

Türkçesi: Özden Arıkan

# KEN LOACH VE FİLMLERİ
# HANGİ TARAFTASINIZ?

ANTHONY HAYWARD



agorakitaplığı

## ANTHONY HAYWARD

Independent'ın düzenli yazarlarından olan Hayward, *Julie Christie* ve *Phantom: Michael Crawford Unmasked*'ın yanı sıra *In the Name of Justice: The Television Reporting of John Pilger* adında kitapları vardır.

## ÖZDEN ARIKAN

1963, Ankara doğumlu. Boğaziçi Üniversitesi Psikoloji Bölümü'nde okudu. 1984'ten beri çevirmenlik yapıyor. AnaBritannica Ansiklopedisi'nde yazı kurulu üyeliği yaptı, Afa Yayınları'nda *Avrupa'yı Kurmak* dizisinin yayın yönetmenliğini üstlendi. Çevirdiği kitaplardan bazıları şunlardır: Çevirdiği yazarlardan bazıları: Margaret Atwood *(Nam-ı Diğer Grace)*, Philip Roth *(Portnoy'un Feryadı)*, Irvin Yalom *(Divan)*, Angela Carter *(Kanlı Oda*, Pınar Savaş'la birlikte), Michèle Roberts *(Kutsanmamış Azizeler)*, Louis de Bernières *(Yüzbaşı Corelli'nin Mandolini*, Sevgi Sanlı'yla birlikte), Adam Philips *(Flört Üzerine; Kreşteki Yabani)*, Lilian Jackson Braun (Jim Qwilleran dizisinin ilk üç kitabı), Douglas Adams *(Yıldız Gemisi Titanic)*, Binnie Kirshenbaum *(Hester Yıkıntılar Arasında)*.

Anthony Hayward

# HANGİ TARAFTASINIZ: KEN LOACH VE FİLMLERİ

Türkçesi: Özden Arıkan

a
agorakitaplığı

Sinema 4

Hangi Taraftasınız: Ken Loach ve Filmleri
Anthony Hayward

Kitabın özgün adı:
*Which Side are You On? Ken Loach and His Films*
Bloomsbury, Londra, 2004

Kapak tasarım: Mithat Çınar
Dizi Editörü: Ertekin Akpınar
İngilizce'den çeviren: Özden Arıkan
Dizgi: Sibel Yurt

© 2004, Anthony Hayward
© 2004; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci Basım: Kasım 2004
ISBN: 975 - 8829 - 54 - 8

Baskı ve Cilt: Kitap Matbaacılık
Tel: (0212) 501 46 35

AGORA KİTAPLIĞI
Gümüşsuyu Mahallesi Osmanlı Yokuşu,
Muhtar Kâmil Sokak No: 5/1 Taksim/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26-27 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
*e-posta:* agora@agorakitapligi.com

# TEŞEKKÜRLER



Kitapta kullanılmış olsun olmasın, Ken Loach'la yaptıkları çalışmalara ilişkin anılarını anlatan herkese teşekkür etmek istiyorum: Barry Ackroyd, Dean Andrews, Bernard Archard, Antory Audenshaw, Geoffrey Banks, Ray Beckett, Terry Bird, Ellis Birk, Eva Birthistle, Paul Bonner, Richard Booth, David Bradley, Melvyn Bragg, Charlie Brown, Julie Brown, Packie Byrne, Ken Campbell, Robert Carlyle, Dave Chatterley, Don Christopher, Jimmy Coleman, Martin Compston, Paul Copley, Deirdre Costello, Tom Craig, Richard Creasey, Ali De Souza, Charles Denton, Justin Dukes, Joe Duttine, Glynn Edwards, Elaine Mackenzie Ellis, Peter Eyre, Lucy Fleming, Liz Forgan, Jane Freeman, Tony Garnett, Debra Gillett, Sean Glenn, Louise Goodall, John Halstead, Gabrielle Hamilton, Nicholas Harrison, Karen

Henthorn, Sally Hibbin, Tom Hickey, Lorraine Hilton, Barry Hines, Richard Hines, Sir Gordon Hobday, Gordon Honeycombe, Nerys Hughes, Steve Huison, Tony Imi, Jeremy Isaacs, Barry Jackson, John Jackson, Roger James, Arbel Jones, Tom Keller, Ruth Kettlewell, Paul Laverty, Colin Leventhal, Patricia Leventon, Gary Lewis, Christopher Logue, Stephen Lord, Simon Macallum, Paul Madden, Suzanne Maddock, Geoffrey Maitland Smith, Doreen Mantle, Kika Markham, Eoin McCarthy, Emer McCourt, Chris Menges, Ann Mitchell, Lee Montague, Jonathan Morris, Billy Murray, Linda Myles, Philip Newman, Rebecca O'Brien, Geoffrey Palmer, Bob Pegg, Ann Penfold, Bob Phillis, Tony Pitts, Stewart Preston, David Puttnam, Mollie Randle, Sandy Ratcliff, Stephen Rea, Jill Richards, Stan Richards, Yvonne Riley, Crissy Rock, Maurice Roëves, Lewis Rudd, George Sewell, Ned Sherrin, Jackie Shinn, Roger Smith, Max Stafford-Clark, Ivan Strasburg, Irving Teitelbaum, Malcolm Tierney, Ricky Tomlinson, Venn Tracey, Vladimir Vega, Doremy Vernon, Chris Webb, Stephen Webber, Colin Welland, Geoffrey Whitehead, Frank Williams, Kate Williams, Anna Wing, Gilbert Wynne ve Atta Yakub. "Sansür Sorunları" bölümü için görüştüğüm kişilerden birkaçının ismi ise kendi istekleri doğrultusunda gizli tutulmuştur.

Şu kişi ve kuruluşlara da teşekkürlerimi sunmak istiyorum: Tom Bower, Steve Bowyer, Bob Clay, Bob Cole, Margaret Crosfield, Rita Cumiskey, Philippa Finnis, Barbara Gatford, Sarah Gristwood, Derek Jeary, Bill Leader, Fred Loach, Lesley Loach, Sue Longfils, Derek Malcolm, Kneale Pearce, Gwendoline Render ve John Todd'un yam sıra Liz Calder, Bloomsbury Publishing'den Katherine Greenwood ile Mary Tomlinson, ayrıca British Film Institute National Library (Londra), British Library Newspaper Library (Londra), Coventry Central Library, Birmingham Central Library, Sutton Coldfield Library, Cardiff Central Library, Leicester Central Reference Library ve Northamptonshire Central Library çalışanları.

Gerçi görüşmeler için ayırdığı bunca zamandan ve kişisel arşivinden yararlanmama izin vermesinden ötürü herkesten çok Ken Loach'a teşekkür borçluyum. Sixteen Films'den Leigh Pickford ve diğer bütün çalışanlar ile Richard Jeffs'e, ayrıca her zaman olduğu gibi karım Deborah'ya da özel olarak teşekkür etmek istiyorum.

*Anthony Hayward*

# İÇİNDEKİLER

Teşekkürler ..... v
Sunuş ..... ix

**I. Bölüm: İlk Yıllar** ..... 1

1. "İmparatora Kartal... Avama Kerkenez" ..... 3
2. Yaşayan Tiyatro ..... 19
3. Öfkeli Gençler ..... 27

**II. Bölüm: "Çarşamba Tiyatrosu" ve Sinemaya İlk Adım** ..... 39

4. "Çarşamba Tiyatrosu" ..... 41
5. Kavşağın Ötesi ..... 54
6. Cathy, Evin Nerede? ..... 66
7. Bir Garip Kadıncağız ..... 84

**III. Bölüm: Kerkenez ve Bağımsızlık Sorunları** ..... 99

8. Barnsley'de Yağmurlu Bir Yaz ..... 101
9. Sıradan Kitleler ..... 121
10. Aile Hayatı ..... 137
11. Umut Günleri ..... 147
12. Bir Dönemin Sonu ..... 162

IV. Bölüm: Durgunluk Dönemi ve Sansür .....171
13. Eski ve Yeni Ufuklar .....173
14. Sansürcülük Sorunları .....181
15. Siz Hangi Taraftasınız? .....122

V. Bölüm: Yeniden Doğuş ve Uluslararası Övgüler .....233
16. Huzursuzluk .....235
17. Değişen Hava, Yağan Taşlar .....243
18. Son Büyük Davalar .....261
19. Atlantiğin Öbür Yakası .....280
20. Değişen Dünya .....298

Genel Kaynakça .....313
Ek 1: Filmografi .....315
Ek 2: Ödüller .....328

# SUNUŞ

Ken Loach'la geçen ilk günüm, asla unutamayacağım bir deneyim olmuştur. Londra'nın Kuzey bölgesindeki evinde sabah saatleri boyunca oturup laflamıştık ve son filmiyle önceki gece Britanya Bağımsız Film Ödülleri'nde kazandığı zaferle ilgili bir şeyler gevelediğimde, sessizce kabul etmişti tebriklerimi. Sonra, ona ait yapımcılık şirketinin West End'deki ofisine gitmek üzere ikimiz bir otobüse atladık.

Camden'dan geçerken, Mornington Crescent metro istasyonunun hemen dışında toplanmış kalabalığı görünce, "Ayy! Benim burada olmam gerekiyordu," deyivermişti Ken. "Konuşma yapacağımı söylemiştim. Sakıncası var mı?" Hemen otobüsün alt katına indik, bir sonraki durakta aşağı atladık ve koşarak yetiştik miting yerine. Savaşa Hayır İttifakı adındaki baskı grubunun bütün güne yayılan

eylemlerinden biriydi bu miting ve ABD'nin -Britanya hükümetinin desteğini de alarak- terörizmle savaş adı altında Irak'a saldırmasını engellemek amacıyla düzenleniyordu. Ken, İşçi Partisi milletvekili Jeremy Corbyn'le el sıkıştıktan sonra mikrofonu aldı, bana da o konuşurken çantasına göz kulak olmak düştü.

Çok geçmeden yola koyulduk yine; birkaç gece önce gösterime giren bir televizyon belgeselini tartışıyorduk bir yandan. Belgeselde gün ışığına çıkarılan gerçeklerden biri, Ken'in iki filminde rol almış eski sendikacı Ricky Tomlinson'ın da aralarında bulunduğu çok sayıda 'bozguncu'nun, otuz yıl kadar önce Özel Şube görevlilerinin başlattığı bir soruşturmaya konu olması ve MI5 tarafından fişlenmesiydi. Yine aynı programda ortaya atılan iddiaya göre, artık hayatta olmayan madenci lideri Joe Gormley, hükümetle el altından anlaşmıştı. Ken'in siyasal filmlerine yıllar yılı hep hâkim olan bir temayı, solun ihanete uğramasını akla getiriyordu bu ve 1980'lerde üyelerini satan sendika ağaları üzerine çektiği belgesellerin sansüre uğramış olduğu düşünüldüğünde epeyce de ironikti. Ama her zamanki nazik, sakin ve geri planda kalmayı yeğler tavrıyla Ken, bunu fırsat bilip kendi propagandasını yapmaya girişmedi tabii.

Sixteen Films ofisine vardığımızda iyi bir haber aldık. Ken'in son filmi *Afili Delikanlı* birkaç hafta önce Britanya Film Sınıflandırma Kurulu'nun sillesini yiyerek "18 Yaşından Küçükler İzleyemez" yaftasıyla gösterime girmiş olduğu halde, öykünün geçtiği bölgede 15 yaş sınırıyla yeniden sınıflandırılmıştı. Eskiden tersanelerin bulunduğu Clydeside yöresinin alt tabakalarını büyük bir sadakatle yansıtan kaba saba dil kullanımı, Inverclyde belediye yönetimindeki iyi yurttaşlar için o kadar da kaldırılamayacak bir durum yaratmamıştı demek. Ken ile yapımcı Rebecca O'Brien'ın burada ufak çaplı bir zaferin kokusunu aldığı açıktı, yine de bu haberi medyaya aktarırken fazla havalara girmemeye özen gösterdiler.

Bunu izleyen haftalar ve aylar boyunca Ken'in yumuşak ve nazik karakterine dair daha pek çok örnekle karşılaştım; onunla çalışmış olan herkesin ağzından bu özellikleri işitmek şaşırtıcı değildi artık. Filmlerinde ve televizyon oyunlarında bir şekilde payı olmuş oyuncuların ve onunla işbirliği yapmış başka herkesin Ken'e ilişkin sözleri gerçekten muhteşem oluyordu hep. Herkesin onun hakkında konuşmaya çok istekli olması bir yana, öyle bir hürmet-

le anmaktaydılar ki adını, zaman zaman acaba bir azizin kitabını mı yazıyorum diye düşündüğüm oldu. Oysa oyuncularından gerçekçi bir performans elde edebilmek için başvurduğu hileleri duyunca bu statüye *hiç* uygun düşmediğini de gördüm. Yine de Ken için her şeyi kesinlikle seve seve yaptıkları belli oluyordu ve birçoğunun gözünde onunla çalışmak, hazine değerinde bir meslekî deneyimdi.

Kendi memleketinde değeri pek bilinememiş olsa da, Ken Loach'u Britanya sinemasının en büyük değerlerinden biri yapan özelliklerinden biridir bu. Bir yandan da alışılmadık bir yönetmen kılar onu; tabii ona film izleme ya da çekme yönünde hiçbir özel heves kazandıramayacak olan yetişme biçimi için de aynısı geçerlidir. Tiyatro, Ken'in ilk aşkıydı ve bu alanda iş bulamaz olunca oyunculuktan yönetmenliğe geçiş yaparak televizyona yönelmişti. Yeni bir dönemin şafağında, yepyeni fikirlerin gelişmesine olanak tanıyan Hugh Greene'in genel müdürlüğünde BBC'ye giren Ken, Britanya televizyonunu tepeden tırnağa değiştirme yolundaki bu fırsatı değerlendirmeye kararlı bir grubun içine düşmüştü. Yapımcı Tony Garnett ve öykü koordinatörü Roger Smith'le çalışırken doymak bilmez bir dinleyici oldu ve onların sol fikirlerini benimsedi. Bunun sonucunda Joan Littlewood Tiyatro Atölyesi'nin toplumsal gerçekçiliğini bağrına bastı.

İşçi sınıfının yaşantısı konusunda "Çarşamba Tiyatrosu"na getirdiği cesurca tasvirler, Royal Court Tiyatrosu'ndan Öfkeli Gençler'in (Angry Young Men) ve Britanya sinemasında yeni bir yönelim olan *kitchen-sink drama*'nın da* etkisini taşıyordu. Sinema bu modayı atlattıktan sonra da Loach, medyada sesini duyurma olanağını pek bulamayan nüfus kesimlerinin sesi olarak ve bu kesimin yaşantısındaki sıkıntıları sulu bir duygusallıkla yansıtmayı reddederek kendi yoluna devam etti. *Up the Junction* ve *Cathy Come Home*'da, toplumun en alt basamağında yer alan, seçme şansı çok kısıtlı karakterlere dair hiçbir yargıda bulunmuyordu ve bir yandan da televizyonu, eşi görülmedik bir medya aracı olarak kullanmayı başarmıştı. Gerçek mekân kullanımına dayalı, belgeselvari film çekme tarzı, televizyon eleştirmenlerini ve Mary Whiteho-

*) 'Mutfak evyesi tiyatrosu' anlamına gelen bu isim, işçi sınıfının hayatından son derece sıradan olayların, katı gerçekçi denebilecek çok yalın, süssüz, hatta zaman zaman sert bir üslûpla aktarıldığı tiyatro ve sinema eserlerini niteler. (ç.n.)

use türünden ahlâk bekçilerini galeyana getirecekti: Ekrana yansıyan görüntü öylesine gerçekti ki Loach'un sinema aracılığıyla dile getirdiği hakikat, yerleşik düzene karşı sahici bir tehdit oluşturuyordu. Britanya'daki evsizlik sorunu konusunda gözler önüne serdiği gerçeklerle *Cathy Come Home,* televizyonun toplumsal bir sorunun gündeme gelmesini sağlama gücünü ortaya çıkardı, fakat siyasal tavır açısından eksikleriyle de hem Loach'un hem yapımcı Garnett'ın önünde yepyeni bir yol açmış oldu.

Televizyonun en başarılı genç yeteneklerinden biri olarak boy gösterince Loach'un sinemaya adım atması kaçınılmazdı. Gerçi bir başka yapımcıyla *Poor Cow*'u çekerken sinema sanayiinin geleneklerini kabullenmek zorunda kalması, bir film nasıl yönetilmez başlıklı iyi bir ders olmuştu ona. Böylece *Kerkenez*'de tamamen gözleme dayalı bir üslûp oturttu: Kamera, oyunculardan olabildiğince uzakta duruyor, böylece oyuncular, öyküyü gerçekmişçesine yaşayabilecekleri bir alana kavuşuyorlardı. Yine bu hedefi doğrultusunda Loach, profesyonel olmayan oyuncularla çalışma geleneğini başlattı, üstelik öyküdeki kahramanlarınkine benzer deneyimleri olan kişileri seçiyor, çekimler tamamlanana kadar senaryonun tamamını görmelerine izin vermiyor, 'doğal' tepkiler elde etmek amacıyla sürprizler yaparak çalışıyordu onlarla. Ne tuhaftır ki böylesine özenli bir oyuncu seçimi ile oyuncuların çoğu zaman gerçek duygu ve heyecanlarını olabilecek en ham, çıplak biçimlerde dışa vurmalarını sağlamaya yönelik bir atmosfer yaratması, Loach'un kendi ölçülü ve kontrollü kişiliğiyle taban tabana zıt bir durumdu. Oysa gerçekliği olduğu gibi perdeye yansıtma arzusu başka her şeyden önce geliyordu onun için; gerçi sözünü ettiğimiz 'sürprizler' yaratma işinde, sözgelimi bir *Cathy Come Home*'da, anneyi oynayan Carol White'ın çocuklarının elinden alındığı sahne ve *Kerkenez*'de küçük çocuklara gerçekten sopayla vurulması gibi örnekler, bazı kimselerde hoşnutsuzluk yaratacak, 'gerçeğe' sadakat adına bu kadarının da haklı görülemeyeceği yolunda yüksek sesli eleştiriler dile getirilmesine yol açacaktı.

1960'lar sona ererken *Kerkenez*'i sinemalarda gösterime sokma uğruna pek çok savaş vermek gerekti ve sonuçta film başarı kazanmış olsa da Loach, bunu izleyen on yıllık dönemde sinema filmlerine finansman bulmakta zorlandı. Bu dönemde yalnızca iki sinema filmi çektikten sonra televizyona dönerek, Jim Allen'ın

dört bölümlük epik dizisi *Umut Günleri*'ni yaptı. Dizi, 1926 Genel Grevi'ne giden yıllarda işçi sınıfının sendika ve İşçi Partisi lider kadroları eliyle uğradığı ihanetin izini sürmekteydi. Loach ile Allen'ın sonraki otuz yıl boyunca tekrar tekrar giriştikleri ortak çalışmalarda bu ihanet teması sık sık kendini gösterecekti. Yönetmenin *Kerkenez*'den başlayarak bir başka yazarla, Barry Hines'la giriştiği işbirliği ise işçi sınıfının yaşantısına ilişkin daha üstü örtülü mesajlar içeren senaryolarla sonuçlanıyordu. Dolayısıyla, zengin ve çok çeşitli malzemeden yararlanma şansı vardı Loach'un, ama sonucu belirleyen, kendi katkısı oluyordu daima. İşbirliği tam olarak şöyle işlemekteydi: Loach, ortak bakış açılarına katkıda bulunarak yazarlarla birlikte sözcükleri ve temaları seçiyor, ellerindeki metnin alacağı son şekil konusunda onları yönlendiriyordu. 1990'larda Paul Laverty adında bir başka yazarla yine böyle bir ortak çalışmaya girişmişti.

Aradan geçen on yılda ise elinde çantasıyla Wardour Sokağı'nı, yani Britanya film sanayiinin merkezini arşınlayarak sefil bir dönem geçirdi Loach: Oturup çalışacağı bir masa, kendisini benimseyip arka çıkacak bir destekçi arıyordu sürekli. On beş yıl boyunca profesyonel işbirliği içinde olduğu Tony Garnett'ın Amerika'ya gitmesinin ardından kolu kanadı kırık kalmıştı. Bir süre televizyona yöneldi yine ve geçici olarak ATV için çalışmaya başladı (sonradan ITV'ye satılarak Central Independent Television adını alacaktı). Ama belgesel film serüveni, kızgın patates misali kimse elini sürmek istemediği için ve tabii Loach da, sansürün gadrine uğrayan konular seçmekten vazgeçmediğinden felaketle sonuçlandı. O dönemde ticari televizyon kanallarını denetlemekte olan Bağımsız Yayın Kurumu'nun (IBA) tarafsızlık ve denge ilkeleri, bir görüş ya da yorumu karşıtıyla dengeleyerek hakikate erişilebileceği gibi bir yanılgı üzerine kurulu olduğu için, sonuçta kafa karışıklığından ve hâkim düzenin onayladığı hakikatlere kol kanat gerilmesinden başka bir şey geçmiyordu ele.

Channel Four'da yayınlanmak üzere Central için çektiği *Liderlik Sorunları* adlı dizide Loach, liderlerinden memnun olmayan sendikacıların duygu ve düşüncelerini dillendirmeye çalıştı. IBA bunu 'tek taraflı' bulmuştu –'öteki taraf,' herhangi bir dengeleyici unsur aranmaksızın medyada her dakika sesini duyurabiliyor olsa da. Böylece Channel Four, filmlere kurguyla müdahale edilmesi ve iddiala-

ra cevap niteliğinde ek programlar yapılmasını buyurdu Central'a. Central programcıları bu isteği yerine getirdikleri halde kanalın muhafazakâr yönetim kurulu, Robert Maxwell'ın baskısıyla -filmlerin iftira ve kişiliğe saldırı niteliği taşıdığı karalamasını yayarak- Britanya tarihinde görülmüş en amansız televizyon sansürünü uyguladı ve sonuçta *Liderlik Sorunları*'nın Channel Four'a geri gönderilmemesine, asla yayına sokulmamasına karar verildi. Bir sonraki darbe ise Jim Allen'ın yazdığı ve Loach'un çeyrek yüzyıl sonra tiyatroya dönüşünü temsil eden *Perdition* oyununun gösteriminin Royal Court Tiyatrosu tarafından engellenmesi olacaktı.

Loach öyle bir duruma gelmişti ki neye elini atsa kuruyordu; sonunda işsiz kaldı. Dibe vurunca, artık anti-kapitalist ilkelerine tutunarak daha fazla devam edemeyeceğini gördü ve tükürdüğünü yalayarak reklam filmleri çevirmeye başladı. Düştüğü en geri nokta olmuştu bu ve yirmi yıl öncesinden onunla ilgili olarak ortaya atılan parlak kehanetler dikkate alındığında, gerçekten de burnunu sürttüğü bir noktaydı. Ulster Kraliyet Emniyet Kuvvetleri'nin (TUC) Kuzey İrlanda'da hedef gözeterek ateş etme politikası hakkında çektiği *Gizli Ajanda*, sinema alanında hem verimli bir dönüş oldu onun için, hem de arka arkaya elde ettiği başarılarla dikkati çekti. "Çarşamba Tiyatrosu" için gerçekleştirdiği oyunların büyük ekran versiyonu olarak görülebilecek *Ayak Takımı*, *Yağan Taşlar* ve *Minik Kuş, Minik Kuş* filmleriyle tekrar kendini bulan Loach, Britanya'da nicelerinin yaşadığı hayatın sefilliği ile düşüklüğünü insanî -ve çoğu kez mizahî- bir dille anlatmayı başarıyordu. Bunu izleyen yıllarda Avrupa'nın belli başlı film şenliklerinden elinde büyük ödüllerle çıktı hep ve kendi ülkesinde filmlerini dağıtabilmek için boğuşurken, kıta Avrupası'nda sinema meraklılarının sevgilisi oldu.

Loach'un İspanyol İç Savaşı'na adadığı destanı *Ülke ve Özgürlük*, eserlerinin gerçek anlamda uluslararası bir nitelik kazanmasını sağladı; modern Avrupa tarihinin kilometre taşlarından birini beyazperdeye aktarmakla kalmamıştı sadece, sağladığı çokuluslu finansmanla ilerideki projelerini de destekleyecek bir parasal temel oluşturmuş, yukarılardan kimselerin müdahalesiyle karşı karşıya kalmaksızın bir yönetmen olarak bağımsızlığını güvence altına almıştı. 1990'larda gerçekleştirdiği bu yeniden doğuşta önemli payı bulunan Sally Hibbin ve Rebecca O'Brien adlı yapımcılar, Tony Garnett ile

yolları ayrıldıktan sonra mahrum kaldığı desteği sunmuşlardı Loach'a. *Ekmek ve Güller*'de ise Loach, ABD'de film çekmek gibi cesurca bir serüvene atıldı, hem de Hollywood'un burnunun dibinde. Ardından, her ikisi de İskoçya'da geçen ve Paul Laverty tarafından yazılmış olan *Benim Adım Joe* ve *Afili Delikanlı* ile portföyünü daha da geliştirdi. Britanya toplumuna ilişkin birer dram olan bu filmler geniş övgü topladı.

Bu filmlerin tümünün ana çizgisini oluşturan toplumsal gerçekçilik, Loach'u başka hiçbir meslektaşıyla kıyas kabul etmeyecek bir sinema yönetmeni haline getiriyordu. 2003'te ölümüne dek bir John Schlesinger, üretkenlik ve uzun ömürlülük bakımından Loach'a eşdeğer sayılabilirdi gerçi, ama 1960'ların başında *kitchen-sink* öncüleri arasında yer aldıktan sonra o, Hollywood'u da içeren farklı bir yol tutmuştu. Hollywood'da kalıcı başarı sağlayan bir başka Britanyalı film yönetmeni de Alan Parker oldu; *Cathy Come Home*'un ardındaki esin kaynağıydı Parker, ama o da popülist bir yol izledi. Mark Leigh de zaman zaman Loach'la karşılaştırılır, ama bunun nedeni daha çok her iki yönetmenin de oyuncularından doğaçlama performans elde etmekle tanınmış olmasıdır. Oysa Leigh'nin oyuncuları bomboş bir tuvalle başlarlar işe, Loach'un elinde ise önceden her ayrıntısı belirlenmiş bir öykü vardır. Yine nispeten yeni bir yönetmenle, tıpkı Loach gibi düşük bütçeli filmler çeken Michael Winterbottom'la karşılaştırmalar yapılmıştır. Winterbottom da bazen hiç adı duyulmamış kişilere başrol vererek doğaçlama oynamaya yönlendirir onları, üstelik o da Britanya'dan çok kıta Avrupası'ndaki sinemaseverlerden ilgi görmektedir. Ama inkâr edilemeyecek bir gerçek vardır ki, akım ve eğilimler bir yana Loach, toplumsal adalet politikasından esinlenerek tamamen kendine ait bir alan yaratmıştır sinemada.

Ken Loach'la tanıştıktan tam bir yıl sonra Glasgow'a giderek *Ae Fond Kiss*'in çekimlerinde izlemiştim onu. Dört ayrı mekânda çekimlerin yapıldığı çok yoğun bir gündü ve film yönetmekten ne müthiş bir keyif aldığını açıkça belli eden Loach, mutluluğunu çevresindeki herkese de bulaştırıyordu. Yetmişine merdiven dayamış olan bu adam, kendi seçtiği mesleğini büyük bir aşkla yapmakta, hatta ekipten birinin ifadesiyle, mesleği için yaşamaktaydı tamamen. Yine ekipten bir başkası, Loach hakkında çok sık söylenen bir sözü tekrarlıyordu: Oyuncusunun hareket alanını, gözünü budak-

tan sakınmadan koruyup kollayan bu yönetmen, aslında kamera ve teknisyenler olmadan film çekebilmeyi tercih ederdi.

Kamera çalışmaya başladığında birden bana dönmüş ve bir gülümsemeyle sol yanımı işaret etmişti Loach. Kameranın görüş alanında değildim oysa, ama başrol oyuncusunun görüş alanını işgal etmekteydim. Ve çekim devam etti, "Motor!" ya da "Stop!" gibi bağırış çağırışlar olmadan. Zaten Loach'un yönetimindeki setler, dünyanın en sakin film setleri olarak nam salmıştır, çünkü oyuncularını, oynamaya değil aynı deneyimi 'yaşamaya' yönlendirir o. Sonradan bana söylediğine göre, oyunculukta sahiciliği yakalamak her şeyden önce gelirmiş onun için. Anlaşılan, Loach'un bu ilkeye bağlılığı kırk yıldır hiç ancak daha hiç değişmemiş.

# HANGİ TARAFTASINIZ: KEN LOACH VE FİLMLERİ

Birinci Bölüm

# İLK YILLAR



# 1
# 'İMPARATORA KARTAL... AVAMA KERKENEZ'



David Bradley, Barnsley'de sıradan bir öğrenciyken ve kasabanın madenlerinde kendisine çoktan bir gelecek hazırlanmışken, *Kerkenez*'de Billy Casper rolünü oynamak üzere seçiliverdi; Billy'nin kendisinin ise hayatta böyle bir şansı olmamıştı. *Kömürün Bedeli* adlı televizyon filminde grizu patlamasında ölen madenciler için de olmadı böyle bir şans. Oysa çalışma hayatına Warwickshire'in kuzeyinde, babasıyla ağabeylerinin de çile doldurduğu kömür ocaklarında başlamış olan John Loach -ki daima Jack demişlerdi ona- kendi kaderini değiştirmenin bir yolunu bulmayı başardı ve sonunda bir takım tezgâhı fabrikasının imalat bölümünde ustabaşılığa kadar yükseldi. Kaldı ki, *grammar school* denilen ve üniversiteye giriş şansı sağlayan okullardan birine gitme imkânı olmadan yükselebileceği son nokta da buydu o günlerde.

Gerçi bu ayrıcalığa kavuşmasını sağlayacak burs sınavını kazanmıştı ama, annesiyle babası okula gitmesine imkân tanımadılar. Forma almaya paraları yetmediğinden, Jack'in yazgısı, on dört yaşında okulu bırakıp, ailesinin çok ihtiyaç duyduğu ekmek parası için çalışmaya başlamak oldu. *Grammar school*'a gidenlerin, maden ocakları ile fabrikalara tıkılacak işçi yığını içinde yer almak yerine, daha ileri düzeyde eğitim almak gibi eşsiz bir şansa her zaman sahip olduğunu ve toplumda kendilerine bir yer bulabileceğini hiç çıkarmayacaktı aklından. Sistemin gerçeği buydu ve sonraları Jack, kendi kaçırdığı fırsatı yakalamayı başarıp, sonunda okul müdürü olan bir sınıf arkadaşını hınçla hatırlayacaktı. "Matematikte ben daha iyiydim ondan."[1]

Loach'ların kökeni Warwickshire'li bir çiftçi ailesine dayanıyordu, ama Exhall'da ufak bir pazar kasabası olan Bedworth'e taşındıktan sonra madenci olmuşlardı. Ahali ve özellikle işçi sınıfı, hep 'Bed'th' diye anardı bu kasabayı. Burayı sözü edilmeye değer kılan şeyler, 18. yüzyılda halkın içinden yetişme bir papazın bıraktığı para ve arazi sayesinde sahip oldukları imaret ile George Eliot adıyla tanınan kadın romancının, yakınlardaki Arbury'de dünyaya gelmiş olmasıydı. Madenciliğin yanında hafif sanayi de gelişiyordu yörede, ama bu işyerleri, doğrusu sekiz kilometre güneydeki Coventry'de kurulu dev otomobil fabrikaları Jaguar ile Rover'ın oldukça gölgesinde kalmaktaydı.

Jack'in anne babası Walter ile Jane, Newtown Road 17 numarada teraslı küçük bir evde otururdu. Arka bahçede domuz beslerler, bulaşıkhanede de koca butlar asılı dururdu. 1905'te on kardeşten biri olarak dünyaya gelen Jack, Bedworth ile beş kilometre ötedeki pazar kasabası Nuneaton arasında uzanan madenlerde elektrikçi çırağı olarak başladı çalışmaya. İki yüzyıldır bölgenin başlıca gelir kaynağı olmuştu bu madenler. Yirminci yüzyılın sonuna kadar ise kömür yatakları yavaş yavaş tükenecek, ağır sanayi yerini Bermuda Eğlence Parkı'na bırakacaktı. Çok sayıda salondan oluşan sineması, Amerikan futbolu sahası ve dört restoranıyla övünen bir eğlence parkıydı burası. Oysa Jack'in, bu facianın başlangıcına tanık olacak kadar bile oralarda oyalanmaya niyeti yoktu artık.

Bir zanaat öğrenmiş olması, istediği zaman çekip gitme imkânını da sunmuş oluyordu ona. Yeni edindiği becerileriyle Coventry'ye, kendi alanında dünyanın en büyük işletmesi olan Her-

bert Takım Tezgâhı Fabrikası'na gitti. Zengin bir toprak sahibinin oğlu olan Alfred Herbert'ın idare ettiği fabrika, delgi makineleri ve el tezgâhları alanındaki başarısıyla tanınıyordu ve otomobil alanında Rolls-Royce ne demekse, takım tezgâhları alanında da Herbert adı onu ifade ederdi. Jack, imalat bakım bölümünde elektrikçi olarak işe girdi, ardından ustabaşı oldu ve sonunda bu bölümün bütün sorumluluğu ona verildi. Haftalık beş tam işgününün üstüne Cumartesi-Pazar günleri de çalışıyor, yılda yalnızca iki hafta tatil yapıyordu.

1933'te Vivien Hamlin adında bir kuaförle evlendi. Orta sınıfın alt tabakalarına mensup, yani toplumsal merdivende ondan bir basamak yukarıda olan karısının dedesi, Gloucestershire'in kaplıca kasabası Cheltenham'da fırıncılık yapmıştı; babası Charles'ın ise Nuneaton'da bir terzi atölyesi vardı ve ikinci karısı Kate ile orada, Edward döneminden kalma yarı müstakil bir evde oturuyordu. Jack ile Vivien da evlenince, 1920'lerde yapılmış olan böyle bitişik nizam evlerden satın aldılar bir tane –eski bir maden ocağı işçisi için gurur verici bir başarıydı bu. Tek çocukları Kenneth Charles Loach, 17 Haziran 1936'da kasabanın Manor Hastanesi'nde doğdu. BBC'nin dünyada ilk düzenli televizyon yayınını başlattığı yıldı bu, aynı zamanda İspanyol İç Savaşı'nın başladığı yıl. Britanya'daki çatışmalı Genel Grev'in ise onuncu yıldönümüydü ve ülke iktisadi bunalımın batağına saplanmış durumdaydı.

Oğlu doğduğu sırada, aynı işkolundaki birçokları gibi Jack'in de haftalık çalışma saatleri azalmıştı, ama hiç işsiz kalmadığı için gurur duyuyordu kendisiyle. Viven ise o yıllarda bütün annelerin yaptığı gibi oğlunu yetiştirmek için kuaförlüğü bırakmıştı. "Hiç kuşkusuz babamın isteği doğrultusunda olmuştu bu," diye açıklıyor Ken Loach, "çünkü karısı çalışmak zorunda kalırsa onun adına hoş olmayan bir izlenim yaratırdı bu."[2]

Dönemin getirdiği bütün belirsizliklere rağmen Jack, yapmayı en iyi bildiği işe asıldı. "Ustabaşı olduğu için 'kadrolu çalışma'ya geçmesini istemişlerdi," Loach'un hatırladığına göre. "Kol işçileri ücretlerini haftalık ve nakit olarak alıyormuş, kadrolular ise aybaşında çek alır ve emeklilik gibi ödeneklerden yararlanırlarmış. Ama babam her hafta aldığı nakitten vazgeçmek istememiş, üstelik kadroya geçerse fazla mesai alıp alamayacağı da belli değilmiş, işte bu nedenlerle haftalık almaya devam etmesinin daha iyi olacağını düşünmüş.

Bana kalırsa kurnaz bir adamdı ve aslında zekiydi de."[3] Gerçi sonradan geri adım atmak zorunda kalmış Jack.

Küçük Loach üç yaşındayken savaş başladı. Yakınlardaki Coventry önemli bir imalat kenti olduğundan Alman hava kuvvetleri Luftwaffe'nin hedeflerinden biri haline gelmişti. Kasım 1940'ta kent merkezinin büyük bölümü 400 ton bombanın altında dümdüz oldu, 21 fabrika yıkıldı, moloz yığınına dönen katedralin bir tek çan kulesi kaldı ve 500'den fazla sivil öldü. Loach ailesi, Alman bombardımanından ancak birkaç kilometre uzağa düşen en yakın güvenli merkeze, Anderson'a sığındılar. Loach ile annesini, Devon'a bağlı Exeter kentine, annenin kardeşi Irene'in yanına göndererek güvenceye alma planı, Exeter'ın Alman bombardımanının yeni hedefi haline gelmesi üzerine boşa çıktı. Ana-oğul bombardımanın o kadar yakınına gelmişlerdi ki bir keresinde kaldıkları sokağa da bomba düşmüş, bir sürü insan ölmüştü. Irene Teyze'nin pencerelerinin de kırıldığı bu olaydan sonra Loach'lar, hemen Nuneaton'a döndüler.

Savaş olsun, olmasın, okula gitmek zorundaydı Ken. Kendi okuma hayallerinin yıkılması yüzünden Jack Loach, oğluna her türlü fırsatı sağlama konusunda kararlıydı. "Hayatı boyunca içinde ukde kalmıştı o olay," diyor Loach. "Kendisi üniversiteye hazırlık okuluna gidememiş olduğu için bağnazca bir bağlılığı vardı eğitime."[4] Sonuç olarak Loach, dört yaşındayken karma bir ilkokula verildi; Nuneaton Kız Lisesi'ne bağlı bir ilkokuldu burası.

Savaşı izleyen yıl Loach ailesinin hayatındaki en önemli olay, Blackpool'da yaptıkları bir haftalık tatildi. Loach'un, *stand-up* komedyenlerini normal rollerde oynatma huyunun kökeni bu tatile dayandırılabilir. "Biz hep kuzey kıyısında kaldık," sözleriyle anıyor o günleri, "çünkü orası Sefa Plajı'na ve kent merkezindeki hayhuya göre biraz daha nezih bulunurdu. Üç önemli piyasa yeri vardı: Büyük İskele, Kış Bahçeleri ve Saray İskelesi. Her gece ayrı bir varyeteye gidiyorduk. Bütün büyük komikler oradaydı: Frank Randle, George Formby, Albert Modley, Jewel ile Wariss, Nat Jackley ve kadın ikili Ethel Revnell ile Gracie West." Küçük Loach'un zihninde silinmez izler bırakmıştı bu sanatçılar. "Seyircilerin yerlerinde duramaz hale geldiğini, tam anlamıyla kahkahadan kırıldığını hatırlarım, bizim ihtiyar da gözünden yaşlar akana kadar gülerdi," diye anlatıyor.

"Olağanüstü bir şeydi, kolektif bir kendinden geçiş. Tiyatro virüsü kanıma orada girdi işte benim."[5]

Loach'u çok eğlendiren şeylerden biri de, babasının tam vaktinde Blackpool'da olmak için titizlikle planlar yapması ve en güzel giysilerini hazırlamasıydı. "Babamın iki takım elbisesi vardı," diye açıklıyor. "Seyahate çıkarken en iyi elbisesini giyer üstüne, çünkü bavulun içinde kırışmasını istemiyordu. Bir saat önceden giderdik istasyona, ortalıkta dolaşıp buharlı treni beklerdik, tren isini pisini, kapkara dumanlarını yayarak gelirken de üstünü başını temiz tutmaya çalışırdı babacığım! Sahilde otururken ise paçalarını sıvardı, ama ancak beş santim kadar, daha fazla göstermezdi bacaklarını."[6]

Loach'un tiyatro aşkını güçlendiren bir başka etken, Coventry'deki pandomim gösterilerine ve Nuneaton Hipodromu'nda zaman zaman sergilenen başka gösterilere gitmeleriydi. Aile, Nuneaton İlçesi Futbol Kulübü tesislerine yakın oturuyordu ve babasının da sezonluk bileti vardı. Bazen oğlunu da götürürdü maça, ama çocukluktan çıkmaya başladığı çağdan itibaren Loach'un asıl ilgisini çeken konu, tiyatroydu –gerçi futbola olan düşkünlüğü, yetişkinliğinde yüzeye çıkacaktı yine.

Bu arada Loach'un çocukluğundaki en önemli olay, burs sınavına girmek oldu; Nuneaton'da yalnız oğlanların gittiği ve üniversiteye hazırlık niteliğindeki King Edward VI Grammar School'a girip giremeyeceğini bu sınav belirleyecekti. Sınavı kazanması demek, babasının en büyük arzusunu yerine getirmesi demekti. "Bizim evde muazzam bir olaydı bu," diyor Loach. "Herkesin içinden 'Allahıma şükürler olsun!' dediği hissediliyordu. Bu konunun en berbat tarafı şuydu ki, daha 11 yaşında yazgınız belirlenmiş oluyordu: Eğer modern ortaokula ya da teknik okula giderseniz, sonunda yükseköğrenim görmenize, hatta belki A seviyesi sınavlarını verip liseyi bitirmenize bile imkân tanımayacak bir yola girmiş oluyordunuz –üniversite eğitimi zaten söz konusu olamazdı artık. 50-60 bin nüfuslu bir kasabada her yıl ancak 60 oğlan *grammar school* denilen bu okullara gidebiliyor ve sonuçta üniversiteye girme imkânına kavuşuyordu. Herkes bilirdi bunun ne demek olduğunu. Ya 'kazanırdınız' ya da 'kaybederdiniz' ve konu tamamen bu terimlerle konuşulurdu. Sınavı geçmeyi başaran şanslı çocuklar için iyi bir şeydi tabii bu, ama başka herkesi de 'başarısız' diye damgalamazdı kimse."[7]

Loach'a bir 'başarı' olarak sunulan ayrıcalık gözden kaçırılacak gibi değildi. "Hemen ayırt edilen bir forması vardı okulun ve kendine özgü bir okul adabı yerleştirilmişti," diye söz ediyor, King Edward VI okulundan. "Binaları özel okullarınki gibiydi ve *rugby* oynardık hep. Oradaki bütün çocukların zeki olduğuna eminim, ama ne gariptir ki benimle aynı yıl girenlerin çoğu 16 yaşına gelince okulu bıraktı. O zamanlar iki dal vardı: Fen ve edebiyat; ben başka bir-iki oğlanla birlikte edebiyat dalını seçmiştim. Bir düzine kadar çocuk feni seçti, diğerleri de okulu bıraktı, oysa başlangıçta 60 kişiydik."[8]

Böylece Loach, altı dersi O seviyesinde olmak üzere A seviyesinde İngilizce, tarih ve Fransızca dersleri gördü. Bu okuldaki bir öğretmeni onun tarihe olan ilgisini körüklemişti. "Birkaç iyi öğretmen vardı ve her okulda olduğu gibi birkaç tane de son derece umursamaz öğretmen," sözleriyle anıyor o günleri. "Bazılarının canına okurduk tabii, benim bir de berbat kelime oyunları yapma huyum vardı, ki insanı hiç de çekici kılmayan bir özelliktir. Yaptığım çok tatsız bir şaka yüzünden matematik öğretmeninin bana çöp kutusu üstünde oturma cezası verdiğini hatırlarım.

"Gerçekten bir fark yaratan kişi ise Sidney Reed Brett adındaki tarih öğretmenimizdi. Ne müthiş fikirler telkin eden biriydi, ne de çok popüler bir hoca, ama başarılı bir öğretmendi gerçekten ve bir konunun farklı yönlerini ortaya çıkarma açısından son derece gayretli, analitik biriydi. Not tutmasını öğretti bize, konu ne olursa olsun temel nedenler, anlık nedenler, olaylar ve sonuçlar çıkarırdınız, sonra bir anabaşlık, bir alt-başlık, onun da altına '1, 2, 3,' sonra da her birinin altına 'a, b, c' diye sıralardık bunları. Olur da 'a'nın altına başka dallar açmak gerekirse küçük bir Romen rakamı kullanırdık, 'i' diye. Bir olayı, anlık nedeniyle karıştırmışsanız veya tutup bir anlık nedeni temel nedenler arasına yazmışsanız, vay halinize! Bir olayı bütün açıklığıyla görebilme yeteneği kazandıran çok disiplinli bir öğrenme yöntemiydi bu ama. Gerçi içinde öğrenme hevesi olmayan öğrencilere fazla bir şey kazandırabilmiş olduğunu sanmam o öğretmenin, ama dört ya da beş çocuk vardık ki biz çok hevesliydik gerçekten.

"Churchill'in ya da Marlborough Dükü'nün biyografisi gibi kitaplar vermişti bana, tuğla gibi şeyler! Derdi ki, 'Bak, burayı okuyacaksın.' O kitapların her birinin altından kalkmak bir dönem sürer-

di benim için, ama sihirli kitaplardı. Metodist Kilisesi'ne bağlıydı bu öğretmen ve John Pym [İngiliz İç Savaşı sırasında Uzun Parlamento'nun başı] hakkında da kitap yazmıştı. Parlamenter davaya destek veren bir adamdı -kralcı değildi- ama hiçbir şekilde siyasal açıdan radikal biri de değildi, yahut öyleyse bile asla belli etmemişti. Disipline sonuna kadar inanan biriydi, 1960'lardaki çocuk odaklı eğitim düşüncesi onu herhalde dehşete düşürmüştür; onun inancına göre çocuğa nasıl öğrenmesi ve öğrendiği bilgiyle ne yapması gerektiğini öğretmek gerekiyordu."[9]

Ancak ortaöğrenim yıllarında Loach'un tiyatroya duyduğu ilgi bütün benliğini sarmaktaydı artık. Turnede bulunan Midland Tiyatro Topluluğu, üç haftada bir üç gece arka arkaya Nuneaton'daki Kooperatif Salonu'nda sahne alıyordu ve bizim delikanlı da program satıyordu salonda. Bu sayede George Bernard Shaw, Oscar Wilde, Noël Coward ve Terence Rattigan gibi 19. yüzyıl sonu, 20. yüzyıl başı tiyatro yazarlarının oyunlarını izleme imkânına kavuştu. Bunlar, tiyatro topluluğunun zaman zaman sahnelediği ve *Rookery Nook* adlı farsı da içeren Londra West End hitleri arasına serpiştirilmişti.

Bulunduğu yerin 50 kilometre kadar ilerisinde ise 'Ozan'ın doğum yeri Stratford-upon-Avon vardı. Cumartesileri Loach, bisikletine atlayarak buraya kadar bir maratona girişir, Ozan Shakespeare'in klasiklerini matine gösterimlerinde John Gielgud, Laurence Olivier, Michael Redgrave, Anthony Quayle ve Peggy Ashcroft gibi büyük tiyatrocular dan izlerdi.

Loach'un gittiği okulda da günlük gıdalarıydı Shakespeare, en önemli olay ise yılın tiyatro oyunuydu elbette. "Dile hâkim olmak çok zordu tabii," diye söz ediyor bundan, "ama bir yolunu bulup hâkim olmak zorundaydınız işte. Bu dili öğrenme zorunluluğu eğitici bir süreçti. Günümüzün okul piyesi anlayışı, 'çağdaş' fikirlere yer verilmesi, piyeslerin doğaçtan oynanıp çocukların kendi öykülerini geliştirmeleri, bu açıdan hiç yardımcı olmuyor. Oysa ötekinde, ancak birini başarabilmişseniz bir sonrakini de yapabilirsiniz. İşte bundan gelişir, dili gerçek anlamda tanıyıp sevmek, oyunu ve rolünü, çatışma ve gelişmeyi analiz edebilmek; bütün bunlar bir temel oluşturmalı insanda. Sahneye çıkarım, içimden ne gelirse dökerim düşüncesi ise asıl olması gerekenin tam tersini ifade edi-

yor."[10] (Bu sözlerle Loach, kendi tiyatro yaklaşımını çok güzel özetliyor aslında, ki bu yaklaşımda doğaçlamaya, bir oyun ya da senaryonun anlatısını izlediği ölçüde yer vardır.)

Okul oyunlarında rol almak büyük bir zafer sevinci yaşatıyordu Loach'a. "Olağanüstü bir hazdı benim için, müthiş bir keyifti," diye açıklıyor bunu. "Birileri makyajdan sorumlu olur, üç santim kalınlığında fondöten sürerdi çocuklara, böylece portakal rengine boyanan çocuklar ellerinde tahta kılıçlarıyla sahnede eser kavururdu! Bu kadar kalın çizgileriyle komik bir yanı vardı hadisenin tabii, ama bir yandan da ciddiyet yatıyordu altında. Çok heyecan vericiydi gerçekten."[11]

Okuldaki altıncı yılında *II. Richard* sahneye konduğunda Bolingbroke'u oynadı Loach. Okulun sonlarına doğru da İngilizce öğretmeni Stanley Gibb, Oxford Üniversitesi'nde, kendi okuduğu St. Peter's Hall *college*'ına başvurmasını önerdi. Bunun anlamı, O seviyesinde kalmış olduğu Latince'yi yeniden okumak -ve tabii Oxbridge giriş sınavlarına hazırlanmak- için bir yıl daha okulda kalması demekti, ama sonunda geçti o sınavları.

Kraliyet yargıçlarının biyografilerini büyük bir hevesle okuyan babasının etkisiyle hukuk öğrenimi görmek istiyordu Loach, oysa hukuk dünyasına ilişkin bildikleri, kitaplarda okuduğu birkaç şeyin, sinemada ve radyoda duyduklarının ötesine geçmiyordu. Ünlü duruşmalara dair canlandırmaları izlerken çok etkilenirdi, ama onu asıl etkileyen, mahkeme salonunun teatral niteliğiydi galiba.

Gerçi Oxford'a girebilmek için aşması gereken bir engel daha vardı: askerlik. En hafifi olduğunu düşünerek Kraliyet Hava Kuvvetleri'ni seçti Loach. Önce Bedfordshire'e bağlı Cardington'da bir hafta kaldı, burada üniformalar dağıtılıyordu; sonra Cheshire kırsal alanında, Warrington yakınlarındaki Padgate'e sevk edildi ve kışla avlusunda klasik talimleri de içeren altı haftalık bir eğitimden geçti. "Çavuşlarla onbaşılar tam anlamıyla canımızı çıkarırlardı," diye anlatıyor o günleri. "Bu işi dehşet verici bir deneyim haline getirmeye çalışırlardı, askerliğe korkuyla bakmanızı sağlar ve belli bir düzeyde endişe duygusu aşılamak isterlerdi size –bunu başarırlardı da. Ayağımızda o rahatsız postallar, şimdi ne olacak diye beklerken hepimiz tir tir titrerdik. Oluşturulan psikoloji, söylenen her şeyi sorgusuz sualsiz yerine getirecek bir zerreye dönüştürürdü si-

zi. Bunu sağlamalarının tek yolu da o deneyimi yaşatmaktı işte, oradan çıkışınız olmadığı duygusunu size aşılamaktı. Ve kelimenin *gerçek* anlamıyla da yoktu oradan çıkışınız –Pazar günleri dışında kışladan ayrılamazdınız. Dindarsanız ve kışlada sizin için ibadet imkânı yoksa, dışarı gidebiliyordunuz. Ben de ansızın dindar biri oluverdim ve Metodist kilisesine gitmeye başladım. Kilisede bana çay getirirler, kendi mezheplerine yeni birini kazandıklarına inanırlardı, ama bu uzun sürmedi! Kışladan çıkıp insan yüzü görmenin yegâne yoluydu bu, zaten onlar da biliyorlardı herhalde nefes almak için kiliseye gittiğimi."[12]

Kraliyet Hava Kuvvetleri'nde askerlik yapmanın pek de öyle hafif olmadığını görmüştü gerçi Loach, ama o kadar da acı bir deneyim şeklinde hatırlamıyor bunu. "Tamamen şişirilmiş, yapay bir sertlikti orada yaşanan ve uzun vadede gerçekten de fazla bir zarar verdiğini sanmıyorum," diyor. "Ne kadar saçmasapan şey varsa yaptırdılar bize; kömürle boya yapmak, çatalla toprağı kazmak, tırnak makasıyla çim biçmek gibi. Çok aptalca tabii, ama komik bir yanı da var. Gerçi aramızdan bazıları gerçekten çok depresif bir hale geldi, bir de erbaşlar durmadan önceki tertipten falancanın intihar ettiğini anlatırlardı, ama bana kalırsa korkuyu canlı tutmak için uydurulmuş efsanelerdi bunlar."[13]

Altı haftalık 'kısa, kesin şok'un ardından bütün acemilerin bir zanaat öğrenmesi gerekiyordu. 1955 sonbaharının sonlarına doğru Loach da daktilo olarak yetiştirilmek üzere Hereford yakınındaki Credenhill'e sevk edildi. Üniversiteye devam etmesi beklenen daha yumuşak tiplere uygun görülür bir beceriydi bu. Nuneaton'lı on dokuzluk delikanlı, sonraki birkaç ayını sıra sıra genç havacının arasında oturup eski moda daktilolarda on parmak yazmayı öğrenmekle geçirdi. ('Ayağına tez boz tilki' yazdığı günlerin anıları kalmış hâlâ aklında, ama on parmak yazma becerisi aradan geçen yıllarda unutulmaya terk edilmiş.) Saatler boyunca daktilo yazdıktan sonra araya sokulan büro yönetimi dersleriyle yorgunluğu hafifliyordu biraz.

Ama asıl yorgunluk alan uğraş, tiyatroyla ilgilenme imkânına kavuşması olmuştu. "Herkesin büyük bir arzu duyduğu ama kesinlikle ulaşılmaz olan subay karılarıyla birlikte bir oyun sergiledik," diye anlatıyor. "Terence Rattigan'ın *Çok Geç Olmadan* adlı

komedisini oynadık ve bütün kışla geldi seyretmeye. Ne yazık ki bir hangarda sergiliyorduk oyunu ve St. Paul Katedrali gibi eko yapıyordu. Tam ortada ufacık bir sahne vardı, seslerimiz patlamalar halinde çıkıyordu; o yüzden kimsenin tek kelime anladığını sanmıyorum!"[14]

Artık bir altın bileziği olan Loach'un dağıtımı, Newark'ın on kilometre güneybatısında, Nottinghamshire kırsalında bulunan Syerston Kraliyet Hava Kuvvetleri üssüne çıktı. Burası 1940'ta bombardıman üssü olarak kurulmuştu ve savaş biteli beri de pilot eğitiminde kullanılıyordu. Sonraki 18 ay boyunca Loach, levazım bölüğünün yazıhanesinde daktilocu olarak görev yaptı ve ülkenin her yanından gelme başka 21 genç erkekle bir koğuşta yattı. "İnanılmaz sıkıcı bir işti, araç-gereç listelerini ve bölük komutanlarının mektuplarını daktilo ediyordum durmadan," diye anlatıyor o günleri. "Koğuşta Middlesbrough'lu bir oğlanın yanındaydı yatağım ve çocuk feci bir sigara tiryakisiydi. Gece yatmadan son, sabah kalkınca ilk işi sigara yakmak olurdu. Nöbetten, yani -düşmana göz açtırmamak için!- bütün gece kışlada devriye gezdikten sonra erkenden, sabahın beş buçuğunda kalkması gerekenleri uyandırmaya gittiğinizde kesif bir vücut ve sigara kokusu çarpardı suratınıza. Evde, anne babamızın dizinin dibinde geçirdiğimiz o korunmalı hayatın ardından hepimiz açısından gerçekten vahşi bir deneyim oluşturuyordu o ortam. Eskiler der ya, askere gitmeyen adam olmaz diye, askerlik sivriliklerinizi törpüleyerek adam ediyor sizi gerçekten. Değiştiriyor insanı ve birey üzerindeki etkisi gerçekten çok iyi. Kendinizi ikinci plana alıyor ve bu dünyadaki en önemli insan olmadığınızın farkına varıyorsunuz, bununla yaşamayı öğreniyorsunuz da. Ama bunun dışında tam bir cehennem hayatı!"[15]

Loach için askerliği kabullenmek bir gereklilikti ve Oxford Üniversitesi'nde okuma umutları henüz çok uzaklarda görünüyordu. Gerçi Nottingham'daki Kooperatif Sanat Merkezi'ni (şimdiki adı Nottingham Sanat Tiyatrosu) keşfetmesiyle birlikte amatör tiyatro aracılığıyla bir soluklanma ortamı daha bulmuş oldu. Nasıl daha önce dini 'keşfetti'yse, bu sefer de kışladan uzaklaşmak için başka bir yol açılmıştı önünde. Kraliyet Hava Kuvvetleri'nde askerlik yaparken, ileride eğitime devam etmeyi de planlayanlar, akşam derslerine katılmak için dışarı çıkabiliyorlardı. Loach da Nottingham'da bir oyunculuk kursuna yazıldı ve 16 kilometrelik yolu haftada iki kez

otobüsle gidip gelmeye başladı. Kooperatif Sanat Merkezi'nin çocuk bölümü için oyunlar sahneleyen öğretmeni John Wills, kendisiyle birlikte çalışmak isteyip istemeyeceğini sordu ona. Bu grupta Michael Jayston (gerçek ismi Michael James) da vardı o aralar, John Bird ise daha yeni ayrılmıştı. Pek çok oyunda Loach, genellikle yaşlı adam rollerini oynadı.

Oyuncu olmaya can atan bir başka genç, Roy Harris, evden ayrılıp bir daire tutmaya karar verdiğinde Loach da kiraya ortak oldu. "Bir inek ahırının yanıydı burası ve inanılmaz rutubetliydi," diye anlatıyor o günleri. "Yatak çarşafları kurutma kâğıdına dönmüştü, bir de yumruğum büyüklüğünde örümcekler vardı. Haftada 1 sterlin ödüyorduk bu eve; böylece, yasak olduğu halde üç ay boyunca kışlanın dışında kaldım. Yani geceleri kışlaya dönmek zorunda değildim, ama sabah beş buçuktaki ilk otobüsü yakalayıp Nottingham'dan Syerston'a gitmem gerekiyordu."[16] Loach, her sabah erkenden üsse gelen müteahhitlerin arasına karışarak içeri girmeyi başarıyormuş, ama sonunda yakayı ele vermiş ve ayrıcalıkları elinden alınmış.

Gerçi haftalık geçit töreninden yırtmak için bulduğu bahanede daha başarılı olmuştu. "Geçit töreni dediler mi, tam anlamıyla içime afakanlar basıyordu, ama Nottingham'da Cumartesi sabahları Latince kursu olduğunu keşfedince sevinçten deliye döndüm," diye anlatıyor. "Oxford'da hukuk okuyacağıma göre Latince önemliydi. Kursa gitme iznini koparmayı başardım, böylece geçit törenine katılmak zorunda değildim artık. İlk gün gittim, başka gelen olmamıştı, dolayısıyla ileri eğitim kurumu kursu iptal etti. Ama ben izin belgesini almıştım bir kere, böylece Cumartesi sabahları Nunearton'a annemlerin yanına gider oldum, çoğu zaman da Nottingham'da tiyatrodan arkadaşlarımla, geleceğin oyuncularıyla buluşuyordum."[17]

1957 sonbaharında Loach askerliğini bitirmişti artık ve hukuk öğrenimi görmek üzere Oxford'un yolunu tuttu. 1950'lerin sonlarında onun gibi mütevazı kökenden gelme bir delikanlı için Britanya'nın en önemli iki üniversite kentinden birinde, hülyalı kulelerle bezeli bir kampüste okumak, gerçekten büyük başarıydı. "İnanılmaz bir şeydi benim için, düşünsenize, Nuneaton'lı bir oğlan Oxford'a gidiyor," diyor Loach, "ve insanı sersemletecek kadar güzel bir şehirdi gerçekten, şimdiki gibi turistik bir yere dönüşmemişti henüz."[18]

Hayalleri de büyüktü Loach'un. "Baro'ya gireceğime inanıyordum, ama bir fanteziydi bu," diye açıklıyor. "Hukuk öğrenimine başladığımda hukukun ne olduğundan haberim yoktu, nitekim bu konuyu ilginç bulmak da sonradan çok zor geldi bana. İki yıldır ne bir yazı yazmıştım, ne de akademik bir çalışmam olmuştu, el alışkanlığımı tamamen kaybetmiştim yani. Yazdığım ilk yazı için çok çalıştım gerçekten, hocadan iyi bir tepki de aldı yazım, ama gerisini getiremedim. Başka işler vardı yapacak, çok daha heyecan verici işler."[19]

Loach'u akademik çalışmaya teşvik eden hiçbir şey yoktu orada, hele de dikkatini dağıtacak ortam hazırken: Öğrenci tiyatrosu. İki örgütlenme bulunuyordu okulda: Belli başlı klasikleri sahneleyen Oxford Üniversitesi Drama Derneği (OUDS) ve yaz döneminde sergilediği müzikal ya da revünün yanında bir de daha çağdaş oyunlara yer veren Deneysel Tiyatro Kulübü (ETC).

Daha ilk haftasında, ETC'nin sahneleyeceği Tennessee Williams oyunu *Yaz ve Duman* için oyuncu seçimi yapılacağına dair ilanları gören Loach, bir çay partisi sahnesinde Dudley Moore'un karşısında tek satırlık rol kapmayı başardı. Moore da Magdalen College'da okuyordu o sıra. "Tam anlamıyla rolümü çaldı," diye anlatıyor Loach. "Tek kelimeyle çok yetenekli ve komik bir oğlandı." Zaten komedi oyuncusu olarak alıp yürüyecekti Moore ve Loach'un daha o zamandan farkına vardığı gibi, ayrıcalıklı bir konumda bulunuyorlardı gerçekten. "Eğer hırslıysanız, ki utanılacak derecede hırslı biriydim ben, asıl mesele *college* çevresinin çemberini kırarak bütün üniversite düzeyinde tanınmaktı," diyor. "Tamamen şans eseri olarak ben, *college* seviyesinde değil üniversite seviyesinde sahnelenen bir oyunda rol almıştım, işte bu yüzden oyun tüm ülkedeki eleştirmenlerce fazlasıyla ciddiye alınıyordu. *Telegraph*'tan, *Times*'dan seyretmeye gelip yazılar yazıyorlardı. Daha okuldaki ilk dönemimde birdenbire ülke çapındaki gazetelerde hakkında yazılar çıkan bir oyunda oynamaya başladım. Diyordum ki kendi kendime, 'Levazımda daktilo yazmaktan çok daha büyük bir şey bu ve hiç kuşkusuz, hukuktan da daha büyük.' Kanıma girmişti artık tamamen!"[20]

Şevki arttıkça rolleri de büyüdü. İkinci dönemde ise OUDS'de Amerikalı bir yüksek lisans öğrencisinin, Stephen Aaron'ın sahneye koyduğu dört saatlik maraton oyun *Kral Lear*'de kralın yardımcısı rolünü üstlendi. Aynı oyunda rol alıp da sonradan başarı kazananlar

arasında, beyazperdede çok üretken bir karakter oyuncusu haline gelecek olan Vernon Dobtcheff (Lear), Birmingham Repertuar Tiyatrosu'nun başına geçip *Rumpole of the Bailey* gibi televizyon programlarını yönetecek olan Michael Simpson (Gloucester), sahne, sinema ve televizyonda uzun bir kariyeri olan Charles Lewsen (Soytarı), geleceğin en önemli West End tiyatro yönetmenlerinden Patrick Garland (Edmund) ve meslek değiştirip dava vekili, ardından yargıç olarak görev yapmadan önce *Dixon of Dock Green* adlı polisiye dizide polis akademisi öğrencisi Jamie MacPherson'ı oynayan David Webster (Edgar) yer alıyordu.

Stephen Aaron'ın Loach üzerinde önemli etkisi oldu. "Oyunun içeriğini kavrayabilmek için bütün sahneleri kendi sözlerimizle yeniden yazmamızı istedi bizden, sonra da söylediğimiz şeyleri kavrayabilmemiz için provalarda bütün sahneleri doğaçtan oynamamızı," diye açıklıyor Loach. "Benim düşünüşümü çok etkileyen bir şey oldu bu. Hem de sandığımdan çok daha fazla etkiledi."[21] Okulda Shakespeare'in diliyle boğuşup durduktan sonra, Loach'un ileride de yönetmen olarak gerçekleştirdiği çalışmalarda benimseyeceği bir yöntemdi bu, yani oyuncuların, öyküye bağlı kalarak satırları gerçekçi bir şekilde söylemesi –söyleyiş şekillerini önceden prova etmeksizin.

Loach, 1958 yazında Dudley Moore ve başkalarıyla birlikte Edinburgh Festivali'nde *Her Şey Para İçin* adında bir revüde oynadı: 17. yüzyıl tiyatro yazarı John Dryden'ın *Her Şey Aşk İçin* oyununun parodisiydi bu. Artık başka her şeyi bir yana bırakarak öğrenci tiyatrosuna kaptırmış gitmişti Loach. "Bütün hayatımı kaplıyordu," sözleriyle kendisi de kabul ediyor bunu, "Deneysel Tiyatro Kulübü'nün sekreteri, OUDS'nin de başkanı oldum."[22] Üniversitedeki son 18 ayı boyunca da aralarında Shakespeare ile Tennessee Williams'ın bulunduğu çeşitli yazarların oyunlarını sahneleyecekti.

Oxford'daki ikinci yılında onu felakete sürükleyecek olan tehlikeli bir yoldu bu; sonunda bir derse girmediği için bursunu kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kaldı. O dersi bırakıp yerine tarihe girme planları da, tarih hocasının onu reddetmesi üzerine boşa çıktı. Mecburen hukukta kalan Loach, haftalık ödev olarak verilen yazıları hazırlamayı hiç ihmal etmeyerek kurtardı kendini, gerçi çoğunlukla son sınıf öğrencisi Harold Burnett'ın eski ödevlerini götürüyordu. "Çok becerikli biriydi ve birçok durumda paçayı onun saye-

sinde kurtardım," diyor Loach. "Neyse ki hoca her yıl aynı konuları veriyordu haftalık ödev yazıları için!"[23]

Bir yandan da Baro'ya girme 'fantezisi'ni sürdüren Loach, Londra'daki dört Inn of Court'tan* biri olan Gray's Inn'e yazıldı ve akşam yemeklerini orada yemesi sayesinde Baro sınavlarına girme imkânını yakaladı. "Son derece acayip, komik ötesi bir şeydi," diye anıyor o günleri, "çünkü alt tarafı bir yemek yemeye gidiyordunuz ve müthiş katı bir resmiyet vardı. Uzun yemekhane masalarında oturulurdu, sağ köşede o akşam Inn'in kıdemli üyeleri olarak orada bulunacağı tutan birtakım yaşlı dava vekilleri yemek yiyor olurdu. Masalarda her dört kişi bir sofra ekibi oluşturuyordu, hiyerarşinin en dibinde yer alan genç üye sağ köşenin ucunda otururdu. En genç sofra ekibinin en genç üyesi masaya oturan son kişi olur ve yemek sona erdikten sonra bir ara ayağa kalkarak, en yaşlı ekibin en yaşlı üyesinden sigara içme izni isterdi. Fi tarihinden beri sürüp giden bu şakalaşmaya göre en yaşlı ekipten Mister Enyaşlı, en genç ekipten Mister Engenç'i duymamış gibi yapardı. Kökeni ka'l-ü belaya uzanan bu geleneğin esprisi, en genç üye sesini duyurmayı başarana kadar kimsenin sofradan kalkamamasıydı. Bazen iş yarım saate varana kadar uzar, bu saçmalık böyle sürüp giderken millet Oxford'a kalkan son treni kaçırırdı. İşin en komik yanı, öğrencilerin çoğunun Commonwealth ülkelerinden gelme siyah çocuklar olmasıydı ve orada azametli bir yargıç veya dava vekiline sesimi duyuracağım diye yırtınan da, şaşmaz bir şekilde siyah bir öğrenci oluyordu."[24]

Loach, Baro sınavlarına asla girmedi: Tiyatro onu yakıp tutuşturmaya devam ediyordu. O sıralarda Oxford, New College'da İngilizce bölümünde okuyan, üniversite dergisi *Isis*'in editörlüğünü yürüten, Loach'la birlikte sahneye çıkan ve ileride de onun kariyerinde önemli bir rol oynayacak Roger Smith'in dediğine bakılırsa, "Strindberg'in *Baba*'sında başrolde çok başarılı oldu, zaten bu sayede oyuncu olarak kabul ettirdi kendini." Smith şöyle devam ediyor: "Ken o zamanlar hiçbir şekilde siyasal eğilimleri olan biri değildi. Tek ilgi duyduğu şey iyi bir oyuncu olmaktı ve gülüp eğlenmeye bayılırdı. Benden çok daha ilgiliydi tiyatroyla. Kanına oyunculuk virüsü girmiş, hayatı kaymış birisi daha diye bakıyordum ben de ona."[25] Smith ise siyasal bakımdan çok daha ağır sıklet sayılacak bir

*) Anglosakson ülkelerinde, hukukçular ile hukuk öğrencilerinin girebildiği mesleki örgütlenme. (ç.n.)

gruba takılıyor, otomobil imalatının ağırlıkta olduğu Oxford banliyösü Cowley'de Dennis Potter ve Kenith Trodd'la birlikte bir odada kalıyordu. "Radikal solcuyduk hepimiz," diye anlatıyor. Hatta o zamanlar, Nükleer Silahsızlanma Kampanyası'nın yerleşmesini sağlayan ilk Aldermaston yürüyüşlerinde bir oyun bile sahnelemişler, ama Loach bu oyunda yer almamış. "Severdim onu," diyor Smith, "ama siyasetten çok uzak biriydi."[26]

Nuneaton'da geçen çocukluğu boyunca siyaset, hiçbir deneyimin parçası olmamıştı Loach için; asla siyaset konuşulmamıştı etrafında. "Babam pek politik biri değildi," diye açıklıyor kendisi bu durumu. "Tory'lerin gazetesi *Daily Express*'i alırdı ve herhalde Muhafazakâr Parti'ye veriyordu oyunu. Annem zaten o ne yaparsa aynısını yapardı. On beş yaşındayken okulda bir temsilî seçim yapılmıştı ve ben Genç Muhafazakâr aday olmuştum, çünkü eve gelen gazeteden bildiğim tek şey buydu. Sonraları, sanıyorum babam, kendi çalıştığı fabrikadaki yönetimden ötürü bir hayal kırıklığı yaşadı. Fabrikayı yerin dibine batırmışlardı çünkü, yani ondan sonra yönetici sınıfa duyduğu hürmeti kaybetti galiba. Gerçi sendikada da güçlü biri değildi. İlk başladığı noktayı düşünecek olursak, kendi kendine yeterince iyi bir yerlere gelmiş sayılırdı ve o bunu başarabildiğine göre herkes başarabilmeli diye düşünüyordu. Çok çürük bir teze tutunmaktaydı yani."[27]

Oxford'daki son döneminde Loach, Shakespeare'in *Kısasa Kısas*'ında Angelo'yu oynadı (o zamanlar ondan iki sınıf küçük olan oyuncu Gordon Honeycombe, "sıska ve sinirli"[28] biri olarak hatırlıyor Loach'u), ama altı hafta boyunca çok sıkı çalışarak sınavlarına da hazırlandı, Britanya'nın en elit öğrenim kurumlarından birinde geçirdiği üç yıldan bir şeyler kurtarabilme umuduyla kelimenin tam anlamıyla "ineklemişti". Kendi sözleriyle: "Sırf babamın hatırı için diploma almak istiyordum." Sınavı geçti gerçi ama Oxford'dan çok kötü bir dereceyle ayrılarak Jack Loach'u gözü yaşlı bıraktı. "İhtiyar çok üzülmüştü sanırım, gerçekten," diyor Loach. "Oğlunun Oxford'da hukuk okuması çok büyük bir emeldi onun için ve daha iyisini becerebileceğimi de biliyordu. Şansımı tepmiştim işte." Oyunculuk, genç Loach'un aşkıydı. Şöyle anlatıyor kendisi: "Babam demişti ki, 'Hayat senin hayatın ve nasıl istersen öyle yaşarsın, ama asla iki yakan bir araya gelmeyecek.' Elime geçen böyle büyük bir şansı nasıl olup da teptiğimi anlayamıyordu."[29]

## Notlar

Bu bölümün adı, Barry Hines'ın *A Kestrel for a Knave* romanının (ilk basımı Michael Joseph, 1968) önsözündeki bir alıntıdan gelmektedir. 1486'da yayınlanmış Boke of St Albans'a ve bir Harleian elyazmasına dayanan alıntının tamamı şöyledir: "Imparator'a Kartal, Kral'a Akdoğan; Prensler'e Doğan, Şövalyeler'e Bozdoğan, *Lady*'lere Çakırdoğan; *Yeoman*'lara* Atmaca, Papazlar'a Şahin, Kutsanmış Su'yu taşıyan Papaz yamaklarına Çaylak, Avam'a Kerkenez."

1) Ken Loach'un yazarla yaptığı söyleşide aktarılmıştır, 31 Ekim 2002.
2-24) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.
25, 26) Roger Smith, yazarın söyleşisi, 18 Aralık 2002.
27) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.
28) Gordon Honeycombe, yazarın söyleşisi, 10 Nisan 2003.
29) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.

*) Feodal Britanya'da, silah taşıma hakkı bulunan toprak sahipleri. (ç.n.)

# 2
# YAŞAYAN TİYATRO



1960 yazında Oxford Üniversitesi, Ken Loach'un özgeçmişinde bir satırdan ibaretti artık, ama oradayken kurduğu dostluklar devam ediyordu. Sınavlar bittikten sonra David Webster'la birlikte Edinburgh Festivali'ne dönerek Alman yazar Schiller'in *Wallenstein* üçlemesini sahnelediler. Ama tek oyuna indirmişlerdi eseri. Bir de, bir Fransız oyunundan esinlenip yine eski Oxford öğrencilerinden Herbert Chappell'a şarkılarını bestelettikleri *Jacqueline'den Sevgilerle* adlı müzikali.

Ancak Oxford'un ötesinde bekleyen o kocaman dünyaya adım atma gerekliliği daha fazla ertelenemeyecekti artık. Yine üniversiteden tanıdıkları Richard Booth -annesinin ailesi, Yardley adlı parfüm şirketinin kurucusuydu- bu yeni tiyatro topluluğuna finansman sağlamayı önerince, Loach'un oyunculuk hayalleri bir anda canlanıverdi.

Nuneaton'dan arkadaşı olan ve güzel sanatlar okurken bir yandan da Edinburgh Festivali'ndeki oyunlarının sahne tasarımını gerçekleştiren Bill Hays'le birlikte 1960 sonbaharında İngiltere'yi baştan başa kat ederek uygun bir yer bulmaya çalıştılar. "Tam anlamıyla delilikti, hiçbir gerçekçi yanı yoktu," diye anlatıyor bu çabayı Loach. "Bedford'daki kapatılmış Royal County Tiyatrosu'nu bulup sahipleriyle pazarlığa başladık. Bir süre sonra Richard'ın aklı başına geldi ve çok haklı olarak desteğini geri çekti, çünkü boyumuzu aşan bir işe kalkışmıştık."[1] Booth, Herefordshire'de, tam Gal sınırında bulunan Hay-on-Wye'a, ailesinin yanına döndü ve ertesi yıl burada açtığı kitapçı dükkânıyla kasabanın Britanya'daki ilk 'kitap kenti' olarak ün kazanıp gelişmesini, üstelik dünyaca tanınmış bir edebiyat ve sanat festivalinin ev sahibi haline gelmesini sağladı.

Loach ile Hays ise Bedford'da kalarak yaralarını sarmaya çalıştılar. "Bill ile birlikte berbat bir duruma düştük, çünkü bir dükkânın üst katında daire kiralamış ve kontratı da imzalamıştık," diyor Loach. "Biz de ders vermeye başladık. Bedford'da bir ilkokulda sonbahar döneminde yedek öğretmen oldum ben ve orada *Oliver Twist*'i sahneledim. Sonra da Noel tatilinde tam anlamıyla burnu sürtülmüş bir halde annemlerin evine döndüm."[2]

Onu Oxford Üniversitesi'nde bir revüde gören tiyatro emprezaryosu Michael Codron'un bürosundan, Londra West End'deki benzer bir oyunda rol teklif etmek üzere gelen telefon, Loach'un kurtuluşu olacaktı. *One Over the Eight* adlı oyunda Kenneth Williams'ın karşıtı karakteri canlandıracak olan Lance Percival'm yedeği olması isteniyordu. O aralar yıldızı yeni yeni parlayan ve sonradan, Loach'un Oxford'dan eski ahbabı Dudley Moore'la bir komedi ikilisi oluşturacak olan Peter Cook'un yazdığı skeçlerden oluşuyordu oyun. Cambridge Üniversitesi'nin *Sahne Işıkları* revüsünde yıldızı parlayan Cook, 1960'ta Dudley Moore, Jonathan Miller ve Alan Bennett gibi başka Oxbridge mezunlarıyla birlikte *Kenardan Öteye* adlı, asit sertliğinde bir hicivde rol almıştı. Duke of York's Tiyatrosu'nda sahnelenen ve Sheila Hancock'ın da oynadığı *İnmez Sekize*, Kenneth Williams'a iki yıl önce West End'de başarı kazandıran *Sekizlik Kuruş*'un devamı niteliğindeydi.

1961'in Ocak ayında prova odasına giren Loach'un, karşısında epeyce seçkin kişiler bulmuş olduğu açıktı. "Kendimi bir şarlatan gibi hissediyordum, heyecandan elim ayağım tutmuyordu," diye anlatıyor o günü. "Yan yan yürüyerek kapıya en yakın koltuğa oturdum,

elimden geldiğince görünmez olmaya çalışıyordum. Arada birileri gelip kim olduğumu sordukça yedek oyuncu gibi bir şeyler gevelemiş olmalıyım. Sheila Hancock gelip dedi ki, 'Benim giysilerim için ölçünü aldılar mı?' Sordum ben de: 'Nasıl yani?' Dedi ki, 'Bu herifler cani. Bütün roller için tek bir yedek oyuncu ayarlamışlar.' İşte o anda gözlerim faltaşı gibi açılmıştı galiba. Tam bir kara cahilseniz, her şey mümkündür sizin için!"[3] Bir anlık panikten sonra anlamıştı tabii makaraya sarılmakta olduğunu.

Gerçi Sheila Hancock'un rolü için değilse bile, en azından bütün erkek rolleri için yedekte durabileceği düşünülmedi değil, ama Amerikalı dansçı ve koreograf Paddy Stone'un yaptığı bir keşif üzerine bu düşünceden vazgeçildi: Loach'un ayaklarına doğuştan taş bağlanmıştı. Kendisi, "Nuneaton erkekleri dans etmez!"[4] diye açıklayacaktı bunu sonradan. Yine de bu, kendisi gibi yedek oyuncu olarak orada bulunan ve şarkı söyleyip dans eden Jill Gascoine'la o unutulmaz haftalık provaları yapmaktan kaçması için yeterli mazeret oluşturamayacaktı. "Jill, sahnenin bir ucundan üzerime atlıyor ve benim de onu belinden kavrayıp 360 derece döndürmem, sonra havaya kaldırmam, en sonunda da tam önümde iki ayağı üstünde dikilecek şekilde yere bırakmam gerekiyordu," diye anlatıyor Loach. "Bütün bunları yapmam mümkün değildi ki. Her Perşembe sabahı kafa üstü yere çakılıyordu kız, bacakları da havaya savrularak benim suratıma çarpıyordu tabii. Tam bir faciaydı. Neyse ki bunu hiç seyirci önünde yapmam gerekmedi."[5]

Percival yerine yedeğe çıkması gerekmedi de zaten, ama her gece perde değişirken sahnelenen ufak bir skeçte, başdansçı Irving Davies istemediği için onun yerine rol aldı, böylece haftalığı 15 sterlinden 20'ye çıkmış oldu. Skeçte Galli dört maden işçisi vardı ve aralarından birinin Hintli olduğundan kuşkulanıyorlardı; kuşkularının nedeni de bir kişinin Galli aksanının arada Asya aksanına kaymasıydı, ama kim olduğunu bir türlü anlayamıyorlardı, çünkü hepsi kömür tozuna bulanmış olduğu için bir türlü görüp ayırt edemiyorlardı. Çekingen yapılı Loach için pek göze batmadan haftada fazladan 5 sterlin kazanmak için ideal işti doğrusu.

Kenneth Williams'la birlikte sahneye çıkma düşüncesi yüzünden tir tir titriyordu Loach. "Beni çiğ çiğ yerdi o adam," demişti. "Sağı solu hiç belli olmayan biriydi ve bir saniye içinde değişiverirdi. Bir an canciğer dostunuz olur, sonra hemen canınızı çıkarırdı; çok tuhaf biriydi gerçekten. Tarihe ilgi duyuyordu, nitekim bu konuda

dostça tartışmalarımız olmuştu. Kral John'un bir biyografisini okumuştum yeni, çok da hoşuma gitmişti ve ona verdim kitabı. Ama ertesi gün tutup herkesin içinde hakaret ederdi size ve kimse de nasıl karşılık vereceğini bilemezdi."[6]

Loach açısından işin en eğlenceli kısmı, oyunun West End öncesinde çıktığı turneydi. Altı hafta süreyle topluluk, Golders Green Hipodromu'ndan Blackpool Grand Tiyatrosu'na kadar Britanya'nın her yerinde sahneledi oyunu. "Olağanüstüydü," diye anlatıyor Loach, "çünkü buharlı trenlerle yolculuk ediyor, Crewe gibi tren istasyonlarında başka oyuncularla karşılaşıyorduk. Artık sona ermeye yüz tutmuş köklü bir tiyatro geleneğinin, gezici kumpanyalar geleneğinin bir parçası olarak hissediyordu insan kendini. Benim açımdan büyüleyici bir deneyimdi gerçekten."[7] Duke of York's Tiyatrosu'nda geçirdiği üç aydan sonra Loach, hele de her gösteriden sonra sokağın karşısındaki *pub*'a kapanıp diğer oyuncularla sohbet etme imkânı bulmasıyla, West End atmosferini tam anlamıyla özümsemişti artık.

O sırada, Londra'nın batı kesimine düşen Notting Hill Gate'te Derrick Goodwin'le birlikte bir daire kiraladı. Goodwin, aynı oyunda teknisyen olarak görev yapıyordu, ama ileride senaryo yazarı ve yönetmen olarak televizyonda başarıya ulaşacaktı. O dönemde Loach, Goodwin'in yazdığı iki kısa oyunu yönetmişti. Genç James Bolam'ın başrolünü oynadığı bu oyunlar, bir Pazar sabahı, West End'in göbeğinde, St Martin's Lane yakınındaki bir salonda sahnelendi. Seyircilerin çoğu eş dosttu elbette.

Merkezi Sutton Coldfield'da olan ama o sıralar turnede bulunan Arena Tiyatro Topluluğu'nun 1961 yazında düzenlediği oyuncu seçmelerinden üç aylık iş kaptı Loach. Topluluk, Birmingham'daki Cannon Hill Park'ta, ayrıca Cardiff'te bulunan Prince of Wales Tiyatrosu'nda oyunlar sahneliyordu. "Çok yüksek standartlar söz konusu değildi, ama eğlenceliydi," diye anıyor o dönemi.[8] Loach'un rol aldığı oyunlar, Molière'den *Kibarlık Budalası* (İngilizce *The Would-be Gentleman* adıyla sahnelenmişti), Thornton Wilder'dan *Çöpçatan*, Arnold Wesker'dan *Kökler*, Hugh ile Margaret Williams'dan *The Grass is Greener* idi; bir de topluluğun müdürü John English'in özel olarak yazdığı *Brer Rabbit* oyununda tilki Brer Fox'u canlandırdı. Birlikte sahneye çıktığı oyuncular arasında, çok sonraları *Last of the Summer Wine* adlı TV dizisinde kafeterya sahibi Ivy rolüyle şöhrete kavuşacak olan Jane Freeman da vardı. "Hiç utanmadan karşılıklı dalga geçip

durmuştuk sahnede," diye anlatıyor Loach. "Brer Fox rolünde benim performansım bir faciaydı –en büyük zaferim olduğu söylenemez."[9]

Ama daha önemlisi, topluluğun sekreteri olan ve zaman zaman sahnede dans eden Lesley Ashton'la tanışmıştı Loach. Manchester'da doğup Birmingham'da yetişen Ashton, ondan üç yaş küçüktü. Otomobil lastiği fabrikası sahibi olarak, kızının dansçılık mesleğini seçmeye yeltenmesine izin vermeyecek bir adam olan babası, sekreterlik okuluna göndermişti onu. Ashton ise sekreter olarak çalışırken, yakınlardaki Highbury Little Tiyatrosu'nda sahneye çıkan amatör topluluğun, boyu 1,57 m. olan dansçılar aradığını duydu. Başvurusundan sonra işe alındı, çocuk oyunlarında sahneye çıktı ve sonra da topluluğun profesyonel oyunculardan oluşma kardeş tiyatrosu olan Arena'ya gönderildi. En sonunda da, aynı zamanda John English'in sekreteri yapılarak orada düzenli bir işe kavuştu.

Sonra Loach çıktı karşısına. "OUDS başkanlığı yapmış, Kenneth Williams'la sahneye çıkmış olan, üstelik bir de ceket giyip kravat takan bu delikanlıdan hepimiz biraz çekinirdik," diye hatırlıyor Ashton. "Yemin ediyorum, kravat takardı o zamanlar ve bir de baston şemsiyesi vardı, şimdi inkâr ediyor gerçi. Hatırlıyorum da, pek iyi bir oyuncu olmadığını düşünmüştüm! Şimdi kendisinin de suratına bakmayacağı, hatta denemelere bile almayacağı cinsten bir oyuncuydu, çünkü onun oyunu fazlasıyla düşünülmüş ve ayrıntılı biçimde tasarlanmıştı. Biz ise o türden bir tiyatro topluluğu değildik. Çok hoşlanıyordum ondan, ama aynı klasmanda olmadığımızı düşünüyordum, ne de olsa o bir oyuncuydu ve üniversite okumuştu. Cardiff'teyken arada bir öylesine birlikte gezip tozmaya başlamıştık sadece, ama çok sık değil. Ben bütün arkadaşlarla gezerdim –hepimiz çok gençtik. Ama Birmingham'da geçtikten ciddi olarak çıkmaya başladık."[10]

Yaz mevsimi sona erince yine yola koyuldu Loach. Tiyatro topluluğu hayalinden vazgeçmiş değildi, nitekim Bill Hays ve Derrick Goodwin'le birlikte Leicester'ın Great Central Sokağı'nda bulduğu eski bir dershanede Living Theatre'ı (Yaşayan Tiyatro) kurdu. Üçlünün niyeti, oyunları sırayla yönetmekti; oyuncu olarak da Jill Gascoine ile Peter Blythe vardı toplulukta, fakat Loach, daha ilk oyun sahnelenmeden ayrıldı. (Sonradan kısa süreliğine geri dönüp *Candida*'yı yönetecekti.) ITV'nin ilk kuruluşlarından ABC'nin düzenlediği bir programda görev almak için başvurduktan sonra, durmuş oturmuş bir tiyatroda çalışırken edindiği deneyimden yararlanmayı bilmişti.

ABC'de yayınlanan "Armchair Theatre" (Koltuk Tiyatrosu) dizisinde hem klasiklere hem yeni eserlere yer veriliyordu. Televizyon tiyatrosu o zamanlar hâlâ sahne oyunlarıyla aynı tarzda gerçekleştiriliyordu ve ABC, ülkenin her yanındaki repertuar tiyatrolarında bir yıl deneyim kazanmaları için altı yönetmen yardımcısına ücret ödemekteydi. Geleceğin televizyon yönetmenlerini yetiştirmekti umutları.

Böylece yeni yeni palazlanan yönetmenimiz, Northampton'daki Theatre Royal'a yöneldi. West End'de sükse yapmış oyunlar ile Oscar Wilde, George Bernard Shaw gibi yazarların klasikleşmiş eserlerini içeren karma bir repertuarı vardı bu tiyatronun. Repertuar tiyatrolarındaki geleneğe uygun olarak iki haftada bir yeni oyun sahneleniyordu. Yılın en önemli gösterisi ise sanat yönetmeni Lionel Hamilton'ın "Lady" rolünde göründüğü Noel pandomimi oldu. "Arada bir figüran olarak sahneye çıkıyordum," diye anlatıyor Loach, "zaten Lionel, benim oyunculuk yeteneğimi hesaba katmaya değer bile görmüyordu."[11]

Çoğu oyunu Hamilton yönetiyordu, ama cinayet öykülerinden hazzetmediği için Agatha Christie uyarlaması *Papaz Evinde Cinayet* ile Simon Amberley'nin *Murder at Quay Cottage* oyunlarını Loach'a bırakmıştı. "Bazen bir oyunda başrole çıkması için tanınmış bir oyuncu tutarlardı," diye anlatıyor Loach, *Papaz Evinde Cinayet*'te ise biz öyle yapmayıp topluluğun her zaman karakter rollerine çıkan oyuncularıyla çalıştık. Böylece, Charles Cochran yönetimindeki genç oyuncular zamanında müzikal tiyatroda bulunmuş olan son derece güzel ve zarif bir ihtiyar hanımefendi olarak Vera Lennox, oyunda Miss Marple rolünü üstlendi, ama repliklerini unutuyor, üstüne üstlük her gece bir şişeye yakın cini de götürüyordu. Dolayısıyla, oyunun finaline doğru cinin ve hafıza probleminin birleşmesi, Miss Marple'ın çözmesi gerekenden fazla esrar yaratmasına yol açtmaktaydı. Her gece seyirciler, cinayeti kimin işlemiş olduğundan tamamen bihaber, ama oyundan da memnun dönüyorlardı evlerine."[12] Northampton Repertuar Tiyatrosu'ndaki bir yıllık döneminde Loach, bir de *Bütün Odalarda Sıcak ve Soğuk Su* adındaki farsı yönetti. Oyuncu Patricia Leventon, "Çok kalın çizgili, korkunç bir oyundu doğrusu, ama elimizden geleni yaptık," diye anıyor o günleri. "Çalışırken gülmekten kırılmıştık hepimiz."[13]

Sahnedeki bu yararlı deneyimle aynı sıralarda, sahne dışında da önemli bir olay yaşadı Loach: Lesley Ashton, Northampton'a gelerek onun yanına taşındı. Sonunda çift evlenmeye karar verdi; 1962 Temmuz ayında Sutton Coldfield'daki nikâhlarının ve Loach'un yönet-

men yardımcılığında bir yılı doldurmasının ardından Londra'nın batı kesimindeki Shepherd's Bush'ta yeni bir daireye taşındılar ve Lesley, Holborn'da bir sekreterlik işi buldu. Bir yandan da Loach –ve onların yanına yerleşen– Bill Hays, birlikte bir tiyatro topluluğu kurmaya çalışıyorlardı yine. "Yıllardır yaşadığımız en soğuk kış mevsiminde korkunç bir geceydi ve birlikte Southampton'a gitmiştik," diyor. "Daha çok imareti falan andıran bir pansiyonda kaldık ve bütün gece donduk resmen."[14] İkilinin uzun zamandır devam eden bu hayali başarısızlığa mahkûmdu, bu da Lesley Loach'u hayal kırıklığına uğratmamıştı: "Hep birlikte orada yaşama düşüncesi hiç hoşuma gitmemişti zaten," diye itiraf ediyor.[15]

Loach, BBC televizyonundaki hiciv dizisi *That Was the Week That Was*'da oynadığı tek replikli roller ile Oxford Üniversitesi'ndeki ve *İnmez Sekize*'deki revü deneyimi sayesinde bazı roller alarak işsizliğini bir ölçüde telafi ediyordu. Skeçlerden birinde canlandırdığı Genç Muhafazakâr rolüyle ilgili bir anısını, "Repliğimi çok kötü okumuştum," diye anlatıyor. "Yönetmen Ned Sherrin locadan inip gelerek, 'Biraz daha Genç Muhafazakâr olabilir misin acaba?' dedi. Bunun ne anlama geldiğine dair hiçbir fikrim yoktu ki! Ben de komik bir sesle oynadım o bölümü. Televizyonla ciddi olarak ilgilenmiyordum aslında. Benim arzum tiyatroda çalışmaktı."[16]

Temmuz 1963'te, Arena Tiyatro Topluluğu bir başka yaz sezonunun ortasındayken, Loach çiftinin ilk çocuğu Stephen dünyaya geldi. "Birmingham'dayken annemlerin yanında kalıyorduk," diye anlatıyor Lesley Loach. "O sırada Nuneaton'da, Ken'in annesiyle babasının evinde misafirdik ki benim su kesem patladı. Ken'in annesi beni arabaya attığı gibi kendi annemin yanına götürdü; kendisi çok fazla bulaşmak istemiyordu! Ken, annem ve babam, hep birlikte gittik hastaneye. O gece doğum yaptım, Ken de ertesi sabah geldi; o yıllarda babalar girmezdi doğuma."[17]

John English'in yönettiği yeni çocuk oyunu *Poor Richard*'la sahneye dönen Loach, oyuncuların dönüşümlü roller aldığı bu yapımda yalnızca Değirmenci ve Vezir-i Âzam değil, kedi rolüne de çıktı. Belki de kısmetinin başka yerlerde olduğuna inanmasını sağlayan, bu deneyim olmuştu. Arkasından işsiz kalıp bir de yönetmen yardımcılığı için kapısını çaldığı BBC tarafından geri çevrilince, bir yönetmenlik kursuna başvurdu ve kabul edildi. Bu olay, 1963'teydi, yani ertesi yıl yayına başlaması planlanan BBC2'yle ilgili hazırlıkların yapıldığı sıralarda. Kursla

amaçlanan da yeni kanala yeni yetenekler yetiştirmekti zaten. Oysa ne tuhaftır ki Loach, hemen hemen yalnızca BBC1 için çalışacaktı. (Bill Hays de BBC tarafından yönetmen olarak işe alınmıştı.)

Altı haftalık kursla amaçlanan, biraz yönetmenlik deneyimi olanların BBC kalıbına sokulabilecek şekilde eğitilmesiydi; form doldurma, televizyon kurumunun etiği gibi konular anlatılıyordu yani. Yönetmenlik becerisi ise "Kamerayla Ne Yapılır?" başlıklı bir dersle sınırlıydı. Dersi veren John Jacobs, daha önceden "Pazar Gecesi Tiyatrosu" adı altında yayınlanan dizi oyunlarda yönetmenlik yapmıştı ve sonradan ITV'ye ait rakip televizyon kuruluşu Anglia'da drama bölümü sorumlusu olacaktı. Tiyatro delisi Loach, er meydanında ilk adımlarını televizyon alanında atmış oluyordu böylece.

## Notlar

1-4) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.
5) *Loach on Loach* [Loach, Loach'u Anlatıyor], derleyen: Graham Fuller, Faber and Faber, 1998.
6-9) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.
10) Lesley Loach, yazarın söyleşisi, 10 Eylül 2003.
11, 12) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.
13) Patricia Leventon, yazarın söyleşisi, 13 Ağustos 2002.
14) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.
15) Lesley Loach, yazarın söyleşisi, 10 Eylül 2003.
16) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.
17) Lesley Loach, yazarın söyleşisi, 10 Eylül 2003.

# 3
# ÖFKELİ GENÇLER



Yıl 1963, yani Britanya'da *Swinging Sixties* denilen cinsel özgürlük döneminin gerçek anlamda başladığı yıl. Beatles, arka arkaya listebaşı olan üç 45'lik çıkarmış, doğum kontrol hapları reçeteyle serbestçe satılır, gençler seslerini duyurur olmuş, Savaş Bakanı John Profumo'nun, bir Rus diplomatıyla da yattığı ortaya çıkan telekız sevgilisi yüzünden patlak veren skandalla istifa etmesi, hâkim güçlerin üstünde oturduğu payandalardan birini devirivermişti.

Bir kuşaktan beri süregiden muhafazakâr Tory hâkimiyeti can çekişiyordu artık ve savaş sonrasının meşakkat dolu yıllarında yerleşmiş sadelik, mütevazılık kültürü, yerini gözle görülür bir refaha bırakıyordu. Orta sınıf değerleri ve her sınıfa uygun aksanlarıyla 'yeşillikler diyarı, cennet vatanım İngiltere' görüşünün tekeli kırılmak-

taydı. Bütün ülkeye hâkim olmaya başlayan yeni hava edebiyata, tiyatro oyunlarına ve 1950'lerin ortalarından beri yavaş yavaş gelişmekte olan sinema filmlerine de yansıyordu. En sonunda, artık küçülmekte olan bir imparatorlukla ve orta sınıf 'saygıdeğerliği'yle özdeşleştirilmiş o boğuk seslerin yerini, John Osborne, Lindsay Anderson, Tony Richardson gibi Öfkeli Gençler aldı. Londra'daki Royal Court Tiyatrosu, bu üç genç için mesajlarını duyurabilecekleri bir ortam halini almış, Osborne'un *Öfkeyle Geri Bakmak* oyunu da bu tiyatronun kazandığı ilk başarılardan biri olmuştu.

İşçi sınıfı ve ortanın solu için bir başka önemli ifade kanalı da Tiyatro Atölyesi oldu. Atölye, yıllar yılı turne yapmış bir oyuncu ve yönetmen olan Joan Littlewood tarafından Doğu Londra'da bir halk tiyatrosu olarak kurulmuştu. Bertolt Brecht'in, Britanya'da ilk sahneleneceği zaman *Cesaret Ana ve Çocukları*'nı emanet ettiği tiyatrocuydu Littlewood. Oyun, Otuz Yıl Savaşları sırasında ailesini geçindirmeye uğraşan mücadeleci bir kadını anlatır; siyasetle ilgilenmediği konusundaki sürekli ısrarına rağmen eninde sonunda siyasal niteliği olan kararlar almak durumundadır hep kadın. Oyun ilerledikçe Cesaret Ana'nın tamamen başka olayların ve içinde yaşamak zorunda olduğu sistemin insafına kaldığını görürüz.

Brecht ve Littlewood'un etkisiyle bu tema, Ken Loach'un filmlerinde de sürekli tekrarlanacaktı. Loach, işçi sınıfının konuştuğu günlük dille tiyatro yapma ve oyuncuları, diyalogları kendi sözleriyle dillendirmeye yöneltme uygulamasını da yine onlardan almıştı. Littlewood hakkında şunları anlatıyordu: "Eserlerini çok beğenir, büyük bir hayranlık duyardım, hatta onu taklit etmeye çalışırdım –bir işe ilk başladığınızda bir başkasını taklit edişinizi kastediyorum. Onun canlı tiyatroda yakaladığı o tasarlanmamışlık havasını yakalamaya çalıştım ben de. Bu da bir öykü anlatma biçimidir: Görünümler rastgele akar gider, ama yine de bir öykü çıkar ortaya... olup biten her şeyin zenginliği de buna bağlıdır."[1]

Oysa sinema ve televizyon hiçbir zaman öyle büyük bir merak olmamıştı Loach için. Nuneaton ve Oxford'dayken ara sıra giderdi ancak sinemaya ve onda da bildik Hollywood yapımlarından uzak durarak kıta Avrupası'nın 'X' olarak sınıflandırılmış filmlerini, İtalya'dan Michelangelo Antonioni'nin ya da Fransız Yeni Dalga öncülerinin eserlerini izlerdi. Fransa'da 1950'lerin başlarında François Truffaut, Jean-Luc Godard ve Claude Chabrol gibi yönetmenler ön-

cülüğünde gelişen bu sinema devrimi, bu ülkenin stüdyoda film çekme geleneğine karşı bir hareketti. Ama bir yandan da sinemadaki başka katkıları tanıyor ve takdir ediyordu: Jean Renoir ve Jean Vigo gibi 1930'lu yılların Fransız yönetmenlerini, Roberto Rossellini ile Vittorio De Sica öncülüğündeki İtalyan yeni gerçekçi sinemasını, başta Alfred Hitchcock, Nicholas Ray ve Howard Hawks gelmek üzere filmleriyle bu sanata kendi damgalarını vuran Hollywood yönetmenlerini. Savaş sonrasının varoluşçu felsefesine yakın duran Fransız Yeni Dalga sineması, zaman zaman ahlâki sınırları da zorlayarak başına buyruk bir hayat süren otorite-karşıtı karakterleri anlatırdı hep; gerçek mekânlarda hareketli sahneler, aslında belgesel çekiminde kullanılan elde taşınır, hafif kameralarla çekiliyor, yönetmenler ellerinden geldiğince doğal ışık ve ses kullanıyorlardı. Oyuncuların konuşmaları ise çoğu zaman doğaçlamaydı, hatta birbirlerinin lafını keserek ya da aynı anda konuşurlardı –gerçek hayatta olduğu gibi. Üslûp açısından getirilen yeniliklerden biri de, Godard'ın ustası olduğu *jump-cut* tekniğiydi: Kameranın, aynı insan üzerinde bir çekimden diğerine atlayıvermesi.

Sahne ve sinemadan gelen bu etkiler, Loach'un kendi ülkesinde yepyeni bir bakışla geliştirdiği yaklaşımı açıklayabilir: Hollywood'un da, Britanya stüdyo sisteminin de gelenekleşmiş kalıplarından uzak durmaya dayalı bir sinema yönetmenliğiydi bu. Britanya'nın devlet televizyonu olan BBC'ye, tam da yeni yeteneklerin akın akın geldiği bir dönemde girmişti Loach. Genel müdür Hugh Greene'in liberal yönetimiyle de birleşince, bu akın, küçük ekranın tarihindeki en yaratıcı yılların başlangıcını müjdeliyordu. *That Was the Week That Was* adlı hiciv, siyaset adamlarının, eleştiriden muaf olmadıkları gerçeğini kabullenmesini sağlamıştı bile. Üstelik bu yeni yazar ve yönetmen kuşağı, televizyon dramasını, o teatral 'sahne temsili' havasından kurtarmaya, tamamen televizyona özgü bir form haline getirmeye kararlıydı. Bu yeni formda, piyesvari temsilden kopuşun yanı sıra diyalogları azaltmaya ve öykünün daha hızlı ilerlemesini sağlamaya yarayan çeşitli teknikler de kullanılıyordu.

Bu sürecin ilerlemesine katkıda bulunanlardan biri, modern sahne oyunlarından ve romanlardan yaptığı uyarlamalarla "Storyboard" ve "Studio 4" adlı antoloji dizilerini hazırlayan Roger Smith oldu. Smith, Oxford Üniversitesi'ndeyken Loach'la birlikte sahneye çıkmıştı. "Voice-over, müzik ve uzun planlar kullanarak daha serbest

bir form yerleştirmeye çalıştık, aslında Royal Court Tiyatrosu'nda meydana gelen gelişmeleri yansıtıyorduk," diye anlatıyor Smith. "Herkes bizi birer asi olarak, deri ceketli gençler olarak falan canlandırdı kafasında, oysa BBC'ydi bu gelişmeye izin veren. Ama televizyon draması denen şeyi temelinden sarstığı kesin."[2]

Yeni televizyon oyunlarına yer veren "Teletale" adlı bir başka antoloji dizisiyle bu değişim devam etti. Yarımşar saatlik bu yapımlar, BBC yönetmenlik kursundan mezun olanların bir kısmına çalışma imkânı yaratmaya da yarıyordu. Loach, Roger Smith'in televizyon için yazdığı ilk özgün senaryo olan *Catherine*'i çekmekle görevlendirildi. Yazarın kendi boşanma deneyiminden doğan son derece kişisel bir öyküydü bu. "Müthişti," diye anlatıyor Loach. "Öyle ciddi bir yönetmenlik yapmadım zaten. Sadece bir şeyler kapmaya çalışıyordum."[3]

Daha yeni yetişen bir yönetmen olarak, *Catherine*'in canlı yayınlanması gibi bir dehşetten korunabilmişti, çünkü 1960'ların başlarında hâlâ birçok program canlı yayınlanıyordu. Dizi, Londra'da yapılan provalardan sonra, BBC'nin kiliseden bozma Manchester stüdyosunda, geleneksel televizyon kameralarıyla bir günde çekiliyor, sonra bantlar kurgu için yine Londra'ya gönderiliyordu. O günlerde çok zahmetli bir işti bu. "Oyunu, kurgusu yapılmış bir anlatı formunda yazacağım diye sekiz olmuştum," diye açıklıyor Smith. "On santim kalınlığındaki o koca bantı durdurduğunuzda bir şey göremiyordunuz -tek bir hareketsiz görüntü yoktu- ve kurgucu gerçekten de filmi makasla kesip tutkalla yapıştırıyordu. Gerçi ben, sınırları genişleten bir şey yapmakta olduğumuz kanısındaydım."[4] Yapımcı James MacTaggart, *Catherine*'e ilişkin şu nitelemeyle tanıtıyordu yeni yaklaşımı: "Alışılmışın çok dışında bir senaryo, televizyon dramasında kabul edilmiş kuralların çoğuna uymuyor."[5]

Öykü, diziye adını veren ve Kika Markham tarafından canlandırılan karakteri anlatır: Evliliğinin sona ermesinden sonra tek başına bir hayat kurmaya çalışmaktadır. Kendi başına sinemaya giderken görürüz onu ve bir barda otururken yanına yaklaşan şarkıcının (oyuncu Tony Selby) şu sorusuna maruz kalır: "Veriyor musun?" (bunun anlamı, "Benimle yatar mısın?"dır, Smith'in açıklamasına göre).[6] Edebi düzlemde olaylar, anlatıcı rolünü üstlenen oyuncu Geoffrey Whitehead tarafından birbirine bağlanır. Bu işi stüdyonun çıplak bir köşesinde yapmış Whitehead, bildiğimiz anlamda set fa-

lan yokmuş orada ve sahne değişimleri sadece ışıklarla belirtiliyormuş. Oyunun açılış sahnesinde Markham, stüdyoda bir ışık deryası içinde otururken şöyle diyormuş Whitehead: "Bu gördüğünüz, Catherine'dir. Yirmi beş yaşında. Burası onun odası. Bazen bağımsız ve özgür biri olduğunu söylüyor bu oda ona; öyle zamanlarda mutlu oluyor Catherine. Bazen de yapayalnız olduğunu... geçmişinden çok fazla sıkıntıyı beraberinde taşıdığını."

Whitehead şöyle anlatıyor: "Ken, diğer bir sürü anlatı gibi olmasını istememişti bunun –hani hep bir teatral sesle konuşma eğilimi vardır ya. Gerçekçi olacaktı, olabildiğince de doğal. Ken'in bana yolladığı not şöyleydi: 'Sade olsun istiyorum.' Nasıl bir çizgi izleyeceği o zamandan belliydi yani, böyle kesin bir gerçekçilik benimseyeceği falan, gerçi bunu gerçekçi yapmak da kolay iş değildi, oyunun kendisi bir parça gerçeküstüydü çünkü."[7] Bu gözlemin ardından Whitehead, Loach'un kesin biçimde toplumsal gerçekçi bir sinema yönetmeni olmaya yönelmeden önce çektiği ilk BBC filmlerinde, sürekli birbiriyle çatışma halinde olan zıt etkenlere değiniyordu.

Ocak 1964'te gösterilen *Catherine*'de, Loach'un repertuar tiyatrosundaki günlerinde birlikte çalıştığı iki oyuncu da rol almıştı: Leicester'daki Yaşayan Tiyatro'dan Peter Blythe ile Northampton Royal Tiyatrosu'ndan Patricia Leventon. Ama başka birçokları için de önemli bir buluşma ortamı sağladı oyun. Bunlar Roger Smith, Loach için daha pek çok başrolü üstlenecek olan Tony Selby, baş karakterin ayrıldığı kocası Richard'ı canlandıran ve önce öykü koordinatörü, ardından yapımcı olarak Loach'un kariyerinde önemli bir rol oynayacak olan Tony Garnett'tı. "Ken'le o zamanlar pek konuşmamıştık," diye anlatıyor Garnett. "Teknik problemlere gömülmüş durumdaydı o; kablolara, kameralara falan."[8]

BBC'de sözleşmeli yönetmen olan Loach, *Catherine*'i çektikten sonra televizyonda canlı stüdyo dramalarına daldı bir anda. Buna vesile olan dizi, ekrandaki polis tasvirlerinde devrim yaratan üç bölümlük *Z Cars* idi. *Dixon of Dock Green*'deki 'bizden biri' imajının yerini günahı ve sevabıyla çizilmiş bir polis portresi alıyordu: Kanun koruyucuları yanılmaz değildi, melek de değildi. Troy Kennedy Martin ile John McGrath tarafından yaratılıp 1962'de gösterilen *Z Cars*, Liverpool'da, Newtown adında hayal ürünü bir banliyöde geçiyordu. Savaştan sonra Britanya'da mantar gibi çoğalan toplu konut alanlarını simgeliyordu burası. Sert dedektif Müfettiş Charlie Barlow

(Stratford Johns canlandırıyordu) ile daha yumuşak yapılı dedektif Çavuş John Watt (Frank Windsor), yeni bir suç masası oluşturmuşlardı ve buraya atanan devriye birimleri de Z Victor ('Muzaffer') 1 ile Z Victor 2 adları takılan arabalar kullanmaktaydı. Johns ile Windsor'dan başka Brian Blessed, James Ellis, Jeremy Kemp, Colin Welland ve Joseph Brady de yıldız oldu bu programla. Her bölüm için gerçek mekân çekimleri de yapılıp canlı yayın arasına yerleştiriliyordu, ama filmlerin büyük bölümü BBC stüdyosunda çekilmekteydi. Polislerin devriye arabalarıyla gezdiği sahneler de dahildi buna; stüdyo çekimleri sırasında, oyuncuların gerisindeki perdeye, önceden yapılmış sokak çekimleri yansıtılıyordu –yalnız birinde, perdeye yansıtılan makaranın beklenenden çok önce bitivermesi gerçek bir faciaya yol açmıştı!

Yönetmen açısından, canlı program çekmenin güçlüklerine bir de stüdyo lojistiği eklenmiş oluyordu. Troy Kennedy Martin'in açıklamasına göre, "Tek bir bölümde on-on beş mekân olabiliyordu. Oyuncular, yarısı karenin dışında kalan arabalardan atlayıp polis merkezine koşturuyorlardı mesela. Tam anlamıyla yüreğimizi ağzımıza getiren zorluklardı bunlar."[9]

Bir de buna Stratford Johns gibi inatçı bir oyuncuyla uğraşmanın gerilimi eklenmişti Loach için. (Aslında adı Alan Johns'du, ama mesleğinde göbek adı Stratford'u kullanıyordu.) Barlow rolünde Stratford, sanıkları olduğu kadar astlarını da hırpalayıp duran bambaşka bir polis tipi çizmişti ekranda. Barlow'u, filmde hiç görünmeyen karısıyla aralıksız kavgalarını kafasında kurup kurup herkese ters ve kaba davranan, teselliyi viskide arayan bir karakter haline sokmuş olmakla çok gururlanıyordu.

Colin Welland, "Ken'in onunla çektiği ilk bölümü hiç unutmayacağım," diyerek başlıyor anlatmaya. "Sahnenin başlangıcında ben ve James Ellis, polis merkezindeki resepsiyon masasına dayanmış, bir çavuşla sohbet ediyorduk. Elbette dizinin yıldızı olan Stratford Johns, Barlow olarak yanımıza geldi ve o aksi tavrıyla hırladı bize: 'Lynch, Graham –odama gelin!' Ken dedi ki, 'Dur bir dakika! Alan, niye öfkelisin? Kusura bakma. Ben mi bir yeri atladım yoksa senaryoda? Burada kimse bir şeye kızmış falan değil ki.' Alan, aile yaşantısı ve evdeki durum yüzünden bunun böyle olduğunu söyledi. 'Hayır, hayır,' dedi Ken, 'sabah işe geliyorsun, hepsi bu -seni öfkelendirecek bir şey olmuş değil- gelip diyorsun ki,

'Lynch, Graham – odama gelin!' ' O noktadan sonra aralarındaki ilişkiyi tahmin edebilirsiniz! Ken böyle işte –her işte motivasyon talep ediyor. Sonradan, suçlulardan birinin sevgilisini oynayan Sheila Fearn'ü sorguya çekmekteydi Barlow ve Alan yine sert adam oluverdi, kızın üstüne doğru eğilerek konuşuyordu. Provada Sheila, Alan'ın suratına bakıp dedi ki, 'Kes sesini, pis şişko!' Alan cevap verdi: 'Sen görürsün!' Ken, 'Yok, yok, harika, Alan,' dedi. 'Açılıyor işte kız. Gülümse ona.' Ama canlı çekimde Alan yine tutamadı kendini ve kıza 'Sen görürsün!' cevabını verdi. Kızmadı Ken, ama bu oyuncu gözünden düşmüştü bir kere."[10]

*Z Cars*'ın bir bölümü için oyuncu seçimi sırasında Loach, repertuar tiyatrosundaki günlerinden tanıdığı bir başka oyuncu olan John Lowe'u kadroya katmak istedi. Ancak Lowe, bir başka genç oyuncu olan George Layton'la aynı dairede kalıyordu ve Layton bir gün eve gelince ev sahipleri olan kadının yazdığı bir telefon notu buldu: "BBC Television Centre, White City, Ken Loach, 15.00." Layton anlatıyor: "Ken'i aradım ve adımı söyledikten sonra böyle böyle bir not aldığımı, ama benim adıma bırakılıp bırakılmadığından emin olamadığımı söyledim. Ken beni hemen çağırıp rolü verdi! Sonradan anladım ki John'muş meğer düşündüğü, neyse ona da ufak bir rol verildi. Ken'i çok sessiz, kendi halinde ve çekingen biri olarak hatırlıyorum. Çok sakin bir çalışma tarzı vardı, asla sesini yükseltmiyordu ve oyuncuları sürekli teşvik ediyor, cesaret veriyordu onlara."[11]

Gerçi düzenli kadronun kimi üyeleri de bu dizide deneyimsiz bir yönetmenin kullanılmasından hazzetmemişlerdi. "Ken, hiç adı sanı duyulmamış biriydi bu açıdan," diyor Frank Windsor. "Yapımcı David Rose'un etrafında *Z Cars*'a heves eden bir-iki yönetmen daha vardı ve Ken'in BBC yönetmenlik kursunu yeni bitirdiğini söyleyince, 'Neden?' diye sormuştum ona, 'televizyondaki en önemli programlardan birini neden kursu yeni bitirmiş bir yönetmene teslim etmemiz gerekti?' Dedi ki, 'Bak, bu program ve düzenli kadro konusunda yeterince kendimize güvenimiz var, olur da iyi iş çıkarabileceğini düşündüğümüz birini çalıştırır, ama o kadar iyi çıkmadığını görürsek, bu kadroyla işi kotarabileceğimizi biliyoruz.' Ken iyi çıktı gerçi, ama programa ve düzenli kadroya aykırı düşüyordu. Stratford Johns'a gelince, o başlı başına bir âlemdi zaten."[12]

*Z Cars*'ı yönetme işini de tıpkı *Catherine*'deki deneyimi gibi dehşet verici bulan Loach ise şöyle anlatıyor: "John Hopkins ile Robert

Barr'ın elinden çıkma senaryoda kopuk kopuk diyaloglar çok fazlaydı, bir sürü kesinti vardı ve bu da filmi yönetmeyi epeyce güçleştiriyordu. Bütün program çok korkutuyordu beni, gerçekten, ama ana kadro çok iyiydi ve çok da yardımcı oldular. Stratford Johns ise kendini biraz fazla ciddiye alıyordu, biraz da sabırsızdı –isteklerimi kesin ve kararlı bir dille ifade etmezsem hemen karşı çıkmaya başlıyordu."[13] Stüdyoda canlı çekim deneyimi, olsa olsa geleneksel program yapım tarzından uzaklaşma isteğimi körüklemişti Loach'ta. "Yönetmenin kilit anlarda 'Stop!' komutuyla çekimi durdurması gerekiyordu," diye açıklıyor, "ama senaryoda kendi rolümü koruyabilmem ne kadar mümkün olduysa bu da öyleydi. Tam bir başarısızlık sergiledim bu anlamda, ama çok büyük bir facia da hatırlamıyorum doğrusu. Görüntüleri kargulayarak bir senaryo üzerinde çalışıyordu. Kumanda odasına elinde örgüsüyle girer, yayın başlayana kadar örgü örerdi. Dehşetten donakalmış olurdum ben de!"[14]

Yepyeni bir televizyon yapımını yönetip tümüyle kendine özgü tarzını ortaya koyma şansı, *Diary of a Young Man*'le (Bir Gencin Günlüğü) geldi Loach'a. İngiltere'nin kuzeyinden Londra'ya yeni gelmiş iki gencin yaşadığı eza ve cefayı anlatan bu altı bölümlük diziyi, *Z Cars*'ın yaratıcıları Troy Kennedy Martin ile John McGrath birlikte yazmışlardı yine. (McGrath, 1960'larda televizyon ve sinema için pek çok senaryo yazdı, ama bir yandan da tıpkı Joan Littlewood gibi halk tiyatrosu kavramını geliştirmeye adamıştı kendini. Dile getirilen meseleleri, olabilecek en geniş kitleye ulaştırmanın, toplumda değişiklikler başlatabileceğine inananlardandı.)

*Bir Gencin Günlüğü*, BBC'nin yeni yazar ve yönetmen kuşağına ait fikirlerin, televizyon dramasını 'kurtarma' yolu olarak sunulduğu bir döneme rastgeliyordu. Bugün bize ne kadar olmayacak bir şey gibi görünse de o zamanlar, bu formun, özellikle de tek bölümlük oyunların yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olduğu duygusu vardı. Brecht'ten etkilenen Kennedy Martin, tiyatro dergisi *Encore*'da "Nats Go Home" (Doğalcılar Dışarı) başlıklı bir makale yazarak 'yeni dil, yeni noktalama ve yeni üslûp' çağrısı yapıyordu. Televizyon dramasının 'diyaloglara dayalı tiyatro, performansa dayalı tiyatro... yazar tiyatrosu'ndan uzaklaşması gerektiği yönünde ateşli bir bildiriydi bu; yazar, televizyondan uzak tutulması gereken bu alışkanlıkları 'doğalcılık' olarak görüyor ve bunların, BBC'nin sohbet ya da dış yayınlar bölümlerinde gerçekleştirilebi-

leceğini söylüyordu. Görebildiği kadarıyla televizyon dramaları, kesin biçimde belirlenmiş olay akışı ve diyaloglarıyla kamera önünde oynanan birer sahne temsilinden ibaretti. Oysa 'anlatıya dayalı bir drama biçimi' geliştirilmeliydi artık, diyaloğa dayalı sahneler 'bilinç akışı ve günlük formlar' aracılığıyla daha yoğun ve kısa hale getirilebilirdi, bu 'yeni gramer'in kritik unsuru kurgu olacak ve yönetmen de daha yaratıcı bir rol üstlenecekti.[15]

"Teletale" dizisi dramalarında Roger Smith ve ekibi bu formu denemişlerdi zaten, ama Kennedy Martin ile McGrath, *Bir Gencin Günlüğü*'nü ondan da önce kaleme almışlardı. Smith de ötekiler gibi bir Brecht hayranıydı ve yeni yapımda öykü koordinatörü rolünü üstlendi. Kendini Brecht tiyatrosuna adamış bir başka isim de, bu yazarın fikirlerini Loach'a tanıtmaya kararlı olan Tony Garnett'tı. "Brecht'in temel ilkesi," diye açıklıyor, Kennedy Martin, "bir mesaj iletmeye çalışırken, izleyici kendini oyuncuların performansına kaptırıp gider ve oyunu, her şeyin ne kadar da doğal ve gerçeğe uygun olduğu duygusuyla izlerse, aslında bir şeyler kaçırıyor demektir. Sahnedeki oyunda, olan bitenin gerçekten de tiyatroda geçtiğini göstermekten kaçamazsınız. Televizyonda ise kurgu ve kesip biçme uygulamanız gerekir. *Bir Gencin Günlüğü*'nde Ken çok çabuk yakalamıştır bunu."[16]

McGrath bu diziyi yönetmekten vazgeçince, altı bölüm Loach ile Peter Duguid arasında paylaştırıldı –sırayla bir bölüm biri, bir bölüm diğeri çekecekti. Duguid de Loach'la aynı sıralarda BBC'nin yönetmenlik kursunu bitirmiş eski oyunculardan biriydi ve *Black Madonna*'nın (Siyah Meryem) bir "Teletale" uyarlamasını yapmıştı. Stüdyo çekimleri Londra'nın batı kesimindeki BBC Television Centre'da gerçekleştirildi, ama başkentte yapılacak bazı gerçek mekân çekimleri de vardı. Loach'a göre *Bir Gencin Günlüğü* "iki komik karakteri anlatan, ilginç ve tempolu bir öykü" idi.[17]

Hartlepool'dan Londra'ya gelip ev ve iş bulma, ardından kadınları keşfetme gibi sorunlarla boğuşan Joe ile Ginger rolleri için Victor Henry ve Richard Moore seçildiler. Joe'nun 'günlük tuttuğu' sahnelerin bir kısmı, fonda Henry'nin anlatıcılığıyla aktarıldı. Leeds'de büyümüştü Henry ve on altısında Kanada'ya gittikten sonra oyunculuğa başlamıştı. 'Dinlenme' zamanlarını da demir dökümhanesinde çalışarak, satıcılık yaparak dolduruyordu; nitekim, sonunda tiyatroda McGrath'ın yanında bir iş de bulmuştu. "Joe'nun deneyimlerinin

pek çoğunu şu ya da bu biçimde ben de yaşamıştım," diye anlatıyor Henry. "Farklı koşullarda gerçi, evet, ama zaten Joe da modern bir Everyman'di*."[18]

Oyunun yıldızlarından biri de, Loach'un yönetimindeki bir bölümde Joe'nun evlendiği Rose'u canlandıran Nerys Hughes idi. Loach'un kadroya aldığı oyuncular içinde sokaktaki 'gerçek insan' gibi görünenlerin ilk örneklerinden biriydi o. "Bütün günü Brighton plajında geçirmiştim ve saçlarım hâlâ tuz içindeydi," diye anlatıyor Hughes. "Eve döndüğümde menajerim arayarak BBC'nin yeni bir dizi için benimle görüşmek istediğini söyledi. O sırada feci, paspal bir görüntüm vardı ve zannedersem Ken de tam bu nedenle beğendi beni."[19] Hughes'ın Royal Court Tiyatrosu'ndan gelen deneyimi de avantaj olmuştu. Başrollerde hiç tanınmamış üç oyuncuya birden yer verilmesini devrim niteliğinde buluyordu Hughes. "O günlerde televizyon da şan şöhretin pırıltısına kaptırmıştı, oysa biz hepimiz çok sıradandık," diye açıklıyor. "Kuzey'den bir oyuncu vardı başrolde, Victor Henry, çok heyecanlı ve tehlikeli biriydi. Sanki gizli bir ölme arzusu var gibiydi halinde ve verilen her işi canını dişine takıp yapardı; alışılmışın çok dışında bir oyun çıkarmıştı o filmde."[20]

Henry'nin pek ömürlü olamayan şöhreti efsane haline geldi. 1972'de, kafa zedelenmesi yüzünden komaya girmesiyle sonuçlanan trafik kazasında tamamen ayık olması da başlı başına bir ironiydi zaten. Ondan on üç yıl sonra da öldü.

*Bir Gencin Günlüğü*'ne Kennedy Martin-McGrath'ın bir başka katkısı, Ann Mitchell'ın kadroya alınmasıydı. East 15 adresindeki oyunculuk okuluna girmeden önce ikisinin yanında sekreterlik yapmıştı Mitchell. (East 15'te 1961'de açılan okulun uyguladığı doğaçlama gibi yöntemler, Joan Littlewood'un ve oyuncunun tamamen rolüne gömülmesi gerektiğini savunan Konstantin Stanislavski'nin ilkelerine dayanmaktaydı.) Mitchell, sonraki yirmi-otuz yıl boyunca Loach'un oyuncuların sevgilisi haline gelmesini sağlayacak olan bütün o özelliklerini daha o zamandan saptamıştı. "Müthiş bir enerjisi var-

---

* ) 15. yüzyıldaki 'maneviyat oyunu' adlı türün tipik örneklerinden; Tanrı, kendini dünyevi zevklere ve maddi çıkarlara fazlasıyla kaptıran Everyman'e (sıradan insan, 'sokaktaki adam') Azrail'i gönderir. Azrail'le birlikte dönüşü olmayan yolculuğa çıkmaktan kurtulamayacağını anlayan Everyman, kendisine güç ve cesaret verecek bir yoldaş arar yanına; Dostluk, Akrabalık, Servet, Güzellik, Kuvvet, Basiret gibi yoldaşların hepsi onu yüzüstü bırakırlar; sonunda bir tek İyilik ve Bilgi adlı yoldaşları mezara kadar yanından ayrılmayarak yolculuğuna anlam kazandırırlar. (ç.n.)

dı ve çok nazik adamdı," diye anlatıyor. "Oyuncuları çok sevdiği hissine kapılmışımdır hep."[21]

Kuşku yok ki Loach, hem oyuncu hem yönetmen olarak repertuar tiyatrosundaki kendi deneyimlerinden yararlandığı gibi, mesela bir Frank Williams ile Wally Patch'e her dizide birden çok rol verirken, Joan Littlewood'dan nasıl etkilenmiş olduğunu da göstermekteydi. (Arena Tiyatro Topluluğu günlerinden tanıdığı Jane Freeman'a da hemşire rolünü vermişti, bu arada.) Williams, "Benim değişik karakterler oynamama karar verildi, ama bunların hepsi de Victor Henry'nin yüz yüze geldiği otorite figürleriydi," diye anlatıyor.[22] Loach da doğruluyor bunu: "Frank'i çok komik buluyorduk hepimiz, diğer roller için de daha iyi biri yoktu elimizde. Tamamen projenin ruhuyla ilişkili bir şey aslında: Ne bulursan al ve bir şekilde hepsini kullan. Çok gelişigüzel ama çok da güzeldi."[23]

Glynn Edwards ise dizinin başından sonuna kadar aynı polis memurunu oynamıştı gerçi, ama kendisi, "Hayır, her bölümde tam anlamıyla aynı polis değildi," diyor; üstelik o da, yanında sekiz yılını geçirdiği 'Joan Littlewood'dan izler' saptamış bu projede. "Ken'le çalışmak, tamamen Tiyatro Atölyesi'ne geri dönmek gibiydi," diye anlatıyor. "Joan'la gerçekleştirdiğimiz gösterilerin bazısında hepimiz dört-beş ayrı karakteri canlandırırdık."[24] Doğaçlamayı da teşvik ediyordu yönetmen. "Çekimden hemen önce kafamıza düşünceler sokup dururdu Ken," diyor Edwards.[25]

Kennedy Martin-McGrath ikilisinin fikirlerini uygulamaya koymanın 'çok çetin ve karşı konmaz' bir iş olduğunu hatırlayan Loach ise şöyle devam ediyor: "O sıralarda Fransız Yeni Dalga sinemasını iyi tanıyordum artık, bu çekimler de *jump-cut*'larıyla ona paraleldi zaten. Televizyon nispeten yeni bir ortam olduğu için her türlü düşünce yağıyordu durmadan. Drama formunu tiyatrodan almıştı, tamam, ama artık kendi başına işe koyulup yeni bir form bulmak ve televizyon draması denen şeyi tanımlamak zorundaydı. Kapı oradaydı işte, birinin itip açması gerekiyordu."[26] Yeni Dalga yönetmenleri gibi Loach da bu yeni formun, stüdyodan çıkıp gerçek mekânlarda çekim yapmakla kurulabileceğine inanmıştı. Çektiği dizi için bu mekânlardan biri de Surrey yakınlarındaki mesire ve tatil yeri Box Hill oldu. Ama Frank Williams'm anlattığına göre, "Giysilerini çıkarmanın çeşitli aşamalarında bulunan çok sayıda çift mahcup bir halde çalıların arasından fırlamaya başladılar ansızın, neler olup bittiğini anlayamamışlardı".[27]

*Bir Gencin Günlüğü*, televizyonun nasıl kendine özgü ve apayrı bir ortam olabileceğini göstermişti kuşkusuz. Nottinghamshire'de bir papazın, o dönemde radyo-TV yayınlarından sorumlu olan Posta Bakanlığı'na yaptığı şikâyetin ardından *Daily News*, "BBC'nin 'ağzı bozuk' gencine Peder'den veryansın" diye manşet atıyordu.[28] Radcliffe-on-Trent'ten Peder Tom Richardson, "Bizim aile hayatımızda galiz küfürlere ve ahlâki düşüklüğe yer yoktur. Akşam eğlencesi olarak bunları evimize sokmaya BBC'nin nasıl hakkı olabilir?" demişti. *Herald Tribune*'e de şunları söylüyordu papaz: "Özellikle genç bir erkek ile kadın arasındaki... münasebetsizliği ahlâken rencide edici buldum. Kullanılan dil de mide bulandırıcıydı."[29] Ahlâk zabıtalarından gelen bu tür tepkiler, Loach'un yetenekleri tam anlamıyla gelişip uygulamaya döküldüğünde olabileceklere dair bir işaretti.

## Notlar

1) *Loach on Loach* [Loach, Loach'u Anlatıyor], derleyen: Graham Fuller, Faber and Faber, 1998.
2) Roger Smith, yazarın söyleşisi, 18 Aralık 2002.
3) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.
4) Roger Smith, yazarın söyleşisi, 18 Aralık 2002.
5) *Radio Times*, 18-24 Ocak 1964.
6) Roger Smith, yazarın söyleşisi, 18 Aralık 2002.
7) Geoffrey Whitehead, yazarın söyleşisi, 10 Ağustos 2002.
8) Tony Garnett, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
9) Troy Kennedy Martin, yazarın söyleşisi, 10 Ocak 2003.
10) Collin Welland, yazarın söyleşisi, 10 Eylül 2002.
11) George Layton, yazarın söyleşisi, 16 Ocak 2003.
12) Frank Windsor, yazarın söyleşisi, 11 Şubat 2003.
13, 14) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.
15) *Encore*, Mart-Nisan 1964.
16) Troy Kennedy Martin, yazarın söyleşisi, 10 Ocak 2003.
17) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.
18) *Radio Times*, 22-28 Ağustos 1964.
19, 20) Nerys Hughes, yazarın söyleşisi, 6 Ağustos 2002.
21) Ann Mitchell, yazarın söyleşisi, 29 Temmuz 2002.
22) Frank Williams, yazarın söyleşisi, 15 Ekim 2002.
23) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.
24, 25) Glynn Edwards, yazarın söyleşisi, 6 Ağustos 2002.
26) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.
27) Frank Williams, yazarın söyleşisi, 15 Ekim 2002.
28, 29) *Daily Herald*, 8 Eylül 1964

İkinci Bölüm

# "ÇARŞAMBA TİYATROSU" VE SİNEMADA PARLAK BİR ÇIKIŞ



# 4
# "ÇARŞAMBA TİYATROSU"



Britanya'da gerçekleşmekte olan kültür devrimine televizyon draması alanında sağlanan katkı, "Çarşamba Tiyatrosu" olmuştu. İşçi sınıfının sesi olmayı amaçlayan bu akım, *kitchen-sink* dizileriyle doruğa ulaşmış, bu tür filmlerde nihayet Watford Gap'inin kuzeyindeki hayat da keşfedilerek bölge insanlarının kendilerini dillendirmesine olanak tanınmıştı. 'Kuzey elleri içimi karartır' sözüyle dalga geçiliyordu artık. Bu eğilim 1960'ların ortalarına gelindiğinde kaçınılmaz olarak duraklamaya başladı. Ama bu on yıllık dönem boyunca *Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı* ile Tony Richardson, özel okullarla ilgili yergi filmi *Eğer...* ile Lindsay Anderson ve daha başka yönetmenler, toplumun siyasal ayaklanma yoluyla değişebileceği fikrine dayanan daha kalıcı temaları ele aldılar.

"Çarşamba Tiyatrosu" ve onu izleyen çalışmalarında Ken Loach, yalnızca 'Kuzey elleri' değil, İngiliz kırlarının (ve sonraları İskoçya'nın da) ötesinde kalan daha pek çok yerin iç karartıcı yanını bildiğini gösterdi. Belki de, hem Britanya sinemasının hem Hollywood'un etkilerinden uzak kalmış biri olduğundan, gündelik hayatı perdeye yansıtmada kendi tarzını kolaylıkla geliştirebilmişti. Ana hatları Troy Kennedy Martin tarafından tanımlanan 'doğalcılık karşıtı' ilkeleri daha ileri götürdüğü gibi, onun *Bir Gencin Portresi*'nde kullanmış olduğu formlardan da voice-over, müzik ve hareketsiz görüntü- yararlanarak kendi amacına ulaşmaya çalıştı; yani, toplumsal gerçekçiliğe. Britanya sinemasında bu geleneği ifade eden *kitchen-sink* terimi, işçi sınıfı hayatına dair toplumsal gerçekçilik için bir hüsnütabir olarak kullanılmıştı hep: Şimdi ise bu sınıfın yaşantısı, dili, cinselliği, orta ve üst sınıftan kimselerce yapılan ve yine bu sınıfların hayatını anlatan filmlerdeki geleneksel klişelerin, hizmetçi kızlar, taksi şoförleri ve komik karakterlerin ötesinde ciddi biçimde tasvir ediliyordu ilk kez.

Loach, yönetmenlikte kendine güveni arttıkça, televizyon stüdyolarının ve kameraların yaratıcılığa koyduğu sınırlamalara daha çok itiraz eder oldu ve sonunda gerçek ile hayal arasındaki ayrımı bulandıracak şekilde, elde taşınır ufak kamera kullanımına dayalı bir tarz geliştirdi. Loach'un çektiği oyunların bazı sahneleri pekâlâ ITV'nin 1963'te yayına soktuğu başarılı haber programı *World in Action*'dan alınmış sanılabilir. O dönemde BBC'nin yönetmenlikte yetiştirdiği diğer genç yetenek Peter Watkins de aynı eğilimleri sergilemekteydi: Bir 'dramatik belgesel' olarak ekrana uyarlayıp Aralık 1964'te çektiği *Culloden*, 18. yüzyıl İskoçyası'nda Kral James yanlılarının, İngiliz hâkimiyetine son başkaldırısı olan savaşı anlatıyordu. Elde taşınabilen hafif kameralar, filmde izlenen olayların sanki tam da o anda, orada geçiyormuş izlenimi vermesini sağlıyor, çok güçlü bir sahicilik kazandırıyordu bu çalışmaya. Polonyalı ve İtalyan kanı da taşıyan Kuzey İskoçyalı Bonnie Prens Charlie rolünde İngiliz-Fransız karışımı bir Moritanyalı'yı oynatmıştı Watkins, ayrıca kadrosuna, üç haftalık çekimlerin her dakikasını savaş kostümleriyle geçirme emri vermiş, gerçek bir askerî birlik gibi yaşamalarını, durmadan İngiliz katliamlarını konuşmalarını sağlamıştı. Askerlerle haber-röportaj tarzında gelişen görüşmeler de eklenmişti filme.

Kendi sahicilik arayışında Loach da benzer bir tarz benimsedi, ama Watkins, 1965'te çektiği *The War Game* (Savaş Oyunu) adlı te-

levizyon filminin BBC tarafından gösterimden kaldırılmasından sonra pek bir ilerleme kaydedemeyecekti. Çoğunlukla Kent'li amatör oyuncuların rol aldığı *Savaş Oyunu*, Britanya'ya bir megatonluk nükleer bombanın düşmesi durumunda olabilecekleri çok gerçekçi efektlerle canlandırıyordu. O dönemde BBC, filmin ekranda gösterilemeyecek kadar 'korkunç' bulunduğunu öne sürmüştü,[1] ama sonraki araştırmalar, filme konan yasağın tamamen siyasal bir karar olduğunu ortaya çıkardı. Amaç, silahlanma yarışı çerçevesinde hükümetin benimsediği nükleer silah üretme politikasının sorgulanmasına varabilecek bir ortam oluşmasını önlemekti. Daha önce Kabine Sekreteri iken o dönemde BBC yönetim kurulu başkanı olan Lord Normanbrook, Cabinet'teki halefi Sir Burke Trend'e yazdığı mektupta, "... filmin televizyonda gösterilmesi, kamuoyunda nükleer caydırıcılık politikasına ilişkin tutumları önemli ölçüde etkileyebilir," diyor ve hükümeti, filmin gösterilip gösterilmeyeceği kararında sorumluluğu paylaşmaya davet ediyordu.[2] Bunun üzerine Television Centre'da Sir Burke Trend'in yanı sıra İçişleri Bakanlığı, Savunma Bakanlığı ve Posta Bakanlığı'nın üst düzey yetkilileri için düzenlenen özel bir gösterim, televizyonda siyasal sansürün ilk örneklerinden birinin uygulamaya konmasıyla sonuçlanmıştı. BBC'yi de Britanya'yı da terk ederek sinema filmi alanında yeni bir kariyer geliştirmeye koyulan Watkins ise belgesel ve dramatik filmleriyle İskandinav ülkelerinde çok daha sıcak biçimde kabul görecekti.

Loach'un anlattığı kurmaca öykülerin kökü de gerçek hayatta yatıyordu elbette ve bu da yine onun filmlerini, siyaset ve yayın dünyasında hâkim düzene yönelik hakiki bir tehdit haline getirmekteydi, çünkü gerçek alternatifler bulunduğunu düşündürüyordu bu filmler. BBC gibi hükümetin atadığı bir kurum açısından kabul edilmez olabilirdi tabii bu, ama bu kurumda liberal bir yönetimin ortaya çıktığı dönemde Loach olsun, en yakın meslektaşları olsun, daha önce görmezden gelinmiş ya da halının altına süprülüvermiş olan konulara dayalı oyunlar çekme özgürlüğünü buldular drama bölümünde.

"Amaç, en az haberler kadar çağdaş yaşantının bir parçası olan ve haberlerle aynı şekilde izlenen bir drama ortaya koymaktı," diye açıklıyor Loach. "Bizim yaptıklarımızın, haber programlarında izlediklerimizin bir devamı olduğu kanısını paylaşıyorduk –nitekim "Çarşamba Tiyatrosu" çoğunlukla haberlerin arkasından yayınlanırdı zaten. Yani, klasik tiyatrodan çok haber programı yapıyor havasındaydık ve yaptı-

ğımız her şey, dünyaya Kurulu Düzen açısından yöneltilen bakışı sorgulamak içindi. Sonunda bu bir tür siyasal analiz haline geldi."[3]

Belkemiğini, *Bir Gencin Günlüğü* ekibinin oluşturduğu "Çarşamba Tiyatrosu", BBC drama bölümünün başına yeni gelen Sydney Newman sayesinde mümkün olmuştu. Kanadalı olan Newman, ITV'de yaptığı klasik ve çağdaş tiyatro dizisi "Koltuk Tiyatrosu" ile hem halkın hem eleştirmenlerin övgüsünü kazanmış, bunun üzerine BBC'ye çağrılmıştı. BBC'de drama bölümünü üç alt-bölüme ayırarak yeniden düzenledi: Diziler, süreli programlar ve oyunlar. Yapımcı James MacTaggart'a, geniş bir izleyici kitlesini ilgilendirecek ve yine geniş bir kitle tarafından sevilecek oyunlar hazırlama talimatı verdi. MacTaggart, öykü koordinatörü olarak atadığı Roger Smith'e ülkenin altını üstüne getirip yeni ve yetenekli yazarlar bulmasını söyledi; Smith de Tony Garnett ile -Oxford Üniversitesi'nden arkadaşı olan- Kenith Trodd'u asistan olarak yanına aldı. Garnett'ı "Teletale" dizisindeki *Catherine*'de Loach'un yönetmenliğinde bir oyuncu olarak izlemişti; bir de David Mercer'ın, altmış yıllık dönem boyunca sosyalist idealizmin yükselişini ve çöküşünü anlatan "Generations" (Nesiller) adlı üçlemesinden tanıyordu onu. İlk başta başarılı oyunculuk kariyerini bırakmaya yanaşmadı pek Garnett, ama sonunda 'inadı kırıldı'.[4]

Loach'un kendi siyasal bakışı da bu dönemde olgunlaştı. 1964'te İşçi Partisi'nin, on üç yıl aradan sonra Başbakan Harold Wilson önderliğinde ikinci kez seçim kazanmasından kısa bir süre önce partiye üye olmuştu yönetmen. Zaten seçim kampanyasında da aktif biçimde çalıştı, mitinglere katılıp bildiriler dağıttı. "MacMillan'lı yıllardan sonra artık bir değişim başlayacağını düşünür olmuştuk," diye anlatıyor. "Ama Wilson iktidara geçtikten sonra hiçbir yapısal değişiklik olmadı; yine aynı sistemi sürdürdüler. [Ekonomideki durgunluk yüzünden İşçi Partisi, tıpkı kendinden önceki Muhafazakâr Parti hükümetinin de yaptığı gibi, iktidara gelişinin üzerinden bir ay geçmeden faiz oranlarını yükseltmişti.] Geçmişe bakınca insan görüyor ki bir sosyal demokrat hükümet gibi davranmaktan başka çareleri de yoktu zaten ve Roger ile Tony'nin İşçi Partisi hakkında söyledikleri doğru çıkmıştı: Bu partinin daha solunda bir siyasal tavrın mümkün olduğunun farkındaydı insanlar. O tartışmalar boyunca öyle oturup dinler, öğrenir ve sindirirdim, işte bu radikal sosyalist fikirleri 'Çarşamba Tiyatrosu'na taşıdık hep."[5]

Ekranların bu yeni dizisi çok çeşitli tarzları barındırıyordu aslında, ama çağdaş televizyon dramasında gerçekleşmesine katkıda bulunduğu devrim, "Çarşamba Tiyatrosu" sancağını kullanmaktan pek vazgeçmeyecekti. Dizi, birçok yaratıcı yeteneğin yeni yuvası oldu: Dennis Potter, David Mercer, John Hopkins, Robert Muller ve Alan Plater gibi yeni yazarların yanı sıra epeydir isim yapmış kişiler de katkıda bulunuyordu. Ekranda bu dizi, başka birçok drama formuyla birarada yer alıyordu. *Tatlı Sert* ve *The Saint* gibi popüler fantezi ve casusluk dizileri; kökleri *kitchen-sink* devrimine uzanan *Coronation Street* adlı *folk opera*; *Steptoe and Son* ile *Till Death Us Do Part* gibi işçi sınıfına dair keskin gözlemlere dayalı durum komedileri; güncel olayları içeren *World In Action, This Week* ve *Panorama* belgeselleri; çok uzun süre devam eden *Sunday Night at the London Palladium*'un ve *Top of the Pops*'m da aralarında bulunduğu eğlence programları; ayrıca *Take Your Pick* ve *Double Your Money* adlı uzun ömürlü yarışma programları, bunların arasındaydı. BBC1, rakibi olan özel kanal ITV'yle girdiği izleyici çekme yarışında, genel izleyici kitlesini hedef alan bu programları koz olarak öne sürüyor, çoğunlukla da reyting savaşını kaybediyordu. Yine de kurucusu Lord Reith'in ulvi amaçlarına hizmet ettiği inancını korudu. 1964'te azınlık konumundaki izleyicilere yönelik BBC2 yayına başladı ve bu amacı doğrultusunda *Late Night Line-Up* gibi sanat programlarını, kendi drama programı olan "Theatre 625"i (John Hopkins, geniş övgü toplayan dörtlüsü "Talking To a Stranger"ı yayınlamak için bu sayede bir yer bulmuş oluyordu) ve 1966'da İngiltere'nin futbolda Dünya Şampiyonu olmasıyla bu sporun televizyonda daha çok yer alması gerektiğine karar verilene dek BBC2'de yayına devam eden *Match of the Day*'i gösterime soktu.

Britanya'da üç televizyon kanalının bulunduğu o yıllarda "Çarşamba Tiyatrosu", BBC1 programında en çok izleyicinin ekran başına toplandığı saatte vitrine çıktığı için eleştirilmişti, ama belki de kurumun riske girmeye ve ahlakî konularda şimşekleri üstüne çekmeye hazırlıklı drama programlarım kanalize edebileceği bir getto haline gelmişti gerçekten. ("Koltuk Tiyatrosu" hâlâ popülerdi. Televizyon dramasının, tiyatroya bağlı köklerinden nasıl kurtarılacağı konusunda BBC'ye bir ders vermişti bu program, üstelik yazarlardan Alun Owen ile Harold Pinter, yönetmenlerden ise Philip Saville ile Charles Jarrott gibi yeteneklere önemli bir destek sağlamıştı. Ama

yeni rakibinin en iyi prodüksiyonlarının tamamen ayrılmaz bir parçası durumundaki *Swinging Sixties* değerleri ile ahlâkını içeren oyunlara ender olarak yer veriyordu.)

Loach, "Çarşamba Tiyatrosu" sayesinde isim yapan tek yönetmendi kuşkusuz. Bu programla ismi kesin biçimde özdeşleştirilen tek yazar ise Dennis Potter oldu. Programın ilk yayın yılında, bir madencinin oğluyken milletvekilliğine aday olan siyasetçiyle ilgili iki otobiyografik drama yazmıştı: *Vote, Vote, Vote for Nigel Barton* ve *Stand Up, Nigel Barton.* Potter'ın doğalcılık dışına çıkan bir tarzı vardı, yani Troy Kennedy Martin'in "Doğalcılar Dışarı" argümanına yakın bir çizgi benimsemişti. Oysa Loach ile Tony Garnett başka bir yoldan ilerliyorlardı.

Repertuar tiyatrosu, televizyon ve sinemada oyunculuk deneyimi edinmiş olan Birmingham'lı Garnett, televizyon dramasında 'doğalcılık' tartışmasına aktif olarak katıldı. Ona göre Troy Kennedy Martin'in yeni bir form geliştirmek için önerdiği reçetenin, yıllardır sinemada geçerli olan uygulamadan pek farkı yoktu.[6] Onun yapmak istediğiyse filmi televizyon stüdyosunun dışında çekip kurguyla yaratmaktı –Loach'la paylaştığı bir bakış açısıydı bu. "Ken, çok sayıda kamera kullanmayla, televizyon stüdyosunda çekilen dramayla hiçbir zaman fazla ilgili değildi ki," diye açıklıyordu.[7] Kennedy Martin'in tezinde zayıf bir nokta varsa o da, televizyon dramasının stüdyoya mahkûm olduğu varsayımıydı ve bu varsayım [televizyon dramasının] sonuç olarak lojistik ve zaman açısından ortaya çıkan kısıtlamaları aşmak üzere yeni yöntemler bulmaya muhtaç olduğu anlayışını getiriyordu, kurguya pek şans tanınmamıştı yani. 'Doğalcılığın' ille de 'gerçekçilik' anlamına gelmediğini ise kabul etmekteydi Garnett: "Doğalcılık, her şeyin diyaloglarla açıklanmasıdır, oysa gerçekçilikte görüntü, artık diyaloğun yerini almaya başlar."[8] Ama Loach ile Garnett, dramayı stüdyonun dışına çıkararak gerçekliği ekrana yansıtmaya çalışıyorlardı. Nitekim hafif kameralarla çok geniş dış mekânlara uzanarak çekimler yapmaya başladıklarında onlar da anladılar ki, Kennedy Martin'in 'doğalcılık karşıtı' argümanı, televizyon dramasının geleceğine yol göstermeye yetmiyordu, ama gerçekçiliğin nasıl yansıtılacağı konusunda yeni fikirler sağlamıştı elbette.

Loach'un "Çarşamba Tiyatrosu"na çektiği ilk oyunlar kadar gerçekçi ya da kasvetli olabilecek çok az şey bulunur. Bunların üçünün

yazarı James O'Connor'dı. Kendisinin işlemediğini sonuna kadar sürekli tekrarladığı bir cinayetten idama hüküm giymişti O'Connor. İdam hücresinde sekiz hafta geçirdikten sonra tam doğum gününde, 20 Mayıs 1942'de cezası infaz edilecekti. Artık kaderinden kaçış olmadığına inanmış, hatta kendi mezarının kazıldığını bile görmüştü ki idama bir gün kala 'infaz ertelendi'. Dartmoor Cezaevi'nde on yıllık müebbet hapis cezasını doldurduktan sonra şartlı salıverildi, ama ismini temizlemek için yaptığı bütün girişimlere rağmen mahkûmiyeti kaldırılmadı.

O'Connor, *Z Cars*'ın başlıca yazarlarından Robert Barr'ı önceden tanıyordu ve bir gün elinde *Three Clear Sundays* (Güneşli Üç Pazar) adlı oyunun senaryosuyla Smith'in ofisine gitti. Kendi yaşadıklarına dayanan bu oyunun genç kahramanının (ki Tony Selby canlandırmıştı onu sonunda) cezası hiçbir zaman ertelenmiyor, hatta oyun, izleyicide şok yaratan bir finalle, kahramanın tüyler ürpertici biçimde asılmasıyla sona eriyordu. Finalde genç adam darağacına sürüklenerek götürülür, sürekli iç çekmektedir, sonra boynuna ilmek geçirilir ve tahta kapak düşer; gövdesinin ipin ucunda salındığı görülür. Cinayet suçlarında idam cezasının kaldırılması ülke gündemini meşgul ederken bu oyunun televizyonda yayınlanması muazzam bir etki yaratacaktı -nitekim Kasım 1965'te nihayet kaldırıldı idam cezası- ve Smith oyunu derhal satın aldı. Hemen arkasından da O'Connor'a başka bir oyun ısmarladı: Bir külçe altın soygununun faili dört kişilik çetenin eğlenceli öyküsü *Tap on the Shoulder*'dı (Omza Dokunuş) bu. Kahramanlardan biri sonunda baronetliğe kadar yükseliyor, sosyeteye giriyor ve bir yandan gangsterliğe devam ederken, öbür yandan hayır işlerine para akıtıyordu. ('Omza dokunuş', Kraliçe'nin soyluluk unvanı verdiği kişinin omzuna merasim gereği kılıçla dokunmasını belirtir.)

"Jimmy, benim ve tiyatronun önünde, hakkında hiçbir şey bilmediğimiz koskoca bir dünyayı açmış oldu," diye anlatıyor Smith. "Altmışlı yılların ve kötü adamların dünyası, alışılmışın çok dışında bir bakış açısıyla. Aynı zamanda da emlak milyarderlerinin, yolsuzluğun ve rüşvetin dünyasıydı bu ve müthiş bir mizah duygusuyla ele alınıyordu." Smith, O'Connor'ın oyunlarını Loach'un çekmesini çok istiyordu. "Ken, en iyi yönetmenimizdi," diyor kendisi. "Aynı dili konuşuyorduk ve oyuncularla ilişkisi müthişti. Rol verdiğimiz oyuncuların pek çoğu Joan Littlewood'dan gelmeydi, Jimmy'nin

oyunlarına Londra işçi sınıfının sahici havasını kattılar. Sahneyi biliyorlardı; oynamıyorlardı aslında, 'kendileri oluyorlardı'."[9]

O'Connor'ın yazdığı oyunlarda Loach'u en çok çeken, 'Damon Runyon, larger-than-life, *Guys and Dolls*'vari karakterler' ile komedinin farsa ve bazen de onun ardından cinayete dönüvermesiydi. "Oyunlarda Jimmy'nin karakterleri ve öyküleri yer alıyordu," diye anlatıyor Loach, "ama Roger'ın becerisi olmasa filme çekilmesi neredeyse imkânsız olurdu bunların. *Omza Dokunuş*'u çekmek ister misin diye sorduklarında hemen atladım."[10]

Bir dizi program başlığı olarak "Çarşamba Tiyatrosu", BBC drama dairesinin önceki sonbahar sezonu için ısmarladığı sekiz oyunda kullanılmıştı bile, ama James MacTaggart, bu oyunun yeni ekibin program kapsamındaki ilk çalışması olarak sunulmasına karar verdi. Loach, *Omza Dokunuş*'ta O'Connor'a ve Joan Littlewood oyuncularına, 'neyin doğru olup neyin olmadığı' konusunda kendisine çok şey öğrettikleri için teşekkür etti, özellikle de oyuncu seçimi için yapılan denemelerde oyuncuların 'sahici mi, yapmacık mı' olduğu konusunda yazarın görüşlerine başvurarak gösterdi minnet borcunu.[11] Bu yeni tarz dizinin ilk oyununu çekerken Loach, artık ne kadar özgür olduğunu daha iyi kavrıyordu. Bir ara Smith'e, iki sahne arasındaki boşluğu dolduracak bir şeylere gerek olduğunu söyleyince O'Connor, barda otururken hemen bir sahne yazıvermiş, ertesi gün çekilmişti bu. Baş karakter Archibald Cooper'ı canlandıran Lee Montague, O'Connor'ın her an sette olduğunu hatırlıyor. "Durmadan sigara içiyordu," diye anlatıyor onu Montague. "Sigarayı avcunun içinde saklar, elini de arkasına götürürdü, sanki hapishane avlusunda gizlice içiyormuş gibi. Sigaranın dumanını çok kuvvetle içine çekerdi, dışarı üfleme işini ise iyice ağırdan alırdı."[12]

"Oyun müthiş heyecan yaratmıştı," diye anlatıyor Loach. "Düzen karşıtı bir havası vardı. Diyorduk ki, kötü adamlar Düzen'in içinde işte, Düzen de kötü adamlardan başka bir şey değil zaten. Jimmy'nin işlediği o müthiş tema, herkesin çarpık ilişkilere batmış olduğu söylüyordu ve ne kadar yükseğe çıkarsanız, içine girdiğiniz çarpık ilişkilerin o kadar artacağını."[13] Bir programı kurtarmak için verilen mücadeleye bundan iyi başlangıç yapılamazdı: On milyon kişi izlemişti *Omza Dokunuş*'u. BBC'nin program dergisi *Radio Times*, yine bir antikalık yaparak izleyiciyi önceden eğitme ihtiyacı duymuştu: "Kötü karakterler yer yer argo

ifadeler kullanmaktadır. Örneğin, '*görmek:* rüşvet vermek', '*kelek atmak:* kötülük etmek', gibi."[14]

Ayrıca Loach, idam hükmünün verilmesi ile infaz arasında geçen sürenin anlatıldığı *Güneşli Üç Pazar* oyununda kendisiyle tam kafa dengi olan kameraman Tony Imi'yle tanışmış oldu. Dış mekân çekimleri için BBC'nin Ealing'deki film ünitesinde görevli olan ve 35 mm.'lik hantal kameralarla çalışan elemanlar gönderiliyordu. Imi, "*Dr Finlay's Casebook* ve *Maigret* gibi standart BBC yapımlarında çalıştıktan sonra bu rutine yapışıp kalmıştım," diye anlatıyor. "Birdenbire 'Çarşamba Tiyatrosu' ve Ken'le birlikte tam da benim o sıralar benimsediğim düşüncelere uyan bir yenilik girmiş oldu hayatıma." BBC kurallarına göre bir yapım için en çok iki ya da üç gün dış çekim yapılabilirmiş, kalan bölümlerin White City'de, BBC Television Centre'daki stüdyoda çekilmesi gerekiyormuş. Bir gün dışarıda bir sokakta çekim yaparlerken Loach, ağır film kamerasını kaldırıp elinde taşımaya ikna etmiş Imi'yi. "Sonunda aklınıza gelecek her türlü çekim çıktı ortaya, hiçbiri teknik olarak 'kabul edilir' değildi tabii bunların –normal sayılamayacak kadar ham çekimlerdi," diye anlatıyor Imi. "Çektiklerimizi izlerken, sinema ya da haber programları tarzında klasik çizgide yetişmiş olan diğer kameraman bize kötü kötü bakıp duruyordu."[15]

Loach'un film kamerasını kullanmasının temel nedeni hızdı. "Televizyon kamerasıyla çevreyi tarayabilir, yukarı ve aşağı yönde çok rahat hareket edebilirdiniz, çünkü hareket yeteneği çok geniş bir *dolly* üzerinde yer alıyordu, Dalek gibi," diyor Loach. "Yani, sürekli hareket halinde olan kameralara alışıktım ben. Film kamerasıyla aynı etkiyi elde etmek çok daha zor bir işti."[16] Loach, oyunculardan sahici diyaloglar elde etmeye de kararlıydı. Bir hapishane görevlisini oynayan Glynn Edwards, "Çekimlere geçmeden önce prova odasında epey oyalanırdık," diye anlatıyor. Daha önce de Loach'un *Bir Gencin Günlüğü*'nde polis rolünde görünmüş olan Edwards'a göre, "Tamamen doğaçlamaydı. Bir sahne üzerinde çalışırken aklınıza oraya çok iyi uyan bir cümle geliverdi mi, bunu da onaylıyordu Loach."[17]

Aynı yılın sonlarına doğru Loach, O'Connor'ın bir oyununu daha yönetti: *The Coming Out Party*. Batı Londra'da, yazarın evinin bulunduğu Notting Hill bölgesinde Noel'den hemen önce geçen öykü, bir oğlanın, hapiste olduğunu öğrendiği annesini arayışını anlatıyordu; çocuğun babası da zaten hapisteydi. Anne babasının izinden gideceği daha baştan açıkça belli olan bu çocuğun öyküsü, insanları

suça iten etkenler konusunda Loach'un ilk keşiflerinden biriydi. Yine bu filmle, oyunculardan doğal performans almada gösterdiği başarı da yavaş yavaş tanınıyordu artık. "Özenli kadro seçimi, oyuna sanki hiç prova yapılmadan çekilmiş havası vermiş," diyordu bir eleştirmen.[18] Hem *Coming Out Party* hem *Güneşli Üç Pazar*'daki şarkıların sözlerini de O'Connor'ın karısı Nemone Lethbridge yazmıştı. Aslında avukat olan Lethbridge, daha sonraki yıllarda kendisi de televizyon için senaryolar kaleme alacaktı.

Joan Littlewood'un himayesindeki oyunculardan olup *Güneşli Üç Pazar* ve *The Coming Out Party* filmlerinin ikisinde de rol alan George Sewell, Loach'un yönetmenlik tarzını şöyle anlatıyor: "Çalışma tarzı Joan'unkine benziyordu ve bizleri sık sık doğaçlama yapmaya bırakırdı. Tam Ken'le çalışmaya başlamadan önce bir başka yönetmenle prova odasındaydım. Bir masadaki karşılıklı konuşma sahnesini prova ediyorduk ki şöyle demişti bana: 'Masaya doğru fazla eğilme, 4. Kamera oradan alamaz ki seni.' Ken asla böyle bir şey yapmazdı. Siz ne yapıyor olursanız olun, o kameranın bunu almasını sağlardı."[19]

"Çarşamba Tiyatrosu"nun bu ilk yılı boyunca Loach, gayet üretken bir şekilde çalışarak altı oyun çekti. Bunlardan biri de Eric Coltart'ın yazdığı ilk televizyon oyunuydu. Liverpool'lu bir alet edevat yapımcısı olan Coltart, daha önce *Z Cars*'ın iki bölümüne senaryo yazmıştı. Yine kasvetli bir drama olan *Wear A Very Big Hat* (Çok Büyük Bir Şapka Giy), yazarın memleketi olan kasabada çekilerek daha da sahicilik kazanmış oluyordu. Sheila Fearn tarafından canlandırılan bir kadının öyküsüydü bu: Kadın, şık ve kibar bir adam olan kocasıyla (Neville Smith) dışarıda geçireceği bir akşam takmak üzere geniş kenarlı bir şapka alır ve gittiği barda iki adam kendisine hakaret eder. Öykü, durmadan bu konuyu düşünmekten kendini alamayan kocanın intikam fantezileri etrafında gelişir.

*Güneşli Üç Pazar*'dan önce çektiği bu filmde Loach, "Çarşamba Tiyatrosu"nda ilk kez insert kullanmıştı. *Z Cars*'da daha önce edindiği deneyimden sonra da, bu tekniği hantallıktan olabildiğince kurtarmaya kararlıydı. "*Z Cars*'da çekimleri hep gece yaptık," diye açıklıyor bunu, "ve tam bir kâbus oldu, çünkü kameramanlar büyük ışıklar kullanıyorlardı ve bunları kurması çok uzun sürüyordu. O zamanlar demiştim ki kendi kendime, 'Film çekmek buysa, şeytan götürsün.' Dolayısıyla, *Çok Büyük Bir Şapka Giy*'de araya koymak için böyle filmler çekmemiz gerekince bunu yine aynı şekilde yapmamaya ant içtim.

Büyük bir film ekibi oluşturacak bütçe yoktu, ben de kameraman Stanley Speel'le birlikte Liverpool'a gittim ve elimize yeterince hafif bir 35 mm. kamera alıp mağaza vitrinlerinin önünde çekimleri yaptık."[20] Bu oyunda Loach, 'doğal' konuşmalar ve çağdaş müzikten yararlanarak gerçekliği yansıtma tarzını daha da ileri götürdü, gerçi kimilerine göre tahammülü zor bir bileşimdi bu. *The Times* eleştirmeni şöyle yazıyordu: "Mr. Loach'un ellerinde... açılış konuşması, elektrogitar tangırtısıyla boğuşup duruyor."[21]

*The End of Arthur's Marriage*'de (Arthur'un Evliliğinin Sonu) müzik daha da öne çıkan bir unsur oldu. O'Connor ile Coltart'ın gerçekçiliğinden bambaşka bir yapım olan bu filmde, birçok "Çarşamba Tiyatrosu" oyununun (ve *Bir Gencin Günlüğü*'nün de) müziklerini yapan Stanley Myers ile söz yazarı Christopher Logue işbirliği etmişlerdi. (Logue, yine Myers'la birlikte caz şarkıcısı Annie Ross'a, ayrıca Peter Crook'un Londra'daki hiciv merkezi Establishment Club* için şarkılar yazıyordu; kendi başına gerçekleştirdiği çalışması ise Royal Court Tiyatrosu'nda sahnelenen Brechtvari müzikal *The Lily White Boys* için yazdığı şarkılardı.) Bir televizyon müzikali olan *Arthur'un Evliliğinin Sonu*, Sydney Newman ile James MacTaggart'ın, birbirinden ne kadar farklı yapımlara destek verebildiklerinin iyi bir örneğiydi aslında. Bir gazete haberinden yola çıkarak, ama gerçeküstücü bir fantezi şeklinde yazılan oyunda (Ken Jones'un canlandırdığı) Arthur, kayınpederinin emeklilik için biriktirdiği 400 sterlini yeni evinin depozitini yatırmak üzere alır ve küçük kızıyla (Maureen Ampleford) birlikte çılgınlar gibi alışveriş ederek hepsini harcar. Alt orta sınıfın mal mülk sahibi olma ve hayatını güvenceye alma arzuları üzerine bir hiciv olan oyunun sonunda Arthur, aralarında bir filin de bulunduğu alışveriş ganimetlerinin hepsini atar ve banknotları da bir kanala saçar. Filmdeki şarkıları söyleyenlerden biri de, *rhythm and blues* şarkıcısıyken daha ileride kolay dinlenir baladlara geçerek plak listelerinde başarıyı yakalayan Long John Baldry'ydi. Küçük kızı oynayan Maureen Ampleford'u ise Londra'daki okullardan birinde buldu Loach; hiç oyunculuk deneyimi olmayan çocuk, böylelikle onun istediği performansı verebilecek, kendini hiç tartmadan, nasıl oynadığını sorgulamaya çalışmadan oynayabilecekti.

*) Kulübe adını veren *'establishment'*, kurulu düzenin hâkimleri, ileri gelenleri, kodamanlarını ifade ediyor. (ç.n.)

BBC Television Centre'daki altı sette gerçekleştirilen stüdyo çekimlerinin arasına Londra'da, Fortnum & Mason'da, Londra Hayvanat Bahçesi'nde ve Regent Kanalı ile gaz idaresi tesislerinde 16 mm. filmle yapılan dış çekimler serpiştirilmişti. Kamerayı daha hareketli ve esnek hale getirmek isteyen Loach, 35 mm.'den uzaklaşmayı ilk kez denemiş oluyordu böylece. Sanki bunu vurgulamak istercesine bir açık hava sahnesinde televizyondan gelen bir belgesel çekim ekibi, para harcamayı sevip sevmediğini sorar küçük kıza; o sırada bir başka kamera ekibi daha ekranda görünür ve karede yönetmen Loach da vardır. Her ne kadar bu, Troy Kennedy Martin'in, televizyonun bir drama çekiminde kendi varlığını kabul etmesi ve açıkça ortaya koyması gerektiği yönündeki Brechtvari çağrısını anıştırsa da, sonraları Loach, gerçekçilik arayışında bu yaklaşımı yeniden tanımlayacaktır. Sürekli olarak kendi kendini eleştiren yönetmen, bu oyunu kendi adına bir başarı olarak görmemişti. "Fazlasıyla iddialı bir projeydi, bir teknenin içinde filin bulunduğu bir sahne çekmemiz falan gerekiyordu," diye anlatıyor. "Bunun nasıl yapılacağını bilecek kadar tecrübeli değildim. İşi tam arapsaçına çevirdim ve kotarabileceğim bir sürü şeyi yapamadım. Bundan aldığım derse göre, yönetmen gerçekten de konunun içinde olmalı, neler olup bittiğinden haberdar olmalı –ben ise bihaberdim."[22] Christopher Logue da, bu projeden bir ders aldığına inananlardan. "Televizyon ve filmlerin finansmanı konusunda son derece deneyimsizdim ve sonradan anladım ki elimizdeki imkânlar, bu filmin çekilebilmesi için yetersizdi," diyor. "Fili teknenin içine vinçle koymaları gerekiyordu. Roger Smith ve Ken'le çok daha yakın ilişki içinde çalışmalıydım oysa, elimizdeki kaynakların neler olduğunu, neleri yapıp neleri yapamayacağımızı konuşmak için önceden zaman ayırmış olmalıydık."[23]

Yine de Loach, kadrosunun gözbebeği olmaya devam ediyordu. Bu kez kadroda, kanal yakınında bir daire arayan Chelsea'li genç çift rolünde Joanna Durham ile Edward de Souza da vardı. Dunham'ın evinin bulunduğu Islington'ın yakınında yapılmıştı çekimler. "Ondan on sekiz ayı aşkın bir süre önce Ken, *Catherine*'in kadrosuna almak istemişti beni, ama kızım Abigail daha altı aylıktı ve memeden yeni kesmiştim, o yüzden yanından fazla uzaklaşmak istemiyordum," diye anlatıyor. "Ken bana *Arthur'un Evliliğinin Sonu*'nda rol teklif ettiğinde bu kez de üç aylık oğlum Benedict'i emziriyordum.

Ken nerede oturduğumu bildiği için sık sık eve gidip Benedict'i emzirebileceğimi düşünmüştü."[24]

*Arthur'un Evliliğinin Sonu* 1965'in ortalarında çekildi, ama aynı yılın Kasım ayına dek raflarda bekletildi. Gösterildiğinde de Roger Smith BBC'den ayrılmıştı artık, çok geçmeden onu James MacTaggart izleyecekti. Öykü koordinatörü olarak Smith'in yerine geçen Tony Garnett şöyle anlatıyor: "Roger, büyük bir süreli programın metinlerini toparlama işiyle uğraşmaktan bunalmıştı artık ve bir an önce başını alıp gitme, kendini yazarlığa verme özlemi duyuyordu. Jim ise bütün bu oyunların yapımcılığının getirdiği sorumluluktan bunalmıştı ve yönetmenliğe dönmek istiyordu. Böylece aradan çok bir zaman geçmeden, bebeği kucağıma teslim edip ikisi de ortadan kayboldular." Ama Garnett bu fırsatı iyi değerlendirdi. "Stüdyoda çok kamerayla çalışma zorunluluğundan hiçbir şekilde memnun değildim doğrusu, Ken de öyle," diye anıyor o dönemi. "Gittikçe daha iyi tanıyorduk birbirimizi ve stüdyoyu bırakıp şu yeni çıkan hafif kameralarla gerçek mekân çekimleri yapmak, ortak arzumuzdu."[25]

## Notlar

1) BBC basın bülteni, 24 Kasım 1965.
2) Lord Normanbrook'un Sir Burke Trend'e mektubu, 7 Eylül 1965, akt., Michael Tracey, *Sanity Broadsheet*, sayı 6, 1980.
3) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.
4) Tony Garnett, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
5) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.
6) *Encore*, Mayıs-Haziran 1964.
7) Tony Garnett, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
8) Troy Kennedy Martin, yazarın söyleşisi, 5 Eylül 2003.
9) Roger Smith, yazarın söyleşisi, 18 Aralık 2002.
10, 11) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.
12) Lee Montague, yazarın söyleşisi, 10 Ağustos 2002.
13) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.
14) *Radio Times*, 2-8 Ocak 1965.
15) Tony Imi, yazarın söyleşisi, 28 Ekim 2002.
16) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.
17) Glynn Edwards, yazarın söyleşisi, 6 Ağustos 2002.
18) Lyn Lockwood, *Daily Telegraph*, 23 Aralık 1965.
19) George Sewell, yazarın söyleşisi, 13 Mayıs 2003.
20) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.
21) *The Times*, 18 Şubat 1965.
22) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.
23) Christopher Logue, yazarın söyleşisi, 27 Mayıs 2003.
24) Joanna Dunham, yazarın söyleşisi, 19 Ocak 2003.
25) Tony Garnett, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.

# 5
# KAVŞAĞIN ÖTESİ

Güney Londra sokaklarında ellerinde 16 mm.'lik hafif kameralarla o zamana dek çıktıkları en uzun gezinti, "Çarşamba Tiyatrosu"nun en çok ses getiren oyunuyla sonuçlandı: *Up the Junction* (Kavşağın Ötesi). Davranışlarında alışılmadık bir rahatlık sergileyen fabrika kadınlarının ve kaba saba konuşmaların yer aldığı sahneler, üstüne bir de arka sokaklarda geçen yasadışı bir kürtajın gösterilmesiyle işçi sınıfının yaşantısı, duygusallıktan da, idealize edilmiş tablolardan da çok uzak bir şekilde ve belgeseli andırır pırıltısız görüntülerle izleyicinin oturma odasına sokulmuş oluyordu. Sonuçta, Ken Loach ile Tony Garnett arasındaki bu ilk işbirliği, televizyon tarihinde bir kilometre taşı oldu. Oyun, kendi kendini ahlâk zabıtası ilan etmiş olan çevrelerde kaçınılmaz bir infial yaratacaktı. Televizyonda

cinsellik, argo ve şiddetin giderek artmasına karşı sesini yükseltme amacıyla Ulusal İzleyici ve Dinleyici Birliği'ni daha yeni kurmuş olan Mary Whitehouse, BBC'yi "rastgele cinsel ilişkileri normal bir şeymiş gibi" sunmakla suçluyordu.[1]

Doğum kontrol hapının kadınların imdadına koşması ve gençlerin dünyayı gerçekten değiştirebileceklerine olan inançlarıyla 1960'ların Britanya'sında da özgürleşmeye damgasını vurduğu kuşkusuz. 1960'ların fon müziği, Beatles'ın pop ve Bob Dylan'ın protest şarkılarıydı; bu müzik, *Swinging Sixties* döneminin Londra'sında gözler önüne serilen yeni özgürlüklere ve modaya olduğu kadar, Grosvenor Meydanı'ndaki Amerikan Büyükelçiliği önünde Vietnam Savaşı karşıtı göstericilerin sloganlarına da eşlik ediyordu. Bu yüzeyin altında ise toplumda muazzam eşitsizlikler kendini göstermekteydi, hem de önce Harold Macmillan ("Hiç bu kadar iyi yıllar görmemiştiniz"), ardından Harold Wilson ("Para cebinizde") önderliğinde hükümetlerin dile getirdiği başarı haykırışlarına rağmen.

*Kavşağın Ötesi*, Loach'un gelecekteki bütün eserlerine de hâkim olacak temayı ortaya koyuyordu. Seslerini duyurma imkânlarından yoksun bırakılmış -ve kendi hayatlarıyla ilgili olarak ellerinde çok az seçenek bulunan- insanları ekrana getirirken, yargılamaktan da, ahlâk dersleri vermekten de uzak durmaktaydı. Oyun, Nell Dunn'ın Thames Irmağı'nın güneyindeki 'fabrika kızları'na dair vinyetlerden oluşmuş bir kitabından yola çıkarak hazırlanmıştı. Bu kızlar Battersea'de çalışıyor, iş çıkışında da "Kavşağın Ötesi"nde - Clapham Kavşağı- yer alan *pub* ve barlara gidiyorlardı. Shelagh Delaney'nin İngiltere'nin Kuzey kesimindeki işçi kadınları anlattığı *A Taste of Honey* (Bal Tadında) adlı oyununun izinden giden Dunn, Güney'de yaşayanların pek çoğunun gündelik hayatındaki gerçekleri anlatmaktaydı. Soyu II. Charles'a dayanan, Rosslyn Kontu'nun torunu ve asalet unvanı almış bir borsa milyonerinin kızı olan Dunn, bu oyunla kendi köklerinden epey uzaklara yol almış oluyordu doğrusu. Ama 1959'da, gazeteci kocası Jeremy Sandford'la birlikte Chelsea'deki Cheyne Walk'ta yer alan beş katlı evini bırakıp ırmağın öte yanına, terasına Battersea Enerji Santralı'nın gölgesi düşen ufak bir kır evine taşınmakla, pek de alışılmış tarzda biri olmadığını göstermişti zaten. Oradaki fabrikaya işçi olarak girip ileride *Kavşağın Ötesi*'nın ve daha sonraları *Poor Cow*'un karakterlerini oluşturacak kadınlarla birlikte çikolata paketleme işinde ça-

lıştı. Bu kadınların hayatı hiçbir geleceği olmayan işlerden, geç saatlerdeki vardiyalardan, pislik içindeki sokaklardan, her tarafı dökülen evlerden, açık saçık konuşmalardan, rastgele girilen cinsel ilişkilerden örülü bir keşmekeşten ibaretti.

Dunn'ın 1963'te yayınladığı öykü kitabı *Kavşağın Ötesi*, daha önce *New Statesman* dergisinde çıkmış yazılarından oluşuyordu.[2] Başta Sylvie, Rube ve Eileen olmak üzere karakterler öyle canlı, diyaloglar öyle sahiciydi ki kitabı televizyon oyununa dönüştürmek için pek fazla bir çalışma gerekmemişti. Gerçi Tony Garnett, Kasım 1965'te bu oyun hakkında *Radio Times*'da yazdıklarının nasıl bir kehanet değeri taşıdığının herhalde hiç farkına varmamıştı. "Bir oyun, belgesel ya da müzikal değil bu," diyordu. "Aynı anda hepsi birden. Yepyeni bir şey –ama daha önemlisi, nadide bir şey. İzleyecek olursanız, uzun süre zihninizde yer edinecek bir şey vaad ettiğimizi bilin."[3]

Öte yandan, 1960'lardaki yeni eğilimlerin tohumunu atan bu oyunun kotarılması, Loach ile Garnett'in başından sonuna kadar durmadan dalavere çevirmesi sayesinde mümkün olmuştu. Öykü koordinatörü Roger Smith "Çarşamba Tiyatrosu"ndan ayrılmıştı ve yapımcı James McTaggart henüz görevi sürdürüyor olsa da tatilde bulunuyordu. Garnett, "Tam, 'Kedi meydanda yokken fareler cirit atar' hikâyesine dönmüştü iş," diye anlatıyor. "Ben başlattım çekimleri, çünkü biliyordum ki sınırın yeterince ötesine geçmiş olursak durduramazlar artık bizi, iş işten geçmiş olur ve olur da durdursalar bile program akışında boşluk ortaya çıkar."[4]

Nitekim çekimler, altı hafta boyunca doldurulması gereken bir boşlukla başlamış oluyordu. "Programa koyacak bir şeyler bulmak gerekiyordu," diye anlatıyor Loach. "*Arthur'un Evliliğinin Sonu* tamamlanmıştı ki Stanley Myers'la konuşuyordum. Bildiği iyi bir çağdaş yazar ya da uyarlayabileceğimiz güzel bir kitap var mı, diye sordum. Gündelik hayattan bölük pörçük enstantaneler şeklinde bir şeyler vardı kafamda ve Myers da Nell Dunn'dan söz ediverdi. Ben de onun kitabını bulup öykülerinin çok basit uyarlamalarını hazırladım –zaten küçük birer film senaryosu gibiydi bu öyküler. Bana düşen, sadece onları yeniden düzene koymak ve karakterlerden bazılarını çok farklı olmaktan çıkarıp 'izleyiciye yakın' hale getirmekti. Bunu yaparken Nell'le de görüştüm ve öyküleri üzerinde konuştuk.

"Bana göre *Kavşağın Ötesi,* Joan Littlewood'un Tiyatro Atölyesi'nde sahnelenen *Sparrers Can't Sing*'in geliştirilmiş haliydi. Aynı havada bir öyküydü o da, sokaktaki yaşantıyı gözler önüne getiriyordu, ama ben biraz daha ileri götürmeye çalıştım işi, öyküleri birleştirip bir mozaik oluşturmaktansa, hazırlıksız yakalanmış insanların öylesine akıp giden, hiçbir şekilde tasarlanmamış anlarına dair bir film haline getirmeye çalıştım –böylece izleyiciye, bunun önceden çalışılmış, prova edilmiş bir tiyatro oyunu olmadığı mesajı da iletilecekti. Amaç, bir sahicilik duygusu yaratmak ve dramada işçi sınıfının sesini bularak onları eserin merkezine yerleştirmekti; hizmetçi kızlar ile taksi şoförlerinden ibaret kıyı kenar figürler değillerdi."[5]

Garnett'a göre de oyunun can alıcı noktası, kürtaj meselesiydi. "Kişisel nedenlerle benim açısından çok önemli bir konuydu bu ve öykünün tam o sıralarda geçiyor olması hayati önem taşımaktaydı,"[6] diyor. Talidomid adlı ilacı kullanmış gebe kadınların bebeklerinde oluşum bozukluklarıyla sonuçlanan trajedinin ardından kürtaj, zaten siyaset gündeminde tekrar yerini almıştı. 1966'da Liberal Parti milletvekili David Steel'in desteğiyle meclise getirilen kürtaj yasası ertesi yıl kabul edilecek, böylece 28 haftayı geçmeyen gebeliklerin sona erdirilmesi yasallaşacaktı (sonradan bu süre 24 haftaya indirildi). *Kavşağın Ötesi*'nde anlatıcı olarak Garnett'm doktoru Don Grant yer aldı sesiyle. Grant, Kuzey Londra'daki Kentish Town'da muayenehanesi olan ilerici, solcu bir hekimdi. "Ken ile ben, Brecht'ten etkilenmiştik," diye anlatıyor Garnett, "Rube'nin arka sokaklardaki bir muayenehanede kaçak kürtaj yaptırdığı sahnede, fonda benim doktorumun sesiyle yasadışı kürtajlar yüzünden meydana gelen ölümlerin istatistiklerini verdik. Sonuç memnuniyet vericiydi: Grant, Loach ailesinin de hekimi oldu ve yakın dostları olarak kaldı."[7]

Öykü koordinatörü, yapımcı James MacTaggart'ın oyundan hoşlanmayacağından emindi. "Jim [McTaggart] tatilden dönene kadar çekimlerde epeyce ilerlemiş ve projeye önemli ölçüde parayla kaynak aktarmış bulunuyorduk," diye anlatıyor Garnett. "Tartışma yaratacak içeriğinden ötürü bu oyundan nefret edeceğini biliyordum, ona kalsa böyle bir şeyi asla çekmeyeceğini de. Kullanılan dille olsun, bu kadınlar arasında cinsellik konusunda genel olarak hâkim tutumlarla olsun, o dönemin BBC'si için çizmeyi aşmak üzere olan bir yapımdı. Daha da önemlisi Jim, alışılmış tarzda bir anlatı kulla-

nılmadığı için bu filmden hoşlanmazdı ve önceden haberi olsa veto ederdi. Nell Dunn'ın kitabı, bu kızların yaşantısı üzerine, birbirine gevşek bir tarzda bağlanan, görsel etkileyiciliği yüksek, küçük öykülerden oluşuyordu. Ama Jim'in açısından baktığımızda, gevşek biçimde birbirine bağlanan bu temalardan senaryo çıkarmaya değecek bir öykü yoktu ortada. Nitekim tatilden dönünce küplere bindi. Onun odasında günler süren tartışmalarımız oldu, korkunç tartışmalardı bunlar, ikimiz de ayakta dikilmiş, kendimizi kaybetmiş bir halde bağırıyorduk. Ama en sonunda Jim -ki aslında son derece namuslu bir adam, tahammüllü ve liberal biriydi- bu kadar güçlü duygularla bağlanmış olduğumuza göre bu filmi yapabileceğimizi söyledi. Ama zaten o sırada bile artık oldu bittiye getirmiş sayılırdık biz işi, kıvrak bir manevrayla Jim'i atlatmıştık zaten. Hatta büyük bir cömertlik göstererek şöyle dedi bana: 'Yapımcı olarak adımın yazılmasını istemiyorum, sen kendi adını yaz.' Ben de dedim ki, 'Bu dizinin yapımcısı sensin. Bunu yapımcılığı senden kapmak için yapmadım ki ben.' Böylece çekimler kısa sürede tamamlandı ve oyun, Ken'e büyük bir zafer kazandırdı."[8]

Kamerayı Tony Imi'nin omzuna yerleştirmekle Loach ile Garnett, kısmen Fransız Yeni Dalga yönetmenlerinden esinlenen en büyük arzularını tatmin etmiş oluyorlardı zaten. "Jean-Luc Godard'ın *Serseri Âşıklar*'ını, kameramanı Raoul Coutard'ın çıkardığı işi görmüş ve Doğu Avrupa ile İtalyan sineması kaynaklı filmlerdeki gerçekçilikten etkilenmiştik," diye açıklıyor Garnett. "Estetik ve siyasal bakımdan Ken'le benzer özlemleri paylaşıyorduk, ikimiz tekvücut olmuştuk." Sinemadaki bu ortaklığın temelinde, Garnett'ın 'Midlands bölgesinden İşçi Partili işçi sınıfı aristokrasisi' diye nitelediği iki benzer geçmişin etkisi vardı. Sonuçta, "birbiriyle çakışan, ama ayrılmaz bağlarla birbirine bağlanmış sorumluluklarımız sayesinde pürüzsüz ilerleyen" bir ortaklığa dönüştü gerçekten de.[9]

Loach, dış mekân çekimleri için tanınan süreyi dört güne çıkarmayı başardığı gibi, BBC diktasına tam anlamıyla meydan okuyarak oyunun yarısını Güney Londra sokaklarında çekti. Televizyon dramasına yepyeni bir soluk getirme fırsatından, hem yönetmenin hem de kameramanın sonsuz haz duyduğu belli oluyordu. "Sahneyi hazırlıyorduk, Tony de bazen iki ayrı pozisyondan çekiyor, bazen de sahnenin içine kadar sokulup yakın çekimler yapıyordu," diye anı-

yor o günleri Loach. "Öykünün durumuna bağlı olarak önemli ölçüde doğaçlamaya gidiyorduk. İki saat sonra bir başka sahneyi çekmekteydik artık."[10]

BBC, dış mekân çekimlerinde ışıklandırmaya fazla bütçe ayırmadığından sürekli ayakta çalışıyordu. Imi, "Nerede biraz ışık bulsam hemen değerlendirip çekimi yapıyordum," diye anlatıyor. "Ken diyordu ki, 'Sen dene. Olmazsa bir daha yaparız.' Epey bir çekimi motosiklet üstünde, kamerayı ileri uzatarak veya arkaya doğru eğerek yaptım. Hatta bir grup çocuğun gece havuza atladığı sahneyi elimde ufak kamerayla suya girerek çektim. Ken, oyunculara sahneyi açıklar, sonra da, 'Tamam, haydi başlayalım' derdi. Bana da demişti ki, 'Sana göre bu sahnede ne olup bitiyorsa onu takip et, arada bir kamera odağını kaybederse bile çok önemli değil.' Ben de aynı anda hem *zoom* yapıp hem kamerayı odaklıyordum. Birdenbire oradan biri bir şey söylerse, hemen konuşan kişinin üstüne doğrulturdum kamerayı. Kendi kendime şöyle diyordum: 'Ne halt ediyorum ben? Bana kalsa böyle mi yapardım?'"[11] Oysa Garnett, kafasındaki şeyin sonuç verdiğini görecekti kısa zamanda. "Ken, dış mekânda özgürlüğüne kavuşunca kendini bulmaya başlamıştı," diyor. "İşin nasıl geliştiğini dakikası dakikasına görüyor ve Ken'in içinde kurulu palavra dedektörünün çalışmasına, neyin dürüstçe olup neyin olmadığını büyük bir kesinlikle saptayışına tanık oluyorduk. Çok heyecan verici bir deneyimdi."[12]

Sylvie rolünde Carol White'ın çıkardığı oyun da heyecan vericiydi. Rube rolünde Geraldine Sherman ve Eileen rolünde Vickery Turner'la birlikte oyundaki kadın üçlüsünü oluşturuyordu White. Çocuk yaşta oyunculuğa başlamış, Britanya sinemasının *The Belles of St Trinian's, Doctor in the House, 80 Günde Devriâlem, 39 Basamak* ve *Carry On Teacher* gibi örneklerinde oynamıştı. 1962'de, King Brothers müzik grubundan Michael King'le evlendikten sonra, "ikinci sınıf berbat filmlerde, kabarık saçları ve vücutlarına sımsıkı oturan elbiseleriyle boy gösteren çok aptal ve can sıkıcı sarışınlar"ı[13] oynamaktan usanmış ve bırakmıştı sinemayı. Ama Sean ve Stephen adında iki oğlan doğurduktan sonra yeniden oyunculuk yapma özlemiyle yanıp tutuşmaya başladı ve televizyonda süregiden dizilerde konuk oyuncu olarak rol aldı: *Emergency-Ward 10, Dixon of Dock Green* ve *The Saint*. 1962'de bir yapımda, *The Boys* adındaki mahkeme filminde Tony Garnett'la birlikte rol almıştı ve Loach *Kavşağın Ötesi*'nın kadrosunu oluştururken Garnett onu hatırladı (bundan hafta-

lar sonra, yönetmenliğini Loach'un, yapımcılığını ise Garnett'ın üstlendiği ilk oyun olan *The Coming Out Party*'de de rol alacaktı).

O sıralarda Loach, oyuncu seçiminde adaylara doğaçlama yaptırmaya başlamıştı artık. White çok canlı bir şekilde hatırlıyor seçmeleri: "Ken elime senaryoyu verip dedi ki, 'Doğaçlama oyna. Tut ki bir meyhaneden sarhoş bir şekilde çıktın, karşı kaldırımda kocanı görüyorsun ve sana sürtük, orospu falan diye bağırmaya başlıyor.' Bunun üzerine öyle feci bir kavgaya tutuştuk ki ben avazım çıktığı kadar Cockney aksanıyla küfretmeye başladım. 'Tamam,' dedi Ken. 'Rol senin.'"[14] Loach'un oyuncu seçiminde uyguladığı yöntem ve rollerine tam bir sahicilik getirebilecek oyuncular bulma yönündeki kararlılığı, ekranda gerçekçilik sağlama amacının temel dayanağını oluşturmuştu. Sonraları sinema filmlerinde başrolü vereceği kişiyi bulmak için yüzlerce insana doğaçlama yaptırdığı olacaktı, hem de bir kereden fazla.

White'ın ise bu açıdan bulunmaz bir nimet olduğu *Kavşağın Ötesi*'yle ortaya çıktı. "Carol'ın bir oyuncu olarak taşıdığı duygusal tepki yeteneği, Ken için ideal bir şeydi," diye anlatıyor Garnett. "Olmak ile yapmak arasındaki fark işte budur. Bir oyunculuk vardır, tıkır tıkır işlediğini görürsünüz, çok 'zekice'dir ve ikinci eldir, bir de oyuncunun gerçekten o kişi 'olduğu' oyunculuk vardır. Carol'ın duyguları, canlandırdığı karakter, öykü, yönetmen ve kameraman neyse tam ona denk düşüyordu. Bir de duygusal etkilenmeye açık biriydi o, hatta bu hayatta kendi iyiliği açısından baktığımızda *fazlasıyla* açık. Ekranda çok iyi sonuç veren şey, onun *kişiliği* açısından o kadar iyi sonuç vermeyebiliyordu, çünkü kendini savunabilen ya da savunmaya geçen bir kişiliği yoktu, sonuçta da epeyce mutsuz oldu."[15]

*Kavşağın Ötesi*'nın çekimi bütün ekip için müthiş heyecan uyandıran bir deneyim olduysa da, dış mekân çekimleri sırasında önceden yapılmış plana uymayan bir gelişme yaşandı: Bir kaza sahnesindeki orta yaşlı kadını oynamak üzere Anna Wing'in kadroya alınmasıydı bu (sonradan *East Enders*'da da patroniçe Lou Beale'i oynayacaktı). Wing, "oyuncularla gerçek anlamda iletişim kuran ilk yönetmenlerden biri, aradaki duvarın kalkmasına öncülük eden adam"[16] olarak hatırlıyor Loach'u, ne var ki Loach, tam sahneyi çekmeye başlarlarken sormuş en önemli soruyu: "Araba kullanmasını biliyorsun, değil mi?" Wing'in araba kullanamadığını öğrenince da ona bir şoför bulmak zorunda kalmış.[17]

Loach ile Garnett, BBC Television Centre'da yetmiş iki dakikalık oyunun diğer yarısını çekmeye başlarken de devam ettiler entrika çevirip sınırları ileri doğru itelemeye. Bu çekim için özel olarak on tane set kurulmuştu. "Telesinede zorunlu kılınmış asgari çekimlerin yapılması için bu setlerin kurulması gerekiyordu," diye anlatıyor Garnett. "Sonra da bizim çektiğimiz asıl filmin içine kurguyla eklenecekti bunlar, yani hiçbir şey birbirini tutmayacaktı, dolayısıyla estetik bakımdan bizim için kabul edilmesi imkânsız bir durumdu, hem de pahalı ve çılgıncaydı."[18] Bundan başka, filmin kurgusu tamamen yönetmenin amaçları doğrultusunda yapılabilirken, stüdyo çekimlerinin, çekimleri doğru dürüst kesip biçmeyi beceremeyen bir ses teknisyeninin insafına kalmış olması da canını sıkıyordu Loach'un.

Loach, güvenlik önlemi olarak BBC'nin, elektronik ortamda kaydedilmiş stüdyo çekimlerinin daima 16 mm.'lik 'yedek' kopyasını hazırladığını bildiğinden, sonunda 16 mm. üzerinde çalışılmasını garantiye almanın yolunu buldu. "Stüdyodaki çekimleri öyle yaptım ki kurguya çok fazla iş çıkmış olacaktı," diye anlatıyor bunu. "Çok fazla 'çekim' yaptık ve sahnelerin oyunda göründüğünden epeyce uzun sürmesini sağladık, sonra kameramana şöyle dedim: 'Çekimleri arka arkaya sıralamak yerine, çalışırken karşına çıkan ilginç sahneler üzerinde yoğunlaş.' Sonunda işin tam bir hengâmeye dönüştüğünü hatırlıyorum. O günlerde banttan kesim yapmak çok zordu ve çok uzun sürerdi, biz de kesilecek yerleri 16 mm. üzerinde halledeceğimizi söyledik. Teknik uzmanlar, filmin gösterilecek kalitede olmayacağını söyleyince aramızda tartışma çıktı, ama sonunda biz kazandık, çünkü bizim söylediğimizin dışında ne yapılırsa yapılsın bütçe aşılmış olacaktı. İstediğimizi elde etmenin tek yolu, bizim tuttuğumuz hileli yoldu ve hiç kimse de kalkıp, bunun başarısızlıkla sonuçlandığını söyleyemezdi, *Daily Telegraph*'ın kopardığı gürültüyü saymazsak tabii!"[19]

*Kavşağın Ötesi* hakkında basında yazılanlar arasında Loach'un, olgu ile kurmaca, yani bir anlamda hayal ile gerçek arasındaki ayrımı bulanıklaştırdığı iddiası da vardı ki, bundan böyle "Çarşamba Tiyatrosu"na yöneltilecek eleştirilerin genel havasını da belirlemiş oluyordu. Öte yandan *Financial Times*, filmden "Deneysel Başarı" olarak söz ediyor ve T.C. Worsley'nin yazısında şöyle deniyordu: "Getirilen teknik yenilikler, akademik standartlara göre ancak yüzde 60 oranında başarılı sayılabilecek olsa da, geleneksel yöntemlerle asla

sağlanamayacak olan bir etki yaratmada başarıya ulaştıkları kuşku götürmezdir."[20]

Bir etki yaratılmıştı gerçekten de. "'İşçi Kız' oyunu izleyicileri kızdırdı"[21] ve "Bu iş ÇİZMEYİ aşıyor"[22] tarzı gazete manşetlerini "Dananın kuyruğu kopmuştu," sözleriyle anıyor Garnett.[23] Program yapımcılarına karşı hiddet dolu bir kampanya başlatanların başını Mary Whitehouse çekiyordu; nitekim Sağlık Bakanı Kenneth Robinson'a hitaben şunları yazmıştı Whitehouse: "BBC, rastgele cinsel ilişkileri normal bir şeymiş gibi sunabilmek için elinden geleni ardına koymamıştır... Bu memleketin anne babaları, sapkın zihinlerin tatmin bulması uğruna gencecik insanların sömürülmesine seyirci kalacak değillerdir. Kadınlığın sürekli olarak aşağılanması, ulusal hayatımız açısından felaket niteliğinde sonuçlar doğuracaktır."[24] Whitehouse'ın, oyunun duyguları tahrik edici nitelikte olduğu yolundaki yakınmasının yanında, kürtaj sahnesini lanetlemesi de basında geniş yankı buldu, tabii "temiz bir hayat sürmenin böyle şeylerin önünü alacağı"[25] iddiasının ısrarla dile getirilmesi de cabasıydı. Whitehouse'm, böyle nutuklar atıp ahlâk dersi verdikçe gerçeklikle bağlarını daha da kopardığının ve modern, demokratik toplumun gerçek sorunlarına çözüm bulma yönünde hiçbir mesafe alamayacağının farkında olmadığı açıktı.

1977 ve 1993'te *Kavşağın Ötesi* yeniden yayınlandığında da bu birbirine zıt iddialar yeniden gündeme geldi. Birçok eleştirmen, gerek çekim yöntemiyle gerek ekrana getirdiği konularla bu filmin televizyon draması alanında devrim yarattığını kabul ederken, ahlâk bekçiliğine soyunan *Daily Mail* "bu oyunun yol açtığı zarar" hakkında vaaz verebiliyordu ancak. Bir de Nell Dunn'ın öyküsünün "orta sınıfa özgü suçluluk duygularının sapkın bir niteliğe bürünmesi"nin ürünü olduğu, "aile hayatını mahvetme pahasına"[26] aşırı serbestliğe ve boşanma ile kürtaj oranlarında artışa yol açtığı öne sürülmekteydi. George Orwell'ın *Mail*'i en büyük suçlulardan biri olarak gösterdiği İspanyol İç Savaşı döneminden beri pek bir şey değişmemişti anlaşılan: "Tarihi, meydana gelen olaylara değil, çeşitli 'parti çizgileri' doğrultusunda olayların nasıl meydana gelmiş olabileceğine göre yazıyorlar."[27]

Oyun ekranda ilk gösterildiğinde BBC şimşekleri üzerine çekmişti çekmesine ama, genel olarak Hugh Greene'in yönetimi olsun, drama bölümünün başındaki Sydney Newman'ın tutumu ol-

sun, program yapımcılarına tartışmalı ürünler ortaya koyma özgürlüğünü tanımaktaydı. "Tam bir ihtiyar kurttu Sydney," diye anlatıyor Garnett. "Düzgün bir görüntüyü sürdürmeye ve 'arka sıralarda oturan yaramaz oğlanlar'ı disipline sokmaya çalışırdı, ama aslında beğeniyordu yaptıklarımızı. O günlerde korkunç kavgalar oldu aramızda ve bize saldırmak için fırsat kollayan Mary Whitehouse da aramızdaki sürtüşmeyi artırıyordu, gerçi bir yandan da bizim için bedavaya, gayet iyi bir tanıtım yapmış oldu ve reytingleri artırdı."[28]

Televizyon oyunlarının ne şekilde filme çekileceği konusunda kopan ikinci büyük savaş, muhalefetin saflarını iyice sıklaştırmış olması ve BBC ile oyuncular sendikası Equity arasında varılan anlaşma sayesinde kesin biçimde kazanılacaktı. Bu anlaşma, ne türden olursa olsun drama bölümündeki bütün yapımların en az yüzde 10'unun, birden çok kamera kullanımına dayalı geleneksel teknikle televizyon stüdyosunda çekilmesini şarta bağlıyordu.

"*Kavşağın Ötesi*'nın ardından aylarca süren berbat bir savaşa girmiş oldum," diye anlatıyor Garnett, "ve Ken ile ikimiz müthiş gerildik bu yüzden, çünkü tam da gitmek istediğimiz doğrultuyla ilgiliydi bu savaş. Gidip gönlümüzce film çekmemize izin verilsin diye can atıyorduk ikimiz de. Oysa BBC'nin, 16 mm.'lik kameralarla stüdyo dışında çekim yapılması konusunda iki itirazı vardı. White City'deki Television Centre'ı daha yeni kurmuştu: Esas olarak büyük bütçeli hafif eğlence programları ile dramalar için dev boyutlarda, çok iyi donanımlı stüdyolar kurmuşlardı burada. İşte tam da o sırada yapımcılarından biri çıkıp diyordu ki, 'Ben kullanmak istemiyorum bu stüdyoları.' Sydney Newman'la ve altıncı kattaki yöneticilerle durmadan bunu tartışıyordum ben. Sydney'ye şöyle diyordum: 'Bu filmleri stüdyoda çekeceğimize, bize aynı parayı ver, gidip dışarıda çekelim.'

"Ne tuhaftır ki 35 mm.'lik hantal kameralar yerine onca rahatlık ve esneklik sağlayan 16 mm.'liklerle film çekmemize yönelik diğer itiraz, BBC yönetiminden değil, Ealing'deki BBC film dairesinden geliyordu, onların derdi de kazanabileceklerinin en fazlasını kazanmaktı işte. Nuh diyor peygamber demiyor, 16 mm.'lik kameranın haberler, aktüel programlar, belgeseller için olduğunu, dramanın 35 mm.'liklerle çekilmesi gerektiğini söyleyerek reddediyorlardı isteğimizi; 16 mm.'lik film çekmemize izin vererek kalitelerinden ödün

veremezlermiş. O zamana kadar 35 mm.'lik dramalarda, stüdyoda çekilmiş bölümler, sonradan elektronik olarak araya koyuluyordu. Sözgelimi, bir taksi eve yanaşır, içinden biri iner, evin kapısına gidip zili çalar ve içeri girer. O noktada stüdyoya geçilir. İşte böyle sahnelerde aynı kaliteyi korumak için 35 mm. film kullanılmasında ısrar ediyorlardı.

"BBC1'in denetçisi Michael Peacock, az miktarda stüdyo dışı çekimle kaliteli işler kotarılamayacağını öne sürerek B sınıfı filmler değil, A sınıfı drama istediğini söylüyordu. Aylarca kavga edip bağırıp çağırdıktan, kanımızın son damlasına kadar savaştıktan sonra nihayet yumuşadı ve çok da lütûfkâr davrandı bize. Sydney'ye demiş ki, 'Bırak yapsın bir-iki tane.' E, biz de yaptık, hatta o zaman bile yine yüzde 10 oranında stüdyo çekimleri yapmak zorunda kaldık, ama zamanla unutuldu gitti zaten o kural."[29] Loach ise Garnett'ın 'kurum içi lobi faaliyetleri'nde çok başarılı olduğunu hatırlıyor ve diyor ki, "Onlar bize ellerini uzattıkça, biz kollarını kapmaya çalışıyorduk."[30]

Loach, 16 mm.'lik kameralarla film çekme hakkını kazanmanın yanı sıra oyuncularıyla kendi repertuar topluluğunu kurmaya da çalışıyordu. Bunda kendi tiyatro deneyiminin ve Joan Littlewood'un fikirlerinin etkisi büyüktü tabii. Sonuçta Tony Selby, Ken Jones ve George Sewell gibi oyuncular birden çok "Çarşamba Tiyatrosu" yapımında başrol aldılar; yardımcı rollerde arka arkaya görünen diğer oyuncular arasında Wally Patch, Will Stampe, George Tovey, Rita Webb, Hilda Barry, Gladys Dawson, Winifred Dennis, Doreen Herrington, Julie May ve Alan Selwyn vardı. "Çarşamba Tiyatrosu" ile geçirdiği on iki ayın sonunda Televizyon Yapımcıları ve Yönetmenleri Birliği tarafından Yılın Yönetmeni seçilmesi ise Loach'un başarısının doruğu olmuştu.

Başka ilginç bir gelişme, Loach'un daha önce birlikte çalıştığı Roger Smith'in, sonradan *Kavşağın Ötesi*'nın sinema versiyonunun senaryosunu yazmasıydı. Yönetmen Peter Collinson, sinemaya bu filmle başlangıç yapmayı çok istemişti. "Özgün öyküyü yeniden yazamazdım ve bunu istemedim de," diyor Smith. "Ben de öykünün merkezine, ırmağın öte yakasına geçen bir karakteri, Polly'yi yerleştirdim. Polly, bir ölçüde Nell Dunn'dan esinlenerek yaratılmıştı, ama o değildi. Böyle bir karakter yoktu zaten kitapta."[31]

Başrollerini Suzi Kendall ile Dennis Waterman'ın paylaştığı film, Chelsea'li genç bir kadının sevgilisiyle ilişkisi üzerinde yoğunlaşmıştı, ama küçük ekrandaki özgün yapımın gölgesinde kalmış sinema filmlerinden biri oldu sonunda. Loach istememişti *Kavşağın Ötesi*'nın sinema versiyonunu çekmeyi. Bunu da şöyle açıklıyordu: "Zaten yapabileceğimizin en iyisini yaptığımıza inanıyorduk o öyküde."[32]

## Notlar

1) Mary Whitehouse'un Sağlık Bakanı Kenneth Robinson'a mektubu, akt., *Sun* gazetesi, 5 Kasım 1965.
2) *New Statesman*, 18 Mayıs 1962, 28 Aralık 1962 ve 5 Nisan 1963.
3) *Radio Times*, 30 Ekim-5 Kasım 1965.
4) Tony Garnett, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
5) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.
6-9) Tony Garnett, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
10) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.
11) Tony Imi, yazarın söyleşisi, 28 Ekim 2002.
12) Tony Garnett, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
13, 14) *New York Times*, 10 Şubat 1968.
15) Tony Garnett, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
16) Anna Wing'in yazara mektubu, 26 Ağustos 2002.
17) Anna Wing, yazarın söyleşisi, 16 Eylül 2002.
18) Tony Garnett, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
19) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.
20) *Financial Times*, 10 Kasım 1965.
21) *Sun*, 5 Kasım 1965.
22) *Daily Mail*, 6 Kasım 1965.
23) Tony Garnett, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
24) Mary Whitehouse'un Sağlık Bakanı Kenneth Robinson'a mektubu, *a.g.y.*
25) *Sun*, 5 Kasım 1965.
26) Piers Paul Read, *Daily Mail*, 15 Temmuz 1993.
27) George Orwell, "Looking Back on the Spanish Civil War", *England Your England*, Martin Secker & Warburg, 1953.
28, 29) Tony Garnett, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
30) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.
31) Roger Smith, yazarın söyleşisi, 1 Nisan 2003.
32) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.

# 6
# CATHY, EVİN NEREDE?



Eğer Britanya televizyonunda, kurumun oluşum yıllarında çekilen pembe gözlüklü romantik yapımlara alternatif olarak gerçek anlamda bir Altın Çağ yaşandıysa, *Kavşağın Ötesi* ile *Eve Dön Cathy*, bu çağın çağdaş dramadaki doruğunu temsil etmektedir. Bunlardan birincisinin, televizyonda mümkün olabilecek en sarsıcı etkiyi yarattığına inananlar, daha gelecek şok dalgalarına hazırlıksız yakalanmış olacaklardı. Loach, küçük ekrandaki dramayı saran yeni dalganın, pekâlâ Britanya'da halkın yaşantısını konu alabileceğini, ölüm cezası ve kürtaj gibi ateşli tartışmalara konu olan meseleleri gündeme getirebileceğini koymuştu ortaya. Şimdi ise *Eve Dön Cathy*'yle (*Cathy Come Home*) televizyonun değişime hız kazandırabileceğini gösteriyordu. Ama ders de verebilirdi: Bir top-

lumsal skandalı spot altına getirdiği halde hiçbir siyasal çözüm de sunmuyordu bu yapım, dolayısıyla her görüşten insanın onayını alarak Loach'u da, bundan sonraki çalışmalarının merkezine siyaseti koyması gerektiğine inandırdı.

Bu oyun da *Kavşağın Ötesi*'yla aynı haneden çıkmaydı. Bir yayıncının oğlu olup Eton ile Oxford'da eğitim görmüş olan Jeremy Sandford da, şık bir muhit olan Chelsea'den taşındıktan sonra karısı Nell Dunn gibi Battersea'deki insanların yaşantısını ilk elden gözlemlemişti. Bir komşusu, oturduğu evden çocuklarıyla birlikte çıkartılıp, o sıralar Londra Büyükşehir Belediyesi'nin evsiz ailelere barınak sağlama programı çerçevesinde Southwark'ta oluşturulmuş Newington Lodge'da bir konuta yerleştirildiğinde, konuyu araştırmaya başlamıştı. ("Newington Lodge, kelimenin tam anlamıyla Tanrı'nın unuttuğu bir yerdi," diyecekti çok sonraları.)[1] Bunun sonucunda Pazar günleri yayınlanan gazetelere evsizlik konulu makaleler yazdı ve radyo için de bir belgesel kaleme aldı: Senaryosu *Eve Dön Cathy*'nin çekirdeğini meydana getirecek olan *Homeless Families*'di (Evsiz Aileler) bu. "1964 Genel Seçimi'nde Tory'ciliği mahkûm edecek bir belge olarak ortaya atılmasını umuyorduk bunun, ama bize destek olacak kimseyi bulamadık", diyor Sandford.[2] James MacTaggart'ın ardından BBC'de "Çarşamba Tiyatrosu"nun başına geçen Sydney Newman ile Peter Luke, oyunu iki kez reddettiler. Öykü koordinatörü David Benedictus'un yazdığı red mektubunda, Luke'un, "İnsanda savaşçı ruhunu harekete geçiriyor geçirmesine de, belgesel bu... 'Çarşamba Tiyatrosu' siyaset platformu değil ki," şeklindeki sözlerine yer veriliyordu.[3]

"Jeremy, *The Abyss* (Dipsiz Kuyu) gibi korkunç bir ad koyup yollamış metni," diye anlatıyor Tony Garnett. "Sonra Nell Dunn dikkatimi çekti oyuna. Böylece oyunu dipsiz kuyudan kurtarmayı başardım, tabii BBC yönetimine oyunun neyle ilgili olduğunu açıklarken biraz insaflı davranmıştım."[4] Oyun, belediye evlerinin bekleme listelerine ve erkekleri, evsiz konumundaki karılarıyla çocuklarından ayırma politikasına yöneltilen amansız bir saldırı niteliği taşıdığı gibi, genel olarak sistemin, refah devleti denilen eleğin gözlerinden kayıp gitmesine seyirci kaldığı insanlar adına dile getirilen bir yardım çığlığıydı aynı zamanda. Cathy'nin öyküsünü anlatıyordu; Londra'ya taşınıp Reg'le tanışan ve iki çocuk doğuran genç bir kadının öyküsünü. Kamyon şoförü olan Reg, kaza yapınca işini kaybe-

der ve Islington'da, Cathy'ye hiç de iyi davranmayan annesinin yanında oturmaya başlarlar, ardından bakımsızlık içindeki bir belediye evinde otururlarsa da oradan çıkartılırlar sonra (bu sahnede evin kapısı güm güm vurulurken, henüz emekleme çağında bir bebek olan oğullarının gözlerine kazınmış korku çok etkileyicidir), ardından karavanların topluca bulunduğu bir yere sığınırlar, ama karavanları kundaklanır, sonunda sığınacakları tek yer kalmıştır: Sosyal hizmetler dairesinin acil durumlarda konut olarak kullandığı, farelerin cirit attığı berbat bir yurt. Reg ailesinden ayrı düşmeye zorlanır, o sırada Cathy bir de kız doğurmuştur ve sonunda, aç kalacağı korkusuyla büyük oğlunu baksın diye bir arkadaşına verir.

"İnsanın yüreğini burkan, son derece dramatik bir öyküydü," diyor Loach, "ama özgün senaryo biraz dağınıktı. Tony'yle birlikte Jeremy'ye gidip anlattık bunu, sonra onunla birlikte ben biraz araştırma yaptım, onun bildiği yurtlara gidip tanıdığı evsiz insanlarla görüştük, nihayet ikimiz oturup senaryonun şekli üzerinde çalıştık, birçok kez değişiklik yaptık üstünde. [Oyun, 'Jeremy Sandford'un bir öyküsü' diye sunulmuştu.] Böylece, insanların aile bağlarının kökünden paramparça edilmesi ve buna yol açan olaylar dizisi üzerine tam bir dehşet öyküsü çıktı ortaya."[5]

Sonuçta ortaya çıkan senaryodaki bütün öyküler, gerçek olaylara dayanıyordu ve başrolü kimin oynaması gerektiği konusunda Sandford kesin kararını vermişti: Carol White. Dolayısıyla, *Hırçın Kız*'ın Franco Zeffirelli yönetimindeki Hollywood versiyonunda Richard Burton ve Elizabeth Taylor'ın yanında Bianca rolünü oynamak isteyen White'ın rolü alamaması, Sandford açısından büyük şanstı. White, Nell Dunn'ı ziyarete gittiğinde almıştı haberi. Dunn'ın kocası, sevindiğini açıkça belli eden bir ses tonuyla, "Rolü alamadın mı?" diyordu. Sonra, "Yani, tabii ki çok üzüldüm, Carol," diye sürdürmüştü konuşmasını. "Aslında, ben de bir oyun üzerinde çalışıyordum ve sen oynamak istersin diye düşünmüştüm."[6]

Loach'un ise başrolü White'a vermek için kendine göre sebepleri vardı. "Tony de ben de tanıyorduk onu, iki küçük çocuğu vardı ve *Kavşağın Ötesi*'nda olağanüstü bir oyun çıkarmıştı," diye açıklıyor Loach. "İnsanı gerçekten etkileyen bir şeyler vardı onun oyununda: Ekrandan bir sıcaklık yayılıyor, insanda izleme isteği yaratıyordu. Coşku dolu bir insan olmanın yanında, hüzünlü bir havası da vardı, çünkü biliyordunuz, gitmek istediği yere asla varamayacağını; ek-

randa verdiği izlenimdi bu. Gerçekten de, kendine göre hayalleri olan sıradan bir kızdı işte, ama bu hayalleri gerçekleştirmeyi başaramayacak kadar da disiplinsizdi."[7]

Reg rolüne seçilen Ray Brooks'ta ise "çok sağlam"[8] bir yan görmüştü Loach, oysa kameraman Tony Imi'ye göre o kadar inandırıcı değildi Brooks. "Bana göre Ray, kadroya uymuyordu işte," diye açıklıyor bunu, "çünkü tanınmış bir aktördü, diğerleri ise tanınmıyordu ve çok gerçek bir şekilde canlandırdılar rollerini. Ray sırıtıyordu onların arasında. Onunla bir sahneyi tekrar tekrar çektiğimizi hatırlıyorum, çünkü oyunculuğu fazlasıyla iyi, fazlasıyla terbiye edilmişti."[9] Brooks pek çok sinema filminde rol almış bir oyuncuydu ve bunlardan biri de başrolde göründüğü *The Knack... and how to get it* idi. Yönetmenliğini Richard Lester'ın yaptığı bu film, bir tiyatro oyununun son modaya uygun, epeyce hızlandırılmış versiyonuydu ve (sinemada Michael Crawford'un canlandırdığı) utangaç bir öğretmenin, evinin bir odasını kiralayan gençten (Brooks) kadınlarla nasıl başarıya ulaşılacağını öğrenmesini anlatıyordu. Radyoda Goons için senaryo yazdıktan sonra gerçeküstücü tarzını sinemaya aktaran Lester, *The Knack*'te de sokaklarda çekim yaparak gerçek hayattaki insanların doğal, savunmasız tepkilerini yakalama tekniğini Loach'tan önce sinemaya getirmişti.

*Eve Dön Cathy*, stüdyo dışı çekimler için planlanmış 14 gün ve yalnızca birkaç saat içinde stüdyoda kotarılması gereken beş tane kısa sahnesiyle Loach açısından bir deneme oldu. Stüdyo dışı çekimlerin tamamı ilk kez öyküdeki sırasıyla, senaryoya harfi harfine uyarak gerçekleştirildi; ilerideki çalışmalarında da yönetmenin fırsat buldukça uygulayacağı bir teknikti bu. "Müthiş bir maratondu," diye anlatıyor Garnett, "çünkü son derece iddialı bir yapımdı ve Londra'da, Londra dışında ve Birmingham'da çekimler yapıldığı gibi, altmışın üstünde diyalog bölümü vardı. Essex'te, karavanın yanıp kül olduğu dış mekân çekimini yaptığımız sırada, yanımda asistanım Jane Harris, elimizde oyuncu rehberi *Spotlight*, arabanın içine girip Ken'le ertesi günün oyuncu seçimini konuştuğumuzu hatırlıyorum. Kaynaklar açısından baktığımızda ise deveyi iğnenin deliğinden geçirmek gibi bir şeydi. Organizasyonu son derece güç bir oyun olmuştu bu ve birinci yönetmen yardımcısı John Mackenzie, bu filmin kahramanlarından biriydi."[10] (Mackenzie sinemaya geçerek *The Long Good Friday* ve *Dördüncü Protokol* gibi filmleriyle başarı kazandı.)

Stüdyoda çekilen sahnelerden birinde Reg'in evini tahliye kararını veren yargıcı, cadaloz kadın rolleriyle tanınmış Ruth Kettlewell oynuyordu. "O zavallı gençleri perişan edecek"[11] kararı veren yargıç rolüne ısınabilmek için bir duruşmaya girecek kadar zamanı olmuştu Kettlewell'in. İzleyiciye lanet okutacak televizyon karakterlerinin aranan ismi haline gelmekte olan Barry Jackson ise Carol White'ın kapısını yumruklayan alacaklı ev sahibini canlandırmıştı. Senaryoda belirlenmişti rolü gerçi ama, Loach, bu rolün ötesine geçerek doğaçlama oynamasını istedi ondan. Yönetmenin geliştirmekte olduğu bir başka teknikti bu: Oyunun kendi haline bırakıldığında nerelere varacağını görmeye çalışıyor, senaryoda yeri olmayan bölümleri, filmin dramatik etkisini artırıyorlarsa kullanıyordu. "LAMDA'da eğitim görürken doğaçlama yapmaya teşvik ederlerdi bizi," diye anlatıyor Jackson. "Televizyonda ise görülmüş şey değildi bu, ama beni önceden uyarmış oldukları için bekliyordum böyle bir şeyler." Jackson'ın oyununda ortaya çıkan gerçeğe uygunluk ise tam anlamıyla etkileyiciydi, beklenmedik durumlara hazırlıklı olanlar açısından bile. "Çok acıklı bir sahne olmuştu bu, sonunda Carol kapıyı suratıma kapatıyordu," diyor Jackson.[12] Çocuk rollerine White'ın kendi oğulları Sean ile Stephen'ın çıkartılması, filmin gerçekçiliğini daha da artırıyordu.



Carol White, yanında Ray Brooks ve gerçekte de oğulları olan çocuk oyuncularla *Eve Dön Cathy*'de [BBC]

Televizyon dramasında izleyicilerin alışık olmadığı bir başka yan, normal olarak yalnızca belgesellerde gördükleri mekânların kullanılmasıydı. Sosyal hizmetler dairesinden bir memuru canlandıran ve bir sahnede yaşlı bir adamı evinde ziyaret ederek, kendi rızası dışında da olsa huzurevine gitmesi gerektiğini anlatan Gabrielle Hamilton, Peabody'de gördüğü bir sosyal konuttan çok etkilenmişti: "Çok ilginç görünümlü konutlardı, çeşitli katlara kemerli yollardan ulaşılıyordu ve avluya boydan boya çamaşır serilmişti."[13]

Tony Imi içinse *Kavşağın Ötesi*'ne gelen tepkilerin ardından *Eve Dön Cathy*'nin çekimleri heyecan dolu bir başka deneyimdi. "Ken bana ne gibi değişiklikler yapabileceğimizi sordu," diye anlatıyor. "Dedim ki, 'Bilmiyorum, ama bakalım kendiliğinden nasıl gelişecek iş.' Prova yapmadan çalışmayı denedik bir kez daha. Bir grup insan oturmuş, havadan sudan konuşuyor olurdu, ben de aralarında, bu sahnenin neyle ilgili olduğunu çıkarmaya çalışırdım; ortaya çıkan enerji inanılmazdı. Bir yandan da film ekibinin geleneksel sistemden gelmiş olan üyeleri bütün bunlara burun kıvırır, 'Ama bu çok amatörce,' deyip dururlardı. Sanıyorum kendilerini tamamen bu deneyin dışında hissediyorlardı."[14]

Loach'un *Kavşağın Ötesi*'nde de uyguladığı sokak çekimleri, *Eve Dön Cathy*'de daha da geliştirildi. "Standart film çekimindeki temel kurala göre," diye açıklıyor kendisi, "sokağı boşaltırsınız, her köşeye bir yapım asistanı yerleştirirsiniz, oradan geçen herkesi durdurur ve filminizi çekersiniz. Ben ise oradan geçen insanlara yollarına devam etmelerini söylüyordum, sahnede doğal bir akış olsun diye. Bir başka gelişme, kamerayı biraz uzağa yerleştirip insanların tepkilerini yakalamaktı. Belgeselvari bir yaklaşımla, bir ortamda neler olabileceğini hesaplayıp sonra bunların olmasını bekliyor ve gerçekleştikleri anda filme çekiyorduk. *Eve Dön Cathy*, bunun ilk örneği olmuştu."[15]

Oyunun final sahnesi, televizyon tarihinin unutulmazları arasındadır, yarattığı şokla ve işlenmemiş duygularla izleyiciyi midesine yumruk yemiş gibi yapar. Cathy, Liverpool Sokağı'ndaki tren istasyonunda beklerken ansızın beliriveren sosyal hizmet dairesi memurları, elinde kalan iki çocuğunu da alıp götürmeye kalkarlar (bir tanesini Carol White'ın oğlu Stephen oynamaktadır). Anneden alınıp başkasının bakımına verilecektir çocuklar. Sahnede yükselen çığlıklar sahicidir, White'ın verdiği tepkiler de öyle. "Gerçekten de histe-

rik bir haldeydim o anda," diyor White. "Sahiden çocuklarımı alıyorlarmış gibi gelmişti bana."[16]

Kamera, istasyonun yolcu salonunda geçen olaydan epey uzağa yerleştirildiği için Loach, oradaki tren yolcularının gerçek bir olaymış gibi izlediği bir durum yaratmıştı. Sosyal daire memurlarını canlandıran oyunculara elleriyle işaret ederek talimat veriyordu. "Hepsini bir kerede çekmek zorundaydık, çocuklara böyle bir şeyi tekrar tekrar yaşatamazdık çünkü," diyor. "Çok üzücü bir şeydi aslında yaptığımız, gerçi o anda elde kamerayla etrafta o kadar hızlı hareket ediyorduk ve aynı anda o kadar çok şeyle birden uğraşıyorduk ki durup bunun üstünde düşünmemiz söz konusu değildi. Bu tür şeyler sonradan üzerinde düşündükçe etkiliyor insanı asıl."[17]

Tony Imi, çekim *anında* geçerli olan duyguları hatırlıyor. "Kendi çocuğunun oynuyor olması Carol açısından daha da yürek parçalayıcı hale getirmişti sahneyi," diyor, "ve tam çekim sırasında kalabalıktan bir kadın, gerçek zannederek aşırı bir heyecanla olay yerine koştu, Carol'ın da aşırı ölçüde telaşlanmasına yol açtı bu durum."[18] Yapımcı Garnett, istasyondaki çekimlerin bir kısmına tanık olmuş, ama bu 'can alıcı sahne' sırasında orada bulunmadığını söyleyerek şöyle devam ediyor: "Açıkça söyleyeyim, orada olsaydım durdururdum o çekimi, çünkü hayat, sanattan daha önemlidir. Bir çocuğu korkutup üzmeye değmez hiçbir şekilde. On beş yıldır Ken ile aramızdaki ender görüş ayrılıklarından biri olmuştur bu."[19] Loach ise gerçekçilik uğruna giriştiği bu çabaların ancak geçici bir üzüntüye yol açtığını söyleyerek ısrar ediyor görüşünde. "Çekim olsa olsa 7-8 metrelik bir kareyi kapsıyordu," diye açıklıyor, "tamam, çocuklar annelerinden alınıp götürüldü, ama on metre ötede durdular ve annelerine geri verildiler. Sanki gerçekten annelerinden alınmışlar gibi değildi ki."[20]

Oyunun sonunda şu yazı beliriyordu ekranda: "Bu filmde gösterilen bütün olaylar, son on sekiz ay içinde Britanya'da meydana gelmiştir." İnsanların sefaletinin ardında yatan başka kaba istatistikler izliyordu bunu: Britanya'da 12.500 evsiz insan var ve 4.000 çocuk ailelerinden ayrılıp bakım kurumlarına verildi. Bütün bunlar izleyicilerde kalıcı etkiler yarattığı gibi, *Eve Dön Cathy*'nin Carol White üzerinde de derin bir etkisi oldu ve oyuncu hemen bu trajik rolle özdeşleştirildi. "Rolümü oynarken," diyordu, "araştırmalarım sırasında evsizlere ayrılmış yurtlarda gördüğüm pek çok

sahneyi tekrar tekrar canlandırmaya başlamıştım kafamda. Bütün bunlar muazzam ölçüde etkiledi beni."[21] Hatta insanlar sokakta görünce 'Cathy' diye seslenmeye başlamışlar ona. "Hammersmith'te King Sokağı'nda yürüyordum birinde," diye anlatıyordu yirmi yıl sonra, "küçük oğlumu bebek arabasıyla gezdiriyordum, biri yanıma sokulup 'Cathy, nasılsın?' diye sordu. Daima Cathy olarak hatırlandım. Bugün bile bunlardan bahsederken duygulanıyorum."[22]




*Eve Dön Cathy*, ekranda yayınlanır yayınlanmaz etkileyici oldu. Yayından on iki gün sonra Birmingham'da düzenlenen panelde Loach ile Sandford, belediye görevlileriyle evsizlik sorununu tartıştılar. Oyunda kendi belediye bölgelerinin gösterilmesi çileden çıkarmıştı adamları, ama yine de erkekleri karılarından ve çocuklarından ayırma politikasına derhal son verdiler; başka belediyeler de bunu izledi. Konut ve Yerel Yönetimler Bakanı Anthony Greenwood, bakanın parlamentodaki Özel Kalem Müdürü Wayland Young ve Konut Bakanlığı'nın üç daimi görevlisi için yapılan özel gösterimin ardından Tony Garnett, BBC'deki patronlarına şöyle yazıyordu: "Bu filmi yapmamızın ardındaki niyetlerimiz ya da sunduğumuz olgular açısından hiçbir şekilde bir itirazla karşılaşmış değiliz."[23] Programın sonunda gösterilen istatistiklerden hoşlanmamış olsalar da, bunları herhangi bir şekilde tartışma konusu etmemişti politikacılar.

*Eve Dön Cathy*'nin gösterilmesiyle birlikte hem kamuoyunda hem politikacılar arasında öyle bir gürültü kopmuştu ki, sadece altı hafta sonra gösterim tekrarlandı ve bunu hem BBC1 hem ITV'de konuyla ilgili tartışma programları izledi. Yerel Yönetim Enformasyon Dairesi'nden Laurence Evans (önceden belediye görevlilerine, oyundaki hataları arayıp bulmaları talimatı vermişti), BBC'deki *Twenty-four Hours* programında, sosyal hizmetler dairesi görevlilerine haksızlık edildiğini öne sürerek veryansın ederken, rakip kanalda yayınlanan *Frost Programme*'da da belediye memurları kendilerini nasıl savunacaklarını bilemiyorlardı. Jeremy Sandford'a kiracı dernekleri

ve evsizlerin düzenlediği toplantılarda konuşmalar yapması için davet yağmaya başladı. Daha sonra Sandford, televizyon filminden yola çıkarak bir de roman yazacaktı.

1968'de, yani ilk gösterimden iki yıl sonra oyun, prestijli Prix Italia ödülünü kazandıktan sonra tekrar gösterildi televizyonda. Finalinde de Sandford'un bir tür not olarak düştüğü güncellenmiş istatistikler yer alıyordu: Evsiz sayısı artarak 15.000'e, ailelerinden koparılıp bakım kurumlarına verilen çocukların sayısı da 5.000'e çıkmıştı, ancak sorunu hafifletecek bazı önlemlerin alınmış olduğu da kabul edilmekteydi. *Late Night Line-up* adlı programda bunu izleyen tartışmada ise Anthony Greenwood, filmin ayda bir kez gösterilmesinin zorunlu tutulması gerektiğini söylerken, bir yandan da, filmdeki ailenin başına gelen felaketlerin tipik bir durumu yansıtmadığı yolundaki iddiasını tekrarlıyordu.

İlk gösterimin üzerinden geçen iki yılda İşçi Partisi hükümeti, ülke çapında bir konut inşa programı başlatarak ve yayınladığı genelgeyle belediyelere, çocukları ailelerinden ayırma politikasından vazgeçmeleri emrini vererek evsizlik sorununun çözümü için girişimlerde bulundu. *Eve Dön Cathy*'nin ilk gösteriminden on beş gün sonra, filmin kamuoyunda yarattığı duygusal hava tüm şiddetiyle devam ederken oluşturulan Shelter (Barınak) adlı inisiyatif, Trafalgar Meydanı yakınlarındaki St. Martin-in-the-Fields Kilisesi'nin bodrum katında, kiliseye bağlı beş konut vakfının desteğiyle bir sığınma yurdu açtı. Kamuoyunu bu sorunla ilgili olarak bilinçlendirmek ve bağış toplamak üzere başlatılan propaganda kampanyası boyunca filmden sahneler ve fotoğraflar sık sık kullanıldı. İlk başta yardım kampanyası, sorunun en şiddetli biçimde yaşandığı dört şehir üzerinde yoğunlaşmıştı: Birmingham, Glasgow, Liverpool ve Londra. Bu şehirlerdeki mevcut konut sayısını saptamak ve artırmak üzere buralardaki konut kuruluşlarıyla işbirliği halinde çalışılıyordu. Shelter'ın kurucusu Des Wilson, *Eve Dön Cathy*'nin ilk iki gösteriminin Shelter için 500 bin sterlin demek olduğunu belirtiyor ve "acıdan doğan bir haykırış" diye niteliyordu filmi.[24] Carol White da Shelter'a para toplamak için çeşitli mitinglerde konuşmalar yaptı.

Otuz yıl sonra Loach, "Ortalık inliyordu," diye anlatıyor, o sakin, abartısız üslûbuyla, ama filmin televizyonda yayınlanmasının ardından kendisi de farkına varmış ki toplumsal bir yaraya parmak basmışlar, kişisel bir trajediyi toplumsal bağlamına oturtmuşlar, üstelik

bunu, siyasal sebeplerine girmeden yaptıkları için de siyasal yelpazenin her yanından politikacılar, soruna kendi davaları olarak yaklaşmış. "Bindiğimiz vagona tırmanmaya çalışan herkese büyük bir kuşkuyla yaklaşıyorduk," diyor Loach. "Anthony Greenwood'la görüşmüştük ve sırtımızı sıvazlamaya çalışıyordu adam, bizde ise sırtını sıvazlatacak göz yoktu pek, kan istiyorduk biz, gerçekten. Fakat bu filmde, ne yapılması gerektiğine dair hiçbir öneri getirilmiyordu, işte sanıyorum bu, reformist dönemimizin sonu olmuştu."[25] Loach ile Garnett, bundan böyle doğrudan siyasal tavır koymaya ant içmişler, bunda da konut sıkıntısının sorumluluğunun, bir yardım inisiyatifinin omuzlarına bırakılmaması gerektiği yolundaki inançları etkili olmuş. "Dedik ki kendi kendimize," diye anlatıyor Loach, "bir daha böyle bir film yapacak olursak, bir şekilde arsa spekülasyonunu, inşaat sektörünü ve bunların ardındaki sermayeyi ele almalıyız. Yoksa gerçek anlamda bir şeyleri sorgulamış falan olmuyorsunuz ki."[26]

Basının *Eve Dön Cathy*'ye gösterdiği tepkiler de, evsizliğin sürüp gitmesine izin veren bir sistemi apolitik biçimde kötüleme tavrına uygundu büyük ölçüde. Filmle ilgili olarak *The Times*'da yayınlanan değerlendirmeye şu başlık atılmıştı: "Konut sorunu konusunda yürek paralayıcı bir eleştiri."[27] Ama olgusallık ile kurmacanın birbirine karıştırıldığı yolundaki eski eleştiriler de tekrarlanıyordu yine ve bunlarda, sorunun özü, usta bir manevrayla es geçilmekteydi. Özellikle de *Sunday Telegraph* için geçerliydi bu. "Oyun mu, propaganda mı?" başlığıyla yayınlanan yazıda, gazetenin televizyon eleştirmeni Philip Purser, belgesel teknikleri kullanarak 'yanıltıcı bir tavır' izlediği için *Eve Dön Cathy*'yi yerden yere vuruyor, daha da tuhafı, bu saldırısına destek olarak Sandford'un "davasını haklı çıkarma uğruna istatistiklere ve banta alınmış tanıklık parçalarına başvurduğu"nu söylüyordu.[28] Purser'ın kendi yaptığı ise asla böyle bir şey değildi tabii! Aynı gazetede Grace Wyndham Goldie'nin yazısı ise "TV'de olgu ile kurmacayı karıştırmaktan vazgeçin" başlığıyla yayınlanmıştı. BBC'de sohbet ve aktüel olaylar bölümünün başkanlığından yeni emekliye ayrılan Goldie, yirmi yıl boyunca bu tür programlara öncülük etmiş, *Panorama* ve *Tonight* gibi dizi programlardan gelişim süreçleri boyunca sorumlu olmuştu ve "yarı belgesel" tarzını "televizyon dramasında yeni ortaya çıkan tehlikeli bir eğilim" diye niteliyordu. İzleyicilerin, "gerçek dünyayı doğru yansıtması"nı beklediği görüntülerin haber ve aktüel olaylarla ilgili programlardaki görüntüler olduğunu, "gerçek olanın kurmaca ürünü olanla ka-

rışım halinde" sunulmasının ise "gerçek olanın geçerliliği"ni kuşkulu hale getirebileceğini öne sürmekteydi.[29]

Eski BBC okulundandı Goldie. Bu okulun kurucusu ise kurumun ilk genel müdürü olan John Reith'tı ve 1926'daki Genel Grev sırasında Muhafazakâr Parti'den Başbakan Stanley Baldwin'in konuşmalarının çoğunu bizzat kaleme alıp, tartışmalar sırasında işçi liderlerine radyoda asla yer vermeyerek 'tarafsızlığı'nı korumuştu. Zaten Loach ile Garnett'ın *Eve Dön Cathy*'nin içeriğini yayından önce patronlardan gizli tutmalarının sebebi de, Goldie gibi BBC içindeki düzen yanlılarından bekledikleri tepkilerdi. Yayından birkaç hafta önce Garnett, oyunlar ve drama dairesi genel müdürü Gerald Savory'ye yazdığı notta bir "aşk öyküsü"[30] olarak niteliyordu filmi ve yöneticilerin izlemesine de ancak program *Radio Times* kanalıyla basına gönderildikten sonra izin vermişti. Böylece film yasaklansa bile bu, kamuoyuna duyurulmuş olacaktı.

*Eve Dön Cathy*'den tam bir yıl önce BBC, yönetmen Peter Watkins'in, nükleer bir saldırıdan sonra yaşanacaklar konusunda titiz araştırmalara dayanan şok niteliğindeki çalışması *The War Game*'i yasaklamıştı. Bunu izleyen yıllarda düzen yanlıları hem BBC'de hem de ticari televizyonlardan sorumlu Bağımsız Televizyon Kurumu'nda (sonradan Bağımsız Yayın Kurumu) denetimi iyice ele geçirdikçe, sansür de vakayı adiyeden sayılır olacaktı. Loach da belgesel çekmeye başladıktan sonra sansüre uğramıştı zaten. *Eve Dön Cathy*'nin birkaç kez ekranda gösterilmesinden sonraki yıllarda, Jeremy Sandford'un araştırmasının gerçek olguları yansıtmadığını gösterme girişimleri de oldu, hatta 1976'da yazar, BBC drama dairesi başkanı Sydney Newman, televizyon müdürü Kenneth Adam ve genel müdür Hugh Greene'e, "BBC yönetimine [filmdeki iddiaları] geri alması, filmde öne sürülenlerin gerçeği yansıtmadığını 'itiraf etmesi' ve özür dilemesi için uygulanan yoğun baskılar"a rağmen "filme sahip çıktıkları" için kamuoyu önünde teşekkür etti.[31]

*Eve Dön Cathy*'yle Loach ve Garnett, gerçeklerin, bunun için ayrılan alanın, yani televizyondaki haber programlarının dışında da dile getirilebileceğini göstermiş ve bu uygulamayı meşrulaştırmış oluyorlardı. "Mesele," diyor Loach, " 'Bu oyun gerçeği yansıtıyor mu?' sorusunu sormak değil, 'Bu oyun hangi gerçekleri yansıtıyor?' sorusunu sormaktaydı. Otoriteyi temsil edenlerin korkusu, neyin gerçek olup neyin olmadığı halka önceden bildirilmezse, haber programlarının ge-

çerliliğini yitireceğiydi. Oysa bizim yapmak istediğimiz de tam olarak buydu, çünkü haber programları taraflıdır ve bir bakış açısına göre hazırlanırlar; nesnel habercilik diye bir şey yoktur. Nesnellik argümanı, baştan aşağı imkânsız bir kavram üzerine kuruludur. Mesele şudur: Nesnellik kisvesi altında savunmaya çalıştıkları nedir?"[32]

Sandford, *Eve Dön Cathy*'ye yöneltilen saldırıları savuşturmak amacıyla bir başka televizyon oyunu daha yazdı: Toplum dışına itilmiş kişileri konu alan *Edna the Inebriate Woman*'dı (Ayyaş Kadın Edna) bu ve 1970'te Ted Kotcheff tarafından yönetildi. Ne yazık ki Sandford, yirmi yıl sonra *Cathy Where Are You Now?* (Cathy Şimdi Nerelerdesin?) adlı BBC belgeseli[33] için evsizlik sorununu bir kez daha araştırdığında, sorunun iyice kötüye gittiğini gördü; çünkü hem İşçi Partisi hem Muhafazakâr Parti hükümetleri, ulusal konut inşa programı bütçesini budadıkça budamışlardı ve en sonunda Margaret Thatcher hükümeti programa tamamen son vermişti. Yeni istatistikler gerçekten iç karartıcıydı: Son on yılda 1 milyon aile, evsiz olarak resmî kayıtlara geçmişti; *Eve Dön Cathy*'nin yayınlanmasının üzerinden geçen yirmi beş yılda acil durumda bulunan evsiz ailelerin sayısı 4.400'den 38 bine yükselmişti; tek başına yaşayıp da evsiz olan insanların sayısı aynı süre içinde kabaca 1.000'den 6 bine çıkmıştı; üstelik belediyelerin konut inşa faaliyetlerinde dikkate değer bir düşüş vardı, 1967'de 178 bin konutun yapımına başlanmışken, 1989'da bu sayı sadece 12 bindi.

1960'ların ortalarında tıp mesleğini etkisi altına alan siyasal tartışmalar, Loach'un "Çarşamba Tiyatrosu" için çektiği bir sonraki oyun olan *In Two Minds*'da açık bir şekilde yer alıyordu. Bu da bir başka toplumsal mesele etrafında gelişen bir dramaydı. Oyun, klasik psikiyatri okulundan hekimlerin şizofreni hastası olarak kabul ettiği genç bir kadın ile hekimi arasında geçen konuşmayla açılır. Kadın, annesiyle ilişkisini anlatır hekime; psikiyatride yeni bir dalgaya öncülük eden R.D. Laing'in görüşüne göre, annenin mütehakkim, baskıcı kişiliği, kadının hastalığının gerçek sebebidir. Bu da, şizofreninin doğuştan gelen bir şey olduğu ve tıpkı diğer hastalıklar gibi tedavi edilerek iyileştirilebileceği yolundaki geleneksel görüşün kesin biçimde reddedilmesi anlamına geliyordu.

Gelgelelim, tipik bir Loach filmi değildi bu. Aslında çekimlerin başlamasından kısa süre öncesine kadar Loach filmin çalışmalarına pek de katılmamıştı. *In Two Minds*'ın motoru olan iki kişi, yıldızı hız-

la parlayan ve televizyonda da başarı kazanmış olan Yorkshire'li oyun yazarı David Mercer ile üniversitede psikoloji okumuş olan Tony Garnett'tı. Mercer, 1962 tarihli *A Suitable Case for Treatment* oyununu yazmadan önce sinirsel bunalım geçirmişti (psikiyatri mesleğinin incelenmesine dayanan ve *Morgan* adıyla sinemaya da uyarlanan bu oyun, başından geçen boşanmanın ardından deliliğe doğru sürüklenen bir sanatçıyı anlatır) ve Garnett da zihinsel dengesizlik travmasını, bir yakınına dayanan kişisel deneyiminden ötürü biliyordu.

"*In Two Minds*'ın öyküsü, benim hayatımın öyküsüdür," diye açıklıyor Garnett. David'le çok yakın arkadaştık ve yalnızca Marksizm değil, Freud da ortak ilgi alanlarımızdandı. O sıralarda R.D. Laing, David Cooper ve Aaron Esterson'ın çalışmalarıyla, aileler içinde çifte anlamlı mesajlar ve çocukları günah keçisi yapma alışkanlıklarıyla epeyce ilgileniyorduk –yani, solcu psikiyatristlerin gündeme getirdiği bütün fikirlerle. David'le birlikte Ronnie [Laing] ve Esterson'la görüşmüş, David Cooper'ın hastanede açtığı deneysel koğuşu ziyaret etmiştik. David benim kişisel öykümü de biliyordu ve işte bütün bu nedenlerle televizyon oyununun senaryosunu yazma işini ona verdim. Önce Roy Battersby'den isteyecektim filmi yönetmesini, ama o sırada Aubrey Singer'la *Tomorrow's World*'ü çekiyordu ve BBC çok bürokratik bir kurum olduğu için zamanında o bölümden çıkaramamıştım Battersby'yi. Sonuçta yönetmenliği Ken'e verdim."[34]

'Senaryoyu sadece bir araç olarak gören' Loach için ideal yazar değildi tabii Mercer. Yönetmen, "Her sözcüğün üzerinde uzun uzadıya duruyordu ve bir filmin nasıl çekilmesi gerektiği konusunda pek bir ortak görüşümüz yoktu," diye açıklıyor bunu. "Senaryoya harfi harfine bağlı kalmak, deli gömleği giymek gibi bir şeydi bana göre, üstelik suni de buluyordum bunu."[35] Loach'un senaryoya kendi damgasını vurması ise Mercer'ın ona pek muhabbet duymasını sağlamamıştı. "David'le kötü bir ilişkimiz olmadı, ama birlikte iyi çalıştığım yazarlardan biri de değildi," diyor Loach. "Senaryonun büyük bölümü hasta-hekim görüşmeleri şeklindeydi ve bu kadar âlimane bir film çekecek olursam, bu filmle gündeme getirilen ve bir cevap arayışı içinde olan insanların duygularını yakalayıp yansıtmayı asla başaramayacağımı hissediyordum. Senaryoya noktasına virgülüne kadar bağlı kalmanın filmin ölümü olacağı kanısındaydım. Sonuç olarak oyunculardan doğaçlama yapmalarını istemedim gerçi bu sefer ama, senaryoyu kendilerine ait sözlerle yeniden düşünerek kafalarında yaratmalarını söyledim."[36]

*In Two Minds*'da Kate Winter rolünde Anna Cropper vardı -"Korkunç bir peruk taktırmıştım kıza!" sözleriyle konuyu biraz hafifletiyor Loach[37]- ve anne babasını da deneyimli karakter oyuncuları George A. Cooper ile Helen Booth oynuyorlardı. Konunun siyasal niteliği, Loach'un aradığı keskinliği de kazandırıyordu oyuna. "Çok tartışma yaratacak nitelikte bir filmdi, çünkü şizofreni denilen şeyin pekâlâ dayanılmaz bir duruma gösterilen anlaşılır bir tepki olabileceğini söylemekteydi," diye açıklıyor bunu. "Yani, aile politikasıyla ilgiliydi oyun, ki her zaman ilginç ve düşündürücü bir konu olmuştur bu, aynı zamanda anne babanın çocuğa bir kişilik dayatmasıyla ilgiliydi, genellikle kendilerinin yansıması olan bir kişilik. Çoğu çocuk kolayca üstünden atabilir bunu, ama eğer baskı çok yoğunsa, kendi kişiliğini ayırt etmede gerçek sorunlarla baş başa bırakabilir çocuğu."[38]

Gerçi Laing oyunun danışmanlığını üstlenmişti ama, *In Two Minds*'da yapılan, onun teorilerini alıp kurmaca bir aile ortamına yansıtmaktan ibaretti. "Öykü tamamen hayal ürünüydü," diyor Mercer. "Laing'e ait vaka öykülerinden biri değildi –gerçi bir vakanın bütün özelliklerini taşıyordu. Hem zaten Laing'in hastaları hakkında bana bilgi vermesi etik olarak mümkün değildi. Ama Laingci şizojenik (şizofreniye yol açan) aile düşüncesini bir kez kavradıktan sonra, bir de eğer eliniz kalem tutuyorsa, gerçek dünyada karşılığı bulunan bir şizojenik aile yaratabilirsiniz pekâlâ... Senaryoyu yazarken, Ken Loach'un filmi bir tür belgesel olarak çekeceğini bilmiyordum. Stüdyoda çalışılacak sanıyordum."[39]

Oysa Loach, dramayı stüdyodan çıkarma uğraşını sürdürüyordu elbette. Şizofreninin nedenlerine ilişkin tartışmanın yanı sıra filmde, akıl hastalığı teşhisi konmuş insanlara uygulanan, neredeyse vahşice denecek tedavi yöntemleri de anlatılmaktaydı. Kameraman Tony Imi, "Gerçek hastalara uygulanan gerçek elektroşok seanslarını filme aldık, hepsi de çıldırmışçasına titreyip sarsılıyorlardı," diyor.[40]

Bunların ve 'hasta-hekim görüşmeleri'nin aktüel haber programı ya da belgesel çekermişçesine filme alınması, olgu ile kurmaca arasındaki ayrımı her zamankinden de çok belirsizleştirmişti -ve bu konudaki tartışma, İngiliz gazetelerinde sürüp gitti- ama Loach, şizofreni ve muhtemel sebeplerinin geniş bir izleyici kitlesine ulaşması açısından başarılı olmuştu. *In Two Minds*'ın BBC1'de gösterilmesinden bir saat sonra BBC2'nin, *Late Night Line-up* adlı tartışma programında psikiyatristlerin katılımıyla bir forum düzenlendi. Gündem, kaçınılmaz

olarak eski ve yeni düşünce okullarından psikiyatristlerin katılımına göre belirlenmişti ve tartışma, ertesi günkü gazetelere yansıdı. Oyunun, tedaviye ihtiyacı olan insanları korkutup kaçırabileceği, hastalarda kendilerine yanlış teşhis konduğu ya da yanlış tedavi uygulanmakta olduğu kanısını uyandırabileceği yolunda suçlamalar oldu. *Sun* gazetesinden Henry Stanhope, "Böyle bir oyunun bütün izleyiciler üzerindeki etkisini hesaplamak mümkün değil,"[41] diye yazıyordu. Bu durum BBC'nin, *The War Game* yasaklanırken ortaya attığı düzmece argümanı andırıyordu. Oysa bu konu, ilk defa tıp mesleğinden kimselerle sınırlı tutulmakla kalmayıp geniş kitlelerin önüne getirilmişti hiç değilse –ve Loach'un ileride tekrar döneceği bir konuydu.

Loach'un "Çarşamba Tiyatrosu"na çektiği bir sonraki oyunda, geniş kitleleri ilgilendirdiği su götürmeyecek bir konu seçilmişti. Gençliğinde yönetmen, Nuneaton İlçesi Futbol Kulübü'nün yarı profesyonel takımında oynamış, ta ki tiyatro aşkı bütün hayatını etkileyene kadar sürdürmüştü bunu. Şimdi de Londra'ya yerleşip Barnes'da bir ev aldığından beri bu spora ilgisinin canlandığını fark ediyor, Fulham'ın Futbol Ligi'ndeki takımını yakından izliyordu. Kendini bildi bileli Aston Villa taraftarı olan Tony Garnett'a, yalnızca bir futbol kulübüne odaklanmakla kalmayıp gerçek bir yıldızın hayatını konu alan bir oyun hazırlaması önerilince, bu işi Loach'a vermekte bir an bile tereddüt etmedi. Loach'un üç filminde (*Wear A Very Big Hat, The End of Arthur's Marriage* ve *In Two Minds*) oynamış olan Liverpool'lu Neville Smith, *kendi* takımı Everton hakkında bir oyun yazmaya istekliydi. Everton, iki takıma ve Katoliklik ile Protestanlık olmak üzere iki dine bölünmüş olan Liverpool'da başarı için yarışıyordu. "Aslında Everton taraftarı olan ailemle ve belli bir oyuncuyla, Alex Young'la ilgiliydi film," diyor Smith. "Çok güzel ve sarışın bir çocuktu Alex, zaten oyunun adı olan *The Golden Vision* da bunu anlatıyor."[42]

Her hafta maç günü Cumartesi'yi iple çeken taraftarların beklentilerini de anlatıyordu oyunun adı. Milyonlarca İngiliz'in futbol tutkusunu yansıtan oyunda bir doğum, bir evlilik ve bir de ölüm vardı: Doğum, maça yetişme telaşındaki bir taraftarı yolundan alıkoyuyordu; damat ile sağdıç nikâh töreninin hemen ardından maça yetişebilmek için telaş içindeydiler; ömür boyu Everton'ı desteklemiş bir taraftarın ölürken son arzusu, küllerinin takımın sahası Goodison Park'a serpilmesiydi.

Smith'in daha önce yalnızca bir radyo oyunu yazmış olmasından ve televizyonda hiç senaryo yazma deneyimi bulunmamasından ötürü

biraz endişelenen Garnett, bir başka yazarla birlikte çalışmasını önerdi ona. O zaman Loach, *Private Eye* dergisinde Gordon Honeycombe hakkında okuduğu bir yazıyı hatırladı. Independent Television News'ta haber programları yapan Honeycombe, BBC'ye *United!* adında bir oyun önermiş ve bu önerisini reddeden BBC'nin, aynı adlı bir futbol dizisini yayına sokması karşısında şaşkına dönmüştü. Yine Oxford Üniversitesi'nde Loach'la birlikte sahneye çıkmış olan Honeycombe, futbola düşkün biri değildi ama bu sporun ekrandaki potansiyelinin farkındaydı. "Hayatımda maça gitmiş değilim," diyor kendisi de, "ama televizyonda öyle popülerdi ki bu spor, ilginç bir dizi yapılabileceğini düşünmüştüm. Araştırmalarımı Chelsea üzerinde ve takımın menajeri Tommy Docherty'nin yardımıyla yaptım. Ken, *Private Eye*'da BBC'nin benim fikrimi çaldığını ima eden yazıyı okuduktan sonra ITN'den aradı beni ve Neville'le ikimizi bir araya getirdi. Sonra ikimiz Tony Garnett'la görüşmeler yaptık, ondan bir sürü fikir aldık ve gidip yazdık senaryomuzu. Öykü Neville'in kendi ailesinden ve deneyimlerinden yola çıkarak oluşturulduğu için tuğlaları o sağladı, ben de inşaatı yaptım. Senaryoyu şekillendiren bendim, çünkü dramada neyin yapılıp neyin yapılmayacağını biliyordum; diyaloglar konusunda ise benim yapabileceğim pek bir şey yoktu, çünkü Liverpool'lu olan Neville'di, bütün espriler ondan çıktı."[43]

Yine de iki yazar arasında belli bir sürtüşme yaşanmıştı ve bunun yarattığı küskünlük sonucunda Honeycombe'un katkısı asgari düzeyde kaldı. Neyse ki Smith'in öyküsü sağlamdı, *The Golden Vision*'da oyuncu olarak yer alanlar da önemli katkılarda bulundular filme. Loach'un "Çarşamba Tiyatrosu"na çektiği oyunlardan ikisinde oynamış olan Ken Jones da, Smith'in yanında oyuncu kadrosunda yer aldı. Ama bu filmin asıl önemli yanı, Loach'un kulüplerdeki komedyenleri oyuncu rolüne çıkarma uygulamasını başlattığı yapım olmasından geliyordu. İlk sinema filmi *Poor Cow*'u (bir sonraki bölümde okuyabilirsiniz) yeni bitiren ve bu deneyimden memnun kalmayan Loach, ekranda sahici bir görüntü verebilecek oyuncular bulmak için yeni bir yöntem arayışındaydı.

"*The Golden Vision*'ın benim açımdan önemli yanı, Liverpool eğlence sektöründen birçok gösteri sanatçısını keşfetmemizi sağlamasıdır," diye anlatıyor Loach. "Liverpool'dan çıkma oyuncuların çoğu dümdüz geliyordu bana, benim aradığım mizahtan, keskinlikten ve spontanlıktan yoksundular. Ben de Liverpool'da ajansı olan Ernie

Mack'in işlettiği kulübe gittim; oradaki bütün gösteri sanatçılarıyla tanıştırdı beni, hepsi de muhteşemdi, ham bir enerjileri ve pırıltıları vardı. Gelip oyunda rol aldıklarında da kesinlikle sahiciydi oyunları."[44] Kadronun en önemli unsurlarından biri, kupkuru mizah anlayışı ve ıstırap dolu surat ifadesiyle tanınan *stand-up* komedyeni Bill Dean'di. Dean bundan sonra beş yapımda daha çalışacaktı Loach'la.

Yönetmen için bir başka ilk de, hayali taraftarları canlandıran oyuncular ile komedyenlerin yanında, Everton takımının gerçek oyuncularını da oynatıp, menajer Harry Catterick ve bazı oyuncularla röportajları da filme ekleyerek (jeneriğe adları yazılmıştı), olgu ile kurmacayı karıştırma işini bir adım daha ileri götürmesiydi. "Ken, Tony ve ben düşündük de, tamamen kurmaca ürünü bir futbol filmi çekersek, sahaya çıktığımız anda her tarafı dökülecek," diye anlatıyor Smith.[45] Sonuçta, Süper Lig'in İngiliz futbolunda kalburüstü takımları kapsamasından çok daha öncelere uzanan o günlerde, Everton'ın Birinci Küme'deki maçlarından üçü filme çekilmiş oldu. Artık BBC'den ayrılmış, serbest kameraman olarak Garnett'a çalışmakta olan Tony Imi de vardı kadroda. Imi, en büyük kâbusunu Highbury Stadyumu'nda, Everton'ın Arsenal'i yendiği maçta yaşadı (golü Alex Young atmıştı). "*Zoom* lensim vardı ve çekim yapmaya yetecek ışık olmadığını biliyordum, o yüzden de çekmedim bir şey," diye anlatıyor. "O sırada gol atıldı ve ben golü kaçırdığım için de görüntüyü telesine kaydından almak zorunda kaldık."[46]

Highbury'de yaşanan bir başka kâbus, kalabalıktan birinin Neville Smith ile diğer "taraftarlar"ı tehdit edip korkutmasıydı. "Ken bize Everton'a tezahürat yapmamızı söylemişti," diye anlatıyor Smith, "ama sarhoş bir İskoç elinde bıçakla üstümüze gelip, 'Rangers'a tezahürat yapın' deyince Rangers'a tezahürat yapmaya başladık tabii! Devre arası olduğunda Ken gelip, 'N'apıyorsunuz siz yahu?' dedi. Kesin kendisiyle kafa bulduğumuza inanmıştı o sırada. Neyse ki sarhoş adam çoktan gitmişti artık."[47]

*The Golden Vision*'ın çekimleri bütün ekip için sevindirici bir deneyim olmuştu. Loach'un özellikle memnun kaldığı bir şey de çekimler sırasında gelişen yoldaşlık duygusuydu. Öyküde geçen doğum, evlilik ve ölüm olaylarına ek olarak kendisi de çekimler sırasında ailesi açısından çok önemli bir olayı yaşadı: Kasım 1967'de kızı Hannah dünyava geldi.

## Notlar

1) *Guardian*, 14 Temmuz 1973.
2) *Morning Star*, 3 Aralık 1966.
3) Akt., Irene Shubik, *Play for Today: The Evolution of Television Drama*, ikinci baskı, Manchester University Press, 2000.
4) Tony Garnett, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
5) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.
6) Carol White, *Carol Comes Home*, New English Library, 1982.
7, 8) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.
9) Tony Imi, yazarın söyleşisi, 28 Ekim 2002.
10) Tony Garnett, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
11) Ruth Kettlewell, yazarın söyleşisi, 29 Temmuz 2002.
12) Barry Jackson, yazarın söyleşisi, 3 Ekim 2002.
13) Gabrielle Hamilton, yazarın söyleşisi, 30 Temmuz 2002.
14) Tony Imi, yazarın söyleşisi, 28 Ekim 2002.
15) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.
16) *Today*, 25 Kasım 1986.
17) *Loach on Loach*, derleyen: Graham Fuller, Faber and Faber, 1998.
18) Tony Imi, yazarın söyleşisi, 28 Ekim 2002.
19) Tony Garnett, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
20) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.
21, 22) *Today*, 25 Kasım 1986.
23) Tony Garnett'ın, drama bölümü başkanı Sydney Newman'a yazdığı not; oyunlar ve drama dairesi genel müdürü Gerald Savory'ye iletilen kopya, 1 Aralık 1966.
24) Londra *Evening Standard*, 12 Ağustos 1976.
25) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.
26) *Loach on Loach*, *a.g.y.*
27) *The Times*, 17 Kasım 1966.
28) *Sunday Telegraph*, 15 Ocak 1967.
29) *Sunday Telegraph*, 8 Ocak 1967.
30) Tony Garnett'ın Gerald Savory'ye yazdığı not, 26 Ekim 1966.
31) *Cathy Come Home*, senaryo, Children's Book Press, 1976.
32) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.
33) *Cathy Where Are You Now?* ("Künye"), 9 Temmuz 1990.
34) Tony Garnett, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
35) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.
36) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
37) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.
38) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
39) *Theatre Quarterly*, Ocak-Mart 1973.
40) Tony Imi, yazarın söyleşisi, 28 Ekim 2002.
41) *Sun*, 3 Mart 1967.
42) Neville Smith, yazarın söyleşisi, 11 Mart 2003.
43) Gordon Honeycombe, yazarın söyleşisi, 10 Nisan 2003.
44) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
45) Neville Smith, yazarın söyleşisi, 11 Mart 2003.
46) Tony Imi, yazarın söyleşisi, 28 Ekim 2002.
47) Neville Smith, yazarın söyleşisi, 11 Mart 2003.

# 7
# GARİBAN İNEK



Ken Loach'un ilk sinema filmi, acımasız Londra sokaklarında geçiyordu. *Kavşağın Ötesi*'nde, Britanya'da birçok insanın hayatında geçerli olan gerçekleri olanca canlılığıyla izleyici karşısına getirmek için kullanılan mekânlardı bunlar. Sinemada yönetmenlik yapma fırsatı kaçırılamayacak kadar önemliydi ve elektronik kameraların kullanıldığı televizyon stüdyolarından dışarı çıkarak, elinde tek filmli kamerayla gerçek mekânlarda çekim yapan bir drama yönetmeninin doğal olarak yöneleceği süreçti. Fakat Loach, çok sayıda taviz vermesini gerektiren koşullarda buldu kendini ve önceden tanımadığı insanlarla bir arada, üstelik yıldız muamelesi görmeye alışmış oyuncularla çalışma deneyimi, beyazperdeye ait gelenek ve usûllerin, kendi planlarının altını oyacağına inandırdı onu. "O filmde yığınla hata yaptım," diyor

şimdi. "Oyuncuların karavanları vardı. Bu lüks karavanlarda iki-üç saat boyunca oturur, sonra dışarı çıkıp Elephant and Castle'da bir binaya girerek 'Ee, şimdi ne yapıyoruz, hocam?' derlerdi.[1]

*Poor Cow*, Nell Dunn'ın Loach'un *Kavşağın Ötesi*'ni çektikten sonra yazdığı bir kitap olarak doğmuştu. Öykü yine aynı ölçüde sahici karakterler etrafında dönüyordu ve başrolde Carol White'ın oynaması, bütün bunların çok doğal bir sonucuydu. Kaba saba ve yasadışı işlerle uğraşan Tom'la evli Joy'u oynuyordu White. Tom soygundan hapse düşünce Joy da daha nazik, daha duyarlı biri olan Dave'in kollarında teselli bulur, ama bir başka suçtan ötürü o da parmaklıkların arkasını boylayınca Joy'un mutluluğu sona erer. Bebeğine bakabilmek için *barmaid* olarak çalışmaya başlar, bir yandan da döküntü bir stüdyoda 'amatör fotoğrafçılar'a modellik yapar. Tom hapisten çıkınca bir şans daha verir ona Joy, ama yediği bir dayak üzerine evi terk eder. Clapham Kavşağı civarında sokaklarda amaçsız bir şekilde dolaştıktan sonra tekrar eve döndüğünde, oğlu Jonny'nin ortada olmadığını görür. Çılgınca aradıktan sonra nihayet bir kimsesizler yurdunda bulur bebeğini. En önemli sorumluluğunun bebeğine bakmak olduğunu kavrayan Joy, en azından öngörülebilir gelecekte Tom'la sıradan bir hayatı paylaşmaya razı olur: Hayalleri ile gerçekler arasında böylece bir uzlaşma sağlamıştır.

White'm o dönemde söyledikleri, filmin gerçekçiliğinin daha iyi kavranmasını sağladığı gibi, White'ı Loach için vazgeçilmez kılan o naifliği de ortaya koyuyordu. "Nell Dunn, gecekondu mahallelerinden birinde tanıdığı gerçek bir kızı düşünerek yazmış bunu," diyordu White. "Aman! Umarım hapisteki kocası görmemiştir filmi, yoksa canına okudu demektir kızın. Gerçi, görmüş galiba adam. Hapishanelerde film gösteriyorlar mı? Gecekondudan bir kızın nasıl bir hayat izleyebileceğini göstermek istedik biz. Böyle insanlar var gerçekten. Hayattan fazla bir şey beklemiyorlar, ama hayat hakkındaki bilgisizlikleri ve nasıl iş bulabilecekleri, o çevreden nasıl kurtulabilecekleri konusundaki cehaletleri kendi sonları oluyor işte. Güzel bile olsa ağzını açıp konuşmaya başladı mı iş bulamıyor, o zaman da kolayına kaçıyor işin: Çalıp çırpmaya başlıyor, çıplak modellik yapıyor, sokaklara düşüyor. Benim hayatım da böyle olabilirdi."[2]

*Poor Cow*, hayatın acımasızlığı ve tek bir kadının yaşantısında boşa çıkan umutlar üzerinde yoğunlaşıyordu –o tek bir kadın, pek çok hemcinsini temsil ediyor olsa da. Loach, televizyon oyunlarında kul-

landığı tekniklerden bazısını uyarlamıştı filme (örneğin, Carol White'ın, canlandırdığı karakterin öyküsünü hem voice-overla hem perdedeki yazılarla anlatması; Londra'nın her yerinde, Isle of Sheppey'de, Kent'te ve Güney Galler'deki Brecon Beacons'da stüdyo dışı çekimler yaparak sokaktaki gerçek insanların tepkilerinin yakalanması; Donovan'ın baştan sona filme eşlik eden dokunaklı müziği, yarattığı iyimserlik dolu hava ve anlatılan umutsuzluk ile sertlikle tam bir karşıtlık içindeki narin, yumuşak tonlar gibi).

Ama bu yapımda Loach'un meslek hayatındaki ortağı Tony Garnett'a yer yoktu. Filmin ardındaki itici güç, İtalyan asıllı yapımcı Joseph Janni olmuştu. Mussolini'nin faşist baskı döneminde ailesiyle birlikte İtalya'dan kaçmış bir Yahudi olan Janni, İngiltere'de *A Kind of Loving* ve *Billy Liar!* gibi *kitchen-sink* dramalarla başarıyı yakalamıştı. "Nell Dunn, *Poor Cow*'un sinema filmi olarak çekilmesini çok istiyordu," diye anlatıyor Loach. "Temsilcisi de Jo Janni'yle pazarlık halindeydi. Tony'nin de ekipte yer almasını çok istiyordum, çünkü bir üçlü halinde, yani ben, Tony ve Jeremy [Sandford] ya da Nell olarak çalışmaya alışmıştım. Ama Jo, Nell'in temsilcisine muazzam baskılar yaptı, bana da bir miktar baskı uyguladı ve kendisini filmin yapımcısı olarak kabul ettirdi, böylece ekipte Tony'ye yer kalmamış oldu. Çok üzülmüştüm o zaman ve şimdi bakınca, diyorum ki yanlış bir karar vermiştim. Jo'yla yapmamalıydım bu işi; Tony'yle olsa çok daha iyi bir film olurdu. Ama çekimler çok daha uzun sürerdi ve para bulma konusunda da bir soru işareti vardı. O zamanlar epeyce sıkıntı çektim ve eminim ki Tony de incindi –haklıydı bize kırılmakta tabii. Sinema konusunda hepimiz çok saftık o zaman."[3]

Loach, gözde kameramanı Tony Imi'yi de kullanamadı, çünkü *Poor Cow*'u finanse eden Anglo Amalgamated şirketinden Nat Cohen, daha fazla film deneyimine sahip birinin kullanılmasında ısrarlıydı. Ancak film, belgesel yaklaşımıyla Loach'un geliştirdiği tarzı korumuş oldu, gerçi taşınır kamerayla yapılan çekimler daha azdı bu sefer. Senaryoyu Nell Dunn'la birlikte yazan yönetmen, *Kavşağın Ötesi*'nde de olduğu gibi filmi, Joy'un hayatından 'enstantaneler'den oluşma bir mozaik halinde çekti. Brian Probyn'in görüntü yönetmenliğinin yanı sıra asıl önemli olay, Loach'un ilerideki çalışmalarını önemli ölçüde etkileyecek olan Chris Menges'in kameramanlığıydı.

"Öykü, hafifliği ve yalınlığı gerekli kılıyordu," diyor Loach. "Ben hep 16 mm.'lik filmle çekim yapmıştım, bu da hafif bir görüntü veri-

yordu zaten ve kullanılan ekipman da hafifti, oysa şimdi bu filmi 35 mm.'yle çekmek zorundaydık. Sadece ekipmanın ağırlığı altında değil, filmin bütün hazırlanış biçiminden ötürü de eziliyordum doğrusu. Dev bir kadro vardı; bir kısmı Jo Janni'nin ve prodüksiyon amirinin tanıdığı insanlardan, bir kısmı benim televizyondan tanıdıklarımdan oluşuyordu. İki grup kaynaşamamıştı ve sinema dünyasından gelenlerde bir tür üstünlük duygusu olduğunu hissediyordum, bunun da hiçbir temeli yoktu aslında, çünkü televizyondan gelenler daha eline çabuk, daha akıllı ve uyanık kişilerdi, zaten onlar da ötekileri eski kafalı ve klişeleşmiş buluyorlardı. Çektiğim ilk filmdi bu ve birçok bakımdan kendim olmaktan çok uzaklaşmıştım. Filmin nasıl çekileceğini bilmek bunlardan biriydi, çünkü iki ayrı üslûp arasında kalmıştı film, bir tanesi elle taşınır kameralarla çekim yapma üslûbu, ki *Kavşağın Ötesi* ile *Eve Dön Cathy*'nin anında etki yaratmaya yönelik üslubuydu, öteki de yeni yeni ilgi duymaya başladığım, daha derinlikli bir üslûp. Stedy-cam'in hızını ve hareket yeteneğini seviyordum gerçi ama, belli sınırları olduğunu ve yorucu hale gelebildiğini de görüyordum, üstelik kameranın önünde olup bitenlerin, kameranın yaptığı işten daha önemli olduğu kanısmdaydım. Televizyon oyunlarını üç haftada çekerken, bu film için sekiz haftalık program yapılmıştı, dolayısıyla çekimleri daha iyi planlamak için yeterli zaman vardı, yine de bunu tam olarak nasıl



yapacağımı bilemiyordum. Kafamda bir düşünce vardı, diyordum ki bir sahneden diğerine atlama yapmak ancak zamanda bir atlama varsa ilginç olabilir. Sonuçta, bazı sahneler fazlasıyla uzun oldu ve filmin akıcılığı olumsuz yönde etkilendi."[4]

İlk kez renkli çekim yapmak zorunda kalan Loach'un bir başka kaygısı, "gecekondular ve iç karartıcı mekânları 'güzel' görüntülerle sunma tuzağına düşmemeyi başarmaktı –bu çekici görünse de, sizin kafanızdakinden tümüyle farklı bir görsel yorum sağlar sonunda." Onun amaçladığı, Joy'un "hayatın tadını çıkarma, gerçek anlamda yaşama yönündeki dev potansiyelinin harcanmasıyla ortaya çıkan muazzam israf"ı ve çevresinden gördüğü "haksız muamele"yi göstermekti.[5]

Loach'un vermek durumunda kaldığı bir başka taviz, Dave rolünde kendi seçimi olan Billy Murray'nin yerine, Joseph Janni'nin yapımcılığını üstlendiği *Çılgın Kalabalıktan Uzak* filmini yeni tamamlamış olan Terence Stamp'i oynatmak olmuştu. "Ben o rol için tanınmamış bir oyuncu istiyordum ve Billy'nin daha sahici olacağı kanısındaydım," diyor Loach.[6] East 15 oyunculuk okulunu bitirip, oradaki eğitimi kısmen East End gangsterlerinden Ronnie ve Reggie Kray tarafından finanse edilmiş olan Murray, bunun yerine Tom'un soyguncu arkadaşlarından biri rolüne alındı (otuz yıl kadar sonra oyuncu, *The Bill* dizisinin rüşvetçi polisi Don Beech rolünde televizyon izleyicileri arasında popüler olacaktı). Loach, *Poor Cow*'un kasting yönetmeni Miriam Brickman'la birlikte oyunculuk okuluna gittiğinde, *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nın provasında Demetrius rolünde görmüştü Murray'yi. Yeni yeni yetişen oyuncudan bir doğaçlama yapmasını istedi; senaryoya göre, hapishanede karısı ya da sevgilisinin ziyaretine geldiği bir sahneyi canlandıracaktı Murray. "Üstüne tel gerili bir camın arkasından konuştuğumu düşünmemi söyledi bana," diye anlatıyor Murray. "'Ne zamandan beri içeride bu adam?' diye sordum Ken'e. 'Uzun zamandan beri,' dedi. 'O zaman,' dedim, 'telli cam olmaz.' Nereden bildiğimi sorunca da hapiste ziyaretine gittiğim bir sürü insan olduğunu söyledim ona, hatta bir arkadaşımın on beş yıl ceza yemiş olduğunu."[7]

Sonradan Murray'yi alıp Chelsea'de World's End adlı bara götürmesi için bir limuzin yollandı. Barda, kadroda yer alması muhtemel kişiler biraraya gelmiş, kesin ekibin oluşturulacağı seçmeler için deneme yapıyorlardı. "Denemeden sonra," diyor Murray, "Carol White yanıma gelip, 'İnşallah alırsın rolü,' dedi. İşim bitince oradan ay-

rıldım ve bir daha da üstünde düşünmedim, ta ki bir limuzin daha gelip beni Jo Janni'nin ofisine götürene dek. Ken ile Miriam da oradaydılar ve Jo kocaman bir masada oturuyordu. 'Bu filmde oynamak isteyeceğin başka bir rol var mı? Bir rol seç haydi,' dedi bana. Ben alt tarafı bir tiyatro öğrencisiydim; karar veremedim. Ken'in bütün yetkilerini elinden almıştı belli ki. Sonradan Miriam Brickman'ın söylediğine göre Jo, bir ültimatom vermiş Ken'e: Ya Julie Christie ile Billy Murray'yi oynatırsın ya da Carol White'la birlikte ünlü birini. Ama meraklanmamam gerektiğini söyledi bana, çünkü Jo'nun düşündüğü kişi Albert Finney, Tom Courtenay ya da Terence Stamp'miş. Miriam diyordu ki, 'Üçüne de ilk işlerini ben vermiştim, o yüzden senaryoyu şöyle bir not iliştirerek yollayacağım: Boşuna okumayın. Ben birini buldum.' İki hafta sonra ise şöyle dedi bana gelip: 'Courtenay ile Finney senaryoyu geri yolladılar, ama Terence Stamp ille de oynamak istiyor.' Miriam özür dilercesine konuşuyordu, Ken ise diğer rollere oyuncu bulduğunu, ama benim de mutlaka ekibe katılacağımı, bir şekilde yer alacağımı söylüyordu."[8]

Ancak yıldızdan da gayet memnun kalmıştı Loach. "Terence Stamp çok iyiydi," diyor. "Kendini projeye adamıştı ve çok iyi çalıştı. Ama tabii başka rollerinden gelme anıları giriyordu işin içine. Jo Janni'nin anlamadığı bir kavramdı bu işte. Ben Tony Garnett'la veya kiminle çalışıyorsam onunla, yakın bir işbirliği içinde olmaya alışıktım, daima konuşurduk olayları, birbirimizin ne düşündüğünü anlamaya çalışırdık, birbirimizin düşüncelerini hesaba katardık, ondan sonra verirdik kararımızı. Söylediklerinizi duyamayan biriyle çalışıyorsanız, işiniz gerçekten çok zor."[9]

Loach, Tom rolüne kendi usulleriyle John Bindon'ı alarak, onu ilk rolünde oynatmada başarılı olmuştu hiç değilse. Nell Dunn'ın önceden tanıdığı Bindon, yönetmenin kafasındaki otantik geçmişten geliyordu, yeniyetmelik çağında Borstal'da kalmış, saldırı suçundan yedi yıl hapis yatmıştı. *Poor Cow* gösterime girerken filmin tanıtım sorumlusu -artık ya hınzırlık olsun diye ya da bilmeden- Bindon'ın bir zamanlar ticaret gemilerinde miçoluk yaptığını, arkasından antikacılarda çalışarak "sahte antika tablo ve mobilyaları saptamada bir tür uzmanlık sahibi" olduğunu yazmıştı.

Loach'un oyuncu seçmeleri sırasında Bindon, o yılların modası afro saçlarıyla Joy'un arkadaşı *barmaid* Beryl rolünü oynayan Kate Williams'la doğaçlama yapmıştı. "Belli ki Ken, Johnny'nin Carol

White'la kavga ettiği sahneyi geliştirmeye çalışıyordu," diye anlatıyor Williams. "Ken'den aldığım talimat, Johnny'yi iyice kızdırıp öfkeden gözü dönmüş bir hale getirmek ve kavgaya itmekti. Gerçekten de çok başarılı olduk ve aslına bakarsanız ben bayağı korktum. Johnny oyuncu değildi ve o sırada rol mü yapıyor gerçek mi anlayamamıştım da, ama Ken sonunda doğaçlamayı durdurmak zorunda kalmıştı. Bana gerçekten vurmadı Johnny, ama bunu yapmayacağından da bir an bile emin olamadım. İlk filmimdi bu, tam da yerine gelmiştim doğrusu, ortam hiç umduğum gibi değildi. Ama Johnny çok iyiydi doğaçlamada, sonuç olarak da rolü aldı."[10] Loach filmdeki soygun sahnelerini nasıl düzenlemesi gerektiği konusunda yardıma ihtiyaç duyduğunda ise Johnny'nin kriminal geçmişi bir altın madeni oldu onun için. *Poor Cow*, Malcolm McDowell'a da ilk sinema filmi deneyimini kazandırdı; McDowell, samanlıkta bir kez yuvarlanmayla sınırlı olsa da Carol White'ın perdede ardı arkası kesilmez biçimde boy gösteren âşıklarından birini canlandırıyordu.

Çekimler 1967'nin ilkbaharında başladı ve Terence Stamp'in sete adım atmasıyla birlikte Loach, çalışma üslûbundan ödün üstüne ödün vermek zorunda kaldı. "Carol White'a oyuncular için karavan falan olmayacağını söylemiştim," diye anlatıyor Loach. "Televizyon filmlerini çektiğimiz gibi çekecektik bunu da: Herkes kendi işini kendisi görecek, sıraya girip yemeğini alacaktı. Geçmişte bizler için gayet güzel yürümüştü bu usul. Carol da kabul etti ve prodüksiyon amirine böyle olacağını söyledim. Terence Stamp geldiğinde Carol birkaç gündür çekimlerdeydi zaten, o sırada Elephant and Castle'da, arka tarafta daracık bir avlusu olan eski bir Peabody binasında çekim yapıyorduk. Birdenbire bir vaveyla koptu, kornalar çalınıyor, millet bağırıp çağırıyordu. O daracık avluya treyler sokmaya çalışıyordu adamlar. 'Mr. Stamp'in karavanı,' dediler. Nasıl sinirlendim, anlatamam. Belli ki Terence Stamp'in menajeri ile yapımcı, karavan konusunda aralarında anlaşmışlar ve bana ve Carol'a bir şey söylememişler. Carol çok bozuldu bu işe ve galiba kendisini adam yerine koymadıklarını düşündü. Bunun üzerine ertesi gün bir koca karavan daha çıktı ortaya, ötekinden bile büyük. O andan itibaren de filmin bütün karakteri değişti; eski usul, dev bütçeli filmlerden birine dönüştü âdeta."[11]

Gerçi Loach, setteki tasalarını eve götürdüğünde, oradaki sıkıntıların gölgesinde kalacaktı bunlar. Karısı Lesley, "*Poor Cow*'un çe-

kimleri sırasında benim babam ölmüştü," diye anlatıyor, "ve o güne dek yaşadığım en acı olaydı bu, onun için Ken setten dönüp de Terence Stamp ile Carol White'ın karavanlarının büyüklükleri konusunda münakaşa ettiğini söyleyince biraz sinirlendim doğrusu. O sırada benim olsun, kardeşlerimin olsun, yaşadığımız acının yanında biraz tuhaf kaçıyordu bu. Dedim ki kendi kendime, 'Ne berbat bir işi var kocamın.'"[12]

Kendisini çileden çıkaran onca şeye rağmen Loach, her zaman soğukkanlılığını koruma, asla kontrolünü kaybetmeme konusundaki yeteneğini sette sonuna kadar gösterdi ve filmlerinin yanı sıra bu yanı da onun temel özelliklerinden biri olarak tanındı. "Ken, son derece nazik, yumuşak bir tarzda yaptırırdı istediklerini," diye anlatıyor Billy Murray. "Asla kızıp köpürmez, asla ve asla yönetmeni oynamazdı."[13] Carol White ise *Kavşağın Ötesi* ve *Eve Dön Cathy*'de Loach'la birlikte çalıştıktan sonra artık onun ne istediğini tam olarak anlayabiliyordu. "Artık öyle bir noktaya gelmiştik ki neredeyse telepatiyle iletişim kuruyorduk," diyor. "Bir sahnede bir şeyler yanlış gitmişse, daha çekimi durdurup konuşmaya gerek kalmadan ne olduğunu ikimiz de biliyorduk."[14] Bu ilk çalışmalarda kurulan uyum, White'ın kendini tümüyle Loach'a teslim etmesini getirmişti. "Ona güveniyordum," diye açıklıyor bunu. "Her sahneyi, çekimden önce oturup konuşur, sonra da doğaçlamayla canlandırırdık."[15] Gerçi oyuncunun savunmasız kişiliği setteki herkesin farkında olduğu bir şeydi. "Çok gergindi ve bir türlü kendine güvenemezdi," diye anlatıyor Billy Murray.[16]

Filmde White'ın oğlunu oynayan bebeğin varlığı ise bir başka güçlük yaratmıştı, özellikle de Terence Stamp'in yer aldığı sahnelerde. "Aileden bağlamıştık işi," diye anlatıyor White. "Oğlumun bir buçuk yaşındaki halini oynayan ufaklık, benim yeğenim Simon'dı. Simon, bir şekilde Stamp'ten nefret etmişti ve o ne zaman yanımıza gelecek olsa avaz avaz ağlamaya başlıyordu. Sonra filmdeki çocuk büyüyüp üç yaşına geldiğinde benim oğlum Stevie'yi oynattık."[17]

White'ın kâbusu ise Joy ile Beryl'in fotoğrafçılara poz verdiği sahne olmuş (bu sahnede fotoğrafçılardan biri, makinesinde film olmadığını itiraf ediyor sonradan). "Ken beni bir kulübe götürdü, bir Fransız striptizciyi seyredecektik, ama ben o kadar utandım ki çekip gittim oradan," diye anıyor o günleri White. "Bunun üzerine Ken, üstüme bir sabahlık alabileceğimi söyledi, ama o sahnenin çekimine

başlayınca birden olağanüstü bir şey oldu. Kendimi öyle kaptırdım ki role, her tarafımı açıp göstermeye başladım, hiçbir utanma falan da duymadım. Üstümdeki her şeyi çıkardım ve epey de hoşuma gitti bu, sonra ne zaman utangaçlığım tutup da gülecek olsam Ken, kahkahadan kıpkırmızı kesilip oradan sıvışıyordu."[18]

Bu sahne Pimlico'daki gerçek bir fotoğraf stüdyosunda çekilmeye başlamadan önce, ekipten iki kişi daha hem utançtan hem kahkahadan kızarmıştı. Kate Williams, Liverpool Sokağı istasyonuna gitmek üzere Essex'teki Ilford'dan bindiği trende, East 15 oyunculuk okulu mezunu meslektaşı John "Ginger" Halstead'le karşılaştı. İlk filminin ilk çekiminde soyunması gerekeceği için biraz gergindi ama, fotoğrafçıları canlandıracak oyunculardan birinin bu arkadaşı olduğunu öğrenmek biraz rahatlatmıştı onu. 'Cicileri'ni de bir çantaya koyup yanına almıştı: Önceki Aralık ayında evlenirken satın aldığı iç çamaşırlarıydı bunlar[19] ve bütçenin kısıtlı olmasından ötürü oyunculardan bazı kostümleri kendilerinin getirmesi istenmişti. İkisi Stratford'da metroya binmek üzere trenden inince, Williams, çantayı unuttuğunu fark etmişti birden. "İçinde ne olduğunu bilmiyordum ki," diyor Halstead. "O sırada Liverpool Sokağı'na giden bir tren geliverdi, ben de hemen atladım. Kate ise bir sonraki treni bekleyeceğini söylemişti. İlk ben vardım oraya, kayıp eşya bürosunu buldum, içeri girip trende çantamı unuttuğumu söyledim. Baktılar ki daha az önce getirilip bırakılmış çanta. İçinde ne olduğunu sorduklarında, oynadığım filmde giyeceğim giysiler olduğunu söyledim. Çantayı açtıklarında çıka çıka kadın iç çamaşırı çıkmasın mı? Bunun üzerine açıksözlü olmakta yarar var, diye düşünerek, çantanın aslında bana ait olmadığını itiraf ettim, bir arkadaşımın çantası olduğunu, Ken Loach'un çektiği bir filmde birlikte oynadığımızı anlattım. Neyse ki o sırada Kate geldi de sıyrıldık işin içinden, sözümüze inandılar ve çantayı alıp Pimlico'ya gittik."[20]

Sıra sahnenin çekimine geldiğinde ise White, ilk başta düşündüğünden çok daha fazlasını gösterdiyse de, Williams namusuna halel getirtmemişti. "Arkadaşlarımın beni soyunduğum bir sahneyle hatırlıyor olması Ken'e saygı borcunu gerekli kılıyor," diyor Williams. "Aslında, soyunmadım. İç çamaşırlarım vardı üstümde."[21] Ama perdede gösterilen düzenbazlıklar kısmen çekimlere de yansımıştı. "Gerçek bir fotoğrafçı sızmış sete," diye anlatıyor Halstead, "çekimin ortasında Carol birden huzursuzlandı ve dedi ki, 'Bir dakika ya,

birinin makinesinde film dönüp duruyor, duyuyorum sesini.' Ken hepimize durmamızı söyledi, fotoğraf makinelerinin arkaları açıldı ve gerçek fotoğrafçı ortaya çıkarıldı. Hemen setten atıldı adam."[22]

*Poor Cow*'un çekimleri sırasında Loach'un kendisi de metrelerce film çekmişti, kurgu aşamasına olabildiğince çok seçenek sağlamış olarak girme alışkanlığının ilk örneklerindendi bu, ayrıca sahici bir etkileşim ve diyalogların ortaya çıkmasına fırsat tanıyordu. "Her sahneden önce," diye anlatıyor Williams, "canlandırılacak olay hakkında kabaca bilgilendirirdi bizi, sonra elimizden geldiğince doğaçlama oynardık ve bol miktarda film çekilirdi. Carol'la birlikte Richmond-upon-Thames'deki bir açık hava kafeteryasında hamburger yediğimiz sahneden önce Ken, gerçekten yoldan geçen insanlara laf atıp onlarla havadan sudan konuşmamı söylemişti bana, sonra da asistanları, bu sahnelerin filmde kullanılması için izin alabilmek üzere milletin peşinden koşturdu."[23]

White'ın yakın arkadaşını oynadığı halde Williams, kameralar stop dediği anda yıldızın kendisiyle ilişkiyi kestiğini hatırlıyor. "Aramızda bir sürtüşme olmadı, ama yakınlaşmadık da," diyor. "Carol sette pek konuşkan değildi, kendini kendine saklar, fazla sokulmazdı insanlara, ama çok nazik ve sevimli biriydi. Ken'in yanında çok rahattı, ona sonuna kadar güveniyordu. Ken'in de onu çok iyi tanıyıp anladığı kanısına varmıştım, çünkü Carol'dan alabileceğinin en iyisini aldığına inandığı anda çekimi kesiyormuş gibi geliyordu bana. Çok özenli biriydi ve Carol'ı tüketmek istemiyordu; belki Carol'da belli bir zayıflık sezmişti o noktada."[24]

White'ın, oturduğu mülkün sahibi olan şirkete gittiği sahne, bir başka doğaçlama örneğiydi. Kira toplayan görevliyi canlandıran Ken Campbell, "Ken, onun gelip haftalık kirasını ödeyeceğini söyledi bana," diye anlatıyor. "Kiranın ne kadar olduğunu sorduğumda, 'Ne kadardır sence?' dedi. Ben de, 'Beş sterlin kadar' deyiverdim. Carol içeri girdiğinde ona da beş sterlin dedim. Sonra Ken dedi ki, 'Çok iyi. Şimdi de duvardaki çıplak kızlı takvime çek onun dikkatini.' Başından sonuna kadar doğaçlama oynadık o sahneyi ve Ken, masanın altında, Carol'ın durduğu tarafta çömelmiş otururken bir makara filmi bitirdik. Bir ara elim yanlışlıkla masanın kenarındaki kül tablasına çarpınca, içindeki bütün küller havaya savruldu ve olduğu gibi Ken'in kafasına yağdı. Aşağı doğru bakarak özür dilemiştim orada –Ken o bölümü de koydu filme."[25]

Ondan önce ya da o zamandan beri yapılmış hiçbir sinema filminin yanına yaklaşamayacağı ölçüde gerçekçi olan bar sahnelerinde - ki White'ın karakterinin doğum yaptığı sahnenin ilk sekansları için de geçerlidir bu gözlem- Loach'un yıllardır oluşturduğu repertuar topluluğundan bazı oyuncular da yer alıyordu. White ile Stamp'in Galler'de tatil yaparken yemyeşil kırların keyfini sürdüğü sahnelere eşlik eden yumuşacık pop müziği, görüntülerle etkileyici bir uyum içindeydi. Gerçi sonradan Loach, çiftin bir şelalenin önünde öpüştüğü sahneyi hatırladıkça ürperecekti. "O sahneyi bir kez daha görmeye tahammül edebilir miyim, bilmiyorum," diyordu. "Herhalde iyi gider diye düşünmüştük o sırada."[26] White tarafından küvette yıkandığı sahnede Stamp'ten beklenen reaksiyon alınamayınca da Loach, kimseye belli etmeden malzeme sorumlusuna yanaşıp, kovayı soğuk suyla doldurmasını söylemişti.

Set dışında ise White, başrolü paylaştığı Stamp'le 'kısa süreli ama ateşli bir ilişki' yaşadı. "Onunla yatmıştık önceden," diye itiraf ediyordu White. "O zaman 17 yaşındaydım ve önüme gelen herkesle yattığım çılgın bir dönemin doruğundaydım. O günlerde duygulardan çok rakamlar ilgilendiriyordu beni. Mümkün olduğunca çok erkekle yatmak istiyordum ve Terry de o erkeklerden biriydi."[27] Sekiz haftalık programı dört hafta kadar aşan çekimlerin son iki haftasında White, *Poor Cow* ile bir başka filmin seti arasında mekik dokudu. Bu öbür film, *Eve Dön Cathy*'de kazandığı başarı üzerine yönetmen Michael Winner tarafından kadrosuna alındığı *I'll Never Forget What's-'is-Name* idi.

Loach, *Poor Cow*'un planlanan zamanda bitirilememesinin 'tam bir fiyasko' olduğunu kabul ediyor. Açıklaması ise şöyle: "Kısmen benim deneyimsizliğim yüzündendi, kısmen de ekipteki çeşitli birimlerin ve prodüksiyon amirinin isteklerimizi anlayamaması, dolayısıyla gerekli malzemeleri zamanında karşılayamamasından kaynaklanıyordu. Bir türlü zamanında başlayamıyordum işime, bir de durmadan 'koşuşturmaca'dan [her gün tamamlanması gereken çekim miktarı] şikâyet ediliyordu, çünkü benim çekimi nasıl yapacağımı anlayamıyorlardı bir türlü. Kendi yöntemlerimle çalışabilmek için aralıksız uğraş vermek zorunda kalıyordum."[28] Bütün bunlara rağmen *Poor Cow*, Atlantiğin her iki yakasında da eleştirmenlerin övgüsünü topladı. *Sunday Times*'dan Dilys Powell, orta sınıfın filmi olan *In Which We Serve*'ün işçi sınıfı versiyonu diye söz ediyordu *Poor Cow*'dan: "Çoğu yerde gerçekten komik,

çoğu yerde açık saçık, daima mucizevi biçimde akıcı, aynı zamanda da sanki oyun değil gerçekmiş hissini verecek ölçüde spontan."[29]

White, birbiriyle çakışan iki programla bir süre boğuştuktan sonra Winner'ın filminde Oliver Reed ve Orson Welles'in yanındaki rolüne yoğunlaştı. Stamp'le ilişkisi de bu projede dikkati Reed'e yönelince tavsadı zaten. Üstelik bu projede, "lüks soyunma odası, özel hizmetçi, sindirimimi kolaylaştıran peksimetlerin yanında havyar, bir de musluklardan başka her yerden akmakta olan şampanya"nın tadını çıkarıyordu.[30]

Stamp kariyerinde olağanüstü bir başarı sağlarken, White da Hollywood tarafından 'yeni Julie Christie' olarak kucaklandı, ama Britanya'dan gitme bu diğer oyuncunun başarısına hiçbir zaman ulaşamadı. Böylece "BBC'nin cereyanlı soyunma odalarını da, her kuruşun hesabını yapan film bütçelerini de"[31] geride bırakarak ABD'ye yerleşti ve bütün pırıltısıyla yıldızlığı yaşamaya başladı. Ama, basının taktığı adla 'Battersea'li Bardot' gerçek bir yıldız olarak kalamayacak, seks, içki ve uyuşturucudan oluşan bir döngüye hapsolacaktı. Kısa bir süre için Britanya'ya döndüyse de felaketle sonuçlandı bu: Nell Dunn'ın West End'de sahnelenen oyunu *Steaming*'deki rolünden kovuldu. Bunun üzerine tekrar ABD'ye gitti ve 1991'de, kırk sekiz yaşındayken karaciğer yetmezliğinden öldü.

Bu arada John Bindon, *Poor Cow*'daki rolünün ardından sinema ve televizyonda önemli rollere çıktı, ama sonunda eski kriminal yaşantısına döndü -hatta cinayetten yargılandıysa da meşru müdafaa gerekçesiyle beraat etti- ve 1993'te kanserden öldü.

Loach ise eğer hepsi *Poor Cow* gibi olacaksa sinema filmi yapmayı öğrenmek istemediği kararına vardı: Yahut kendi üslûbunu getirecekti sinemaya. "Aslında ilk sinema filmim olmasının önemli bir yanı da vardı, neleri bir daha asla yapmamam gerektiğini bu filmde öğrendim," diyor kendisi. "Ondan sonra bir daha hiçbir yapımcı benim gözümü korkutamadı. Joseph Janni'yle iki-üç filmlik bir anlaşma yapmıştım. İlk film *Poor Cow*'du, ikincisi ise David Storey'nin *Flight into Camden* adlı kitabının uyarlaması olacaktı. Öykü, West Riding of Yorkshire'de geçiyordu ve ailelerinden kaçmak için birlikte Londra'ya taşınan bir kadınla erkeği anlatıyordu. Ama Jo döndü sözünden, dedi ki, 'Sinemada Kuzey bitti artık.' Ben de, 'Kuzey yerinde duruyor, Jo' dedim. Tabii onun demek istediği, bunun sadece

gelip geçici bir moda olduğuydu. *Poor Cow*'dan sonra zaten bu kontrattan kurtulmak istiyordum ve Irving Teitelbaum adında bir avukat arkadaşım halletti bu işi.[32]

Loach'un yakındığı bir başka konu, sinemadaki ilk filmini renkli çekmek zorunda kalmasıydı. "Renkli olunca güzel olmasını önleyemiyorsunuz," diyor. "İnanıyorum ki siyah-beyaz çekilmiş olsaydı insanlar daha çok ciddiye alırlardı *Poor Cow*'u. Bu haliyle *Swinging Sixties* sinemasının bir başka ürünü olarak gördüler filmi, ki ben nefret ederim bu sinemadan.[33]

Oysa tam otuz iki yıl sonra yönetmen Steven Soderbergh, Loach'un *Poor Cow*'una bir selam gönderecekti: Soderbergh, Amerikan dram filmi *The Limey*'de hapisten yeni çıkmış, kızının katilini bulmak üzere Los Angeles'a gitmekte olan kin dolu bir eski mahkûmun öyküsünü *flashback* yoluyla anlatırken, Terence Stamp'in bu filmdeki sahnelerini kullanmıştı. Carol White ile John Bindon'ın da göründüğü sahnelerdi bunlar ve karakterin kişiliğindeki yumuşak ve şiddete eğilimli yanları biraraya getiriyordu. Araya giren yıllarda Loach, çok sayıda ürün vererek ve kendi üslûbunu ödünsüz biçimde yerleştirerek, böyle bir saygı gösterisini kesinlikle hak etmişti.



Loach, *Poor Cow*'da Carol White ve Terence Stamp'i yönetirken
[Fenchchurch Films-Vic Films]

## Notlar

1) *The Times*, 20 Mart 1970.
2) *New York Times*, 10 Şubat 1968.
3, 4) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
5) *Morning Star*, 26 Mart 1968.
6) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
7, 8) Billy Murray, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
9) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
10) Kate Williams, yazarın söyleşisi, 8 Ağustos 2002.
11) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
12) Lesley Loach, yazarın söyleşisi, 10 Eylül 2003.
13) Billy Murray, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
14) Carol White, *Carol Comes Home*, New English Library, 1982.
15) *New York Times*, 10 Şubat 1968.
16) Billy Murray, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
17, 18) *New York Times*, 10 Şubat 1968.
19) Kate Williams, yazarın söyleşisi, 8 Ağustos 2002.
20) John Halstead, yazarın söyleşisi, 10 Ağustos 2002.
21) Kate Williams, yazarın söyleşisi, 8 Ağustos 2002.
22) John Halstead, yazarın söyleşisi, 10 Ağustos 2002.
23, 24) Kate Williams, yazarın söyleşisi, 8 Ağustos 2002.
25) Ken Campbell, yazarın söyleşisi, 15 Ağustos 2002.
26) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
27) *Carol Comes Home*, *a.g.y.*
28) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
29) *Sunday Times*, 10 Aralık 1967.
30, 31) *Carol Comes Home*, *a.g.y.*
32) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
33) *Sight and Sound*, Kış 1968/1969.

Üçüncü Bölüm

# BAĞIMSIZLIK SORUNLARI



# 8
# BARNSLEY'DE YAĞMURLU BİR YAZ



Ken Loach, Güney Yorkshire'ın kırsal bölgelerinde ileride filmlerinin ve televizyona çektiği belgesellerin pek çoğuna yansıyacak yoğun bir siyasal bilince tanık olmuştu. Aynı dönemde, "Çarşamba Tiyatrosu"na çektiği oyunların alamet-i farikası haline gelen ve stedyceam'in çok dolaysız ve hareketli biçimde kullanılmasına dayanan tekniğiyle taban tabana zıt yeni bir tarza yönelerek, duygusal katılıma hiçbir şekilde yer vermeyen, gözleme dayalı bir kamera kullanımını benimsedi. 1968 yazında, Britanya sinemasının en incelikli başyapıtlarından biri haline geleçek olan, yumuşak ama özünde trajik *Kerkenez*'i (*Kes*) Barnsley ve çevresinde çekmişti. Yorkshire yöresinin pastoral görüntüsü, kömür madenlerine ve sanayi faaliyetine karışıyordu burada.

Barry Hines'ın, Billy Casper adlı on beş yaşındaki bir çocuğun yaşantısını anlattığı romanı *A Kestrel for a Knave,* karşı koyulması zor bir öykü olmuştu Loach için. Billy Casper, yaşadığı bölgedeki kömür ocağında çalışmakla sonuçlanacak tanımlanmış bir geleceğe mahkûm görünen yaşantısında, nadide bir kuşu eğiterek tatmin bulmaya çalışıyordu. Öykü, sunduğu görsel imkânların yanı sıra Britanya okul sisteminin, tam potansiyellerini gözardı ederek birçok öğrenciyi başarısızlığa mahkûm edişine dair toplumsal bir mesaj iletme şansı da veriyordu. "Ortaöğrenim sistemindeki modern okulların, içe katma değil dışa atma mantığıyla işleyen liberal yaklaşımlarıyla üstlendikleri rol, nesnel olarak belli bir miktarda vasıfsız işgücü üretmekten başka şey değildir," diyor Loach. "Okul olsun, gençlik istihdam dairesi olsun, bu çocuğun nasıl vasıflara sahip olduğunu kabul etmeye yanaşmazlar, yoksa on birinci sınıftan sonra okuyamamışların meydana getirdiği havuza ellerini daldırıp, kol emeği gerektiren işler için bir başkasını bulmak zorunda kalacaklardır."[1]

1968'de, BBC'de Hugh Greene yönetimi can çekişiyordu artık ve bu da kurumun, birçok radikal görüşe ifade imkânı sunmuş olan liberal döneminin kapanmakta olduğunu gösteriyordu. Loach ile Tony Garnett da kurumdan ayrılarak, yeni yetenekler bulmakla uğraşan menajer Clive Goodwin ve Garnett'ın dostu ve avukatı Irving Teitelbaum'la birlikte kendi yapım şirketlerini kurdular. İlk projeleri olarak Barry Hines'ın romanını sinemaya uyarlama kararından ötürü şirketin adı da Kestrel [Kerkenez] Films oldu ve Loach, bir daha asla *Poor Cow*'da olduğu gibi dışarıdan birinin taleplerine boyun eğmeyeceğine söz vererek, Garnett'ın yapımcılığını güvenceye aldı. Ulusal Film Finansman Kurumu'ndan alınan ufak bir miktar parayla Kestrel kuruldu ve bir ofis tutuldu.

Garnett'ın dikkatini Hines'ın yeteneğine çeken, Leeds'de konumlanmış BBC North'un efsanevi radyo yapımcısı Alfred Bradley olmuştu. O sıralarda Garnett, yazarın genç bir futbolcuyu konu alan ilk romanı *The Blinder*'dan başka, radyo için kaleme aldığı birkaç senaryoyu da okudu. "Barry'yle görüşmek istedim," diye anlatıyor Garnett. "Londra'ya geldi. Dedim ki, Çarşamba Tiyatrosu'na bir oyun yapmak ister miydin?' Hem de çok isteyeceğini söyledi, ama kafasında dönüp duran bir kitap varmış ve şimdi oturup onu yazması gerektiğine inanıyormuş. Bu, onun ne kadar dürüst biri olduğunu ilk anda gösteriyordu, çünkü roman için alacağı avans, 'Çarşamba Tiyatrosu'na yazacağı

bir oyundan gelecek paranın yanında hiçbir şey değildi. Bu kararına saygı duyduğumu söyledim ona, ama olur da bir oyun yazmak isterse bana haber vermesini, bu arada kitabı bitirdiğinde getirip göstermesini de istedim. Bir yıl sonra *A Kestrel for a Knave*'in ilk taslağı, daktilo edilmiş olarak masamda duruyordu. Tam sinemalık bir kitaptı bana göre, filmi en iyi çekecek yönetmen de olsa olsa Ken olurdu."[2] Loach da çok etkilenmişti öyküden ve Garnett'la aynı fikirdeydi, böylece ikisi Hines'la işbirliği halinde kitabı beyazperdeye uyarlamak üzere çalışmaya başladılar. Gerçi özgün haliyle anlatı zaten o kadar yalın ve görsel bir tarzda kaleme alınmıştı ki sinemaya uyarlama işi, Garnett'ın ifadesiyle 'kes-yapıştır'dan pek öteye geçmedi.[3]

*Kerkenez*, aslen Barnsley yakınlarındaki Hoyland Common'dan olan yazarının, hem çocuk hem yetişkin olarak eğitim sisteminin iki yanını da görmesiyle şekillenmiş görüşlerinden kaynaklanıyordu. Ayrıca, o da Loach gibi madenci bir ailedendi ve öğretmenlik deneyimi vardı. Bir madencinin oğlu olan Hines, Ecclesfield Grammar School'a gitmiş ve nefret etmişti bu okuldan, aslında spor için yaşıyordu o. Birkaç ay boyunca memleketindeki bir madende sörveyör çırağı olarak çalıştıktan ve bu işten de nefret ettikten sonra A seviyesi derslerini almak üzere okula dönmüş, ardından Loughborough Yüksek Öğretmen Okulu'nda PE öğretmeni olmak üzere öğrenim görmüş; bir yandan da England Grammar Schools liginde futbol oynuyordu. "Londra'ya dönüp *comprehensive* denilen normal liselerden birinde öğretmenliğe başladıktan sonra hayatımda ilk kez kitap okur olmuştum, özellikle Graham Greene'i ve 1930'larla 1940'ların diğer kitaplarını okuyordum," diye anlatıyor Hines. "Sonra tiyatroya ve sanat filmlerine de gitmeye başladım, sanata ilgim gittikçe gelişiyordu. Sonunda kendi kendime öyküler yazar oldum."[4] *The Loneliness of the Long Distance Runner* ve *Saturday Night and Sunday Morning* gibi filmler de etkilemişti onu. "Kuzey bölgesi, ilk kez dürüst bir şekilde gösteriliyordu," diyor Hines. "Kendi kendime dedim ki, 'Aman Yarabbi! Sen de bildiğin bölge ve insanları hakkında bir şeyler yazabilirsin.' Stan Barstow, Keith Waterhouse ve Willis Hall gibi yazarlar müthiş cesaret verdiler bana; durmadan roman okuyup film izliyordum."[5]

Hines, evlendikten sonra Hoyland Common'a dönerek Athersley'deki St Helen's İli Ortaöğrenim Okulu'nda öğretmenlik yapmaya başladı. Yazmaya olan ilgisi, sonunda *Billy's Last Stand* adıyla ilk ürününü verdi. Köydeki bir kömür işçisini konu alan bu çalışmasını Alf-

red Bradley'ye gönderdi ve sonunda eser, BBC Üçüncü Programı'nda radyo oyunu olarak yayınlandı (ileride Londra Royal Court Tiyatrosu'nda sahnelenecekti). Hines, tam gün öğretmenliği bıraktıktan sonra, okuldaki başarısının yanında bir futbol dehası da olan bir öğrenciyi anlattığı ilk romanı *The Blinder*'ı yazdı. Bir başka deyişle roman, otobiyografi ile kendi özlemlerini tatmin duygusunun bileşimiydi.

*Kerkenez*'de ise on birinci sınıftan sonra okula devam etmek için gerekli sınavları verememeleri yüzünden toplum dışına itilen birçok gence ilişkin daha gerçekçi bir anlatı ortaya koymayı deniyordu. "Üniversiteye öğrenci yetiştiren *grammar school*'lardan vazgeçilmemesi gerektiğine inanan insanlar olmuştur daima," diye açıklıyor Hines. "Oysa ben, hem kendim öğretmenlik yaptığım hem de yaşım ilerledikçe gitgide daha politik bir insan haline geldiğim için daima normal (*comprehensive*) liselerden yanaydım, sırf diğerlerinin kesin biçimde insan harcaması yüzünden. *Grammar school*'lara gidemeyenlerde, artık hiçbir işe yaramayacakları duygusu oluyordu hep; ya maden ocağında, ya şantiyede çalışmaya başlıyor ve başka hiçbir yere varamıyorlardı. Saklı kalmış bir yeteneği ortaya koyup gerçekleştirmek hemen hemen imkânsızdı artık."[6] (1965'te İşçi Partisi hükümeti *comprehensive* okullar kurulması için yasa önerisinde bulundu ve dört yıl sonra 124 eğitim dairesinin programı onaylandı; böylece, seçmeye dayalı okul sistemi içinde 39 daire kalmış oluyordu).

Hines, kendileri de *grammar school*'da okumuş olan Garnett ve Loach'la kafa dengi olduklarını gördü. "Tony ile Ken, Hoyland Common'a gelmişlerdi," diye anlatıyor, "birlikte Old Hall Çiftliği civarındaki ormanda yürüyüşe çıktık, filmde oğlanın yırtıcı kuşu bulduğu Monastery Çiftliği olarak gösterilen yerdir burası, neyse, yürüyüş boyunca öylesine sohbet etmiştik işte, aynı dalga boyunda olup olmadığımızı sınamak için –kitabım, doğancılıkla ilgili bir öykü anlatmıyordu çünkü! Politik bir kitaptı, bu dünyanın Billy Casper'larının birer döküntü olarak görüldüğünü, hiçbir işe yaramaz, başarısız birer insan sayıldığını anlatıyordu. Benim göstermeye çalıştığım, farklı koşullarda Billy'nin zeki bir çocuk olduğuydu. Akademisyen olamazdı belki, ama mankafa da değildi; motivasyonla ilgiliydi bütün mesele. Bu kerkenezi bulduğunda, kuşa nasıl bakacağı konusunda hiçbir şey bilmediğini görüyordu. Küçük bir saksağanı ya da kargayı beslemeye benzemez çünkü bu, onlara bakarsınız sadece, sonra da salarsınız, uçarlar. Kerkenez ise kedi, köpek gibi beslenebilecek bir hayvan değildir; dolayı-

sıyla çocuğun, bu kuşa doğru dürüst bakabilmek için bir kitaba ihtiyacı vardı, o da kütüphaneye ve kitabevlerine gidiyordu. Bulduğu kitaplarda anlatılanlar çok ama çok karmaşıktı, yine de motivasyonu olduğu için kitap okuyabiliyor ve kuşa bakabiliyordu."[7]

Çocuktaki motivasyonun ifadesi olarak bir kuşu kullanma düşüncesini Hines'a esinleyen, yazarın bahçesindeki bir sundurmada beslediği kerkenez, bir de kardeşi Richard olmuştu. Kuşa bakmayı ve onu uçurmayı iki kardeş de öğrendi. "T.H. White'ın *The Goshawk* (Çakırdoğan) adlı kitabını okuduktan sonra yırtıcı kuşlara fena takmıştım kafayı," diye anlatıyor Richard Hines. "Kitapta ve filmde Billy, Monastery Çiftliği'nin duvarına çıkıp yuvasından alır kerkenezi. Yıllar önce Old Hall Çiftliği'nde ben gerçekten yapmıştım bunu, gece etraf karanlıkken duvara tırmanmıştım."[8]

Loach, *Kerkenez*'in uyarlaması üzerinde çalışırken, sonraki eserlerinin hepsinde de izleyeceği bir ön yapım süreci başlattı. "Kitabı okurken kafamızda canlandırdığımız bütün mekânları gösterdi bize Barry, hatta öğretmenlik yaptığı okulu da," diyor Loach.[9] Old Hall Çiftliği ile St Helen's İli Ortaöğrenim Okulu'nu gördükten sonra yönetmen, Hoyland Common'da Casper ailesinin evi olarak kullanmak üzere toplu konutlarda emekli bir madenciye ait bir ev buldu; yakınlardaki Birdwell'de bulunan Rockingham ve Skiers Spring kömür ocaklarını da, Billy'nin madenci ağabeyini çalışma anında göstermek üzere kullanmaya karar verdi; Billy'nin kuşu uçurduğu sahne, Hines'ın Hoyland Common'daki evinin yakınındaki tarlada, Billy'nin annesi ile ağabeyinin bir gece dışarıda eğlendikleri sahne Cudworth Oteli'nin barında çekildi. Ayrıca Billy'nin üye olmaya çalıştığı kütüphane için Barnsley Şehir Kütüphanesi, ağabeyi için bahis oynamaya çalışıp beceremediği sahnede Lundwood'da Clayton Bahisçisi, para harcadığı sahnede Hoyland Common'daki Savage balık-patates lokantası, kerkenezi bileğine oturtarak dolaştığı sahnede Barnsley Pazarı kullanıldı. Çocuğun doğancılıkla ilgili bir kitap çaldığı sahne ise Leeds'de, James Miles Kitapçısı'nda çekildi.

Okul sahneleri St. Helen's bölgesinde çekilmişti gerçi, ama Loach, Billy Casper'ını bulabilmek ve diğer çocuk rollerini de dağıtmak için Barnsley bölgesinde üç okulu dolaşıp inceledi. "Filmde ortaya konan fikirlerden birine göre," diye açıklıyor, "bütün çocuklar muazzam bir potansiyele sahip, yalnız bunu geliştirecek ortamdan yoksunlar ve onları kol emekçisi olmaya hazırlayan, önceden düzen-

lenmiş alanlara itiliyorlar. Düşündük ki eğer bizim tezimiz doğruysa, bu gruptaki çocuklar arasından Billy Casper'a hayat verebilecek birinin çıkması gerekiyordu."[10] Neredeyse 200 çocuğu inceledikten sonra Loach, bunlardan otuz kadarını Barnsley'deki Queen's Hotel'e davet ederek oynamaları için iki sahne verdi: Billy'nin okul bahçesinde MacDowall'la tutuştuğu kavga ile kütüphaneye gidip doğancılıkla ilgili kitap araması. Başrolü alan David Bradley, "Birincisi için elimize senaryo verilmişti, ama kütüphane sekansıyla ilgili metin yoktu," diye anlatıyor. "Benden önceki üç çocuk dosdoğru kütüphaneciye gidip kitabı sormuşlardı, oysa ben farklı bir şey yapmayı denedim. Kütüphanenin içinde biraz dolaştım, sanki çeşit çeşit raflara bakıyormuş gibi yaparak. Sonunda kütüphaneci, 'Affedersin, yardımcı olabilir miyim?' dedi. Ben de cevap verdim: 'Evet. Bir kitap arıyordum da.' Sonra güzel güzel konuşmaya başladık ikimiz."[11]

Neredeyse sahipsiz bir çocuğu andıran Bradley, Barnsley'li bir madenci ile bir terzinin oğluydu ve sadece okulda üç pandomim gösterisinde oyunculuk deneyimi olmuştu. Billy gibi o da işçi sınıfına ayrılmış toplu konutlarda oturuyordu, on birinci sınıftan sonra sınavları geçememişti ve doğayla çok ilgiliydi, ama kitabın kahramanından farklı olarak parçalanmış bir aileden değildi. "İyi olan başka birçok çocuk olsa da David alışılmışın dışındaydı ve çok ama çok yetenekliydi," diye anlatıyor Loach.[12] Ancak başka kaygılar da çıkmıştı ortaya. "David'in bu rol için biçilmiş kaftan olduğunu derhal anlamıştık," diyor yapımcı Garnett. "Yine de yaptığımız seçimden ötürü haftalarca ıstırap çektik, çünkü biliyorduk ki bu delikanlının hayatında çok büyük bir değişiklik yaratacağız. Bize söylediğine göre okul bittikten sonra ya maden ocağına inme ya da kooperatifte çalışma şeklinde iki seçeneği varmış –yani oyunculuk, onun tek kurtuluşuydu."[13] Loach'tan filmde oynaması için aldığı davet mektubunu ise hâlâ şaşkınlıkla hatırlıyor Bradley: "Mor mürekkeple yazılmıştı. Daha önce hiç mor mürekkep görmemiştim."[14]

Film için Bradley'in ve diğer rollerde oynayacak çocukların seçilmesi, Loach'un ileride nasıl bir süreç izleyerek çalışacağını göstermesi bakımından önemliydi. *Up the Junction* ve *Cathy Come Home* gibi televizyon oyunlarına damgasını vuran Loach gerçekçiliği, oynadığı karakterleri gerçek anlamda yaşayabilecek insanlar bulma yöntemiyle beyazperdeye aktarılıyordu; bu da tabii, çoğunlukla profesyonel oyuncu olmayan insanların oynatılması demekti. Gerçi çocuk-

ları, gerçek okullarda gördüğü çok sayıda genç arasından seçmişti Loach ama, öğretmenleri oynayacak yetişkinleri Leeds'deki bir varyete ajansından buldu. Burada da yine, *The Golden Vision* adlı televizyon oyununda olduğu gibi Kuzey bölgesi kulüplerinden gösteri sanatçılarıyla çalıştı. Bu sanatçıların ayaküstü durup düşünme yeteneklerini kendilerini tartmadan oynamalarından çok etkileniyordu, üstelik yerel şivelerle konuşmaları ve senaryoyu kendi sözlerine uyarlamaları, çok doğal bir hava veriyordu oyunlarına. "Önce repliklerini öğreniyorlardı, sonra da Ken, istedikleri gibi bozmalarına - kendi bildikleri üslûpla söylemelerine- izin veriyordu," diye anlatıyor Barry Hines.[15] Kadrodan birkaç kişi, daha sonra profesyonel oyuncu olarak kariyer yaptı ve şöhret oldu.

Billy'nin, kocası tarafından terk edilmiş ihmalkâr annesini oynayan Rotherham'lı Lynne Perrie (gerçek adı Jean Dudley), İngiltere, Almanya ve Güney Afrika'da kulüplerde epey deneyimi olan bir kabare şarkıcısıydı ve Beatles, Rolling Stones, Sacha Distel gibi şöhretlerle sahneye çıkmıştı. Sonradan televizyon oyunlarında rol aldı, zihinlerde en çok yer eden rolü de *Coronation Street*'te canlandırdığı Ivy Tilsley oldu. Onun kardeşi olan ve sonradan televizyonda *The Comedians* ile ün kazanıp Loach'la da üç kez daha birlikte çalışan *stand-up* komedyeni Duggie Brown, Billy'nin soyduğu sütçüyü oynuyordu. Billy'nin zorba ağabeyi Jud'ı canlandıran Freddie Fletcher da bölgedeki bir kulüpte komedyen olarak sahneye çıkıyor, gündüzleri ise iç dekoratörlük yapıyordu, ama o da sonradan profesyonel oyuncu oldu. Daha önce *Blackpool Night Out* adlı televizyon şovunda oynamış olan Güney Galler doğumlu komedyen Joe Miller ise bar sahnesinde Billy'nin annesinin çıktığı adamı oynadı. Bütün bu gösteri sanatçıları, Equity'ye bağlı Varyete Sanatçıları Federasyonu'na üyeydi, böylece Loach, sendika sözleşmelerinin ihlal edilmesini önlemeyi de başardı.

Zorba beden öğretmeni Mr Sugden'ı oynayacak kişiyi bulmak daha güç olmuştu, ama sonunda Brian Glover, filmde kendisi için bir rol olup olamayacağını sorduğu Barry Hines tarafından Loach'la görüşmeye gönderilince bu sorun da ortadan kalktı. Barnsley'deki Longcar Merkez Okulu'nda yazarla birlikte görev yapmış olan Sheffield'li İngilizce öğretmeni Glover, akşamları da Leon Arras takma adıyla profesyonel güreşçilik yapıyordu. Futbol sahasındaki sahnede unutulmaz bir oyun çıkararak, bir okul maçında öne çıkmaya çalışan

hınç dolu bir Bobby Charlton* havası verdi karakterine. Loach'un yönetmenliği boyunca çektiği en eğlenceli sahnelerden biriydi bu. Yönetmen kendisi anlatıyor: "Brian öğretmen olduğu için çocukları nasıl denetimi altına alacağım biliyordu, ben de onun yanıt vereceği ufak olaylar yaratmayı başarıyordum. Buradaki espri, öğretmen çocuklarla uğraşıp onları madara ederken, aslında çocukların kendisini madara etmekte olduğunun farkına varmamasıydı. Brian bu espriyi çok iyi kavramıştı. Biraz fazla iri bir öğrenci gibi görünüyordu kendi de, ama asla fazla ileri gitmedi, ne de olsa öğretmendi."[16]

Barnsley Şehir Kütüphanesi'nde kütüphaneci olan Zoë Sunderland, filmde kendini oynadı. Aynı şekilde, okul müdürü Mr Gryce karakteri, gerçekten Ashton Okulu'nun müdürü olan Bob Bowes tarafından canlandırıldı; St Helen's Ortaöğretim Okulu'nun gerçek öğretmenlerinden biri olan ve kasabadaki Wishing Well Tiyatrosu'nda amatör oyunculuk deneyimi bulunan Trevor Hesketh'a da kendini beğenmiş bir öğretmen rolü verildi Billy'nin matematik öğretmenini ise BBC Manchester radyosunda haber spikeri olan Geoffrey Banks aldı; Banks aynı zamanda amatör bir tiyatroda sahneye çıkıyor ve Fransızca dersleri veriyordu. Bir kulüpte gösteri sanatçısı ve dansçı olan Bernard Atha, aynı zamanda Huddersfield Teknik Yüksekokulu'nda beşeri bilimler dersi verdiği ve öğrencilere meslek seçimi konusunda danışmanlık ettiği için, Billy'yle görüşme yapan gençlik istihdam dairesi memuru rolüne çok uyundu. (Sonraki on yıl boyunca Atha, Loach'un filmlerinde hep devlet memuru rollerine çıkacaktı. Aynı zamanda Leeds belediye meclisi üyesiydi ve otuz yılı aşkın bir süre sonra da belediye başkanlığı yapacak, hatta OBE atanacaktı.)

*The Golden Vision*'da oynamış olan iki Liverpool'lu komedyen *Kerkenez*'de de rol aldı. Bill Dean, balık-patates lokantası sahibini canlandırırken, Joey Kaye de rolü gereği bir barda sahneye çıkıyordu. Filmde rol alan yegâne profesyonel oyuncu, müşfk öğretmen Mr. Farthing rolündeki Colin Welland'dı. Lancashire'li olan Welland, filmde Billy'yi kerkenezi eğitmeye teşvik ediyor, hatta bu deneyimi sınıf arkadaşlarına da anlatmasını istiyordu. Ancak, *Z Cars*'da PC Graham rolüyle tanınmış olan Welland'ın bu role seçilmesinde, oyuncu olmadan önce resim öğretmenliği yapması da etkili olmuştu. Welland ile Loach, *Z Cars*'ın üç bölümünde birlikte çalışmışlardı; Londra'nın güneybatısın-

* ) İngilizlerin efsanevi futbolcusu. (y.n.)

daki Barnes 'köyü'nde oturan bu ikilinin dostluğu sonra da devam etmişti. Gerçi *Kerkenez*'in çekimleri başladığında yönetmen çoktan Kuzey Londra'ya, Kentish Town-Highgate sınırında George dönemi mimarisini yansıtan bir teras katına taşınmıştı. "Ken, arkadaşısınız diye sizi filminde oynatacak adam değildir," diyor Welland. "Beni kadroya almasının sebebi, o karakter neyse benim de aynısı olmamdı: Leigh'de bir modern ortaöğrenim okulunda öğretmenlik yapmıştım ben, Lancashire'de, tam bu *Kerkenez*'deki tarzda bir okuldu yani. Oyuncu olmasaydım herhalde beni yine alırdı bu role. Onunla tekrar birlikte çalışacağımız için çok sevinmiştim doğrusu."[17]

Çekimler başlamadan filmdeki sınıfıyla birlikte beş gün geçiren Welland, öğretmen rolüne tam anlamıyla dönmüştü, hatta öğrencilerin pek çoğu, onun verdiği ödevleri bitirmekte ısrar etti. Motor demeden tam üç gün önce de Richard Hines, Old Hall Çiftliği'nde bir yuvada bir kerkenez yavrusu bularak adını Freeman (Özgür Adam) koydu. Çekimler boyunca kuşa o bakacaktı; kuşun cinsiyeti saptanamadı ama öyküdeki kuş dişiydi. Ayrıca Doncaster yakınındaki Wentworth'te bir çiftlikteki avlak bekçisinden iki kuş daha bulundu. Kerkenezin kaybolması, kazaya uğraması, hastalanması ya da kötü bir oyun çıkarması durumunda onun yerini alacak olan yedeklerdi bunlar. 1954 tarihli Kuşları Koruma Yasası uyarınca Hines kardeşler, Freeman, Hardy ve Willis -bu ikisinin adı, bir ayakkabı mağazaları zincirinden geliyordu- adı verilen bu kuşları tutsak etme ve 'kadroya alma' ruhsatı çıkarmak için İçişleri Bakanlığı'na başvurmak zorundaydılar.

Sonraki bir ay boyunca kuşların eğitimi, çoğunlukla kameraların önünde gerçekleşti. Perdede en çok kullanılan kuş Freeman'dı, ama ötekiler de pek çok sahnede göründü. Richard Hines, Hardy'nin sorumluluğunu özel olarak filmin çocuk yıldızına vermişti. "Kerkenezler hakkında hiçbir şey bilmiyordum ama, büyülemişlerdi beni," diyor Bradley. "Öylesine olağanüstü bir güzellikleri var ki bu kuşların. Freeman dosdoğru bana uçardı, çok alçaktan hem de, belki yerden iki buçuk, üç metre yukarıdan; Hardy ise yüksekten uçar, sonra dalış yapardı."[18] Delikanlıya senaryonun sadece 15 sayfası verildi ve öykünün sonunu bilmeden oynaması için de kitabı okumayacağına söz vermesi istendi. (Loach'un, senaryoyu oyunculara parça parça -hatta bazı satırları silinmiş olarak- film ilerledikçe verme uygulamasının başlangıcıydı bu.)

Fakat tam film ekibi ve oyuncu kadrosu Güney Yorkshire'de bir araya gelmişti ki bir felaket başgösterdi: Filmin sponsoru projeden çe-



David Bradley *Kerkenez*'de [Kestrel Films-Woodfall Films]

kildi. İngiliz pazarına girmeye hevesli Hollywood yapım ve sinema işletmesi şirketi National General, Londra'daki yan kuruluşu Carthay Centre Productions aracılığıyla Tony Garnett'la yaptığı anlaşmaya göre 165.000 sterlin tutarındaki bütçeyi kabul etmişti. "Para bir anda elimizden alınıverdi," diye anlatıyor Garnett, "biz de Ken'le birlikte Wardour Street'in [Britanya film sanayiinin merkezi] altını üstüne getirerek nakit toplamaya çalıştık. Millet bize burun kıvırıp, olmayacak bir kuş cinsini konu ettiğimizi söylüyordu. Durum umutsuz görünmeye başlamıştı, çünkü yavrular yuvadan uçmak üzereydi ve kerkenezler olmadan yapamazdık bu filmi. Üstelik ekip konusunda da vicdanımız rahat değildi, hepsi işsiz kalacaktı, sonuçta benim evimde bir toplantı düzenledik ve ben, bütün bölüm sorumlularına paranın geri çekildiğini, filmi kotarıp kotaramayacağımızı bilemediğimizi, dolayısıyla başka iş almakta serbest olduklarını anlattım. Hepsi aynı şeyi söyledi: 'Biz bu filmi yapmak istiyoruz ve kalacağız.'"[19]

Tam o sırada, masallardaki ak saçlı kurtarıcı dedeleri andırır biri çıkıverdi ortaya: *The Entertainer, A Taste of Honey, The Loneliness of the Long Distance Runner* ve *Tom Jones* gibi klasikleri yönetmiş olan İngiliz sinema efsanesi Tony Richardson. Loach ile Garnett'ın içine

düştüğü sıkıntıyı haber alan Richardson, Atlantiğin öbür yakasındaki United Artists'le ilişkisi sayesinde, kişisel itibarını da kullanarak bir telefonla işi bağlamıştı. "Tony başımızın dertte olduğunu duyunca bizimle görüşmek istemiş," diye anlatıyor Garnett. "Ona ait Woodfall Films şirketinin West End'de, Curzon Sokağı'nda yer alan bürosuna gittiğimizde ne kadar para lazım olduğunu sordu. Ben, 165 bin sterlin deyince, 'Tamam,' dedi. 'Akşamüstü gelin.' O gün beş buçukta tekrar gittik. O da kendi filmi *Laughter in the Dark*'ı yapabilmenin derdindeydi, Nicol Williamson'ı oynatacaktı başrolde ve bu filmle ilgili sorunları vardı. United Artists'e bir servet kazandıran *Tom Jones*'u yeni bitirmişti. Bu arada, *Kerkenez*'i United Artists'in Londra bürosu reddetmişti. Los Angeles'ta sabah olur olmaz United Artists'i aradı Tony. Tek bir telefonla parayı aldık. Dedi ki, 'Gidip yapın filminizi.' Ne de olsa 400 bin dolar bir şey değildi United Artists için ve Tony'ye hayır demek de istememişlerdi. Onun sayesinde devam edebildik projeye."[20] Aslında United Artists, iki film için bir karşılıklı bağımlılık anlaşması yapmıştı Richardson'la, buna göre *Kerkenez* ile *Laughter in the Dark*'tan herhangi biri bütçeyi aşacak olursa, aradaki fark diğerinin kârından ödenecekti. Richardson, Loach ile Garnett'a filmle ilgili hiçbir müdahalede bulunmadı, hatta çekimlerin sonuna doğru filme çok güzel bir ad bularak katkısı da oldu: *Kes*'ti bu ad, yani öyküde Billy'nin kerkeneze taktığı ad. (Daha önce filme düşünülen ad is *A Pocket of Silence*'tı [Bir Avuç Sessizlik].)

Güney Yorkshire'de geçirilen o yaz, bölgenin tarihinde en yağışlı mevsimlerden biri olmasına rağmen, çekime katılan herkesçe inanılmaz bir sevgiyle anılıyor. Loach, *The Golden Vision*'da nasıl kendi Everton taraftar kulübünü oluşturmuşsa, *Kerkenez*'in çekimleri sırasında da tam bir 'aile' ortamı yaratmayı başarmıştı. Sessiz sakin bir set atmosferi yaratma, asla "Motor!" ya da "Stop!" diye bağırmayarak kamera önünde olayları kendi doğal akışına bırakma alışkanlığının yanı sıra bu dostça atmosferi yaratma becerisi de onun en belirgin özelliklerinden biri haline geliyordu. "Ekipteki herkes birbirine birkaç kilometre uzakta oturuyordu zaten, dolayısıyla başından itibaren güçlü bir topluluk duygusu vardı," diye anlatıyor kendisi. "Kadrodakilerin çoğunun oyunculuk eğitimi almamış oluşu da büyük bir avantaj sağladı, çünkü kendi kişisel deneyimlerine dayanarak oynuyorlardı. Bu da hayal ürünü bir durumu kamera önünde inandırıcı kılma konusunda dikkate değer bir beceri sağlıyordu onlara."[21]

Çekimler sırasında gerçek yaşantısındaki öğretmenlik günlerine geri dönen Colin Welland şöyle anıyor o dönemi: "Etrafımda gerçek öğrencilerin ve gerçek insanların bulunması çok yardımcı oldu bana. Muhteşem bir deneyimdi. Şimdi filme baktığımda, onu hayatımdaki gerçek olaylardan biri olarak hatırlıyorum."[22] Sınıfta geçen sahnelerden birinde Welland'm canlandırdığı karakter, kerkenezi nasıl eğittiğini arkadaşlarına anlatmasını ister Billy'den. "Bütün sınıf Billy'nin öyküsünü mest olarak dinlemişti, gösterdikleri tepkilerin hepsi gerçekti," diyor Welland. "Hiç prova yapmadan çekildi o sahne. Hakikaten duygulanarak dinledik ve filme yansıyan da bu oldu. Sahneyi o kadar canlı kılan işte budur."[23]

David Bradley içinse *hayatının* bir parçasıydı bütün bunlar –gerçek anlamda hayatını değiştiren bir deneyimdi. Okulun tatil olduğu dönemde yapılan çekimleri, "Her gün Blackpool Sefa Plajı'na gitmek gibiydi," sözleriyle anıyor, yani, "Atlıkarıncaların birinden inip öbürüne biniyorduk."[24] Her gün saat yedi buçukta bir araba onu evinden alıp, o günkü çekimin yapılacağı yere götürüyordu, çekimler öğleden sonra dörtte biterdi, ondan sonra Bradley, kerkenez yetiştirmenin temel ilkelerini biraz öğrenir, arkasından eve dönüp yemeğini yer ve ertesi günkü repliklerini çalışırdı. Delikanlının eğitiminden Richard Hines sorumluydu: Atmaca kösteğine (kuşu tutabilmek için bacaklarına takılan deri kayışlar) fırdöndüyü, fırdöndüye de ipi bağlamak; 'insana alıştırmak', yani kuşların eldivenli bir insan eli üzerinde taşınmaya alıştırılması; kuşun önce *creance* (uzun ve gergin bir ip) üzerinde, sonra serbest bırakılarak eldivenle uçurulması; son olarak da yemlik (deri bir kayışa takılı ip; ipe kuşun kanatlarından birkaç tüy ile bir parça da et bağlanır) üstüne 'saldırma'yı öğrenmesi. Film çekimleri açısından kritik önemi olan bir konu, bu yırtıcı kuşların yalnızca karınları acıktığında uçmasıydı, dolayısıyla üç kerkenezin kilosunu yakından gözlemek gerekiyordu ve her gün ancak kısa bir süreyle kamera önüne çıkartılıyorlardı.

Filmdeki Billy gibi Bradley'nin de sabahları gazete dağıtması gerekiyordu, dolayısıyla güne altı buçukta başlıyordu aslında. "Oyunculuğumu etkilemiyordu bu," diyor Bradley, "ama Ken ile Tony benim uykusuz göründüğümü fark ettiler ve sabahları ne yaptığımı sordular. Gazete dağıttığımı söyleyince bundan vazgeçmemi, aldığım parayı bana ödeyeceklerini söylediler. Genellikle haftada altı gün çekim yapıyorduk ve birkaç hafta geçtikten sonra da, yani Eylül

ayında, artık Cumartesi günleri gelemeyeceğimi söyledim Tony'ye, çünkü bölge takımının maç programını satıyordum, bu sayede de Barnsley maçlarına bedava girebiliyordum. Tony birkaç papel de program satmayı bırakmam için ödedi bana."[25]

Çekimler ilerledikçe Barry Hines, kitabını yazarken kafasında kurguladığı her şeyin gözleri önünde birer birer somutlaştığına tanık oluyordu. "Hava hep soğuk ve kapalıydı, ama herkes harika vakit geçirdi," diyor. "Çekimler sırasında havada çınlayan kahkahalara kulak verdikçe, işimiz bittikten sonra da böyle sevinçli olabileceğimizden kuşkum kalmıyordu. Ama beni en çok heyecanlandıran şey, Ken Loach'un kitabımın ruhunu tam anlamıyla yakalamış olduğunu görmekti."[26]

Loach'un, zamanla standart yöntemi haline gelen gözleme dayalı yeni çekim tarzında Çek Yeni Dalga yönetmenlerinin etkisi büyüktü: Jiri Menzel, Ivan Passer, Milos Forman ve aynı zamanda ilk filmi *Poor Cow*'un kameramanlığını yapan Chris Menges. (Menges, yönetmen Lindsay Anderson'ın özel okullara ilişkin hicvi *Eğer...*'de Çek görüntü yönetmeni Miroslav Ondrícek'in yanında çalışmıştı.) "Çek filmlerini izlemiş, görüntülerine ve kullandıkları objektiflere hayran kalmıştım," diyor Loach. "Ben geniş objektifleri kullanmam pek, insan gözünün görme açısına denk düşen daha dar objektifleri tercih ederim. O zaman daha hoş kareler elde ediliyor."[27]

Menges, Loach'la girdiği işbirliğinden elde edilen sonuçların, Barry Hines'ın öyküsünde ifade olanağı bulan ortak bir bakış açısının ürünü olduğu kanısındaydı. Ondrícek gibi o da belgesel filmcilikten gelmeydi ve Çek sinemasından Milos Forman'ın kurmaca filmlerine, özellikle de *Lásky jedné plavovlásky*'ye (Âşık Sarışın) hayran olmuştu. "İlk filmleri olağanüstü güzeldi," diyor Menges, "ama benim çalıştığım, yani *Eğer...* o kadar doyurucu değildi. Ken ile birlikte oyuncuların performansını tam bir duygudaşlıkla, neredeyse yumuşacık bir biçimde yakalamaya çalışıyorduk. Benim ona yol gösterdiğimi söylüyordu Ken, oysa bu deneyim sayesinde ikimiz birlikte öğreniyorduk. *Poor Cow*'da oyuncuların üstüne ışığı tutmuştuk, onlar da oynamışlardı, *Kerkenez*'de ise Ken, daha yalın ve gözleme dayalı bir şeyler yapmak istiyordu. Mekânı aydınlatıp performansı o mekân içinde kendi haline gelişmeye bırakıyorduk, yani biz ne bir işaret koymaktaydık mekâna, ne de oyunculara nereye gideceklerini, nerede duracaklarını söylüyorduk. Oradaki durumda buldukları gerçeklik içinde kendi yaşantılarını kuruyordu oyuncular, biz de bu performansı yakalıyorduk."[28]

Kamera önündekilerden daha gerçekçi bir performans alabilmek için Loach'un getirdiği yöntemlerden biri de, teknik ekibi, sahnenin geçtiği yerden olabildiğince uzağa yerleştirmekti. "Birinci öncelik, sinemayı dolduranların inanarak izleyeceği bir performans elde etmektir, özgün ve kendiliğinden bir performans," sözleriyle açıklıyor bunu. "Teknik ekipmanı oyuncuların burnunun dibine koyarsanız, dikkatleri dağılır. Işıkları ve kamera kolunu göz hizasından uzaklaştırıp kamerayı da geriye aldığınızda ise oyuncular, sahnedeki diğer insanlarla daha rahat ilişki kurma serbestliğine kavuşmuş olurlar."[29]

David Bradley, Colin Welland ve kerkenezin bulunduğu bir sahnede bu yöntemi uygulamak imkânsız gibi görünecekti. Billy'nin kuşa baktığı sundurmada çekiliyordu sahne. Ama Loach, sundurma duvarında bulduğu bir delikten çekimi yaparak oyuncuları içeride yalnız bıraktı. "Tam bir sessizlik hâkimdi ortama," diyor Welland, "buna bir tepki geliştirmemek, Barry Hines'ın senaryoda betimlemeye çalıştığı ürperti duygusunu yaşamamak mümkün değildi. Başka yönetmen olsa sundurmanın bir duvarını söker, kamerayı oraya sokup arkasına geçerdi. Ken ise gerçekliği, kameranın varlığıyla hiçbir şekilde bozulmayan bir akış halinde kendi yolunu bulmaya bırakmıştı."[30]

Olabildiğince doğal ışık kullanmak da çekim yöntemlerinden biriydi ve Loach, *Poor Cow*'da yaptığı gibi, filmi siyah-beyaz çekerek gerçekçiliğini pekiştirmek istemişti. Ama United Artists, *Kerkenez*'in renkli çekilmesini şart koştu. Bu yüzden, ortaya Yorkshire kırlarının yeşil manzaralarının damgasını vurduğu bir film çıkmasını önlemek için film elden geçirildi ve renkleri biraz soldurduldu.

Loach'un uyguladığı çekim yöntemi kısmen filmin lojistiğinden ötürü öyle gelişiyordu. Tony Garnett, "*Kerkenez*'in bütçesi bir sinema filmi için epeyce küçüktü gerçi ama," diye açıklıyor bunu, "pahalı yıldızlar yoktu kadroda ve birbirine yakın yerlerde yedi hafta süreyle çekim yaparak çeyrek milyon feet uzunluğunda 35 mm.'lik film doldurduk; muazzam bir lükstü bu."[31]

Barry Hines'ın Hoyland Common'daki evi, çekimler boyunca prodüksiyon merkezi olarak kullanıldı. "O zamanlar telefonum bile yoktu," diye anlatıyor Hines. "Şirket, merdiven sahanlığına bir telefon koydu; bütün gün telefon görüşmesi yapılıyordu. İşin en güzel yanı United Artists bunu hiç kontrol etmedi ve telefon bir iki yıl daha bende kaldı filmden sonra!"[32] Barnsley sokaklarından belgesel tarzı görüntüler alabilmek için -örneğin, kapı önlerinde pijamalarla dikilen

küçük oğlanlar gibi- Loach, film ekibini kahve molası vermeye gönderir, kendisi de kameraman ve ses kayıt amiriyle birlikte minibüse atlayıp sokakları dolaşırdı.

Gerçekçilik her şeydi Loach'a göre ve yönetmen, genç oyuncu kadrosundan doğal performans alabilmek için sürpriz unsurunu kullanmaktaydı. Billy, başka dört oğlanla birlikte sopa cezası için okul müdürünün odasına gönderildiğinde, onlardan daha küçük olan altıncı bir çocukla müdüre mesaj yollanmıştı. Hiçbiri ellerine gerçekten değnekle vurulmasını beklemiyordu, bunu en son bekleyecek olanları da 12 yaşındaki Martin Harley'ydi: O sahnede Harley'nin gözyaşları da, protesto haykırışları kadar gerçekti. Çekimlerin büyük bölümüne katılan Barry Hines şöyle anlatıyor: "Ken, okul müdürünü oynayan Bob Bowes'a dedi ki, 'Şu ufaklık ağzını her açtığında çenesini kapamasını söyle. Tek laf etmesine izin verme.' Çocuğun küçücük suratındaki paniği görebilirsiniz filmde, ama çekimden sonra Ken neden böyle yapması gerektiğini anlattı onlara ve onlar da anladılar, hiçbiri diş bilemedi bize."[33] Görüntü yönetmeni Chris Menges de önceden hazırlanmıştı bu sahne için. "Ken kulağıma şöyle fısıldadı: 'Gerçekten sopa yiyecekler.' Dedim ki kendi kendime, 'Aman Yarabbi! Çocukları döveceğiz burada bir de, ya kaçırırsam bu sahneyi!' Gerçi okullarda milyonlarca insanın gerçekten yaşamış olduğu bir sahnedir bu."[34]

*Cathy Come Home*'da Carol White'ın elinden çocuklarının alındığı sahnede olduğu gibi bunda da Loach, çocukları olumsuz etkileyebilecek böyle bir gerçekçiliği, gerçekte olup biteni olduğu gibi gösterme gerekliliğiyle açıklıyordu. "Dayak cezası için gidiyorlardı müdürün odasına, ama ne olacağından pek de emin değillerdi ve bir iki dakika kadar sürdü zaten," diyor. "Bu çocuklar her gün rutin biçimde sopalanıyordu ve çok önemli bir sahneydi gerçekten, çünkü o sahnede okul müdürü standartların nasıl gerilediğinden, kimsede eskisi gibi otoriteye saygı kalmadığından falan dem vuruyordu, ama o kadar aymazdı ki aslında, yanlış çocuğu sopalamaktaydı. Çocuk birkaç sopa yedi eline, arkasından fazladan harçlık verdik ona, birkaç saniye içinde gözyaşlarının arasından gülücükler atmaya başlamıştı bile."[35]

Aslına bakılırsa, ilk çekimde sopa gerçek çıktığında hiç de gülücük atacak durumda değildi çocuklar. David Bradley, "Ben hiç sopa yememiştim daha önce ve ya Ken ya da Tony, sahnenin gerçek olmayacağı konusunda bize güvence vermişlerdi," diyor. "Dolayısıyla, hazırlıksız yakalandık ve ellerimizi sopa yerken yapmamız gerektiği gibi tutma-

dık. Yani, aslında başparmağı iyice geri çekip diğer parmakları da hafifçe germek gerekir ki sopa ete gelsin, yoksa kemiğe gelirse gerçekten acıtır. Gerçekten sopa yemeye başlayınca çok bozulduk bu işe, mesele gözyaşı değil, aslında bize yalan söylendiği için öfkelenmiştik. Biz de çekime devam etmeme kararı alarak grev yaptık. Ken ile Tony aralarında biraz konuştuktan sonra yanımıza geldiler, sopanın popomuza vurulabileceğini ya da elimize eldiven giydirilebileceğini, ama o zaman cepheden bir çekim daha yapmak gerekeceğini söylediler, eldivenliler de dahil olmak üzere ele inen her sopa için bize fazladan on şilin [50 peni] ödeyeceklerini söylediler. En küçüğümüze tekrar vurulmadı gerçi. Diğerlerimiz toplam 3 sterlin 10 şilin [3,50 sterlin] daha aldık. Sahnenin gerçek olması gerektiğini kavramıştık, ama mesele, yaşadığımız şoktaydı, düşünsenize, haftalar boyunca bu insanlara güveniyorsunuz, sonra birdenbire, merak etmemeniz gerektiği, sahnede gerçekten sopa yemeyeceğiniz söylendiği halde sopa yiyorsunuz."[36]

Okul müdürünün odasına girdiklerinde çocuklara ne olup ne olmayacağı hakkında kesin bir şey söylediğini hatırlamayan Loach, çocuğun ağabeyi Jud'ın, Billy onun için bahis oynayamadı diye kerkenezi öldürdüğü sahnede de aynı ölçüde gerçekçi tepkiler yakalamak istemişti. Edinburgh Kraliyet Müzesi'nden usta antropolog John Murray'nin yardımıyla Britanya Doğancılar Derneği ölü bir kuş buldu aslında, ama ekip, Bradley'yi bu kuşun kendi eğittiği kerkenezlerden biri olduğuna inandırmak için de elinden geleni ardına koymadı. "David, öykünün bir yerinde ölü bir kuş olması gerektiğini anlamıştı," diye açıklıyor Barry Hines. "Çocukların sopayla dövüldüğünü ve filmde gerçekçiliğe ne kadar önem verildiğini de görmüştü, dolayısıyla endişe içindeydi."[37] Hines'ın kardeşi Richard, şöyle anlatıyor: "O sahnenin çekimi başlamadan önce ben, David ve Freddie Fletcher'la birlikte akşam yemeği için sıra bekliyordum ki Ken geldi, bana dönüp, 'Sen Freddie'yi de al git, Richard,' dedi. David'in, kuşu öldürmeye gittiğimize inanmasını sağlamaya çalışıyordu. Çekimden hemen önce atmaca kösteğini takıp çöp tenekesine koydum ölü kuşu."[38]

Oysa Bradley, ölü kuşun, kendi yetiştirdiği ve bağlandığı kuşlardan biri olduğuna hiç inanmadığını söylüyor ısrarla. "Barry ile Richard, filmin sonuna geldiğimizde eğer ölü bir kuş bulamazlarsa benim kerkenezimi, Hardy'yi öldürmek zorunda kalacaklarına inandırmaya çalışıyorlardı beni," diye anlatıyor. "Sonra, tam o sekansı çekeceğimiz günden bir hafta önce Hardy birden ortadan kayboldu,

dolayısıyla son hafta boyunca sadece Freeman'la eğitim yaptık; Willis zaten çoktan ormana geri dönmüştü. Beni, kerkenezimin öldürüldüğüne inandırmaya çalıştıkları şeklinde yorumladım bütün bunları, ama bu kadar zalimce bir şey yapacaklarına inanmadım. Ölü kerkenezi gördüğümde Hardy olmadığını söyleyemezdim gerçi, yine de bu kadar adice bir şey yapmayacaklarını biliyordum.

"Beni gerçekten çok üzen ve öfkelendiren asıl olay kerkenez değil, o sahnenin çekiminden hemen önce olan bir şeydi. O sabah başka bir sahneyi çektikten sonra epeyce gecikmiş olarak öğle yemeği için kantin karavanına gittim. Menüde en sevdiğim yemek vardı, çoban böreği ve kremalı elma turtası, menüyü yazdıkları tahtayı silmemişlerdi daha. Bunlardan almak istediğimde ikisinin de bittiğini söylediler, bana hiç ayırmamışlardı. Öyle bozuldum ki. Hiç yemek almamaya karar verdim ve yanımdaki meyveden atıştırmaya başladım. Meyveyi yerken olan biteni bir düşündüm de, beni üzmeye çalışıyorlardı. Onların istediği şekilde davranmaya karar verdim ben de. Ölü bir kerkenez görünce tabii ki üzülmüştüm, ama onun Hardy olduğuna bir an bile inanmadım. Böyle bir şey yapacaklarına inanmayı kabul etmedim."[39]

Film, romandaki olay örgüsünü izliyordu gerçi, ama final değiştirilmişti. "Kitapta Billy," diye açıklıyor Hines, "o sırada kapalı olan bir sinemaya girer ve bütün hayatını, zihninde olup bitenleri sinema perdesine yansıtarak düşünür. Babasının geri gelmesini istemektedir; küçükken babasıyla birlikte sinemaya gitmiştir hep, sonra babası evi terk etmiştir. Bütün bunlar sinematografik açıdan pek iyi olmayacaktı, o yüzden filmi, Billy'nin ölü kerkenezini bir çitin dibine gömdüğü sahneyle sona erdirdik."[40]

*Kerkenez*'i çekmek, aşılacak engellerden bir tanesiydi sadece (üstelik Loach, United Artists'in sağladığı bütçeden 10 bin sterlin daha az harcamıştı); sinemalarda göstermek ise bir başka engel. Filmde kullanılan ağır Yorkshire şivesine ve bazı küfürlü sahnelere Tony Garnett'ın ilk anda verdiği tepki, filmin başına gelebilecekler konusunda bir uyarı işaretiydi. "Barnsley'deki sinemada yapılan gösterime gitmiştik," diye anlatıyor Richard Hines. "Filmden sonra otele doğru yürürken, Tony Garnett, kıpkırmızı bir suratla dikildi karşımıza. Kardeşim Barry ne olduğunu sorunca dedi ki, 'Barnsley'nin beş kilometre ötesinden itibaren kimsenin konuşmalarını anlamayacağı, üstelik X sınıfına sokulacak bir filmimiz olmuş.'"[41]

Filmin sponsorunun gazabına uğrayan da Garnett oldu yine. "United Artists hiç ilgilenmedi bile," diye anlatıyor. "Şirketin yöneticilerinden Eric Pleskow'a gösterdim filmi, o sırada bir Avrupa gezisi kapsamında Londra'da bulunuyordu. Salonda bir o, bir de arka koltuklardan birinde tırnaklarını kemirmekte olan ben vardık. Film bitip de ışıklar yanınca Pleskow yerinden kalkıp kapıya doğru yürümeye başladı ve tam benim yanımdan geçerken, adımını bile bozmadan, 'Oldu olacak Macarca çekseydiniz,' dedi."[42]

Bunun üzerine, Britanya'nın bir numaralı film dağıtım şirketi olan ve United Artists'in de temsilciliğini yapan Rank, *Kerkenez*'i raflarda bıraktı. Alışılmış kategorilerin hiçbirine uymayan bu filmi nasıl pazarlayacakları konusunda kafaları karışmıştı anlaşılan. Filmin çöpe gitme tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu gören Kestrel yönetmenlerinden Clive Goodwin, basının ilgisini çekmeye çalıştı. Eylül 1969'da Knightsbridge'de Bowater House adlı binada bulunan sinema salonundaki özel gösterimde Loach ile Garnett, basına ev sahipliği ettiler. Bu salonda bir yılı aşkın bir süre önce de Beatles'ın çizgi filmi *Yellow Submarine*'in prömiyeri yapılmıştı. İki ay sonra Londra Film Şenliği'nde gösterilen *Kerkenez*'i, Britanya'nın ikinci büyük film dağıtım şirketi ABC'nin almayı kabul etmesiyle biraz umut belirir gibi oldu. O zamana kadar film, İngiltere'nin Kuzey bölgesinde topu topu on kasabada gösterilmiş, Mart 1970'te de Doncaster'da prömiyeri yapılmıştı (Güney Yorkshire'daydı Doncaster, ama Barnsley'ye uzaklığı on kilometreden bile fazlaydı).

United Artists, *Kerkenez*'in Cannes Film Festivali'nin resmî bölümüne seçilmesine izin vermediyse de, Eleştirmenlerin Haftası bölümünde film gösterildi. Sonra da, Fransa'nın güney sahillerinde düzenlenen bu cümbüşe katılmakla birden 'sanatsal' nitelik kazanmışçasına, Oxford Sokağı'ndaki sanat sineması The Academy'de gösterime girerek Londra'ya ulaşmış oldu. Bu da zaten United Artists'in filmi nasıl pazarlayacağı konusunda hâlâ bir fikri olmadığını gösteriyordu. Bütün bu gösterimler sonucunda eleştirmenlerden öyle çok övgü toplamış oldu ki *Kerkenez*, Güney Yorkshire'daki çekimlerin tamamlanmasından neredeyse iki yıl sonra nihayet genel izleyici karşısına çıkmayı başardı. Ağır Yorkshire şivesinden ötürü altyazıyla gösterime sokulması gerektiği yolundaki bazı eleştirilere rağmen film, bir klasik olarak selamlandı ve bütün bu tanıtım sayesinde Barry Hines'ın kitabı da büyük satış yaparak, okul bitirme sınavları

için verilen temel okuma parçalarından biri haline geldi. Film ve Televizyon Sanatları Derneği, David Bradley'yi Gelecek Vaad Eden En İyi Yeni Oyuncu Ödülü'ne, Colin Welland'ı da En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü'ne değer gördü.

1999'da *Kerkenez*, artık dünya çapında başarı kazanmış bir film olarak, Loach-Garnett işbirliğinin otuzuncu yıldönümü onuruna tekrar gösterime sokuldu. Ayrıca Britanya Film Enstitüsü'nün 20. yüzyılın en iyi filmleri listesinde yedinci sıradaydı ve *Üçüncü Adam, Brief Encounter, Arabistanlı Lawrence, 39 Basamak, Büyük Umutlar* ve *Kind Hearts and Coronets*'in ardından geliyordu.

*Kerkenez*'de rol alana kadar hiç kimsenin tanımadığı Lynne Perrie, Brian Glover, Freddie Fletcher ve Duggie Brown, profesyonel oyunculuğa devam ettiler. Bu arada, oyunculuğuyla Loach ve Garnett'ın, bu Barry Hines romanını filme çekme nedenlerini haklı çıkarmış olan David Bradley, Barnsley'li bir çocuk için de kasabanın kömür ocağından başka yerlerde bir gelecek olabileceğini kanıtladı. Gerçi yazgısı, sonraki yıllarda dönem dönem yayınlanan "Şimdi ne yapıyorlar?" tarzı programlar için popüler bir aday haline getirmişti onu. Filmin önünde açtığı imkânlarla *The Flaxton Boys* ve *A Family at War* gibi televizyon dizilerinde rol aldı, ayrıca "Günün Oyunu" adlı televizyon programı için Colin Welland'ın yazdığı *Kisses at Fifty*'de oynadı. On altı yaşma gelince profesyonel alandaki adını Dai Bradley olarak değiştirdi, çünkü Equity'nin üyesi olan daha yaşlı bir adaşı vardı. Sonra Peter Hall'un Ulusal Tiyatro topluluğunda Anthony Hopkins, Derek Jacobi ve Joan Plowright'la birlikte rol aldı, Peter Shaffer'ın oyunu *Küheylan*'ın iki buçuk yıl süren dünya turnesinde bir kez daha sıkıntılar içindeki bir yeniyetmeyi, Alan Strang'i oynayarak uluslararası ün kazandı. Gerçi bu rolü oyunun film versiyonunda tekrarlama şansı olmadı ama (kendi gibi Batı Yorkshire'lı olan Peter Firth aldı rolü), *Zulu Dawn* ile tekrar sinemada boygösterdi. 1980'lerde oyunculuk kariyeri gerilemeye başlayınca, bir süre Bath şehri dışındaki eski bir şapeli yenileme işiyle uğraştı, ardından kameranın gerisinde başarı kazanmaya çalıştı. Ama tavla oyunuyla ilgili bir televizyon draması ve tıp etiği konulu bir film için yazdığı senaryolardan pek bir şey çıkmadı. Ekim 1999'da *Kerkenez* yeniden gösterime girdiğinde işsizdi, gerçi bunu zaman zaman bulduğu oyunculuk işleri izledi. Çeşitli oyunlarda sahneye çıktığı gibi, *Asylum* adlı bağımsız filmde de bir papazı canlandırdı. Böylesine nankör

bir mesleğin bütün iniş çıkışlarını yaşayan Bradley, bir yandan da yazarlık alanında kendini geliştirmeye çalışıyordu.

*Cathy Come Home*'da, Carol White için geçerli olduğu gibi o da tümüyle *Kerkenez*'deki rolüyle özdeşleştirildi. Ama kendisinin de kabul ettiği bir şey vardı: "Her şey Ken Loach sayesinde başladı ve *Kerkenez* bir katalizör oldu... Kabul etmekten sevinç duyduğum şeylerden biri şudur: İnsanlar beni sırf Billy Casper olarak hatırlayacaklarsa, güzel, hatırlasınlar. Muhteşem bir deneyim olmuştur bu benim için ve hiç kuşku yok ki pek çok insan üzerinde derin bir etki bırakmıştır."[43]

## Notlar

1) *The Times*, 20 Mart 1970.
2, 3) Tony Garnett, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
4-7) Barry Hines, yazarın söyleşisi, 13 Aralık 2002.
8) Richard Hines, yazarın söyleşisi, 22 Mayıs 2003.
9, 10) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
11) David Bradley, yazarın söyleşisi, 8 Mayıs 2003.
12) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
13) *Sunday Express*, 7 Mayıs 1974.
14) David Bradley, yazarın söyleşisi, 8 Mayıs 2003.
15) Barry Hines, yazarın söyleşisi, 13 Aralık 2002.
16) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
17) Colin Welland, yazarın söyleşisi, 10 Eylül 2002.
18) *Independent on Sunday*, 26 Eylül 1999.
19, 20) Tony Garnett, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
21-23) *Sunday Express*, 7 Mayıs 1974.
24) *Independent on Sunday*, 26 Eylül 1999.
25) David Bradley, yazarın söyleşisi, 8 Mayıs 2003.
26) *Sunday Express*, 7 Mayıs 1994.
27) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
28) Chris Menges, yazarın söyleşisi, 2 Mayıs 2003.
29) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
30) Colin Welland, yazarın söyleşisi, 10 Eylül 2002.
31) Tony Garnett, yazarın söyleşisi, 14 Ocak 2003.
32, 33) Barry Hines, yazarın söyleşisi, 13 Aralık 2002.
34) Chris Menges, yazarın söyleşisi, 2 Mayıs 2003.
35) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
36) David Bradley, yazarın söyleşisi, 8 Mayıs 2003.
37) Barry Hines, yazarın söyleşisi, 13 Aralık 2002.
38) Richard Hines, yazarın söyleşisi, 22 Mayıs 2003.
39) David Bradley, yazarın söyleşisi, 8 Mayıs 2003.
40) Barry Hines, yazarın söyleşisi, 13 Aralık 2002.
41) Richard Hines, yazarın söyleşisi, 22 Mayıs 2003.
42) Tony Garnett, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
43) *Guardian*, 28 Eylül 1999.

# 9
# SIRADAN KİTLELER



1968'de *Swinging Sixties*'in öteki yüzü kendini gösteriyordu artık: Kimileri için 'ceplerindeki sterlin' hâlâ çok önemliydi ama, kimileri de etraflarına baktıkça kargaşa içinde bir dünya görüyorlardı. Kargaşanın doruğa çıktığı yıl, Batı dünyasının bütün başkentlerinde insanlar sokağa dökülerek ABD'nin Vietnam'da giriştiği savaşı protesto ediyor, öğrenciler üniversitelerde boykot, işçiler fabrikalarda grev yapıyorlardı; Tet Saldırısı sırasında kuşatma altında kalan askerlerini televizyondaki haber programlarında gören Amerikalılar da, ta uzaklarda sürdürülen bu savaşı sorgulamaya başladılar; Biafra'da bir başka savaş çıkmıştı ve açlık yayılıyordu; Amerika'da yurttaş hakları hareketinin siyah lideri Martin Luther King de, başkan adayı Robert Kennedy de suikasta kurban gittiler; Sov-

yet tankları Çekoslovakya'yı ezip geçti; yurttaş hakları uğruna yapılan yürüyüşler, Kuzey İrlanda'daki adaletsizliklerin gözler önüne serilmesini sağladı; Muhafazakâr Parti milletvekili Enoch Powell ise artan göçmen akınına karşı çektiği 'kanla köpüren nehirler' nutkuyla ırkçılığın ateşini körüklüyordu.

Aynı yıl Ken Loach da Wilson hükümetiyle ilgili olarak yaşadığı hayal kırıklığının sonucunda Sosyalist İşçi Birliği'nin (SLL) toplantılarına katılır olmuştu (birlik sonradan Devrimci İşçi Partisi adını alacaktı). Örgütün o dönemde ifade bulan hedefi, "işçi sınıfını kapitalizmi yıkma amacı doğrultusunda hazırlamak ve seferber etmek, işçi sınıfı iktidarını kurmak ve sosyalist toplumu inşa etmek"[1] idi ve politikalarını Lenin ile Troçki öncülüğünde geliştirilen Marksist teoriye dayandırıyordu. Partinin Cuma günleri düzenli olarak yaptığı toplantılara katılan bir başka kişi, Loach'la aynı dönemde üniversitede bulunan ve bir dönem onunla birlikte çalışmış da olan Roger Smith'ti. Smith, Mayıs gösterileri sırasında Paris'te bulunmuştu. Loach, hiçbir zaman SLL'ye üye olmadı, zaten İşçi Partisi'nce yasaklanmıştı buraya üye olunması. "Hepimizin tanık olduğu şeyleri başkalarının nasıl adlandırdığına kulak verme sürecinin bir parçasıydı bu ve İşçi Partisi hükümetinin neden bu şekilde davrandığına açıklama getirecek bir analize ulaşma çabasıydı," diye söz ediyor o günlerden. "[İşçi Partisi] öteki tarafta yer alması için seçilmiş olduğu halde büyük ölçüde işvereni destekliyordu. Cevabın tarihte bulunacağı açıktı, nitekim ben de bu mücadelenin tarihini okumaya başlamıştım. Sosyalist İşçi Partisi, siyasetin içine itilen ve fikirleri değerlendirip kitaplar okuyan, tartışmalara katılan bir diasporayı kendine çeker olmuştu."[2]

Ortak çalışmalarında daha açık bir siyasal tavır koyma gereği konusunda Tony Garnett'la hemfikir olan Loach'ta siyasal bilincin gelişmesinde en önemli faktörlerden biri, Jim Allen'dı. Yönetmen-yazar olarak giriştikleri ortaklık ise, bir bitip bir başlayarak da olsa otuz yıl boyunca sürecekti. Ancak birlikte gerçekleştirdikleri ilk çalışma olan *The Big Flame* (Büyük Alev), BBC'de bu tür "Çarşamba Tiyatrosu" yapımlarının damgasını vurduğu radikal dönemin sonunu işaret ediyordu. Stüdyo dışında çekim yapabilmek için uzun uzadıya mücadele vermek zorunda kaldıktan ve BBC'deki yeni yönetimin, bundan böyle hiçbir televizyon oyununda on dakikadan fazla dış mekân çekimi olmayacağı yolunda kurallar getir-

mesinden sonra Garnett, kurumdan ayrıldığını duyurdu. "Üç yıldır BBC'deki bu oyun kavgasının göbeğindeyim, belgesel mi olacak teatral mi diye, tartışıp duruyoruz," şeklindeydi açıklaması. "Bıktım artık bundan."[3]

Karınlarını doyuracak bir ücret ve iş güvenliği sağlayabilmek için tersane işçilerinin verdiği mücadeleyi anlatan *The Big Flame,* o yıllarda yaşanan çalkantılarla doğrudan ilintiliydi kuşkusuz, ama BBC açısından dinamitten başka bir şey değildi: Altı hafta sonra işletmenin yönetimini ele geçirmek üzere tersaneye dönen işçiler, devletin orduyu üzerlerine göndermesi sonucunda kanlı bir çarpışmanın ortasında buluyorlardı kendilerini. 1968'in ilk aylarında, Loach ile Garnett *Kerkenez*'in çekimlerine başlamadan önce Liverpool'daki gerçek mekânlarda, yirmi günü biraz aşkın bir sürede tamamlanan film, iki kez programa alınıp iptal edildikten sonra 1969'un Şubat ayında nihayet gösterime girdi. Gösterimin hemen ardından gerçek dünyada başlayan işçi boykotları üzerine herkes elini sürmeye korkar olmuştu bu filme. O dönemde Garnett, "Gerçek toplumsal meselelere yöneliyor, gerçek sorunları işliyor, bu da BBC'deki bazı kimselerin asla izin vermeyeceği bir şeydir," diyordu film için. "Ekrana yüreğini koymaya hazır bir yazar bulmuşsanız, onun eserini filme çekmek bir ayrıcalıktır. Ama öyle günler yaşıyoruz ki, öngörülebilir gelecekte BBC'de bunu yapmak mümkün değil artık."[4]

Dobra bir Manchester'lı olup tok bir sesle ve ağır bir şiveyle konuşan Allen, "Çarşamba Tiyatrosu" için oyun yazmaya 1967'de, Garnett'ın *The Lump*'ı sipariş etmesi üzerine başlamıştı. Ardından, *Coronation Street*'te konağın bütün sakinlerini Göller Bölgesi'ndeki esrarengiz bir gezinti sırasında araba kazasında öldürme fikri reddedilince, bu dizinin senaryo ekibinden ayrıldı. Manchester'ın dışında, işçi sınıfının yaşadığı Collyhurst bölgesinde İrlandalı Katolik bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Allen, İkinci Dünya Savaşı'nda askerliğini yaparken, işgal Almanyası'nda bir barın önünde isyankârca eylemlere giriştiği gerekçesiyle hapse atıldıktan sonra var gücüyle kitap okumaya başlamıştı. İnşaat şantiyelerinde, tersanelerde, madenlerde işçilik ederek ve Marx ile Engels'in eserlerini okuyarak köklü bir siyasal eğitimden geçmiş oldu ve İşçi Partisi'nde sosyal demokratlara, Komünist Parti'de Stalinciler'e verip veriştirmeye başladı. Sonunda Devrimci Komünist Parti'ye girdi (1958'de Sosyalist İşçi Birliği adını alacak olan örgütlenme) ve bu nedenle İşçi Parti-

si'nden ihraç edildi. Parti üyesi işçilere hitap eden ve aynı zamanda editörlüğünü üstlendiği *The Miner* (Madenci) gazetesinde makaleleri yayınlandı. Ancak Komünist Parti'li Ulusal Madenci Sendikası liderleriyle çelişkiye düşünce Lancashire kömür madenlerinde kara listeye alındı. İnşaat sanayisine döndüğünde de yine yapayalnız bulacaktı kendini, çünkü Komünist Parti üyeleri, işçi temsilcisi hareketi üzerinde tekel kurmuşlardı. *The Miner*'daki çalışmalarının verdiği esinle yazarlığı denedi ve bir duvar işçisiyle ilgili oyununu kaleme aldı. Oyun, Granada Television tarafından reddedildiyse de, merkezi Manchester'da bulunan ITV şirketi Allen'ın yeteneğini fark ederek 1965'te *Coronation Street*'te iş verdi ona.

Allen, *Cathy Come Home*'u izledikten sonra Tony Garnett'la iletişime geçince *The Lump* sipariş edildi kendisine. Oyun, inşaat sektöründe yevmiyeli işçilerin nasıl sömürüldüğünü anlatıyordu –1970'li yıllarda inşaat sektöründe ülke çapında bir greve yol açacaktı bu sorun. Kendi deneyimlerinden yola çıkarak kaleme aldığı oyun, Allen'ın, sonradan *The Big Flame*'de de örneği görüldüğü üzere kehanet niteliği taşıyan çalışmalarının ilk örneğiydi. 1967'de ekrana gelen *The Lump*'ı Jack Gold yönetmişti, yani Garnett'ın destekleyip ortaya çıkardığı çok sayıda yaratıcı yetenekten biri. Diğer yetenekler, yazarlardan David Mercer, Leon Griffiths, Charles Wood ile Peter Nichols ve yönetmenlerden de John Mackenzie ile Christopher Morahan'dı. "Çarşamba Tiyatrosu"nda farklı yapımcılar için çalışanlar ise yazarlardan John Hopkins, Robert Muller, John Mortimer, Alan Plater ile 'doğalcılık karşıtı' Dennis Potter, yönetmenlerden de Charles Jarrott, James Ferman (sonradan yönetmenliği bırakıp Britanya Film Denetleme Kurumu'nda ülkenin bir numaralı sansürcüsü haline geldi) ve Peter Duguid'di. Ancak Garnett'ın siyasal nitelikte ve gerçek hayatla ilişkili oyunlar yapma konusundaki ateşli kararlılığı, bütün bu çalışmalara son derece keskin bir hava kazandırdığı gibi, kendisini de Britanya'da televizyon dramasını şekillendiren insanlar içinde en önemli isim haline getirecekti. Loach ile ortak çalışmalarından elde ettikleri sonuçlar ise olağanüstü heyecan vericiydi.

Garnett'ın, artık Sosyalist İşçi Birliği'nden ayrılmış olan ama politikalarına destek vermeye devam eden Allen'ı Loach'la tanıştırması uzun sürmedi. "Jim, iliklerine kadar siyasal bir adamdı," diyor Loach. "Tam da Tony'yle artık mızmız bir şekilde eleştirmeyi bırakıp, İşçi Partisi'nin daha solunda bir tavra yönelme kararı aldığımız sıra-

da çıktı karşımıza. Solcu örgütlerle bağlantısı vardı ve sonuçta, daha belirgin biçimde tanımlanmış bir başka siyasal gündemden söz eder olmuştuk."[5] *The Big Flame*'in tam da Loach'un yönetebileceği bir oyun olduğundan hiç şüphesi yoktu Garnett'ın. "Ken'le gerek toplumsal görüşlerimizde gerekse siyasal bakışımızda çok yakındık birbirimize; işteki ilişkimizde ise aynı madalyonun iki yüzü gibiydik," diyor yapımcı. "Ken'in bu oyunu çok iyi çekeceğini biliyordum."[6]

Loach, senaryoyu okuduğu anda büyülendiyse de, Allen'la aralarında gelişen yaratıcı sürtüşmenin farkına varması çok sürmedi – yıllarca sürecek olan işbirlikleri boyunca tahammül etmeyi başaracaktı gerçi buna. "Jim'in yazarlığından ilk anda etkilendim," diyor. "*The Big Flame,* bizi bambaşka bir düzeye taşıyordu: *Cathy Come Home*'da olduğu gibi sadece bir kurbanın yazgısını ortaya koyan toplumsal bir olayla değil, politik insanların çok sevdiği o kelimeyle ilgili bir oyundu, 'mücadele'yle yani. İşçi sınıfının, iktidarını kurma yolunda verdiği mücadeleyi konu alıyordu. Senaryodaki olaylara hayat vermeye çalışıyordum ben, ancak Jim'in, oyuncuların onun yazdıklarını yüksek sesle söylemesiyle bu işin olmayacağını anlayabildiğini sanmıyorum. Yazdığı satırlara karşı çok koruyucu bir tavır izliyordu hep, oysa bir senaryoya hayat kıvılcımı kazandırabilmek için hareket serbestisine ihtiyaç vardır. Gerçek bir baş belası da olabiliyordu hani, çekim yerinde öyle oturur, senaryoyu oyuncuların gözüne sokardı; her seferinde dışarı çıkartmak zorunda kalırdım onu. Ama her seferinde de sonuçtan memnun kalıyordu."[7]

Yönetmen, Liverpool'da daha önce iki kez film çekmişti: *Wear A Very Big Hat* ve *The Golden Vision*. *The Big Flame*'i çekerken ise bu şehrin bir sanayi ve siyasal bilinç merkezi olarak taşıdığı önemin farkına vardı. Merseyside'daki işçiler arasında Troçkizm, Britanya'nın başka hiçbir yerinde olmadığı ölçüde kök salmıştı; sonradan "Militant" adını alacak olan hareketin tohumları burada, özellikle de Walton İşçi Partisi'nde atılıyordu. Allen'ın senaryosunda, televizyon izleyicilerine, işçilerin kendi kaderlerini tayin etmesi konusunda ödünsüz ve ikna edici bir argüman sunabilme yönündeki samimi kararlılığı görüyordu artık Loach. Allen, "Bana göre *The Big Flame,* işçilerin denetimi meselesini ortaya attığı için çok önemliydi, çünkü bu kavram bana çok şey ifade ediyor," demişti.[8]

Oyun, Allen'ın sürekli işlediği temalardan birine dayanmaktaydı: Sendika üyesi işçilerin, liderleri tarafından satılması. Konteyner

nakliyesinde makineleşmeye gidilmesinin ve tersanelerde yevmiyeli işçiliğe son verme önerisini getiren Devlin Raporu'nun ardından tersane işçilerinin başlattığı gerçek bir grevi akla getirmekteydi. Ama gerçek grevde olduğu gibi Nakliye ve Genel İş Sendikası liderliğinde meydana gelen bölünme nedeniyle grevin başarısızlıkla sonuçlanması yerine, oyunda işçiler tersaneleri ele geçirerek beş gün süreyle yönetime hâkim oluyorlardı. Sonunda askerler tarafından ezilene dek.

Araştırmaları sırasında Allen, gerçek greve önderlik etmiş olan ve şehirde bir halk kahramanı olarak görülen Peter Kerrigan'dan yardım almıştı. Loach ise Kerrigan'a başrolü verdi. (Liverpool'lu menajer Ernie Mack -ki çeşitli rollere yine birçok varyete oyuncusu sağlamıştı- Kerrigan'ı anlatıcı olarak sendikaya kaydedip, gerekli Varyete Sanatçıları Federasyonu üyeliğini kazandırdı ona.)

Loach'un kendi yürüttüğü araştırma ise neredeyse *The Big Flame*'in küle dönmesiyle sonuçlanıyordu. "Tersanede çekim yapabilmek için Mersey Tersanesi ve Liman İşletmesi'nin yardımına ihtiyacımız vardı," diye açıklıyor Garnett. "Filmimizin, bu kurumların temsilcilerinin kötü adam rolünde olduğu büyük bir grevi anlattığını ve işçilerin tersanelerde Sovyet tarzı [komünist] bir işgal yönetimi kurmasıyla sonuçlandığını düşünecek olursak, pek onların onaylayacağı cinsten bir proje değildi. Ben, kurum temsilcileriyle çok hassas görüşmeler yürütürken, BBC yönetiminin de bizim ne yapmakta olduğumuz konusunda en ufak bir fikri yoktu, gerçi o zamanki tarzlarına uygun olarak zaten müdahale etmeme politikası izliyorlardı ve bu da bizim epey işimize yarıyordu.

"Ken'in saf bir yanı vardır, yapmak istediği bir şeyi yapmasına kimsenin engel olmaya kalkmayacağına inanır. Ben Londra'da, filme kaynak sağlamak için BBC'yle boğuşurken, o da Liverpool'da tutup Mersey Tersanesi ve Liman İşletmesi'ndekilere senaryoyu göstermiş. Bunu duyunca deliye döndüm tabii ve hemen Liverpool'a koşarak liman yöneticilerini, hesabı BBC ödeneğinden karşılanan ve alkol duvarını zorlayan bir öğle yemeğine götürdüm. Yemekte, kendilerine gösterilen senaryonun, bizim çekmeyi düşündüğümüz filmle uzaktan yakından alakası olmadığına yemin etmek zorunda kaldım ve tersanelerde film çekme iznini kopartarak kurtardım senaryoyu. Aslında gerçeği dile getirme konusunda ketum davranmıştım sadece; gerçek anlamda yalan söylememiştim yani onlara, sadece güvence

verdim, çünkü kendilerini rahat hissetme ihtiyacı duyduklarını sezmiştim. Çok ihtiyatlı yaklaşıyorlardı gerçi, yine de filmi çekmemizi mümkün kılacak kadar yardım sağlamayı başardık.

"O zamanlar bugün ayrı ayrı tanınmakta olduğumuz şekilde tanınıyor olmadığımızı unutmayın, yani başlarına gelecekleri önceden görebilmeleri mümkün değildi. Hem o zamanlar BBC'de siyasal olarak solda bir şey bulamazdınız pek, hele dramada asla. BBC'nin sıradan yurttaşın gözünde o zamanlar sahip olduğu prestiji bugün kestirmek güçtür; Mersey Tersanesi ve Liman İşletmesi gibi kurumlar o zamanlar medyanın girdisini çıktısını bilmezlerdi ve BBC'ye de fazla sorgulamadan güvenirlerdi. Bu körlemesine güven, yıllar boyunca filmlerimiz açısından çok yarar sağladı bize, çünkü daha BBC'den geliyoruz dediğimiz anda önümüzde kapılar açılır ve kimse başka bir şey sormazdı."[9]

Bu iddialı yapımı gerçekleştirmek o kadar kolay olmayacaktı doğrusu, Garnett'ın deyişiyle "imkânsızı oldurmaya çalışma"nın bir başka örneğiydi proje.[10] 10 bin tersane işçisinin öyküsü, ancak sinema filmlerinde mümkün olacak cinsten çok kalabalık bir oyuncu kadrosu gerektirse de, Loach, BBC bütçesinin sınırları içinde elinden geleni yaptı ve jeneriğe yazılan altmış kadar rol yaratarak çok sayıda gerçek tersane işçisine de figüran rolü verdi. Profesyonel olmayan oyuncuları kadroya almanın yararlarını *The Golden Vision*'da görmüş olduğundan, ekranda daha fazla 'gerçek' insana yer verebilmek için sınırları zorlamaya çalışıyordu. "Tersane işçilerine figüran rolleri verip söyleyecekleri birkaç satır replik koyuyorduk önlerine," diye açıklıyor bunu. "O zaman tam anlamıyla oyuncu kadrosundan sayılmasalar da özel figüran kategorisine girmiş oluyorlardı, tabii yaptıkları iş için geçerli ücret neyse Equity'den onu almalarını sağlıyorduk. Sendikalarla ilgili bir film çektiğimiz halde oyuncu sendikasıyla kapışmak zorunda kalmıştık. *The Golden Vision*'da varyete oyuncularının Equity'ye kaydedilmesini istemiştik, dışa kapalı bir kurumdu oysa Equity. Bizim de desteklediğimiz bir özelliğiydi bu, yine de varyete oyuncularının alınması gerektiği düşüncesindeydik, çünkü zaten gösteri sanatçısıydı onlar. Birkaç yıl süreyle gergin bir ilişki yaşandı aramızda, çünkü Equity görevlileri de kendi üyelerine karşı sorumluydular. Benim birinci sıradaki sorumluluğum ise filmime karşıydı."[11]

Allen'ın senaryosunda gayri resmî grev komitesinin liderleri olup aralarında anlaşmazlık başgösteren iki karakter, Peter Kerri-

gan ile Liverpool'lu profesyonel oyuncu Norman Rossington tarafından canlandırıldı. Liverpool'un yerlisi ve "Çarşamba Tiyatrosu"nda Loach'un çektiği önceki üç televizyon filminin kıdemli oyuncusu olan Ken Jones, tersane işçilerine liderlik eden bir başka karakteri oynadı. Godfrey Quigley'ye kara listeye alınan örgütçü lider rolü verildi. Jack Regan (televizyonun aynı adı taşıyan yaman polisinin yaratılmasından önceye rastlıyordu bu rolü tabii) komünist olduktan sonra Troçkizme yönelen bir lider rolündeydi; limandaki işçi konseyinin önderliğinde gerçekleşen tersane işgalinin ardındaki beyindi bu karakter ve bir 'büyük alev' halinde tüm ülkeyi saran siyasal duyguları öngörüyordu. Oyunda canlandırılan kurmaca olaylar, Garnett'ın sözleriyle 'sosyalist-romantik final sahnemiz'[12] ile sona ererken, radyoda benzer eylemlerin haberi duyulur olmuştu gerçekten. Bunu, grevin dört liderinin üçer yıl hapis cezasına çarptırılması izliyordu.

*The Big Flame*, "Çarşamba Tiyatrosu"nda Loach'un daha önceden uyguladığı belgesel üslûpta çekildi. Yönetmenin oyunculardan doğal tepkiler alma uğruna yaptığı numaralar her zamanki gibi kurnazcaydı. Filmde bir gazeteciyi canlandıran Ken Campbell'ın anlattığına göre, "Tersane işçilerini oynayanlar, bir sabah saat sekizde Adelphi Oteli'nin barında ateşli bir mitingin çekimi için biraraya geldiler. Sonra 11'e kadar çekim olmadığı söylendi, arkasından bu 12'ye ertelendi. Böylece hepsi içip içip iyice sarhoş oldular ve nihayet metruk bir depoya gitmeleri istendi. Yolda gerçek bir tersane işçisine rastladılar, işçi kendisinin de onlarla birlikte bu mitinge katılması gerektiğine karar vermişti, nitekim sonuna kadar da yanlarında kaldı. Buradaki zekice plan, tükettikleri onca içkiden sonra işçilerin o sahnede verecekleri görüntülerin önceden kestirilmiş olmasıydı."[13] Gerçi bir başka 'gazeteci' o kadar iyi etki yaratamamıştı Loach'ta. Soru sormaya başlamadan önce adını ve temsil ettiği gazeteyi söylemesi istendiğinde, talimat doğrultusunda 'Joe Bloggs, *Daily Globe*' deyivermişti adam. Grev komitesinin üyelerinden birini oynamış olan Neville Smith, "Ken sesini çıkarmadı ama, kafayı yedi orada," diye anlatıyor. "Doğaçlamanın tehlikesi bu işte. Ama oldu mu da, muhteşem oluyor tabii."[14]

Çekimler biteli bir yıl olmuştu ki Tony Garnett, nefesini tutup *The Big Flame*'in nihayet ekranda gösterileceğini umarak *Radio Times*'da hafif alaycı bir üslûpla şöyle yazdı: "Hâlâ filmimizin hayal

ürünü olduğu şüphesine kapılabilecek birileri varsa diye söylüyorum, gelecekte geçiyor film –başka hiçbir belgeselde göremeyeceğiniz bir şey bu."[15] Ama bu şekilde güvence vermesi, pek çok gazete eleştirmeninin bir kez daha 'drama mı, belgesel mi?' feryatlarıyla işe koyulmasının önünü alamadı. Hele başrolde Peter Kerrigan'ın oynatılması bir eleştirmenin kafasını öyle karıştırmıştı ki, onun bir oyuncu olduğunu "kabul ediyor", ama "boğuk bir sesle, durmadan dili sürçerek ve bükümsüz bir şekilde konuşması" dikkate alınınca olmaması gerektiğini öne sürüyordu.[16] Aslına bakılacak olursa, Kerrigan, bu filmden sonra oyunculukta seçkin bir kariyere sahip olmuştu; bu kariyerin doruğunu da, Alan Bleasdale'in Thatcher karşıtı çığlığı *Boys from Blackstuff*'taki eski tersane işçisi rolü oluşturdu: Uzun süredir çekmekte olduğu hastalıktan ölümün eşiğine gelmiş olan işçinin, çürümeye terk edilen Albert Tersanesi'nde tekerlekli iskemleyle son bir tur attığı sahne unutulmazdı.

Kerrigan, Loach'un bundan sonra çektiği iki televizyon oyununda daha oynadı; her iki oyun da işçi sınıfı mücadelesi ve sendika üyeleri ile liderleri arasındaki ayrılık temalarını tekrarlıyordu. St. Helen's iline bağlı Lancashire kentinde Pilkington Cam İşletmesi işçileri 1969'da sanayi ölçeğinde eylem başlatıp Jim Allen'dan da öykülerini kaleme almasını istediklerinde, dramatize edeceği bir başka grev bulmuş oluyordu Allen. Yedi hafta süreyle neredeyse 9 bin işçi greve gitti ve haftalıklarına 3 sterlin zam almayı başardılar, ama 600 işçi, bir yoldaşlarına destek vermek üzere iş bıraktıkları için işten atıldı, 250'si Merseyside ve Güney Lancashire'deki firmalarca kara listeye alındı, 350'si işlerine dönebildiyse de, önceden birikmiş hakları iade edilmedi, dolayısıyla otuz yıllık emekleri yanmış oldu.

Allen ile Loach, senaryoyu yazarın eski işvereni olan Granada Television'a götürünce reddedildiler. "Pilkington Cam İşletmesi o bölgede çok büyük ve önemli bir firmaydı, onları kızdırmaktan çekiniyorlardı," diyor Loach.[17] BBC'ye dönen ikili, "Çarşamba Tiyatrosu"nun altın çağından kalma boşluğu dolduran yeni dizi program "Günün Oyunu" için *The Rank and File*'ı çekti. Sonraki on yıl boyunca bu program, Alan Bennett, Colin Welland, Trevor Griffiths, Alan Bleasdale ve Mike Leigh gibi yazarların ilk eserlerinin yanı sıra John McGrath, Dennis Potter ve Jack Rosenthal gibi daha tanınmış isimlerin çalışmalarına da yer verecekti. Yine de "Çarşamba Tiyatrosu" gibi bir modern drama öncüsü olabildiği pek söylenemezdi.

Garnett o sırada başka bir proje üzerinde çalışmakta olduğu için *The Rank and File*'ın yapımcılığını Graeme McDonald üstlendi. BBC'nin nispeten hoşgörülü yöneticileri tarih bölümüne atanmış olduğundan Loach, gerçek hayattaki grevle bağlantının hemen fark edilmemesi için oyunu St Helen's ilinden epey uzaklarda çekmek zorunda kaldı. Stoke-on-Trent'te yapıldı çekimler ve her ne kadar yönetmen, bu oyundaki çalışmasını kendisi *The Big Flame*'dekinden daha çok beğendiyse de, öncekinin arkasından bir tür *déjà vu* duygusu yaratmıştı *The Rank and File*. İlk oyundan buraya aktarılan kadro ise Peter Kerrigan'ın yanı sıra Bill Dean, Tommy Summers, Johnny Gee, Bert King, Neville Smith, Ernie Mack ve Joan Flood'ı içeriyordu.

Aynı sıralarda Liverpool'da, yönetmen Stephen Frears'ın ilk sinema filmi olan *Gumshoe*'nun çekimleri sürmekteydi. Neville Smith tarafından yazılan, başrolünde ise Albert Finney'nin oynadığı bir polisiye komediydi bu (Frears, Loach'tan önce davranıp Chris Menges'i de görüntü yönetmenliğine almıştı, dolayısıyla *The Rank and File*'da bu iş Charles Stewart'a kaldı). Bunun sonucunda, her iki yapımda da yer alan Liverpool'lu oyuncular -Smith, Dean, King ve Mack- iki şehir arasında mekik dokudular.

Televizyon oyunu, grevin aileleri nasıl etkilediğini, kardeşi kardeşe düşürdüğünü anlatıyordu, ancak şiddet unsuru, bir sahnede biraz fazla gerçekçi olmuştu. Daha çok gece kulübü sahnelerinde gitarist rollerine çıkmaya alışık olan Johnny Gee, bir mitingin ardından evine dönerken işverenin el altından sürdürdüğü manevralardan birinin kurbanı olur. Gee, "İçinde kiralık fedailer bulunan bir minibüs yanaşıp beni götürmeyi teklif ediyordu," diye anlatıyor o sahneyi. "Ben de, yani canlandırdığım karakter, işçi tulumu giymiş oldukları için onların da mitingden döndüğünü sanarak biniyordum. Issız bir yere gelince minibüsü durdurup kapıları açıyor ve beni dışarı fırlatıyorlardı. Neler olacağını biliyordum tabii ve yere yatıp figüranlar beni çizmelerinin altında çiğnerken ellerimi yüzüme siper etmem söylenmişti. Ancak bir tanesi, ben kafa atıyormuş gibi yapacak diye beklerken gerçekten kafa attı ve yanağımı sıyırıp geçti. Artık ben yana kaçmayı başardığım için mi daha beterinden kurtuldum, yoksa zaten iyi nişan alamamış mıydı, emin değilim."[18]

Gee'nin gece kulüplerinden arkadaşı olan Bill Dean, ertesi gün kendince bir muziplik yapmaya çalıştıysa da ters tepti bu. "Sabah

dondurucu bir soğuk vardı ve bir kova tutkalla afişlemeye çıktığımız bir sahneyi çekecektik," diye anlatıyor Gee. "Bill, önceki gün nasıl tepelendiğimi anlattı Ken'e. Tutup, 'Bence bir daha çekelim o sahneyi, çünkü fedailer tekmelerken Johnny gülüp duruyordu,' demez mi? Ken bana döndü: 'Gülüyor muydun? Eğer iş kopyasında öyle bir şey görürsem okudum canına,' dedi. Ben, gülmedim deyince de, o zaman intikamımı alabileceğimi söyledi. 'Bak ne diyeceğim,' diye Bill'e döndü. 'Johnny senin omzuna çıkabilir bu sahnede.' Ben 90 kilo kadar varım, ayaklarımın altında Deanie'nin omuzları çöküverdi tabii. Üstelik kovadaki tutkalın bir kısmını da ensesinden aşağı boşalttım. Delirdi, delirdi –Ken bunu aynen kullandı tabii filmde. 'Domuzun dölü!' diye haykırdı bana Deanie. En çok kullandığı küfürdü bu."[19]

Allen, *The Rank and File*'da siyasal görüşlerini etkili biçimde ifade etmeyi başarmıştı kuşkusuz. Oyun, Peter Kerrigan'm sözleriyle sona eriyordu: "Bana göre bir polis devleti ya da faşist devlet haline gelmemize iki adım kaldı. İşçilerin hakları için mücadele etmesini önleyecek yasalar çıkarmaya çalışan bir sisteme verilebilecek yegâne ad budur... Troçki'nin sözlerine katılıyorum, yani hayat güzeldir, gelecek nesiller bütün baskılardan, şiddetten ve kötülükten arındıracaklar dünyayı ve bu güzel hayatın tadını sonuna kadar çıkaracaklar."

Loach, sınıfın içinden gelme sendikacıları konu alan ve birbirinin devamı niteliğini taşıyan televizyon oyunları üçlemesini *After a Lifetime*'la (Bir Ömrün Ardından) tamamlıyordu. Neville Smith, bu dokunaklı öyküsünü kendi babasının ölümünden esinlenerek yazmıştı ve babasının cenazesine kadar giden günlerde meydana gelmiş kurmaca olayları anlatıyordu. 1969'da, *The Rank and File*'dan önce çekilen ama ondan kısa bir süre sonra ekrana gelen film, Loach ile Garnett'ın ITV'de gösterilen ilk programı oldu. Kanalın, Londra'da bulunan iki taşeron şirketinden biriyle, London Weekend Television'la (LWT) yapılmış iki yıllık bir sözleşmenin ürünüydü bu. Loach, Garnett, muhasebecileri Michael Henshaw, Irving Teitelbaum ve "Çarşamba Tiyatrosu"nun eski yapımcılarından Kenith Trodd'dan oluşan bir başka şirket, yani Kestrel Productions ise özel olarak bu amaçla kurulmuştu. London Weekend Television'ın başında, işletme müdürü olarak BBC1'in eski denetçisi Michael Peacock, yine aynı kurumun eski müzik ve sanat dairesi başkanı Humphrey Burton ve saygın siyasal yorumcu David Frost bulunuyordu.

Chris Menges'in güzel görüntüleri ve Loach'un olağanüstü duyarlı yönetimiyle *After a Lifetime*, Liverpool'da çekilmişti ve yine bu şehirden müdavim oyuncuları biraraya getiriyordu: Smith, Peter Kerrigan, Bill Dean, Johnny Gee, Joan Flood, Mike Hayden, Bert King ve Ernie Mack. Katolik ailede Smith'in kardeşini canlandıran Jimmy Coleman ise değerli bir yeni keşifti. Gündüzleri inşaat işçisi, geceleri şehrin kulüplerinde şarkıcı-gitarist olarak çalışan Coleman, daha önce de tersane işçiliği yapmış, Liverpool'daki greve gerçekten katılmış ve *The Rank and File*'da da oynamıştı. "İşçi sınıfı kökenli olmamızdan ötürü hepimizde keskin bir militanlık vardı," diye anlatıyor. "Ben de o militanlardan biriydim."[20]

İki kardeşin babası, acı biçimde sonuçlanan 1926 Genel Grevi'ne katılmış militan sendikacılardan biri olarak anılıyordu, ancak siyasal görüşler, Jim Allen'ın işçi-işveren ilişkileri konusunda bir bildiri niteliğinde gerçekleştirdiği ekran çalışmalarında olduğundan daha üstü kapalı biçimde dile getiriliyor ve daha az göze batıyordu, üstelik ciddi içeriği hafifletecek ölçüde sık sık mizaha başvurulmuştu. Smith, Coleman ve Dean'in, cenazenin koyulacağı odaya çekidüzen vermek için koca bir halıyı sokağın bir ucundan diğerine taşıdıkları sahne (çünkü kendi halıları çok dökuntü bir durumdadır), *After a Lifetime*'ın unutulmaz bölümlerinden biridir. Bağıra çağıra konuşan, darkafalı Sid Amca rolünde Dean, yıllar sonra kendisine binlerce hayran kazandıracak olan karakteri oluşturuyordu aslında: Channel Four'un *Brookside* dizisindeki huysuz ve dırdırcı ihtiyar Harry Cross.

"*After a Lifetime*'ı babamın ölümünden üç yıl sonra yazdım, pek çok bölümü otobiyografik niteliktedir," diyor Smith. "Babam çok sessiz ve sakin bir siyasal tavır sürdürmüştü, asla gürültü patırtı yapmadı. Speke'deki Dunlop fabrikasında tesisatçıydı ve mühendisler sendikasının sıradan üyelerinden biriydi. Filmde tabutun başında oturup ağladığım sahnedeki gözyaşlarım gerçektir. Çekimlerin son günü parti yapıyorduk ki bir telefon geldi bana, annemle kardeşimin oturduğu evde yangın çıkmış, evsiz kalmışlardı. Ev harabeye dönmüş, babamdan kalan bütün eşya kül olmuş. Ne kadar ironik."[21] Oyunun adı üzerinde ise çeşitli tartışmalardan sonra karar kılındı. "İlk adı *A Kind of Hush*'tı," diyor Smith. "Benim hoşuma gitmişti, ama Ken ile Tony hiç mi hiç beğenmediler. Sonra, *The Pope and Alan Ball* adını verdiler, ama onu da ben beğenmedim ve nihayet *After A*

*Lifetime*'da karar kıldık. [Loach, aklına Walter Allen'ın *All in a Lifetime*'ı gelince çıkarmış bu adı.] Filmin adı için yarışmalar falan düzenlemişlerdi, ödül de bir şişe viskiydi."[22]

*After a Lifetime*, çekimler bittikten on sekiz ayı aşkın bir süre sonra nihayet gösterime girdi; bunu mümkün kılan, *Kerkenez*'de de olduğu gibi Tony Garnett'ın basına özel bir gösterim düzenleme fikriydi. Gerçi ön gösterim sırasında LWT, 'baskı kalitesi'nde sorun olduğunu, profesyonel olmayan oyuncular kullanılması yüzünden Equity'yle sürtüşme yaşandığını, ayrıca oyunun yetmiş beş dakika sürmesinin sıkıntı yarattığını öne sürdüyse de Garnett, gösterim süresi konusunda ITV'yle anlaşmaya varıldığını, oyuncu sendikasıyla görüşmelerin de sonuca bağlanmış olduğunu ısrarla belirtmekteydi.[23] Dört ay sonra filmin "Pazar Gecesi Tiyatrosu"nda gösterime sokulabilmesi için de Bağımsız Film Kurumu, diyaloglarda cinsellikle ilgili çağrışımlar yapan iki bölümün kesilmesinde diretti.[24]

1970'ler boyunca Garnett, serbest yapımcı olarak BBC'de iki yıllık sözleşmeleri ve başka işleri arasında gidip geldi. *After a Lifetime*'ın yayınlandığı sıralarda Kestrel'ın LWT'yle anlaşması da sona ermişti. Şirketin kuruluşu sırasında oluşturulan yönetici ekibin seçkin kesime hitap eden programları, ticari bir televizyon kanalını yaşatacak kadar geniş kitleleri çekemeyince ekonomik kriz başgösterdi ve Michael Peacock atıldı, yöneticilerin yarısı da şirketten ayrıldı. Tam o sırada Avustralyalı medya imparatoru Rupert Murdoch, 'kurtarıcı' olarak çıkıverdi ortaya. İleride Murdoch, İngiliz gazeteleri üzerinde tekel kuracaktı (zaten yazılı basına yönelik ilgisinden ötürü çok geçmeden ITV'den uzaklaşmıştı da).

1970'te BBC'ye dönüşünde Garnett, siyasal ilişkileri ve bağlı olduğu örgütler konusunda sorularla karşı karşıya kaldı. MI5 'güvenlik' bölümünün, personel dairesi aracılığıyla BBC kadrosunu inceleyip denetlediği, on beş yıl sonra çıkacaktı ortaya. Tabii bu incelemenin odağını da sol siyasette aktif kişiler oluşturuyordu. Daha ileride yönetmenlerden Roland Joffe ile Roy Battersby'yi kara listeye alma girişimlerine karşı da geçerli olduğu üzere bazı yöneticiler, Yayın Dairesi'ndeki "güçlü adam"a ve MI5'ten gelme vetoya karşı koydukları, bu adamın yeteneğinin her türlü siyasal itirazdan önce düşünülmesi gerektiğini savundukları için Garnett işe alındı. Loach ise kendisini incelemeden geçirdiklerini fark etmedi bile. "Herhalde beni fasulyeden saydılar," diyor.[25]

Kestrel Films'in o yıllardaki yapımları arasında yer alan ilk Loach belgeseli *In Black and White* (Siyah-Beyaz), yönetmenin eserlerine uygulanan sansürün de ilk önemli örneği oldu. Film, Britanya ve Afrika'da faaliyetlerini yaygınlaştırmaya çalışan Save the Children Fund (Çocukları Kurtarma Fonu) tarafından ısmarlanmıştı ve LWT, filmin gösterim hakkına karşılık bütçenin üçte ikisini sağlıyordu. Film, 1963'te Britanya'dan bağımsızlığını kazanmış olan Kenya'daki English Northern kenti Blackburn'de ve sömürge döneminin ondan bir yıl daha önce sona erdiği Uganda'da çekildi. Blackburn halkı arasında göç olgusundan ötürü gitgide artan hoşnutsuzluk ve düşmanlık duyguları konusunda bir kitap yazmakta olan Jeremy Seabrook,[26] belgeselle ilgili araştırmaları üstlenmişti.

"İlk başta ben sanmıştım ki bu fonla hayırlı bir iş yapılıyor, çocuklar kurtarılıyor," diye anlatıyor Loach. "Ama işin içine girince bir de baktık, belli bir tabakadan siyah çocukları Kenyalı işadamlarıyla işbirliği halinde eğitmekle uğraşıyorlar; bunlarla yeni Kenya'nın yeni orta sınıfını ve Devlet Memurları'nı oluşturacaklar. Save the Children Fund tarafından finanse edilen bir okulda yapıyorduk çekimleri ve bütün uygulamalar aynen Britanya'dakilere benziyordu: Çocuklar forma giyiyor, bayrağa selam duruyor, tamamen aynı şekilde adab-ı muaşeret eğitiminden geçiriliyorlardı ve kütüphane, *Biggles* tarzı kitaplarla doluydu. Üstelik okul müdürünün Mau Mau isyanı sırasında en çok insan öldüren adam olduğu yönünde söylentiler vardı; epey bir kelle götürmüş, yani. Orada görevli Amerikalı bir siyah öğretmen olan biten karşısında öfkeden çıldırmış vaziyetteydi, bunun yeni sömürgecilikten başka bir şey olmadığını söylüyordu. Bütün öğretmenler Batılılar gibi giyinmek zorundaydılar, bu öğretmen ise Nairobi'deki pazardan birkaç gömlek almış, ama giymesine izin verilmemişti. Bütün bunları anlattık tabii filmde, Save the Children Fund da küplere bindi. Filmi söylediğimiz şekilde çekmediğimiz için bizi mahkemeye vermekle tehdit ettiler. Kurguya gönderilecek kopyayı alıp imha etmeye kalktılar, ama sonunda bir anlaşmaya vardık. Kopyayı biz alıp British Film Institute'a verdik; enstitünün arşivinde duracak ve asla gösterilmeyecekti."[27]

Kestrel Films yöneticilerinden Irving Teitelbaum'ın anıları ise şöyle: "Save the Children Fund, kraliyet ailesinin himayesinde bulunan bir hayır kurumuydu ve bağışlarla ayakta duruyordu. Filmi düşmanca bulmuşlardı, son derece bozulmuş olmaları şaşırtıcı değildi

tabii, sonuçta hukuki bir anlaşmazlık çıktı ortaya. Ken ile Tony, BBC'de epeyce gürültü koparan çok sayıda filmi gösterime sokmayı başarmışlardı, *Büyük Alev* gibi, mesela. Ama BBC, çocuklarının yaramazlıklarına göz yuman ana-babalara benzerdi biraz, dışarıdaki dünya ise çok daha haşindi."[28]

Bundan sonra Loach'un başı Merkezî Enformasyon Dairesi'yle (COI) derde girecekti. *Kerkenez*'de gösterilen duyarsız mesleki yönlendirme memurunun yarattığı imajı üzerinden atmak isteyen daire, 'mesleki rehberlik' konulu on altı dakikalık bir film yapmasını istedi ondan. *Talk About Work* (İş Konuşalım) adlı bu film için Loach, farklı işlerde çalışan gençleri filme çekerek hayatlarında nasıl bir ilerleme gösterdiklerini tartışmaya açtı. COI'nin talihsizliği, Ford'un Halewood'daki otomobil fabrikasında montaj bandında görevli işçilerden birinin, arzu edilen senaryoya göre oynamamış olmasıydı. Loach şöyle anlatıyor olayı: "Dedi ki çocuk, 'On yıl daha böyle çalışırsam ölürüm; berbat bir iş bu, insanın beynini sulandırıyor.' Filme bunu da koyduk tabii ve bilin bakalım ne oldu? Merkezî Enformasyon Dairesi, 'Anlaşmaya aykırı davrandınız,' dedi, 'Biz böyle şeyler duymak istemiyoruz filmde.' Tabii o film de rafa kaldırıldı!"[29]

Kestrel'ın reklam ve tanıtım filmi çekmeme, ama *Siyah-Beyaz* ile *İş Konuşalım*'da olduğu gibi belgesel siparişlerini kabul etme kararı, başka kuruluşları memnun edecek filmler ortaya koymanın imkânsızlığını görmeleriyle sonuçlanmıştı. Vazgeçmeye yanaşmayacakları kazanımları ve siyasal çıkarları söz konusuydu böyle kuruluşların. BBC'nin güvenli şemsiyesinin dışında iki yıl süreyle serbest çalıştığı dönemde Loach, sonraki yirmi yıl boyunca başına bela kesilecek belirsizliklerle uğraşma konusunda ilk deneyimlerini de edinmiş oldu. Filmlerini yapabilmek için her zamankinden daha sıkı bir savaş vermesi, tartışmalara girmesi, sansürle boğuşması gerekecekti. BBC'deki beş yılı boyunca dışarıdaki soğuk ve sert dünyadan korunmuştu oysa, ama işte artık bu kurum da değişiyor, böyle bir özgürlük vermiş olduklarının ayakları altındaki halıyı çekmeye başlıyordu. Belki de Loach ancak kurumdan tamamen ayrılarak, siyasal ilkelerinden ödün vermemesiyle kopacak fırtınalara göğüs gererek kariyerini geliştirebilecek ve kendisi olabilecekti. Sonraki yıllarda birçok planı boşa çıktı, ki Neville Smith'in yeni senaryoları da vardı bunların arasında (bunlardan biri, bir paket

tura katılan bir grup delikanlıyla ilgiliydi, öbürü ise bir sütyen fabrikasında geçiyordu). Bu arada Loach, bir başka yazarla ikinci kez işbirliğine girerek, birlikte kotardıkları ilk oyunun yeniden yapımını gerçekleştirdi.

## Notlar

1) Haziran 1968'deki kongrede kabul edilerek yürürlüğe giren Sosyalist İşçi Birliği tüzüğü.
2) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
3, 4) *Daily Mail*, 10 Şubat 1969.
5) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.
6) Tony Garnett, yazarın söyleşisi, 14 Ocak 2003.
7) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
8) Granada Television basın bülteni, Aralık 1973.
9, 10) Tony Garnett, yazarın söyleşisi, 14 Ocak 2003.
11) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 1 Kasım 2002.
12) Tony Garnett, yazarın söyleşisi, 14 Ocak 2003.
13) Ken Campbell, yazarın söyleşisi, 15 Ağustos 2002.
14) Neville Smith, yazarın söyleşisi, 11 Mart 2003.
15) *Radio Times*, 15-21 Şubat 1969.
16) Nancy Banks-Smith, *Sun*, 20 Şubat 1969.
17) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 16 Ocak 2003.
18, 19) Johnny Gee, yazarın söyleşisi, 22 Mayıs 2003.
20) Jimmy Coleman, yazarın söyleşisi, 12 Kasım 2002.
21, 22) Neville Smith, yazarın söyleşisi, 11 Mart 2003.
23) *Morning Star*, 20 Mart 1971.
24) *Guardian*, 19 Mart 1971.
25) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
26) *City Close-up*, Allen Lane, 1971.
27) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 16 Ocak 2003.
28) Irving Teitelbaum, yazarın söyleşisi, 19 Mayıs 2003.
29) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 16 Ocak 2003.

# 10
# AİLE HAYATI



Sinema salonlarına güç bela ulaşabilmiş olsa da *Kerkenez*'in sağladığı başarı, Tony Garnett'ın bir başka Ken Loach filmine daha girişmesini kolaylaştırmıştı. İşin tuhafı, yönetmenin hiç de heyecanla sarılmış olmadığı bir filmdi bu. Kendi hayatındaki travmalar David Mercer'ın *In Two Minds*'ında yansıma bulduğu için Garnett, "Çarşamba Tiyatrosu"nun bu yapımından bir sinema filmi çıkarmaya kararlıydı. "Ken çok gönülsüzdü aslında, David de öyle," diye anlatıyor yapımcı. "Ama kendi kişisel sebeplerimden ötürü ikinci kez denemekte ısrar ettiğim tek konuydu bu. Benim açımdan çok önemliydi gerçekten, hayatımda yeri olmuş bir kadınla ve hayatımın çok sancılı bir dönemiyle ilgiliydi. Gerçi çok da akıllıca bir şey olmayabilir bu yaptığım, ama hayatımın o döneminde olup biteni daha iyi

anlayabilmek açısından bende bir saplantı haline gelmişti bu hikâye. David de tanıyordu bu kadını ama filmi yapmak istemedi, Ken ise hiç hevesli değildi. Oysa ben tekrar *yapmaya* kesinlikle kararlıydım ve onları ikna etmek için var gücümle uğraştım."[1]

*In Two Minds*'ı belgesel tarzında çeken ve filmin merkezine de psikolojik rahatsızlık içindeki genç kadınla ve anne babasıyla yapılmış görüşmeleri koyan Loach, sinema filminde farklı bir yaklaşımı deneyecek ve *Family Life* (Aile Hayatı) adını uygun bulacaktı. "*Kerkenez*'in aksine bu filmi sinematografik olarak çok güçlü bir şekilde canlandırmış değildim kafamda," diyor Loach. "Aile içi ilişkilerle yakından ilgiliydi film. Televizyon versiyonunda kamera karşısında terapist görünmüyordu, filmde ise onun da karede yer almasını istedim. Terapist kamera görevini üstlenince kesmeler yapmanıza gerek kalmıyor, çünkü karşınızdaki görüntü, zaten terapistin konuştuğu kişilerle bir diyalogtan ve terapistin kendisinden ibaret. TV versiyonundan en önemli farklılığı buydu filmin."[2] Filmde, Ulusal Sağlık Bakanlığı'na bağlı akıl hastanesinde Lainge'in yaklaşımını uygulayan öncü terapist rolü gerçek bir psikiyatrist olan Michael Riddall'a verildi. Terapist, hastaları hep birlikte bir topluluk hayatı sürmeye teşvik ediyor, elektroşok ve ilaç tedavisine yanaşmıyordu. Ama onun başka bir hastaneye atanmasından sonra bu deneysel koğuş kapatılarak eski düzen yeniden kurulmaktaydı.

"Çarşamba Tiyatrosu"ndaki özgün oyunda olduğu gibi, Loach-Mercer ortaklığından ideal bir işbirliği çıkmadı. Loach, "Terapi seanslarını derinlemesine keşfe yönelmekti benim amacım, böylece izleyici anneyi, babayı ve kızlarını kendi zihinlerini incelerken görebilecek, oyuncular hazırlıksız durumda filme alınarak, farkında olmadıkları şeyleri ortaya çıkaracaklardı," diyor. "Oysa David Mercer çok çok kesin biçimde tanımlanmış öyküler kaleme alan bir yazardı, noktasına virgülüne kadar da yazdıklarına uyulmasını isterdi. Bu aramızda asla çözülemeyen gerçek bir gerilim yaratıyor ve Tony de ikimizin arasında kalıyordu. Sonuçta, ilişkimiz pek rahat gitmiyordu, üstelik David, benim kolay konuşabildiğim biri değildi."[3]

Başrollerde oynattığı oyuncular filmin hayata geçmesinde yönetmene olağanüstü yardımcı oldular. Loach'un büyük keşiflerinden bir başkası olan Sandy Ratcliff'e, on dokuz yaşındaki sıkıntılı genç kız Janice rolü verilerek yeni bir aile oluşturuldu. Fotomodellik yapan (ve ileride *EastEnders* dizisinin özgün kadrosunda Sue Osman rolüyle üne

kavuşacak olan) Ratcliff'in BBC okul programları dışında pek oyunculuk deneyimi yoktu, ama karakteri yaşayarak canlandırmasına yardımı dokunan bir geçmişten geliyordu. "On yaşlarındayken okul yönetimi Tavistock Kliniği'ne göndermişti beni," diye anlatıyor kendisi. "Hep en yüksek notları alırdım ama okulda bela çıkarıyordum; biraz asiydim."[4] Bu asi yapısı yüzünden Islington kız lisesinden atılmış sonunda Ratcliff. Sonradan modelliğe başlamış, Carnaby Sokağı'nda bir daire almış, garson ve diskcokey olarak çalışmış. Lord Snowdon tarafından fotoğrafı çekilince 1970'lerin yüzü olarak tanıtılmış. "Aslında stilistlik yapıyordum, ama birtakım fotoğrafçılar kameranın önüne itiverdiler beni," diyor Ratcliff, "yine de o işte asla kendimi çok rahat hissetmemişimdir. Sonra *Honey* dergisi için birkaç çekim ve iki-üç tane de okul programı yaptım, tam dramatik belgesel türündeydi bunlar, Julian Aston çekmişti. Kestrel Films'e beni gönderen de o oldu. Başrol için olduğunu söyleseydi hayatta gidemezdim."[5]




Janice'in babasını, Loach'un emektar oyuncusu Bill Dean canlandırmıştı. O yıllarda Dean, televizyondaki durum komedilerinde düzenli olarak boy gösteren bir oyuncuydu artık. Anneyi oynayacak kişiyi bulma çabası ise bir başka klasik keşifle sonuçlandı. Yönetmen, Grace Cave'i Walthamstow Muhafazakârlar Birliği'nin hanımlar komitesinde bulmuştu. Sadece çok kısıtlı bir amatör tiyatro deneyimi olan Cave, David Mercer'ın karakterinin yaşayan versiyonuydu, geleneksel 'aile değerleri'ni temsil eden ve özgürlüğüne düşkün kızıyla çatışma halinde olan baskıcı anne tipine cuk oturmuştu: Cave ve Ratcliff aracılığıyla Loach, gerçek hayat ile kurmaca arasındaki sınırları bir kez daha bulanıklaştırıyordu. "Grace olağanüstüydü," diye anlatıyor Loach. "Karakterin söylediği her şeyi mutlak biçimde temsil etmekteydi. Oyuncular böyle bir karakteri canlandırdıklarında, farkına varmadan da olsa genellikle onu yargılama eğilimi gösterirler ve bu durum mutlaka oyunlarına yansır. Oysa ben söylediklerine gerçekten inanan ve bu inancı gözlerindeki pırıltıya yansıyan birini istiyordum, bunun tek yolu da gerçekten böyle inançları olan birini bulmaktı. Kendi kendime düşündüm:

Geleneksel 'aile değerleri'nin temsilcisi olan birini nerede bulabilirim? Olsa olsa Muhafazakâr Parti kadınları arasında tabii. Böyle beş-altı kadınla çeşitli sahnelerin deneme çekimini yaptım, birkaç tanesi gerçekten muhteşemdi."[6]

Televizyondaki özgün filmden bir başka farklılık, genç kıza Tim adında bir erkek arkadaş bulunmasıydı. Malcolm Tierney adında Manchester'lı bir gençti bu ve kendi ailesinin geçmişindeki huzursuz dönemden ötürü *Aile Hayatı*'ndaki öyküye empati katmayı başarmıştı. "Çocukken öyle bir dönemden geçtim ki annemle babam durmadan ayrılırdı, ama babam her seferinde geri dönerdi eve," diyor Tierney. "Korkunç bir dönemdi, ikisi arasında kalmış durumdaydım, ben de ağzımı açmaz olmuştum. Bir gün bir arkadaşımın doğum gününe gitmiştim, dönüşümde babam, partinin nasıl geçtiğini sorunca anlattım. İkisini de gözlerinden yaşlar gelene kadar güldürmüştüm, o gün yeniden biraraya getirmiş oldum onları. Ama okulda başarı açısından umut vaad etmiyordu evdeki ortam, o evde ders çalışamıyordum çünkü. Bir dönem babam hastaneye yattı ve bir sömestr boyunca kaldı orada, işte o zaman notlarım olağanüstü iyiydi."[7] Tierney kurtuluşu güzel sanatlar fakültesine gitmekte bulmuş, oradayken çeşitli oyunlarda rol aldıktan sonra altı yıl süreyle grafiker ve tekstil tasarımcısı olarak çalışmış, sonra oyunculuk eğitimi alarak profesyonel olmuş. *Aile Hayatı*'na başladığı sırada deneyiminin büyük bölümü tiyatroya dayanmaktaymış. Kız arkadaşı olan oyuncu Kika Markham, Loach'un ilk televizyon oyunu *Catherine*'de rol almış. "David Mercer'ı tanıyordum, ben Kika'yla tanışmadan bir yıl öncesine kadar onun sevgilisiydi," diye anlatıyor. "Ken'le görüştüğümde, başvurduğum rolün henüz tam yazılmamış olduğunu söyledi. Janice'e bir sevgili arıyordu anladığım kadarıyla, onun tuhaflıklarını anlayan, ders verecek değil topluma karşı isyankâr tavrı temsil edecek birini arıyordu. Bu karakteri de sanatçı yaptı sonunda, ama belki de bu benim kimliğimden kaynaklanıyordu."[8]

Anglo-EMI'nin sağladığı ve 190 bin sterlinin altındaki bir bütçeyle Kestrel Films tarafından çekilen *Aile Hayatı*'nın görüntü yönetmenliği, Chris Menges'in kişisel sebeplerle çalışamamasından ötürü Charles Stewart'a verildi yine. İç çekimler, Londra'nın kuzeyinde, Hertfordshire'e bağlı Hemel Hempstead'de özel olarak kurulan prefabrike yapılarda gerçekleştirildi. Hastanelerde yapılan çekimlerde

ise şizofreni tedavisi gören hastalar ve R.D. Laing'in oluşturduğu topluluğun üyeleri, grup terapisi sahnelerinde yer aldılar.

Sandy Ratcliff, rolüne hazırlık için Loach tarafından çeşitli akıl hastanelerine götürüldüğünde böyle seanslara katılmış ve psikiyatristlerle görüşmeler yapmış. "Benim açımdan çok etkileyiciydi bunlar," diye anlatıyor. "Çekimler sırasında hiç boş günüm olmadı, benim canlandırdığım karakterin her gün rolü vardı, o yüzden bu dönem boyunca rolüm bütün hayatımı kaplamıştı, hayatımı baştan aşağı değiştirecek, bütün bunlara -genel olarak akıl sağlığı dediğimiz şeye ve bunu ele alış tarzımıza- daha önce hiç bakmadığım bir şekilde bakmamı sağlayacak güçte bir deneyim olmuştu. Tavistock Kliniği'ne gittiğim günler de bu dönemde zihnimde yeniden canlandı."[9] Ratcliff'in çekimler boyunca saçlarını yıkamasını yasaklamıştı Ken ve kız onu kandırmaya kalktığında da kıyamet kopuyordu. "Ken makyaj yapmama da engel oldu," diye anlatıyor Ratcliff. "Yedi hafta saçımı yıkayamadım; onu kandırıp kandırmadığımdan emin olmak için her gün saçlarımı kontrol ediyordu. Sonunda, saç köklerinin gerçek rengi ortaya çıktı."[10]

Tierney'nin oynadığı sevgili, yani Tim rolü ise skutere binmeyi gerektiriyordu, dolayısıyla Tierney üç haftalık bir kursa kaydoldu ve sınava girdi. "Demokles'in kılıcı gibi tepemde sallanıp duruyordu bu iş," diye anlatıyor oyuncu. "Sınavı geçemezsem skuterli sahneleri çekemeyeceğim söylenmişti. Sınavın olduğu gün, Sandy'yle bahçe cücelerini maviye boyadığımız sahnenin çekimini yapacaktık. Bir noktada Ken, 'Kızı omuzlarına oturt,' dedi bana. Birden farkına vardım ki yağlı boyayı saçıma bulaştırıyordu [Sandy]. İyi niyetli davranarak kızmamaya çalıştım, ama sonra yağmur başladı ve benim de skuter sınavı için Woolwich'e gitme vaktim geldi. Kafama kaskımı takıp gittim ve sınavı geçtim. Dönünce aynaya baktığımda bir de ne göreyim, bütün suratım mavi boya içinde!"[11]

Bu arada teknik ekip ile oyuncu kadrosunun grevdeki postacılar için para toplaması, Grace Cave'in tam da kendisinden beklenecek tepkileri vermesiyle sonuçlanmıştı. Kameraman yardımcısı Ivan Strasburg, "Durmadan birilerinin gelip grevcilerin aileleri için para istemesine illet olmuştu kadın!" diye anlatıyor.[12] Cave, çekimler boyunca Loach'un çeşitli hınzırlıklar yapmasına imkân sağladı. "Set dışında Ken, beni ve Billy Dean'i Grace'i provoke edecek şeyler yapmaya iterdi hep," diyor Malcolm Tierney, "setteyken de kendisi yangına körükle gider, sonra bize çaktırmadan göz kırpardı."[13]

Yönetmen, hararetli bir ağız dalaşı esnasında bir grup çocuğun iki ateş arasında kalmasına sebep olarak sahici çekimler yapmayı da başardı. Bunun için Tony Garnett'ı, Dean'le gerçek bir tartışmaya kışkırtmıştı. Bir başka sahnede iki görevlinin Tierney'yi zaptetmesi gerekiyordu ve Loach, bunun için gerçekten uğraşmak zorunda bıraktı onları. Dublörlüğe yönelmiş bir oyuncu olan Chris Webb, "Malcolm'la bu sahnenin provasını yaparken," diyor, "şöyle demiştim ona: 'Çekime geçince aynı provadaki gibi yap, dikkatli olmazsan bir yerin incinebilir.' Sonra biz odadan çıktığımızda anlaşılan Ken, 'Onlara direnebildiğin kadar direnmeni istiyorum,' demiş Malcolm'a. Geri geldiğimizde Malcolm keçileri kaçırmış gibiydi, öyle ki onu sımsıkı tutup duvara yapıştırmak zorunda kaldım, Sandy de ciyak ciyak haykırıyordu o sırada."[14]

Ama Loach'un manipülasyonuna alet olmayı reddeden biri de vardı. Akıl hastanesinde, Janice'e zorla ilaç verilen sahnedeki hemşireyi oynayan Ann Penfold. "Ken beni bir kenara çekip boğuşma sırasında Sandy'nin kolunu bükmemi istedi, böylece gerçek bir acı çığlığı elde edebilecekti," diye anlatıyor. "Ama ben, işinin hakkını veren bir oyuncunun gerçekten bir yeri acımadan da inandırıcı bir çığlık atabileceğini söyleyerek reddettim."[15] Loach ise kendisine sonradan sorulduğunda, gerçekten acı verme gibi bir planı olduğunu reddediyor.

Bir hastabakıcı rahibeyi canlandıran Doremy Vernon, çekim ortamında tam anlamıyla gerçeküstücü bir mizah yakalamış. "Hastanedeki televizyon odasındaydık, daha önce bilgisayarlarla uğraşırken kafayı sıyırmış bir adam vardı orada," diye anlatıyor. "Çekim için kamera kurulunca ikide bir karşısına geçip 'Benim adım Telly Welly Wells' diye bağırıyordu. Tipik bir Spike Milligan'dı."[16]

Televizyondaki özgün versiyon gibi *Aile Hayatı* da çatışma halindeki ideolojiler ve şizofreni konusunda karşıt yaklaşımlarla ilgili tartışmalar başlattı. Ama film Britanya'da tam bir fiyaskoyla sonuçlandı ve sonraki projelere destek bulmayı da zorlaştırdı, bunun sonucunda Loach, yedi yıl boyunca başka sinema filmi yapamadı. Fransa'da, ilk başta sinema denetim kurulu tarafından insanları intihara itebileceği gerekçesiyle yasaklandı. Gazeteler, filmin Cannes ve Berlin Film Festivalleri'nde gösterilmesinin herhangi bir ölüm olayıyla sonuçlanmadığına dikkat çekince yasak kaldırıldı ve *Aile Hayatı*, doğru zamanda, doğru yerde olmasının da etkisiyle çok geniş bir izleyici kitlesiyle buluştu. "Paris'teki gösterim,

Fransız aydınlarının R.D. Laing'i keşfetmesinden ancak birkaç ay sonrasına rastlıyordu, yani tam zamanında gösterime girmişti film," diyor Tony Garnett. "Ken'e Fransa'da ün kazandıran kesinlikle bu film olmuştur."[17] ABD'de ise film, *Wednesday's Child* (Çarşamba Çocuğu –"Çarşamba'nın çocuğu ne tasalarla dolu," diye başlayan bir tekerlemeden ötürü) adıyla gösterildi.

*Aile Hayatı*'nda rol almak, hem Sandy Ratcliff hem de Malcolm Tierney'nin meslek hayatlarını etkilemişti. Tierney, televizyonda kötü adam rollerine çıkarken, Ratcliff de sonunda *EastEnders*'da sürekli iş bulana kadar çok sayıda yapımda rol aldı. Gerçi onun hayatı da filmdeki Janice'inki gibi inişli çıkışlıydı ve o rolüyle ilgili olarak çelişkili duygular içinde oldu hep. "Oyunculuk eğitimi almamıştım, onun için çekimler sırasında hep gergindim," diyor. "Jan'i yanımda eve götürüyordum ve bu çok zordu benim için. Onun daha güçlü olmasını istiyordum, çünkü şizofren değildi, sadece bir günah keçisiydi, ailesinin kurbanıydı. Beni çok üzüyordu bu. Annem yaşında kadınlara elektroşok verildiğini görmek de öyle. Asıl çekimler bitince olan oldu, kendimi terk edilmiş hissettim ve bir süre depresyona girdim. Sonra, filmin gösterilmesinin üzerinden birkaç ay geçmişti ki her partiye davet edilir oldum, hatta bir film şenliğinde *Aile Hayatı* ile Britanya'yı temsil etmek üzere Budapeşte'ye gittim. Oysa o dönemin büyük bölümünde işsizdim, otobüs bileti alacak kadar bile param olmadığı için gideceğim yerlere gidemediğim günler oluyordu."[18]

Carol White ile John Bindon'ın hayatında da olduğu gibi hayal ile gerçek birbirine geçmişti –ama Ratcliff bunları atlatmayı başardı. 1980'lerde *EastEnders* kadrosuna katılmadan bir süre önce eroine alıştı ve tedavi gördükten sonra da esrar satma suçundan sekiz ay Holloway hapishanesinde kaldı. Sonra 1991'de, henüz on günlük sevgilisi olan ve iki kadını öldürmekten suçlu bulunan bir adam lehine mahkemede tanıklık yaptı. "Beni tanıyan herkes, bir kadın katilini korumayacağımı bilir," diyordu Ratcliff. "Cinayet saati olarak gösterilen zamanda benim yanımda olduğuna dair tanıklık ettim ve bunun arkasında da duruyorum. Mahkûm edildiğine göre cinayetleri işlemiş olsa gerek, ama belli ki onların söylediği saatte işlememişti. Polis cinayet saatini yanlış saptamış. Bu olaydan sonra bir anda dışlanıverdim ve ruhsal çöküntü geçirdim, hem de bir kereden fazla; feci bir dönemdi. Sonra bir süre terapi gördüm ve ardından Londra'da ambülans şoförlüğü yapmaya başladım."[19]

Loach'un filmlerinde oynayan birçok karakter gibi Ratcliff'in kendi sorunları da çözülmemiş görünüyordu. "*Aile Hayatı*'ndan sonra hep daha daha aşağılardan başka gidebileceğim bir yer olmadığı duygusunu yaşadım, çünkü bir kişi olarak çok fazla tanınmamı sağlamıştı ve o rolü oynadığım için olağanüstü saygınlık kazanmıştım," diyor. "Bazen pişmanlık duyarım oynadığım için, ama şimdi olsa yine oynardım herhalde. Hayatım boyunca böyle olmuştur zaten: Bir şeyler kendiliğinden çıkar, gelişiverir. Sanırım benim ailemde de işler çok iyi gitmiyordu. Annemle babam hep çok katıydı ve ölümlerine kadar da kendi hayatlarını benim üzerimden yaşadılar; fazlasıyla sahiplenici bir aileydi. Gerçi *Aile Hayatı*'nı yaptığım sırada bunların farkında olduğumu sanmıyorum. Hayatımda depresyon dönemleri oldu, bunlarla başa çıkmayı da öğrendim."[20]

Oysa, filmin çekimlerinin bitmesinden kısa bir süre sonra Loach'un kendi aile hayatı altüst olacaktı. İşi gereği bazen aylar boyunca evden uzak kaldığı olsa da, karısıyla çocuklarının yanında olmaktan mutluluk duyardı Loach. Otuz yıl sonra Lesley Loach, "Ken, olağanüstü iyi bir baba olmuştur," diyecekti. "Çocuklarla uğraşmaya bayılırdı, hele biraz büyüdüklerinde. Onlara okuma-yazmayı öğretti, ödevlerine hep yardım etti, onları kütüphanelere götürür, oğlanlarla futbol maçlarına giderdi. Metroya atlayıp geziye çıkarlardı birlikte, çoğunlukla da müzelere giderlerdi!"[21] Ancak film seti, ailelere göre bir yer değildi. "*Kerkenez*'in çekimleri sırasında Yorkshire'a gitmiştim," diyor Lesley. "O zaman üç çocuğumuz vardı, ama Ken açısından ailesi *ile* film birarada olmuyordu. Film çekerken film yönetmenidir o; baba ya da koca değil. En iyi zaman, kurguyu yaptığı sıralardır. Kurguyu sever, hem de makul bir saatte eve dönmüş olur."[22]

Zaten trajedi de *Aile Hayatı*'nın kurgu aşamasına gelindiğinde başgösterdi. 2 Mayıs 1971 günü Loach, yanında oğulları Stephen ile Nicholas, karısı Lesley ve onun seksen beş yaşındaki anneannesi Jane Greenwood'la birlikte Triumph Herald marka *station* arabasıyla yol almaktaydı. Watford yakınlarında, M1 karayolunun iki şeritli bir kesiminde ilerliyorlardı. Ortadaki şeridin etrafında bariyer bulunmayan bu kesimde daha önce de kazalar olmuştu. Sol şeritten aynı yönde ilerlemekte olan bir Triumph Herald *coupé*'nin cant kapağı birdenbire yerinden fırlayıverdi ve Loach'un arabası ana şeritte patinaj yaptıktan sonra bir köprü korkuluğundaki bariyerlere bindirdi. Beş yaşındaki oğlu Nicholas ile Lesley'nin anneannesi kazada can verdiler. Lo-

ach'un çene kemiği kırıldı, karısı çeşitli yerlerinden yaralandı ve kardeşinin ölümü, yedi yaşındaki Stephen'da onulmaz yaralar açtı.

Yönetmenin çevresindeki herkes olayın şokunu yaşıyordu. Otuz yılı aşkın bir süre sonra Tony Garnett, "Zihnimde hâlâ çok canlıdır o olay," diyor, "çünkü her an Ken'in evindeydim ben, çocuklarına öyle yakındım ki, kendi ailem gibiydi onlar."[23] Ama Loach, *Aile Hayatı*'nda başladığı işi bitirme yükümlülüğü duyuyordu. "Sonunda kurgu odasına gelip işe devam etti," diye anlatıyor Ivan Strasburg. "Haftalarca çenesinde sargılarla dolaştı."[24]

Altı hafta boyunca hastanede kalan Lesley Loach'a ilk başta ölümlerden bahsedilmedi. "Çok kötü yaralanmıştım," diye anlatıyor, "tam olarak ne olduğunu üç hafta sakladılar benden, çünkü solunum aygıtına bağlıydım. Aslında aylarca ağlamadım. Hastaneden çıktığımda çok kötüydüm, ne bir şey yapabiliyor, ne yürüyebiliyordum, üç çocuğumuza da bakamıyordum, onun için Ken'in evde kalıp bana biraz bakması gerekmişti. Bir süreliğine benim annemle Ken'in annesi de gelip bizde kaldılar."[25]

Loach, bir yılı aşkın süre evde kaldı, karısıyla hayatta kalan üç çocukları Stephen, üç yaşındaki Hannah ve hemen hemen iki yaşında olan James'in yanından ayrılmadı, ama kederiyle yüzleşmek çok güç geliyordu ona. "Benim kendimi kötü hissettiğim zamanlarla Ken'in kötü zamanları birbirine denk gelmediği için hiç konuşmazdık olay hakkında," diyor Lesley. "Nasıl atlattık, gerçekten bilemiyorum. Galiba ikimiz de şoktaydık. Aile olarak pek deşmedik konuyu. Ben çocuklarla konuşurdum gerçi, çünkü hep bir şeyler sorarlardı bana, ama Ken'le asla konuşamadım; çok ama çok acıydı. İkimizin de adım atmaya cesaret edemediği bir alandı bu. Mezarlığa da ender olarak birlikte gideriz, çünkü hâlâ çok acı veriyor bu olay. Gerçi yıllar geçtikçe bir parça kolaylaştı, şimdilerde bu konuyu biraz konuşabiliyoruz."[26]

Kazanın hayatlarındaki etkisi yıllar boyu devam etti. Öteki otomobilin cantında -ki parçalanmıştı cant kapağı tabii- 15 cm.'lik paslı bir çatlak olduğu ortaya çıkınca, Loach ailesi, sürücü hakkında dava açmaya karar verdi. Ama sürücü otomobilin yeni bakım gördüğüne ve daha bir ay önce trafikte muayeneden geçtiğine yemin ediyordu; davaya atanan bilirkişi de çatlağın muayenede saptanmasının mümkün olamayacağını belirtmişti. Bunun üzerine Loach'lar, sürücünün sigorta şirketi ile otomobil servisini dava etme kararı aldılar, fakat servis iflas etti ve sigorta şirketi de müşterisinin ihmalinin söz konu-

su olmadığı gerekçesiyle davaya itiraz etti. Loach'un oğlu Stephen'la ilgili psikiyatrik raporlara göre çocuk geceleri ölü kardeşine dair halüsinasyonlar görüyordu. Sonunda, duruşmanın sürekli olarak ileriye atılması ve bütün bunların yarattığı stres nedeniyle aile, Ekim 1975'te tazminat davasından vazgeçmeye karar verdi. Bunun sonucu, 909,30 sterlinlik bir avukat faturasıydı. Lesley Loach, "Ailem üzerindeki duygusal baskı çok yıpratıcı olduğu için," diyor, "avukatımıza mektup yazarak davayı tümüyle geri çekmesini istedim."[27]

Kazadan hemen hemen on sekiz ay sonra Loach çifti, ikinci kızları Emma'nın doğumunu kutluyordu. "Bir çocuğumuz daha olabileceğine karar verdik," diyor Lesley, "çünkü büyük kızımız Hannah, 'Bizim dört kardeş olmamız gerekiyordu, ama üç kişi kaldık,' diyordu. Aileye bir bebeğin daha gelmesi çok güzel bir şeydi."[28] O sırada kocası artık işe dönerek bir ölçüde teselli bulmaktaydı, ama oğlunun ölümünü karısıyla konuşmakta o kadar zorlanan adam, bu konuyu elbette başkalarıyla da konuşamayacaktı. "Bu öyle bir yara ki, ne iyileşmesi mümkün ne de zaten iyileşmesini istiyorsunuz," diyor. "Başkalarıyla konuşsaydım, kendimi tamamen savunmasız bırakmış olurdum."[29]

## Notlar

1) Tony Garnett, yazarın söyleşisi, 14 Ocak 2003.
2, 3) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 16 Ocak 2003.
4, 5) Sandy Ratcliff, yazarın söyleşisi, 28 Mayıs 2003.
6) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 16 Ocak 2003.
7, 8) Malcolm Tierney, yazarın söyleşisi, 16 Ağustoş 2002.
9) Sandy Ratcliff, yazarın söyleşisi, 28 Mayıs 2003.
10) *Daily Telegraph,* 3 Şubat 1972.
11) Malcolm Tierney, yazarın söyleşisi, 16 Ağustos 2002.
12) Ivan Strasburg, yazarın söyleşisi, 1 Mayıs 2003.
13) Malcolm Tierney, yazarın söyleşisi, 16 Ağustos 2002.
14) Chris Webb, yazarın söyleşisi, 29 Temmuz 2002.
15) Ann Penfold'un yazara mektubu, 27 Temmuz 2002.
16) Doremy Vernon, yazarın söyleşisi, 9 Eylül 2002.
17) Tony Garnett, yazarın söyleşisi, 14 Ocak 2003.
18-20) Sandy Ratcliff, yazarın söyleşisi, 28 Mayıs 2003.
21, 22) Lesley Loach, yazarın söyleşisi, 10 Eylül 2003.
23) Tony Garnett, yazarın söyleşisi, 14 Ocak 2003.
24) Ivan Strasburg, yazarın söyleşisi, 1 Mayıs 2003.
25, 26) Lesley Loach, yazarın söyleşisi, 10 Eylül 2003.
27) *Observer,* 8 Şubat 1976.
28) Lesley Loach, yazarın söyleşisi, 10 Eylül 2003.
29) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 16 Ocak 2003.

# 11
# UMUT GÜNLERİ



Ken Loach bir yıl aradan sonra, ekranda kendi açısından bir ilki gerçekleştirerek işinde teselli bulmaya çalıştı. Bir edebiyat klasiğinin uyarlamasıydı bu. BBC2'de Cumartesi sabahları yayınlanan *Full House* adlı sanat kuşağı için bir Çehov öyküsüne dayanan *A Misfortune*'u (Bir Bahtsızlık) çekti. Zina eden bir kadının öyküsüydü bu. "Çalışma hayatına rahat bir dönüş olmuştu benim için, her türlü baskıdan, stresten uzak bir işti," diye açıklıyor. "Sadece yarım saatlik bir filmdi ve öyküsü zaten hazırdı, bana düşen tek iş uyarlama yapmaktı."[1]

Oxford Üniversitesi'nden arkadaşı, yapımcı Melvyn Bragg, Çehov ve Joyce uyarlamalarından oluşan bir dizi kapsamında *A Misfortune*'u Loach'a ısmarlamıştı. Daha önce Loach ile Tony Garnett, Kestrel'ı kurduktan sonra, Bragg'in ilk romanı *The Hired Man*'i (Kiralık Adam) filme çekme olanaklarını konuşmuşlardı, ancak bu görüşmelerden bir

sonuç çıkmadı. "Galiba o sıralar fazlasıyla batmıştım bu çamura," diyor Bragg, açıkyüreklilikle. "Ken ile Tony, kitaptan yola çıkarak bir film çekmek istedilerse de, benim istediğim, filmin tamı tamına kitaba uygun olmasıydı. Onların yapmak istediğini tam kavrayamamıştım o zamanlar ve şimdi de pişmanlık duyuyorum. Kendi bildikleri gibi yapmalarına izin vermeliymişim. İlk adıyla *Second House* programı için BBC'ye dönünce dedim ki, Joyce ile Çehov'un öykülerinden yola çıkarak on film yapacağım. Bir de elimde senaryo yazarı olarak David Storey, yönetmen olarak Ken Loach ve Karel Reisz gibi müthiş adamlar bulunduğunu, hem de bunların ufacık bütçelerle çalışacağını söyleyerek hava atmıştım. Editör Bill Morton, bu fikri benimsedi."[2]

Loach'un repertuar tiyatrosunda da, Oxford Üniversitesi'nde de klasiklerle deneyimi olmuştu tabii (ondan bir sınıf küçük olan Bragg, Oxford'da bir Restorasyon dönemi komedisinde izlemişti Loach'u ve "sahiden çok komikti"[3] diyordu), genel olarak dünyaya bakışı da Rus yazarınkiyle uyum içindeydi. Her ikisi de umutsuzluk ile çaresizliğin o korkunç gerçekliğini yansıtmaktan yanaydılar –ki alternatif düşünülebilsin.

Loach'un tasarımcı Martin Johnson'la ilk çalışması olan ve 1972 yazında Norfolk'ta çekilen *A Misfortune*, klasik tiyatronun çok deneyimli üç oyuncusuna yer veriyordu, ancak yönetmenin beklediği oyunculuk tarzına alışık değildi bu oyuncular. "Gerçek hayat gibi olmasını istediğini söylüyordu," diyor Lucy Fleming, "oynamayı aklımızdan bile geçirmememiz gerekiyordu, oynamak değil *olmak* idi bizden beklediği. Bana çok zor gelmişti bu. Elimizde bir senaryo vardı ama öyküye pek bağlı kaldığı söylenemezdi, bir de Ken, biz oyuncular arasındaki etkileşime çok önem veriyordu. Çekime başlamadan önce otelime vardığımda kapının altından atılmış bir not buldum. Bana değil oynadığım karaktere hitaben yazılmıştı, âşığımdan gelen bir not gibi, âşığımı Ben Kingsley oynuyordu bu arada ve notta da nerede buluşacağımız yazılıydı. İlk düşüncem şu oldu: 'Saçmalık bu.' Çekimler başladığında ise makyaj yapmamıza izin verilmedi, tabii o dönemdeki genç bir kadına uygun olan da buydu, aslında çok daha serbest bir çalışma tarzıydı ve ben çok sevdim bu işi. Bir parti sahnesinde piyano çalmam gerekiyordu, Ken ille de biraz piyano öğrenmemi ve çalabildiğim kadar çalmamı istedi. Müzik konusunda benden daha yeteneksiz insan zor bulunur herhalde, yine de orada bir hanım vardı ve çalmasını öğretti bana."[4]

Fleming, piyano dersleri alarak rolüne hazırlanırken, Loach da aldatılan koca rolündeki Peter Eyre'a, devrim öncesi Rusya'yı anlatan bir kitap vererek onu hatmetmesini söylemiş. "Kitabı okuduktan sonra," diye anlatıyor, "etrafımızda bir grup figüran da varken, içeriğini muhafazakâr emperyalist bakış açısından anlatmamı istedi benden, sonra devrimci bir bakış açısıyla yine anlatmamı istedi ve nihayet dedi ki, 'Şimdi ikisinin karışımını ver bize. Emperyalizm ile bir parça devrimciliği karıştırdın mı Çehov'un ağzından konuşmaya başlayacaksın.' Kesinlikle doğruydu söylediği."[5]

1972 kışının başlarında Norfolk'ta kocaman, soğuk bir evde yapılan çekimler sırasında ekip bir an için ürkütücü bir deneyim yaşadı. Loach anlatıyor: "Oyunculardan birinin yatakta yatmakta olduğu bir sahneyi çekecektik, içeri girip bir sürü ışığı birden yakınca, çok soğuk olan oda ansızın ısınıverdi. Ses teknisyeni, 'Elektrik kaçağı var,' dedi. Etrafa bakındık. Gittikçe artan bir cızırtı geliyordu bir yerden. Sonra anladık ki sürüyle sinek duvar kâğıtlarının altında kış uykusuna yatmış, oda ısınınca hepsi birden uyanmış, bir anda odanın içine doluştular sonra bulut gibi."[6]

*A Misfortune*'un ardından Loach, yine yirminci yüzyıl başlarında geçen ve yapımı üç yıl süren büyük bir epik dizi gerçekleştirdi televizyonda. Yazar Jim Allen'ın en görkemli çalışması *Days of Hope*'tu (Umut Günleri) bu: Savaş sırasında, 1916'da başlayıp Genel Grev'e kadar geçen on yılda, İngiltere'nin kuzeydoğusunda yaşayan bir çiftçi ailesi üzerinden işçi sınıfı hareketini anlatıyordu. Televizyonun tarihî diziler ve dönem dramalarıyla dolup taştığı bir dönemdi bu: *Yukarıdakiler Aşağıdakiler, Onedin Hanedanı, Lord Peter Wimsey, Sam, South Riding, Edward the Seventh* ve *The Stars Look Down*. "Bizim yaptığımız, halk tipi bir nostalji gevelemek değil," diye açıklıyordu Allen.[7] Loach'un asıl istediği, Britanya tarihine ilişkin birkaç miti yerle bir etmekti. "Geleneksel görüşe göre İngiltere, her zaman huzur ve istikrar içinde yaşayan bir toplum olmuş, şiddet ise olsa olsa *teenage* gruplarına özgü bir sapma olarak kendini göstermiştir," diyordu Loach. "Biz ise İngiltere'nin, her türlü muhalefetin zor yoluyla bastırılmasına dayalı, şiddet dolu bir geçmişten geldiğini göstermek istiyorduk."[8]

1972'de *Days of Hope*, bir işçi-işveren anlaşmazlığıyla -1921'deki Durham madenci grevi- ilgili bir başka Allen draması olarak başlamıştı ve Loach ile Garnett, Kestrel yapımı bir sinema filmi olarak kotarmak istiyorlardı bunu. Aralarında Paramount Pictures ile American Interna-

tional Productions'ın Londra şubesinin de bulunduğu çeşitli şirketler projeyi reddedince, onlar da bu fikri BBC'ye götürerek dört bölümlük bir televizyon filmi haline getirdiler. Garnett ve Loach'un çektiği bütün dramalarında olduğu gibi Allen, yapımcı ve yönetmenle yakın ilişki halinde çalıştı. "Ken, işini tümüyle kendi gören bir yönetmen," diyordu yazar. "Senaryonun bütün yazım aşamalarına katıldı. Yarım düzine sahne yazardım ben, sonra oturup çalışırdık üzerinde, hepsini yırtıp atar, yeniden yapardık. İş çıkarmanın tek yolu da bu. Temelde siyasal bakışlarımız aynı olduğu için bir sorun yaşamadık. Oturup tek başına yazdığınızda, tek tek ağaçlara yoğunlaşmaktan ormanın tamamını göremez oluyorsunuz. Ken, lazer ışını gibi bir adamdır. Arada bir ağzımı bozarım ona kızıp ama, her seferinde haklı çıkar. Gelip bir göz atar yazdıklarıma ve der ki, 'Çok güzel olmuş, Jim, ama bence şurası... ' Haklıdır da, çünkü ben o kadar derinine dalmışımdır ki işin, onun gördüğü ayrıntıyı kaçırmışımdır. İşte, senaryoyu böyle kotarırız birlikte."[9]

Loach'un, Barry Hines ve daha sonraları Paul Laverty gibi yazarlarla gerçekleştirdiği işbirliği de bu yönteme dayanıyordu. Yıllar boyunca yönetmen, Allen'ın zehir gibi, ödünsüz siyasal eserlerinin arasına Hines'ın daha yumuşak, gözleme dayalı senaryolarını serpiştirerek Musa'ya da yaranmayı başardı, İsa'ya da. Laverty ise bu iki kampın arasında bir yerlerdeydi, ama senaryolarında siyasal mesajların açıkça dile getirilmekten çok örtülü biçimde verildiğini dikkate alacak olursak, Hines'a daha yakın düşüyordu.

Allen'ın tarih kitaplarına, anılara, günlük ve yerel gazete haberlerine dayalı bir araştırma sonucunda kotardığı *Days of Hope* senaryosu, öykünün eksenini oluşturan üç karakterin oluşum yıllarında geçiyordu: Ben Matthews, ablası Sarah ve Sarah'nın kocası Philip Hargreaves. Öykünün başında on altı yaşındadır Ben ve Birinci Dünya Savaşı'nda cephede çarpışmak için yanıp tutuşmaktadır. Philip ise vicdani redci bir Hıristiyan Sosyalist'tir, asker olarak Fransa'ya sevki çıkınca kaçıp polisten saklanır, ama yakalanarak askerî mahkemede yargılanır, ölüm cezasına çarptırılır ve son anda çıkarılan bir kararla idamdan kurtulur. 1921'de başlayan 2. Bölüm'de, Ben'in yavaş yavaş komünizme yönelişine tanık oluruz. Britanya Kara Kuvvetleri'ne katılarak İrlanda'da askerlik yapmıştır ve şimdi de maden sahiplerinin düşük ücreti kabul ettirmek için madenlere kapattığı işçilerin üzerine gönderilen birliktedir, ama Durham yolunda firar eder ve bu yüzden üç yıl hapis yatar. Üç yıl sonra başlayan 3. Bölüm'de Philip, sendika görevlisiy-

ken gitgide yükselip Ramsay McDonald başkanlığında kurulan ilk İşçi Partisi hükümetinde milletvekili olmuştur ve Londra'da yaşamaktadır. Ben de onun yanına yerleşir ama Komünist Parti'ye girmesiyle aralarında kopuş başlar. Philip, sendikaların işçi hareketinde bölünme yaratmasını önlemeye çalışırken, kendi partisi de Tory'lerin acil durumlarda uyguladığı grev kırıcı yöntemlerin aynısını uygulamaktadır. Son bölümde Sarah da komünist bir örgütçü olarak Ben'le birlikte çalışmaktadır artık ve Stanley Baldwin'in başbakanlığı dönemindeki Muhafazakâr Parti hükümeti, Genel Grev'le karşı karşıya kalınca grev kırma yöntemlerini etkili biçimde uygular. Britanya'daki işçi hareketinin tarihinde kritik bir dönem oluşturan bu olaylara getirdiği yeni tahlille Allen, sürekli tekrarladığı ihanet temasına dayalı çalışmalarının doruğunu ortaya koymuş oluyordu. O dönemde siyaset ve sanayi arenalarında gerçekleşen mücadeleler, hiç kuşkusuz 1970'lerin başında yaşananlarla da ciddi paralellikler göstermekteydi. Ülke, hem Muhafazakâr Parti hem İşçi Partisi hükümetleri döneminde enflasyonla ve ücretleri kısma politikasıyla karşı karşıya kalmıştı.

"*Days of Hope,* Jim'in, Ken'in ve benim siyasete olan ilgimizden ve bu alandaki bağlılıklarımızdan doğmuştur," diye açıklıyor Garnett. "Amaç, İşçi Partisi'nde ve sendika önderliğinde on yıl boyunca yaşanan ihaneti gözler önüne sermekti. Süreç yenilgiyle sonuçlanmıştı ve kafamızdaki düşünceye göre, bunun neden böyle olduğunu gösterebilirsek, bir daha yaşanmaması için herkesi uyarabilecektik. Emeğin, 'hükümette' bulunmuş olsa bile hiçbir zaman 'iktidarda' olmadığını görebiliyorduk. Her şey gözünüzün önünde cereyan ediyor zaten: Sendika liderleri, Lordlar Kamarası'na girebilmeye can atıyorlar ve bir de bakıyorsunuz daimi hükümetin uşağı olup çıkmışlar, Düzen'in ufak çapta üyeleri haline gelmişler, halkın gerçek meselelerinden her geçen gün daha uzaklara düşüyorlar. 1920'li yıllarda olduğu gibi 1970'lerde böyleydi bu."[10]

Neredeyse doksan kişilik bir oyuncu kadrosu oluşturma gibi belalı bir işle karşı karşıya olan Loach, kolları sıvayıp bir liste yapmaya koyuldu: "Tyneside'dan Bazı Oyuncular" -ki aralarında Alun Armstrong da vardı- ve "Oyuncular -Çoğunlukla Yorkshire'lı, ama Geordie* şivesiyle de başa çıkabilecek olanlar"[11]- sözgelimi, Brian Glover (gerçi o yer almadı sonunda kadroda). 1973'ün ikinci yarısında, ilk iki bölüm-

* ) İngiltere'nin kuzeyindeki maden bölgeleri ile İskoçya'da yaşayanlara, ayrıca epeyce ağır telaffuz ve vurgu farklılıkları gösteren şivelerine verilen ad. (ç.n.)

de çekimlerin yapılacağı belli başlı yerler olan Kuzey Yorkshire ile Durham İli'nin altını üstüne getirmeden önce, aynı yılın Şubat ayında Londra'da yaşayan birkaç Kuzeyli oyuncuyla görüşmüştü. "Londra'da bulunan aklı başında Geordie'ler, ama şanı ancak figüranlık düzeyinde kalacak çok ufak roller için yerlerinden kımıldamazlar,"[12] dediği beş oyuncu arasında Armstrong da bulunuyordu.

O sırada işsiz olan Paul Copley adında genç bir oyuncunun Loach'a gönderilmesiyle Ben bulunmuş, başrol sorunu çözülmüştü. Copley, Leeds Playhouse'a bağlı Theatre in Education topluluğunda oyuncu ve öğretmen olarak çalışıyordu, üstelik radyo oyunlarındaki ilk rolünü de Leeds'deki BBC stüdyosunda üstlenmişti ve *Kerkenez*'in oyun versiyonunda, sinemada Colin Welland'ın canlandırdığı öğretmen Mr. Farthing rolüydü bu. *Aile Hayatı*'nı izlediğinden beri Loach'la çalışmaya can atıyordu Copley, yönetmenin "sosyalist ilkelere bağlılığı ve hem siyasal hem sanatsal anlamdaki dürüstlüğü"[13] karşısında duyduğu hayranlıkla iyice körüklenen, ateşli bir tutkuydu bu onun için. Radyo oyununu yaptıktan sonra, yeni evlendiği oyuncu Natasha Pyne'le birlikte Londra'ya yerleşen Copley, nihayet kendine bir menajer -Chris Long- bulmuştu ama arada bir ders vererek ve sürücülük ederek doldurduğu uzun bir 'paydos' dönemindeydi yine de. "Minibüsle bir SW7 teslimatını yeni bitirmiştim ki," diye anlatıyor Copley, "Chris Long'un Kynance Mews'daki ofisine bir uğrayayım deyip yolumu değiştirdim. Ancak Chris yerinde yoktu. O sırada ofiste yalnızca geçici olarak çalışan bir kadın bulunuyordu ve onun da tiyatroculukla ilgisi yoktu. Biraz lafladık; benim Yorkshire şivem dikkatini çekmişti hemen. Geçenlerde Göller Bölgesi'ne kamp yapmaya gittiklerini, yandaki çadırda iki kişinin konuşmasından duyduğu kadarıyla Ken Loach'un BBC için bir film çekeceğini ve gerçek Kuzeyli şivesiyle konuşan oyuncular aradığını söyledi. Hatta BBC'yi aramasını isteyip istemediğimi sordu bana. Niye olmasın, dedim. Aradı ve daha da inanılmazı, bir randevu ayarladı bana: BBC TV Centre, East Tower. Ayaklarım yerden kesilmişti."[14]

Loach'la görüşmek üzere White City'ye giden Copley de kendinden önceki herkesin yaptığı -ve sonraki herkesin de yapmaya devam edeceği- hatayı yaparak yönetmeni oradaki bir 'asistan' sanmış ve tam da oracıkta gerçekleşmekte olan 'sınama'dan bihaber, onunla laflamaya koyulmuştu. Sonra, zamanın akıp gittiğini ve aşağıdaki otoparkta duran minibüsüne atlayıp bir Steenbeck kurgu makinesi teslim etmek zo-

runda olduğunu hatırlayarak, ailesinden, öğretmenlikten, Londra'daki hayatından bahsetmeyi bıraktı birden ve dedi ki, "Bak, kusura bakma ama, bu işi alma şansım zaten az ve şu Steenbeck'i zamanında teslim etmezsem, eldeki minibüs şoförlüğü işinden de olacağım. Şu Ken Loach'a gidip bir sorabilir misin acaba, daha ne kadar sürecekmiş buraya gelmesi, çünkü az sonra gitmem gerekiyor gerçekten." 'Genç yapım asistam'nın buna cevabı, "Ah, özür dilerim. Ee, şey, Ken Loach benim!" oldu. Copley şöyle hatırlıyor sonrasını: "Tam anlamıyla yerin dibine geçmiştim, ama bozuntuya vermemeye çalıştım, özür üzerine özür dileyip ayrıldım oradan. İşi alma şansımın tamamen uçup gittiğine kesinlikle emindim. Oysa Ken, tam aradığı şeyi bulmuştu: Benim adıma tutukluk ya da mahcupluk gibi ayakbağları olmaksızın gerçekleştirebildiği bir sohbet/mülakat ve beni olduğum gibi, gerçek kişiliğimle görme şansı. *Umut Günleri*'nin Ben Matthews'unun, öykünün başında ne kadar dünyadan habersiz ve saftirik olduğunu hatırlarsak, henüz bu işte tüm şansımı kaybetmiş değildim yani!"[15]

Loach, Allen ve Tony Garnett'la bir görüşme daha yaptıktan sonra rolü aldı Copley. Yorkshire'in çiftçi kasabası Denby Dale'de büyüdüğü, okuldayken Birleşik Harp Akademileri Birliği'nde erbaşlık eğitimi aldığı, öğretmenlik eğitimi sırasında da sendika temsilcisi deneyimi edindiği için anında özdeşleşivermişti rolüyle. Yine de Loach, böyle bir tarihsel destanda rol alan oyuncunun, canlandırdığı dönemin siyasal konuşmalarına tümüyle vâkıf olması gerektiğine inanıyordu. "Politik bir karakteri canlandırdığına göre o dönemin fikirlerini öğrenmesi lazımdı Paul'un," diye açıklıyor bunu. "Kesinlikle doğru seçimdi o rol için ve gerçekten de rolü kendine mal etti; çok gayretli ve enerjikti, gözlerinde çok güzel bir pırıltı vardı."[16]

Ben rolüne hazırlanırken Loach'un kendisine sağladığı yardımlardan çok yararlanmıştı Copley. "Araştırmalarım ve okuyacağım kitaplar konusunda öyle bir yol gösterdi ki bana, 3. ve 4. bölümlerin çekimine geçilirken artık o dönemin tartışmalarına hiçbir tereddüte düşmeden katılacak birikimi hissediyordum kendimde," diye açıklıyor bunu. "Bir okuma listesi oluşturmak üzere önerilerde bulunmuştu: Marx, Engels ve Lenin'in yazılarından başka önde gelen radikal ve sosyalist siyasetçilerin, yazarların, yorumcuların eserlerini de verdi. Robert Tressel'ı, Beatrice Webb'i, Keir Hardie'yi, *Morning Star* gazetesini okuyordum –sosyalizm ve sosyal adalet/adaletsizlik konularında anlayışımı derinleştirebilecek olan her şeyi yani. Ken, siyasal toplantılara ve mitinglere

katılırken açık fikirli davranmaya yöneltti beni. Çekimlerin başlamasından önce aylar boyunca Natasha'yla birlikte sol görüş ve stratejinin bütün tonlarını araştırdık, Britanya Komünist Partisi'nin mitingleriyle gecelerinden, oyuncu sendikası Actors' Equity'nin toplantılarına kadar her türlü toplantıda boy gösterdik!"[17]

Öbür iki başrol, yani Philip ve Sarah Hargreaves rolleri Nikolas Simmonds ile Pamela Brighton'a verildi. Peter Kerrigan, Komünist Parti'nin Londra yönetiminin lideri rolünü üstlenirken, Liverpool'lu menajer Ernie Mack ile gösteri sanatçısı Joey Kaye de yine kadroda yerlerini aldılar.

Çekimler, Kuzey Yorkshire'de Ripon ve Masham civarında, ayrıca Durham İli, Güney Galler, Rochdale, Bristol ve Londra'da yapıldı. Fransa'daki vicdani redçileri gösteren ve Pembrokeshire'de çekilen bir sahnede Nikolas Simmonds'ın yanında Peter Armitage da yer aldı (oyuncu seçmeleri sırasında Loach, "iri kıyım, babayiğit Yorks çocuğu"[18] diye not düşmüş Armitage için) ve Allen'ın klasik dizelerinden birini dillendirdi: "Çarpışmaya değecek tek savaş, sınıf savaşıdır." Armitage'ın kendi katkısı ise şöyle olacaktı: "Savaşı sona erdirmenin yegâne yolu, sosyalizmi kurmaktır." Bu ilk bölümde İrlanda'daki askerleri gösteren sahneler Galler'in güneybatı ucundaki Tenby'de çekilmiş, ancak yöre halkı oyunculara hiç de iyi davranmamıştı. Daha önce *The Rank and File* ile *After a Lifetime*'da da oynayan Jimmy Coleman, "Hepimiz saçlarımızı kısacık kestirmiştik tabii," diye anlatıyor. "Akşamları, çekimlerden sonra dolaşmaya çıktığımızda halk bizi gerçekten asker sanıyordu ve feci kötü muamele görüyorduk, hatta bir-iki kez barlarda falan biraz itiş kakış bile oldu. Bir keresinde bütün yöre halkı bize karşı toplanıverince ciddi ciddi kan dökületeceğinden korkmuştum."[19]

Asker rollerinde, Loach için üçüncü rolünü oynayan Duggie Brown gibi Kuzeyli gösteri sanatçıları da vardı ve yürek burucu bazı sahnelerin çekiminde kasvetli havanın dağılmasına faydaları oldu. Bir askerin mayına basarak paramparça olduğu sahnenin ardından yönetmen, ordusunu bir sonraki çekime hazırlıyordu. Paul Copley anlatıyor: "Onun yönetmenliği şöyleydi: 'Ölen, senin arkadaşın ve yoldaşındı ve o tepenin ardında şimdi paramparça yatmakta olduğunu biliyorsun. Onu bir daha asla göremeyeceğin ve aynı şeyin her an içinizden herhangi birine de olabileceği düşüncesiyle yüreğin sıkışırken, ayağa kalkıp tepeye doğru ilerlemeye başlıyorsun –ilk başta yavaş adımlarla. Eğlence bitti artık. Perişan bir haldesin ve her an tehlikeye hazırlıklısın. Şimdi, olan

biten her şeyin önemini bir düşün ve devam edelim. Tamam mı Hal?' Hal Nolan cevap verdi: 'Tamamdır Ken, ama önce bir şarkı!' Sonra, berbat bir kulüp şarkıcısının parodisini yaparak, *'Bir resim ki bin kelime anlatır...'* diye başladı haykırmaya. Millet kahkahadan kırılıyordu –konsantrasyon uçup gitmişti, ama çok neşeli bir andı. Ken dahil herkes eğlenceli tarafını görebiliyordu işin, ama çok geçmeden yine o ciddi halimize dönüp işe yoğunlaşabiliyorduk da."[20]

Loach filmlerinde hep olduğu gibi gerçeğin ta kendisiydi ekranı kaplayan, bu da Copley'in, birlikte rol aldığı arkadaşlarını utandırmaması, hepsine borcu olduğu duygusuna kapılmasını getirmişti. Özellikle madencilerin belediye binasında toplandığı sahnede. "Ocak temsilcilerini ve sendikadaki eylemcileri oynayan adamların çoğu gerçekten ocaklarda çalışmış ya da sendikacılık yapmıştı, sahneye bütün o gerilimi, gerçekliği, inandırıcılığı veren, onların kendi yaşantısı ve inanmışlığıydı," diye anlatıyor. "Benim gibi ve Alun Armstrong gibi oyuncular biliyorduk ki sahici bir oyun çıkaramazsak, kadını erkeğiyle onca çalışıp çabalamış olan bu madencilere ihanet etmiş olacağız –yapamazdık bunu."[21]

Alternatif tiyatro deneyiminden ötürü Loach'a tavsiye edilmiş olan Stephen Rea'nm ufak bir rolü vardı: Üçüncü bölümde Nakliye ve Genel İş Sendikası mitingindeki konuşmasının ardından Philip Hargreaves'le röportaj yapan gazeteciyi canlandırıyordu. "Sahne doğaçlama çekildi," diye anlatıyor Rea. "Nikolas Simmonds, yavaş yavaş düzenin adamı olmaya doğru giden bir işçi temsilcisini oynuyordu. Ben de solcu bir gazeteci olarak bunu sorgulamaktaydım ve artık sistemin içinde yer aldığına göre hangi tarafa bağlılık duyduğu gibi sorularla sıkıştırıyordum onu. Görüntü yönetmeni, bir yerde alev gibi titrek bir ışık olduğunu, o yüzden sahneyi yeniden çekmek gerektiğini söyleyince Ken dedi ki, 'Alevlenen şeyler iyidir.' İzleyicinin, bunun bir film olduğunu bilerek izleyeceği düşüncesi hoşuna gidiyordu onun. Bir başka sahnede, ben yine Nikolas'ın bir toplantıdaki konuşmasını izliyordum, salonu dolduracak sayıda figüran tutmaya paraları yetmeyince kartondan kesilmiş insanlar kullandılar, belli olmasın diye koca tütsüler yaktılar ve her yan dumana boğuldu."[22] İlginç olan, Rea'nm, aslında senaryoda belirlenmiş olan ilk sahnenin doğaçlama çekildiğini söylemesi. Bu da Loach'un, oyuncuları yazarın sözlerini aşarak kendi sözlerini yaratmaya teşvik edişinin bir örneği tabii.

Bütçe kısıtlamalarına rağmen Tony Garnett, her bölümü 80-135 dakika arasında değişen bu diziye BBC'den destek bulmanın başlı başına bir zafer olduğu kanısındaydı. "Çekim yerinde Ken durmadan yeterince zamanı, parası ve kaynağı olmadığından yakmıyordu, oysa ben BBC'den alabileceğim her şeyi aldığıma inanıyordum," diye açıklıyor bunu. "Hangi standarda göre düşünürseniz düşünün, dev bir yapımdı. Bugün asla yapmazlar böyle bir şeyi. Ama işte, yönetmen milleti Oliver Twist gibi oluyor, hep daha fazlasını istemek *zorunda hissederler* kendilerini. Çekimlerin tamamlanmasını sağlamak için durmadan araya girmek, Ken'e hayır demek, orada o gün çekemediği hiçbir sahnenin filmde yer alamayacağını, çünkü ertesi gün Rochdale'den Bristol'a gitmemiz gerektiğini anlatmak zorunda kaldığımı hatırlarım hep. Hoşuna gitmiyordu bunlar tabii, ama söyleneni yapmak zorundaydı çünkü ekibin ertesi gün gideceğini söylüyordum ona. Ken, istediği şeyi almak için dayatır da dayatır, taşı sıkıp suyunu çıkarana kadar, ama eninde sonunda gerçekçi bir insandır ve bir yetişkindir, öyle çocuksu kaprisler yapmaz. Ayakları yere basan bir adamdır, üstelik bütçeyi aşmayan yönetmen olarak nam salmıştır. Elinizde bulunan kaynakları kullanabildiğiniz kadar kullanacak, sonra da ayağınızı yorganınıza göre uzatacaksınız. Bir kez daha imkânsızı oldurmayı denedik, ama asla da sıkıntıya düşmedik. Üzerimizdeki baskıyı hesaba katacak olursak, dikkat çekecek ölçüde az gerginlik yaşandı."[23]

Duygusal patlamalar ise ancak *Days of Hope* ("Cihan Harbi'nden Genel Grev'e kadar geçen döneme dair dört bölümlük bir dizi" tanıtımıyla) 1975 sonbaharında BBC1 ekranlarına ulaştığında yaşanacaktı. Son bölümün yayınlanmasının hemen ardından, aynı kanaldaki *Tonight* programında düzenlenen açık oturuma, Jim Allen ve tahmin edileceği gibi dramaya "propagandadan başka bir şey değil"[24] sözleriyle saldırmış olan *Daily Telegraph*'ın editörü William Deedes katılmıştı. Açık oturumu yöneten Sue Lawley, BBC drama grubunun başındaki Shaun Sutton'a şöyle diyordu: "Bill Deedes'in sözlerine cevap vermediniz, oysa diyor ki bu tür oyunlarda, böyle 'propaganda' dolu yapımlarda... BBC'dekilerin sol niteliğini fark edemediği şeyler var." Sutton'ın cevabı, "Gördüğüm şeyin sol niteliğini fark edecek yetenekteyim," şeklinde olmuştu. "Sanırım, belli bir çaptaki her sanatçı grubu, her zaman sol görüşten belli sayıda insanı barındıracaktır. Bu kesinlikle kaçınılmazdır ve bana kalırsa gayet iyi bir şeydir. Son iki yılda, *Days of Hope*'a kadar yayınladığımız bu tarz oyunların

sayısı onu bulmuyor –850 özgün drama yayını içinde 10'dan az. Bana kalırsa hiç de adilce olmayan bir oran değil bu."[25] Yine önceden tahmin edilebilecek bir başka şey de, *Daily Mail*'in "Yılın en etkili TV oyunları mı... yoksa sadece Aşırı Sol adına siyasal nitelikli yayın mı?" başlığıyla yayınladığı röportajdı. Romancı John Braine, dizinin düzene karşı taraflı bir tavır aldığını söyledikten sonra, vicdani red sahneleri için de, "O kadar sinirlendim ki daha fazla dayanamadım artık, neredeyse televizyonu kıracaktım," diyordu.[26]

Bu tür tepkiler, *Umut Günleri*'ni kotaran ekibin taşı gediğine koyduğunu gösteriyordu olsa olsa. "Muazzam bir keyif duydum bütün bunlardan," diyor Tony Garnett. "Düşündük de, sağcı basın bunları söylediğine göre, demek ki emeklerimize değmiş."[27] *Cathy Come Home*'da da olduğu gibi dizinin itibarına gölge düşürme çabaları görüldü, mesela bir üniformada yanlış pırpır kullanılmış olması gibi hataları öne çıkararak. "Siyasal tavırdan rahatsız olanlar," diye devam ediyor Garnett, "tarihsel olarak maddi hatalar yaptığınızı gösterecek ufacık bir yanlış bulup şu mesajı vermeye çalışırlar: 'Böyle ufacık şeyleri bile doğru dürüst yapamadıklarına göre, demek ki bunun tamamı çerçöp değerinde.'"[28] Loach'un cevabı ise şundan ibaretti: "Bu eleştirmenler, senaryodaki argümanları ve karşı argümanları sorgulamadılar bile, ki hepsi de son derece incelikli ve başarılı bölümlerdir. Fikirler uğruna canla başla verdikleri mücadeleyle bu bölümler, Shaw'un eserlerini andırır, aslında bana göre Shaw'da olduğundan bile daha etkileyicidir. Jim'in yazdıkları, devrimci sosyalizmin can damarıdır; asla kolaya kaçmış değildir, argümanlar yoluyla kazanılmamış tek bir sav yoktur yazdıklarında."[29]

Çekim tarzıyla Loach'un, televizyondaki ilk yıllarına damgasını vurmuş stedy-ceam yaklaşımını artık kesin biçimde geride bıraktığını ortaya koyan *Umut Günleri*, sağcı eleştirmenleri küplere bindirmenin çok ötesinde etkiler yarattı. Günümüzde Britanya'nın Hollywood'daki en başarılı yönetmeni olan Alan Parker, nasıl *Cathy Come Home*'dan "sinema yönetmeni olmaya karar vermemin ardındaki en önemli sebep" diye söz ettiyse, Stephen Frears da bu yapım için şöyle konuşacaktı: "Önem bakımından *Umut Günleri*'nin yanına yaklaşabilecek tek bir sinema filmi yoktur. Tek bir film bile."[30] Toplam yedi saati aşan dört bölümlük dramanın ülke dışında da geniş yankıları olmuştu. Boston'daki WGBH televizyon kanalından bir yapımcı, kendi ülkesinin işçi sınıfı tarihi üzerine planlanan bir dizinin bazı bölümlerini Loach'un

çekmesini istedi. Loach'un cevabı, "Bundan sonraki iki yılımı dolduracak bazı projelere kendimi bağlamış durumdayım," şeklindeydi, hem diyordu, "kendimi memleketimde hissetmeyeceğim bir ortamla ve lehçeyle çalışmak benim için çok güç olurdu zaten."[31]

1974'te, büyük oğlu Stephen ortaokul çağına gelirken Londra'dan Somerset'in kaplıca kasabası Bath'a taşınalı beri zaten kendi memleketinde yeni bir ortama alışmaya çalışıyordu Loach. "Tek istediğim çocukları daha iyi bir şekilde, daha az baskıcı bir kentte yetiştirmekti," diye açıklıyor bunu.[32] Kendini bağladığı projelerden biri de, *Kerkenez*'de bağrına basmış olduğu Güney Yorkshire kırlarında geçen bir başka Barry Hines senaryosuydu. *The Price of Coal* (Kömürün Bedeli), hayal ürünü Milton kömür ocağına kraliçenin yapacağı ziyaret öncesindeki hazırlıkları konu edinen, *Meet the People* (Huzurunuzda Halk) adında tek bir oyun olarak tasarlanmıştı aslında. Ama Loach ile Tony Garnett, işçiler kuşkucu bir tebessümle kendilerini izlerken sağdan sola koşuşturup uzun zamandır gereken onarımları yapmaya koyulan, kuyu ağızlarını beyaza boyayan, duvarlardaki çıplak kız resimlerini yırtan patronların gülünç durumunu dengeleyecek karşıt bir unsura daha ihtiyaç olduğu kanısındaydılar. "Çok komik bir senaryo, gerçekten sevimli bir komediydi," diye anlatıyor Garnett, "ama madenciliğin bayağı eğlenceli bir iş olduğu gibi bir izlenim yaratabilirdi pekâlâ."[33] Böylece Hines, Loach ve Garnett'la anlaşarak bununla bağlantılı ikinci bir oyun kaleme aldı: *Back To Reality* (Gerçeğe Dönüş) adını taşıyan bu oyundaki grizu patlamasında iki madenci hayatını kaybediyordu.

*Kömürün Bedeli*'nin kadrosunu oluştururken Loach, Leeds'e, *Kerkenez*'de rol almış gösteri sanatçılarından bazısını sağlayan tiyatro ajansına yöneldi yine; ayrıca yine aynı yerdeki Şehir Varyete Tiyatrosu ile başka yerlerden bulduğu adayları Barnsley'deki Ardsley House Hotel'de denemelerden geçirdi. Bunlardan Duggie Brown, kömür ocağı müdürünün yardımcısı rolünü üstlenirken, müdür rolü de, gerçekten Brodsworth Kömür Ocağı'nın müdürü olan ve maden kurtarma timinde deneyimi bulunan Doncaster'lı Jackie Shinn'e verildi. Sheffield'li Bobby Knut ve kısa bir süre sonra *Emmerdale* adlı dizide Seth Armstrong rolüyle uzun süreli şöhreti yakalayacak olan Barnsley'li gösteri sanatçısı Stan Richards, kömür ocağındaki işçileri canlandırdılar. Oyuncu seçmelerinde Loach'un yanında bulunan Hines, "Bu gösteri sanatçıları, madenci kültürünün içinden gelmeydi," diyor. "Çoğunun ocakta çalışmışlığı yoktu belki ama, madenci köyle-

rinde doğup büyümüşlerdi."[34] Figüran olarak da Barnsley Teknik Yüksekokulu'nda kurs görmekte olan madenci çırakları kullanıldı.

Harika bir mevsimin yaşandığı 1976 yazında, yani *Kerkenez* çekimlerinin tam tersi hava koşullarında, Barnsley yakınlarındaki metruk Thorpe Hesley ocağında çekildi *Kömürün Bedeli*. Madenin içinde film çekmek imkânsız olacağı için, bir cüruf tepeciğinde yeraltı tüneli açarak muşambayla kaplanmış bir 'ocak ağzı' oluşturuldu; bir maden vagonu getirildi, ayrıca kömür işçilerini eskiden yerin altına taşıyan kafes, yolun yarısına kadar aşağı indirilerek ekranın 'madencileri'nin yerin dibine yaptığı yolculuk çekildi. Kanadı gitmiş bir pencerenin bir tuğla sıkıştırılarak açık tutulmuş olduğu keşfedilince, hemen çıraklardan biri yollanıp tuğla boyanarak bu da katılmıştı ilk filmin sahnelerine.

Stan Richards, önceden Loach'la çalışanların zaten alışmış olduğu oyuncu teşvik yöntemlerini şöyle anlatıyor: "Çektiğimiz her sahnenin ardından şöyle diyordu Ken: 'Muhteşem oldu. Bir daha çekelim.' Sonra, 'Tekrar çekeceğiz, ama bu sefer senaryodaki kısım bitince durmayın. Devam edip biraz daha oynayın,' diye eklerdi. Zaten kulüplerden gelme oyuncular olduğumuz için doğaçlama yapmak çok kolaydı bizim için. Bir keresinde dedim ki Barry Hines'a, 'Oyununu ne hale soktuğumuzu gördükçe nasıl hissediyorsun kendini?' Cevabı şöyle olmuştu: 'Aslında, bana sorarsan siz oyunu bayağı zenginleştirdiniz.'"[35]

Loach'un bir başka özelliğini daha gözlemlemişti Richards. "Ocağın ağzından bir-iki çakıl alırdı eline, bunları havaya atıp tutar, atıp tutar, sonra birden bir kenara fırlatırdı," diye anlatıyor. "Birinde dayanamayıp sordum: 'N'apıyorsun sen Allah aşkına? Kabare numarası falan mı çalışıyorsun böyle?' Dedi ki, 'Hayır, kafama bir soru takılınca durup bunu yapıyorum. Cevabı bulduğum anda da atıyorum taşları, artık gerek kalmıyor çünkü. Tespih parasından tasarruf!'"[36]

Birinci oyunun son sahnesinde Loach, öyküye kendine özgü bir mizah kattığı gibi, ömrü boyunca için için beslediği bir tutkuyu da gerçekleştirmiş oldu. "Bir helikopter tutuldu ve yönetici rolündekiler ofisin dışında toplandılar," diye anlatıyor Hines. "İki kardeş vardı, bir tanesinin kafası keldi ve pırıl pırıl parlıyordu. Komik bir görünümü vardı, hani sahnede öylesine yürüdü mü seyirciyi güldürecek tipte bir komedyen [ki komedyendi zaten]. Ken dedi ki bu adama, 'Çekimlerde kafana peruk takarsan daha iyi olabilir.' Bu son sahne için hepsi dışarıda toplanınca, Ken helikopter pilotuna seslendi. 'Sen gelip avlunun ortasında, buraya toplanmış adamların epey uzağında duracaksın.' Heli-

kopter aşağı indi, yöneticilerin uzağındaydı tabii, ama hafif bir rüzgâr oldu. Arkasından, bir sonraki sahne için tekrar pilota seslendi Ken: 'Bu sefer, onlara mümkün olduğunca yakın bir yere iniş yapmanı istiyorum.' Bu sefer helikopter ancak elli metre kadar öteye inmişti ve rüzgârı şiddetliydi, adamın peruğu havalanmaya başladı, kardeşi de durmadan elini uzatıp peruğu yakalamaya çalışıyordu. Ortalık zaten toza dumana karışmış durumdaydı. Tony Garnett bana döndü, 'Hayatı boyunca bu sahneyi çekebileceği anı bekledi,' dedi. Üstelik Ken, Brian Tufano'ya [kameraman] yakından çekim yapmasını söylemişti, çünkü o sahne bir daha çekilmeyecekti."[37] Böylece, senaryoda yeri olmayan bu sahne ekrana gelmiş oluyordu.

'Ken'in saplantısı'yla ilgili olarak da şu açıklamayı yapıyordu Garnett: "Çok gençken başladı bu onda, peruk takan insanlara büyük bir ilgisi vardı –hele de erkekseler. Hatırlıyorum da, ta 1960'lı yıllarda Soho'da bir kafede otururduk hep, yanında çörekle çay içmeyi severdi Ken, neyse, birden, 'İşte bir tane! Orada bir tane!' diye bağırırdı. 'Ne?' derdim. 'Bir tane gördüm,' derdi. Peruklu birini yakalamış olurdu, benimse perukla gerçek saçı ayırt etmem mümkün değildi. Bu onu çok eğlendirirdi nedense. İşte o yüzden Ken, *The Price of Coal*'un sonuna o *gag*'i büyük bir zevkle koymuştu. Tanrı bilir bütün filmi çekerken hep o sahneyi beklemiştir. Ken'in peruk takıntısıyla ilgili birinin çıkıp tez falan yazması lazım!"[38] Loach'un kendi açıklaması ise çok basit: "Eğitimli bir gözünüz varsa, peruk takmış birini bir kilometreden anlarsınız."

Ülke çapındaki madenci grevinin Edward Heath'in Muhafazakâr Parti hükümetini devirmesinden üç yıl sonra ekrana gelen *Kömürün Bedeli*, bu işçi kesiminin hayatına damgasını vuran mizahı ve yoldaşlık duygusunu anlattığı gibi, yerin altında gün be gün karşı karşıya kaldıkları tehlikeleri de gözler önüne seriyordu. 1970'li yıllar ilerlerken Loach, Wilson ile Callaghan başkanlığındaki İşçi Partisi hükümetlerinin de Tory yönetimlerine hiçbir radikal alternatif sunamadığını görecekti. Nitekim 1977'de başbakan, Kraliçe'nin Gümüş Jübile ve Doğum Günü Kutlamaları Onur Listesi'ne OBE olarak kendisini de önermek istediğinde ilkelerinden ödün vermeye yanaşmadı Loach. Cevabı şöyle olmuştu: "Adımın, oluşturulacak Onur Listesi'ne eklenmesi konusunu dile getirdiğiniz 18 Mayıs tarihli mektubunuz için teşekkür ederim. Ancak benim böyle bir ödülü kabul etmem, bugüne dek çektiğimiz filmlerde gerek şahsım gerek çalışma arkadaşlarım tarafından dile getirilmiş olan görüşlere uygun düşme-

yecektir. Bu nedenle Sayın Başbakan'ın önerisini geri çevirmek zorunda olduğumu bildirmek isterim."[39] Daha önceki dönemlerde olduğu gibi 1960'larda da ihanete uğrayan umut günleri, uzun bir tünelin ucundaki titrek ışıktan başka bir şey değildi artık.

## Notlar

1) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 16 Ocak 2003.
2, 3) Melvyn Bragg, yazarın söyleşisi, 7 Mayıs 2003.
4) Lucy Fleming, yazarın söyleşisi, 29 Ekim 2002.
5) Peter Eyre, yazarın söyleşisi, 15 Ağustos 2002.
6) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 16 Ocak 2003.
7, 8) *Radio Times*, 6-12 Eylül 1975.
9) Jim Allen ile söyleşi, 1995. World Socialist web sitesinde 11 Ağustos 1999'da yayınlanmıştır: *http://www.wsws.org/articles/1999/aug1999/alle-a11.shtml*
10) Tony Garnett, yazarın söyleşisi, 14 Ocak 2003.
11, 12) Ken Loach'un kişisel arşivinden.
13-15) Paul Copley'nin yazara mektubu, 13 Ağustos 2002.
16) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 16 Ocak 2003.
17) Paul Copley'nin mektubu, 13 Ağustos 2002.
18) Ken Loach'un kişisel arşivinden.
19) Jimmy Coleman, yazarın söyleşisi, 12 Kasım 2002.
20, 21) Paul Copley'nin mektubu, 13 Ağustos 2002.
22) Stephen Rea, yazarın söyleşisi, 14 Kasım 2002.
23) Tony Garnett, yazarın söyleşisi, 14 Ocak 2003.
24) *Daily Telegraph*, 25 Eylül 1975.
25) *Tonight*, BBC1, 2 Ekim 1975.
26) *Daily Mail*, 23 Eylül 1975.
27, 28) Tony Garnett, yazarın söyleşisi, 14 Ocak 2003.
29) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 16 Ocak 2003.
30) Her iki alıntı: *Stills*, Mayıs/Haziran 1986.
31) Ken Loach'un Elsa Rassbach'a mektubu, 26 Ağustos 1976, Loach'un kişisel arşivinden.
32) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
33) Tony Garnett, yazarın söyleşisi, 14 Ocak 2003.
34) Barry Hines, yazarın söyleşisi, 13 Aralık 2002.
35, 36) Stan Richards, yazarın söyleşisi, 20 Mayıs 2003.
37) Barry Hines, yazarın söyleşisi, 13 Aralık 2002.
38) Tony Garnett, yazarın söyleşisi, 14 Ocak 2003.
39) Ken Loach'un, Kenneth Stowe, Downing Sokağı No. 10 adresine gönderdiği mektubun tarihsiz kopyası; 18 Mayıs 1977 tarihli mektuba cevaben yazılmıştır; her ikisi de Ken Loach arşivinden.

# 12
# BİR DÖNEMİN SONU



Kapılar sosyalizmin yüzüne kesin biçimde kapanmış görünürken, Ken Loach da kendi hayatında bir dönemin sonuna yaklaşmaktaydı: Tony Garnett'la mesleki ortaklığıydı bu. 1970'ler boyunca yapımcı, televizyon ya da sinemada Loach filmlerini kabul ettirebilme konusunda gitgide artan güçlüklerle karşılaşmıştı. Jim Allen'ın 1920'lerin İrlandası'yla ilgili senaryosu; Nell Dunn'm, Güney Galler'deki bir fabrikada geçen ve genç bir kadının kendini keşfini anlatan *The Girls*'ü; Birmingham'ı ziyaret edip yöre halkının evlerine, sosyal kulüplere, kantinlere konuk olan Çin'li masa tenisi oyuncularıyla ilgili öykü, hepsi de boşa çıkmış projelerdi. Ama Loach'un kendi projelerinde çalışmasını isteyen yapımcı ve yazarlardan da durmadan teklifler geliyordu. Trevor Griffiths ile John McGrath'm

"Günün Oyunu" için yazdığı senaryoların yanı sıra Janina David'in *A Square of Sky* adlı kitabının HTV'ye yapılacak uyarlaması üzerinde de tartışılmıştı. Gündeme gelen bir başka proje, John Galsworthy'nin *The Apple Tree* adlı romanının United Artists için yapılacak sinema uyarlamasıydı. Ancak Loach bunların dışarıdan gelme projeler olduğunu, kendi bağlılık ve arzularından kaynaklanmadığını düşünmekteydi.

Bir Fransız şirketi, çekilecek filmde kendi ülkelerinden bir oyuncunun başrolü alması ve senaryonun bir çocuk öyküsüne dayanması koşuluyla Garnett'a bütçe ayırma sözü verince Loach, kendi çocuklarının kütüphanesinde bulduğu bir kitabı çekmeyi düşündü. Leon Garfield'ın (*Jack Holborn* ve *Mister Corbett's Ghost* yazarı) 1968'de yayınlanan romanı *Black Jack*'ti bu. Bir 18. yüzyıl eşkıyasının öyküsüydü. Eşkıya, darağacmdan kurtulmayı başardıktan sonra, kendisini öldü sanan ceset hırsızlarından yakayı kurtarıyor ve Tolly adında genç bir perdeci çırağını kaçırıyordu. Yanlış yere deli teşhisi konduktan sonra akıl hastanesine kapatılmak üzere olan Belle adında bir kızı kurtarıyordu ikisi. Böylece çocuklar, Kara Jack'in serüvenlerini sürekli izler olmuşlardı.

Loach kitabı uyarlama işini kendi üstlendi ve öyküyü Londra ile Surrey'den Kuzey Yorkshire'a taşıdı. *Umut Günleri*'ni çekerken bu bölgede kırsal bölgelerin, araya giren iki yüzyılda değişmeden kaldığını görmüştü. *Black Jack,* Loach filmleri arasında çok farklı bir yapım olarak yerini alacaktı. Gerçi çok ufak bütçesi -sadece 500 bin sterlin- yüzünden biraz yarım kalmış izlenimi yaratıyordu ama yönetmen, dönem dramasını perdeye getirme açısından yepyeni bir tarz benimsemiş, filmin ağır kostümlerin ve laf cambazlığıyla dolu diyalogların altında ezilmesine izin vermemişti. "Bugün Surrey'de tarihî film çekilemez artık," diye açıklıyor Loach. "Biz Kuzey Yorkshire'ın manzarasını, Güney Yorkshire'ın lehçesini kullanmak istiyorduk. Kitaptaki konuşmalarda lehçe yoktur, ama tutup da günümüzün orta sınıf İngilizcesi'yle bir dönem filmi çekerseniz, oyuncuları bir kıyafet balosunda yer alan kişilere çevirirsiniz. Benim Yorkshire'ı sevmemin bir nedeni de eski konuşma formlarının kullanılmasıdır –*you* yerine *thee* ile *thou; are* yerine *art* gibi. Geçmişten yankılanır konuşmaları, ama yine de çok çağdaş bir lehçedir. Arthur Scargill'in konuştuğu lehçedir ve bundan daha çağdaş olamazsınız herhalde."[1]

Sosyal ve tarihsel bilincini her zaman korumuş olan Loach için bu film, Sanayi Devrimi öncesinde İngiltere'nin kırsal bölgelerini ve halkın katlanmak zorunda olduğu o sert, acımasız hayatı perdeye yansıtma fırsatı da sunuyordu. Şizofreninin ve psikiyatrinin dünyasına yaptığı akınların ardından filmdeki Belle'in öyküsü de daha çekici kılmıştı projeyi. Belle, yazar Garfield'ın İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından biyokimya araştırmaları yaptığı bir akıl hastanesindeki kendi deneyimlerinden kaynaklanmaktaydı. "Belle'i, kızıl humma geçirmiş gerçek bir genç kızın vaka öyküsünden esinlenerek yarattım," diyor yazar. "Humma yüzünden bir şeyi ancak on beş saniye ya da en iyi ihtimalle bir dakika süreyle aklında tutabiliyordu. Hastalığın üstünden on iki ay geçtikten sonraki haliydi bu. Bir tür gerileyiş de yaşamaktaydı, çocukluğa geri dönüyor, tıpkı dört yaşındaymış gibi huysuzluk nöbetleri falan geçiriyordu. *Black Jack*'i yazmaya başlarken, beni Belle'in yaşadığı faciayı ve o çocuksu masumiyetini düşünmeye iten buydu."[2]

Loach, *Black Jack*'i çekmeyi istemesinin ardındaki nedenlere rağmen sonradan şu itirafta bulunacaktı: "Tabii biraz kendi yolumuzdan uzaklara düşmüş olduk aslında, asıl yapmak istediğimiz şeylerle pek ilgisi olmayan bir projeydi."[3] Ulusal Film Finansman Kuruluşu'nun yanı sıra Fransızlar'ın da filme para sağlama sözünden ötürü başrolü bir Fransız oyuncuya vermek gerekmişti. Sonuçta Kara Jack'i eski şarkıcı Jean Franval oynadı. Fransa'nın güneyinde bar, kabare ve kulüplerde sahneye çıktıktan sonra Paris'in Olympia Müzikholü'nde verdiği konserle birlikte doğrudan oyunculuğa yönelmişti Franval. Çeşitli Avrupa ülkelerinde televizyon ve sinemada onlarca rolde oynamıştı, ama ilk kez bir İngiliz yapımında yer alıyordu.

Loach, çocuk oyuncuları bulmak için yine Barnsley'ye çevirdi gözünü. On yıl önce *Kerkenez*'in kadrosunu oluştururken David Bradley'yi bulduğu yerdi burası. Birkaç yüz çocuğu izledikten sonra Tolly rolüne Whitecross'taki Worsburgh Lisesi'nde okuyan ve uzun yol şoförü bir kamyoncunun oğlu olan Stephen Hirst'ü, Belle rolüne de St Helen's, yani Bradley'yle aynı okulun öğrencisi olan bir madenci çocuğunu, Louise Cooper'ı seçti. Loach, "Bir çocuğun deliliği canlandırması çok zor bir iştir," diyor. "Bulduğumuz bütün sıska ve soluk yüzlü kızları inceledikten sonra Louise çıktı karşımıza, arayışımızın orada sona erdiğini derhal anlamıştık. Olağanüstü duyarlı bir yüzü var, gerçekten bir anda sarıyor insanı."[4]

1978 yazının sonlarına doğru altı hafta süren çekimler çoğunlukla Masham ile Ripon çevresinde gerçekleşti. Zaman zaman başgösteren yağmurdan başka, Kraliyet Hava Kuvvetleri'nin talim yerine yakın olmaları da çekimin sık sık uçak gürültüsüyle kesilmesine yol açıyordu. Görüntü yönetmeni Chris Menges, "Son derece güç koşullar altında güçlükle yapılan bir çekimdi," diye anıyor o günleri, "ve tam anlamıyla da oturmadı, özellikle bütçe yüzünden."[5] Menges, hafif kumlu görüntüler yaratabilmek için bütün dış çekimleri Süper 16 filmle yapmış, ancak iç mekân çekimlerinde 35 mm.'ye geçerek fazla gösterişli renklerden kaçınması gerekmiş. Öykünün geçtiği dönemde odalar üç-beş mum ya da gaz lambasıyla aydınlatıldığından, olabildiğince doğal ışık kullanmışlar; kameranın karanlık, kasvetli kuytularla karşı karşıya kaldığı iç mekânlarda da kalın fitilli mumlar kullanarak 'doğal' ışığı kuvvetlendirmişler.

Filmde renklerinin canlılığıyla dikkat çeken bir sahne -Loach'un yapım tasarımcısı Martin Johnson'ın eseri- gezici bir panayırın ve şarlatan hekim ile cüceler grubu gibi birbirinden canlı karakterlerin yer aldığı bölümdür. (Cüceler, Malcolm Dixon, Mike Edmonds, David Rappaport ve Tiny Ross'tan oluşan "Tom Thumb's Army"ydi [Parmak Çocuğun Ordusu] ve sonradan *Time Bandits* adlı fantezi serüven filminde de oynadılar.) Loach, filme sonradan müzik eklemek yerine perdede karakterlerden bir kısmına çeşitli aletler çaldırmaya karar vermiş, 18. yüzyılda olduğu gibi.

"Müzik konusunda biraz püriten bir yaklaşımım vardır benim," diye açıklıyor. "Ayrıca, bir filmin müziksiz de var olabileceği görüşüne yakınlık duyarım, yani bir sahnede neler hissetmeniz gerektiğini ya da şu köşeyi dönünce korkunç bir şeyler ortaya çıkacağını size hissettirecek müziğe ihtiyaç yoktur. Ama bazen müzik, film sırasında yaratılmış bir duygunun yoğunlaşmasına katkıda bulunabilir ya da sahneye farklı bir ışık tutarak olsun, duygu katarak olsun, kendi yorumunu getirebilir. 'Çarşamba Tiyatrosu'nun ilk oyunlarında durum farklıydı, müzik, sonradan filme eklenen bir şey değil, filmde çizilen dünyanın bir parçasıydı ve karakterlere aitti. *Kerkenez*'de John Cameron'ın müziği, kuşun, Billy'de de aynısını görmek istediğiniz özelliklerini öne çıkarma amacıyla kullanıldı. John, orada belki de ilk akla gelecek çalgı olan flüt yerine obua kullanacağını söylemişti mesela, böylece kamışı andırır bir ses elde edilecek, daha dünyevi, daha az uçucu bir hava yaratılacaktı."[6]

Loach *Black Jack*'in hazırlıklarıyla uğraşırken, önde gelen folk müzik yapımcılarından Bill Leader'la yaptığı bir telefon görüşmesi sayesinde Bob Pegg'e ulaştı. Pegg, 1970'lerde Mr. Fox adlı folk-rock grubuyla kült müzisyen statüsüne erişmiş biriydi. Leeds Üniversitesi'nde geleneksel müzik öğrenimi görmüş, bu konuda iki de kitap yazmıştı; ilk zamanlar 'organizatör' olarak çalışmıştı gerçi, yani başka müzisyenlerle sözleşme yapan adamdı. Kadroya sağladığı katkı, flüt çalan şarlatan hekim Dr. Carmody rolünde İrlandalı şarkıcı, müzisyen, oyuncu ve öykücü Packie Byrne ile cücelerden birinin çalar gibi yaptığı laternaya gerçek sesini veren Dave Chatterley oldu. Bir dönem dramasının çok sayıda figüran kullanmayı gerektirmesi, yerel ekonomiye de para akışı sağlamıştı. Ripon Diş Laboratuarı'nın sahibi Kneale Pearce şöyle anlatıyor: "Makyajcı kız, oyunculardan ikisine çok kötü ve sağlıksız görünen dişler yapmamı istedi. Kötü adamı oynayan erkek oyuncu için bir takım takma diş yaptım, hatta kendisi laboratuara gelip dişlerin ne ölçüde 'mağara gibi' görünmesi gerektiğini görüşmüştü benimle. Bir takım da kadın oyunculardan birine yaptım, kendisi bana daha önce kullandığı takma dişleri getirdi, ondan çoğalttık. Her iki takım da kırık ve kararmış dişlerden oluşuyordu."[7] Yakınlardaki North Stanley köyündeki garaj ise at arabalarını çekim yapılacak mekânlar arasında taşıma işini üstlendi; filmin sonundaki liman sahnesi için Whitby'ye kadar uzun bir yolculuk yapılması gerekmişti.

Filmin başlangıcındaki darağacı sahnesinin çekimi Ripon dışındaki Studley Royal geyik parkında kuytu bir vadide, alışılmadık ölçüde güneşli bir günde gerçekleştirildi ve kilometrelerce uzaklardan onlarca köylü otobüslerle gelip figüranlık yaptı. Canlandırdıkları karakterlere ısınmada hiçbir sorunla karşılaşmamışlardı. "Biz köylüydük zaten, hem benim dişlerim de kararmıştı," diye anlatıyor Margaret Crosfield. "Çocuklarım da figüran olarak oynadı filmde, gerçi makyajım tamamlandıktan sonra tanımadılar beni. Çok sıcak bir gündü, birisi bir yabanarısı yuvasına basmıştı yanlışlıkla. Çocuklarımdan birinin, Sarah'nın korsesinin içine girmiş arı, kısa süreli bir arbede yaşandı orada!"[8] Yöre halkı nasiplerine düşen her şeyi mizahla sineye çekerken, kadrolu oyunculardan biri, senaryoda yeri olmayan bir olayı o kadar hoş karşılamamıştı. "Fransız, bir ağacın önünde durup işeyince," diye anlatıyor Bob Pegg, "oyunculardan bir kısmı şok geçirdi, etrafta çocuklar vardı çünkü.

Fransa'da gayet normal karşılanacak bir davranış karşısında patırtı çıkardılar bir miktar!"[9]

Loach, her zamanki uygulamasını sürdürerek senaryoyu günlük parçalar halinde veriyordu oyunculara, çocuk oyunculara da kitabı okumamalarını söylemişti, böylece 'yaşamakta' oldukları öykü hakkında hiçbir şey bilmeyeceklerdi. Çekimler ilerlerken kısıtlı bütçenin etkilerini ilk hissedenlerden biri Pegg oldu. "Çekimlerin henüz ancak yarısı bitmişken yemek için ayrılan bütçe erimişti anlaşılan," diye anlatıyor, "çünkü yediğimiz yemekler birden değişiverdi, gayet zengin sofralarda yerken neredeyse kuru ekmeğe talim eder olduk. Sonra kiraladığım otomobili artık kullanamayacağım söylendi bana, bu da sete gelmemi imkânsız kılıyordu, çünkü ta Hebden Bridge'de oturuyordum, yani üç-beş trenle otobüs değiştirmem gerekecekti, ama sonunda Tony Garnett muhasebecimiz Bob Blues'la görüşerek halletti o meseleyi."[10]

Kurgu aşamasında ise Loach, filme biraz daha müzik eklemek gerektiğine karar verdi, böylece Pegg tekrar çağrıldı ve yeni parçalar besteledikten sonra Twickenham Stüdiyoları'nda kaydetti bunları. Üflemeli çalgıları kendisi çalıyordu, Dave Chatterley laternayla, klasik müzik eğitimi almış Leeds'li Mark Uttley de viyolayla eşlik etmişti ona. "At arabasıyla bir kovalamaca sahnesi vardı mesela," diye anlatıyor Pegg, "ama iki araba da öyle çok hızlı gidiyormuş gibi görünmüyordu filmde, üstelik ikisini birbirinden ayırmak zordu, karede arabalar değiştikçe farklılık göstererek ayırt edilmelerini sağlayacak bir müzik yazmam istendi. Stüdyo kaydından sorumlu olan ses teknisyeni çeşitli sahnelerin sürelerini verdi, ben de gidip yazdım. Sonra Twickenham'da, *Yıldız Savaşları* müziğinin kaydedilmiş olduğu stüdyoya gittim, film dev bir ekranda karşıma geldi, bir de baktım bana verilen süreler tam tutmuyor. Ama müziği bestelemiştim bile, üstelik filmin kurgusu da bitmişti artık, yani müzikteki değişim sahnelerdekine tamı tamına uymuyordu. Başa dönüp filmi müziğe uyacak şekilde tekrar kurgulamaları gerekti, bu da fazladan masraf demekti tabii."[11] Loach, "Seslendirme ve ses miksine sıra geldiğinde paramız bitmişti artık;" diyor, "birkaç hafta sürecek seslendirme işini bir buçuk günde halletmek zorunda kaldık."[12]

*Kara Jack*, eleştirmenler tarafından övgüyle karşılandıysa da Britanya'da çok fazla sinema salonuna ulaşamadı, ama Jean Franval'in ülkesi Fransa'da daha başarılı oldu ve Cannes Film Festivali'nde, uluslararası

eleştirmenlerin oylarıyla belirlenen FIPRESCI Ödülü'nü aldı. Loach'u eli boş durmaktan kurtarmıştı bu film, yine de projeye katılanların beyazperdeyle ilgili arzu ve hırslarını geliştirme konusunda bir rolü olmadı. Stephen Hirst mesela -David Bradley'nin tersine- bir Loach filmindeki deneyiminin ardından oyunculukta kariyer yapmak için hiçbir istek duymadı. Kendisi gibi okulu yarım bırakan onlarca yaşıtının izinden giderek yöresindeki maden ocağında çalışmaya başladı. "Eminim ki isteseydi oyuncu olabilirdi," diyor Loach, "ama kendi halkının bir parçası olmak istiyordu ve onların yaptığı da ocakta çalışmaktır. Bir bakıma, çok makul bir uyum sağlama anlayışı bence bu."[13]

Filmlerini çekebilmek için yıllar boyunca verdikleri mücadele Loach ve Garnett açısından sona yaklaşmıştı artık; Garnett'ın dayanma gücü kalmamıştı ve yeni ufuklara yelken açmak istiyordu. "*Kara Jack* aslında benim asla çalışmamış olmam gereken bir projeydi," diyor. "Başka hiçbir şey yapamadığımız için çıktı ortaya, ele aldığı konudan ve Britanya'da film endüstrisi diye bir şey olmamasından ötürü. Mesele, hem yapmak istediklerini yapabilmek hem de geçimini sağlayabilmekti. Ken'in çocuklarından biri okuyordu *Kara Jack*'i, Ken, aradığı kitabı bulduğunu söyledi ve açık konuşmak gerekirse ben pek heves etmedim bu işe; beni ilgilendiren bir konu değildi, hepsi bu. Sırf Ken'e duyduğum bağlılıktan ötürü bu işe girdim, bunun hiç de iyi bir neden olmadığım kabul ediyorum. Üstelik bir de Fransızlar'dan para alacağız diye role hiç oturmayan bir Fransız oyuncuyu kadroya almak zorunda kaldık. Bütçeyi denkleştirmek tam bir kâbusa dönüşmüştü. Sonuç olarak, fazla dikkat göstermedim ve kötü bir iş çıkardım bu filmde. Ken'le bozuşmuş falan değildik gerçi, ama bir miktar uzaklaştık birbirimizden."[14]

Garnett'ın *Kara Jack*'le ilgili anıları yalnızca proje konusundaki isteksizliğini göstermiyor, Loach'la ortaklıklarının miadını doldurduğu ve ikisinin gelecek için farklı hayaller peşinde olduğu düşüncesine belki daha o zamandan ulaşmış olduğunu da koyuyor ortaya. Loach ise, "Araştırdım araştırdım, tonla kitap okudum ve bu öyküyü çok büyük bir dikkatle seçtim," diye anlatıyor araştırmalarını. "Tony'nin anlattıklarından rastgele seçilmiş gibi bir anlam çıkıyor ki hiç de öyle değildi! Hem Jean Franval kendini tamamen projeye adamıştı ve çok güçlü bir varlığı vardı filmde."[15]

Loach ile Garnett'ın dostlukları sürecekti gerçi, ama ortaklıkları bitmişti artık. On beş yıl boyunca kafa dengi ve üstün yetenekli bir

yapımcıya sırtını dayama şansını bulmuş olan Loach, giderek soğuklaşıp düşmanlaşan bir dünyayla tek başına uğraşmak zorunda kalacaktı artık. Bir yandan da Britanya'nın yeni başbakanı Margaret Thatcher'ın sağcı politikaları karşısında siyasal filmler çekmeye dönmesi gerektiğini düşünüyordu. O sırada Garnett ise *Prostitute* (Fahişe) adlı filmle yönetmenliğe adımını attıktan sonra ABD'ye yerleşti. "Ben farklı yerlere yönelmeye başlamıştım ve kaçıp gitmek istiyordum, bu ülkeyle arama mesafe koymaya gerek duyuyordum," diyor. "Kişisel olarak hem yaratıcılık hem siyaset açısından bir çıkmaza saplanmış durumdaydım. Ait olduğum solcu kuşağı beni hayal kırıklığına uğratmıştı, ben de tükenmiş durumdaydım."[16]

Loach ise Bath'te kendini oyalayacak yeni uğraşlar bulmuştu. Kısa bir süre Oyun Yazarları Topluluğu'nun yönetim kurulu üyesi olarak kentteki yazarlarla biraraya geldi. Topluluk, yeni oyunlar yazılmasını desteklemek ve tiyatro yazarlığını teşvik etmek amacıyla 1978'de kurulmuştu. Ayrıca Bath belediyesinin yarı profesyonel futbol takımını desteklemeye başladı Loach, takımının 1977-1978 sezonunda Güney Ligi şampiyonluğunu, ardından yeni kurulan ve ileride Football Conference adını alacak olan Alliance Premier League'e çıkışını gördü. "Tribünlerde olmak hoşuma gidiyordu,"[17] diyor Loach.

Hızlı trenler sayesinde bir saatten biraz daha fazla yolculuk ederek sık sık Londra'ya gidip gelme imkânı bulmuştu. Sonunda, *Kara Jack* yazarının 18. yüzyıl çıraklarıyla ilgili novellalarından yola çıkarak çocuklar için *Garfield's Apprentices* (Garfield'ın Çırakları) adında bir televizyon dizisi çekme şansı belirdi. Southern Television'da çocuk programları dairesinin başında bulunan Lewis Rudd'ın çok hoşuna gitmişti bu fikir. Birer saatlik altı bölüm çekmeyi planlıyorlardı, ama bütçeye katkıda bulunacak yabancı yapımcı bulmayı bir türlü başaramayınca dizi düşüncesinden vazgeçmek zorunda kaldılar. "Gerçekten iddialı bir projeydi ve en iddiasızından bile olsa kostümlü drama her zaman ortak yapımcı, yani ek para gerektirir," diyor Rudd. "Almanya'dan finansman bulmaya çalıştıysak da bütçeyi denkleştiremedik bir türlü."[18]

Proje geliştirme ve yapımlara finansman bulma işinin kendi yeteneklerini aştığını gören Loach, bu işleri üstlenecek birine ihtiyaç duyuyordu. "Bir mücadelenin göbeğindeyken ne yapmam gerektiğini bilememek gibi bir huyum vardı," diyor.[19] İşte, Chris Menges'in yardımıyla devreye giren ve ATV'nin (Midlands bölgesinde Indepen-

dent Television'ın program satış ortağı) belgesel dairesini kurmuş olan Charles Denton'la birlikte bambaşka bir seyir izleyecekti Loach'un meslek hayatı...

## Notlar

1) *The Times*, 21 Şubat 1980.
2) *Films Illustrated*, Aralık 1978.
3) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 16 Ocak 2003.
4) *Films Illustrated*, Aralık 1978.
5) Chris Menges, yazarın söyleşisi, 2 Mayıs 2003.
6) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
7) Kneale Pearce'ın yazara mektubu, 16 Temmuz 2002.
8) Margaret Crosfield, yazarın söyleşisi, 16 Temmuz 2002.
9-11) Bob Pegg, yazarın söyleşisi, 2 Mayıs 2003.
12) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
13) *The Times*, 21 Şubat 1980.
14) Tony Garnett, yazarın söyleşisi, 14 Ocak 2003.
15) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
16) Tony Garnett, yazarın söyleşisi, 14 Ocak 2003.
17) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
18) Lewis Rudd, yazarla söyleşi, 20 Mayıs 2003.
19) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.

Dördüncü Bölüm

# DURGUNLUK DÖNEMİ VE SANSÜR



# 13
# ESKİ VE YENİ UFUKLAR



Ken Loach'un ATV için çektiği ilk belgesel, tiyatroya dayanan kendi köklerine mütevazı bir dönüş oldu. *Auditions*'da, on sekiz yaşlarında üç dansçının hayatından bir kesite tanıklık ediyordu Loach. Norfolk'un doğu kıyısındaki Great Yarmouth'ta bulunan Wellington Pier'da rol aldıkları Marti Caine gösterisinin sonuna gelen genç dansçılar da, tıpkı onun gibi belirsizliklerle dolu bu işte tutunmak üzere yeni çabalara yönelmekteydiler. Bu filmi çekmesinin ardındaki dürtüyü, "Sahne her zaman büyülerdi beni," diye açıklıyor Loach. "Hep tiyatrolar civarında takılırdım, üstelik bu düşünceyi son derece çekici, ilginç ve eğlenceli buluyordum."[1]

Bir saatlik belgeselde Loach, Chris Menges'le yeniden işbirliğine girerek (filmi yönetmenin en sevdiği şekilde, yani siyah-beyaz çekti

Menges) 1979 yazı sona ererken bu üç genç kadım pek çok değişik kentteki çalışmaları boyunca izliyor, sürekli karşılaştıkları engellemelere tanıklık ediyor, umutları ve arzuları hakkında röportajlar yapıyordu onlarla. Filmin bir başka özelliği, Loach'un yapımcı olarak imza attığı ilk proje olmasıydı, ama ondan da önemlisi, kurgucu Jonathan Morris ilk kez çalışmıştı onunla. Belgeseli hangi sınıfa sokacağına karar vermekte zorlanan ITV, sonunda 1980 Noel'inde öğleden sonra yayınlanan bir çocuk programında gösterdi.

Ne kadar çekici bir yapım olsa da *Auditions*, Charles Denton başa geçeli beri ITV'nin belgesel ağırlıklı filmlerine damgasını vuran etkileyicilikten yoksundu. Loach'la BBC yönetmenlik kursunda beraber olan Denton, 1974'te Granada Television'daki *World In Action* programından ayrılarak şirketin belgesel dairesinin kuruluşuna katkıda bulunmuştu. Üç yıl sonra AVT'nin program denetçiliğine yükselince belgesellerin yapımcı yönetmenliğini üstlenen Richard Creasey, çok sayıda gazeteciyle film yönetmeninin varlığıyla övünebilecek bir ekip oluşturdu: Aralarında John Pilger, Antony Thomas, Adrian Cowell, Michael Grigsby ve Brian Moser vardı. Yayıncılık Yasası doğrultusunda 'tarafsızlık' ve 'denge' talep eden Bağımsız Yayın Kurumu'yla bir mevzi savaşma giren Creasey, imrenilecek bir kadroyla 'kişisel görüş'e dayalı belgeseller çekme hakkını yavaş yavaş yerleştirmeyi başardı. Pilger'ın son derece çarpıcı filmleri, 'denge' mitini bir yana bırakıp öznel bir yaklaşımı izleyerek hakikate erişen bir gazeteci tarafından sunuluyor ve sık sık IBA'nın hedefi haline geliyordu. Bağımsız Yayın Kurumu'yla açık savaş yürüten Creasey, bu belgeselleri, giriştiği başarılı kampanyanın temeli haline getirirken, Pilger ise ülke dışından konuları ele aldığında daha az müdahaleyle karşılaşmaktaydı. Loach da sonradan Britanya'da belgesel yapımında aynı yaklaşımı benimseyecek, ama sonuç felaket olacaktı.

Bu arada kendisi açısından çok daha tanıdık bir tarzda gelişecek bir başka proje götürdü ATV'ye: Barry Hines'ın 1975 tarihli kitabı *The Gamekeeper*'ın (Av Bekçisi) televizyon uyarlamasıydı bu ve ITV şirketinin, değişik alanlardaki programları çok kesin sınırlarla birbirinden ayırmaması sayesinde mümkün olmuştu. Creasey, "Dramatik belgesel diye ayrı bir program tarzı tanımlanmış olmasından yararlanmaya can atıyordum," diye anlatıyor. "Benim merak ettiğim, Antony Thomas'ın zaten benim için yapmakta olduğu gibi dramatik belgeselleri geliştirip geliştiremeyeceğimiz değil, saf drama, ama bel-



Televizyon draması *The Gamekeeper*'da başrolü Phil Askham üstlenmişti. [ATV Network/BFI Collections]

gesel halinde çekilmiş saf drama yapıp yapamayacağımızdı. Bu fikir gerçekten cezbetmişti beni ve Ken'e dedim ki, 'Gerçek hayatla ilgili bir şey çek, ama bir drama olarak çek bunu, ben de parasını dramatik belgesel olarak ödeyeyim.' Bu da, filmi sendikalarla dramatik belgesel olarak görüşmemiz ve Roger James gibi muhteşem belgesel editörleriyle çalışmamız demekti. Üstelik Ken, en büyük kameramanlardan biri olan Chris Menges'le yine birlikte çalışabileceğini görmüştü. Sonuç olarak öyle bir yayın atmosferi yarattım ki, ben dairenin başındaydım ve işim de Ken gibi adamların bu tür projelerde çalışmasını sağlamaktı. Ken'in açısından baktığımızda da son derece cazip bir bileşimdi bu."[2]

*Av Bekçisi*'nin drama olarak çekilmesi, belgesellere getirilen sınırlamalar konusunda Loach'un kendi görüşlerine de uygun düşüyordu. "Broşür ile roman arasındaki fark bu," diyor kendisi. "Bazen broşür yazmak son derece faydalı bir iştir, ama asla romanın ulaşabildiği derinliklere eremezsiniz."[3] Öykü, Barry Hines için tanıdık bir mekân olan ve feodal sistemin hâlâ ayakta olduğu Güney Yorkshire kırlarında geçiyor, çelik işçiliğinden av bekçiliğine geçen George Purse adlı hayali kahramanın hayatından bir yılı konu alıyordu. Purse, sülünleri daha civcivken alıp büyük bir sevgiyle yetiştirmektedir,

av mevsimi başlayınca da, çoğunlukla ortalarda görünmeyen ve kendisinin sadece nefret besleyebildiği efendi tarafından hayatlarının sona erdirilişini izlemek zorunda kalmaktadır. Bir yandan zengin adamın arazisine giren kaçak avcıları ve çocukları kovalamakla uğraşır, karısı da durmadan ücretin düşüklüğünden şikâyet eder. Gerçi kendisi, yakınlardaki çelik fabrikasında çalıştığı günlere göre bu işinde daha çok tatmin bulduğunu düşünmektedir.

Hines'ın, kesin bir sınıf yapısına dayalı Britanya toplumu içindeki farklılıkları ön plana çıkaran bir başka sosyal çalışmasıydı bu öykü. Başrolde oynayan Phil Askham, Hoyland Common'dan eski bir madenciydi ve *Kömürün Bedeli*'nde ufak bir role çıktıktan sonra, *Kara Jack*'te de celladı oynamıştı. Barry Hines'ın kardeşi Richard'ın arkadaşıydı ve Hoyland yakınlarında yazarkasa tamiri ve satışıyla uğraşmaktaydı. Atıcılık, tavşan avı ve balık tutma gibi açık hava uğraşlarına düşkün biriydi.

Hines'ın kitabı, Rotherham yakınlarındaki Wentworth'te bulunan Fitzwilliam arazisinden Trevor Jones adında gerçek bir av bekçisinden esinlenerek kaleme alınmıştı. Yazar, arazide onunla birlikte yürüyüşlere çıkmış, hatta birinde keklik avına katılmıştı. Eserlerini hâlâ A3 kâğıda tükenmez kalemle yazıp, sonradan daktiloya gönderen Hines, "Gerçekten şık bir av takımıyla çayırlara çıkmıştık," diye anlatıyor o günü. "Kekliklerin gelmesini beklerken Lord Bilmemkim bana dönüp dedi ki, 'Şu *Kerkenez* filmini Balmoral'da Kraliçe'yle birlikte izledim ben.' Bu adamlar hep yeterince paraları ya da toprakları olmadığını söyleyip yakınırlardı. Bir çayırda dikilmişsiniz ve ufuk çizgisine kadar görebildiğiniz bütün topraklar bu adama ait, ama işte ne toprağı var ne de parası! Sonra oturup bu kitabı yazdım, ki sınıf sorunuyla ilgili bir kitaptır, av bekçileriyle değil. Üstüne bir şey söylemenize gerek kalmıyor; olanı gösterin yeter."[4]

Sınıfsal ayrımın öbür tarafında Loach, son on yıldır iki büyük sanayi kolunda önemli anlaşmazlıklarla çalkalanmış bir bölgenin halkında siyasal bilincin gitgide geliştiğine tanıklık etmekteydi. "Madencilerin ve çelik işçilerinin grevi gibi iki büyük deneyimi yaşadıktan sonra Güney Yorkshire halkı, bu ülkenin siyasal bakımdan en bilinçli insanları olsa gerek," diyordu. "Yine de maden ocakları ile demir-çelik tesislerinin yanı başında, işte bu filmde gördüğümüze benzer feodal araziler uzanıyor. Bu bölgede, bir av bekçisinin yaptığı işin toplumsal anlamı çok keskin tonlarla vurgulanmaktadır."[5]

ATV'de sözleşme bazında serbest yönetmen olarak çalıştığı dönemde *Av Bekçisi*'ni çekmek, Loach'u en mutlu eden deneyim olmuştu. Öte yandan ATV, 1982'de ITV'nin yeni satış ortaklığı anlaşmaları sonucunda Central Independent Television adını alacaktı. "Gerçekten de ancak büyük bir şirket için yapılabilecek bir filmdi bu, çünkü bir yıl boyunca defalarca dönüp tekrar üstünde çalışmam gerekti," diyor Loach.[6] Wentworth civarında dört ayrı mekânda yapılan çekimlerde görüntü yönetmenliğini Chris Menges ile Charles Stewart aralarında paylaşarak yürütmüşlerdi.

Çekimlerin gerçekleştiği ormana Britanya'nın gerçek aristokratlarından birkaçının götürülmesi ise gerçekten çok eğlenceli oldu. Çekimlere katılan 'kibarlar' arasında elma suyu kralı Jonathan Blumer ile bir zamanlar Prenses Margaret'la kısa süreli bir aşk yaşayan Roddy'nin playboy kardeşi Dai Llewellyn de vardı. "Hepsi de sırf eğlence olsun diye gelen birinci sınıf Hooray'lerdi," diyor Loach. "Tabii karıları ve sevgilileri de yanlarındaydı, ki görülmeye değer bir manzara çıkmıştı ortaya. Grubu biraraya getiren ve eksenini oluşturan karakter, Bertie Wooster-P.G. Wodehouse türü bir figür olan Rupert Dean'di. Çok komik adamlardı ve olayı iyi niyetle ele aldılar. Gerçek sülün avı sahnelerinin hazırlanması sırasında onların beklediğinden çok daha uzun ve ayrıntılı bir çalışma gerçekleşti. Birazcık sabırsızlandılar doğrusu ve filmin çekimlerinden çok, havadaki kuşları bir an önce vurmakla ilgiliydiler."[7]

*Av Bekçisi,* ilk olarak Cannes, New York ve Londra Film Festivalleri'nde gösterime girdi. Ardından 1980 Aralık ayında -*Auditions*'ın yayınından bir hafta önce- bir 'dramatize edilmiş belgesel' tanıtımıyla ITV'de yayınlandı. ATV'nin dağıtım bölümünün uluslararası ölçekte yürüttüğü faaliyetler sayesinde yurtdışında da sinemalarda gösterilirken, 1990'larda uydu ve kablolu televizyonun çıkmasıyla FilmFour gibi kanallarda yeniden gösterilme şansı buldu.

ITV satış ortaklığını kaybetme tehlikesi belirince telaşa kapılan ATV'nin Black Lion adında bir yan şirket kurarak sinema filmi çekmeye yönelmesiyle Loach, bir sonraki projesini sinema filmi statüsünde gerçekleştirme fırsatını yakalamış oluyordu. (Aslında ATV, Central Independent Television adı altında yeniden yapılanmak zorunda kalmıştı.) Mk 2 Productions adındaki Fransız şirketi, filmin Britanya dışındaki Avrupa yayın haklarına karşılık 506 bin sterlin tutarındaki bütçeye katkıda bulunmayı kabul etti. Loach, bu yapım

için bir yıl boyunca sözleşmeyle ATV'ye bağlanmış oluyor, Kestrel Films de çeşitli sendikalarla yaptığı anlaşma sayesinde filmin, televizyondaki gösterimin ardından Artificial Eye şirketi üzerinden Britanya'da sinemalara dağıtımını sağlama alıyordu.

*Looks and Smiles* (Bakışlar ve Tebessümler), kur yapma üzerine bir Barry Hines öyküsünden yola çıkarak çekiliyordu ve adının esin kaynağı Tolstoy'un *Anna Karenina*'sıydı. *Anna Karenina*'nın bir bölümünde büyükanne, kur hareketinin bütün kuşaklarda aynı şeye, yani bakışlar ile tebessümlere dayandığını söyler. Buradan yola çıkarak, hoşnutsuzluk içindeki gençliğe ve iş bulma konusunda giderek azalan umutlara dair bir öykü gelişti. 1979'da Margaret Thatcher'ın Britanya genel seçiminde kazandığı zaferin ardından daha da can alıcı bir tema olmuştu bu. Muhafazakâr Parti'nin seçim zaferini izleyen bir yıl içinde işsiz sayısı 1,5 milyona fırlayıp enflasyon da neredeyse yüzde 20'yi bulmuştu. Ne var ki bu güncel mesele, 1980 sonbaharında çekimler başladığında Demir Leydi'nin iktidarda on sekiz ayı doldurmuş olmasına rağmen, *Bakışlar ve Tebessümler*'de Thatcherizm'e karşı güçlü bir siyasal sese dönüştürülemedi. On yılı aşkın bir süre önce *Kerkenez*, çocukların kol emeği sağlamak üzere eğitildiğini ortaya koyarken, *Bakışlar ve Tebessümler* bu kuşağın geleceğine ilişkin daha da karanlık bir tablo çizmekteydi. Demir-çelik sanayii dünya çapında tanınmış olan Sheffield kenti, ekonomik durgunluktan ağır bir darbe yemişti: Çekimlere sahne olan bir iş ve işçi bulma bürosunda "Haftanın İşi" adı altında bir tabela asılıydı; oysa aynı yerde onlarca iş olurdu bir zamanlar.

Filmin baş kahramanları, okulu bırakıp işsizlikle boğuşan Mick Walsh, arkadaşı Alan Wright ve sevgilisi Karen Lodge'du. Mick'i oynayan on yedi yaşındaki Graham Green'i Barnsley Teknik Yüksekokulu'nda buldu Loach. Green, okuldan gündüz izin alıp maden ocaklarında tesisatçı çırağı olarak çalışmaktaydı. Arkadaşı Alan'ı oynayan Tony Pitts de Sheffield'da kamyon tamircisi olarak yetişiyordu ve aynı yerdeki yüksek okuldan izinliydi. Pitts, filmin çekimleri sırasında on sekiz yaşına bastı. Karen'ı oynayan Caroly Nicholson ise Newcastle'da görevli bir polisin on altı yaşındaki kızıydı ve A seviyesi sınavlarına hazırlanmaktaydı. Irving Teitelbaum, "Equity, Ken'in profesyonel olmayan oyuncularla çalışması karşısında her zaman düşmanca bir tutum benimsemişti," diyor. Kestrel Films yönetim kurulu üyesi olan Teitelbaum, Tony Garnett gittikten sonra yapımcılık göre-

vini üstlenmeye başlamıştı. "Başroller konusunda onlarla uzun uzadıya görüşmeler yapmak zorunda kaldık, neyse ki sonunda izin verdiler."[8] Phil Askham da Green'in demir-çelik işçisi babasını canlandırarak *Av Bekçisi*'ndeki rolünün devamını getirmiş oldu.

Loach, yakındaki Thurnscoe kasabasından olan Green'i, rolüne ısınabilmesi için işsiz gençlerle bir araya getirdi. "İnsanın nasıl bir moral çöküntüye girebileceğini ya da her zaman satın almaya alışık olduğu şeyleri alacak para bulamayınca nasıl bir utanç içine düşebileceğini, onları tanıyana kadar gerçek anlamda kavrayabilmiş değildim," diyor Green.[9] Nicholson ise İngiltere'nin kuzeydoğusunda başarı şansı olabileceği konusunda çok karamsardı. "Burada işsizlik gerçekten feci boyutlarda," diyordu. "Newcastle'da kalabileceğimi sanmıyorum, çünkü iş bulma şansı yok. Arkadaşlarımın çoğu sırf iş bulamayacaklarını bildikleri için kaldılar okulda. Okula devam etmeyenler de işsiz zaten. Newcastle'da işsizlik bir hayat tarzı haline geldi."[10]

Pitts, rolü aldığını öğrenir öğrenmez Sheffield'daki tamircilik işinden istifa etti. "Çıraklık eğitimimi tamamlamama sadece iki ay kaldığı ve benim için binlerce sterlin tutarında yatırım yapmış oldukları halde, hemen o dakika gidebileceğimi söylediler".[11] Hines'ın sonradan roman haline getirdiği öyküde Pitts'in canlandırdığı karakter, çalışacak iş bulamayınca orduya yazılır. Bunun gerektirdiği görüntü, gece hayatına ve karşı cinsle birarada olmaya alışmış bir genç için biraz can sıkıcıydı tabii. "Saçlarım fırça gibi dik dik olduğundan kısacık kesilmesi gerekti," diye anlatıyor kendisi. "O sıralar Sheffield sokaklarında bayanlara karşı şansımı sıfıra indirecekti tabii bu."[12]

*Bakışlar ve Tebessümler,* Chris Menges tarafından siyah-beyaz olarak çekildi ve altı hafta süren çekimlerin büyük bölümü Sheffield ile çevresinde yapıldı; ancak Barnsley'de ve öyküdeki Karen'ın babasının sevgilisi ve bebekleriyle birlikte yaşadığı Bristol'da da çalışıldı. Prömiyeri 1981'de Cannes Film Festivali'nden yapılan film, yeni koyulan En İyi Çağdaş Senaryo Ödülü'nü bir başka yapımla paylaşarak, Britanya'yı resmen temsil eden *Ateş Arabaları*'m gölgede bırakmış oluyordu. Londra Film Festivali'nde de gösterildikten sonra ertesi yıl televizyon ekranlarına geldi ve bunu, sinemalara dağıtımı izledi. Ne Graham Green ne Carolyn Nicholson oyunculukta kariyer yapmaya karar verdiler (Graham yaşadığı yerdeki maden ocağına,

Nicholson da derslerine döndü), ancak Tony Pitts, on yıl boyunca *Emmerdale* adlı pembe dizide Archie Brooks rolünü üstlenecek, sonra da yazarlığa yönelecekti.

Loach açısından ise kaçırılmış bir fırsattı bu film. "Galiba izleyicide yaratmış olmamız gereken infial duygusunu yaratmayı başaramadık," diyor. "*Poor Cow*'da da olduğu gibi *Bakışlar ve Tebessümler*'de ben yorgun ve bezgin bir halde çalışmışım. Hatırladığım kadarıyla, sekanslarda enerji yoktu. Bir dahaki sefere adımımı hızlandırmam gerekiyordu."[13]

## Notlar

1) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
2) Richard Creasey, yazarın söyleşisi, 12 Mart 2003.
3) *Monthly Film Bulletin*, Ocak 1983.
4) Barry Hines, yazarın söyleşisi, 13 Aralık 2002.
5) ATV basın bülteni, Aralık 1980.
6, 7) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
8) Irving Teitelbaum, yazarın söyleşisi, 19 Mayıs 2003.
9, 10) *TVTimes*, 15-21 Mayıs 1982.
11, 12) Tony Pitts, yazarın söyleşisi, 10 Ağustos 2002.
13) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.

# 14
# SANSÜR SORUNLARI



Britanya özel televizyon tarihinin en sevimsiz sansür olayının üstünde Robert Maxwell'ın hayaleti kol gezmektedir. İşçi Partisi'nin eski milletvekillerinden olan bu sahtekâr medya imparatorunun, Central Independent Television'ın yöneticisi ve en büyük hissedarı olarak edindiği nüfuzu tamamen kendi ticari çıkarları doğrultusunda kullandığı bir dönemde belgesel çekmek durumunda kalması, Ken Loach'un en büyük talihsizliğiydi. Maxwell'ın, sendika işbirliğini gerektiren bir kurtarma planıyla British Printing Corporation'ı yerden kaldırdığı ve tam *Daily Mirror*'ı satın almakta olduğu, dolayısıyla matbaacı ve elektrikçi sendikalarıyla yeniden pazarlığa oturmasının gerektiği döneme rastlıyordu bu. Başta elektrik işçilerininki olmak üzere sendikalarla dostane ilişkiler kurabil-

mek amacıyla televizyon şirketinin yönetim kuruluna üstü örtülü biçimde baskı uygulayarak *Questions of Leadership*'in (Liderlik Sorunları) yayınlanmasını önledi. Bu yapımda Loach, sendika üyelerine liderlerinden hesap sorma şansı sunuyordu.

Eleştiri oklarına hedef olanlardan biri de, Elektrik, Elektronik, Telekomünikasyon ve Tesisatçılar Sendikası'nın sağcı genel sekreteri Frank Chapple'dı. İleride Hoxton Lordu Chapple unvanını alacak olan genel sekreter de bu programların, en azından kendisiyle ilgili bölümlerinin yasaklanmasını istemişti. Maxwell, Central yönetim kurulundan birçoklarının muhafazakâr görüşlerinden yararlanarak bunu yerine getirirken, yönetim kurulu üyelerinin bir kısmı, solcu program yapımcılarına destek vermenin şirket itibarını zedelediği görüşünü dile getirmekteydiler zaten.

Loach, BBC için yaptığı siyasal nitelikli dramalara damgasını vuran tutkuyla belgesel çekmeye atılınca, programlarının kimin elinde sansüre uğradığını görmesi uzun sürmeyecekti. 1970'ler boyunca hem BBC hem ITV denetçileri elinde sansüre uğrayan programlar gerçekten utanç verici bir liste oluşturuyordu. Sansüre en çok kurban gidenler de, 1969'dan beri yeni bir savaşın kasıp kavurduğu Kuzey İrlanda'yı konu alan programlardı. Bu savaşa "Huzursuzluk" gibi bir hüsnütabirle değiniliyordu. BBC'nin yöneticileri ile Bağımsız Televizyon Kurumu (ITA; sonradan Bağımsız Yayın Kurumu, IBA) adlı kurulun üyeleri, iki yıl içinde bu konuda yapılmış bütün programlara denetim uygular hale geldiler.

En tartışmalı programlardan biri, zaten ITA ile 'tarafsızlık' ve 'denge' kavramları konusunda kapışıp duran *World In Actions* dizisi kapsamında çekilmiş *South of the Border*'dı (Sınırın Güney Yakası). İrlanda Cumhuriyeti'nde şiddetin siyasal baskılarla sonuçlandığını gösteren bu belgesel, kuruma göre yayın için kabul edilemez nitelikteydi, çünkü Londra, Belfast ve Dublin hükümetleri temsil edilmemişti. On yıl sonra *World In Action*, IBA'nın taleplerine boyun eğmektense bir başka filmini daha yayından çekmeye karar verdi. Bu film *The Propaganda War*'du (Propaganda Savaşı) ve IBA'nın çıkarılmasını istediği sahnelerde IRA'nın açlık grevcisi militanı Bobby Sands'in direnişi ile açlık grevinde ölen dördüncü kişinin, Patsy O'Hara'nın üstü açık bir tören tabutunda, başında nöbet tutan maskeli gerillalar eşliğinde yatışı gösteriliyordu.

Loach'un televizyonda belgesel çekmeye koyulduğu dönemin atmosferi böyleydi. *Liderlik Sorunları*'nın kökleri bir başka programa dayanıyordu gerçi ve o program sırasında da Loach, ileride daha nelerle karşılaşabileceği konusunda uyarı işaretleri almıştı. *Av Bekçisi* ile *Bakışlar ve Tebessümler*'in çekimleri arasında Loach, Güney Yorkshire'a dönerek, elli yıldır ilk kez greve giden demir-çelik işçileriyle röportajlar çekmişti. Margaret Thatcher'ın seçim zaferinin üstünden bir yıl geçmemişti ki, demir-çelik üreticisi British Steel'e ait fabrikalar on üç hafta boyunca bütün ülkede üretimi durdurdular. 1980'in ilk çeyreğinde gerçekleşen grev, yüzde 20'lik ücret artışı talebiyle başlamıştı; enflasyon yüzde 18'de seyrederken hükümetin önerdiği zam ancak yüzde 2 oranındaydı. Ardından özel sektöre ait demir-çelik işletmeleri de greve gittiler. Tıpkı *Büyük Alev*'de ya da *Rank and File*'da olduğu gibi demir-çelik işçileri, geçimlerini sağlayacak bir ücret elde edebilmek amacıyla grevdeydiler. Sonunda yüzde 11 zam aldılar, artı yeni işyeri uygulamaları ile üretimi artırmaya yönelik düzenlemelere karşılık bir yüzde 4,5 daha artış getirildi. Yine de sonuç, kendi ölüm fermanlarını imzalamakla birdi işçiler açısından. Bunu izleyen aylarda Durham ilindeki Consett işletmelerinin kapatılmasıyla 3 bin kişi işsiz kalırken, Güney Galler'in 24 bin kişilik işgücünün 17 bini kısa süreli işlerde çalışabiliyordu ancak. Sanayide 'ince ayar' devam etmekteydi.

Bazı sendikacılar, kendi liderleri tarafından satıldıkları duygusuna kapılmışlardı. Loach'un Jim Allen'la birlikte kotardığı oyunlardaki ihanet temasını andıran bir durumdu bu ve yönetmen, bu işçilerin sesini dile getirmek istiyordu. Böylece, Barry Hines'ın yardımıyla Sheffield Hallam Üniversitesi'nde düzenlenen ve filme çekilen bir buçuk günlük münazarada, sendika üyesi işçilerin yanı sıra, işi demir-çelik sanayisine bağımlı olan başka işçiler de sendika liderleriyle grevi tartıştılar. "Politika tartışmanın bir başka yoluydu bu da," diyor Loach. "Tartışmayı yöneten kişinin, elinde kendi gündemiyle bir koltuğa kurulup, tartışmaları bu gündeme uydurmaya çalıştığı tarzın dışına çıkmaya çalıştım. Oturum yöneticisini dışarı çıkararak iki tarafı aracısız bir şekilde yüz yüze getirdik; demir-çelik işçileri, grevi yöneten kişilerle karşı karşıyaydılar. Daha önce hiç yaşamadıkları türden bir şeydi bu; tartışmalarda hep bir oturum yöneticisi olur, kimsenin kafa göz yarmasına izin vermezdi. Oysa burada, sendika liderlerinin karşılaşmamak için yollarını değiştirecek duruma geldiği adamlar, onların gırtlağına çöküvermişti şimdi."[1]

Kurguyla bir saatlik belgesel haline getirilen filme *A Question of Leadership* (Bir Liderlik Sorunu) adı koyuldu ve 5 Ağustos 1980'de bütün ülkede yayınlanmak üzere ITV programına alındı. Fakat yayından kısa bir süre önce ATV, filmin şebekeye bağlı bütün kanallarda gösterilmesi için yaptığı öneriyi resmen geri çekti; gerekçe de sendika yönetiminin yeterli ölçüde temsil edilmemesinden ötürü filmin IBA ilkelerine uygun düşmemesiydi. Aslında IBA'nın, programın siyasal bakımdan 'dengesiz' olduğu yönündeki itirazlarından ötürü atılmış bir adımdı bu. Sendika liderlerinin tartışmadan yüzlerinin akıyla çıkamadığı bir gerçekti. Güney Yorkshire'dan bir demir-çelik işçisi şöyle diyordu tartışmada: "Bu grevde lider falan yoktu başımızda, yukarıdan hiç kimse yoktu. Hiçbir şekilde yol göstermediler bize, yardım falan, bir bok yapmadılar, bize yardımları olduysa bile çok ama çok sınırlıydı."

ATV, ekranda yayınlanmak üzere programa koyduğu filmi geri çekme kararını, Anthony Thomas'ın yönetmenliğindeki *Death of a Princess*'ın (Bir Prensesin Ölümü) Britanya hükümeti ile Suudi Arabistan kraliyet ailesi arasında yarattığı kriz üzerine almıştı. Ancak bu, ITV satış ortaklığı ihalesinde yeni turun yaklaşıyor olmasıyla da ilişkili bir karardı. (On yıl kadar sonra Thames Televisi-on'ın Londra'daki hafta içi yayın sözleşmesinin feshi de, çoğu kesimde Muhafazakâr hükümetin yaptığı bir misilleme olarak görülecekti. Misillemeye neden olan ise şirketin *This Week* [Bu Hafta] adlı programında yayınlanan *Death on the Rock* [Kayalıkta Ölüm] filmiydi. Britanya'nın SAS komandolarının, IRA gerillası olduğundan şüphelendikleri dört silahsız insanı Cebelitarık'ta gözlerini kırpmadan vurup öldürmelerini gösteriyordu film.)

ATV'nin program denetçisi Charles Denton, "'Kişisel görüş'e dayalı filmler konusunda daha önce IBA ile aramızda geçen çok sayıda görüşmeyi de dikkate alarak değerlendirmek lazım bu yasaklama olayını," diyor. "Kurum, nesnelliği koruma gereğini ve hiçbir bakış açısının bir başkasını geri plana düşürecek ölçüde vurgulanamayacağı, bir bakış açısı dile getirildikten sonra aynı program döneminde, ideal olarak aynı hafta içinde karşıt bakış açısını işleyen bir film daha yayınlanması gibi ilkeleri tekrar tekrar ileri sürdüğü için 'kişisel görüş'e dayalı belgeseller konusunda bir sürü velvele koparmışlardı. Bu ilkeler yüzünden 'kişisel görüş' içeren yığınla belgeseli Kurum'a göstermek zorunda kalıyorduk;

siz sansür için diyebilirsiniz buna, onlar ise Yayıncılık Yasası'nı ihlal tehlikesi gösteren programlar hakkında tavsiye kararı çıkarabilmek için diyeceklerdir. Sonraları *Spitting Image*'da, söylememize izin verilen her şeyi söyler olduk biz de. Tümüyle çizmeyi aşan ve gayet hesaplı bir şekilde, pek çok bakımdan kişisel saldırı, hakaret, vb. sayılacak şeyleri yayınlayan bir programdı bu, ki elbette yasalara aykırıydı.

"IBA'nın gözünde Ken'in azılı solcu damgası yediğini söyleyebilirim; bize film çekmesini istememizin nedeni de buydu zaten. Ken, *Bir Liderlik Sorunu*'nu öneri olarak getirmiş, Richard Creasey projeyi desteklemiş, ben de Richard'a destek vermiştim. David Glencross [IBA'nın programlardan sorumlu müdür yardımcısı] filmi gördükten sonra kendisiyle birçok konuşmamız oldu. Glencross, filmin dengelenmemiş olduğunu, günümüz olaylarını taraflı bir bakışla dile getirdiğini, bunun da Yayıncılık Yasası açısından kabul edilemez sayıldığını söylüyordu. Ama Ken denge kurma peşinde değildi ki zaten; sessiz işçi kesimlerinin bakış açısını yansıtmaktı onun amacı. Film yayın programından çıkarıldı ve siyasal dengesi konusunda da IBA'yla bir anlaşmaya varmayı başaramadık."[2]

Ancak, filmin 12'şer dakikalık bölümler halinde kesilip, stüdyoda çekilmiş tartışmalar eklenerek yayınlanması yönünde bir öneri getirilmişti. Stüdyo tartışmalarında British Steel Corporation'a ya da sendika liderlerine daha geniş temsil hakkı tanınmış olacaktı elbette. ATV'nin bu iş için Birmingham stüdyolarında boş bir gün ayarlaması altı ay sürdü ve Nisan 1981'de James Bellini başkanlığında, demir-çelik işçileri sendikası genel sekreteri Bill Sirs ile Galler bölgesi TUC genel sekreteri George Wright'ın katıldığı bir tartışma düzenlendi. İlk filmde yer alan iki kişi daha vardı bu çekimde: British Leyland'da otomotiv işçisi olan Alan Thornett ile Güney Yorkshire'lı demir-çelik işçisi Bernard Connolly. *Bir Liderlik Sorunu* 13 Ağustos 1981'de, planlanan yayın tarihinden bir yıl sonra nihayet ekrana geldi, ama yalnızca ATV yayın bölgesinde. "O zamana kadar tartışma sönmeye yüz tutmuştu bile," diyor Charles Denton. "Kanala tekrar önermedik artık filmi, onun yerine kendi bölgemizde gösterdik, ne de olsa IBA'nın bölge sorumlusu Clare Mulholland izlemiş ve programa alınabileceğini bildirmişti. Mulholland son derece akılcı düşünen bir insandır, görüşlerinde de yasakçı olmaktan çok özgürlükçü davranma eğilimindedir."[3]

Loach, sansürün işleyişi konusunda şunları söylüyor: "Yaygın olarak kabul edilebilir sayılan görüşlerin dışında bir bakış açısını -sakin ve net bir dille- ortaya koyma ihtimali bulunan bir film çıktı mı, büyük ihtimalle önce IBA izleyecektir. IBA açık ya da üstü örtülü bir şekilde görüş bildirir, sonra da programı hazırlayanlar, filmde gerekli değişiklikleri kendileri yapmaya teşvik edilirler. Sansüre uğramış sayılmazlar, yani. Programın teknik olarak gösterime sokulması uygun görülmemiştir sadece. Yaygın uygulama budur. Bizim filmimizde dile getirilen, demir-çelik grevi sırasında medyada zaten ifade bulmamış olan ve sendika liderlerine sendika üyeleri tarafından eleştiri getirilmesini içeren bir fikriyattı. Bu fikriyatı biz ortaya koyduğumuzda, IBA, halkı temsil etmediğini söyledi bunun; ee tabii, böyle görüşlere medyada zaten yer verilmemişti ki hiç."[4]

Channel Four'un yayına başlamasıyla Britanya'da daha geniş bir çeşitlilik gösteren fikir ve görüşlere yayın şansı doğmuş oluyordu. Central'ın da -yeni satış ortaklığı anlaşmasında ATV'nin yerini almıştı- aralarında bulunduğu birçok ITV şirketi, radikal 'alternatif' şeyler sunma vaadi getiren bu yeni kanala program yaptı. Tek film halindeki belgesellerinin kurgusunu yapan Paul Madden, bir fikir olarak *Liderlik Sorunu*'nun, bütün sendikalardaki demokrasi meselelerini ele alacak şekilde genişletilebileceği görüşüne katılınca, bu destek Loach'u yüreklendirmiş olabilir. Sonuçta Loach, 1982 yazında *Questions of Leadership*'i (Liderlik Sorunları) çektikten sonra kış aylarında da filmin kurgusunu yaptı ve birer saatten dört bölümlük bir belgesel haline getirdi.

İlk filmde işlenen konular, 1980'de Manchester, Openshaw'daki Laurence Scott mühendislik işletmelerinin kapatılması, aynı yıl demir-çelik işçilerinin yaptığı grev, British Leyland'da işçi-işveren ilişkileri ve tren kondüktörleri sendikası ASLEF ile Ulusal Sağlık Dairesi işçilerini ilgilendiren anlaşmazlıklardı; ikinci film, elektrik işçileri sendikası EETPU'nun 'demokratik olmayan' uygulamalarına eleştirel bir bakış getiriyor, yeni Sosyal Demokrat Parti'ye destek verdiği anlamına gelen Limehouse Bildirgesi'ni imzalamış olduğu halde İşçi Partisi'nden milletvekilliğini koruyan sağcı sendika lideri Frank Chapple'la bir röportaja da yer veriyordu; üçüncü filmin odak noktası, British Leyland'daki işçi-işveren ilişkilerinin ayrıntısıyla incelenmesine dayanıyordu (özellikle pek çok iftiraya uğramış bir işçi temsilcisi olan Derek Robinson'ın işten atılması ve idarenin

bunun hemen arkasından sendika temsilcilerine yönelttiği saldırı ele alınmıştı). Dördüncü film ise Warwick Üniversitesi'nde bir gün boyunca devam eden tartışmaları göstermekteydi ve -aralarında *Bir Liderlik Sorunu*'nda yer almış Alan Thornett ile Bernard Connolly'nin de bulunduğu- sendika üyeleri, liderlere yönelik eleştirilerini dile getirdikten sonra, sendika liderlerinin yaklaşımına açıkça sempati gösteren kişilere karşı tepkilerini dile getiriyorlardı. Tepkilere hedef olanlar arasında, makine işçileri sendikasından Ken Cure, İşçi Partisi milletvekili John Golding ile kamu görevlileri sendikası CPSA'dan Kate Losinska da bulunuyordu.



*Liderlik Sorunları*, sendika üyelerinin sesi oldu.

Elektrik işçileri sendikasının lideri Frank Chapple, *Guardian* gazetesinin çalışma hayatı servisinden muhabir Keith Harper'la yaptığı röportajda, serbest piyasa güçlerine verdiği desteği açıkça ifade etmişti. "Ben ücretlerin kısılmasına karşıyım," diyordu. "İşletme yönetiminden beklentim, ücretleri kısmak yerine işgücü birim maliyetini düşürmenin yollarını bulmasıdır, belki biraz daha ihtiyaç fazlası çıkararak ya da biraz daha fazla işsizlikle." Solun, Britanya'da tam istihdamın mümkün olduğu yolundaki savlarına katılıp katılmadığı sorusuna cevabı ise şöyleydi: "Açıkçası, solun kapıldığı yanılsamalar beni şaşırtıyor ve bu yanılsamaların yanılsamadan başka şey olmadığını kanıtlayacak öyle çok şey yaşandı ki Rus Devrimi'nden beri." Röportajın sonlarına doğru Chapple, kendini sosyalist değil sosyaldemokrat olarak gördüğünü ifade etmiş ve ileride İşçi Partisi'nden

ayrılmasına zemin oluşturacak koşulları öngörebilmişti. Harper, elektrik işçileri sendikası içinde işkollarına göre gerçekleştirilecek bir yeniden örgütlenmeye ilişkin sorularla onu sıkıştırınca da, Chapple toplantıyı terk etti; sendika içi meseleleri orada konuşmayacağını söylüyordu. "Tezgâhtan başka bir şey değil bu," demişti. "Beni ve sendikayı madara etmek için kasıtlı olarak tasarlanan tezgâhlardan bir başkası." Chapple'ın toplantıyı terk etme konusunda yaşadığı asıl sorun, röportajın kendi bürosunda yapılıyor olmasıydı! Sonunda film ekibinden artık gitmeleri istendi.

Chapple, dizi programın yapımcısı olan Roger James'e bir mektup yazdı hemen. O röportajın kullanılmamasını istediyse de, James, kullanılacağını söyleyerek cevap verdi. Bunun üzerine sendika lideri, avukatları aracılığıyla Central'a bir şikâyet mektubu yazarak röportajın, tartışılacak konu hakkında önceden varılmış anlaşmayı ihlal ettiğini öne sürdü.[5]

Bu arada programların kurgusu yapılmaktaydı ve *Liderlik Sorunları* adının altına bir de alt-başlık bulunmuştu: "Sendikalarda demokrasi sorunları... Ön saflardan bazı görüşler." İlk başta tek bölümlük bir belgesel olarak ısmarlandığı halde, yapılan çekimlerin ekranda daha uzun süreyi gerekli kıldığını kabul etmişti Channel Four. Gerçi kanal yöneticileri sonradan, yayına sokulacak programların üç tane mi, yoksa dört tane mi olduğu konusunda farklı görüşler ileri süreceklerdi.

Mayıs 1983'te dizi Channel Four'a sunuldu ve kanalın avukatı Don Christopher, çıkması muhtemel yasal sorunları saptamak amacıyla bir denetim yaptı. Ertesi ay da Roger James'e şu raporu verdi: "Sunduğunuz bilgiler ışığında, Channel Four açısından bu programlarla -bu arada 4. programın VHS'sini yeni izlemiş bulunmaktayım- ilgili olarak ortaya çıkabilecek yasal risklerin kişisel kanaatimce kabul edilir düzeyde olduğunu Colin Campbell'a [Central'ın özel kalem müdürü ve hukuk sorumlusu] bildireceğim."[6] Sonradan şunları söyleyecekti Christopher: "Hukuksal açıdan gayet memnun kaldım programlardan. İftira ya da kişisel saldırı potansiyeli taşıyan unsurlar olsaydı, Central'ın bu görüşleri savunmak üzere kanıtlar sunmuş olacağı kanaati yerleşmişti bende."[7] Gelgelelim, kulisin gerisinde ciddi ciddi kazan kaynamaktaydı.

Bundan önceki sekiz ay boyunca Central ile IBA arasında bir başka savaş yaşanmıştı (kendi alanında emsal oluşturan ve muhalif ses-

leri doğrudan sansür görüntüsü vermeksizin safdışı etmek üzere yeni bir tezgâhın uygulamaya konmasıyla sonuçlanan bir savaş). John Pilger'm, dünyayı daha güvenli bir yer haline getirmek için hep daha, daha çok nükleer silah yapılması gerektiği şeklindeki hâkim görüşü sorgulayan belgeseli *The Truth Game* (Hakikat Oyunu), yayınına (23 Kasım 1982) on dokuz gün kala ITV programından çıkarıldı. IBA, David Glencross'un tavsiyesi üzerine, gösterimin, film bütün kurul üyelerince izlenene kadar ertelenmesi için ısrar etmişti. *Hakikat Oyunu,* 'kişisel görüş' içeren belgeseller konusunda IBA'nın sağladığı yönergelere tamamen uygun düşmesine rağmen, televizyonun genel müdür yardımcısı, diğer görüşlerin de ifade edilmesi için 'tamamlayıcı' nitelikte bir belgesel daha yapılmasını talep etti. Pilger'ın daha önceki filmleri de IBA ilkelerine uygundu ve genel olarak bakıldığında bazıları başka filmlerce 'dengelenmiş'ti zaten. Sözgelimi, 1970'te *World In Action* için çektiği ve Vietnam'daki Amerikan askerleri arasındaki moral çöküntüyü gösteren filminin hemen ardından, Muhafazakâr Partili Başbakan Edward Heath'in profili yayınlanmıştı. *Hakikat Oyunu*'nda ise denetçi, ilk kez bir programın çekiminden *sonra* ama yayınından *önce* 'denge' talep ediyordu; yani fiilen, programın içeriğine müdahalede bulunuyordu. Bu taleple IBA, denetim alanını genişletmiş oldu. ('Tamamlayıcı' nitelikteki program ise ileride sağcı *Daily Telegraph* gazetesinin başına geçecek olan Max Hastings'in çektiği *The War About Peace*'ti [Barış Uğruna Savaş] ve nükleer caydırıcı kuvvetin gerekli olduğu tezini savunuyordu.)

Çok geçmeden IBA ile Channel Four'un kendi hakikat oyunları girdi devreye; hem de yeni kanalın avukatı, *Liderlik Sorunları*'nı yayına uygun bulduğu halde. Temmuz 1983'te, kanalın denetçisi Paul Bonner, 10 Eylül'den başlayarak her Cumartesi günü en çok izleyicinin ekran başında olduğu saatte filmlerin yayınlanacağını bildirdi Central'a; yayının hemen ardından da bir başkası tarafından yapılmış devam programı gelecekti. Loach ile yapımcı Roger James, dört filmin tamamından söz edildiğini varsaymışlardı, oysa Bonner sonradan şu açıklamayı yaptı: "Paul Madden ilk başta tek bir belgesel için konuşmuştu benimle, ama sonra çekilen malzemenin bir programa sığdırılamayacak kadar çok olduğu ortaya çıkınca, daha uzun yayın süresi istemesi için Ken'i ileri sürdü. Ken -ki büyük bir hayranıydım onun, hâlâ da öyleyimdir- çok ikna edici savlarla geldi gerçekten, ama böyle önemli bir değişikliği Jeremy'ye [Isaacs, kanalın

yürütme kurulu başkanı] bildirmem gerekeceğini kendisine söylemek zorundaydım. Nitekim bildirdim de ve o noktadan itibaren Jeremy, projenin kurgusuna nezaret etme işini üstlendi. Program iki ya da daha fazla bölüme yayılacak olduğunda fazladan yayın süresine gerek duyacağımız için de planlama sorumlusuna, program taslağında iki boş saate daha 'çarpı' atmasını söyledim: Taslak IBA'ya gidecekti tabii."[8]

Çok geçmeden IBA, *Liderlik Sorunları*'na özel bir ilgi duymaya başlamıştı. "Dördüncü bölüm, yani tartışma, zaten hiçbir zaman resmen girmemişti programa, ama öbür programlara çok yakın bir zamana alınmış bir 'önemsiz eğlence' programının başka zamana atılmasıyla ona yer açılabilirdi," diyor Bonner. "Ne var ki Channel Four ile denetçi arasında bu proje hakkında her düzeyde son derece yoğun bir şekilde sürüp giden diyalogtan ötürü, IBA'nin bu öneriyi hemen öğreneceği kuşkusuzdu."[9]

Loach daha 'devam programı'na neden gerek duyulduğu konusunda tartışma çıkaradursun, Bonner ile Isaacs'ın getirdiği yeni bir haberle daha beterini görecekti: Habere göre, IBA ile Channel Four yöneticileri arasında yapılan toplantıda yeni bir formül bulunmuştu. Formül de, dört filmden birinin tamamen iptal edilmesiydi. Isaacs, sadece bir "nicelik meselesi"[10] diye açıklıyordu bunu ve iptal edilecek bölümün hangisi olacağının kendisi açısından fark etmediğini söylüyordu. Üstelik, geriye kalan üç bölümün yayınından hemen sonra, eleştiriye hedef olan sendika liderlerinin şahsen ya da sözcüleri aracılığıyla, ama kesinlikle önceki programa katılanların hiçbir müdahalesi olmadan, eleştirilere cevap vereceği programlar yapılacaktı. Bir de yine bir saatlik başka yayın yapılacaktı ki, Loach'un buna ufak bir katkıda bulunmasına izin verilebilirdi.

Öfkeye kapılan ve filmlerine getirilen itirazların ne olduğunu, değişiklik taleplerinin kimden çıktığını bulmaya kararlı olan yönetmen, IBA'dan David Glencross'a telefon etti. "Channel Four'un sunduğu pakette bizim filmlerden sadece üçünün bulunduğunu çok açık biçimde belirtti bana," diye anlatıyor Loach, "ve tabii eğer dört film varsa, IBA'nın yeniden bir değerlendirme yapması gerekeceğini de. Hiçbir filmin hiçbir bölümünün yasaklanmış olmadığını doğruluyordu. Arkasından gidip Paul Bonner'la tekrar görüştüm ve David Glencross'la aramızda geçen konuşmayı aktardım. Bonner, dört programın dördünün de gönderildiğini kesin bir ifadeyle belirtti.

Sonra, Glencross'la özel olarak görüşmek üzere ayrıldı odasından. Döndüğünde, olayın kendi dediği gibi olduğunu yineledi. Ortalık iyice ısınmaya başlayınca Bonner'ın yanından bir daha aradım Glencross'u ve Glencross, kendisine gönderilen paketin içinde yalnızca üç film bulunduğunu bir kez daha söyledi. Bu hırgürde mesele, bize resmen çok adaletsiz görünen bir kararın sorumluluğunu birinin çıkıp üstlenmesini sağlamaktı. Belli ki Channel Four ile IBA arasında bir toplantı yapılmış, sonuçta da ortaya bu formül çıkmıştı. Kısacası, bundan her iki taraf da sorumluydu, ancak her iki taraf da sorumluluk öteki taraftaymış gibi yapıyordu."[11] Bonner'ın odasındaki görüşmede bulunan Paul Madden da olayların böyle geliştiğini doğruluyor.[12]

Bu görüşmenin ardından Bonner, şunları yazıyordu Loach'a: "David Glencross... söz konusu edilen sendikanın içinde gerekli yetkileri ve bilgiyi haiz kaynakların cevap hakkını kullandığı programlar da yayınlanacak olmazsa IBA'nın... bu programların yayınını onaylamayabileceği konusunda... beni uyardı. Kendisi bu konuyu daha derinlemesine görüşecek, ancak bu arada IBA bizim devam etmemize ve programları yayına sokmamıza izin vermeyecektir. Bugün bütün gün boyunca IBA'yla görüşmeler yapacak kendisi."[13] Bonner ayrıca Jeremy Isaacs'in de "bir programın daha izlenmeden sansür edilmesinin kabul edilemez olduğu konusunda seninle kesinlikle hemfikir" olduğunu ekliyordu.[14]

Yine aynı sıralarda Loach, Frank Chapple'ın IBA başkanı Lord Thomson nezdinde girişimlerde bulunduğunu duymuştu. Paul Madden, "Kulislerde dönen dolapların bir kısmı filme asıl emeği geçenlerin, ben ve Ken gibi kişilerin, katılımı olmadan gerçekleşti," diye anlatıyor. "Frank Chapple'ın IBA'yla görüştüğünü duydum, demek ki antenleri çok daha önceden oraya çevrilmiş. Sonra David Glencross, Channel Four'u aradı. Benim açımdan bu, işin cılkının çıktığı noktaydı."[15]

Birkaç hafta geçtiği halde 'dengeleyici' programlar hakkında hiçbir haber çıkmamıştı. Eylül ortalarında Loach, Channel Four'un haber ve güncel olaylar programlarından sorumlu editörü Liz Forgan'ın bürosunu aradı. "Programların mümkün olduğu kadar kısa sürede halledilmesi için elden gelen her çabanın gösterildiği söylendi bana," diyor Loach. "Bir de bu işi halletmek üzere Blackrod adında bir yapım şirketine görev verildiği. Bunun üzerine Blackrod'u arayıp oradaki ya-

pımcıyla görüştüm. Ellerinden gelen her çabayı göstermek şöyle dursun, her türlü faaliyeti askıya almışlardı. 6 Eylül'de Liz Forgan kendilerine mektup göndererek bu proje üzerinde çalışmayı bırakmalarını istemiş üstelik. Bunun üzerine tekrar görüştüm Liz Forgan'ın sekreteriyle. Yanlış bilgi verdiği için benden özür diledi, onun da benim kadar aklı karışmış durumdaydı. Birkaç dakika sonra Liz Forgan bizzat telefon etti. Evet, Blackrod'a çalışmayı bırakmaları talimatı verildiği doğruydu. Sonunda, kendi sekreterinin bile haberi olmadan bütün bu düzenlemeleri büyük bir gayretkeşlikle yapan kişinin Liz Forgan'm ta kendisi olduğu ortaya çıktı. Cevap programlarına çıkması için şimdiye dek kimseye öneride bulunulamadığını kabul etti, çünkü sendika liderlerine ulaşmak kolay değildi. Aramızdaki bu konuşma, TUC konferansından birkaç gün sonra geçiyordu, yani bütün sendika liderleri her isteyenin ulaşabileceği bir durumdaydı ve her akşam televizyonda boy gösteriyorlardı. Asıl önemli nokta şu ki, 'olumlu bir cevap' almamız gerektiğini söylüyordu bana ve bunun için de 'zaman henüz uygun değil'di. Ne demek istediği belliydi: Sendika liderleri ekrana çıkmayı reddederlerse, filmlerimiz yayınlanamazdı."[16]

Forgan ise bu saldırıya çok bozuluyor, çünkü *Liderlik Sorunları*'ndan çok etkilenmiş ve gösterime girmesini sağlamak için elinden gelen her çabayı göstermeye istekliymiş. "Sendikal hareket üzerine o güne dek izlediğim filmlerin en iyisiydi, diğerlerinin hepsinden kat kat üstündü –muhteşemdi," diye açıklıyor. "Ken gerçekten çok parlak bir yönetmen ve filmde yeşil çuha kaplı sandalyelerden, o kasvetli toplantılara kadar her şey çok sahici bir duyguyla verilmişti. Müthişti! Tek bir sorun vardı yalnızca: Saatlerce sürüyordu, çeşitli sendikaların üyeleri, işçileri sattıklarını söyleyerek yerden yere vurmaktaydı liderlerini. Oysa bir tartışmanın yalnızca bir tarafını göstermeye o kadar çok zamanı Channel Four bile ayıramazdı; bir savaş çıkacağı kaçınılmazdı o zaman. Channel Four'un yönetim kurulu başkanı, Denis Healey tarzı eski komünistlerdendi ve sonradan sağ kanattan bir İşçi Partisi milletvekili olmuştu. Siyasetle çok ilgiliydi, özellikle de solcuların ne yaptığıyla, Channel Four'da herkese büyük bir şüpheyle yaklaşırdı. Bizim bir avuç solcu olduğumuza inanırdı, Ken Loach da azılı cinstendi ona göre. Demişti ki, 'Filmi bu haliyle yayınlayamayız. Sendika liderlerinin cevap haklarını kullandığı bir başka program daha yapmak zorundayız.' Programlar, mevcut halleriyle yayınlanamaz kabul edilmişti.

"Sonraki adım, sendika liderlerini işbirliğine razı ederek tartışmaya katılmalarını sağlamaktı, çünkü katılmayı reddedecek olurlarsa yine başımız dertte demekti. TUC konferansı başlamak üzereydi, hemen bir trene atlayıp Blackpool'a gittim, Moss Evans ve diğerleriyle saatler boyu karşılıklı oturup hayatımda hiç içmediğim kadar viski içerek, bizimle işbirliği yapmak gibi bir görevleri olduğunu anlatmaya çalıştım onlara. Ayak diremeye devam eden Frank Chapple dışında hepsini ikna etmeyi başardım. Chapple ise çok akıllı bir adamdı ve ağzını sımsıkı kapalı tutmaktan başka bir şey yapmasına gerek olmadığını gayet iyi biliyordu, o zaman da canımıza okumuş oluyordu bizim. Blackpool'dan tekrar trene atlayıp uzun bir yolculuk daha yaptım, yanımda da Frank Chapple'ın sağ kolu vardı ve nihayet evet dedirdim ona. Londra'ya ayak bastığım anda zafer benimdi artık. Gelgelelim, Channel Four'a döndüğümde gördüm ki Edmund Dell, programları 'Yayınlanamaz, gönderene iade' ibaresiyle Central'a geri yollamaları için ikna etmiş kuruldakileri. Midem bulandı resmen. Bizler yayıncıydık orada ve görevimizi yapıp programları yayınlanabilir bir şekle sokmak yerine geri göndermemiz olacak şey değildi. Tam anlamıyla görevden kaçmaktı bu. Channel Four'da gerçekten çok belirleyici bir andı, özgür yayıncılık uğruna verilen bir savaş vardı orada ve biz kaybetmiştik. Kurul ödleklik etmişti. Ken küplere bindi tabii, ki bu çok anlaşılır bir şey; ben dahil herkesi suçladı."[17]

Aslında *Liderlik Sorunları*'nı Central'a geri gönderme fikri, yönetim kurulu toplantısında Channel Four'un işletme müdürü Justin Dukes'tan çıkmıştı. "Başka işlerimizin yanında, neden bir de Central'a yapımını gerçekleştirsin diye parasını ödemiş olduğumuz programların 'yapımcılığını' üstlenmemiz gerektiğini anlayamıyordum doğrusu," diyor Dukes. "Programları yayınlanabilir biçimde teslim etmek onların göreviydi, ben de sadece bu adamlardan, işlerini bizim ve IBA'nın memnun kalacağı şekilde yapmalarını istememizi önerdim."[18]

Kurul toplantısının ardından Jeremy Isaacs, Loach'a şunları yazıyordu: "Şirket Yönetim Kurulu, sözleşme koşullarınca hakkı olduğu üzere, Central Television'dan program dizisini bir bütün olarak IBA tarafından kabul edilebilir halde teslim etme sorumluluğunu üstlenmesini isteme kararı almıştır. Bunun, programların ekranda yayınlanmasını bir müddet daha geciktireceğini üzülerek belirtmek iste-

rim. Ancak, bir orta yol bulunacağı konusunda umutlarımı tüketmiş değilim. Sizden biraz daha sabır göstermenizi rica ediyorum."[19]

Birkaç gün sonra da IBA Başkanı Lord Thomson, *Hakikat Oyunu*'yla ilgili görüşlerini dile getirirken kullandığı aynı üslûba başvurarak şu mektubu yazıyordu Loach'a: "*Liderlik Sorunları*'nda gündeme getirilen meseleler, kamuoyunu son derece ilgilendiren konulara gayet uygun düşmekte olduklarından, televizyonda yayınlanmaları gereklidir. Ancak, siz de takdir edersiniz ki film, çalışma hayatındaki belli bazı anlaşmazlıklar konusunda, belli bazı mihrakların görüş açısını dile getirmektedir. IBA'nın görüşü, adilane bir tarafsızlığın güvencesi olma görevimizin yerine getirilebilmesi açısından bu durumun, diğer görüşlerin de kendini duyurabilmesine fırsat verilmesini zorunlu kıldığı yolundadır. Channel Four, programları bu koşulu yerine getirir bir formda teslim etmesi için Central'dan talepte bulunmuş durumdadır. Bu talebin, programlarınızda ifade edilen görüşleri etkisizleştireceğine ya da ortadan kaldıracağına inanmadığımı, ayrıca mümkün olan en kısa zamanda tatminkâr bir sonuca varılmasını ümit ettiğimi belirtmek isterim."[20]

Böylece dizinin sorumluluğu tekrar Central'a bırakılmış oluyordu. Oysa Central, teslim ettiği haliyle programlardan memnun kalmıştı. Şirketin film denetçisi Richard Creasey, şöyle yazıyordu Loach'a: "Şimdi Central'a düşen görev, üç saati aşmayacak bir paket hazırlamaya çalışmaktır. Bu paketin Yayıncılık Yasası'na uygun olması bir zorunluluktur. Bunun da anlamı, *Liderlik Sorunları*'nın dört saatten iki saate indirilmesi gerektiğidir... Böyle bir paket hazırlanabilirse, Central tarafından Channel Four'a sunulacaktır. Ancak Channel Four'un paketi yayına sokacağının bir garantisi bulunmamaktadır."[21] Kendi bölümüne bağlı çalışanların, istedikleri belgeselleri istedikleri tarzda çekmesi önündeki engellerin kaldırılmasında önemli rol oynamış, sonuç olarak da çok sevilen bir yönetici olan Creasey, iki seçenek sunuyordu: Dört filmden alınacak bölümlerden kurguyla iki tane birer saatlik film çıkarılacak, bunun arkasından bir saatlik bir tartışma gelecekti, ya da ortaya çıkan birer saatlik her bölümün arkasından yarımşar saatlik bir tartışma programı gösterilecekti. "Benim tercihim ikincisinden yana," diye de ekliyordu.[22]

1983 Noel döneminde filmleri istendiği gibi kesip biçti Loach. Şubat 1984'te Frank Chapple ile avukatı filmleri izlediler, yanlarında da Channel Four'un hukuk danışmanı Don Christopher, Loach

ve yapımcı Roger James bulunuyordu. Chapple, gösterim boyunca sessizliğini korudu, ama hemen arkasından avukatı aracılığıyla Central'a gönderdiği mektupta, "demokratik olmayan uygulamalar"da bulunduğu, üyelerin görüşlerine sansür uyguladığı, politikalarını eleştiren üyeleri cezalandırdığı gibi "iftira kabilinden" sözler, ayrıca "üyelerinin çıkarlarını hiçe sayarak işverenin işini yapmakta olduğu"[23] iddiasından ötürü kanalı mahkemeye verme tehdidini savuruyordu. Yedi gün sonra da aynı hukuk bürosunun avukatları, teknisyenler sendikası lideri Terry Duffy adına bir mektup yazdılar kanala. Duffy'yle ilgili olarak da benzer iddialara yer verilmişti: "Demokratik olmayan bir tarzda hareket ettiği," "elindeki gücü kötüye kullanarak sendika kurallarını ihlal ettiği ve üye çoğunluğunun isteklerini dikkate almadığı," "sendikanın çıkarlarına 'ihanet' ederek işçiler aleyhine işverenle ve hükümetle işbirliği yaptığı" ve "kasıtlı olarak oyalama taktikleri uyguladığı ya da ehliyetsiz olduğu için üyelerin pazarlıktaki mevzilerini gerilettiği"[24] iddialarıydı bunlar.

Don Christopher şaşırmamıştı. "Son tahlilde elimizdeki sonucun tatmin edici olduğuna inanıyorum," diyordu. "Kanalların avukatları, pek çok televizyon programını, bu tip sorunlardan arındırmıştır. Durduk yerde, 'Peki, öyleyse bu fikrimi değiştiriyorum,' diyecek halimiz yok."[25]

İki ay sonra, *Channel Four News*'un 'tarafsız' siması Peter Sissons'ın oturum başkanlığındaki 'dengeleyici' tartışma programı, Londra'daki Molinaire Stüdyoları'nda çekildi ve Central, Londra'nın iftira ve hakaret yasaları konusunda uzmanlaşmış hukuk bürolarından Carter-Ruck'tan bir avukata danıştı. Avukat, ufak bir bölümün çıkarılması koşuluyla *Liderlik Sorunları*'nın fazla risk taşımadığı sonucuna vardı. Bu bölümün çıkarılmasını Loach da kabul etmiş olduğu için, sonunda Channel Four ile Central'dan, "yasal sorunlar" nedeniyle filmlerin hâlâ "müzakere konusu" olduğunu duyunca kelimenin tam anlamıyla yıkılmıştı artık.[26] Central'ın program denetçisi Charles Denton, neredeyse yirmi yıl sonra şöyle diyecekti: "Özel bir yasal sorun bulunduğunu falan zannetmiyorum, çünkü programlardaki tehlikeli bölümler avukat nezaretinde temizlenmişti zaten. Bana kalırsa sözünü ettikleri risk, yüksek yerlerden gelen emirlerle ilgiliydi daha çok."[27]

Sonunda Büyük Britanya Yönetmenler Loncası'nın, Channel Four ile IBA'yı siyasal sansür uygulamakla suçlamasıyla ortalık karış-

tı. Bu olayın en dikkate değer yanı, loncanın baş sansür sorumlusu sağcı Michael Winner'ın, kendisiyle taban tabana zıt siyasal görüşleri savunan birine arka çıkmasıydı. "Siyasal açıdan Ken Loach'un felsefesinin tamamen karşısında yer alıyorum," diyordu Winner. "Ancak sol sendikalarda demokrasinin işlemediği görüşünü dile getiren çok sayıda TV programı yayınlandı bugüne dek. Üstelik konuyu enine boyuna inceledikten sonra, Ken Loach'un dile getirdiği görüşlerin temelde doğru olduğu sonucuna vardığımı da ifade etmek zorundayım."[28] Yine de yayıncılar, bu sözler üzerine utanıp *Liderlik Sorunları*'nı gösterime sokacak yerde, köprüleri tamamen attılar. Loncanın araya girmesinden sekiz gün sonra Central yönetim kurulu, "kişiliğe saldırı niteliği taşıdıkları ve hukuken savunulacak yanları olmadığı için"[29] programları Channel Four'a sunmaktan vazgeçtiklerini açıkladı.

O zaman Loach'un cevabı şöyle olmuştu: "Filmlerin kurgusu, bir uzman avukatın danışmanlığında yapıldı ve bütün değişiklik isteklerine boyun eğdik. Kalan iki filmde hâlâ kişiliğe saldırı olarak görülen bölümler varsa, bunların yerine koyulabilecek bol miktarda ek malzeme bulunmaktadır, dolayısıyla bu argüman dayanaktan tümüyle yoksundur. Geriye kalan yegâne açıklama, bunun hukuksal değil siyasal bir karar olduğu, dolayısıyla ifade özgürlüğüne değer veren herkeste endişe uyandırması gerektiğidir."[30]

IBA ile Channel Four'un başkanlarının, yani Lord Thomson ile Edmund Dell'in ikisinin de eskiden İşçi Partisi'nin sağ kanadından milletvekili, sonra da SDP'nin kurucu üyesi olduklarına, Frank Chapple'ın da bu yeni partiye destek verdiğine dikkat çekiyordu Loach. Ona göre ortada ya bir siyasal tezgâh vardı, ya da en iyi niyetli tahminle, aynı görüşleri savunanlar birbirlerinin imdadına koşmuştu.

*Liderlik Sorunları*'na konan yasak, yirmi yıl süreyle, yani okumakta olduğunuz kitabın yazarınca yürütülen araştırmalara dek bir esrar perdesinin ardında kaldı. Tıpkı *Savaş Oyunu*'nu ekrana getirmeme kararını izleyen on beş yıllık sessizliği andırıyordu bu; o olayda da BBC, nükleer savaşla ilgili film hakkındaki görüşlerini almak üzere hükümete başvurmuş ve sonunda siyasal baskılara boyun eğerek kurum tarihinin en berbat sansür uygulamasını ortaya koymuştu. Sorumlu konumunda bulunanların, Loach'un belgesellerinin yayından kaldırılışıyla ilgili gerçekleri saklamaya devam etme yönündeki ısrarı, burada da benzer entrikaların -hatta

doğrudan program yapımcılarından kaynaklanan tezgâhların- geçerli olduğunu düşündürüyor.

Ama asıl esrar perdesi, Central'm programları Channel Four'a yeniden göndermeme kararını sarıyor, üstelik bu, daha önce de kanal ile IBA arasında meydana gelmiş 'nesnellik' tartışmalarından tümüyle bağımsız bir gelişme olmuş. Channel Four ile denetleme kurumu arasında yapılan ilk görüşmeler, ITV'dekilerin yıllar yılı maruz kaldığı 'tarafsızlık' ve 'denge' tartışmalarının devamından başka bir şey değildi ki. Kanal, hem IBA hem de ITV şirketleriyle ilişkilerini oturtmaya çalıştığı dönemde, kuruluşu sırasında dile getirdiği ölçüde yenilikçi ve 'alternatif' olamayacağını zaten kısa sürede görmüştü.

Jeremy Isaacs, "Kimilerinin düşündüğünün aksine Channel Four, Yayıncılık Yasası'nın hükümleri dışında işlemiyordu," diyor. "Siyasal görüşleri ifade etme konusunda diğer bütün yayın kanallarının bağlı olduğu hükümler onun için de geçerliydi. Ben şahsen, diğer kanallarda asla ekrana ulaşamayan çok sayıda fikir ve ideolojinin bu kanalda tartışılmasını sağlamayı kendime iş edinmiştim. Ama son tahlilde, işler biraz sarpa sarmaya başladığı anda, biz de başka herkes için geçerli olan yasaya uymak zorundaydık. Bu da, siyaset ve işçi-işveren ilişkileriyle ilgili tartışmaların söz konusu edildiği programlarda tarafsızlığı koruma zorunluluğu demekti."[31]

Isaacs'a göre *Liderlik Sorunları*'yla ilgili ilk sorun, tek bir program olarak ısmarlanmış bir belgeselin çok uzun tutulmuş olmasıydı. "Tek program olarak tasarlandığına inandığım bir şey karşıma dört program olarak çıkınca ben de afallamıştım," diye anlatıyor. "Tek program olsa yayınlardım. Ama şimdi IBA diyecekti ki, 'Dört Ken Loach programı birden, ha? Biz bir konuşsak iyi olacak.' Sonra da Channel Four yönetim kurulu dikilecekti karşıma: 'Sen ne halt ettiğini sanıyorsun böyle, Jeremy?' Kanalın yönetim kurulunda sürüp giden bir tartışmaydı zaten bu ve ben hep şöyle cevaplıyordum: 'Bu program yapımcısından aynı konuyu işleyen dört programı arka arkaya alacak değiliz. Başkalarının da farklı düşünceler ortaya koymasına fırsat verilmesini isteriz elbette.'"[32]

Channel Four'un o ilk günlerini konu edinen anılarında Isaacs, Edmund Dell'le arasında geçen savaşları anlatmıştır. Kanalın yayın hayatına başlamasının üzerinden daha altı ay geçmişken *The Friday Alternative* programımı yayınlamaya devam edebilmek için "hem IBA'ya hem kendi yönetim kurulu başkanına karşı mücadele" vermek

zorunda kalmış. Bunun da sebebi, söz konusu haftalık programın haberleri ve güncel olaylarla ilgili programları ilk kez belli başlı televizyon kanallarındakinden farklı bir tarzda dile getirmeyi denemesi olmuş. Gerçi Isaacs, program yapımcısının sözleşmesini yenilemek istiyormuş ama, "bu konuda George Thomson'la tam bir görüş birliği içinde olan Edmund Dell['in] buna kesinlikle karşı" olduğunu görmüş. Sonuç olarak Channel Four yönetim kurulu, programa son vermişti. Isaacs, "Liz Forgan, kanalda programların içeriğiyle ilgili denetimin program yöneticilerinden gasp edildiğini, yönetim kurulu tarafından zorla alıkonduğunu söylüyordu," diye yazıyor.[33]

Isaacs'in ortaya koyduğu bir başka gerçek, *Liderlik Sorunları*'nın Channel Four'da sıkıntı yarattığının, henüz 1983'ün bahar ve yaz aylarında açıkça belli olduğu. Kanalın yönetim kurulu toplantılarına katılanlar, "programlarımızda siyasal bir taraflılığın sergilenmesi gerçekten kaygı uyandırıcı olmakla birlikte, şu anda asıl kaygımız bu değil, yönetim kurulu başkanının davranışıdır," görüşünü ileri sürmüştü. Yürütme başkanı ise daha ileri giderek şu soruyu atıyordu ortaya: "Hizaya gelmesi için IBA tarafından bir zorlamaya mı maruz kalmıştı? Yoksa mesele benim göreve getirilmemden hoşnut olmaması, çalışmalarımı beğenmemesi, benim gitmemi istemesiydi de, bu meseleleri ortaya atıp bana karşı oy toplayarak mı ulaşmaya çalışıyordu amacına?"[34]

Channel Four'daki yönetim kurulu savaşları ne olursa olsun, *Liderlik Sorunları*'nın yasaklanmasıyla sonuçlanan manevraların, programlar iade edildikten sonra Birmingham'da, Central Independent Television yöneticilerinin eseri olduğu kesin. IBA'nın Midlands bölgesinde yeni bir satış ortaklığına onay vermek üzere dayattığı formül uyarınca, başka örneği görülmemiş bir yönetim kurulu vardı ITV şirketinin: Kurulda yalnızca bir program yapımcısı bulunuyordu: Charles Denton. ITV'nin ilk zamanlarında hafta sonları Londra'ya yayın yapmasının yanı sıra bu bölgede de özel televizyonun başladığı 1956'dan beri yayında olan ATV, şebekeye katkıda bulunan en büyük şirketti ve 'Atlantiğin öbür yakası'na ulaşan dizisi *The Saint* ile uluslararası alanda da tanınmıştı. Yine de IBA, Doğu Midlands bölgesinde bu kuruluşun daha güçlü biçimde varlık göstermesi ve bir bütün olarak bölgenin sesi olmak için çabalaması gerektiği kanısındaydı. (Kuruluşun Birmingham'da ve kendi bölgesinin dışında kalan Hertfordshire, Elstree'de stüdyoları vardı.)

İleride, bağlı olduğu Associated Communications Corporation'ın (ACC), ilk kez sözleşme yaptığı kuruluşların hisselerinden ancak yüzde 51'ini elinde tutmasına, bunu da yeni bir ad altında yapmasına izin verilecekti; kalan hisseler, bölgeden başka şirketler ya da özel kişilere ait olacaktı. Ayrıca yeni kurulan şirketin, hem Doğu hem Batı Midlands'da faaliyete geçmesi şart koşuluyordu. Central Independent Television, işte bu koşullar nedeniyle kuruldu, ama bölge yatırımcılarından pek ilgi görmediği için dikkate değecek miktarda hisse satın alanlar yalnızca Ladbroke Group, D.C. Thomson ile British Printing Corporation olmuştu. Yönetim kurulu başkanlığına, Boots'ta (yönetim merkezi Nottingham'da bulunan ulusal eczaneler zinciri) sekiz yıl süreyle aynı görevi yürütmüş olan Sir Gordon Hobday getirildi. Alışılmadık bir uygulama da, başkan yardımcılığına iki kişinin atanmasıydı: Batı Midlands'a David Justham, Doğu Midlands'a da John Madocks. Şirketin günlük işlerinin yönetimini üstlenme sorumluluğu, işletme müdürü sıfatıyla Bob Phillis'e verildi. Phillis, ITV'nin program dergisi *TVTimes*'ı yayınlayan Independent Television Publications'da üç yıl süreyle aynı görevde bulunmuştu. Yeni oluşturulan yönetim kurulu başkan yardımcılığı görevineyse, bir süre sonra Ladbroke'tan yönetmen John Jackson getirilecekti.

Central, 1 Ocak 1982'de yayın hayatına başladı, ancak Avustralyalı medya imparatoru Robert Holmes à Court, ACC'nin denetimini ele geçirdikten sonra hisseleri el değiştirecekti. ACC'nin el değiştirmesinin ardındaki sebep ise şirketin kurucusu Lew Grade'in, 36 milyon dolarlık *Raise the Titanic* filminin gişelerde yaşadığı fiyaskonun ardından bir türlü toparlanamamış olmasıydı. 1982 sonlarına gelindiğinde Holmes à Court, ACC'ye ait Central hisselerini zaten elden çıkarmıştı. Bunun sonucunda Sears Holdings şirket hisselerinin bir kısmını satın alırken, Ladbroke, D.C. Thomson ve Robert Maxwell'a ait British Printing Corporation da kendi hisselerini artırdı (ve adını değiştirdi: British Printing and Communications Corporation). Böylece, Maxwell'ın yanı sıra Sears'dan Geoffrey Maitland Smith de Central'ın yönetim kuruluna katılmış oluyordu.

Maxwell, ulusal bir gazeteyi imparatorluğuna katmak gibi bir türlü gerçekleştiremediği bir ihtirası ve saplantısı bulunan, başına buyruk bir medya patronuydu. İmparatorluğunu ise bilimsel kitap ve dergi yayıncılığında olağanüstü başarı kazanan Pergamon Press'in kârına borçluydu. 1923'te Çekoslovakya'da dünyaya gelen ve asıl adı

Jan Ludvik Hoch olan medya imparatoru, Yahudi cemaat içinde yetişti. 1939'da Naziler'den kaçmayı başardı ve İkinci Dünya Savaşı'nda Britanya kara kuvvetlerinde gösterdiği yiğitliklerden ötürü Askerî Haç nişanını kazandı. Pergamon'u 1951'de satın aldı. 1964'ten itibaren altı yıl süreyle İşçi Partisi milletvekili olduğu dönemde *News of the World*'ü satın almaya çalıştıysa da, onu Avustralyalı Rupert Murdoch'a kaptırdı. Ardından, 1969'da Pergamon'u Amerikan finans ve bilgi-işlem grubu Leasco'ya devrettikten sonra, anlaşmalarda yaptığı mali usulsüzlüklerin, Ticaret ve Sanayi Dairesi (DTI) tarafından yayınlanan üç ayrı raporda açığa çıkarılmasıyla zor duruma düştü. DTI raporunda, "Bizim fikrimize göre kendisi, hisseleri kamuya ait bir şirketin yönetiminin devredilebileceği ölçüde güvenilir bir şahıs değildir,"[35] ifadesine yer verilmişti. Maxwell'm 1980'de British Printing Corporation'a yönelttiği suçlamalar ise, itibarına düşen gölgeyi ortadan kaldırma amacıyla başvurduğu önemli bir stratejiydi.

John Jackson, Central işletme müdürü Bob Phillis'in, televizyon şirketinin yönetim kuruluna Maxwell'ın katılmasıyla ilgili olarak görüşünü sorduğunu hatırlıyor. "Biraz afallamıştım doğrusu ve hatırladığım kadarıyla, Maxwell düşüncesinden çok hoşlanmadığımı belirttim," diyor Jackson. "1969'da, elektrik şirketi Philips'te yöneticilik yaptığım sırada onunla bazı iş ilişkilerimiz olmuştu. O sırada Pergamon Press'in sahibi olan Maxwell'la yoklama kabilinden görüşmeler yaptım ve kâr-zarar hesapları konusundaki yaklaşımından hazzetmediğim için kısa kestim bunları. Hatta yönetim kurulundaki diğer üyelere de, onunla işimiz olamayacağını söylemiştim. İşte bu yüzden, Bob Phillis'in Maxwell'ı gayet iyi tanıyor görünmesi ve onu Central'a hissedar yapmaya can atıyor olması şaşkınlık yaratmıştı bende. Maxwell'ın Central'a girişini kolaylaştırmaya çalıştığını söylemem ise kendisine karşı hiç de haksızlık olmayacaktır. Tamam, Maxwell BPC'yi [British Printing Corporation] kurtarma işinde başarılı olmuştu kuşkusuz, ama Central'm kurtarılmaya falan ihtiyacı yoktu ki. Beni asıl şaşkına çeviren buydu işte."[36]

Phillis ise Maxwell yönetim kuruluna girsin diye 'can attığı' iddiasını reddetse de,[37] bu işadamını British Printing Corporation ile Independent Television Publications'la önceki ilişkilerinden tanıdığını kabul ediyor. Çalışma hayatına matbaalarda çıraklıkla başlayan ve SLADE sendikasına (Litografi Sanatçıları, Grafikerler ve Gravürcü-

ler Cemiyeti) üye olan Phillis, sonradan üniversitede endüstri ekonomisi okumuş ve BPC'nin, *TVTimes* ile *Radio Times* için ballı ihaleler düzenleyen yan kuruluşu Sun Printers'ın personel müdürü olmuş. Independent Television Publications'da işletme müdürlüğüne getirilmesi 1979'a rastlıyor.

1962'den beri matbaacılıkta olan Bob Cole, "Bob Phillis, BPC ile çok yakın ilişki içindeydi," diyor, "çünkü eskiden orada çalışmış, eski iş arkadaşlarıyla yakınlığını her zaman sürdürmüştü, hem *TVTimes*'ın yayını da hâlâ BPC'deydi." Maxwell şirketi devraldıktan sonra Cole, onun basın danışmanı olmuştu. "O zamanlar matbaacılıkta öyle yoğun bir rekabet vardı ki bir sürü matbaa kapasitesinin altında çalışırdı, onun için de yayıncılarla iyi ilişkiler kurmaya özen gösterirlerdi. Maxwell, BPC'nin en iyi iki müşterisi olan *TVTimes* ve *Radio Times*'la mümkün olduğunca iyi ilişkiler sürdürmek için elinden geleni ardına koymuyordu."[38] Zaten *Sun* da, Maxwell'ın BPC'de denetimi ele geçirmesinden kısa süre önce, işletme müdürü Bob Phillis'in denetimindeki *TVTimes*'ı basmaya devam etmek üzere Independent Television Publications'la 125 milyon sterlin hacminde yedi yıllık yeni bir sözleşme yapmıştı.

Channel Four'un dört filmi de geri çevirmesi üzerine *Liderlik Sorunları,* Central yönetim kurulunun önüne geldi. Programcılar bu dört filmden kurguyla iki bölümlük bir belgesel çıkarmaya, üstüne de bir saatlik 'dengeleyici' malzeme yapmaya uğraşadursun, yönetim kurulu da filmin içeriğiyle ilgilenmeye başlamıştı. Aynı zamanda şirketin de yöneticisi olan program sorumlusu Charles Denton'ın hiç hoşuna gitmedi bu. "Yönetim kurulu, programla ilgili bir tavır geliştirmekteydi," diye anlatıyor Denton. "Ben ise tavır geliştirmenin kurulun üstüne vazife olmadığı kanaatindeydim. Hangi işlerin kendilerine, hangi işlerin kendi atadıkları kişilere düştüğünün her zaman farkında olarak davranmıyor bunlar. Central yönetim kurulunda birkaç kez böyle şeyler olmuştu, ne de olsa son derece deneyimsiz bir kuruldu bu, sırf siyasal gerekleri yerine getireceğiz diye akla hayale gelebilecek her türlü vesileyle oraya atanmış insanlardan oluşuyordu. Sözünü ettikleri şeyin benim işim olduğunu ısrarla belirttim onlara; bu tür yönetim kurullarının program içeriğini tartışmaya başlaması pek iyi bir fikir değildir.

"Bana kalırsa yönetim kurulu başkanı, yayıncılığın amaçları konusunda tam anlamıyla bilgilendirilmiş değildi. Emekli eczacıydı

kendisi. Aslında televizyondan pek de hoşlanmaz, ender olarak izlerdi programları. Ömrünün çok ileri bir evresinde, emeklilikten sonra, tutup bir televizyon şirketine yönetim kurulu başkam yapılmış olan, doğuştan muhafazakâr bir adamdı işte. Yerini hiçbir şekilde doldurmadığını düşünüyorum. Hiç durmadan, 'Niye böyle sorun yaratan programlar yapmamız gerekiyor ki?' diye sorardı."[39]

Sansüre işaret eden ilk gelişme, *Liderlik Sorunları*'nın video bantlarının yönetim kurulu üyelerine dağıtılması oldu. "Bob Phillis, yürütme kurulunda yer almayan bütün üyeleri arayarak, Channel Four için yapılmış olan ve kendisinde biraz kaygı uyandıran bir programa göz atmamızı istemişti," diye anlatıyor John Jackson. "Ben de dedim ki, 'Niye kaygı uyandırıyor sende? Biz yayınlamayacağız ki zaten, Channel Four'a yaptık onu.' Cevabı, 'Evet, haklısın, ama yine de itibarımızı zedeleyebilir,' oldu. Sonra da videoları dağıttı bize."[40]

Charles Denton bu durumdan da hoşnut kalmamıştı tabii. "Yönetim kuruluna bant dağıtılıp dağıtılamayacağı hakkında çıkan tartışmayı hatırlıyorum, dağıtılmaması gerektiği için bundan hiç hoşlanmadığımı da," diyor. "Bob, kurulun filmi görmeye hakkı olduğunu söyler şimdi. Oysa kurullar, hiçbir koşulda bakmamalıdır programlara, çünkü programın sonunda yerine getirebilecekleri hakemlik görevini engeller bu, ya da berbat bir gelişme başgösteriverir, sonunda benim üstüme kalır."[41]

Bir sonraki kurul toplantısında olanlar ise bunu izleyecek sansür uygulamasının seyrini belirlediği gibi, iki yöneticiyi de alarma geçiriyordu: Daha önce ATV yönetim kurulunda bulunan ve Londra barosunun saygıdeğer avukatlarından olan Ellis Birk ile kendisi de avukatlık mesleğinden gelme John Jackson'dı bu yöneticiler. Nitekim Jackson, şöyle aktarıyor toplantıyı: "Yürütme kurulunda yer almayan iki üye -başkan Gordon Hobday ile başkan yardımcılarından olup artık hayatta olmayan David Justham- Ken Loach gibi solcu yönetmenlere destek çıkmanın Central'ın itibarı açısından iyi sonuç vermeyeceğini söyleyerek şaşkına çevirmişlerdi beni. Açık biçimde siyasal ifadelerdi bunlar. Ellis Birk ile ben, bir ölçüde Leo Pliatzky'nin de desteğini alarak -o da hayatta değil artık- ve zaten tartışmayı hiçbir şekilde onaylamamış olan Charles Denton'ın da sessiz denebilecek desteğiyle, duyduklarımızdan son derece rahatsız olduğumuzu dile getirdik. Bu sözlerin sansür anlamına geleceğini ifade ettik ve dedik ki, madem bu iş bizi bir şekilde ilgilendirmektedir, o

zaman bu programı istediği apaçık olan müşteriye neden filmi hâlâ sunamadığımız konusuyla ilgilenelim. Hatırladığım kadarıyla Bob Phillis, tartışmaya hiç katılmadı, ancak büyük bir ilgiyle, hani neredeyse atmaca gibi gözünü dikerek izliyordu. Ellis ile bende, bütün bunların arkasında tam vakıf olamadığımız başka bir şeyler bulunduğuna dair son derece rahatsız edici bir izlenim uyanmıştı. Tutup Ken Loach'un siyasal görüşlerini tartışmaya başlamamız şok yaratmıştı bende. Şahsen ben, bir yönetmen olarak Ken Loach'a büyük hayranlık duymaktaydım ve siyasal görüşleri beni zerre kadar ilgilendirmiyordu. Gordon Hobday'i de çok beğenirdim, ama siyasal görüşleri hiç de Ken Loach'unkilerle uyum içinde değildi."[42]

Charles Denton, başkanın sözlerini hatırlıyor: "Önyargılarını açıkça ortaya koyan Gordon'dan bunu bekliyordum zaten. Kendisi, programı gerçekleştirenlerin güçlü sol eğilimlere sahip tehlikeli insanlar olduğu görüşünü ifade etmiş bulunmaktadır. Belli ki kurul, yapısal olarak sağa eğilim göstermekte ve bu dünyanın Arthur Scargill'lerine karşı düşmanlık beslemektedir. Sanıyorum, Ken Loach'u da bir tür Arthur Scargill olarak düşündüler."[43]

John Jackson, her ne kadar sansüre karşı çıksa da *Liderlik Sorunları*'nın program olarak içeriğine dair görüşleriyle tartışmaya ağırlığını koydu. "Programda son derece ilginç malzeme bulunduğunu düşünüyordum ve tartışma yaratacak nitelikte olduğu açıktı, ancak benim asıl dile getirdiğim görüş, yapımın fazlasıyla uzun olduğu şeklindeydi; nitekim bu düşüncemde de yalnız değildim, genel bir kanıydı bu," diyor. "Ancak ne türden olursa olsun bir yönetim kurulunun bir program hakkında tutup böyle tartışmalara girmesi olacak şey değildi. Channel Four istedi diye programlara bakmamızın bende şaşkınlık yarattığını ifade ettim. Ellis Birk'ün zaman geçtikçe iyice sinirlendiğini hatırlıyorum. Demişti ki, 'Kesinlikle tahammül edemeyeceğim tek şey, ne türden olursa olsun sansürdür. Kesinlikle yanlış bir şeydir bu.' Çok nazik ve yumuşak başlı denebilecek bir insandı oysa Ellis, belli ki bu durum onun bile tepesini attırmıştı. Kısacası, insana işin içinde iş var dediren durumlardan biriydi o toplantı."[44]

Maxwell faktörünün devreye girmesi ise daha birkaç yönetim kurulu toplantısından sonraya rastlıyordu. British Printing and Communications Corporation'ın oy hakkı içeren hisse oranını yüzde 9,2'den 13,8'e çıkardıktan sonra, 1983'te yönetim kuruluna alınmıştı Maxwell. Kendi işlerinin çok yoğunlaştığı bir dönemdi: Oxford

United futbol takımını ve zarar etmekte olan Odhams matbaasını almıştı ve Central'ın yönetim kurulu toplantılarına ender olarak katılıyordu. "Maxwell, o zorbaların en berbat olanıydı," diyor Jackson, "henüz ilk yönetim kurulu toplantısında, gündemdeki ilk önemli maddeyle ilgili tartışmaları beş dakika kadar izledikten sonra ansızın masaya elini vurarak, 'Başkan,' dedi, 'bunu yeterince tartıştık bence. Önerinin reddini öneriyorum.' Çok nazik bir insan olan Gordon Hobday, hayatında ilk defa böyle bir hitap tarzıyla karşılaşıyordu. Kafasını kaldırıp, sanki 'Ne yapayım ben şimdi?' der gibisinden bana baktı. Ben de, 'Başkan, önerinin reddi önerisinin reddini öneriyorum,' dedim. Maxwell çok bozulmuştu, sonra kahve molası verdik. Yanıma gelip dedi ki, 'Daha önce karşılaşmış mıydık?' Ben de, 'Evet,' dedim, '1969'da, Pergamon Press'le ilgili olarak.' 'Ah, tamam,' dedi. 'Hatırladım. Jackson, Phillips.' Başka kurul toplantısına geldiğini hatırlamıyorum, yerine 'yedeği' Sam Silkin'i gönderiyordu. Her yöneticinin bir 'yedeği' olurdu zaten.

"Maxwell'ın son derece tatsız bir huyu vardı. Önemli bağlantıları olan, yetenekli, ama parasız kalmış insanları seçer, ekonomik anlamda kölesi haline getirirdi. Sam Silkin, İşçi Partisi hükümetinde başsavcı olmadan önce başarılı bir hukukçu değildi. Başsavcılık görevi sona erince de çok zor durumda kaldı; aslında avukatlık falan yapmamıştı pek. Maxwell onu hemen BPC'nin yönetim kuruluna alıp paraya boğdu."[45]

Silkin, Maxwell'ın arkadaşı olan ve siyasette de onunla aynı saflarda yer alan bir başka İşçi Partisi milletvekilinin, bakanlık da yapmış John Silkin'in kardeşiydi. Ticaret ve Sanayi Bakanlığı, Pergamon'un hesaplarıyla ilgili soruşturma başlattığında iki kardeş avukat olarak Maxwell'a yardım etmişlerdi. Sam Silkin, 1981'de BPC'de yönetici oldu ve ertesi yıl yönetim kurulu başkan yardımcılığına getirildi. Central yönetim kurulunu *Liderlik Sorunları*'nı Channel Four'a geri göndermemeye ikna etmek için Birmingham'a gönderildiğinde de yine Maxwell'ı temsil ediyordu.

"Şu programlar meselesi yine gündeme gelmişti," diye anlatıyor Jackson, "artık o aşamada filmler kısaltılmıştı zaten ve dengeleyici programlar da çekilmişti. Sam Silkin, kendi görüşüne göre programların içerik olarak açık biçimde kişiliğe saldırı niteliği taşıdığını ve Central gibi bir kuruluşun, adının kişiliğe saldırı yönelten programlara karıştırılmasına izin vermemesi gerektiğini söyledi. Ben de Co-

lin Campbell'a [Central'ın şirket sekreteri ve hukuk sorumlusu] sordum: 'Sigorta şirketimiz açısından bir risk söz konusu mu? Yönetim kurulunun bunu mutlaka bilmesi gerekiyor, çünkü programlar kişiliğe saldırı niteliğinde olabilir, ama bir de böyle bir saldırıya karşı geliştirilecek savunma gerçeği vardır.' İki mesele vardı ortada: Bir tanesi itibar, şirketimizin adı; öteki ise tazminat ödeme ihtimali. Sorudan biraz rahatsız olduğunu hissettiğim Colin, doyurucu bir cevap vermedi. Demişti ki, 'Hepinize şunu hatırlatmak isterim ki bu programları yayınlayacak olan biz değiliz, Channel Four.'

"Bir dahaki kurul toplantısında -o toplantıda yoktum ben, çünkü tatildeydim, Ellis de yoktu- üyeler konuyu görüştükten sonra programları Channel Four'a vermeme kararı almışlar. Bunu öğrenince Colin Campbell'a dedim ki, 'Sigorta şirketimiz için bir riskin söz konusu olup olmayacağını saptadın mı?' 'Evet,' dedi, 'riske girmiş olacaklardı. Programları incelediler ve riske girmeye razı oldular.' Colin Campbell ve yürütme kurulunda yer almayan bir başka üye, Leo Pliatzky'yle yaptığım görüşmelerde öğrendim ki, Sam Silkin, eski başsavcılardan birinin nüfuzunu da sonuna kadar kullanarak bütün yöneticilere baskı yapmış ve sigorta şirketi için risk olup olmamasının konuyla tamamen ilgisiz olduğunu söylemiş; hakkımızda dava açılacağından kuşkusu yokmuş, sigortacıların faturayı ödeyecek olmasının bununla bir ilgisi bulunmuyormuş ve itibarımız açısından değerlendirilecek olduğunda bu işe girmememiz gerektiğini söylüyormuş. İşte, programlar böyle kaldırıldı yayından. Bu programları, iftira ve kişiliğe saldırı niteliği taşıdıkları gerekçesiyle yayına koymayı reddetmek gülünçtü. Ellis Birk ve ben, ikimizin de bulunmadığı bir yönetim kurulu toplantısından bu kararın çıkmasına çok üzüldük. Bütün olayları bilmiyor olabilirim, ancak bildiğim kadarına dayanarak söyleyebilirim ki, dehşet verici bir sansür uygulamasıdır bu, belki de benim şimdiye dek gördüklerimin en berbat olanıdır."[46]

Maxwell'ın *Liderlik Sorunları*'nı yasaklamak isteme nedenleri açıktı. 1980'de BPC'yi aldıktan sonra uygulamaya koyduğu ve kendisinin 'hayatta kalma planı' diye adlandırdığı proje, sendikalarla işbirliği üzerine kuruluydu. Loach belgeselleri Central yönetim kurulunda büyük bir rahatsızlık yaratırken, o da Mirror Group Newspapers ihalesine katılmaya hazırlanıyordu ve tam programların yayınından vazgeçme kararından on sekiz gün önce bu hayalini gerçekleştirmişti. Britanya'nın basın merkezi olan Fleet Street'in modası geçmiş ça-

lışma tarzında bir dönüşüm gerçekleştirmek üzere yeni planları uygulamaya koyabilmek için de yine sendikalara gebe olacaktı.

O dönemde Maxwell'ın basın sözcüsü olan Bob Cole, "Basım sürecinde getirilecek değişiklikler, elektrikçilerin basım sanayiinde kilit bir rol üstlenmesi anlamına geliyordu," diye açıklıyor bunu. "Herkes hemen basım alanındaki sendikaları düşünüyor ama, asıl elektrikçiler olmasa basım sanayii işleyemezdi. İşin teknik yanında, makinelerde, gitgide daha önemli bir rol oynuyordu onlar. Rupert Murdoch, Fleet Street'ten Wapping'e taşınınca, matbaacıların geleneksel işlevi olmadan da makineleri çalıştırmanın artık mümkün olduğuna onu ikna eden, elektrikçiler ile News International kuruluşuydu. Maxwell her zaman sendika liderlerinin dostuydu ve İşçi Partisi milletvekili olduğu günlerde hepsiyle senli benli olmuştu. Frank Chapple'ı yıllardır tanırdı."[47]

Cole, Maxwell'ın Chapple'la ilişkisini "çok ama çok dostane, can ciğer" diye tanımladıktan sonra sözlerine şöyle devam ediyor: "Hangisi olursa olsun sendika liderleri Mirror binasına geldiklerinde kendi özel yemek salonunda öğle yemeği yerdi onlarla, Frank Chapple da kilit konumda bir sendika lideriydi. Birbirlerinin ev telefonlarını bilirlerdi."[48]

BPC'deyken sendikalarla işveren olarak iyi ilişkiler sürdürmek Maxwell açısından son derece önemliydi. "BPC'nin hayatta kalması, *Radio Times* ve *TVTimes* adlı iki yayına bağlıydı," diyor Bob Cole. "Elindeki en önemli iki ihaleydi bunlar ve BPC'nin denetimini ele geçirmesinde en önemli rol oynayan iki nedendi; baskıları da Watford ve Waterlow'daki Sun Printers basım tesislerinde gerçekleştiriliyordu, hem Batı Londra'da Park Royal'da, hem de Doğu Kilbride'da. Maxwell'ın, yeni satın aldığı BPC'yi başarıyla işletebilmesi için *TVTimes* ile *Radio Times*'ın ilerideki basım sözleşmelerinin çelik gibi sağlam olması gerekiyordu."[49]

BPC'de çok sayıda matbaacı ve elektrikçi işsiz kaldığı halde, Maxwell, hâlâ kendini şirketin kurtarıcısı olarak sunuyordu. Sahibi Reed International tarafından tahvilleri borsada satışa çıkarılan Mirror Group Newspapers'ın (MGN) üstüne mal bulmuş Mağribi misali atladıktan sonra da aynısını yapacaktı. Reed International'ın amacı, İşçi Partisi'ni destekleyen gazeteleri *Daily Mirror, Sunday Mirror* ve *Sunday People* üzerinde kimsenin tekel kuramamasını sağlamaktı. Maxwell'ın 90 milyon sterlinle gazeteleri ele geçirmeyi başarması,

MGN'nin içinde de dışında da şok yaratmıştı. "Hadi, aylardır demesek bile haftalardır birileriyle görüşme halindeydi belli ki," diyor Bob Cole. "O kadar büyük parayı bir gecede ortaya süremez insan; kaynaklarını toplayıp nakte çevirmek için zamana gerek duymuş olmalı. Muhtemelen, şöyle düşünmüştür Maxwell: 'Mirror'm koltuğuna kurulduğumda elektrikçiler sendikasına ihtiyacım olacak.' Sendikalar, BPC'nin ayakta kalması için birtakım iyilikler yapmış, onunla işbirliği etmişlerdi, belki hâlâ da devam ediyorlardı, sonra Maxwell, onlara Mirror'da da ihtiyacı olacağını fark etti. Özetle, onlara hem kısa hem uzun vadede gönül borcu vardı."[50]

Elektrikçilerin medyadaki gücünü Central'ın işletme müdürü Bob Phillis de biliyordu. Televizyon yayıncılığındaki ilk yılında şirket çalışanlarının, Hertfordshire, Elstree'deki eski ATV stüdyolarından Nottingham, Lenton Lane'deki yeni Doğu Midlands stüdyolarına taşınması, işçi-işveren arasında sorunlara yol açmıştı. Fazla mesai ücretleriyle ilgili bir anlaşmazlıktan kaynaklanan kısa süreli elektrikçi grevi sırasında Central'ın Cumartesi akşamları için hazırladığı yarışma programı *The Price Is Right* birkaç bölüm boyunca yayınlanamadı. Daha kötüsü, Midlands'ın o bölgesinde izleyicilere sunulmuş ilk doyurucu haber programı olan günlük akşam haberlerinin yayına sokulamamasıydı. Bu deneyim, 1970'lerin sonlarında Sun Printers'daki bir başka elektrikçi grevini hatırlatacaktı Phillis'e. "O andan itibaren elektrikçiler, medya sektöründeki güçlerinin farkına vardılar," diye anlatıyor Bob Cole, "Bob Phillis de onların oynadığı rolün farkındaydı ve güçlerini kabul ediyordu."[51] 1970'lerde endüstriyel ilişkiler konusunda ders vermiş olan Phillis, Independent Television Publications'ın Central'a katılmasına göz yumsa da, *TVTimes*'ı yayınlayan şirketteki müdürlük görevini sürdürdü: Şirketin yönetiminde o zamanlar ITV'nin bütün bölgesel kuruluşları yer alıyordu.

Yılan hikâyesine dönen *Liderlik Sorunları* olayından yirmi yıl sonra, o dönemde Central'ın yönetim kurulunda bulunanların çoğu, sansürün gerçek sebebini açıklamamakta hâlâ ayak diriyorlardı. Maxwell ölmüştü artık, Sam Silkin de öyle (Silkin, 1985'te Lordlar Kamarası'na girmişti). Bob Phillis ise kariyerinde iyice yükselmiş, BBC'de dört yıl genel müdür yardımcılığı yaptıktan sonra Guardian Media Group'un yürütme kurulu başkanlığına gelmişti. 2003'te, hükümet-medya ilişkileri konulu bağımsız bir soruşturmanın başkan-

lığını üstlendi. Lord Hutton'ın, silah uzmanı Dr. David Kelly'nin ölümüyle ilgili bir başka soruşturmanın başına geçmesiyle bu bağımsız soruşturmanın önemi de artmıştı. Central'ı ise 1994'te Carlton Communications aldı; bu şirket öteden beri Central hisselerine sahipti zaten ve o tarihte de Londra'da hafta içi program yapmak üzere ITV'yle program satış ortaklığı antlaşması bulunuyordu.

Yaptığım görüşmelerde Central'ın eski yöneticilerinden bir kısmı, üstünden bu kadar zaman geçmiş bir olayı hatırlayamadıklarını söylediler; bir kısmı da bu programların başka yönlerine ağırlık verdi. Bob Phillis, "İlk haliyle dizi, işlediği konuya göre fazlasıyla uzun tutulmuştu ve bunlar, o kadar ilginç programlar değillerdi zaten," diyordu. "Biraz sıkıcıydılar ve tekrara dayanıyorlardı. Channel Four'da bazı kimseler istememişti bu programları. Yayın programı ve para konusunu tartıştık. Size dört program sipariş eder, sonra da sadece iki tanesini alacaklarını söylerlerse, bu sürecin bir noktasında fiyat farkıyla karşı karşıya kalıyorsunuz tabii."[52] Oysa bunların, Central'daki program yapımcılarının düşünmesi gereken meseleler olduğu açıktı ve yönetim kurulunun bunlarla niye bu kadar ilgilendiğini ya da yöneticilerin Channel Four'u bu programları gösterme şansından bu nedenlerle niye yoksun bıraktığını açıklayamıyordu Phillis; hele de Central'ın, filmlerin hiçbirini vermeyip hiçbir şey kazanamamak yerine, hiç değilse iki programı gönderip parasını alabileceği açıkken.

Maxwell-Silkin-elektrikçiler sendikası senaryosu hakkındaki görüşü sorulduğunda ise cevabı şöyleydi: "Maxwell ile elektrikçiler sendikası arasındaki meseleler Central'ı niye ilgilendirsin? Biz kendi işimize bakarız; yayıncı olarak kendi sorumluluklarımız vardı bizim. 1982 ve 1983'te elektrikçiler sendikasıyla bazı güçlükler yaşamış, görüş ayrılıklarına düşmüş olabiliriz gerçi ama, 1984'te de böyle bir şey olduğunu hatırlamıyorum. Bana söylemeye çalıştığınız, Maxwell'ın başka bir gündemi bulunmuş olmasıysa, valla artık Robert Maxwell'a soramayacaksınız bunu. Central Television'ın, ciddi biçimde bağımsız programcılık konusunda gurur verici bir sicili olmuştur. IBA ve avukatlarla çok sık başımız derde giriyordu, yine de bu programların gösterilmemesinin ardında nahoş bir sebep bulunduğu düşüncesini kabul etmem mümkün değildir."[53]

Central'ın hukuk danışmanı olarak, Channel Four'a sunulduğu haliyle programlardan memnun kalmış olan Colin Campbell ise ısrarla diyordu ki, "Central Independent Television Plc'nin eski şirket

sekreteri olarak, bu şirketin yönetim kurulunda tartışılmış ve kabul edilmiş konular üzerine konuşmam uygun olmaz."[54] Bu arada Campbell, Britanya'nın yerden yayın yapan en yeni kuruluşu Channel Five'ın hukuk ve ticaret işlerinden sorumlu yöneticisiydi.

Dönemin kurul üyelerinden biri, kayda geçmemesi koşuluyla yaptığı konuşmada şunları anlatmaktaydı: "Sam Silkin çok değerli bir hukukçuydu ve işin hukuksal boyutu konusunda bir fikri olacaktı elbette. Yönetim kurulu toplantılarında ya da toplantılar dışında olsun, konuyla ilgili tartışmalara katıldığını hatırlıyorum. Central yönetim kurulunda âdet şöyleydi: Kararları hissedarlar verir, sonra da yürütme sorumlularına derlerdi ki, 'Biz bunun böyle yapılmasını istiyoruz.' O zaman da böyle mi olmuştu tam hatırlamıyorum."[55]

Yönetim kurulu başkanı Sir Gordon Hobday'e göre belirleyici faktörlerden biri, *Liderlik Sorunları*'nı dengelemek üzere yapılan programlara panelist olarak Arthur Scargill'in katılmasıydı; gerçi onun yirmi yıl sonraki hafızasıyla söylediği, Scargill'in oturum başkanlığı ettiğiydi. "Yönetim kurulunun istediği tarafsız bir program yapılmasıyken, tutup oturum başkanlığına Arthur Scargill'i getirmeleri sorun yarattı," diyor. "Kurulun filmlerden vazgeçmeye kesin biçimde karar vermesine bunun yol açtığından eminim, bardağı taşıran damla olmuştu bu. Hukuksal mesele falan yoktu. Arthur Scargill'in tartışmayı yönetmesinin hiçbir şekilde inandırıcı olmayacağı düşünülmüştü. Sol cenahta büyük ağırlığı olan çok keskin bir solcu olarak yaygın ünü vardı adamın."[56]

O dönemde Scargill, siyasal yelpazenin sağında yer alan herkesin gözünde bir numaralı halk düşmanıydı. Ulusal Kömür Kurumu'nun 20 bin kişiyi işinden etme kararına tepki olarak madenci grevi daha yeni başlamış ve Central'ın Loach'un programlarını rafa kaldırma kararından bir ay önce, madenciler ile polis arasındaki en vahşi çatışmalardan biri, Güney Yorkshire'daki Orgreave'de kanlı bir çarpışmayla yaşanmıştı. 'Hoşnutsuzluk Kışı' diye anılan dönem, yani yaygın sanayi direnişleri sonucunda İşçi Partisi hükümetinin düştüğü 1979 yılı, birçok kişinin hafızasında canlılığını korumaktayken, 1984-1985 grevi patlak vermişti. "Scargill, Gordon Hobday'in en sevdiği kişilerden olacak değildi herhalde," diyor Charles Denton. "Boğa için kırmızı bez neyse, onun gözünde de Scargill oydu. Scargill gibilerine hiçbir şekilde tahammülü yoktu Hobday'in."[57]

*Liderlik Sorunları*'nın yayınının önlenmesinden beş ay önce bu türden muhafazakâr görüşler, bir başka sansür olayında da göster-

mişti kendini. Central'ın hicivli kukla dizisi *Spitting Image*'in ilk bölümünün ITV'de yayınlanmasını izleyen hafta, Edinburgh Dükü tarafından Nottingham stüdyolarının resmî açılışı yapılacaktı. Sir Gordon Hobday, iki sıfatla karşılayacaktı Prens Philip'i: Central yönetim kurulu başkanı ve Nottinghamshire *Lord-Lieutenant*'ı olarak (bu ikincisi, Majesteleri'nin il temsilcisine Kraliçe tarafından bahşedilen bir unvandı). Program, IBA'dan Stephen Murphy'nin denetiminden geçtiği halde -eski bir film sansürcüsüydü kendisi- yönetim kurulu, içindeki Kraliyet Ailesi kuklalarının üçünün de çıkarılması talimatını veriyordu Charles Denton'a.[58]

*Liderlik Sorunları* hikâyesine dair ilk anılarını anlatmasından altı hafta sonra Bob Phillis'e, Central Independent Television'ın bu programlara sansür uygulamasının ardında Robert Maxwell'ın ticari çıkarlarının bulunduğu yolundaki kendi açıklamaları gönderildi. Tarafıma yazdığı ve bin kelimeyi bulan bir mektupta Phillis, bu ifadelerin eksenini oluşturan suçlamayı açıkça reddetmemekle birlikte, şöyle diyordu: "Kişisel ilkelerim gereği ben, hizmet etmiş olduğum hiçbir şirketin yönetim kurulu toplantılarında yapılan görüşmelere dair ayrıntıları açıklamam."[59]

Maxwell-Silkin ikilisinin baskıları konusunda ise yalnızca şöyle diyecekti Phillis: "Robert Maxwell'ı temsil eden bir yönetici olarak Sam Silkin (sonradan Lord Silkin), bir Kurul görüşmesi kapsamında kendi şahsi görüş ve düşüncelerini ifade etme hakkına sahip olacaktı elbette. Central Independent Televisíon Yönetim Kurulu'nun, Mr. Maxwell'ın diğer alanlardaki ticari faaliyetleriyle bağlantılı olarak ne bir çıkarı ne de tavrı vardı. Bunlar hiçbir şekilde Central Yönetim Kurulu'nda görüşülmemiş olduğu gibi, Kurul'daki tartışma ve kararları etkilemeleri zaten söz konusu olamazdı. Mr. Maxwell ya da Mr. Silkin'in kafalarını meşgul etmiş düşünceler konusunda spekülasyon yapamam, ancak Mr. Silkin, Central Yönetim Kurulu'nu oluşturan pek çok kişiden yalnızca biriydi."[60]

Oysa yönetim kurulunun üyelerinden biri, John Jackson, *Liderlik Sorunları*'nın gösterime sokulmasını önlemek için Robert Maxwell'ın diğer üyelerin siyasal eğilimlerinden nasıl yararlandığını anlatıyor. "Sol eğilimli olanlar yalnızca Ellis Birk, ben, büyük ihtimalle Charles Denton ve belki bir de Leo Pliatzky'ydi. Pliatzky'nin en

azından çok liberal bir bakış açısı olduğu kesindi," diye açıklıyor. "Güçlü bir sendikal geçmişten gelmesine rağmen Bob Phillis, siyasal meselelerde tarafsız kalmaya büyük bir özen gösteriyordu. Kurulun geriye kalanı tam anlamıyla kemikleşmiş muhafazakârlardan oluşmaktaydı, zaten programlar karşısında ilk andaki tepkileri de bu yapılarını yansıtıyordu. Olayın siyasal sansür olarak başladığı, sonra da Maxwell'ın, kendi çıkarlarından ötürü uyguladığı baskılarla ayrı bir renk kazandığı kesindir. İki bakış açısı biraraya gelerek tek ırmak halinde akmaya başlamıştı."[61]

Central'ın aldığı karar, Ken Loach'u 'sorunlu' filmler çeken biri olarak damgalayıp onun kariyerini etkilemekle kalmadı, işçi sınıfı kitleleri arasından binlerce sendika üyesinin seslerini duyurma hakkını ve televizyon izleyicilerinin onları dinleme şansını da gasp etmiş oldu.

Loach, *Liderlik Sorunları*'nın çekilmesinden kısa bir süre sonra yine Channel Four'a yapılan bir başka Central belgeselinde daha fazla başarı sağladı. Ekim 1982'de, yeni kanalın rengârenk, çok şık bir '4' şeklindeki yeni logosuyla yayına başlamasından haftalar önce, İşçi Partisi ve Muhafazakâr Parti'nin yıllık kongreleriyle ilgili 90 dakikalık bir belgesel çekmişti Central'a. Ertesi yılın kongre mevsiminde yayınlanan *The Red and the Blue* (Kırmızı ile Mavi) adlı yapım, "İki Siyasi Kongreden İzlenimler – 1982 Sonbaharı" alt-başlığını taşıyordu ve birkaç kişinin yüzünün kızarmasına yol açacaktı. Açılış, Margaret Thatcher'ın şu sözleriyle yapılıyordu: "Hiç kimsenin en ufak bir şüphesi olmasın: Ulusal Sağlık Dairesi, bizim hükümetimizde emin ellerdedir" (tam o sırada hastabakıcılar ve sağlık işçileri doğru dürüst ücret alabilme savaşındaydı). Daha sonra İşçi Partisi'nden bir milletvekili, partinin liderliğinden "Tam düşmanla karşı karşıyayken partiyi bölüyorlar," diye söz ediyor; Muhafazakâr Parti gençlik kollarından bir üye de, kongrenin "baştan sona soytarılık"tan ibaret olduğunu söyleyiveriyordu. İki büyük parti de suratına yemişti çürük yumurtayı, ama gürültü falan kopmadı.

Loach, bir başka Central belgeseli olan *The View from the Woodpile*'ı (Odun Yığınından Manzara) çektiğinde de gürültü kopmaması garantiye alınmıştı. Bu film ITV için yapıldı, ancak gösterime sokulmayınca Channel Four'a devredildi ve uzun bir gecikmenin ar-

dından, nihayet kanalın gece geç saatlerde "On Birinci Saat" adı altında sunduğu programda gösterildi. Bu film de kuşkusuz güncel bir sorunu dile getiriyordu: Taşradan bir siyah tiyatro topluluğu, bir oyunu sahnelerken işsizlik, evsizlik, uyuşturucu ve Thatcher'ın Britanya'sında pek çok genci saran umutsuzluk üzerine düşüncelerini de dile getirmekteydiler. Birmingham'a bağlı Darlaston'da faaliyet gösteren Young Foundry Tiyatro Topluluğu, yaşadıkları şehrin emeklileriyle, tam istihdamın hüküm sürdüğü ve artık uzak bir geçmişte kalmış olan günler hakkında da konuşmaktaydı. (Sözü edilen 'odun yığını' bir zamanlar üzerinde fabrika olan, şimdi ise boş arazi haline gelmiş bir bölgeydi.) Loach'un, kendi memleketi olan sanayi bölgesi Batı Midlands'da çektiği ilk filmdi bu ve anlaşılan ITV'nin belgesel programlarına uygun bulunamamıştı. "Central, yayına koymayacağını ifade edince," diyor Loach, "Channel Four'dan Nigel Fountain, kendisinin ilgilendiğini söyledi, ama sonra bir yıl boyunca üstüne yattı filmin, ta ki ben ona kesinlikle öfkeden kuduran bir mektup yazana kadar."[62]

*Odun Yığınından Manzara,* Loach'un Central için çektiği son belgesel oldu. Richard Creasey, yönetmenin çalışmasından memnun kalsa da, onun ATV ve Central'daki işlerini boş kaldığı zamanları doldurma aracı olarak gördüğünden kuşku duymuyordu. "Ken, hiçbir zaman benim bölümümün ana belgesel yönetmenlerinden biri olmayacaktı ya da olmak istemiyordu," diyor Creasey. "Ken'in yapısına uygun değildi bu. O sıralarda belgesel çekiyordu, çünkü kimse ona sinema filmi vermemişti. Benim tek yapabildiğim, elimden geldiği kadar uzun bir süre onun banka hesabına para yatırılmasını ve yanına gereken elemanların verilmesini sağlamak oldu. Central Television, geçici olarak çalışacağı bir yer olmanın ötesine geçmedi hiç Ken için. Daha iyi ufuklara yelken açma imkânı bulduğu anda oralara gideceğini ben de kesinlikle biliyordum, kendisi de. O dönemde de benim onu çalışıp para kazanır durumda tutmak için yapabileceğim her şey, bu ufuklara doğru ilerlemesini kolaylaştıracaktı."[63]

Bu yeni ufuklardan biri, neredeyse yirmi beş yıl aradan sonra tiyatroya dönüştü. Royal Court, ilk sahne oyununu yazması için Jim Allen'a iş verince, Loach da *Perdition* (Cehennem Azabı) adını taşıyan oyunu yönetmeyi kabul etti. "O sırada zamanım vardı ve gerçekten de Jim için yaptım bu işi," diye kederle anlatıyor Loach. "Yalnız-

ca altı haftalık bir işti, haftada 100 sterlin kazandım."[64] Oysa bu da sansüre kurban giden bir başka proje olmuştu. Başrolünde Gabriel Byrne'ın oynadığı oyun, perdelerini açmasına otuz altı saat kala, tiyatro yönetimi tarafından iptal edildi.

*Perdition,* İsrail'deki gerçek bir iftira davasının kurmaca haline getirilmiş öyküsüydü. İkinci Dünya Savaşı sırasında Budapeşte'deki Siyonist Yardım ve Kurtarma Konseyi'nde görev almış Macar Yahudisi Rudolph Kasztner, kendisini Nazi işbirlikçisi olmakla suçlayan gazeteci Malkhiel Gruenvald'i mahkemeye vermişti. Duruşmalar sırasında, işgal döneminde Macaristan'daki bir Siyonist grubun SS savaş suçlusu Adolf Eichmann'la 1944'te anlaşma yaptığı ortaya çıktı. Anlaşmaya göre, kendi seçtikleri 1.600 Yahudi'nin Filistin'e gönderilmesi sağlanacak, onlar da buna karşılık başka bir 476 bin kişilik grubun Auschwitz toplama kampında ölüme gönderilmesine ses çıkarmayacaklardı. Siyonistler'in, Kitabı Mukaddes'e göre anayurtları olan Filistin'de devlet kurabilmek için oraya Yahudi yerleştirmesini içeren planları kapsamında gerçekleşmişti bu.

Bu davayı kurmaca haline getirmekle Allen'ın amaçladığı, İsrail hükümetinin yıllar yılı yerleştirmeye çalıştığı bir fikri, Siyonizm'in Yahudilik'le bir tutulmasını çürütmekti. "Yahudi olsun olmasın çoğu insanda var bu inanç, eğer Yahudiyseniz, Siyonistsiniz demektir," diyor Allen. "İsrailliler'in kırk küsur yıldır yürüttüğü propaganda kampanyasının ürünü bu... Bu kampanyada başarılı oldukları için de, Siyonizm'e saldıran herkes anti-Semitik kabul ediliyor. Zırvalık bu! Siyonizm, milliyetçi bir siyasal harekettir, başka bir şey değil... Siyonistler, Yahudiler'in Avrupa'dan ayrılıp Filistin'e yerleşmesini istiyorlardı. Hitler de öyle. Yani, işbirliği yapmaları için ortak bir zemin mevcuttu."[65]

Sanatsal özgürlüğün ve radikal eserlerin savunucusu Royal Court, sahnelenmesi için planlanan tarihten tam on sekiz ay önce ısmarlamıştı *Perdition*'ı. Tiyatronun edebî yönetmeni Michael Hastings, Allen ve Loach'la birlikte çalışarak senaryonun şekle sokulmasına katkıda bulundu; tarihsel tutarsızlıkları önlemek amacıyla da Siyonizm uzmanı tarihçi David Cesarini'den senaryo hakkında bir rapor yazmasını istedi. Tiyatronun sanat yönetmeni Max Stafford-Clark, *Perdition*'ın sahnelenmeye başlamasından iki ay öncesine kadar herhangi bir sorunun kokusunu almış değildi. Royal Court'un danışma kurulu sayılan konseydeki bir toplantının ardından Başkan

Matthew Evans, Naziler'den kaçmış bir Avusturya Yahudisi olan milyoner yayıncı Lord Weidenfeld'in, oyunun Yahudi cemaati içinde itirazlara yol açacağı şeklindeki sözlerini aktarmıştı. Ama Stafford-Clark, bu konuda bir şey yapma gereği duymuyordu.

Loach, oyunla ilgili bir sorun yaşayabileceklerini provaların ancak son iki haftasında fark etti. "Perde açmamıza on gün kadar kalmıştı ki," diye anlatıyor, "Soykırım'dan kurtulmuş biriyle görüşmemi istediler benden. Tarihsel bir tutarsızlık olmasın diye oyunu incelemişti sadece. Oyuna karşı kopardıkları gürültünün başını çeken adamla böyle tanıştım."[66]

Arkasından *Guardian*'da, oyunun son şeklinde yeri olmayan satırların yer aldığı bir yazı yayınlandı ve Siyonistler'in büyük tepkisiyle karşılaştı.[67] Bunu gazeteye gönderilen hakaret mektupları izledi; Siyonist tarihçi Martin Gilbert *Daily Telegraph*'ta, Bernard Levin *The Times*'da, Stephen Games *Independent*'ta ve Lord Goodman da Londra'da yayınlanan *Evening Standard*'da yazdılar. Senaryonun son şeklini kimse görmüş olamayacağına göre, bu yazarların yönelttiği saldırılar somut kanıtlarla desteklenmiş değildi. Allen ve bir ölçüde de Loach, anti-Semitizm'le suçlanıyordı.

Ocak 1987'de, oyunun prömiyerinden dört gün önce Royal Court konseyinin bazı üyeleri Lord Weidenfeld ve Martin Gilbert'la görüştüler. Daha sonra yapılan resmî bir toplantıda konsey, oyunda tarihsel tutarsızlıklar bulunduğunda ısrar eden David Cesarini'nin raporunu ele aldı. Kadro kostümlü provaya hazırlanırken Stafford-Clark, oyuna devam etmeyeceklerini söyledi Loach'a. Yönetmenin cevabı, bunu kadroya kendisinin söylemesi gerektiği şeklindeydi, nitekim Stafford-Clark gidip kendisi söyledi sonra.

"Yaptığı duyuru sessiz bir şekilde dinlendi," diye anlatıyor Loach. "Ardından, soru yağmuruna tutuldu: Oyunun arkasında duramayacağınız, neden tam perdeleri açmaya hazırlanırken birdenbire aklınıza geldi? Kim dürtüklüyor sizi? Oyunun 'sıkıntı' yaratacağını iddia ediyorsunuz, gerçek mi bu? Peki ya Soykırım kurbanlarının sıkıntısı ne olacak, sağlıklarında sesleri kesildi, şimdi de ölümde bile sesleri kesilmiyor mu? Bizler, yani oyuncu kadrosu, oyunu herkesten daha iyi bildiğimize göre hiç değilse *bizim* değerlendirmemizi dikkate alır mıydınız acaba?"[68] Kadronun, oyunu temsilcilere ve dostlara sergileyerek onların değerlendirmesine sunma isteği de reddedildi.

Stafford-Clark, yaptığı basın açıklamasında şöyle diyordu: "Tarafımıza sunulan görüşler ışığında tavrımızı gözden geçirdik ve Jim Allen'ın oyununda olgusal tutarsızlıklar bulunduğunu da, oyunun herhangi bir şekilde anti-Semitik olduğunu da kabul etmiyoruz. Jim Allen'ın ahlâki tutumuna son derece büyük bir saygı duymaktayız, ancak bu projeye devam edilmesinin, toplumun belli kesimlerinde büyük sıkıntı yaratacağını kabul etmek durumundayız. Toplumda sıkıntıya neden olma kaygısı da, son tahlilde oyuna devam etme kararlılığımıza baskın gelmektedir."[69]

Aslında oyunun sahnelenmesini iptal etmek, Stafford-Clark'ın kişisel kararıydı. Royal Court konseyi bu meselenin hallini onun elinden almadan, bir an önce iptal kararını çıkarmaya bakıyordu. Konsey ise *Perdition*'a devam edilmesini dörde karşı on bir oyla -birkaç çekimser oy da vardı- kabul etmişti, ancak bir koşulla: Prömiyer dört gün ertelenecek, bu süre içinde bir başka tarihçi, Norman Stone, iftira ve hakaret davalarında uzmanlaşmış bir hukukçu, ayrıca henüz oyunu bilmeyen konsey üyeleri de senaryoyu okuyacaktı. Ancak Stafford-Clark, bu noktada oyundan vazgeçmeye karar verdi.[70]

Loach, "Hafızamda en çok yer etmiş olan, Bernard Levin ve Arnold Goodman gibi adamların son derece ilkesiz bir şekilde oyunu tamamen yanlış tanıtmış olmalarıdır," diyor. "Bu olay bende şok yaratmıştı; bir de Royal Court'un yazarlarını savunmada gösterdiği inanılmaz beceriksizlik tabii, televizyon bürokratlarından beterdiler. Ayrıca, Lindsay Anderson ve Arnold Wesker gibi her zaman bizlere ışık tutmuş kimselerden hiçbiri, bizleri arayarak oyunu okumaya ya da bir prova boyunca orada oturup şu oyun neyin nesiymiş diye bakmaya yanaşmadı bile, oysa hepsi de kariyerlerini Royal Court tiyatrosunun sunduğu ufuklara borçluydu. Bize herhangi bir şekilde destek vermeyi kesinlikle reddettiler."[71] Stafford-Clark ise olayı biraz pişmanlıkla hatırlıyor. "Ken, *Perdition*'ın meslek hayatındaki en tatsız olay olduğunu söylerken sonuna kadar haklı," diyor on beş yıl sonra. "Benim duygularım da tamamen aynı yönde."[72]

Oysa Royal Court'un sanat yönetmeni, o tiyatroda bir oyunun sahnelenmesini iptal etmek gibi eşi benzeri görülmemiş bir kararı, aynı ölçüde eşi benzeri görülmemiş bir gerekçeye dayandırmıştı: Destek vermesi istenen senaryoda yazılanların doğruluğundan emin olmaması. "David Cesarini'den gelen bir uyarı mektubu üzerine ben bu işe karışmış oldum. Cesarini, oyunun muhtemelen an-

ti-Semitik damgası yemesine ve tarihsel tutarsızlıkla suçlanmasına yol açacak noktalara dikkat çekiyordu," diye açıklıyor Stafford-Clark. "Oyundan desteğimi çekmeme yol açan ise Ken Loach'a aramdaki ilişkinin gitgide bozulmasıydı. Bir oyun, herhangi bir şekilde belgesel ya da gerçek olaylara dayalı olma iddiasındaysa, dramanın normal kuralları devreden çıkar ve başka türden kurallar etkili olur. Yoruma bağlı konular vardı oyunda kuşkusuz, ama gözardı edilmiş olgular da vardı.

"Bir anlamda bir Truva atıydı bu oyun. Hem Ken'i hem de Jim'i asıl ilgilendiren şeyin, günümüzdeki Siyonizm'e saldırmak olduğu açıkça görülüyordu, bunun için de 1953'te meydana gelmiş bu olaydan yararlanıyorlardı (anti-Siyonist bir oyundu, yani). Bu kadar ciddi suçlamalarda bulunuyorsanız eğer, oyundan çıkarmayı seçtiğiniz olgular konusunda son derece dikkatli olmak zorundasınız. Tartışmalı meselelerden bir tanesi, Siyonistler'in, İspanya ile İsviçre'ye kaçan Yahudiler için ayarladığı trenlerin sayısıydı. Birden çok tren vardı ve bu da Siyonistler'in, Yahudiler'i kurtarmak için gösterdiği çabaları ortaya koyuyordu, ama Ken ile Jim, Royal Court'u BBC sanmaya başlamışlardı, sanki karşılarında pazarlık edilebilecek biri varmış gibi davranıyorlardı. Diyorlardı ki, 'Oyuna bir tren koyuyoruz ve başka trenlerden söz etmeyeceğiz.' Kabul edilirlik sınırlarını zorlamaya başlamıştı bu ve benim bir bütün olarak projeye duyduğum inanç da sönmekteydi.

"Ken'le anlaşamadığımız belli alanlar vardı ve mesele artık aramızdaki karşılıklı güven ve iyi niyetin ortadan kalkması derecesine geliyordu. Bir sonraki konsey toplantısında üyeler, oyunun anti-Semitik olup olmadığı konusunda ikiye ayrıldılar. Bendeki duygular ise artık inanç duymadığım bir oyunu savunmamın istendiği, yönetmenle aramızda bir kopuş yaşandığı ve eğer ben harekete geçmezsem Royal Court'un geçeceği biçimindeydi. Oyunu yasaklama kararına doğru gittiklerine inanarak, onlardan önce davranıp kendim adım atmak istedim. Böylece oyunu geri çekmeye karar verdim, ama bu kararı vermek durumunda kaldığım için de çok üzülmüştüm."[73]

Loach ise Stafford-Clark'ın iddiasının aksine tarihsel ayrıntıların gerçeğe uygunluğundan hiç ödün vermediklerini önemle vurguluyordu. "Bu çok saçma," demişti yönetmen. "Bizi ilgilendiren tek konu, her şeyin gerçeğe uygun olmasıydı. İster bir tren olsun ister on,

bir şey fark etmiyor ki. Büyük çoğunluğun ölüme gidişine sessiz kalınmış olduğu gerçeğini değiştirmiyor."[74]

Yasaklamadan sonra Allen, B.M. Birnberg & Co hukuk firmasından avukatlara danıştı ve oyunu yazarken yararlandığı kaynakları sundu: *The Black Book on the Martyrdom of Hungarian Jewry* (Macar Yahudileri'nin Şehitliğine Dair Kara Kitap), Eugene Levai; *Zionism in the Age of the Dictators* (Diktatörler Çağında Siyonizm), Lenni Brenner; *Eichmann in Jerusalem* (Eichmann Kudüs'te), Hannah Arendt; *Perfidy* (Hıyanet), Ben Hecht; *Zionism: False Messiah* (Siyonizm: Sahte Mesih), Nathan Weinstock; *The Abandonment of the Jews: America and the Holocaust 1941-1945* (Yahudiler'in Yalnız Bırakılışı: Amerika ve Soykırım 1941-1945), David S. Wyman ve *The Holocaust Victims Accuse* (Soykırım Kurbanları İtham Ediyor), Rob Shonfeld.

Kasztner davasının, farklı tarihsel yorumlarda, farklı grupların kendi gündemlerine göre epeyce bulanıklaştırıldığı kesindi. Konuyu asıl belirsizleştiren ise İsrail Yüksek Mahkemesi'nin, temyiz üzerine mahkeme kararını tersine çevirmesiydi. Ancak temel olguları Yüksek Mahkeme de kabul etmişti ve Kasztner'den çok daha önemli bir şeyin tehlikede olduğu açıktı: Siyonizm'in, yani Yahudiler'e ayrı bir ülke kurulması için savaşmış olan hareketin. Sonuçta İsrail hükümeti, Siyonizm'in liderlerinden biri olarak Kasztner'e arka çıktı. Temyiz duruşmasında İsrail başsavcısı, "Bu mahkemeye, ulusal kurumlarımızın bir temsilcisini savunmak üzere geldim," diyordu.[75]

Benedict Birnberg, şu yorumu yapacaktı sonunda: "Benim görüşüme göre, herhangi bir yasal işlemin söz konusu olması durumunda, dayanaklar ve tarafsız yorumlar sunarak kendimizi savunmak için yeterli alana sahibiz... Kesinlikle oyunun yayınlanmasından ve sahnelenmesinden yanayım, böylelikle metni okumadan mahkûm etme telaşına düşen bunca eleştirmenin yargısı yerine, kendi günahı ve sevabıyla yargılanabilecektir oyun."[76]

Aslında 1987 Edinburgh Tiyatro Şenliği'nde *Perdition*'ın kısaltılmış bir versiyonu bir geceliğine sahnelendiğinde halk, kendi değerlendirmesini yapma şansına kavuşmuş olacaktı. Ondan önce Loach ile Allen, oyunun Dublin'deki Olympia Tiyatrosu'nda sahnelenmesi için çalışmışlarsa da, başarılı olamamışlardı. Ama on iki yıl sonra,

Allen'ın ölümünden kısa bir süre önce oyunun daha değişik bir versiyonu, Notting Hill'deki Gate Tiyatrosu'nda sahnelenebildi. Yönetmen, Loach'un küçük kızı Emma'nm hayat arkadaşı Elliot Levey'ydi. Oyun hiçbir olumsuz tepki almadığı gibi, Loach'un yıllar yılı birlikte çalıştığı Allen açısından da güzel bir veda mesajı oldu.

*Perdition* tartışmasıyla ilgili olarak, "Jim, her kelimesiyle arkasında durmuştu oyunun," diyordu Loach. "Bazı ufak tefek noktalarda, herhalde üzerinde tartışılabilecek çelişkiler var, ama oyunun temel argümanı asla tartışma konusu edilmedi. *Liderlik Sorunları*'nda olduğu gibi burada da asıl ironi budur. Kimse, oyunun merkezindeki olgular konusunda sorgulamadı tavrımızı. Bir şeyin, temelindeki olgulara hiçbir itiraz getirilmeden yasaklanması, düzen yanlılarının tipik ikiyüzlülüğüdür. Royal Court ve sözümona sanatsal dürüstlük savları için olduğu kadar, yayın kuruluşlarının başındaki bürokratlar için de geçerlidir bu."[77]

## Notlar

1) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
2, 3) Charles Denton, yazarın söyleşisi, 17 Haziran 2003.
4) *The Times*, 13 Kasım 1981.
5) Frank Chapple'ın Roger James'e mektubu, 14 Haziran 1982; Roger James'in Frank Chapple'a mektubu, 21 Haziran 1982; Lawford & Co hukuk bürosunun Central Independent Television Genel Sekreteri'ne mektubu, 25 Haziran 1982.
6) Channel Four'un program alımlarından sorumlu hukuk danışmanı Don Christopher'ın, Roger James'e mektubu, 15 Haziran 1983.
7) Don Christopher, yazarın söyleşisi, 19 Haziran 2003.
8) Paul Bonner, yazarın söyleşisi, 18 Ağustos 2003.
9) Paul Bonner, yazarın söyleşisi, 19 Ağustos 2003.
10, 11) Alıntılayan: Ken Loach, *Tribune*, 25 Kasım 1983.
12) Paul Madden, yazarın söyleşisi, 16 Haziran 2003.
13, 14) Paul Bonner'ın Ken Loach'a mektubu, 24 Ağustos 1983.
15) Paul Madden, yazarın söyleşisi, 16 Haziran 2003.
16) *Tribune*, 25 Kasım 1983.
17) Liz Forgan, yazarın söyleşisi, 21 Ağustos 2003.
18) Justin Dukes, yazarın söyleşisi, 3 Eylül 2003.
19) Jeremy Isaacs'in Ken Loach'a mektubu, 22 Eylül 1983.
20) Lord Thomson of Monifieth'in Ken Loach'a mektubu, 26 Eylül 1983.
21, 22) Richard Creasey'nin Ken Loach'a mektubu, 3 Kasım 1983.
23) Lawford & Co hukuk bürosunun, Central Television şirket sekreteri ve hukuk sorumlusu Colin Campbell'a mektubu, 14 Şubat 1984.
24) Lawford & Co hukuk bürosunun, Central Television şirket sekreteri ve hukuk sorumlusu Colin Campbell'a mektubu, 21 Şubat 1984.
25) Don Christopher, yazarın söyleşisi, 19 Haziran 2003.
26) Alıntı: Directors Guild of Great Britain [Büyük Britanya Yönetmenler Loncası] basın bülteninden, 23 Temmuz 1984.

27) Charles Denton, yazarın söyleşisi, 17 Haziran 2003.
28) Directors Guild of Great Britain [Büyük Britanya Yönetmenler Loncası] basın bülteni, 23 Temmuz 1984.
29) Central Independent Television basın bülteni, 31 Temmuz 1984.
30) Ken Loach, *Screen International*'da yayınlanan bir makale için yazarın yaptığı söyleşi, 4 Ağustos 1984.
31, 32) Jeremy Isaacs, yazarın söyleşisi, 19 Haziran 2003.
33, 34) Jeremy Isaacs, *Storm Over 4: A Personal Account*, Weidenfeld and Nicolson, 1989.
35) Department of Trade and Industry, International Learning Systems Corporation Limited; Pergamon Press Limited (geçici rapor), Londra, HMSO, 1971.
36) John Jackson, yazarın söyleşisi, 23 Ağustos 2003.
37) Bob Phillis'in yazara mektubu, 9 Ekim 2003.
38) Bob Cole, yazarın söyleşisi, 18 Eylül 2003.
39) Charles Denton, yazarın söyleşisi, 4 Eylül 2003.
40) John Jackson, yazarın söyleşisi, 23 Ağustos 2003.
41) Charles Denton, yazarın söyleşisi, 4 Eylül 2003.
42) John Jackson, yazarın söyleşisi, 23 Ağustos 2003.
43) Charles Denton, yazarın söyleşisi, 4 Eylül 2003.
44-46) John Jackson, yazarın söyleşisi, 23 Ağustos 2003.
47-51) Bob Cole, yazarın söyleşisi, 19 Eylül 2003.
52, 53) Bob Phillis, yazarın söyleşisi, 8 Ağustos 2003.
54) Colin Campbell'ın yazara mektubu, 25 Eylül 2003.
55) Central Independent Television yönetim kurulunun anonim üyesiyle yazarın söyleşisi, 20 Haziran 2003.
56) Sir Gordon Hobday, yazarın söyleşisi, 18 ve 19 Ağustos 2003.
57) Charles Denton, yazarın söyleşisi, 19 Ağustos 2003.
58) Bu olayın tüm ayrıntıları için bkz. Lewis Chester, *Tooth and Claw: The Inside Story of Spitting Image*, Faber and Faber, 1986.
59, 60) Bob Phillis'in yazara mektubu, 9 Ekim 2003. Mektubun tam metni şöyledir:

"Bu mektubu, Central Independent Television'ın 1984 yapımı *Liderlik Sorunları* programlarıyla ilgili anlatınızdaki birkaç yanlışı düzeltmek amacıyla, 29 Eylül tarihli mektuba ek olarak kaleme almış bulunmaktayım. Neredeyse üzerinden yirmi yıl geçmiş olan bir toplantıda görüşülenler bir yana, kişisel ilkelerim gereği ben, hizmet etmiş olduğum hiçbir şirketin yönetim kurulu toplantılarında yapılan görüşmelere dair ayrıntıları açıklamam, ancak mektubunuzda yer verdiğiniz anlatıyla ilgili olarak aşağıdaki görüşleri dile getirmek istiyorum:

"1. Kuşkularınızı gidermek için öncelikle şunu belirtmek isterim ki, meslek hayatımın hiçbir döneminde Mr. Maxwell için çalışmış değilim. Independent Television Publications'ın Yürütme Kurulu Başkanı olarak, 1980/81 sezonunda *TVTimes* dergisinin yayını için yeni ihalelerle ilgili görüşmelere nezaret etmekten sorumlu bulunuyordum. Bu baskı işi kısmen ve Mr. Maxwell'ın British Printing Corporation (BPC) hisselerini satın almasından *önce*, BPC'ye bağlı şirketlere verilmişti. Mr. Maxwell, şirketi devraldıktan sonra bu ihalelerden bazısının koşullarında değişiklikler yapmak istemiş, ancak Independent Television Publications'ın her ne nedenle olursa olsun ihale düzenlemelerinde herhangi bir değişikliği kabul etmesi söz konusu olmamıştır. Ancat ITP, söz konusu anlaşmaların kesin biçimde imza altına alınabilmesi için BPC'nin ilave bazı güvenceler sağlaması konusunda ısrar etmiştir.

"2. Hangi zaman dilimi içinde olursa olsun, Mr. Maxwell'ın Central Independent Television Yönetim Kurulu'na katılmasına 'can attığım' yolundaki iddianızı kesinlikle reddediyorum. 1981'de satış ortaklığı verildiği sırada BPC, hiçbir Central hissesine sahip değildi. Bağımsız Yayın Kurumu, Associated Communications Corporation'ın (ACC) yeniden

yapılanan şirketteki hisselerinin yüzde 51'e düşürülmesini talep etmişti. Gereken yüzde 49 hisseyi bulmakta olağanüstü güçlükler yaşandı ve Aralık 1981'de de, Central Independent Television'ın o zamanki Yönetim Kurulu (ki John Jackson henüz Kurul üyesi değildi), aradaki farkı kapatmak için Mr. Maxwell'a ait Pergamon Press'in yüzde 9,2 oranındaki yatırımını, gönülsüzce de olsa kabul etti. Mr. Maxwell, o dönemde Kurul'a davet edilmiş değildi. 31 Aralık 1982'de sona eren mali yıl içinde hisselerde yeni bir düzenleme daha gerçekleştirildi ve o yıl için yayınlanan Yıllık Rapor ve Hesaplar'da Sir Gordon Hobday, ACC hisselerinin tümünün elden çıkarılmasının ardından hisselerde gerçekleştirilen bu yeniden düzenlemeyle ilgili olarak şu bilgileri sunmaktaydı:

"Özkaynakların yüzde 30'dan biraz fazlası yeni hissedarlara geçmiş olup bunların yüzde 20 hissesi de, bir Sears Holding plc kuruluşu olan Sears Investments LTD'ye aittir. ACC hisselerinin geriye kalan yüzde 20'si, Aralık 1981'deki ilk hissedarlar arasında da bulunan belli başlı mevcut hisse sahiplerinin elindedir. Ladbroke Group ile D.C. Thomson, her iki sınıftan hisse senetlerini sırasıyla yüzde 10 ve yüzde 5 oranlarında artırarak toplam yüzde 20'şer hisse sahibi olmuşlardır. BPCC/Pergamon Press Group, başlangıçtaki hisselerinden, yönetim kurulunda oy hakkı getiren yüzde 9,2'yi yüzde 13,8'e ve oy hakkı bulunmayanları da yüzde 7,9'dan yüzde 12,5'e çıkarmış bulunmaktadır. Bu belli başlı hissedarların 1982 yılı boyunca sağladıkları destek hem yapıcı hem tutarlı bir nitelik gösterdiği gibi, sağladıkları hisse artışı olsun, bunun yansıttığı güven duygusu olsun, bizim açımızdan memnuniyet vericidir.

"Ayrıca Sir Gordon Hobday, raporunda şu bilgileri vermiştir:

"Şirket içinde, daha önce de değinmiş olduğum üzere ACC hisselerinin satılmasının ardından Sears Holding plc. Yürütme Başkanı Mr. Geoffrey Maitland Smith ve BPCC/Pergamon Group Yönetim Kurulu Başkanı Mr. Robert Maxwell, şirketinizin Yönetim Kurulu'nda yer almak üzere davet edilmişlerdir."

"Bütün şirketlerde geçerli olan uygulama gereği, Yönetim Kurulu üyelikleri, Yönetim Kurulu Başkanı ve yürütme kurulu dışındaki müdürler tarafından belirlenir. Mr. Maitland Smith ile Mr. Maxwell, 23 Mayıs 1983 tarihinde Yönetim Kurulu'na katılmışlardır. Buradan çıkan sonuç, o dönem şirkette müdürlük görevinde bulunan herkesin, Mr. Maxwell'ın Yönetim Kurulu'na katılmasını onaylamış olduğudur. Kendisinin Kurul'a katılmasından sonra hiçbir müdürün istifa etmemiş olması da yine bunu göstermektedir.

"3. *Liderlik Sorunları*'na dönecek olursak, söz konusu programların bantlarını görme talebinde bulunan, Central Yönetim Kurulu olmuştur. Bu istek, yürütme dışında kalan bazı müdürlerden gelmişti. İşletme Müdürü olarak ben, video bantlarını dağıtmış değildim; bu dağıtım, Yönetim Kurulu adına hareket eden Şirket Sekreteri makamı aracılığıyla gerçekleşmiştir.

"4. Hiçbir zaman, hiçbir 'siyasal sansür' uygulamasına ne ben onay vermişimdir, ne de Central Yönetim Kurulu'nda görev yapan Şirket Müdürleri'nden herhangi biri. Önceden aramızda geçen telefon konuşmasında da size açıklamış olduğum gibi, benim liderliğimde ve daha sonra da Central Television, yerleşik kabulleri sorgulayan ve yeni düşüncelere öncülük eden programcılık anlayışıyla gurur duyacak bir kuruluş olmuştur. Hatta gerçekleştirdiği bu tür programlar zaman zaman IBA müdahalesini ya da dengeleyici başka programların yapılmasını gerekli kılmıştır.

"5. Robert Maxwell'ı temsil eden bir yönetici olarak Sam Silkin (sonradan Lord Silkin), bir Kurul görüşmesi kapsamında kendi şahsi görüş ve düşüncelerini ifade etme hakkına sahip olacaktı elbette. Central Independent Television Yönetim Kurulu'nun, Mr. Maxwell'ın diğer alanlardaki ticari faaliyetleriyle bağlantılı olarak ne bir çıkarı ne de tavrı vardı. Bunlar hiçbir şekilde Central Yönetim Kurulu'nda görüşülmemiş olduğu gibi, Kurul'daki tartışma ve kararları etkilemeleri de zaten söz konusu olamazdı. Mr. Maxwell ya da Mr. Silkin'in kafalarını meşgul etmiş düşünceler konusunda spekü-

lasyon yapamam, ancak Mr. Silkin, Central Yönetim Kurulu'nu oluşturan pek çok kişiden yalnızca biriydi.

"6. Central Yönetim Kurulu, 31 Temmuz 1984 tarihinde yayınladığı bildiride şu görüşü ifade etmiştir:

"Şirketimiz, tartışmalı görüşleri dile getiren programlara sıcak bakmakta olduğu gibi yönetim kurulu da, Central'ın geçmişte gerçekleştirdiği birçok yapımın bu tavrın somut ifadesi olduğu kanısındadır... Ancak yönetim kurulu, derinlemesine hukuki araştırma ve tartışmalardan sonra, istemeyerek de olsa şu sonuca varmıştır ki, bir iftira ve kişisel saldırı davasının açılması, ayrıca başarıyla sonuçlanması yönünde beliren açık risk, programların yayınlanmak üzere Channel 4'a sunulmasının önünde önemli bir engel teşkil etmektedir.

"Bu ifade, bütün Yönetim Kurulu adına yapılmış ve Yönetim Kurulu'nca alınıp onaylanmış kararı yansıtmış olsa gerek. Ne o sırada ne de bu kararın ertesinde, *Liderlik Sorunları* adlı programlarla bağlantılı bir istifa gerçekleşmiştir Yönetim Kurulu'nda, dolayısıyla bunun da gösterdiği gibi Yönetim Kurulu'nun bütün üyeleri, kararı kabul etmişlerdir.

"Verdiğim bu bilgilerin, kaleme almakta olduğunuz anlatıyı, başka bazı kaynaklarınızın sağladığından daha ileri düzeyde bir tarihsel kesinlikle yazabilmenize yardımcı olacağını ümit etmekteyim."

61) John Jackson, yazarın söyleşisi, 19 Eylül 2003.
62) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
63) Richard Creasey, yazarın söyleşisi, 12 Mart 2003.
64) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
65) *New Musical Express*, 24 Ocak 1987.
66) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
67) *Guardian*, 14 Ocak 1987.
68) Ken Loach'un, Royal Court konseyine açık mektubu, *Guardian*, 18 Şubat 1987.
69) Royal Court Tiyatrosu basın bülteni, 21 Ocak 1987.
70) Bkz. Victoria Radin, *New Statesman*, 27 Şubat 1987.
71) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
72, 73) Max Stafford-Clark, yazarın söyleşisi, 6 Ağustos 2003.
74) Ken Loach'un yazara mektubu, 29 Eylül 2003.
75) Ben Hecht, *Perfidy*, Julian Messner, New York, 1961.
76) Benedict Birnberg'ün Jim Allen'a mektubu, 6 Nisan 1987.
77) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.

# 15
# SİZ HANGİ TARAFTASINIZ?



*Perdition*'in Royal Court Tiyatrosu tarafından yasaklanışıyla birlikte, Ken Loach'un sansür deneyimi neredeyse kesintisiz yedi yılı doldurmuş oluyordu. *Liderlik Sorunları* belgeseli ile bu tiyatro oyunu arasındaki dönemde, televizyonda ele alabileceği acil bir çağdaş sorun bulmuştu kendine Loach. 1984-1985'teki madenci grevi, Başbakan Margaret Thatcher'a madencilerden hırsını çıkarma fırsatını sağladı. On yıl önce, Heath hükümetini düşürdüklerinde yapmak isteyip de yapamadığını yapmış, intikamını almıştı sonunda. Ocakların kapatılması tehdidi karşısında on binlerce insanın işsiz kalmasını önlemek, Britanya'nın en temel ve köklü sanayi kollarından birinde çalışanlar açısından çok zorlu bir kavgaydı –ve kaybedilen bir kavga oldu. Sendika hareketinin üst kademelerinden destek gelme-

mesi, 'ekonomik gerçekler' konusundaki laf ebelikleri, bir kez daha politikacıların işini kolaylaştırıyordu. Farklı bir yaklaşım benimseyen Loach, London Weekend Television için *Which Side Are You On?* (Siz Hangi Taraftasınız?) adlı yapımı çekti. Burada Melvyn Bragg'in editörlüğünde ITV'nin bir numaralı sanat dizisi *The South Bank Show* yayınlanmaktaydı o sıra.



*Ekmek ve Güller* filminden bir sahne.

"Grev devam ederken, bu konuda bir belgesel çekmenin bir yolunu bulmaya çalışıyordum ben de," diye anlatıyor Loach. "Sol gazeteler grevle ilgili şiirlerle doluydu, hatta grevcilere destek amacıyla hayır konserleri düzenleniyordu, yani büyük bir kültürel patlama yaşanmaktaydı zaten. *Liderlik Sorunları*'ndan sonra benim açık biçimde işçi-işveren meselelerini ya da politikayı konu alacak bir şey yapmama izin vermeyecekleri belliydi. Dolayısıyla, epeyce yaratıcı bir şeyler bulmak gerekiyordu ve bu fikri Melvyn'e götürdüm. Onu ziyaret ederek grevle ilgili şiir ve şarkılardan hareketle bir *South Bank Show* hazırlamamızı önerdim."[1] Bragg çok heveslenmişti. "Açık bir şekilde madencilerin tarafındaydım ve grevin sanata esin kaynağı olması beni çok heyecanlandırıyordu," diyor Bragg. "1930'ların Ashington madencilerini hatırlatıyordu bana bu, onlar da Northumberland'da bir resim grubu oluşturmuşlardı."[2]

Böylece Loach ve ekibi, 1984'ün Ağustos ayında dört gün süreyle bölgeyi dolaşarak grevle ilgili eylem ve gösterileri filme çektiler; haberci medyanın büyük çoğunluğunun aksine, polis birliklerine katılmak yerine grevci maden işçilerinin yanında kaldılar. Jimmy Dibling'le birlikte görüntü yönetmenliğini üstlenen Chris Menges, "Grev hattında olmak gerçekten ürkütücü bir deneyimdi," diye anlatıyor. "Polisle, coplar, kasklar, sopalar ve kalkanlarla yüz yüzeydiniz her an."[3] Loach, madencilerin şiirlerini okuyup şarkılarını söylemeleri için onları biraraya getiren toplantılar da düzenledi. "İnsanlar böylesine galeyana gelmiş bir durumda olunca müthiş bir belagat çıkıyor ortaya," diye anlatıyor. "Ağızlarından dökülenlerin büyük bir kısmı, tutku ve belagatla alev alevdi kesinlikle. Ortamdaki ruh halini yakalıyordu."[4] Ayrıca arşiv filmleri taranarak Güney Yorkshire, Orgreave'deki British Steel kok tesisleri dışında polisin madencileri copladığı sahneler ortaya çıkarıldı. "Kendi çektiğimiz filmleri arşivle biraraya getirdik ve müzik ile şiirlere göre kurgusunu yaptık," diye açıklıyor Loach. "Bu kadar basit."[5]

Melvyn Bragg'in, bir saatlik belgeselin kaba kurgusunu görmek üzere Londra West End'deki stüdyoya davet edilmesiyle birlikte, bela da geliyorum demeye başlamıştı. Filmin kurgucusu Jonathan Morris, Bragg için, "Ken'in yaptığı filmi görünce çok şaşırmış, hatta şok geçirmişti,"[6] diyor. Film Bragg'i kaygılandırmıştı ama yine de ekrana gelmesini istiyordu. Oysa LWT'nin drama ve sanat bölümü denetçisi Nick Elliott, onun kadar iyi huylu biri değildi. (Sonradan Elliott, hafızasının "güvenilir bir tanık olmaya gerçekten yeterli" olmadığında ısrar edecekti.)[7]

"Melvyn'in filmden bütünüyle memnun kaldığını sanmıyorum, ama asıl sorun Nick Elliott'ın devreye girmesiyle başgösterdi," diye anlatıyor Loach. "Sonunda, özellikle de öğrencilerin çekimlerinden oluşan Orgreave görüntülerini -polisin saldırısını- çıkartarak yeniden kurgulamamızın dayatılmasına geldi iş. Haber filmleri polis saflarının arkasından çekiliyordu, oysa bizim elimizdeki, öğrenciler ile film ve televizyon atölyelerinden gelme amatör çekimlerdi. İnsanların söyleyip yazdığı şeyleri doğrulayacak bulgular arıyorduk; mesela Pinochet'nin Şili'siyle ilgili bir film yapacak olursanız, gidip bakacağınız yer hapishanelerdir, çünkü işkenceden bahsetmektesinizdir. Melvyn, dizginleri Nick Elliott'ın eline bıraktı, çünkü bölümün başında o vardı. Yapılan toplantıda dosdoğru ve sert bir biçimde tartış-

tık. Onun istediği şeyi yapmayı -yani, polisin madencileri dövdüğü sahneleri çıkarmayı- kesinlikle düşünmüyordum bile, çünkü bu, birlikte çalıştığım insanlara ihanet etmek demekti. Onların başından geçen, yazdıklarına konu ettikleri şeylerdi bunlar. Dolayısıyla, geri adım atmam söz konusu olamazdı."[8]

Bragg, *Siz Hangi Taraftasınız?*'ı Elliott'a kabul ettirmek için Ken'le birlikte uğraş verdi. "Ken muhteşem bir film yapmıştı, ama benim açımdan sanattan çok politikayla ilgili bir film oldu," diyor Bragg. "Ben başka türlü bir film olacağını sanıyordum: Ana tema madenciler grevi olacaktı tabii ki, ama asıl anlatılan, bu grevden doğan sanat olmalıydı. Bana sanki tersi yapılmış gibi geldi, yani içine şiir ve şarkılar serpiştirilmiş bir siyasal filmdi karşımdaki. *The South Bank Show*'un editörü olarak benim işim, yapmaya çalıştığım işteki parametrelere uygun biçimde düzenlemektir programları.

"İlk kurguyu görünce dedim ki, '*The South Bank Show* için fazla siyasal bu; biz böyle şeyler yapmıyoruz ki.' Ken'den Orgreave sahnesini çıkarmasını istemedim, filmin biraz daha dengeli olmasını istedim sadece. Diğer bütün filmlere de yapacağım şekilde filmin üzerinde çalışmaya başladım. Ken Russell ve Karel Weisz'ın filmlerini de kurgulamaktaydım o sırada. Ken'e, filmde daha fazla şiir ve şarkı olacağını zannettiğimi söyledim. Oturup epeyce bir tartıştık, ama gayet efendice tartışmalardı bunlar ve Ken filmi bir miktar değiştirdi. İkinci kaba kurgudan sonra ben hâlâ filmin bize uygun olmadığı kanısındaydım, böylece oturup bir daha yaptı ve üçüncü kaba kurguyu izlerken şöyle dedi Ken: 'Benden bu kadar.' Bunun üzerine, üçüncünün son kurgu olacağı konusunda anlaştık onunla."[9]

Kendisi için kabul edilir olan filmin ITV'de ekrana gelmesi patronları tarafından yasaklanınca, Bragg, bir başka çıkış bulmak için epey çaba göstermiş. "LWT'deki hiyerarşi çok endişelendi ve huzursuz oldu, belki de *Liderlik Sorunları*'nın gölgesi düşmüştü buraya, ama yönetim kurulunda kuvvetli itirazlar dile getirildi," diye anlatıyor. "O sıralar Ken, onları çok endişelendiren biriydi, ama ben filmi kesinlikle gösterime sokacağımı ve gayet de güzel bir film olduğuna inandığımı söyledim. Nick Elliott gidip bir kez daha izledi, sonra da bunun sanatla ilgili bir program olmadığını söyledi –fazla siyasal bir yapımdı. Şirket içinde tartıştıktan sonra, filmi başka yerde göstermeye yönelerek tartışmanın yönünü de değiştirmiş olduk. Şöyle düşünmüştüm ben: 'Eğer buna bir kurgu daha yapalım diye tutturacak olurlarsa, bir, ben

bu işte yokum, çünkü ben *The South Bank Show*'un editörüyüm, iki, o zaman Ken'e tamam dediğim bir filmin içine sıçacaklar demektir. Ne halt etsem de ben bu filmin gösterilmesini sağlasam?' İşte böylece Channel Four'u aradım, harika bir film olduğunu söyledim onlara, üstelik maliyetine vereceğimi, yani herhangi bir mali yük altına da girmeyeceklerini anlattım."[10] Loach'un inancına göre filmin 'fazla siyasal' olmasının tek nedeni, 'bu ülkeyle ilgili' olmasıydı. Diyordu ki, "Başka bir ülkeyle ilgili olsaydı -Şili, Polonya ya da Tienanmen Meydanı'nın ardından Çin- hiçbir sorun çıkmayacaktı. İleri sürdükleri argümanlar son derece ikiyüzlüydü."[11]



Sonra, tamamen Loach'un tezgâhladığı bir rastlantı, *Siz Hangi Taraftasınız?*'ı Channel Four açısından son derece cazip hale getirdi. Yönetmen, İtalya'daki Festival dei Popoli'nin (Halklar Şenliği) organizatörü Mario Simondi'yi arayarak, Aralık 1984'te Floransa'daki şenlikte gösterilmesi için filmine bir şans verilmesini istedi. Film, festivalde büyük ödülü aldı. Ertesi ay Channel Four, adını folk müzikçi Dick Gaughan'ın bestelediği final şarkısından alan *Siz Hangi Taraftasınız?* filmini ekrana getirdi. Ancak kanal, *Opinions* (Görüşler) programında 'dengeleyici' bir bölüm yayınlamakta ısrar etmişti ve bunun sonucunda ertesi hafta eski komünist Jimmy Reid, madencilerin lideri Arthur Scargill'e saldırılar yöneltti. Sendikacıyken 1971'de düzenlediği oturma eylemiyle Upper Clyde tersanesini kapatılmaktan kurtaran Reid, son zamanlarda sağcı *Daily Express*'te köşe yazarlığı yapar olmuştu.

Loach'un filminin bir başka yankısı, program hakkında Channel Four'un izleyici görüşlerine ayırdığı dizi programı *Right to Reply*'a (Cevap Hakkı) yapılan şikâyetti. Northumbria Emniyet Müdürü Stanley Bailey, polisin madencileri copladığı sahnelerde sesin özellikle çok açıldığını iddia ediyordu. Loach'un mizah dolu cevabı, söyleyecek bir şey bırakmıyordu emniyet müdürüne. Eleştiriye cevap vermek üzere programa katılan yönetmen, "Sadece şunu sordum ona: 'Polis birisinin kafasına vururken nasıl bir ses çıkmasını bekliyorsunuz?'" diye anlatıyor. "Getirdiği eleştiriyi anlamak mümkün değildi. Bir polisin suç işlemesine tanık oluyor, ama ses kaydına itiraz ediyordu adam."[12]

*Siz Hangi Taraftasınız?*'ın "1984 Madenci Grevi'nden şarkılar, şiirler ve tanıklıklar" altbaşlığıyla ekrana gelmesinin ardından Loach, Channel Four'un *The Friday Alternative*'in yerine yayına koyduğu haftalık haber programı *Diverse Reports*'ta 'konuk editör' olarak çalışma teklifi aldı. Önceki belgeselinde yaptığı gibi, televizyondaki akşam haberlerinde ancak çok ender olarak dile getirilen madenci tarafının görüşlerini ortaya koyma şansına kavuşmuş oluyordu. Program, yasaklanan *Liderlik Sorunları*'ndaki ana temaya dayanmaktaydı yine: İşçi sınıfı kitlelerine hâkim olan ihanet, yani daha geniş bir ölçekte sendika hareketi ve İşçi Partisi liderliği tarafından ihanete uğramışlık duygusu. Ayrıca Tory'lerin, başka Avrupa ülkelerinden kömür ithal edebilmek için inceden inceye yaptıkları planlarla madencilerin belini kırdığını açıklıyordu film. *End of the Batt-*

*le... Not the End of the War* (Muharebenin Sonu... Savaşın Değil) adını koyduğu bu filmle Loach, "grev politikasını canlı tutma ve madencilerin kaybetmesiyle sonuçlanan mekanizmayı gözler önüne serme" fırsatını yakalamıştı, "çünkü tarih, yeniden yazılmaktaydı."[13]

Daha sonra Loach, Channel Four'un *Dispatches* dizisi için, Robert Maxwell'ın *Mirror* gazetesi ile ITV'nin *Cook Report* programlarında madenci lideri Arthur Scargill'e yönelik olarak başlatılan karalama kampanyalarını ele aldı. Gavin Lightman, QC başkanlığındaki resmî soruşturma sonucunda Scargill, grev sırasında madencilere ayrılan fonları kendi ipoteğini ödemek için kullandığı yolundaki suçlamalardan aklanmış, ama iddialar hiçbir zaman geri alınmamıştı. Muhabir-yapımcı Lorraine Heggessey (sonradan BBC1'in denetçisi olacaktı) ile birlikte çektiği *The Arthur Legend*'da (Arthur Efsanesi) Loach, büyük zarara yol açmış olan böyle iddiaların nereden çıktığını bulmaya çalıştı. Görüşme girişimlerinden sonuç alamayınca Heggessey'yle birlikte her yerin altını üstüne getirerek iri kıyım televizyon muhabiri Roger Cook'u Birmingham'da bir otel lobisinde yakaladılar; *Mirror*'ın çalışma hayatıyla ilgili başmuhabiri Terry Pattinson'la da yine aynı yöntemlerle görüşmek zorunda kaldılar. Cook, programın yayın tarihi belli olana kadar konuşmayı reddetmek gibi uyduruk bir argümana başvururken, Pattinson'ın Scargill'e yönelttiği temelsiz iddialarını savunması da, "E öyleyse niye mahkemeye vermiyor bizi?" şeklindeydi. *Mirror* ile *The Cook Report*'un haber kaynaklarına ne ödedikleri ve Roger Cook'un bazı ayrıntıları neden kontrol etmediği yolundaki sorular cevapsız bırakıldı. Grev sona erdikten altı yıl sonra tarihi yeniden yazma işi hâlâ sürmekteydi. Sonradan, yazıyı yayınlayan *Mirror* editörü Roy Greenslade, haberden "içler acısı bir masal" diye söz ederek kamuoyu önünde Scargill'den özür diledi.[14]

Madenciler, Loach'un televizyon çalışmalarında yıllar boyu ağırlıklı bir yer tuttu. Bunun nedeni, yönetmenin ailesinin geçmişi değil, madencilerin işçi sınıfı mücadelesinde bir simge haline gelmiş olmasıydı. "Amcalarımı tanımazdım zaten, genç yaşta ölmüşler," diye açıklıyor yönetmen. "Ama grevdeki insanların yanına gittiğimizde her zaman son derece sıcak karşılanıyorduk. O günlerde gelişen o olağanüstü yoldaşlık duygusu unutulacak gibi değildir."[15]

1985'te madenci grevinin şiirleriyle şarkıları, Loach'un beş yıl aradan sonra yaptığı ilk sinema filminde de yer aldı. Film, Doğu Alman-

ya'dan Batı'ya geçen bir protest şarkıcıyı konu alıyor ve Demir Perde'nin öbür yanında da geldiği yer kadar baskıcı bir toplumla karşı karşıya kalışını anlatıyordu. Britanya'da işçilerin sesinin nasıl bastırıldığına tanık olanlar ve kendi ifade biçimleri sık sık saldırıya maruz kalan Loach açısından, Özgür Batı'nın ne ölçüde daha özgür bir toplum oluşturduğu sorusunu sormanın yeriydi artık. *Fatherland** (Anavatan), Loach'un sosyalist oyun yazarı Trevor Griffiths'le ilk ve tek işbirliği oldu. Griffiths, şöyle konuşuyordu o zamanlar: "Artık benim ülkem olmayan bir ülkede yaşıyor gibi hissediyorum kendimi. Kendi kendini paramparça etmekte olan, en temel içgüdüleriyle dürtülerini yadsıyan bir topluma nasıl aidiyet duyacağımı bilemez haldeyim."[16] Film Loach için aynı zamanda, Marx'ın sosyalist teorilerini gaspetmiş olan Stalinist komünizme saldırmak için de bir fırsat olmuştu.

Ne yazık ki ortaya çıkan hüzünlü ve kasvetli yapım, belki de bütün Loach filmleri içinde en başarısızıydı; Soğuk Savaş mitlerini yıkmayı amaçlayan film, kimsenin yüreğini tutuşturamadı. Griffiths'le bir kuşak önce David Mercer'la yaşadığına benzer bir deneyim yaşayan Loach, onun kendi açısından ideal profesyonel ortak olmadığı sonucuna varıyordu. "Trevor'la dünyayı benzer bir gözle göreceğimizi düşündüm, görüyorduk da gerçi, ama bazı sorunları öngöremedim işte," diyor Loach. "David Mercer dışında hep, gerçekçi bir şeyler ortaya koymaya önem veren insanlarla çalıştım ben; kameranın önünde olup bitenlerin sahiciliğiydi en önemli meselemiz. Trevor'ın tavrı ise David'inki gibiydi, kâğıtta yazılı olan her şeye bağlı kalmaktan yanaydı, ki bu da geçerli bir çalışma biçimi elbette. Benim alışkın olduğumdan daha edebi bir insan o; birbirimize hiç uymuyoruz. En büyük sorun şuydu ki, senaryonun önemli bir bölümünün Almanca olması gerekiyordu. Oysa Trevor'ın yazısı son derece yoğundur ve göndermelerle doludur, üstelik kelimeleri çok kesin tanımlar çerçevesinde kullanır. Çok kesinlikli, kelimesi kelimesine bir çeviri yapılamazdı, senaryo tamamen söze dökülemez bir hale gelecekti o zaman. Filmdeki Almanlar, durmadan, 'Biz bunu böyle demeyiz ki,' diyorlardı bana. Ben dili değerlendirecek durumda olmadığıma göre sonunda onların söylediğine güvenmek ve Almanca'ya uygun bir

* ) *'Fatherland'* birebir çevrildiğinde 'babavatan' anlamına geliyor; aslında İngilizce'de daha çok, Türkçe'deki gibi 'anavatan' yani *'motherland'* kullanılır; filmin öyküsü düşünülünce, *'motherland'* yerine *'fatherland'*in seçilmiş olması, hem belli ki kelimenin Almanca'daki biçimi olan *'Vaterland'*a bir gönderme, hem de İngilizce'de *'Fatherland'*in aynı zamanda doğrudan 'Almanya' anlamında kullanılmasından kaynaklanıyor. (ç.n.)

söyleyiş için onların dediğini yapmak durumundaydım. Filmin yarısını Almanca çekme zorunluluğu çok büyük dertler açtı başımıza. Bir de, bazı oyuncular arasında iyi bir kimya tutturamadığımıza inanıyorum."[17]

İngilizce'yi iyi bilmeyen yabancı oyuncularla çalışmak, Loach için yeni bir sorundu. Batı'ya sığınan Alman müzisyen rolündeki Genulf Panach, 1970'lerde hapse girdikten sonra Doğu Berlin'den sürülmüş bir müzisyendi. Suçu 'devlet düşmanı ajitasyon'du ve hapis yattığı dokuz ay boyunca hiç mahkemeye çıkarılmamıştı. *Fatherland*'in müziklerini Christian Kunert'la birlikte yazdı. Filmdeki şarkıcı, Britanya'da bir plak sözleşmesi yapacaktır ve bir yandan da bu ülkeye yerleşmiş olan babasını bulmaya çalışır; babasının izini bulmasına yardımcı olan Hollandalı gazeteci rolünü, *Bakışlar ve Tebessümler*'e de sermaye katan Fransız Mk 2 Productions'un bütçedeki payından ötürü, Fransız oyuncu Fabienne Babe üstlenmişti. Filmin diğer finansman kaynakları Channel Four'un sinema salonları işleten şubesi Film Four International ile Alman şirketi Clasart Film'di. Yapım yönetmeni Irving Teitelbaum, 1 milyon sterlin tutan bütçeyi toparlayabilmek için on sekiz ay uğraştı. Tony Garnett'ın ABD'ye yerleşmesinden sonra Loach ile ikisi, Kestrel II Films adlı şirketi kurmuşlardı. (Garnett, Kestrel Films'i feshetmeye yanaşmamış, ancak bölünmesini kabul etmişti.)

1985 sonbaharında dört buçuk hafta Berlin'de, iki buçuk hafta da Cambridge'de çalışarak çekilen *Fatherland*'in herhalde en önemli özelliği, Loach'un Chris Menges'le son filmi olmasıydı. Ondan sonra görüntü yönetmeni, Güney Afrika'daki ırk ayrımcılığı üzerine ödüllü yapımı *Ayrı Bir Dünya*'yla yönetmenliğe başladı. Loach'un *Fatherland*'deki yapımcısı ise *Black Jack*'te yönetmen yardımcılığını, *Bakışlar ve Tebessümler*'de yapımcı yardımcılığını üstlenmiş olan Raymond Day'di. Berlin Duvarı'nın yıkılışından yalnızca dört yıl önce çekilen bu Soğuk Savaş dramı bir sürprizle sona eriyordu: Şarkıcının babası, İkinci Dünya Savaşı sırasında Hollandalı direniş savaşçılarına ihanet ederek onları Naziler'e gammazlamış ve sonunda kendini asmıştı. Yine de, sözgelimi bir Frederick Forsyth'ın gerilim romanı *The Odessa File*'dan çekilen filmin gerçekten şok yaratan finalinin etki gücünden yoksundu bu yapım.

Televizyona çektiği dizinin sansüre uğraması, tiyatro oyunu *Perdition*'a konan yasak ve şimdi de o güne dek sinemada yaptığı filmler

içinde en büyük hayal kırıklığını yaratan yapımla Loach, ülkenin her yanında tiyatro toplulukları kurmaya çalıştığı o serüven dolu günlerden beri çeyrek yüzyılı bulan meslek hayatının en kötü dönemini geçiriyordu. "Gerçekten çok moral bozucuydu, çünkü düşman güçlerin ezici bir üstünlüğe sahip olduğu bir alanda sonu gelmez bir savaşa girmiş durumdaydım," diye anlatıyor kendisi. "Film çekerken kendi kendine sansür uygulamanın pratik bir yararı vardır; sonunda yapmak istediğinizden *birazcık* yapmış olursunuz, yayıncılar da kendilerini liberal ve hoşgörülü insanlar olarak sunarlar. Ama ben buna hep direndim."[18] Bütün yenilgilere rağmen havlu atmayı reddediyordu. "Ken iyimser insanlardandır ve müthiş bir enerjisi vardır," diyor Lesley Loach. "Her şeyin üstesinden gelerek iş bulmaya çalışmıştır. Gerçek anlamda çöküntüye ya da bezginliğe kapıldığı bir an hatırlamıyorum."[19] Yine de ağır banka borçları ve karısıyla dört çocuğunu geçindirme zorunluluğu, ilkelerinden ödün vermeye zorlamıştı onu. Meslek hayatı boyunca yalnızca bir kez, 1960'ların ortalarında bir patates ürünü için reklam filmi çeken Loach, "Asla bir tane daha çekmeyeceğim," demişti. "Benim görüşlerime sahip bir insanın reklam filmi çekmesi ikiyüzlülük olur."[20] Yine de sofraya ekmek getirme ve ipoteği ödemenin bedeli, ikiyüzlülük olacaktı. Onunla son kez *Bakışlar ve Tebessümler*'de çalışmış olan prodüksiyon tasarımcısı Martin Johnson, bir yapım şirketi için reklam filmlerinde çalışıyordu. Şirketin başında Jan Roy ile *Umut Günleri*'nin sanat yönetmeni yardımcısı olan Tony Halton vardı ve Loach için iyi bir referans oldu.

"Ya üç-beş reklam filmi çekecektim ya da bu piyasadan tamamen silinecektim," diye itirafta bulunuyor Loach. "Sonunda epey bir reklam filmi yaptım."[21] Bunlar arasında *Glasgow Herald* ve *Guardian* gazeteleri, Tetley's bitter ve McDonald's vardı. "Gerçi onu asla yapmamalıydım," diyerek kendisi de kabul ediyor. "O zamanlar Greenpeace'ten araştırmıştım, McDonald's karşıtı bir kampanyaları yoktu henüz, ama yine de yapmamalıydım, çünkü McDonald's, benim karşısında yer aldığım her şey demekti. Reklam filmi çekiyorsanız, yapım şirketi, sizi müşterilere tanıtmak için elinden gelen çabayı gösteriyor. Tam bana uygun iş bulmuşlarken yapmam deyip kapıyı kapatamadım."[22]

Hayatının bu kadar umutsuz bir döneminde para kazanma fırsatı bulduğu için minnet duyuyordu ama, yaşadığı ıstırap da günlük hayatını etkilemekteydi. Yirmi yıl sonra Lesley Loach, "Meslek

hayatındaki en mutsuz dönemdi o, keşke yapmasaydı diyeceğim bir şeydi," diye söz ediyor reklam yönetmenliğinden. "Reklam filmi çekmek ona çok acı veriyordu, çünkü tamamen ilkelerine ters düşen bir şeydi. Bir de bu yüzden basının eleştirisine hedef olunca iki misli acı çekti. Hâlâ ne zaman aramızda bir tartışma olsa laf dönüp dolaşıp oraya gelir: 'Ben, reklam filmleri çekmek zorunda kaldım!'"[23]

Bütün bu dönem boyunca Loach, sinemaya dönüş yapmasını sağlayacak bir film aradı durdu. Ayrıca tartışmalı bir konuda, bu kez kurgu makasının ucunda son bulmayan bir televizyon belgeseli de çekti. BBC2'de Community Programme Unit tarafından hazırlanan *Split Screen* dizisi için *Time to Go*'nun (Gitme Vakti) yönetmenliğini üstlendi. Troops Out (Askerler Dışarı) hareketinin yeni adından esinlenen film, Britanya'nın Kuzey İrlanda'dan çekilmesi meselesini tartışmaya açan otuz dakikalık bir yapımdı. Yine aynı programda Belfastlı oyun yazarı Graham Reid de tam tersi görüşü savunmaktaydı; böylece, yalnızca aynı kanalda değil, aynı programda denge sağlanmış oldu, hem de 'tarafsızlık' savunucularının gözlerini yaşartacak biçimde. Ne tuhaftır ki Britanya televizyonunda yirmi yıldır ele alınmış en tehlikeli konu, Loach'un sinemaya dönüş bileti olacaktı.

## Notlar

1) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
2) Melvyn Bragg, yazarın söyleşisi, 7 Mayıs 2003.
3) Chris Menges, yazarın söyleşisi, 2 Mayıs 2003.
4, 5) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
6) Jonathan Morris, yazarın söyleşisi, 12 Mart 2003.
7) Nick Elliott, yazara gönderdiği 22 Ekim 2002 tarihli mektubunda şunları yazmıştır: "Benim sorunum şu ki, hiçbir şeyi doğru dürüst hatırlamam, günlük de tutmam. Ken ile *Siz Hangi Taraftasınız?* hakkında görüşmeler yaptığımızı hatırlıyorum, ama güvenilir bir tanık olmaya gerçekten yeterli olacak ölçüde değil."
8) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
9, 10) Melvyn Bragg, yazarın söyleşisi, 7 Mayıs 2003.
11-13) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
14) *Guardian*, 26 Mart 2002.
15) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
16) *Guardian*, 26 Mart 1987.
17, 18) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
19) Lesley Loach, yazarın söyleşisi, 10 Eylül 2003.
20) *Sunday Times*, 9 Ocak 1972.
21, 22) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 18 Nisan 2003.
23) Lesley Loach, yazarın söyleşisi, 10 Eylül 2003.

Beşinci Bölüm

# YENİDEN DOĞUŞ VE ULUSLARARASI ÖVGÜLER


WINNER
INTERNATIONAL CRITICS PRIZE
ECUMENICAL JURY PRIZE
CANNES FILM FESTIVAL 1995
"Vivid and Exciting"
"Profoundly Moving"
"A Work of Stark Visual Power"
"Powerful"
"Outstanding"
Directed by
KEN LOACH
LAND AND FREEDOM
the Spanish Revolution

# 16
# HUZURSUZLUK



Tıpkı bir zamanlar Tony Richardson'ın kurtarıcı rolünde ortaya çıkıp *Kerkenez*'e destek olması gibi, bu sefer de Britanya sinemasının altın çocuğu David Puttnam, başını bir duvardan ötekine çarpmakta olan Loach'un imdadına yetişmişti. *Ateş Arabaları, Geceyarısı Ekspresi, Yerel Kahraman* ve *Ölüm Tarlaları* filmlerinin yapımcısı olan Puttnam, "Kötü bir dönem geçiriyordu ve iyice dibe vurması gibi bir tehlike söz konusuydu," diyor. 1986'da Columbia Pictures'ın yönetim kurulu başkanlığı ile genel müdürlüğüne yükselen Puttnam, amacının büyük bütçeli yapımlara ve Hollywood'un diğer yerleşik uygulamalarına savaş açmak olduğunu açıkça ifade etmişti. "Ben de, Avrupa yapımları bölümünün yöneticisi olarak benimle birlikte çalışan Linda Myles aracılığıyla ona bir oda ve işini görmek için ihtiyaç duy-

duğu her şeyin verilmesini sağladım. Böylece hem ortamdan kopmamış olacak, hem de oturup çalışabilecekti. Benim hayatımda muazzam bir etkisi ve önemi olmuştu o insanın, tek yaptığım bir haber göndermek oldu; derdim, onu çalışabilir durumda tutmaktı."[1]

Loach ile Jim Allen'ın, Stalker Olayı'yla ilgili bir senaryo geliştirmesini çok istiyordu Puttnam. Stalker Olayı, Manchester Büyük Şehir Emniyet Müdür Yardımcısı John Stalker'ın, Kuzey İrlanda'da Ulster Kraliyet Emniyet Kuvvetleri'nin (RUC) hedef gözeterek ateş etme politikası güttüğüne dair iddialar konusunda sürekli engellemelerle karşılaşan soruşturmasının adıydı. Loach ile Allen, uzun zamandır Huzursuzluk'la ilgili bir film yapmak istiyorlardı zaten ve Cumhuriyetçiler'den yana oldukları da, İrlanda'nın yeniden birleşmesini, Britanya askerlerinin adadan çekilmesini savundukları da herkesin bildiği şeylerdi.

Loach, açlıktan ölmemek için bir yandan reklam filmleri çekmeyi sürdürürken, Columbia'nın Wells Sokağı'ndaki Londra West End bürosunu da çalışmaları için kullanabilecekti. Bu arada Linda Myles, filmle ilgili olarak Stalker ve avukatıyla görüşmelerini sağladı, ama talep edilen meblağı Columbia bile karşılayamazdı. Filmdeki bütün karakterleri hayal ürünü yapma kararında bu etkili olmuştu; ayrıca öyküyü genişleterek, yirmi yıllık Britanya işgali sırasında Kuzey İrlanda'da ortaya çıkan bir başka meseleye daha yer verildi: İşgal kuvvetlerinin varlığını gerekçelendirme amacıyla Belfast'ta Savunma Bakanlığı'nın giriştiği 'kara propaganda'ydı bu. Öykünün bu boyutu, Britanya kara kuvvetlerinin Antrim doğumlu basın görevlisi Colin Wallace'ın deneyimlerine dayandırıldı. Wallace, bu kirli kampanya konusunda sonunda sessizliğini bozup, istihbarat servisinin 1974'te Harold Wilson başkanlığındaki İşçi Partisi hükümetini düşürmek için kurduğu komployu kamuoyuna açıklayınca, istihbarat görevlileri tarafından tezgâhlanan bir oyuna kurban gitmişti. (Wallace ayrıca, Tory'lerin daha da sağa kaymasını sağlamak için oynanan oyun kapsamında, dönemin Muhafazakâr Parti lideri Edward Heath'in banka hesapları ve kişisel hayatı hakkında hazırlanan düzmece belgeleri de açıklıyordu.)

Ne yazık ki David Puttnam, bir yılı doldurmadan Columbia'dan ayrılmak zorunda kaldı (Hollywood'un kemikleşmiş sistemine karşı dışarıdan gelip savaşmaya çalışan bir yabancının kaçınılmaz sonuydu bu) ve bu da sinema devinin, Avrupa'daki yapım faaliyetlerinin

sona ermesi demekti. Loach'un gözüne domino taşlarının bir kez daha yuvarlanmaya başlaması gibi görünmüş olabilir bu durum, oysa yeni projesi gerçekten umut vaad eden bir siyasal gerilim filmi olarak şekillenmeye başlamıştı bile ve bunu sürdürmek istiyordu. "Parayı bulup, o ana dek sağladıkları bütün katkılar için Columbia'ya borcumu ödemek bana kalmıştı," diye anlatıyor.[2]

Bu arada bir başka proje daha çıktı; bu da yine İrlanda'da geçiyordu, ama yirminci yüzyıl başındaki bağımsızlık savaşı sırasında. 1980'lerde Britanya sinemasında *Benim Güzel Çamaşırhanem, Yanımda Olsaydın* ve *Ayrı Bir Dünya* gibi birçok başarılı yapıma damgasını vurmuş olan Working Title, *Fools of Fortune*'u Loach'un çekmesini istiyordu. Senaryo hazırdı bile; William Trevor'ın, kırsal kesimdeki bir İngiliz-İrlandalı ailenin parçalanışını anlatan ödüllü romanından yola çıkarak Michael Hirst tarafından yazılmıştı. Ailenin parçalanma süreci, işçilerinden birinin, Britanya kuvvetleri adına casusluk ettiği kuşkusuyla bir Cumhuriyetçi tarafından öldürülmesiyle başlar. Ardından, Britanya Adası'ndan toplanma olup İrlanda'da herkesin nefret ettiği yardımcı polis birliği 'Black-and-Tans' tarafından ailenin evi yakılır, sonra da baba ve üç çocuk öldürülür.

Loach, 'dışarıdan' bir projeyi üstlenince başını yine taştan bir duvara çarptığını gördü. "Kitabı ve uyarlamasını okudum, çeşitli sorunlar vardı," diye anlatıyor. "Bunlardan biri, karakterlerin İngiliz-İrlandalı karışımı olmasıydı, dolayısıyla bir İrlandalı'yı oynatmak istiyordum, ama role uygun kimseyi bulamadım. Working Title'ın niyeti bir Amerikalı'yı, Aidan Quinn'i oynatmaktı, çok iyi çocuktu Aidan, ama Chicago'luydu, İngiliz-İrlandalı karışımı bir delikanlıyı andırır hiçbir yanı yoktu; ataları İrlanda'dan gitme bir Amerikalı'ydı sadece. Ayrıca kitapta olan, uyarlamaya da alınan bir şey vardı ki IRA'nın, geleneksel olarak asla yapmadığı bir şekilde infazlar gerçekleştirdiği iddia ediliyordu. Gerçekten böyle bir şey yaptıklarına dair bir kanıt bulabilmek için araştırmalar yürüttüysem de, hiçbir veri elde edemedim. Sonuçta şöyle dedim onlara: 'Bana kalırsa bunu yapmasak daha iyi, çünkü siyasal bakımdan güçlü bir yargı getiriyor. Karakterleri, bir siyasal dava uğruna savaşan insanlar olmaktan çıkarıp birer kasaba dönüştürmüş oluyoruz.' Britanyalılar'ın yaptıklarına daha uygun düşerdi bu. Hem onlar zaten yeterince vahşiydi, abartıya gerek yoktu.

Ama bu konuda görüş ayrılığına düştük. Sonra, senaryoya Jim Allen'ın katkıda bulunmasını önerdiğimi hatırlıyorum. Hiç de hoş karşılamadılar bu öneriyi."[3]

Yine de film üzerinde çalışmaya başladı Loach. Ekipte yapımcı olarak Rebecca O'Brien yer alıyordu ve Working Title için Maeve Binchy'nin *Echoes* romanından yapılan televizyon uyarlamasını henüz yeni tamamlamıştı. Channel Four'da yayınlanan film, 1950'lerin İrlandası'nda geçiyordu. İkisi birlikte İrlanda'ya giderek *Fools of Fortune* için mekân ve oyuncu aradılar, ama çekimlerin başlamasına dört hafta kala proje iptal edildi. "Ken, senaryoya daha siyasal bir yön vermeye ve gerçek hayatı filmin içine katmaya çalışıyordu," diyor O'Brien. "Bu yaptığı da kesinlikle doğruydu; dönemin siyaseti üzerinden filmin bir bağlama oturtulması gerekiyordu. William Trevor ve Michael Hirst'le uzun tartışmalara girdiyse de anlaşmaları mümkün olmadı. Üstelik prodüksiyon, ne Ken'in ne de benim onay verdiğimiz bir yön almaya başlamış, başrole Amerikalı bir oyuncu getirilmişti. Sonunda finansman da bulunamayınca proje tamamen yattı."[4] Working Title sonradan tekrar el attı *Fools of Fortune*'a ve sinema dünyasında nispeten yeni bir yönetmen olan Pat O'Connor'la çalıştı. Ama Loach da dostça ayrılmıştı projeden, nitekim aynı şirket sonradan Jim Allen'la birlikte ona üç bölümlük bir televizyon filmi ısmarladı. Dizi, yine ikisinin fikri olan ve İspanyol İç Savaşı'nı konu alan bir öyküye dayanıyordu. Sonradan öykünün sinema haklarını satın almalarıyla *Ülke ve Özgürlük* filmi ortaya çıkacaktı.

Oysa 1987'de Loach neye elini atsa elinde kalır hale gelmişti ve yeniden sinema filmi çekebilmek için umutsuzca çırpınıyordu. Tony Garnett'ın ABD'ye yerleşmesinin sancıları hâlâ devam ediyordu onun için. Ama Rebecca O'Brien'la tanışınca, filmlerinin yapımcılığını üstlenebilecek potansiyel bir ortak bulduğunu düşündü. "Ken'le baktık ki birlikte çalışmaktan ikimiz de gerçekten çok memnunuz," diye anlatıyor O'Brien. "O meteliksiz kalmış, reklam filmi çekiyordu; Working Title'dan ayrıldıktan sonra ben de meteliksiz kalmıştım, gerçi sonradan yine çalıştım onlarla. Ken, çektiği reklam filmlerinde bana mekân sorumlusu olarak iş ayarlamayı başardı. Bir de Jim Allen'ın senaryosu *In the Heel of the Hunt*'ı gösterdi bana, sonradan *Hidden Agenda* (Gizli Ajanda) oldu adı gerçi. İşi oturtmayı başarana kadar çok sıkıntılı iki yıl geçirdik. Working Title ya da British Film Institute gibi bütün bütçeyi tek elden sağ-

layan bir gücü arkama alarak çalışmanın lüksüne alışıktım ben, para bulma konusunda hiçbir deneyimim yoktu. Neyse ki Eric Fellner'ı bulduk sonunda, Initial Film and Television adında kendi yapım şirketi vardı ve *Sid and Nancy*'yi çekmişti; 'çok pırıltılı, genç bir yönetmen'di ve götürdüğümüz fikri beğendi. Sonra, bizim için araştırma işleri yapan bir kız, Julia Kennedy, Noel öncesi Dublin'de bir kokteyl partiye katılıyor ve Hemdale'den John Daly'yle tanışıyor orada. Ken'in bir siyasal gerilim filmine bütçe bulmaya çalıştığını duyunca kulaklarını dikmiş Daly. Hemdale, *Salvador* gibi siyasal gerilim filmleriyle tanınmıştı zaten."[5]

Sonunda filmin bütçesinin tamamını Hemdale Film Corporation sağladı (2,4 milyon sterlinle Loach'un en pahalı filmiydi bu); yapımcılığı Fellner üstlenirken, O'Brien da yapım ortağı oldu. Hemdale, başrollerden en az birinin bir Amerikalı oyuncuya verilmesini şart koşmak dışında filmin hiçbir tarafına karışmadı, ama içerik konusunda avukatlarla uzun uzadıya görüşmeler yapıldığı gibi, senaryodaki bazı olayların belgelerle doğrulanmasında ısrar edildi; hem de Şili'de Salvador Allende'yi deviren darbenin 11 Eylül 1973 tarihinde meydana gelmiş olduğuna varıncaya kadar. İlk araştırmalarını 1988'in Kasım ve Aralık aylarında Belfast'ta yapan Loach ile O'Brien, filmin büyük bölümünü de bunu izleyen bahar aylarında burada çekmeyi planlıyorlardı. Sonra, prodüksiyonun garantörü konumunda bulunan Film Finances şirketi, Belfast'tan ayrılma gereği doğması ya da kadrodan birinin kaçırılması ihtimaline karşı yer değiştirme sigortası yaptırılsm diye tutturdu. Sigortayı yaptıramayınca Loach da çekimleri başka yerde gerçekleştirmek zorunda kaldı, ama en sonunda Film Finances, uzun diyaloglu sahneler dışında bazı bölümlerin Belfast'ta çekilmesini kabul etti.

Bütün bunların sonucunda çekimler 1989 sonbaharına kadar ertelendi ve ekip Londra'ya taşındı; iç sahnelerin büyük bölümü, King's Cross'ta, Victoria döneminden kalma, artık kullanılmayan bir okulda çekildi. Gerçi bu da Loach ile O'Brien'a, Peter Kerrigan rolünde Brian Cox'u oynatma fırsatı vermişti. Kerrigan karakteri, Stalker'ı andıran bir polis şefiydi ve polisin karayolunda yaptığı bir kontrol sırasında Amerikalı bir avukatın öldürülmesi olayını soruşturuyordu. Cox o sırada her gece West End'deki *Frankie and Johnny in the Clair de Lune*'de (Mehtaplı Bir Gecede Frankie ile Johnny) sahneye çıkıyordu ama, gündüzleri de filmin çekimlerinde çalışmaya zaman ayırmayı becermişti.

Amerikalı oyuncu Brad Dourif'in canlandırdığı avukat, Uluslararası Af Örgütü tarzında bir insan hakları grubunun, Britanya güvenlik kuvvetlerine ilişkin kötü muamele iddialarını araştıran dört üyesinden biriydi. Çekimlerin başlamasından bir hafta önce Dourif, Frances McDormand (filmde onun Amerikalı sevgilisini canlandıran Oscar ödüllü oyuncu), Fransız oyuncu Bernard Bloch ve (bu proje, sondan bir önceki filmi olan) İsveçli oyuncu Mai Zetterling, rollerine hazırlık olarak insan hakları konusunda uydurma bir araştırma yürütmek üzere Kuzey İrlanda'ya gittiler. İrlandalı Katolikler ile hukukçulardan insan hakları ihlallerine dair bol miktarda olay dinledikleri gibi, tepelerinden durmadan helikopterler geçerken, çelik yelekli Britanya askerleri ve tüfeklerle silahlanmış polis milisleriyle sarılı sokaklarda dolaşmak da filmin havasına tam anlamıyla girmelerini sağladı. Bir polis karakolunun fotoğrafını çekmek isteyen Dourif, Ulster Kraliyet Emniyet Kuvvetleri'nin müdahalesiyle karşılaştı. Bütün bunlar, filmin başlarında yer alan ve doğaçlama çekilen basın toplantısı sahnesi için yeterli malzeme sağlamıştı dörtlüye.

Daha önceden, 1989 Temmuzu'nda çekilmiş olan bir sahne, Belfast'taki gerçek Orange Day yürüyüşüydü. Hemdale o sırada anlaşmayı kesinleştirmiş değildi ama, bir günlük çekime finansman sağlamayı kabul etmişti, çünkü bu sahne gerçekçi biçimde yeniden canlandırılamazdı. Üç ay sonra oyuncuları ve teknik ekibiyle gerçek çekimlere başladığında yönetmen, insan hakları grubunun araştırmaya gittiği sırada çekilmiş kimi 'provalar'ı araya koyduğu gibi, Londra'daki çalışmayı vaktinden önce tamamlayıp Kuzey İrlanda'da fazladan bir on gün daha çekim yapmayı da başardı.

Film, üslûp açısından tipik bir Loach filmi olmanın çok uzağındaydı. Bir polis soruşturmasına dayanan siyasal gerilim filmi olarak çok daha kesinlikli bir senaryosu vardı ve senaryoya alışılmadık ölçüde bağlı kalmak gerekiyordu. Oyuncular, mesela Edward Heath'e kara çalmak için istihbarat servisiyle birlikte tezgâh çevirmiş Colin Wallace karakterini canlandıran Maurice Roëves, çekimleri şöyle hatırlıyor: "Standart film çekimi, ama çok daha heyecan verici, çünkü bir sürü saklı kamera çekimi de var, belgesel tarzında yani."[6]

Bütün bunlar Loach'u, profesyonel oyuncu olmayan kişilerden mümkün olduğunca yararlanarak sahicilik arayışını sürdürmekten alıkoymadı; doğaçlama senaryolarla denemeden geçirdiği oyuncuları çekimlere katmaktan da. Airey Neave'den (Cumhuriyetçiler tarafın-

dan öldürülen Muhafazakâr Partili Kuzey İrlanda Bakanı) esinlendiği gayet açık bir Britanyalı politikacıyı canlandıran emektar oyuncu Bernard Archard, "Siz bilinmeyen topraklarda başıboş gezinirken o da arkasına yaslanmış otursun ve izlesin," diye davet edilmiş olmaya benzetiyordu bu durumu. Ve şöyle devam ediyordu: "Ben böyle şeylerden çok utanırım, sanıyorum belli bir yaşa gelmiş oyuncuların çoğu da utanır, hatta gülme falan tutar. Hiç tanımadığınız bir grup insanla bir partide oyun oynamaya zorlanmak gibi bir şey, ama [Loach] büyük bir nezaketle üstesinden geliyor durumun, çabalarınızı içler acısı denecek ölçüde berbat bulsa bile asla belli etmiyor."[7]

ITV'nin Kuzey İrlanda bölge kanalı Ulster Television'da uzun yıllar muhabirlik yapmış olan Ivan Little, *Hidden Agenda*'da tam da böyle birini canlandırdı (kameranın karşısına çıkmasına beş dakika kala gerçekten haber yazıyordu televizyona); *This Week* gibi haber programlarından tanıdık bir yüz olan Llew Gardner da bir stüdyo röportajı gerçekleştiriyordu filmde. (1982'de Little, Armagh ilinde silahsız üç genç IRA üyesinin, özel bir RUC anti-terör timi tarafından öldürülmesini konu etmişti programında, ayrıca yine RUC'nin, bu olaydan iki hafta kadar önce aynı bölgede bir samanlıkta iki gence saldırmasını gündeme getirmişti: İşte bu olaylar, 'hedef gözeterek ateş etme politikası'yla ilgili soruşturmanın temelini oluşturuyordu.)

Filmde oynayan diğer 'gerçek' insanlar, Sinn Fein'li bir belediye meclisi üyesi olup filmde de kendisini canlandıran Jim McAllister ile Belfastlı ev kadını ve büyükanne Maureen Bell'di. Suikasta kurban giden avukat şoförünün karısını canlandıran Bell, bir işgal ordusunun sultasında yaşayan biri olarak kendi deneyimlerinden hareketle doğaçlama yapmaya teşvik edilmişti. Tıpkı Colin Wallace'ın senaryoyu okuyup çok değerli öneriler getirmesi gibi, ordunun ipliğini pazara çıkaran bir başka isim olan Fred Holroyd da filmdeki 'Britanya askerleri'ne talim yaptırmaktaydı.

*Hidden Agenda*'nın final sahneleri Dublin'de çekildi. Loach bir daha Initial'la ve yapımcı Eric Fellner'la hiç çalışmadı gerçi ama, bu film onun kariyerinde önemli bir dönüşümü temsil ediyordu yine de. Kurgucu Jonathan Morris ile yapım tasarımcısı Martin Johnson'ı da içeren düzenli bir ekibin temeli bu filmle atılmış oldu. Chris Menges artık görüntü yönetmenliği yapmadığı için bu görevi Clive Tickner üstlendi. Gerçi bundan sonraki filmlerinde Loach, daha ön-

ce Central Independent Television'da birlikte çalışmış olduğu Barry Ackroyd'la işbirliği yapacaktı.

Cannes Film Festivali'nde Jüri Ödülü'nü kazanan film, tahmin edilebileceği gibi Muhafazakâr Parti milletvekili Ivor Stanbrook tarafından festivalde "IRA'yı resmen temsil etmiş" olmakla suçlanacaktı.[8] Fransa'daki festivalde, Londra'da yayınlanan sağcı *Evening Standard* gazetesinin sinema eleştirmeni Alexander Walker, Loach'la birlikte katıldığı basın toplantısında *Hidden Agenda*'ya yönelik saldırılarda bulundu. "Alexander Walker, kendisinden bekleneni sadakatle yerine getirmiştir. Tanrı onun sesine kuvvet versin," diyordu Loach. "Ne kadar çok homurdanırsa, bizim için o kadar iyidir."[9] Filmin kazandığı ödül ve Britanya ile ABD'de çok sayıda sinema salonunda gösterime girmesi (aslında ABD'de o zamana kadar en büyük başarı kazanan filmi olmuştu), Loach'un ilk kez art arda filmler çekip, özellikle de kıta Avrupası'ndaki izleyicilerden büyük övgü toplayacağı bir dönemin başlangıcına işaret ediyordu.

## Notlar

1) David Puttnam, yazarın söyleşisi, 12 Mayıs 2003.
2, 3) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
4, 5) Rebecca O'Brien, yazarın söyleşisi, 12 Mart 2003.
6) Maurice Roëves, yazarın söyleşisi, 4 Eylül 2002.
7) Bernard Archard'ın yazara mektubu, 3 Ağustos 2002.
8) Alıntı, Ken Loach, *Morning Star*, 11 Ocak 1991.
9) *City Limits*, 10 Ocak 1991.

# 17
# DEĞİŞEN HAVA, YAĞAN TAŞLAR



Robert Carlyle, *Trainspotting ve The Full Monty* ile uluslararası bir yıldız olmadan önce Ken Loach için inşaatlarda işçilik yapmıştı... *Ayaktakımı*'nda, üç Liverpool'lu ve başka geçici işçilerle birlikte Londra'da eski bir hastanenin restorasyonunda çalışan Glasgow'lu bir ameleyi oynuyordu. Farelerin istilasına uğramış eski hastanenin, Ortadoğu'dan gelme alıcılar için lüks bir apartmana dönüştürülmesinde çalışan amele rolündeki bu genç İskoç oyuncu, okulu bıraktıktan sonra beş yıl süreyle badanacılık ve dekoratörlük yaptığı günlerden epeyce yararlanacaktı. Liverpool'lu oyuncu, komedyen ve eski inşaatçı Ricky Tomlinson ile kamera önünde son derece inandırıcı bir ikili oluşturdu. Beş haftalık çekimler boyunca Loach, senaryonun yanı sıra patronların ve işçilerin üçkâ-

ğıtlarını da gün be gün parça parça açıklarken, her gün sete gelmek, hem oyuncu kadrosu hem teknik ekip açısından çok zevkli bir deneyim olmuştu.




Bu sosyal komedinin ardından Loach, başrolünde Bruce Jones'u oynattığı *Yağan Taşlar*'ı çekti. Jones'un oynadığı Katolik baba Bricksbat, kızının komünyon töreni için elbise alabilme uğruna borca girdikten sonra büyük bir ödeme sıkıntısı yaşadığı gibi, çeşitli tehlikelerle de karşılaşır. Sonradan Jones, *Coronation Street*'in trajikomik karakteri Les Battersby rolüyle kalıcı bir üne kavuşacaktı. Bricksbat, hayat kafasına taş üstüne taş yağdırıp durdukça müthiş bir mizahla yeniden toparlanmayı başarır, ama arada bir umutsuzluğa kapıldığı da olur. Ancak *Ladybird Ladybird*'de, çocuklarının devlet tarafından birer birer elinden alınıp bakım kurumlarına yerleştirilmesi karşısında eli kolu bağlı kalan bir kadının dinmek bilmez bahtsızlığını yatıştıracak pek bir mizah yoktur. Liverpool'lu *stand-up* komedyeni Crissy Rock, çok yaşayarak canlandırdığı bu rolle hayatının oyununu çıkarmıştır.

Perdedeki ve perde dışındaki simalarıyla bütün bu halk kahramanları, Carol White, John Bindon, David Bradley ve Sandy Ratcliff gibi önceki Loach yıldızlarıyla esrarengiz bir özelliği paylaşıyordu: Kendi kişilikleri, canlandırdıkları karakterlerinkiyle çakışmaktaydı. Bir yandan da bu yeni filmler, Loach'un, yoksul ve mülksüz insanların, toplumun kıyısında var kalmayı başaran ve verdikleri mücadeleyi çok belirgin bir görsel hamlıkla ekrana yansıtan kişilerin sesi olmak biçiminde tanımlanmış bir amaca hizmet ettiği dönemin, *Up the Junction* ile *Cathy Come Home*'un yankılarını taşıyordu. Bu alçakgönüllü yönetmen, Britanya dışındaki izleyiciler tarafından giderek artan bir hayranlıkla kucaklandı ve daha birkaç yıl önce işsizliğe mahkûm edildiği kendi ülkesinde pek çok kişiye anlaşılmaz gelecek bir şekilde bir büyük adam, hatta bir tür

kahraman olarak görülmeye başladı. Bu arada kendine yeni bir yuva da bulmuştu üstelik: Parallax Pictures. Yapımcı Sally Hibbin'in kurduğu şirket, yapımcı olarak Hibbin, Rebecca O'Brien ve Sarah Curtis, yönetmen olarak da Loach, Les Blair ve Philip Davis'ten oluşan bir kooperatif şeklinde düzenlendi.

*Hidden Agenda,* 1980'lerin kapkara günlerinden sonra eskiye dönüş için bir yol açmıştı Loach'un önünde. Üstelik Rebecca O'Brien gibi kafaca anlaşabildiği bir yapımcı bulmuş oldu, gerçi oğlunun doğumundan sonra Rebecca, birkaç yıl uzak kalacaktı film yapımcılığından. Bu arada Loach, Columbia Pictures'ın Londra'daki yapım şirketiyle kısa süreli işbirliği sırasında geliştirdiği bir başka senaryoyu alıp Hibbin'e gitti. Gazetecilikten gelme olan yapımcı, sonunda filmler hakkında yazmayı bırakıp film yapma işine yönelmişti; annesi Nina ise *Kerkenez*'in gösterilecek sinema bulamadığı günlerde *Morning Star*'da filmi göklere çıkaran sinema eleştirmeniydi. Daha önce Hibbin, *A Very British Coup* adlı televizyon filmi için ilişki kurmuştu Loach'la. Film, milletvekili Chris Mullin'in romanından* uyarlanacaktı ve devlet kademelerindeki kimi görevlilerin, İşçi Partisi'nin sol kanadından bir başbakanı düşürmek için çevirdiği dolapları konu ediyordu. Ama o zaman Loach, Hibbin'i Alan Plater'la tanıştırmakla yetinmiş ve filmi Plater çekmişti.

*Hidden Agenda*'yı yaptıktan sonra Glasgow'lu Bill Jesse'nin yazdığı *Ayaktakımı*'nı çekmeyi çok istiyordu Loach. Jesse, yazarlıkta tutunabilmek için yirmi yıl boyunca uğraşmış, ama marjinal tiyatrolarda sahnelenen birkaç oyun ile Channel Four Hogmanay özel programı için birkaç senaryo dışında bir şey başaramamıştı. Şantiyelerde işçilik yapıyordu geçimini sağlayabilmek için ve Londra'daki Marylebone Road'da bir binada çalışırken gördüğü farelerden feci midesi bulanmıştı. Ama bu olay, bir film düşüncesi doğurdu kafasında ve Loach'la görüştü. Daha önce Central Television'da, Jesse'nin kendi önerdiği bir komedi senaryosunu okumuş olan bir ortak tanıdıkları aracılığıyla tanışmışlardı. Hibbin, "*A Very British Coup* yayınlandıktan sonra Ken bana telefon edip *Ayaktakımı*'na bir göz atmamı istedi," diye anlatıyor. "Telefonu kapadıktan sonra annemi arayıp dedim ki, 'Bil bakalım, kim film yapmak istiyor benimle, kırk yıl düşünsen aklına gelmez.'"[1]

---

* ) Bu roman *Pek İngilizvari Bir Darbe* adıyla Agora Kitaplığı tarafından yayımlanacaktır. (y.n.)

Hibbin, *Ayaktakımı*'nı Channel Four'a götürdü ve kanal da, kesin biçimde bir televizyon yapımı olarak, *Film on Four* programında gösterilmek üzere çekilmesi koşuluyla finansman sağlamayı kabul etti. Yani, filmin ancak 750 bin sterlin tutarında ufak bir bütçesi olacaktı ve geniş ekrana göre, Widescreen ile değil, geleneksel 4:3 TV formatında, 16 mm. ile çekilecekti. Prefabrike kulübeleri prodüksiyon bürosu olarak kullanıp çekimlerin hemen hemen tümünü Kuzey Londra'daki Tottenham'da bir şantiyede yaparak, kısıtlı bütçeyle çalışmak mümkün olmuştu.




Robert Carlyle, annesi evi terk edince babasıyla bir başına kalmış, Glasgow'un çetin bölgelerinden Maryhill'de kıyıda köşede yaşayarak büyümüştü; dolayısıyla, yine bu kentten Londra'ya gelme, birçok kez hapse girip çıkmış, işsiz bir genci canlandıracak ideal oyuncuydu Loach'a göre. Sally Hibbin ve Bill Jesse'yle birlikte Glasgow'daki Central Hotel'de kırk kadar oyuncuyla görüşen Loach, "Hem çok keskin hem de sahici olmak, Bobby'nin gerçek özellikleriydi," diyor. "İnşaat işinde deneyimi olan birilerini arıyordum, o da badanacılık ve dekoratörlük yapmıştı. Sonra diğer rolleri oynayacak adam bulmak amacıyla hemen Liverpool'a gittim."[2]

Ernie Mack artık Liverpool'da ajanlık yapmadığı için ART'yle temas kurdu Loach. Burası, çoğunlukla varyete sanatçılarıyla çalışan bir kasting ajansıydı ve sahibi Ricky Tomlinson, 1973'te inşaat sektöründe gerçekleşen bir grev sırasında gözdağı ve tehdit suçundan iki yıl hapis yatan Shrewsbury İkilisi adlı grev gözcülerinden biriydi. Çıktıktan sonra inşaat sektöründe artık iş bulması mümkün olmayınca, kulüplerde *stand-up* komedyeni olarak sahneye çıkmaya başlamış, Jim Allen'ın "Play for Today" için yazdığı *United Kingdom*'da oynamış, ardından Channel Four'un *Brookside* dizisinde sendikacı Bobby Grant rolüyle tüm ülkede tanınmıştı. Liverpool seyahatinde Loach, şantiyedeki dörtlüden ikisini oynayacak oyuncuları

Tomlinson aracılığıyla buldu. Plug and Socket (Fiş ve Priz) adlı bir komedi ikilisinden George Moss'ı kendisi keşfetti; *Sıradan Kitleler, Bir Ömrün Ardından* ve *Umut Günleri*'nde oynamış, o sırada Türkiye'deki bir yıllık kontratını yeni tamamlamış olan şarkıcı ve gitarist Jimmy Coleman'ın yeteneklerini ise biri hatırlatmıştı ona. "İkisi de son derece gerçekçi olmakla kalmayıp, çok da komiktiler ve zamanlamaları çok iyiydi," diyor Loach.[3]

Uzun denemelerin ardından yönetmen, en önemli dört inşaat işçisinden birini hâlâ bulamamıştı, sonra birdenbire, bu role mükemmel uyacak kişiyi zaten tanıdığını fark etti: Ricky Tomlinson. Ona başrolü verdikten sonra da gördü ki doğaçlama diyaloglarıyla filmin mizahına ve Thatcher-karşıtı siyasal mesajına müthiş katkılarda bulunan bir oyuncu bulmuş. "Bill Jesse'nin senaryosu, çok iyi sahneler yaratmış olması anlamında son derece rahattı," diyor Loach, "ama anlatı açısından çok ustaca olduğu söylenemezdi, onun için öyküyü, bana anlattıklarından hareketle kendimiz kurduk."[4]

*Ayaktakımı*'nın çekimleriyle geçen süre ve orada kurulan dostluklar, kadrodaki herkes için unutulmaz olacaktı. "Gün boyu o şantiyedesiniz," diye anlatıyor Robert Carlyle. "Kendi sahnenize sıra geldiğinde, sadece binanın bir yanından bir başka yanına geçmiş gibi oluyorsunuz, o ortama ve etrafınızdaki insanlara öyle alışıyorsunuz ki artık. Bu ortamın, aramızda bir yoldaşlık duygusu yaratmak üzere oluşturulduğu açıktı. Şu bir üçgendir: Glasgow, Belfast ve Liverpool. Bu üç yerin insanı birbirinin aynıdır: Glasgow'lular, bir de arada başkaları oldu mu, daima Liverpool'lularla birlik olur."[5]

Çekimler ilerlerken Loach, şantiye hayatının inceliklerini bilen oyuncularına sık sık danışıyor, mesela takma isimler konusunda onlardan yardım alıyordu. Bir yandan da senaryodaki olayları aynı sırayla çekme usulüne dönen yönetmen, bu hayali şantiye işçileri grubundan doğal tepkiler ve kendiliğinden gelişen bir mizah elde edebilmek için çekimler boyunca sürpriz öğesine başvurdu. Bu olaylardan bir tanesi, ekibin sinirlerini epeyce bir bozmuştu, üstelik binanın tepesinden aşağı atılan motorun Carlyle ile Tomlinson'ın çok yakınına düşmesi, mizah yaratacak kadar gevşemelerine izin vermemişti. "Yukarıdan kepçenin içine atılması gerekiyordu aslında," diye anlatıyor Carlyle, "ama üçüncü çekimde ıskaladılar ve aşağıdaki bir otomobilin üstü-

ne çakılıp ön camla kaputu paramparça etti. Ricky ile ben şok geçirmiştik, sonra yukarı dönüp haykırmaya başladık: 'Manyak mısınız ulan siz? Ne bok yediğinizi sanıyorsunuz orada?' Otomobilin dekor olduğunu ancak çekim tamamlandıktan sonra fark ettik. Böyle tepkileri ne kadar para yatırırsanız yatırın, başka türlü elde edemezsiniz gerçekten."[6] Bir başka sahnede de işçilerden biri, iskelenin güvenli biçimde kurulmamış olması yüzünden düşüp ölüyordu. "İnşaat işinde vakayı adiyeden bu," diyor Tomlinson. "Dehşet verici bir şey ama, hemen her hafta böyle olaylar duyar ya da görürsünüz; neredeyse her gün biri ölür. Bu işte ölüm oranı, neredeyse madencilikteki kadar yüksekti."[7]

Oysa filmin komik sahneleri içinde en unutulmaz olanı, Tomlinson'ın iskeleye tırmanırken 'arada sıkıştığı' sahneydi. İskeleden inemeyince, lüks apartmanın alıcılara göstermek üzere düzenlenmiş model dairesine girmek zorunda kalıyordu. "Ken, etrafıma bir bakınıp belki oradan bir elma almamı, sonra banyoya girmemi söylemişti bana," diye anlatıyor. "Ben de girdim içeri, masanın üstünde duran tabaktan bir elma aldım, ama plastik çıktı! Sonra banyoya girdim, tam çırılçıplak dururken kapı açıldı ve üç tane Müslüman kadın girdi içeri. İnşaat kaskıyla edep yerimi örttüysem de kadınlar çığlık çığlığa kaçıştılar. Ben de doğaçlama olarak, 'Tesisatı kontrol ediyordum da,' deyiverdim. Beklemiyordum böyle bir şeyi, kadınlar da beklemiyormuş."[8]

Kara mizah yüklü bir başka sahnede Carlyle'ın canlandırdığı karakter, bir ara annesinin cenazesine katılmak üzere Glasgow'a döner. Cenaze yakılacaktır. Tam o sırada çıkan ani bir rüzgâr bütün külleri törene katılanların üstüne savurur. Loach ile Bill Jesse, Glasgow'da çekim yapacak mezarlık ararlarken gerçekten böyle bir olayı duymuş, bu sahneyi araya sokuvermişlerdi. Rüzgâr makinesi, bir fikir daha verdi Carlyle'a, ama inşaat şantiyesinde kameranın arkasındayken gelen bir telefona tam anlamıyla hazırlıksız yakalanmıştı. Arayan, hayal ürünü bir arkadaş ya da akraba değil, İskoçya'daki gerçek kız arkadaşıydı.

Carlyle için asıl büyük şok, bir odaya girip de Emer McCourt'u eroin enjekte ederken görmek olmuştu. "Benden saklamışlar," diye anlatıyor. "Bir şeyler döndüğünü hissetmiştim gerçi ve biraz gergindim, hatta korkuyordum. Odaya girince birinin üstüme çullunacağını falan sanıyordum, ama Emer'ı o halde görünce işin rengi tamamen değişti. Bu tür şeylerle Ken, tam bir kukla oynatma ustası olduğunu gösteriyor."[9]

Eroini bırakmak için mücadele veren bir kulüp şarkıcısı rolündeki İrlandalı oyuncu McCourt'un avantajı, senaryonun tamamını görmüş olmaktı. "Yani karakterin *junkie* olduğunu biliyordum," diyor. "O rolün en önemli özelliğiydi, zaten herhalde Ken de o yüzden senaryonun tamamını vermişti bana. Sally Hibbin, eroinin etkileri hakkında bağımlılarla görüşebilmem için beni bir metadon merkezine götürmüştü. Bobby odaya girince tam anlamıyla şok geçirdi."[10]

*Ayaktakımı*, Loach için önemli bir kilometre taşı olmuştu, gelecekteki filmlerinde tutturacağı üslûbu belirlediği gibi, bir geleceği *olacağının* da güvencesiydi. Ama bu, ancak Hibbin'in, yerli televizyonda yayınlanmak üzere çekilmiş bir filmi uluslararası başarıya götürme konusundaki becerikliliği sayesinde mümkün oldu. "Britanyalı dağıtımcılara gösterdiğimizde hiç beğenmediler filmi," diyor. "Bir tanesi ayağını yere vurarak, İngiliz gerçekçiliğinden artık gına getirdiğini söylemişti. Sonra 1991 Cannes Film Festivali'nde 'Yönetmenlerin On Beş Günü' bölümüne davet edildik. Channel Four, filmi satacaklarına inanmadıklarını, o yüzden bizi oraya gönderemeyeceğini söyledi. Ben de drama dairesinin başındaki David Aukin'e, bütçeden para artırmış olduğumuzu söyleyip bunu Cannes'a gitmek için kullanma izni istedim. Kabul etti, gittik ve film hiç görülmemiş bir şekilde ayakta alkışlandı."[11]

Film, festivalde uluslararası eleştirmenler ödülü olan FIPRESCI'yi de kazanıp bir Fransız dağıtımcı tarafından satın alınınca, Channel Four, National Film Theatre'daki prömiyerin ardından kısıtlı bir süre sinemalarda gösterilebilmesi için, ekrandaki gösterimi ertelemeyi kabul etti. *Ayaktakımı*, Almanya'daki Avrupa Film Ödülleri yarışmasında En İyi Film seçilerek kapattı yılı. Ayrıca Almanya'nın yanı sıra İsveç ve Finlandiya gibi ülkelerde de sinemalarda gösterime girdi. "Hava değişmiş, şansım dönmüştü artık," diyor Loach.[12] Ne yazık ki bütün bunlardan altı ay önce, banyoda boğulup daha kırk sekiz yaşında hayata veda eden Bill Jesse, filmin başarısını asla göremeyecekti. Bütün hayatını kol emeğiyle çalışarak geçirmiş, parlak bir yazar olabilecekken bu şans tanınmamıştı kendisine. Film gösterime girdiğinde artık Margaret Thatcher da gitmişti oysa, kendi partisinin zorlamasıyla başbakanlıktan istifa etmişti.

*Kavşağın Ötesi, Büyük Alev* ve *Sıradan Kitleler* gibi *Ayaktakımı* da işçi sınıfıyla ilgili bir yapımdı, yani sinema dünyasında pek popüler olmayan bir konusu vardı. Onun hemen ardından gelen *Yağan Taşlar* ise bir Jim Allen öyküsüne dayanıyordu ve Thatcher yönetiminde geçen on yıl boyunca 'aç' ile 'tok' arasındaki uçurum açıldıkça açılırken, işsiz bir halde ayakta kalma savaşı veren insanları konu alıyordu. Manchester'ın kuzeyinde, Allen'ın ömrünün on beş yılını geçirdiği Middleton'daki Langley Estate'te çekildi film. "Gecekondu halkını yerleştirdikleri toplu konutlardı bunlar," diye anlatıyor Allen. "Thatcherizm kurbanlarını bugün artık çürümeye terk ediyorlar sadece; hatta buralarda 'valyum tepesi' dedikleri bir yer bile var. Bu hayata daha fazla dayanamayanlara yatıştırıcıyı basıyorlar. Kimse kusura bakmasın, ben hep Manchester'da kalacağım. Severim Kuzeyliler'i; iyi insanlardır. Filmin asıl konusu da bu zaten."[13]

İlk başta adı *The Estate* olan *Raining Stones,* devletten yoksulluk yardımı alarak yaşayan işsiz bir Katoliğin, Bob Williams'ın öyküsüdür. Yardıma ek olarak çeşitli üçkâğıtlar yapıp kaçak işlerde çalışarak geçimini sağlar ve yedi yaşındaki kızına komünyon töreni için yeni bir elbise alacak parayı bulmaya kararlıdır. Borç para alıp da ödeyemeyince karısı birtakım haydutlar tarafından tehdit edilir, öfkeden deliye dönen Bob, gözünün hiçbir şey görmediği bir şiddet anında tefeciyi öldürür. Tıpkı *Cathy Come Home*'un Reg'i gibi Bob da, kendini ve ailesini saran gerçeklik hızla yokuş aşağı yuvarlanmakta olduğu halde, bütün bu olaylar boyunca bir iyimserlik havası yayar çevresine.

Loach, Manchester bölgesinde denemeler yaptıktan sonra, daha önce bir reklam filminde birlikte çalışmış olduğu Bruce Jones'un Bob için ideal oyuncu olduğuna karar verdi. Stockport'lu eski bir tesisatçı ve itfaiyeci olan Jones, gündüzleri bir mandırada kazan kaynatıyor, geceleri de bir kulüpte Clark ve Jones adlı gösteriye çıkıyordu. *Brookside*'da ve Alan Bleasdale'in drama dizisi *G.B.H.*'de de figüranlık yapmıştı. "Çok komik biriydi, kendini tümüyle rolüne veriyordu ve enerji doluydu," diye anlatıyor Loach. "O rol için en iyi oyuncu olduğu kesindi."[14] Bob'ın karısını bir başka varyete sanatçısı, Julie Brown oynadı. Manchester'da, Bernard Manning'in işlettiği Embassy Club gibi yerlerde Roxanne adıyla şarkıcılık yapıyordu Brown.

*Ayaktakımı*'ndaki doğaçlama katkılarının ardından Ricky Tomlinson'a, Bob'ın arkadaşı Tommy rolünün verilmesi, bu filmde de kimi komik anların garantisi olmuştu. İkilinin film boyunca sergilediği zıpırlıklar arasında koyun hırsızlığı ve Muhafazakârlar'a ait bir kulübün bahçesinden çimen çalmak da vardı. Ama Loach, bu rol için Tomlinson'ı bulabilmek amacıyla gazeteye ilan vermek zorunda kalmıştı. Birkaç yıl önce sona eren evliliğinin ardından hâlâ zaman zaman sinir bunalımları yaşıyordu Tomlinson. "Gerçekten berbat günler geçirmiştim," diye anlatıyor. "Evliliğim sona erdi, evimi kaybettim ve o arada ajans da elimden gitti. O sırada kaldığım yere biri geldi, elindeki gazetede, *Ayaktakımı*'nın banyo sahnesindeki halimi gösteren fotoğrafla yayınlanmış bir ilan vardı."[15]

Tomlinson, özellikle koyun çalma sahnesini unutulmaz kıldı. "Kimse koyunu yakalayacağımızı ummuyordu, oysa başardık, hem de kameranın önünde," diyor. "Çayırda yukarı aşağı koştururken ayağım kayıp duruyordu, belki otuz, hatta kırk kere yere yuvarlanmışımdır. Tekrar yola çıktığımızda, yanında köpeğiyle koyunları gütmekte olan köylü uzaktan seslendi, 'Siz filimci milleti, kıçınızın üstüne nası düşceenizi bile bilmiyonuz!' Her tarafım morarmıştı zaten, bir de sinirimden kıpkırmızı oldum üstüne."[16] *Ayaktakımı*'ndan Jimmy Coleman ile George Moss'm da yer aldığı çimen çalma sahnesi, yine Tomlinson'ın, o anda aklına esen bir doğaçlama katkısıyla iyice renklenmiş oluyordu: Çimenleri çaldıktan sonra bir kamyonun arkasına atlayıp kaçtıkları sırada, kızgınlıkla arkalarından bakan görgü şahidine el sallarken, yün şapkasını suratına kapatıvermişti Tomlinson.

Tamamı Channel Four tarafından karşılanan 900 bin sterlinlik bütçeyle *Yağan Taşlar*'ın çekimleri, 1992 sonbaharında altı hafta süreyle Middleton'daki gerçek toplu konutlarda yapıldı; artık kullanılmayan bir okul binası da prodüksiyon ofisi haline getirildi. Çekimlerin yapıldığı diğer mekânlar arasında barlar, mağazalar, çeşitli apartman daireleri ve bir kilise yer alıyordu; yöre halkı figüran olarak kullanıldı, hatta birkaç kişi daha büyücek rollere çıktı. Ses kayıt sorumlusu Ray Beckett da ilk kez Loach'la birlikte çalıştığı bu filmden sonra onun düzenli kadrosunun önemli kişilerinden biri haline geldi. *Ayaktakımı*'ndaki çalışmasının ardından Loach'un görüntü yönetmeni olan Barry Ackroyd, bu filmi Super-16'lık hafif kamerayla

çekti. Belgesellerden yetişmiş olması, sahneleri kaba bir gerçekçilik kazandıracak biçimde izlemesini olanaklı kılmıştı. "Ken'le yaptığım ilk üç filmde, onun istediği işi çıkarabilmek için gözünü dört açmış izleyen bir çırak konumundaydım," diyor Ackroyd. "Kameranın üçayak üzerinde çok mesafeli bir tarzda durduğu bir teknik vardır, dışarıdan bir gözlemci gibidir kamera. Neyi çekmeniz gerektiğini bilirsiniz ve kamera, ya oyuncuların verdiği tepkileri aynı anda filme çeker ya da olay gerçekleşmekteyken, tıpkı belgesellerde de olduğu gibi, sanki yalnızca bir kez gerçekleşecekmiş gibi, o anı yakalamaya hazır bekler."[17]

Loach bu filmde de yine numarasını yapmıştı: Bir sahnede Bruce Jones, tıkanık bir boruyu çubukla dürterek açmaya çalışırken bir anda dışkılar -sahte- fışkırdı suratına. Antony Audenshaw ise çok daha ciddi bir olayın kurbanı oldu. İleride *Emmerdale*'de iç çamaşırı satıcılığından barmenliğe geçen Bob Hope'u canlandıracak olan oyuncu, bir kulüpteki çılgın parti sahnesinde, toplu konutta oturan kızlardan birine Ecstacsy veriyordu. Kulüp, Middleton'daki Hippodrome'du ve yöre halkı figüranlık yapmaktaydı. Merdivenin tepesinde Audenshaw'un karşısına Jones dikiliyordu birden ve aralarında çıkan arbedenin sonunda ikisi merdivenden aşağı yuvarlanmaktaydılar. "Arka arkaya defalarca çektik o sahneyi," diye anlatıyor Audenshaw, "Ken de mümkün olabilecek her açıdan filme aldı. Çok zor bir sahneydi, Bruce da çam yarması gibi adamdır üstelik. O gece saat on bir buçuk gibi işimiz bitti, üstümde ancak bir beş sterlin vardı. Daha önce bitiririz diye düşünmüş, o yüzden de otobüsle dönmeyi planlamıştım. Onun için Sally Hibbin'e gidip son otobüsü kaçırdığımı söyleyerek taksi parası istedim. 'Çok düşük bir bütçeyle çalışıyoruz, bunun için para veremeyiz,' dedi. Ben de gömleğimi kaldırarak dedim ki, 'Ben *bunu* beklemiyordum ama.' Sırtım baştan aşağı sıyrılmış durumdaydı, derisi soyulmuştu tamamen. Neyse, elini bir teneke kutuya daldırıp yirmi sterlin verdi bana. Gerçi sırtımın sıyrılması o kadar dert değildi, hoşuma gitmişti hatta! 'Bakın, ben bir Ken Loach filminde oynadım!' diyebilirdim herkese."[18] Loach da, kulüp sahnesinin çekiminden sonra, alamet-i farikası haline gelen deri ceketinin çalınmış olduğunu fark ettiğinden şaşkın durumdaydı zaten.

Filmin bir başka şiddet sahnesi, Bob'un, karısıyla çocuğunu korkutan alacaklının karşısına dikildiği andır. Bruce Jones'un, ala-

caklının ailesini tehdit ettiği sahneyi izlemesine izin verilmemişti. "Öğleden sonra," diye anlatıyor kendisi, "Ken beni bir kenara çekip o sahnenin ses kaydını dinletti, öylesine etkileyiciydi ki o pezevengi hemen oracıkta gebertmek istedim. Ken gerçekten iyi iş yapmıştı yani, herifin üstüne çullanmam gereken sahneye sıra gelince tam anlamıyla havaya girmiş durumdaydım artık."[19] Jones'un karısı rolündeki Julie Brown, bu dehşet sahnesinde, kulüp çevresinden tanıdığı şarkıcı Jonathan James'le birlikte oynadı. Tefeci Tansey rolünü oynayan James için, "İkimiz iyi arkadaşızdır," diyor Brown, "ama o sahnede ödümü koparmıştı. Her çekimden sonra gelip bana sarılıyordu gerçi!"[20]

Ancak Salford Piskoposu, bölgenin kilisesinde çekim yapılmasına izin vermeyince ekibin Warrington'a taşınması gerekti. Piskoposun tavrı, filmdeki papazın tefeci Tansey'nin ölümü üzerine ettiği lafa gösterilen bir tepkiydi muhtemelen. Filmde Bob, Tansey'nin arabasının ön camını parçalayarak kaza yapmasına sebep olur ve onun itirafını dinledikten sonra papaz, "Siktiğimin Tansey!" der. "Bu konu bizi de epey uğraştırdı ve Jim'le uzun uzadıya tartıştık," diye açıklıyor Loach. "Bu karaktere model aldığı bölge papazı son derece dünyevi bir adammış, Jim'le birlikte bara gidip birer tek atarlarmış falan, o papazı böyle bir laf ederken gözünün önüne getirebileceğini söylemişti Jim –olağanüstü koşullarda, elbette. İlahiyat açısından baktığımızda bir papaz, dünyevi otoriteye değil ruhani otoriteye karşı sorumludur; bir adamın yaptığı iş, ruhani adalet anlayışına göre doğruysa, o işi yapmakla iyi etmiştir, o kadar. Yani, sanıyorum ilahiyat açısından pederin bu lafın arkasında durması mümkündür."[21]

Peder Barry'yi oynayan İrlandalı oyuncu Tom Hickey, önceden Loach'un çekemediği *Fools of Fortune*'da görevinden uzaklaştırılan bir papaz rolünü almıştı ve film Pat O'Connor'a verilince bu rolde kaldı; *Sol Ayağım* ve *Nuns on the Run* filmlerinde de yine papaz rollerine çıkmıştı. *Yağan Taşlar*'da oynamak üzere ekibe katıldığında Allen gerçek hayattaki papaz arkadaşıyla tanıştırdı onu. "Senaryoyu okuduğumda zaten bunun radikal bir papaz olacağını düşünmüştüm," diyor Hickey. "İrlandalı'ydı, ama son derece muhafazakâr bir adamdı. Kilisenin, bu filmle ilgili olarak kamuoyunda adının geçmesini istemediğini söyledi bana. Sanıyorum, papa-

zın uyguladığı alışılmadık yöntemlerden rahatsız olmuşlardı. Yine de bu adamcağız, toplu konutlarda kilisenin yürüttüğü çalışmalar konusunda benimle konuşmayı kabul etti, epey de yardımı dokundu. İrlanda'da aldığım reaksiyon, her ne kadar bu sahne alışılmışın dışında olsa da, kimsenin o lafı dert etmediğini gösteriyordu. Karakterimi canlandırırken, oyun yazarı Michael Harding vardı kafamda, o da bir papazdı ve birlikte çalışmıştık. Son derece radikal biriydi, Orta Amerika'da cemaatin merkezi haline gelmiş olan işçi papazlardan söz ederdi hep. Yarattığı papaz da kendini böyle görüyordu işte, toplu konutlardaki insanların acılarına ortak olan biriydi. Bir arkadaşım, İrlandalı şarkıcı Christy Moore, filmden beri "Siktiğimin Tansey!" diye seslenir bana. Unutamadı gitti o sahneyi."[22]

Filmin adı ise karakterlerden birinin bir repliğinden alınmıştı: "İşini kaybetmişsen, haftanın yedi günü kafana taşlar yağar." Bob gibileri için dinmek bilmez bir yağıştı bu. Prömiyerini Cannes Film Festivali'nde yapan *Yağan Taşlar,* burada Jüri Ödülü'nü kazandı. Bir sonraki filmi *Ladybird Ladybird* de Berlin Film Festivali'nde Evrensel Jüri Ödülü'nü alınca, Loach, şansının tam anlamıyla sinemaya dönmüş olduğundan emindi artık. Sosyal hizmet görevlilerinin son derece tartışmalı uygulamalarını ele alan bu film, *Cathy Come Home*'la önemli benzerlikler göstermekteydi. Jeremy Sandford'un 1966 tarihli dramı için Loach'un söylediği, "İnsanın yüreğini burkan, son derece dramatik bir öyküydü,"[23] sözleri geçerliyse, bu ikincisi yürekleri paramparça ediyor demekti. Gerçek bir öyküye dayanan film, çocukluğu boyunca kötü muameleye uğramış bir kadının, hepsi de kendine kötü muamele etmiş dört ayrı babadan doğma dört çocuğuyla yaşadıklarını anlatıyordu. Çocuklardan biri, annesi tarafından yalnız bırakıldığı için bir yangında ölümden zor kurtulunca, sosyal daire bütün çocukları kadının elinden tek tek alır. Adaletsizliğin en ağırı ise sonradan yeni bir sevgilisinden, Paraguaylı bir siyasi mülteci olan yumuşak ve tatlı bir adamdan doğan iki çocuğunun da ortada hiçbir neden yokken, sırf kadın bir kez anne olmaya 'uygun değil' damgasını yediği için elinden alınmasıdır. Bu çocuklardan ikincisi, doğumdan hemen sonra hastanede koparılır kadından.

Bebeklerden birinin alınışına tanık olan ve bütün çocuklarını kaybettikten sonra bu kadının dosyasının sorumluluğunu üstlenen

sosyal hizmet görevlisi, Loach ile ilişki kurmuştu. Bu görevlinin inancı, bir ailenin, çocukları değil profesyonelleri korumakta olan bir sistem tarafından "olabilecek en utanç verici biçimde yok edilmiş" olduğuydu; üstelik sistemin koruduğu profesyoneller de, mahkemelerin, diğer çocuk bakım profesyonellerinin, tıp mesleğinin imkânlarını sonuna kadar kullanabiliyordu.[24] Olayda kullanılan son derece tartışmalı iddiaların ve çarpıtılmış kanıtların da bir listesini sunuyordu sosyal hizmet görevlisi.

Rona Munro'nun oyunlarından birini izlemiş olan Sally Hibbin, senaryoyu onun yazmasını önerdi. Munro sinema için çalışmamıştı gerçi ama, tiyatrodaki etkileyici çalışmalarının yanı sıra televizyonda da biraz deneyimi vardı; nitekim Hibbin, *Doctor Who*'daki çalışmasından çok etkilenmişti. Ayrıca Munro, siyasal faaliyetlerinden ötürü bir kısmı öldürülen, bir kısmı hapse atılan Belfast'lı üç adamın karıları ile sevgililerini konu aldığı *Bold Girls* (Yiğit Kızlar) adlı eseriyle, 1991'de Londra *Evening Standard* gazetesinin Yılın Umut Vaad Eden Oyun Yazarı Ödülü'nü kazanmıştı. Loach ile Munro, sosyal hizmet görevlisiyle birlikte görüştüler, arkasından anneyle ve Güney Amerikalı sevgilisiyle -filmdeki adları sırasıyla Maggie ve Jorge'ydi- konuşmalar yaptılar ve senaryonun odağına, annenin hayatında bir döngü halini almış kötü muameleyi koymaya karar verdiler. Kadında bundan kaynaklanan bastırılmış öfke, bu öfkenin zaman zaman şiddet davranışlarıyla dışa yansıması ve asıl adaletsizliklerin başlamasından önce ilk dört çocuğunu kaybetmesine yol açması üzerinde yoğunlaşacaktı senaryo. Sonunda bulduğu sevgi dolu ilişkinin iniş ve çıkışları üzerinden şimdiki zamanda ve *flashback*'lerle geçmişte geçiyordu öykü.

Londralı bir kadın olan ve sonunda yüzünü geleceğe dönmeyi başaran Maggie'yi canlandıracak oyuncuyu bulmak, Loach'un meslek hayatındaki en zorlu kasting deneyimi oldu. "Hem işçi sınıfından bir kadın olarak inandırıcı olacak, hem de onun hayatındaki trajedilerin hakkını veren duygu çeşitliliğini yansıtabilecek birini asla bulamayacağıma karar verdim sonunda," diyor. "Glasgow, Newcastle, Sheffield, Liverpool, her yerin altını üstüne getirdim; gerçekten güçlü bir işçi sınıfı kültürünün olduğu, benim de tanıdıklarımın bulunduğu yerlerdi buralar. Crissy Rock'ı bulmamı sağladığı için sonunda yine Ricky Tomlinson'a minnet borçluyum."[25]

Tomlinson'ın evlenmeye hazırlandığı Rita Cumiskey'nin sosyal hizmetler dairesinde müdürlük deneyimi vardı, kendisi ise kulüpten tanıdığı gösteri sanatçıları arasında role uygun birini bulabileceğinden emindi. "Ken, aradığı kişinin nasıl bir geçmişten geliyor olması gerektiğini anlatmıştı bana," diyor oyuncu, "ben de ona sordum: 'Kaç kişi lazım?' Liverpool'daki Dockers' Club'da denemelere başlamadan önce, seçilme ihtimallerini yüksek gördüğüm iki kişinin adını not etmiştim. Biri Crissy Rock'tı, öbürü de Sandie Lavelle. Denemeler bittiğinde, 'Karar veremiyorum,' diyordu Ken. Kimler arasında karar veremediğini sorduğumda, benim yazdığım iki ismi söyledi. Üç deneme daha yaptıktan sonra başrolü Crissy'ye, onun kardeşi rolünü de Sandie'ye verdi. Oysa benim kafamdaki rol dağılımı bunun tam tersiydi!"[26]

İkinci evliliğini sürdürmekte olan ve Liverpool'un Huyton bölgesindeki bir belediye evinde oturan Rock, Kuzey bölgesi kulüplerinde yıllardır *stand-up* gösterilerine çıkıyordu. Ayaküstü espri geliştirebilme yeteneği, acılarla dolu geçmişiyle de birleşince Maggie için ideal oyuncu kılmıştı onu. Yoksul Toxteth bölgesinde büyümüş, on bir yaşındayken, ölen ninesinin yanına Cennet'e gideceğine inanarak kendini asmaya kalkmıştı; dedesinden sürekli kötü muamele gören çocuk, on altısında evlendikten sonra ilk kocasından da durmadan dayak yemişti.

Liverpool'da Dockers' Club'da biraz oturup bekledikten sonra rolle ilgili denemeler için üst kata çıkmış Rock. "Orada bir adam oturuyordu, kot gömlek ve pantolon giymiş, bir de kemer takmıştı," diye anlatıyor. "İnanılmaz mülayim bir görünümü vardı, hatta silik bir adamdı. Dedim ki, 'Anlaşılan beni de buraya postaladılar. Bu oyunculuk, artistlik işini çok duydum. İnşallah kasting menajeri falan yoktur burada, çünkü ben yatakta berbatımdır! Bahse girerim şimdi herif gelip 'N'aber yavru?' diyecek bana, sesinde de yılışık bir ton olacak.' Laf olsun diye konuşuyordum işte, adamcağız da yüzünde hafif bir tebessümle dinliyordu. Sonra, işte o kadın gelip, 'Sizi Ken Loach'la tanıştırayım,' demesin mi! O kadar utandım ki, özür üstüne özür diledim, o ise deneme çekimi için Londra'ya gidip gidemeyeceğimi sormakla yetindi."[27]

Loach'un *Ladybird Ladybird*'deki öteki keşfi de Jorge rolünü verdiği Vladimir Vega'ydı. Canlandırdığı karakter gibi Vega da bir siya-

si mülteciydi, General Pinochet'nin Şili'sinden kaçmıştı. 1978'de Londra'ya taşındığından beri profesyonel müzisyen olarak çalışmış, çoğunlukla gitar çalmıştı; çalıştığı gruplar, caz topluluğu Grand Union, çoğunlukla Andlar'ın folk müziğini yapan Antara ve Güney Amerika ile Britanya'dan müzisyenler ve müziğin 'ittifakı' anlamına gelen Alianza'ydı; bu son grubun repertuarında İrlanda müziği de vardı biraz ve Royal Albert Hall dahil pek çok yerde sahneye çıkmışlardı. Sosyal hizmet görevlilerini oynayan oyuncuların ise rollerine ısınabilmeleri için gerçek profesyonellerle görüşmeleri ve Marylebone'daki Londra Aile Mahkemesi'ni izlemeleri sağlandı. Oyunculardan biri, Tom Keller, zaten üniversiteden sonra bir süre sosyal hizmet deneyimi edinmişti.



*Ladybird Ladybird,* tamamı Channel Four tarafından sağlanan 850 bin sterlinlik bütçeyle 1993 sonbaharında Batı Londra'daki Acton'da çekildi. Loach, çekimler boyunca Rock'ın rolüne yön vererek âdeta o karakteri yaşamasını sağladı. "Sudan çıkmış balık gibi hissediyordum kendimi," diyor Rock. "Ama Ken'in babacan bir yanı vardır. Elinizden tutup der ki, 'Şimdi seni şu yamaçtan geçireceğim ve çok yükseklerden aşağı düşeceğiz, ama bana güvenirsen seni öbür tarafa sağ salim götüreceğime söz veriyorum.' Kadrosundaki oyunculara olsun, teknik ekibe olsun büyük bir şefkatle yaklaşır. Zaman zaman büyük bir serüven gibi geliyordu bana çekimler. Derdi ki Ken, 'Bu pek iyi olmadı, değil mi? Bu durumu gerçekten yaşıyor olsan ne yapardın? Bunu düşündükten sonra sete dön ve düşündüğün şeyleri de aklında götür.'"[28]

*Cathy Come Home*'un, Carol White'ın çocuklarını elinden aldıkları tüyler ürpertici final sahnesi, *Ladybird Ladybird*'de, polislerin hastaneye girip, hiçbir şeyden şüphelenmeyen Crissy Rock ile Vladimir Vega'yı yeni doğmuş bebeklerinden ayırdıkları sahnede yeniden hayat buldu. O sahnede sosyal hizmet ekibinin başını oynayan Tom Keller, "Tam anlamıyla kıyamet koptu," diye anla-

tıyor. "Crissy, olan bitenin farkına varınca, bir anda bütün duyguları dizginlerinden boşanıvermişti, yerinden kalkıp polislerden birine saldırdı."[29] Vega da kontrol edememiş kendini. "Kendime hâkim olamadım," diyor. "O iki sosyal hizmet görevlisinin oraya geleceğini biliyorduk, ama polislerden haberimiz yoktu."[30] Filmin bir başka bölümü, sinemanın sert adamı Ray Winstone tarafından canlandırılan eski kocasının Maggie'yi çocuklarının gözü önünde dövdüğü sahne, *Poor Cow*'da Carol White ile John Bindon'ın oynadığı bölümü getiriyordu akla. Küçüklere sahnenin en vahşi bölümleri gösterilmedi, ama yine de sahici reaksiyon vermelerine yetecek kadar şiddete tanık oldular.

Olguların nerede bitip kurmacanm nerede başladığı konusunda ta "Çarşamba Tiyatrosu" günlerine uzanan o eski tartışma, gazeteci Carol Sarler'ın *Sunday Times Magazine*'de yazdığı düşmanca bir yazı üzerine yeniden alevlendi. Sarler, *Ladybird Ladybird*'ün, esinlendiği gerçek öyküdeki olguları seçici biçimde kullandığını öne sürmekteydi. Konuyu araştırdıktan sonra derginin sayfalarını tezini savunmak için sonuna kadar kullanan Sarler, "Çocukların aileden alınması için gerçekten geçerli ve haklı nedenler olduğunu öğrenmiş olmaktan son derece memnunuz, hem Loach'un filminde gösterilenlerden çok daha geçerli nedenlerdir bunlar," diyordu.[31] Yazıda, adı verilmeyen bir hukuk danışmanının, sosyal hizmet görevlisinin ve duruşmalarda yer almayan ancak mahkeme tarafından vasi atanan kişinin görüşlerine de yer verilmişti. Sosyal uyumsuzluk ve bir toplumun 'aç' ile 'tok' arasında bu kadar vahşice bölünmüş olması konusunda Loach'un önceki iki filminde de olduğu gibi son derece etkileyici bir şekilde dile getirdiği mesajı, belki de kurulu düzen karşısında bir tehdit haline gelmişti artık. On yıl önce tehdit oluşturamıyordu Loach'un mesajları, çünkü sansür ediliyorlardı; ama şimdi filmleri bütün dünyada sinema salonlarında gösteriliyor ve övgüyle karşılanıyordu.

*Ladybird Ladybird*'de Loach ile Hibbin'in hukuk danışmanlığını üstlenen avukat Peter Smith, *Sunday Times*'da yayınlanan cevabında, Sarler'ın yazısında anlatılanları "filmde saptayamadığım" yazdı. "Benim danışman olarak önerim, *Ladybird* gibi gerçek bir öykünün, hiçbir olguyu değiştirmeden filme aktarılması gerektiği şeklindeydi. Nitekim Ken Loach ile Sally Hibbin bunu sorgulamaksızın kabul ettiler ve benden de senaryonun, yasalar izin verdiği ölçüde gerçek öy-

küye bağlı kalmasının güvencesi olmamı istediler." Smith, gerçek öykünün ayrıntılarını ve bunların perdeye nasıl yansıdığını özetleyip Sarler'ın yazısındaki tutarsızlıklara dikkat çektikten sonra, şöyle bitirmekteydi sözlerini: "Sarler bizleri, Maggie'ye karşı yürütülen davaya ilişkin gerçekleri 'örtbas etmek'le suçlamıştır. Hayır. Her şey yansıtılmıştır filme, kendisi, yazısına başlamadan önce kalemini biraz silkeleyip düşmanlıktan arındırabilseydi, filmle ilgili araştırmalara ne kadar çok emek verilmiş olduğunu görerek daha insaflı bir biçimde dile getirebilirdi görüşlerini."[32]

Loach'un bu filminde, böylesine yürek yakan bir öyküde kaçınılmaz olacağı üzere pek mizah yoktu; zaten yönetmen de filmin özünde acı bir öykü olduğunu ifade ediyordu. Öte yandan *Ladybird Ladybird,* Berlin Film Festivali'nde Evrensel Jüri Ödülü'nü aldığı gibi, Crissy Rock'a da aynı festivalde En İyi Kadın Oyuncu Ödülü'nü getirdi. Rock gibi gerçek Maggie de sonunda sevgiye dayalı bir ilişki bulmuş ve artık kimsenin elinden alamayacağı üç çocuğu daha olmuştu.

Filmin gösterime girmesinden üç yıl sonra ulusal gazetelerden birinde ilginç bir yazı çıktı. *Observer,* polisin gerçek Maggie'ye (kadının kimliği, "Birisi" adıyla gizlenmişti), kendilerinden dayak yediğine ilişkin iddiasını geri alması karşılığında -dayak attıklarını da kabul etmeksizin- 4 bin sterlin önerdiğini yazıyordu. Söz konusu olay, polisin kadının evine yaptığı son ziyarette meydana gelmiş, kapısını kırarak içeri girip onu üç çocuğunun gözleri önünde yerlerde sürüklemiş, iddiaya göre bileğini ve boynunu incitmiş, sonra bir gece boyunca hücreye atmışlardı. Ertesi sabah serbest bırakılana kadar çocukları bakım kurumuna yerleştirilmişti bile.

"Filmi izleyen yıllarda," diye yazıyordu Nick Cohen, "Birisi'nin inandırıcılığı arttı. Dosyasından sorumlu olan ve artık Camden'da değil St Albans'da görevli bulunan sosyal hizmet uzmanı, Birisi'ne yapılan muamelenin utanç verici olduğunu ve meslektaşlarının histerik biçimde davrandığını ifade ediyor."[33]

## Notlar

1) Sally Hibbin, yazarın söyleşisi, 28 Mayıs 2003.
2-4) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
5, 6) Robert Carlyle, yazarın söyleşisi, 29 Ekim 2002.

7, 8) Ricky Tomlinson, yazarın söyleşisi, 25 Ekim 2002.
9) Robert Carlyle, yazarın söyleşisi, 29 Ekim 2002.
10) Emer McCourt, yazarın söyleşisi, 20 Kasım 2002.
11) Sally Hibbin, yazarın söyleşisi, 28 Mayıs 2003.
12) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
13) Parallax Pictures basın bülteni, 1993.
14) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
15, 16) Ricky Tomlinson, yazarın söyleşisi, 25 Ekim 2002.
17) Barry Ackroyd, yazarın söyleşisi, 9 Mayıs 2003.
18) Antony Audenshaw, yazarın söyleşisi, 8 Ağustos 2002.
19) *What's On in London,* 6 Ekim 1993.
20) Julie Brown, yazarın söyleşisi, 25 Haziran 2003.
21) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
22) Tom Hickey, yazarın söyleşisi, 24 Ekim 2002.
23) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 31 Ekim 2002.
24) *Guardian,* 12 Ekim 1994.
25) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
26) Ricky Tomlinson, yazarın söyleşisi, 25 Ekim 2002.
27, 28) Crissy Rock, yazarın söyleşisi, 8 Mayıs 2003.
29) Tom Keller, yazarın söyleşisi, 30 Temmuz 2002.
30) Vladimir Vega, yazarın söyleşisi, 14 Ocak 2003.
31) *Sunday Times Magazine,* 14 Ağustos 1994.
32) *Sunday Times,* 18 Eylül 1994.
33) *Observer,* 10 Ağustos 1997.

# 18
# SON BÜYÜK DAVALAR

İspanya'nın sokakları ile savaş meydanlarının, demokrasiyi savunma adına kana bulanmasından yarım yüzyılı aşkın bir süre sonra, yeni kurulmuş Cumhuriyet'in yenilgisinin ardından iki kuşak boyunca faşizme ve diktatörlüğe dayanan bu ülke, yeniden silahlı çatışmalara tanık olmaktaydı. Yaralı erkekler ve kadınlar bir tepenin yamacında yatmış inlerlerken, bir hemşire İskoçyalı bir gönüllünün bacağındaki şarapneli çıkarıyor, elde sedye her yöne insanlar koşturuyordu.

İspanyol İç Savaşı'nı anlatan bu dramda aksiyon ilerlerken, yakındaki bir tepeden çekime yön veren Ken Loach'u görebilirdiniz. Bundan önceki üç filmini çektiği Londra ve Lancashire'in çok uzağındaydı artık. Ama Loach ile Jim Allen'a uzun zamandır içlerinde

besledikleri bir tutkuyu gerçeğe dönüştürme, modern tarihin en önemli dönemlerinden birini perdeye getirme şansını veren de o üç filmin kazandığı uluslararası başarı olmuştu. Yönetmenin imza attığı en büyük ve en iddialı filmdi bu; dev bir kadroyu, yabancı bir ülkede uzak mekânlarda çekim yapmayı ve 2 milyon 750 bin sterlin tutarında bir bütçeyi gerektirmişti. Kullanılan manzaralar ve epik öykü aynı zamanda 16 mm.'den 35 mm.'ye geçişe işaret ediyordu.

İspanyol İç Savaşı, sosyalistlerin gözünde kutsal bir dava olmuştu. Demokratik bir seçimle iktidara gelmiş Cumhuriyetçi hükümeti destekleyenlerin, imtiyazın sefalet üzerinde hüküm sürdüğü eski düzeni geri getirmeye çalışan Franco faşistlerine karşı savaştığı bir mücadeleydi bu ve iyi ile kötü, başka hiçbir zaman bu mücadelede olduğu kadar kesin çizgilerle birbirinden ayrılmamıştı. Dünyanın her yanından insanlar gelip Cumhuriyet'i savunmak üzere silaha sarılmış, tarihi asırlara dayanan feodalizm ile yolsuzluğu silme umuduyla monarşi, ordu, kilise ve güçlü toprak sahiplerine karşı yükseltilen direnişe katılmışlardı. Üstelik 1930'ların İspanyol devrimi, hâlâ 'son büyük dava' olarak kabul ediliyordu. Loach'un gözünde de öyleydi, ama o, demokrasi adına savaşanların yenilgisinin ardındaki sebepleri açıklayabilecek daha karmaşık bir öykü anlatmaya kararlıydı. Bu da acı gerçeğin gözler önüne serilmesi demekti, yani Stalin'in yörüngesindeki İspanyol komünistlerinin, Cumhuriyetçi saflardaki diğer gruplara, özellikle de anarşistler ile POUM'a (Marksist İşçi Birliği Partisi) bağlı devrimci milislere ihanet ettiğini ve onları susturmaya çalıştığını; kutsal bir yanı olmayan Cumhuriyetçi ittifak içindeki çatlakların, Hitler ile Mussolini Franco'ya yardım ve birlik gönderirken, Britanya ile Fransa'nın Cumhuriyetçiler'e destek vermemesi kadar önemli bir yenilgi sebebi olduğunu. (Loach'un kendi Marksist tarih analizi -tıpkı Britanya'nın solcu İşçi Partisi hükümetlerinin sosyalizme ihanet edişi gibi- Stalin'in de komünist ilkelere ihanet ederek her türlü muhalefeti temizleyen vahşi bir diktatör olduğu görüşüne dayanıyordu.)

"Yaşadığımız yüzyılda, halkın bu gezegenin gerçek sahibi olabilmesi için birkaç büyük fırsat çıkmıştı ve bu da onlardan biriydi," diyor Loach. "Bunun neden gerçek olamadığı ise ilginç bir öykü oluşturuyor, çünkü bana kalırsa, çok fazla insanın bilmediği, önemli bir öykü bu; oraya savaşmaya giden ve düpedüz satılan insanların öyküsü gibi mesela. Faşistlerin kötü adam, başka herkesin de iyi adam ol-

duğu bir film yapmakla yetinecek olsaydık, bunun ilginç bir tarafı olmayacaktı, çünkü bu hem kolaya kaçmak, hem de Cumhuriyetçiler tarafında dönen kötülükleri saklamak olurdu. Oysa asıl trajedi buradaydı."[1]

George Orwell ve Stephen Spender gibi aydınlar da seferber olmuştu o dönemde, ama Loach ile Allen, mücadeleyi olduğu gibi, yani çoğunlukla milis kuvvetlerinde çarpışan sıradan insanların açısından anlatmaya kararlıydılar. Gerçi, altbaşlığı "İspanyol Devrimi'nden Bir Öykü" olan *Ülke ve Özgürlük*, bir tarih dersi olmanın ötesinde anlam taşıyordu. Loach ile Allen, günümüzde Avrupa'nın her yanında etnik azınlıklara yöneltiler saldırıların, giderek yükselen anti-Semitizm'in ve faşist politikacıların bir kez daha sahneye çıkmasının, öyküyü çağımıza bağlayan önemli gelişmeler olduğu kanısındaydılar. Loach'un 1990'larda yaptığı birçok dikkate değer ve ödüllü film arasında *Ülke ve Özgürlük* bir başyapıt olarak parlamaktadır. Tıpkı George Orwell'ın *Homage to Catalonia*'sının tarzında bu film de, İspanyol İç Savaşı'nın öyküsünü, yenilgiye uğrayan Cumhuriyetçiler'in bakış açısından anlatıyor ve onları daha devrimin ilk günlerinde bölmeye başlayan ayrılıklara odaklanıyordu.



*Ülke ve Özgürlük* filminden bir sahne.

Bu çapta bir filme gereken bütçe, Channel Four'un tek başına karşılayabileceğinden çok fazlaydı. 1991'de filmin fikir hakları, daha önce bunu üç bölümlük bir televizyon dizisi olarak ısmarlamış

olan Working Title'dan geri alındı ve Sally Hibbin yeni finansman kaynakları aramaya başladı. "Bu kadar düşük bütçeyle film çekmeyi nasıl başardığımız birkaç kez sorulmuştu," diye anlatıyor Hibbin. "İşin sırrı oturduğun yerde oturmakta, bir kilometreden fazla seyahat etmemekte; öyküyü de bulduğun mekâna uyarlamak zorundasın. Sonra üç film projesi üzerinde çalışmaya başladık işte, hepsi de biraz büyük bütçeliydi bunların ve biri de *Ülke ve Özgürlük*'tü. Artık farklı bir tarzda çalışmak gerektiğini biliyorduk."[2]

Parallax'ın projeyi geliştirebilmesi için British Screen para koydu. Sonra Hibbin, İspanya'daki Valladolid Uluslararası Film Festivali'ne katıldı, amacını açıkça dile getirmişti: Kendileriyle aynı büyüklükte olan ve ortak yapıma girmekle ilgilenebilecek şirketlerle bağlantı kurmak. İspanya'da Messidor Films adında bir dağıtımcı bulduktan sonra, Wim Wenders'ın kurduğu Road Movies şirketini yöneten Alman yapımcı Ulrich Felsberg'le tanıştı. Sonuç olarak Parallax, filmin bütçesinin yarısını karşılarken, yüzde 40'ını Messidor ile Road Movies sağlıyor, kalan yüzde 10'u da Avrupa film destekleme kuruluşu Eurimages koyuyordu. Yapıma ortak olanların her biri, televizyon ve sinema salonlarına ön satış yaparak kendi ülkesinde para topladılar. Channel Four senaryoya fazla sıcak bakmadığından, Parallax filmin Britanya'daki televizyon haklarını BBC ile BSkyB'ye sattı.

O sırada Hibbin, Parallax'ın yaptığı *I.D.* adlı filmde çalışmaktaydı, dolayısıyla yapımcılığı, böylece Loach'la ikinci filmini gerçekleştirecek olan Rebecca O'Brien üstlenirken, Hibbin de uygulayıcı yapımcı oldu. Çekimler boyunca tüm ekibe damgasını vuracak olan o coşkuyu yansıtarak şöyle diyordu O'Brien: "İspanya'ya gittik, siper kazmaya başladık ve İspanyol Devrimi'ni yarattık!"[3] *Ülke ve Özgürlük*'te Britanya, İrlanda, İspanya, Almanya, Fransa, İtalya ve ABD'den oyuncular görev aldılar ve oyuncu kadrosu ile teknik ekibin çekimler için Aragon ve Kastilya sınırındaki Maestrazgo'ya, iç savaş sırasında yerli halkın hafızasında hâlâ canlılığını koruyan vahşi çarpışmalara sahne olmuş bu dağlık bölgeye doğru yola çıkmasından önce, tam üç yıl süreyle proje geliştirme çalışmaları yürütüldü. Katalan mekân sorumlusu, köy meydanı, kilisesi, sokakları ve toprak ağasının çiftliğiyle nispeten bozulmadan kalmış bir köy olan Mirambel'i buldu. Barcelona'dan dört saatlik yoldaydı bu köy.

Çekimlerin başlamasından aylar önce Loach, "Çarşamba Tiyatrosu" günlerinden eski bir arkadaşı olan Roger Smith'i arayarak Al-

len'ın senaryosu üzerinde çalışmasını istedi. "Öykünün akışı öyle yavaştı ki gelişemiyordu bir türlü ve hep tekrar tekrar üzerinde çalışmak gerekiyordu," diyor Loach. "Son derece görkemli bazı sahneler vardı, ama anlatı pek tutarlı gitmiyordu."[4] İki eski dostun yeniden biraraya gelmesine vesile olan, sonunda rafa kaldırılacak bir proje olmuştu: Palace Pictures, bir otomobil fabrikasının imalat bölümünde geçecek *soap opera* için Channel Four'a bir proje geliştirmesini istemişti Loach'tan. Senaryo editörü olarak Smith tutulmuş, bir kısmı Allen tarafından olmak üzere çeşitli bölümler yazılmıştı bile. Ama televizyon dizisi olarak önerilen bu proje sonunda yattı. "Olmadı, çünkü bizimle aynı perspektife sahip bir yazar ekibi oluşturamadım," diye açıklıyor Loach. "Ortaya koydukları senaryolar, kişisel durumlara ilişkin tuhaf ve gülünç olayları içeriyordu, ama altta yatan mücadeleye dair kavrayıştan yoksundu."[5]

Bunun ardından Smith, *Ülke ve Özgürlük* senaryosuna el attı. "Benim önerim, başkarakter David'in bir Komünist Parti üyesi olarak çizilmesi durumunda, yaşadığı asıl krizin, yani partinin yapmakta olduğu işin farkına varmasının, çok daha güçlü bir anlam kazanacağıydı," diyor. "İşte o zaman tam bir dönüm noktası haline geliyor bu kriz ve David'in cepheye geri dönmesiyle sonuçlanıyor. Ondan sonra, filmi bir aşk öyküsü olarak kurup kurmayacağımız meselesi vardı ki, her şeyden önce zaten bir aşk öyküsü falan değildi bu. Bir başka mesele, bütün bu olayları günümüze nasıl bağlayacağımızdı, işte ondan sonra başa, Liverpool'daki ihtiyarın ölümüne geliyorduk. Zaten onun İspanya'daki deneyimlerinin öyküsüydü film, yaşadığı ihanetin ve Blanca'yla ilişkisinin."[6] Allen'ın ilk düşüncesi, yani David'in âşık olduğu kızın Alman yapılması -böylece Hitler faşizmi de öyküye katılabilecekti- başroldeki karakterlerden hiçbirinin zaten İspanyol olmadığı akıllarına gelince geçersiz kalmıştı.

Filmdeki İspanyol rollerinin kastingi için Barcelona'ya giden Loach, Smith'e telefon ederek ödüllü oyuncu Icíar Bollaín'i Blanca rolüne uygun bulmadığını söyledi, ama bir başka rol yaratmaya değecek ölçüde etkileyiciydi. Bunun üzerine Smith, İspanya'ya gitti ve on gün çalışarak bu oyuncu için ateşli gerilla savaşçısı Maite karakterini yarattı. Bütün kadronun, oynadıkları rolleri yansıtan siyasal görüşleri olması gerektiği konusunda çok kesin bir tavır koymuştu Loach.

İki başrol, yani işsiz Britanyalı komünist David ile idealist anarşist Blanca için Loach, *Backbeat* adlı televizyon filminde John Lennon'ı canlandırmış olan Liverpool'lu oyuncu Ian Hart'ı ve kendi ülkesinde izleyicinin filmlerle TV dramalarından tanıdığı İspanyol oyuncu Rosana Pastor'u seçti. "Oyuncu bulmakta en çok zorlandığımız rol, Ian'ınkiydi," diyor. "Bütün karakterler politize tiplerdi, özellikle de gönüllüler; inançları uğruna oradaydılar. O rol içinse yüzlerce insanı izledim; mesele, hem işçi sınıfından gelme, hem de siyasal bakışı olan bir genç bulabilmekti."[7]

Cumhuriyetçi davaya destek vermek üzere İspanya'ya giden uluslararası gönüllüler rolündeki diğer oyuncular arasında, Amerikalı Gene Lawrence rolünde Tom Gilroy ile Fransız milis Bernard'ı canlandıran Frédéric Pierrot da yer alıyordu. Çekimler sırasında Loach, İç Savaş'ta Cumhuriyetçi saflarda çarpışanlar arasındaki yoldaşlık duygusunun aynısını filmin kadrosunda da kurmayı başardı. "Herkesi etkisi altına alan o olağanüstü tutkulu filmlerden biri olmuştu," diye anlatıyor Rebecca O'Brien.[8]

Loach'un birlikleri Maestrazgo'ya vardıklarında, İspanyol kara kuvvetlerinde görevli iki çavuş tarafından iki haftalık eğitimden geçirildiler; milislerin göreceği eğitimin aynısı verilmişti onlara da. Milis kuvvetlerindeki bir İrlandalı'yı canlandıran Eoin McCarthy, "Kendi teçhizatımız ve silahlarımız vardı," diyor. "Belki de liderlerden biri olabilirdim diye düşünmüştüm o sıra, çünkü çocuklara İspanyolca talim yaptırıp duruyordum. Ateş etmesini, silahı söküp takmasını öğrendik. İzcilik yapmak gibiydi biraz, ama çok daha zevkliydi, çünkü gerçekten nefis kızlar vardı etrafta, hem de hava çok güzeldi ve müthiş eğlendik. Saat beş oldu mu elde silah kasabanın meyhanesine yürür, iki bira içerdik. Bir saat sonra akşam yemeği için otele dönerdik, oyuncular, Ken, teknik ekip, herkes birlikte yerdi yemeğini; hayatımda ilk defa böyle bir şey görüyordum bir film çekiminde. Akşamları da İç Savaş gazileriyle oturur, milis marşları öğrenirdik."[9] Siperleri Mirambel köyünden bir amele kazmıştı ama, şekil verip içlerini düzenleme işini Loach'un kendi milisleri üstlendi, böylece kendilerini tam anlamıyla bir milis kuvvetinin parçası olarak hissedebilecekler, aralarında birlik duygusu gelişecekti.

Altı haftalık çekimler boyunca tercümanlar kullanıldı ve herkes kendi dilinde konuştu; yani filmde İngilizce, İspanyolca ve

Katalanca biraraya gelmişti. Görüntü yönetmeni Barry Ackroyd, ses teknisyeni Ray Beckett, tasarımcı Martin Johnson, senaryo süpervizörü Susanna Lenton ve başka birkaç kişi dışında tamamı İspanyol olan teknik ekibi, aksiyonun geçtiği yerden mümkün olduğunca uzakta tutmaya özen gösterdi Loach: Amacı, oyunculardan gerçek bir savaştalarmışçasına doğal reaksiyon alabilmekti. Her zamanki tarzına bağlı kalarak oyunculara, senaryoyu parça parça, her seferinde ancak o anki rollerini oynamak için gerek duyacakları kısımları vererek dağıttı. "Bir sözleşmemiz olduğuna göre burada kaç gün boyunca çalışacağımızı aşağı yukarı biliyoruz," diyordu Icíar Bollaín, "ama ben başıma neler geleceğini bilmiyorum. Ölecek miyim, yoksa siperleri bırakıp buradan çekip gidecek miyim, haberim yok daha... Mirambel'de büyük bir çarpışma geçirdik, hepimiz içimizden birilerinin öleceğini biliyorduk, çünkü savaştaydık ve etrafımızda silahlar atılıyor, bombalar patlıyordu. Ve herkes çok korkuyordu öleceğim diye, çünkü kimse ölmek istemiyordu, çünkü ölmek demek, filmden ayrılmak demekti. Ama kimse, 'Filmden ayrılmak istemiyorum,' demiyordu, 'Ölmek istemiyorum'du herkesin ağzındaki."[10]

Eoin McCarthy'nin İrlandalı bir milisi, ölünce gerçekten duygusal bunalım geçirmiş. Şöyle anlatıyor: "Sırtıma plastik patlayıcı yerleştirip, çatıdan yuvarlanınca düşeceğim yere de minder gerdiler. Dediler ki, 'Sen bu sahnede vuruluyorsun.' Sonra Ken otele geri gönderdi beni, eşyam toplandı ve sekiz saat içinde Londra'ya postalandım. Üç gün sonra da cenaze törenimi çekmişler. Bok gibi hissettim kendimi. Kendi dediğine bakılırsa grubun, içlerinden birinin kaybını gerçekten hissetmesini istiyordu Ken. Londra'ya döndüm ama aklım hep İspanya'da kalanlardaydı, nitekim çekimlerin sonunda arkadaşlarla vedalaşmak için oraya uçtum tekrar. Filmi çekerken hepimiz biliyorduk zaten, gerçekten, ama gerçekten muhteşem şeyler olacağını."[11]

Jim Allen'ın, *Büyük Alev*'de işçilerin kendi kaderlerini ve siyasal ideolojilerini büyük bir söz ustalığıyla tartıştığı sahneleri senaryoya başarıyla yerleştirmesi gibi, *Ülke ve Özgürlük*'te de milisler ile -yakındaki bir kasabadan toplanan- yöre halkının, eski bir toprak sahibinin arazisini kolektifleştirme meselesini tartıştıkları bir sahne vardır. On iki dakika ile filmin en uzun sahnesi olan bu bölüm, senaryonun ana hatları üzerine tamamen içten geldiğince gelişmiş konuş-

malara ve doğaçlamaya dayanıyordu. "Kolektifleştirmeyle ilgili sahnenin çekimlerine hazırlanırken Ken'in çok heyecanlı olduğunu hatırlıyorum," diye anlatıyor Barry Ackroyd. "Demişti ki, 'Bu sahnenin, gerçek siyasetle ilgili gerçek bir tartışma gibi olmasını istiyorum: Bu dünyaya sosyalist bir bakış mı yönelteceksiniz, kendi çıkarlarınız açısından mı bakacaksınız?' Bu tartışmanın kamera önünde gerçekten meydana geleceğini hissetmişti ve her ne kadar karakterler, filmin temel görüşü doğrultusunda ağırlıklarını kolektifleştirmeden yana koydularsa da, çekimde ortaya çıkan tartışmanın sonucu, önceden öyle tanımlanmış değildi."[12]

Loach, 'gerçek' tartışmayı filme almak için iki kamera kullandı ve iki gün süreyle çekim yaptı. Kurgucu Jonathan Morris, Loach Londra'da kurgu odasına girdiğinde tümüyle 'filmle sarmalanmış' olduklarını hatırlıyor. Morris, yönetmenin her sahne için sonu gelmez çekimler yapma huyuyla başa çıkmakta uzmanlaşmıştı artık. "Bana hep Dördüncü Köprü'nün tablosunu hatırlatmıştır bu; sonuna varana kadar, ilk başta ne gördüğünüzü unutmuş olursunuz," diyor. "Ama Ken çok iyidir, hep not tutar ve ne yaptığını da bilir. Kolektifleştirme tartışmasının olduğu sahnenin kurgusu en az bir hafta sürmüştü."[13]

Loach'un milisleri, vaad edilen takviye birliklerinin gönderilmemesi üzerine yenilgiye uğrayarak geri çekilmek zorunda kaldıkları kanlı bir çarpışmanın ardından, beklenmedik reaksiyonlar veriyordu. "Evet," demişti oyunculara yönetmen, "atıldığınız bu mücadelede Halk Ordusu'ndan yardım bekliyordunuz ve kamyonlarla asker geldiğini görüyorsunuz... İlk anda, böyle bir durumu gerçekten yaşasaydınız nasıl tepki verirdiniz, onu düşünerek hareket etmenizi istiyorum... Ama şunu da unutmayın: Belli bir disiplininiz var sizin ve komutanınızın söylediklerine de dikkat etmeniz gerekiyor. Anlaştık. Haydi başlıyoruz."[14]

Üç kamyon ortada görünene kadar milisler, çarpışmanın geçtiği alanda oturmuş, '*agua*' [su] ve '*medico*' [ilaç] inleyişleri arasında yaralılarını tedavi etmekle uğraşıyorlardı. "Komünistlerin gelip silahlarını onlara doğrultacağını söylememiştik," diye anlatıyor Rebecca O'Brien. "İki kamera çalışıyordu o sırada, milislerin reaksiyonunu çekmek istemiştik. Üstlerine silah doğrultulunca, hepsi de tarlaların ötesindeki yamaçların ardında gözden kayboldular! Sonradan, olan biteni konuştukça hepimiz kahkahadan kırılmış-

tık."[15] Loach, o sahnede kendilerinden ne beklendiğini anlattı oyuncularına, silahların indirilmesini söyledi ve çekime yeniden başlandı. İspanya'daki son sahnelerden biriydi bu, komünistlere komuta eden subay, POUM'un Franco'yla 'işbirliği' yaptığı için yasadışı ilan edildiğini bildiriyor ve bunu izleyen çatışmalarda Blanca vurulup ölüyordu.

*Ülke ve Özgürlük*, İspanya'daki iç savaşı günümüz Avrupa izleyicisinin kafasında somutlaştıracak şekilde, David'in ölümü ve cenaze töreni sahneleriyle başlayıp bitiyordu. Bu sahneler Britanya'da bir haftada çekilmişti. Filmde David'in torununun, çeşitli mektupları ve aralarında Blanca'nın bir resminin de bulunduğu yadigârları bulduğunu görürüz. Torun Kim'i oynayan Suzanne Maddock, şöyle anlatıyor: "Ken demişti ki, 'Bu, senin deden. Her gün görüyorsun onu. Şimdi kanapeye uzanmış, "Yardıma ihtiyacım var," diyor sana.' Oyuncular, kendilerini kendilerine saklıyordu hep. Oyuncu olarak, canlandırdıkları karakterlerin kişiliğine büründüklerinin tümüyle farkındaydılar. O sahneyi arka arkaya defalarca çektiğimizi hatırlıyorum, gerçek gibi hissettiğimi de. Gözyaşlarım gerçekti; oynamıyordum, *sahici* tepkiler veriyordum."[16]

Loach'un başarıyla çektiği ilk 'yabancı' filme eleştirmenlerin ve halkın tepkisi olağanüstüydü. Mayıs 1995'te bütün milisleriyle birlikte tam kadro katıldığı Cannes Film Festivali'nde Loach, hem uluslararası eleştirmenlerin verdiği FIPRESCI Ödülü'nü hem de Evrensel Jüri Ödülü'nü kazandı. Başka ödüllerinin yanı sıra film, Avrupa Film Ödülleri'nde En İyi Film seçildi. *Ülke ve Özgürlük*'le ilgili en büyük övgülerden biri ise İspanyol *El País* gazetesinin sinema eleştirmeninden geliyordu: "Ahlâki bir abide niteliğinde, pırıl pırıl bir eser... Özgür İspanya'nın anısına saygı borcu olarak sinemanın bugüne dek ortaya koyduğu en güzel film."[17]

Loach ile Allen'ın destanı, en büyük başarıyı İspanya, Fransa ve İtalya'da kazandı, zaten bu ülkelerde daha sonra da sadık bir izleyici kitlesi buldu yönetmen. Barcelona'daki ilk gösterime kalabalık halk kitleleri hücum etti, öyle ki Loach ile O'Brien yerde oturarak izlemek zorunda kaldılar filmi. "Tereciye tere satmak gibi bir şeydi yaptığımız," diyor O'Brien. "Çok ürkütücüydü bizim için, çünkü İspanyol tarihini yeniden yazıyorduk. Ama bir alkış yağmuruyla karşılaştık ve yaşadığımız en duygulandırıcı deneyim oldu."[18] İspanyollar sinemalara akın ederken, birçok genç de tarihlerinin okulda öğ-

retilmeyen, gizli kalmış bir yönünü öğrenmiş oluyordu; 1975'te Franco öldükten sonra bile İspanyol tarihçileri, devrimin gerçek öyküsünü yazamamışlardı. Şimdi ise İç Savaş'ın romantizmini, kahramanlıklarını, mücadelesini ve acı gerçeğini, komünistlerin ihanetini anlatmak bir yabancıya düşmüştü. Kendi ülkesinde yaşanmış olaylarla ilgili olarak şunları söylüyordu Icíar Bollaín: "En şaşırtıcı şey, Cumhuriyetçi POUM'un başına gelenlerden benim de bihaber olmamdı. Kendi Cumhuriyetçi yoldaşlarının POUM üyelerini öldürdüğünü bilmiyordum."[19]

Ama Loach'un İspanyol destanına herkes övgüler düzmüş değildi elbette; farklı yaklaşanların çoğu, faşizme karşı mücadeleye destek vermek üzere başka ülkelerden İspanya'ya gitmiş olanlardı. İspanya'da dünyanın resmen tanınmış ilk kadın savaş muhabiri olarak bulunan büyük Amerikalı gazeteci Martha Gellhorn, filmde gördüklerinin kendi deneyimindeki ülke ve yoldaşlık olmadığını söylüyordu.[20] Gellhorn'un savaşla ilgili olarak Cumhuriyetçi bakış açısıyla kaleme aldıkları, partizanlığına rağmen bu konudaki en canlı ve dürüst anlatılardan biri olmuştur kuşkusuz ve daha sonra kocası olan Ernest Hemirgway'in düpedüz taraflı anlatılarına da, metni yine Hemingway tarafından kaleme alınmış *The Spanish Earth* (İsyanyol Toprağı) belgeselinin propagandacı tavrına da benzemez. Yalnız Gellhorn, Madrid'e 1937 Mayıs'ında gitmiş ve ertesi ay da savaşın belli başlı cephelerini dolaşmaya başlamıştı. Farklı Cumhuriyetçi hizipler arasındaki iç kavgaların büyük bölümü zaten olup bitmişti o sırada ve komünistlerin tam Mayıs 1937'de POUM'a yönelttiği saldırı, yani Loach'un *Ülke ve Özgürlük*'te anlattığı olaylar, bu iç kavgaların sonucuydu. 1936'nın Aralık ayında Londra'dan ayrılarak Cumhuriyetçi dava uğruna savaşmak üzere İspanya'ya giden George Orwell da anlatıyordu aynı olayları. Loach'un açıklaması şöyleydi: "Oraya gidenlerin çoğu Uluslararası Tugaylar'a [dünyanın her yanında Komünist Partiler'in topladığı gönüllüler] katılarak çarpıştı, ama ondan önceki asıl kritik dönemi yaşamamışlardı –yani, Cumhuriyetçi saflardaki liderlik mücadelesini."[21]

Orwell, Barcelona ve çevresinde geçen çarpışmalara ilişkin anlatılarında olsun, sonradan kaleme aldığı kitabı *Homage to Catalonia*'da olsun, Cumhuriyetçiler'e sempatisini açıkça ortaya koymakla birlikte, içlerindeki derin bölünmelerden ötürü onları eleştir-

mekten de geri kalmaz. Zaten tıpkı *Ülke ve Özgürlük*'e yöneltilen eleştiriler gibi bu kitap da yayınlandığı dönemde, Cumhuriyetçi davaya 'ihanet' etmiş olan 'Troçkistler ile anarşistler'in savunusu olmakla suçlanmıştır. Loach gibi Orwell da sosyalizme yönelik en büyük tehdidin kendi içinden yükselmekte olduğunu söylüyordu. Sonraları tarihçi Raymond Carr da şu görüşü ifade edecekti: "İç Savaş'taki en acı ironi, sonunda Cumhuriyetçi kampın iç savaşı haline gelmiş olmasıdır."[22]

Yazar Phillip Knightly, savaş muhabirliğinin dikkate değer örneklerinden biri olan anlatısı *The First Casualty*'de (Savaşta İlk Kaybedilen) şu sonuca varmaktaydı: "Akılla olduğu kadar yürekle de yazmanın tehlikelerinden biri şudur: Uğruna savaşılan, özünde haklı bir davaysa -ki Cumhuriyetçiler'inkinin öyle olduğuna şüphe yoktur- muhabir, yenir yutulur olamayacak hakikatlere dikkat çekmekten çok bir kahramanlık destanı yazmaya girişir. Sonuç, okurlarını yanlış yönlendirerek temelsiz bir iyimserliğe sürüklemesidir. Bu dürtüye karşı koyabilmiş çok az savaş muhabiri vardır."[23]

Loach'la birlikte çalışma deneyimi İspanyol oyuncular üzerinde öyle derin izler bıraktı ki içlerinden biri, Icíar Bollaín, Glasgow ve Nikaragua'da bir sonraki filmini çekerken Loach'u gölge gibi izleyerek hakkında bir kitap yazdı: İspanya'da yayınlanan *Ken Loach – Un Observador Solidario* (Dayanışmacı Bir Gözlemci).[24] Bollaín'in Britanya ve Orta Amerika'da peşine düştüğü bir başka kişi, aslında yazar olan ama *Ülke ve Özgürlük*'te milislerden birini oynayan Paul Laverty'ydi. Loach'un yeni filminin senaryosunu yazmakta olan Laverty, sonunda Bollaín'le birlikte Madrid'e yerleşti ve Loach'la düzenli bir işbirliği kurdu.

Kısmen İspanyolca çekilen bu yeni destan, Laverty'nin 1980'lerde Nikaragua'ya yaptığı gezilerden doğmuştu. ABD yönetiminin Orta Amerika'ya yönelik son müdahalelerinden birini konu alan, siyasal bakımdan patlayıcı nitelikte bir temaydı. Dünyada olup bitenlerle son derece ilgili biri olan ve gezip görmek isteyen Laverty, Sandinistalar'ın Amerikan destekli diktatör Somoza'yı devirdiği bir devrime sahne olmuş Nikaragua'yla çok ilgileniyordu. Başkan Ronald Reagan, 1984'te demokratik seçimlerde ezici çoğunluğun desteğini almış olan yeni rejimde istikrarsızlık

yaratma amacıyla, karşı-devrimci Contralar'a Kongre'nin onayı olmadan para ve eğitim sağlamaktaydı. Solda birçokları içinse Sandinistalar'ın gerçekleştirdiği toprak reformlarının yanı sıra sağlık ve eğitim alanlarında sağlanan ilerlemeler de, İspanyol devrimini çağrıştıran bir ideali temsil ediyordu.

Memleketi Glasgow'da ceza avukatı olarak çalışmayı bırakıp Nikaragua'ya giden Laverty, "Bu ülke büyülemişti beni," diyordu. "Nüfusa okuma-yazma öğretilmiş, çocuk felcinin kökü kazınmış, toplumsal dönüşüm yönünde atılan bütün bu başarılı adımlarla uluslararası sağlık kuruluşlarından ve UNESCO'dan ödüller kazanılmıştı. Oysa İskoçya'nın Strathclyde bölgesinden daha küçüktü Nikaragua'nın nüfusu."[25]

1984'te Orta Amerika'ya yaptığı ilk yolculukta Laverty, Nikaragua'nın kuzeyindeki bir tarım kooperatifinde altı ay kaldı. Arkasından, Amerika destekli rejimlerince kurulan ölüm mangalarının binlerce yurttaşın canını aldığı Guatemala ile El Salvador'a da gitti. İskoçya'ya dönünce öğrencilerin ve işçi sendikalarının örgütlediği dayanışma kampanyalarında çalıştı, İskoçya'da kurulan Nikaragua'ya Tıbbi Yardım komitesinde yer aldı. Bunun sonucunda 1986'da, hemşire olan sevgilisiyle birlikte bu tıbbi yardım kuruluşunun görevlisi olarak tekrar gitti Nikaragua'ya; ama sonra oradaki bir insan hakları örgütünde çalışmaya başladı. "Kırsal bölgelerde halkla görüşüyordum, ülkeye gelen delegasyonlarla ilişki içindeydim ve başka örgütleri de inceliyordum," diye anlatıyor o günlerini. "Contra saldırılarına dair haber ve ayrıntılı bilgi de toplamaktaydık. Tanık olduğum şey, ülkeyi bölmek için yürütülen son derece sistematik bir kampanyaydı."[26]

Yeniden avukatlık yapmaya niyeti olmayan Laverty, bir kez daha İskoçya'ya dönerek dayanışma çalışmalarına devam etti ve deneyimlerinden yola çıkarak bir öykü yazmaya koyuldu. Sonunda bunu sinema için bir tretmana dönüştürmeye karar verince, aralarında Loach'un da bulunduğu çeşitli yapımcı ve yönetmenlerle bağlantı kurdu. Loach'un ona telefon edip öyküsüyle ilgilendiğini bildirmesi üzerine ilk otobüse atlayarak Londra'ya gitti. Birkaç görüşmenin ardından Loach, daha önce diyalog yazma deneyimi olmayan Laverty'yi birkaç sahnenin senaryosunu yazmaya ikna etti. Ellerinde tretman ve senaryonun birkaç sayfasıyla Glasgow Film Fund'a baş-

vurduklarında, senaryonun tamamı sipariş edildi. Laverty'nin ilk baştaki düşüncesi, tümüyle Nikaragua'da geçen bir öykü oluşturmaktı, ama Loach'la birlikte ilk yarısı Britanya'da geçen bir senaryo hazırladılar. Sonuç, Glasgow'lu otobüs şoförü George ile ağır bir travma yaşamış olan Nikaragualı dansçı ve mülteci Carla arasındaki aşkın öyküsüydü. Olay, Carla'nın ülkesindeki savaşın en şiddetli günlerini yaşadığı 1987'de geçer. Carla'nın intihar girişiminin yarattığı şokun ardından George, kızın geçmişinden gelme acı verici kâbusları yok etmek amacıyla onunla birlikte Nikaragua'ya gider ve Carla'nın, Contralar'ın eline düşmüş olan eski sevgilisini bulmaya çalışırlar. Uğradıkları bir Contra saldırısının ardından George, CIA'in işin içinde olduğunu öğrenince dehşete kapılacaktır. Carla, Contralar tarafından belkemiği kırılmış ve dili kesilmiş olan Antonio'yu sonunda bulur; George ise ülkesine tek başına döner.

Bir kez daha yurtdışında film çekecek olan Loach, Laverty'nin oradaki dostlarıyla tanışmak, daha önce hiç görmediği bir ülkeyi biraz tanımak ve çekim yapacakları yerler bulmak amacıyla yazarla birlikte Nikaragua'ya gitti. "Orada sinema sanayii diye bir şey yok," diye anlatıyor Laverty. "Kültür Bakanı'yla görüştüğümüzde Fransız Yeni Dalga sinemasından söz etmeye başladı adam! Sonra kocaman bir kızışmış dişi köpek çıktı ortaya, o etrafımızda dolaşıp dururken bir de küçük köpek geldi, bu ikincisi dişi köpeğin orasını burasını yalıyor, üstüne çıkmaya çalışıyordu. Sonunda çıktı da, onunla çiftleşmeye uğraştı bir süre, nihayet tek bacağını havaya kaldırarak denge sağladıktan sonra dişi köpeğin üstünde gidip gelmeye başladı. Tümüyle gerçeküstücü bir manzaraydı. Ken'le ikimiz, gülmemek için kendilerini güçlükle tutan iki yeniyetme delikanlı gibiydik."[27]

Nikaragua ile Britanya arasında hiçbir ticaret anlaşması bulunmadığı için oracıkta hemen bir anlaşma yapıldı: Hükümet, işi bittikten sonra orada bırakması koşuluyla Parallax'ın bu ülkede satın aldığı hiçbir şeyden vergi almayacaktı. Daktilolar ve çekimlerden artan film 'parçaları' da buna dahildi. Bu parçalardan Nikaragualı sinemacılar ikişer, üçer dakikalık kısa filmler oluşturup hepsini biraraya getirerek Berlin Film Festivali'nde ödül kazandılar sonra.

Baş kadın oyuncuyu ve diğer rollere çıkacak kişileri bulmak çetin bir işti Loach için. Sonunda başkent Managua'da herkese açık

denemeler yaptı, bunlardan birine kadın kılığına girmiş olduğu sonradan ortaya çıkan bir erkek de katılmıştı. Ayrıca burada, alışkın olduğu uygulamaları sürdüremeyeceğini gördü Loach; senaryonun çatışmalı bölümlerinde oyunculardan doğaçlama performans elde etmeye çalışmak, Nikaragua duyarlılıklarına uymayan nafile bir çabaydı, fazla kibar insanlardı çünkü Nikaragualılar! Ama *Ladybird Ladybird*'de de olduğu gibi başrolde inandırıcı olacağını düşündüğü bir kadın bulmayı başardı. Aslında, biraz oyunculuk deneyimi de olan dansçı Oyanka Cabezas'tan öylesine etkilenmişti ki, Parallax, hiç İngilizce bilmeyen kadının çekimler başlayana kadar bu dili biraz öğrenebilmesi için Londra'da bir dil kursuna yazdırdı onu. George rolüne oyuncu bulmak daha kolay oldu ve rol, *Ayaktakımı*'nın oyuncusu Robert Carlyle'a verildi. Carlyle - ancak *Carla'nın Şarkısı*'nın çekimleri bittikten sonra gösterime girecek de olsa- kendisini Britanya'da üne kavuşturacak olan *Trainspotting*'in çekimlerini yeni tamamlamıştı daha. *Kıyamet* ve *Kuzuların Sessizliği* gibi sansasyonel Hollywood yapımlarında rol almış olan Amerikalı oyuncu Scott Glenn'e de, CIA ajanlığından dönme insan hakları savaşçısı rolü düşüyordu.

Rebecca O'Brien o sırada *Bean* projesinde çalışmakta olduğu için *Carla'nın Şarkısı*'nda yapımcılık görevine geri dönen Sally Hibbin de, filmin lojistik çalışmalarına katkıda bulunmak üzere Nikaragua'ya gitti. Sonra, *Ülke ve Özgürlük*'ün çekimlerini öne alma kararı verildi. Bütçesi 3 milyon sterlin olan *Carla'nın Şarkısı* için Hibbin, Parallax ile Road Movies arasında *Ülke ve Özgürlük* için sağlanmış ortak yapım anlaşmalarına bel bağlamıştı. İspanya'dan Tornasol Films'in de katılımıyla film Channel Four Films'e satıldı, ayrıca yine İspanya'dan Alta Films ile TVE televizyon kanalının, Almanya'dan Degeto Films ile Filmstiftung Nordrhein-Westfalen'ın, önceden belirtildiği gibi Glasgow Film Fonu'nun ve Avrupa Senaryo Fonu ile Nikaragua Devlet Kültür Enstitüsü'nün desteği alındı.

*Ülke ve Özgürlük*'ün Britanya sinemalarında gösterime girmesinden kısa bir süre sonra Loach, *Carla'nın Şarkısı*'nın çekimlerine başlamaya hazırdı. Kronolojik sırayla çekim yapma geleneğine uygun olarak önce Nikaragua'da iki çekim yapması gerekiyordu: Birinde *flashback* olarak kullanılacak sahneler çekildi, arkasından da George ile Carla'nın bu ülkeye yolculuğu. Toplam olarak dört hafta Nikaragua'da, dört hafta İs-

koçya'da çalışıldı. İki ülke de çetin şartlar çıkarmıştı ekibin karşısına: Glasgow'da derece sıfırın altındaydı, Aralık ayında günlerin çok kısa sürmesi yüzünden çekim süresinin kısıtlı olduğu Loch Lomond yakınındaki dağlarda da öyle; Nikaragua'da ise ekip, tropikal sıcakta alışık olmadıkları yiyecekler ve su yüzünden hasta düştü. Ama birçok belgeselde çalışmış olan Barry Ackroyd, benzer coğrafyalarda çekim yapmaya alışıktı. "İnsan, teknik olarak her türlü şartta çalışabileceğini düşünüyor artık, hem ışıkta meydana gelen değişikliklere de alışkın oluyor," diyor Ackroyd, "ama tabii sıcak çok fazla ve sabah erkenden kalkıp bütün gün ağır çalışmaya dayanmak, sonra ertesi sabah yine erkenden kalkıp başlayabilmek gerekiyor."[28]

Loach'tan rol teklifini telefonda alan Carlyle ise otobüs kullanmayı öğrenmek zorundaydı. Bu da, bir hafta süreyle yoğunlaştırılmış bir kursa tabi tutulup Cuma günü de sınava girmesi demekti. "Valla nasıl verdim o sınavı hiç bilmiyorum," diyor, "ama vermek zorundaydım, çünkü iki katlı bir otobüste dokuz-on can taşıyacaktım. Gerçi üzerimde hiçbir baskı da yoktu."[29] *Ayaktakımı*'ndaki deneyiminin ardından Loach'vari sürprizlere hazırlıklıydı oyuncu. Ama o filmde nasıl banyo kapısını açıp da sevgilisini eroin enjekte ederken yakalayana kadar kızın uyuşturucu bağımlılığından haberi olmamışsa, bunda da intihar girişiminde bulunan Carla'yı kan dolu küvetin içinde yatar bulmak tam bir şok olmuştu onun için. "Korkunç sarstı o görüntü beni, sanki gerçekmiş gibi," diyor Carlyle. "Kesinlikle beklemediğim bir şeydi. Sonra, ikinci büyük şoku da Nikaragua'da yaşadım: Carla'nın bir bebeği olmuştu. İşte bunu hiç tahmin edemezdim. Carla'nın bebeği kollarına aldığı an, Ken'le yaptığım bütün çekimler arasında en sevdiğim sahnedir benim, çünkü oradaki duygular tamamen katıksızdı, oyunculuğu aşan bir şeydi."[30]

Nikaragua'daki ikinci grup çekimler Managua'da ve kuzeydeki Estelí ile Ducale'de yapıldı. Bu da, hâlâ eşkıyanın kol gezdiği Pan Amerikan Karayolu'nda yolculuk etmek demekti. Bazı eleştirmenler, filmin ikinci yarısının önceki bölümlere göre bazı tutarsızlıklar içerdiğinden yakınmışlardı, ama yine de film, Venedik Film Festivali'nde İtalyan Senato Başkanlığı Altın Madalyası'nı ve Havana Film Festivali'nde de Mercan Ödülü'nü kazandı.

*Carla'nın Şarkısı* gösterime girdiğinde, Nikaragua devrimi titrek bir alev bile değildi artık. Yıllar yılı süren Amerikan ambargosu hal-




kı yiyip bitirmiş, bir kısmı Sandinistalar'ın fazlasıyla haddini bilmez olduğunu düşünür olmuştu. 1990 seçiminde Sandinistalar çok az farkla galip çıkınca, Amerika'nın desteklediği Violeta Chamorro yönetiminde, eski Nikaragua'nın iktidar ve imtiyaz ilişkilerini destekleyen bir koalisyon hükümeti kuruldu. 1980'lerdeki başarıları birer birer elinden giden Nikaragua, on yıl içinde Haiti'den sonra bölgenin en yoksul ülkesi durumuna geldi.

Loach'un kendi ülkesinde sönmekte olan bir ışık ise artık *Büyük Alev*'deki gibi birleşip işlerini koruyamaz olan işçilerin durumuydu.

1996'da Loach, önceki yıl grev kırıcılığı yapmayı reddettikleri için işten çıkarılan Liverpool'lu 329 tersane işçisinin sesi olmak üzere belgesel filmciliğe dönüş yaptı; bu işçilerin yerine sendikasız işçiler getirmişti işveren. Böylece *Büyük Alev*'den yirmi yedi yıl sonra izleyiciye sunulan *Titrek Alev*, yıkıcı Thatcherizm dalgasının, kitlesel işsizliğin ve sendika karşıtı yasaların ardından işçi sınıfının nasıl zayıf bir konuma sürüklendiğini gösteriyordu. Medyanın büyük ölçüde kayıtsız kaldığı öyküsüyle film, Loach'un eserlerini yakından takip edenler için bildik bir temayı, tersane işçilerinin ulusal sendika liderleri elinde uğradığı ihaneti dile getirmekteydi.

Parallax'ın bu belgeselinin yapımcılığını, hâlâ Los Angeles'ta *Bean* üzerinde çalışmakta olan Rebecca O'Brien 'faksla' gerçekleştirdi. Channel Four'un geri çevirdiği *Titrek Alev*, BBC 2'nin "Modern Times" serisinde "Çağdaş Ahlâka Dair Bir Öykü" alt-başlığıyla yayınlanarak, Loach'un, televizyon kariyerine başladığı kurumdaki ilk belgeseli oluyordu. Aradan geçen otuz yılda devir çok değişmişti kuşkusuz, yine de Loach, daha önce Liverpool halkında tanık olduğu ateşi tanımıştı tersane işçilerinde. Filminde, tersane işçilerinin karılarınca Women of the Waterfront (Rıhtım Kadınları) adı altında kurulan destek grubunu da izlemişti Loach. Madenci grevinde olduğu gibi işçi karıları, Blackpool'daki TUC konferansına giderek Nakliye ve Genel İş Sendikası genel sekreteri Bill Morris'in karşısına çıktılar, ancak Morris, tartışmaya dair resmî açıklama yapmayı reddetti.

"Bu gerçekten çok güçlü bir kültür ve sanayideki miraslarının tamamen bilincindeler," diyordu Loach. "Ancak dönemin ruhu son derece farklıydı. Sendikalar ve militan sendikacılık modası geçmiş sayılıyordu artık, zayıf düşmüş bir konumu temsil ediyordu. 1980'lerin başında Thatcher muzaffer bir görünümdeydi; 1990'ların ortalarında ise her şey bitmişti artık ve insanlarda, kavgayı kaybedecekleri duygusu vardı. Bu filmle, dönemin insanlarına dair bir belge sunabildiğimi umuyorum, tabii aynı zamanda acentalar aracılığıyla istihdamın ve sıradanlaşmış, düzenlemelerden bağımsız kılınmış işgücünün sanayiye getirilmesiyle yaratılan tehlikeye dair bir belge."[31]

Loach'un, ta 1964'ten beri inanmış olduğu İşçi Partisi'ne ilişkin düş kırıklığı, otuz yılın sonunda partiden ayrılmasıyla sonuçlanacaktı. "İş-

çi Partisi'ne, partinin solunda yer almak üzere girmiştim," diye açıklıyor kendisi. "Aidatımı yatırmayı hiç kesmedim ve çeşitli dönemlerde birçok faaliyete katıldım. Ama artık mesele, sol siyasetin nerede ifade bulacağı meselesi haline gelmiştir benim için."[32] Parti üyeliğinden ayrıldıktan sonra da Loach, IV. Madde Kampanya Grubu için yirmi iki dakikalık bir film çekerek, sosyalizm alevini canlandırmak üzere son bir çaba gösterdi. Şubat 1995'te gösterime giren *A Contemporary Case for Common Ownership* (Ortak Mülkiyet Konusunda Çağdaş Bir Vaka), İşçi Partisi'nin yeni lideri Tony Blair'in, temel sanayilerin devletleştirilmesi ilkesine bağlılığın ifadesi olarak parti tüzüğünde yer alan maddeyi değiştirme planlarına karşı bir sesti.

Sözümona Yeni İşçi Hareketi'nin giderek artan ölçüde iş dünyasıyla saf tutmasının ve serbest piyasa ağırlıklı iktisat politikalarını benimsemesinin yanı sıra Blair'in kazandığı seçim zaferi de, birçok üyenin partiden ayrılarak 1996'da Arthur Scargill tarafından kurulan Sosyalist İşçi Partisi'ne girmesiyle sonuçlandı. Gerçi Loach bu partiye üye olmadı ama ertesi yıl genel seçim için Sosyalist İşçi Partisi'nin siyasal programlarını o çekti. İşçi Partisi seçimleri kazanıp da on sekiz yıl aradan sonra iktidara döndükten sonra, ülkedeki 'Cool Britannia' kültürünü tanıtma amacıyla hazırlanacak Planet Britain CD-Rom'u ve web sitesi için Dışişleri Bakanlığı'nın temasa geçtiği sanatçılardan biri de Loach olmuştu. Ne yazık ki devlet memurları, Loach'un kendilerine sunduğu nüktedan, hafif alaycı biyografiyi pek hoş karşılamadılar. Kendi ifadelerine göre, duydukları rahatsızlığın kaynağı, Loach'un sürekli tekrarladığı bir temadan, "İşçi hareketinin başına bela olan iki şey: Stalinizm ve sosyal demokrasi"den bahsederek sözlerini şöyle sürdürmesiydi: "Bunlardan ikincisinin bir örneği de, su katılmamış kapitalist politikalara radikal makyaj uygulama çabasını temsil eden Blair projesidir."[33] Biyografi, tabii ki kullanılmadı.

Loach'un gönül bağladığı siyaset dışı bir dava olan Bath Belediyesi Futbol Kulübü, 1998'de yönetmenin kulüp başkanlığına seçilmesinden sonra biraz siyasal bir niteliğe bürünmeye başladı. Kulübün mali sıkıntı yaşamakta olduğu bir dönemde hissedarların çoğunluğu, tribünlerdeki taraftarlardan oluşan yeni bir kurulu göreve getirmişti. Ricky Tomlinson, Liverpool'dan gelerek kulübe para toplamak için *stand-up* gösteriler düzenledi, Loach da bölgesindeki ITV

kanalı için yarım saatlik bir belgesel çekti. Yalnızca HTV Batı bölgesinde gösterime giren filmin adı, *Another City: A Week in the Life of Bath's Football Club*'dı (Bir Başka Kent: Bath Futbol Kulübünün Yaşamında Bir Hafta). Çekimleri sahada ve saha dışında kulübü izleyerek gerçekleştiren Loach, eski oyuncularla menajerleri de biraraya getirdi; bunlar arasında Malcolm Allison ve Tony Book gibi futbol liginde başarıya ulaşmış kişiler de vardı. Fransızlar, asla ödün vermedikleri Loach hayranlığını bir kez daha ortaya koyarak bu filmi kendi televizyonlarında yayınladılar. Bath'te ise taraftarların kulüp işlerine katılımı, *Büyük Alev*'de Liverpool liman işletmelerine el koyan işçileri getiriyordu akla.

## Notlar

1) *Loach on Location – Making Land and Freedom*, BBC2, 15 Mayıs 1995.
2) Sally Hibbin, yazarın söyleşisi, 28 Mayıs 2003.
3) Rebecca O'Brien, yazarın söyleşisi, 12 Mart 2003.
4, 5) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
6, 7) Roger Smith, yazarın söyleşisi, 18 Aralık 2002.
8) Rebecca O'Brien, yazarın söyleşisi, 12 Mart 2003.
9) Eoin McCarthy, yazarın söyleşisi, 15 Ağustos 2002.
10, 11) *Loach on Location – Making Land and Freedom.*
12) Barry Ackroyd, yazarın söyleşisi, 9 Mayıs 2003.
13) Jonathan Morris, yazarın söyleşisi, 12 Mart 2003.
14) *Independent on Sunday Magazine*, 24 Temmuz 1994.
15) Rebecca O'Brien, yazarın söyleşisi, 12 Mart 2003.
16) Suzanne Maddock, yazarın söyleşisi, 14 Ağustos 2004.
17) Alıntı, *The Times*, 18 Eylül 1995.
18) Rebecca O'Brien, yazarın söyleşisi, 12 Mart 2003.
19) *Loach on Location – Making Land and Freedom.*
20) Londra *Evening Standard*, 5 Ekim 1995.
21) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
22) Raymond Carr, "Introduction", *The Spanish Civil War: A History in Pictures*, Allen & Unwin, 1986.
23) Philip Knightly, *The First Casualty – From the Crimea to Vietnam: The War Correspondent as Hero, Propagandist and Myth Maker*, André Deutsch, 1975.
24) *Ken Loach – Un Observador Solidario*, El País/Aguilar, Madrid, 1996.
25-27) Paul Laverty, yazarın söyleşisi, 16 Aralık 2002.
28) Barry Ackroyd, yazarın söyleşisi, 9 Mayıs 2003.
29, 30) Robert Carlyle, yazarın söyleşisi, 29 Ekim 2002.
31, 32) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
33) Alıntı, *Guardian*, 21 Kasım 1997.

# 19
# ALANTİĞİN ÖBÜR YAKASI



Liverpool tersane işçilerinin de bir örneğini ortaya koyduğu gibi, insan ruhunun tekrar tekrar mücadele etme kararlılığı, *Benim Adım Joe*'nun hâkim teması olmuştur. Bir alkoliğin, geçmişinden kaçarak, kendisiyle ilgilenen bir sağlık görevlisiyle ilişkisi aracılığıyla yeni bir hayat kurma mücadelesini anlatır bu film. Paul Laverty'nin Ken Loach için yazdığı ikinci senaryoya dayanan yapım, tıpkı *Ayaktakımı, Yağan Taşlar* ve *Ladybird Ladybird* gibi 1990'lar Britanya toplumunun unutulmuş bölgelerini keşfe yönelir. Laverty, "Nikaragua'da *Carla'nın Şarkısı*'nın çekimleri bittikten sonra, kelimenin tam anlamıyla tükenmiş bir durumdaydık," diye anlatıyor. "Son gün Ken demişti ki, 'Belki biraz da memlekette film yapsak iyi olur.' Glasgow'da geçen bir şeyler çekmek istiyordu ve benim kafamda da çok mahrem

bir şeyler, çetrefilli bir aşk öyküsü tarzında bir senaryo yazma düşüncesi vardı. Sonunda, Nikaragua'nın güneyinde küçücük, sessiz bir yere çekildim, San Juan del Sur denen bir köydü burası ve kafamda Joe ve Sarah karakterleriyle geri geldim."[1]

Joe da Carla gibi kâbuslara boğulmuş biridir: Şehrin toplu konut şirketleriyle, işsizlikle, uyuşturucu ve şiddetle sarılmıştır. Sarah'yla aralarında romantik bir yakınlaşma doğar; bunda Sarah'nın, onun arkadaşlarına, uyuşturucu satıcılığı yüzünden girdiği hapisten yeni çıkan Liam ve uyuşturucu bağımlısı Sabine'e yardım etmesinin payı büyüktür. (Çiftin yeni bebekleri olmuştur ve borca batmış durumdadırlar.) Joe, antrenörlüğünü yaptığı ve işsizlerden oluşmuş futbol takımında oynayan Liam'a yardım eder sonunda: Ona kuryelik yaparak bölgedeki satıcıya uyuşturucu götürür; bu yaptığı ortaya çıkarsa, yaşadığı aşk ilişkisini de tehlikeye atacaktır. Nitekim sonunda Sarah'yla araları açılır; bunu, Liam'ın intiharının -uyuşturucu kralının gönderdiği adamların eline düşmektense pencereden atlamayı seçmiştir- yarattığı şok izler ve sonunda Joe, Sarah'yla aralarındaki sınıf ayrılığının, yeniden biraraya gelmelerini engelleyecek ölçüde büyük olduğunu kabul etmek durumunda kalır. "Ahh, kusura bakma n'olursun, ama biliyosun ben senin cici bici, düzenli, şıkır dünyanda yaşamıyom. Senin de bildiin gibi, kimimis polise gideriz, kimimis kredi almaya bankaya, kimimis de evini toplayıp siktir olur gider burdan. Kimimisin seçme şansı yoktur. Benim hiç şansım olmadı."

Laverty, Joe'yu sempatik bir karakter olarak çizerken, Loach'un *Ladybird Ladybird*'de ve ondan çok daha önce *Cathy Come Home, Kerkenez* ve *Aile Hayatı*'nda bağlı kaldığı bir ilkeye uymayı başarmış, orta sınıfa ait değerler ile ahlâki yargılardan etkilenmeksizin yaratmıştır bu karakteri. Ama aynı zamanda, samimi olarak yardım etmeye çalışan profesyonel rolündeki Sarah için de sempati uyandırmayı başarır, ki ak-kara tarzı cevaplara sığınmadan, gerçek hayatın gri tonlarıyla oluşturulmuş çok zengin bir dram ortaya koyar bütün bunlar.

Laverty, iki ana karakteri yaratıp da Loach'un onayını aldıktan sonra İskoçya'ya dönmüş, orada artık bir evi olmadığı için Glasgow'un Ruchill semtindeki bir kilise evinde oda tutmuştu. Kalküta'da doğan yazar, ailesinin çok küçükken yerleştiği Glasgow'da büyümüştü ve burası memleketiydi onun; zaten avukatlık mesleğinde karar kılmadan önce papazlık eğitimi görmüştü burada. Yeni öyküsüyle ilgili araştırmalar yapmak için aylarca sokakları dolaştı, işçi

topluluklarıyla, eski ve yeni uyuşturucu bağımlılarıyla, eski fahişelerle konuştu ve öyle yazdı senaryosunu. "Paul her zaman çok iyi yazar, kendi lehçesinde yazdıkları daha içgüdüseldir," diyor Loach.[2]

Joe'yu oynayan Peter Mullan, Peterhead'de doğmuş ama Glasgow'da büyümüştü. Daha önce de *Ayaktakımı*'nda cenazenin yakıldığı sahnede Robert Carlyle'ın kardeşini canlandırmıştı bu oyuncu. "O zamandan gözüme kestirmiştim onu," diyor Loach, "ve Joe'nun kastingini yaparken de aklımızın bir köşesinde vardı Peter, ama yine de önce herkesi bir göreyim diye düşündüm ve bir sürü insanla denemeler yaptım, ama Peter, başka kimsede bulamadığımız gerçekten özel bir nitelik taşıyordu."[3] Aynı şekilde, Sarah rolünü verdiği Louise Goodall'u 'sahiciliği ve sıcaklığı'ndan[4] etkilenerek seçmişti Loach. Goodall da daha önce küçük bir rol verdiği oyunculardandı ve *Carla'nın Şarkısı*'nda Robert Carlyle'ın terk ettiği sevgilisini canlandırmıştı. Kadrodaki diğer oyuncular, Sarah'nın sağlık merkezindeki çalışma arkadaşı Maggie rolünde İskoç grubu Deacon Blue'nun eski şarkıcısı Lorraine McIntosh ve yeraltı dünyasının patronu McGowan rolünde, sahnede ve perdede sert, kaba saba adam rolleriyle ün yapmış olan David Hayman'dı.

Loach, Laverty ve Rebecca O'Brien arasındaki ortaklık *Benim Adım Joe* ile iyice sağlamlaşmış oluyordu. "Paul, bir bütün olarak ekipte çok önemli biri haline geldi," diyordu O'Brien. "Çok açık bir tarzda politik bir insan ve müthiş enerji dolu; Ken'inkine tam anlamıyla ayak uydurabilen bir enerjisi var. Birbirine iyi uyan insanları biraraya getirebilirseniz, ortak çalışma büyük keyiftir ve hep daha daha bir şeyler yapmak istersiniz. Daima başka yazarlarla da çalışma arzusu vardır, hem Jim Allen o sıralar düşüşe geçmişti ve onunla başladığımız projenin sonunu asla göremedik. Ama harika bir yazardır Jim, müthiş bir söz ustasıdır ve çok komik adamdır."[5] O'Brien, Sally Hibbin'in finansman sağlamak için geliştirdiği yöntemleri uygulayarak yurtdışmda ön satış anlaşmaları yapmayı başardı. "Çok sayıda finans kaynağı bulursanız, kimse filminiz üzerinde tek başına denetim kuramaz," diye açıklıyor.[6] Channel Four, proje geliştirme masraflarını karşılayarak Britanya'daki televizyon haklarını satın almıştı; ardından Parallax ile Road Movies 2,7 milyon sterlin tutan yapım masraflarını karşıladılar ve bir dizi ön satış gerçekleştirerek para topladılar; İskoçya Piyangosu'ndan gelen 500 bin ve Glasgow Film Fonu'ndan alman 100 bin sterlin de filmin bütçesine katkıda bulundu.

Senaryo danışmanlığını artık düzenli bir görev olarak üstlenmiş bulunan Roger Smith'in değerli katkısıyla taslak üzerinde birkaç kez çalıştıktan sonra, Laverty'nin senaryosu hazırdı. Filmin açılış sahnesindeki Adsız Alkolikler toplantısını yöneten yerel sosyal danışman John Hamill'in yardımıyla bazı olgular ile süreçlerin doğruluğu denetlendikten sonra, rehabilitasyon görerek eroin bağımlılığından kurtulmuş olan Stef McBride'm danışmanlığında, uyuşturucu kullanımına ilişkin sahneler için gerekli dekorlar hazırlandı ve uyuşturucu enjekte etme yöntemleri öğrenilmiş oldu. Liam ile Sabine rollerini oynayacak olan David McKay ile AnneMarie Kennedy, eski bir fahişe eşliğinde Glasgow'un kırmızı fener mahallesi Anderson'ı gezdiler. "Sinemacılar gerçek hayattan insanlarla konuşmayı unutuyorlar hep; uyuşturucu kültürüyle ilgili filmlerin çoğunda, bu âlemi doğru dürüst vermek için uğraşma zahmetine girmiyor hiçbiri," diyordu bu eski fahişe.[7] Loach'u eleştirenler, otuz yıl öncenin filmlerini çekmeye hâlâ devam ettiğini söyleyeceklerdi gerçi ama, Britanya toplumunun itilmiş kesimlerinin bir portresi olan *Benim Adım Joe*, 1990'lara dair son derece güncel bir öyküydü.

Yine de, İskoçya'da geçen ve uyuşturucu kültürü üzerine bir kült film olan *Trainspotting*'in oyuncusu Peter Mullan'ın bu filmde çalışması kolay olmayacaktı. O sırada Channel Four'a kendi çektiği *Orphans*'ı (Öksüzler) yönetiyordu Mullan ve filmin kurgu işleri hâlâ bitmemişti. Sonunda Parallax, kurgunun geciktirilmesinden doğacak masrafları üstlendi ve Mullan da Adsız Alkolikler üyeleriyle görüşmelere başlayarak *Benim Adım Joe*'nun hazırlıklarına girişebildi. "Babam alkolikti," diye açıklıyor oyuncu, "birçok anı yeniden canlandı zihnimde."[8] Goodall da, psikiyatri servisinde hastabakıcılık yapan ve uyuşturucu bağımlıları ile alkolikleri 'zehirden arıtma' işini üstlenen kocasının deneyimlerinden epeyce yararlandı. Ayrıca Ruchill yakınlarındaki Drumchapel Sağlık Merkezi'nden bağımlılara ziyaretlerde bulunan bir görevliyi dört hafta süreyle izledi. "Sefalete ve iyi bir eğitim alamadıkları için sefaletin kapanma kısılıp kalan insanlar hakkındaki gerçeklere gözlerimi açtı bu film," diyordu Goodall. "Mesela, çocuklarımı büyütürken benim gördüğüm desteği göremeyen ve ne yapacaklarını bilemeyen insanlardı bunlar."[9]

Goodall'un rolüne hazırlanırken yaptığı bir başka şey de sürücü kursuna gitmekti. "Bu dünyadaki en berbat sürücü benim," diyordu. "Otuz saat ders aldım ve hâlâ sınava hazır değilim." Sarah'nın sağlık

merkezi otoparkından arabasıyla çıktığı bir sahnenin çekimlerini çok güçleştirmişti bu durum. Oyuncu, şöyle anlatıyor o çekimleri: "Ken dedi ki, 'Peter'la arabaya bin, gaza bas ve otoparktan çıkıp da kaldırımı gördüğün anda durdur otomobili, çünkü ehliyetin yok.' Ben de arabaya binip kontağı açtım ve tabii çok kötü bir şekilde sürdüm, sonra da onun söylediği yere gelince aşağı indim, ama ne bir düğmeye basmış ne bir kolu çekmiştim. Tabii araba kendi kendine gitmeye devam etti, ben de peşinden koştum. Az kalsın bir otobüse bindirecekti. Otobüs kendini kurtardı gerçi ama, bir evin önünde duran bir başka arabaya çarptı, arabanın sahibi kadın çığlık çığlığa evden dışarı fırladı. Aynı anda hem ağlıyor hem gülüyordum! 'Sakın dönüp arkana bakma, Ken öfkeden kudurmuştur şimdi,' diyordum kendi kendime. Ama sonra arkama dönüp baktığımda Ken'in kahkahadan kırılmakta olduğunu gördüm."[10]

Glasgow sokaklarında gerçekçilik ile gerçeklik birkaç kez üst üste bindi. Altı haftalık çekimlerin ilk haftasında, film ekibinin minibüsünden birkaç bin sterlin değerinde kamera ekipmanı çalındı. Ama bölge halkı arasından bulunan iri kıyım bir güvenlik muhafızı birkaç saat içinde geri getirdi ekipmanı; nereye bakacağını biliyordu adam. Gençlerden biri şöyle demişti: "Bizi suçlayamazsınız. Fırsat bulduk, değerlendirdik!"[11]

Perdedeki karakterlerden bazılarının soygun yaptığı sahneye sıra gelince -teknik ekip epey uzaktayken bir spor malzemesi deposundan futbol forması çalıyorlardı- futbol takımının üyelerinden birini canlandıran eski eroinman Gordon McMurray bir *déjà vu* şoku yaşamıştı. Yine aynı çeteden Simon Macallum, "Ken, neler olup biteceğini bize anlattıktan sonra ana hatlarıyla senaryoyu elimize vermişti," diyor. "Peter Mullan bilmiyordu. Hep birlikte arabaya binip biraz dolaşacağımız söylenmişti ona sadece, o yüzden depoya daldığımız o sahnenin ilk anında hazırlıksız yakalandı. O sırada yaşlı bir kadın ile oğlu geçiyordu yoldan ve soygunu gerçek sandılar. Ken kamerayı kapatmadı, kadının bütün tepkilerini çekti, sonradan kullanmadı o bölümü gerçi. Sonra, soygun sırasında gözcülük eden Gordon'ın tepkilerini de yakaladı. Durup onu almamız gerekiyordu arabaya, ama Ken devam etmemizi söyledi. Birdenbire bir polis arabası belirdi orada ve o semtte zaten herkesin tanıdığı Gordon'ı yaka paça arabaya tıktılar."[12] Ortalıkta Hollywood filmlerinden alıştıkları tarzda bir faaliyet göremeyen polisler, sadece film çekmekte olduklarını

söyleyen McMurray'nin yalvarmalarına kulak asmamışlardı. Neyse ki yönetmen yardımcısı fazla gecikmeden devreye girdi.

Çekimler 1997 sonbaharında bitti ve kurgusu zamanında tamamlanan *Benim Adım Joe*, Cannes Film Festivali'ne yetiştirildi. Prömiyerini festivalde yapan film, Peter Mullan'a En İyi Erkek Oyuncu ödülünü kazandırdı. İleride ise sadece oyunculuğuyla değil, *The Magdalene Sisters* (Magdalene Kardeşler) gibi filmlerdeki yönetmenliğiyle de saygın bir yer edinecekti. Bir düzine kadar uluslararası ödülün yanı sıra *Benim Adım Joe*, Britanya Bağımsız Film Ödülleri'nden de En İyi Yönetmen, En İyi Britanya Filmi ve En İyi Özgün Senaryo ödülleriyle çıktı.



Peter Mullan, *Benim Adım Joe* filmindeki rolüyle
1988 yılında Cannes Film Festivalinde
"En İyi Erkek Oyuncu" ödülünü aldı.

Loach-Laverty-O'Brien ekibi almış yürümüştü artık. Bir dahaki projeleri yine yurtdışına, Hollywood'un burnunun dibine götürecekti onları. *Ülke ve Özgürlük*'te olduğu gibi bir ülkenin öyküsünü kendi halkına anlatma işi yine Britanya'dan bir yönetmene düşüyordu. Los Angeles nüfusunun yüzde 45'i Hispanik'ti ama gösteri dünyasının merkezi olan Hayaller Diyarı'nda perdeye asla yansımamıştı bu. Temizlik işçilerinin sonunda kendi hakları için direnişe geçtiği Odacılara Adalet kampanyasından yola çıkan *Ekmek ve Güller*, göçmen işçilerin mücadelesini anlatıyordu. Beverly Hills'deki pırıltının

ve şaşaalı zengin yaşantısının öbür yüzünü perdeye getiren Loach, Hollywood uygulamalarının antitezi olan bir film çekme yöntemini de tanıtmış oluyordu kente.

Yirmi yıl kadar önce, Amerikan işçi hareketi üzerine televizyon programları yapması için getirilen öneriyi, bu ülkeyi tanımadığı gerekçesiyle reddeden Loach, *Carla'nın Şarkısı*'nı bitirdikten sonra burada bir film yapmasını isteyen yönetmen Robert Duvall'ı da aynı sebeple reddetmek zorunda kaldı. "*Gariban İnek* ile *Kerkenez*'den sonra orada film yapmam için bir-iki teklif olmuştu, ama kendi istediğim şekilde çalışabileceğimin hiçbir garantisi yoktu," diye açıklıyor kendisi. "*Ekmek ve Güller* gerçekten altından kalkması çok zor bir işti, ben de altından kalkamayacağıma karar vermiştim zaten. Ama sonra odacılarla görüştüm, oyunculardan bir-ikisini de bulduk ve bir tür bağlılık duygusu gelişmeye başladı onlara karşı, ama çok çetin bir iş oldu sonuçta."[13]

*Carla'nın Şarkısı*'nı yazıp filmin çekilmesini bekledikten sonra Laverty, Los Angeles, California Üniversitesi'nden Fulbright yazarlık bursu almış olmasaydı, temizlik işçilerinin öyküsü asla dünya çapında bir izleyici kitlesine ulaşamayacaktı. Şehrin merkezinde, tam MacArthur Parkı'nın karşısında bir oda kiralamıştı Laverty ve Meksikalı kaçak göçmenlerle iç içeydi. Bir gece, sabaha karşı iki buçukta otobüs durağında dikilirken, büyük çoğunluğu kadın, hepsi birörnek giyinmiş, İspanyolca konuşan bir topluluğun ortasında buldu kendini. Onlarla kendi dillerinde laflamaya başladı ve bir süre sonra fark etti ki dev bir gizli nüfus barınıyor kentte; üstelik bu nüfus, ancak açlıktan ölmemeye yetecek kadar kazanırken, büyük kuruluşlar onların sırtından milyarlarca dolarlık kâr elde ediyorlar. İşte bu işçiler, Odacılara Adalet kampanyasında Amerikan korporasyonlarının gücüne kafa tutmuşlardı. 1985'te hizmet görevlileri sendikasının başlattığı kampanya, Los Angeles'taki gösterilerle grevler tüm ülkeye yayıldıkça, beş yıl içinde bu konuda belli bir ulusal bilincin oluşmasını sağladı. Sendika, aşama aşama çeşitli zaferler kazandı: daha iyi ücret, ücretli izin, sağlık sigortası ve iş güvenliği.

"Öykünün ilk şekli on yıl öncesinde geçiyordu, yani tam da çok kalabalık bir Odacılara Adalet yürüyüşünde sendikacılarla işçilerin polis saldırısına uğradığı dönemde," diye anlatıyor Laverty. "Önce öyküyü o yürüyüş üzerine kurmayı ve en sonunda muazzam bir ayaklanma çıkartmayı düşünmüştük, ama bu hem filmi çok pahalı

hale getirecekti, hem de abartılı ve dengesiz olabilirdi. Sonunda, günümüze getirdik öyküyü, ama geri dönüşlerle o yürüyüşü de koyduk, hatta yürüyüşten çekimlere yer verdik filmde. Böylece çok daha rahat çekilebilecek bir öykü ortaya çıktığı gibi, sanıyorum daha da güzel oldu."[14] Polisi elinde coplarla, düzinelerce göstericiyi yaralarken gösteren çekimler, Loach'un madencilerle ilgili belgeseli *Siz Hangi Taraftasınız?*'ı ve ırk ayrımcılığı döneminde Güney Afrika'daki Sharpeville katliamını çağrıştırıyordu. Laverty, eski bir grevci sloganından esinle *Ekmek ve Güller* koydu filmin adını. Slogan, "Ekmek istiyoruz, ama gül de" şeklindeydi; yani karnımız doysun istiyoruz, ama saygı görmek de istiyoruz.

Loach'un 1990'larda nasıl bir hızla film çektiğini hatırlayacak olursak, *Ekmek ve Güller*'den önce alışılmadık ölçüde uzun bir boşluk girmişti araya. Uzun zaman alan, proje geliştirme ve çekime hazırlık çalışmalarıydı ve Loach'un bir yılı aşkın süreyle Londra-Los Angeles arasında mekik dokumasını gerektirmişti. Rebecca O'Brien, "Los Angeles'ta çekilecek olan *Bean*'in yapımcılığını kabul ettiğimde, *Ekmek ve Güller*'in sırada olduğunu biliyordum," diye anlatıyor. "Ben de *Bean*'in, orada nasıl çalışıldığını öğrenmek için iyi bir eğitim olacağını düşündüm; nitekim film çekme işinin son derece sanayileşmiş bir süreç halinde ilerlediğini gördüm ve tabii yerde biten ota kadar herkesin ve her şeyin bir avukatı olduğunu. Son derece kısıtlayıcı ve engelleyici bir sistem, özetle. Ken'e dedim ki, 'Hazırlıklı ol!' *Ekmek ve Güller,* bizim açımızdan çekimi çok zor bir film oldu, asıl ironi şuydu ki, sendikalarla ilgili bir filme göre biraz yüksek bir bütçeye çıkmıştı, çünkü Hollywood sendikalarının kurallarına sıkı sıkıya uyarak çekilmesi gerekti. Perde Sanatçıları Sendikası'na, bütün kadroya uygun oyuncu bulamadığımızı, o yüzden de birkaç tane gerçek temizlik işçisi kullanmak zorunda olduğumuzu anlatarak onları ikna etmeye çalıştım. Neyse, sonunda kabul ettiler."[15]

Oysa her gün sette bulunması gereken, üstelik çoğu İspanyolca konuşan kalabalık kadrosuna ve bazı sahnelerini düzenlemenin uzun zaman almasına rağmen *Ekmek ve Güller*, toplam otuz günde çekildi -beşer günden altı hafta süreyle çalışılmıştı- ve bu da Loach'un çok daha basit filmlerinden birkaç gün kısaydı. Üstelik yönetmen, yöntemleri ile uygulamalarını müthiş yadırgayan Amerikalı bir teknik ekiple çalışıyordu; hem de alışık olduğundan yüzde 50 daha kalabalık bir ekiple. "İspanya'da çalışmaktan tamamen farklıy-

dı," diye anlatıyor Loach. "Kendi yöntemlerini kesin biçimde yerleştirmiş onlar, çok bürokratik ve hiyerarşik bir yapı var, üstelik alışılmış yöntemleri sorgulama konusunda çok çekingenler. Filmin kendisiyle pek ilgilenmemeyi öğrenmişler; sırf işlerini yapmak üzere para ödeniyor onlara, onlar da işlerini bitirip evlerine gidiyorlar. Ama gerçekten pırıl pırıl, çalışkan ve yetenekli olan, üstelik kendini yaptığı işe adayabilen bir düzine kadar eleman vardı."[16]

Loach ile daimi yaratıcı ekibi Barry Ackroyd, Ray Beckett ve Martin Johnson, ilkelerine sıkı sıkıya bağlı kaldıkları gibi, Los Angeles ekibinin beynini yıkayarak kendi tarzlarında çalışmalarını da sağladılar. Teknik ekibe aykırı düşen ilk konu, filmin senaryodaki olayların sırasına göre çekilmesiydi; bunu deneyen son yönetmenin John Cassavetes olduğunu söylediler, sondan bir önceki de Charlie Chaplin'di zaten. Birinci yönetmen yardımcısı Ricardo Méndez Matta, on beş yıl boyunca Hollywood usullerini öğrenip benimsedikten sonra, şimdi de Loach'un istediklerini ekibe iletme sorumluluğunu üstlenmişti. "Bildiğim her şeyi pencereden fırlattım ve yepyeni bir öğrenme deneyimine hazırlandım," diye anlatıyor kendisi.[17] Loach, daha çekimlerin ilk gününde Meksika sınırına giderken teknik ekibin büyük bölümünü Los Angeles'ta bırakarak göstermişti zaten nasıl çalışacağını. Meksika sınırında, göçmenlerin yasadışı yollardan ABD'ye girdiği açılış sahnesi çekilecekti. Elinde "Çarşamba Tiyatrosu" günlerini andırır o sarsıntılı, hafif kamerasıyla Ackroyd, sahnenin çekiminde kullanılan topu topu altı teknik elemandan biriydi. Gerçi Loach da bu yöntemi geride bırakmıştı artık ama, çaresizlik içindeki kaçakların para kazanıp Orta ve Güney Amerika'daki ailelerine gönderme umuduyla sınırı geçtiği sahne için gereken gerilimi de ancak eski yöntemine dönerek sağlamıştı.

Öykünün merkezinde Meksikalı iki kardeş vardır. Maya, çoktan Los Angeles'a yerleşip çoluğa çocuğa karışmış olan ablası Rosa'nın yaşadığı büyük serüveni tekrarlamak üzere sınırı geçer. Rosa'nın çalıştığı ofislerde bir iş bulduktan sonra, ateşli ve isyankâr ruhuna uygun olarak bir sendikacının temizlikçilere daha iyi ücret ve çalışma koşulları için örgütlediği kampanyaya katılacaktır. Kampanyayı örgütleyenler, ofisleri kiraya veren zengin işadamlarına baskı uygulayarak işverene taleplerini kabul ettirmeyi ummaktadırlar.

Çoğunluğu İsyanyolca konuşan karakterlere oyuncu bulmak yıldırıcı bir işti ve Loach, oyuncuları gerçek temizlikçilerle yan yana kullanarak bunun üstesinden geldi. Odacılara Adalet kampanyasın-

da yer alanlarla bir yıla yakın birlikte çalışmış olan Pablo Cruz'un yardımıyla, rollere uygun kişileri belirledi. Filmde sendika binasında düzenlenen partiye müziğiyle katılan Jornaleros del Norte grubunun da kurucusuydu Cruz.

Denemelerde Loach, Amerika'da yaşayan Meksikalı oyuncu Elpidia Carrillo'ya Rosa rolünü verdi; Carillo, aralarında *The Border* ile *Salvador*'un da bulunduğu onlarca Hollywood yapımında oynamıştı. Ama daha kritik bir niteliği olan Maya rolünü oynayacak kişiyi bulmak epeyce güç oldu. "Los Angeles'ta, henüz Amerikalılaşmamış görünen birini bulamıyordum," diye anlatıyor Loach, "sonunda Paul'le birlikte Ciudad Mexico'ya gidip otuz kişiyle görüştük. Üçüncü gün, denemeden geçirdiğimiz kişileri aramaya başlamıştık artık; beğendiğimiz bir kız vardı ama İngilizcesi pek iyi değildi. Yine de ötekilerle karşılıklı bir deneme yaptırmak üzere listeye aldık onu, çünkü diğerlerinin hepsinden çok daha iyiydi."[18] Sonuçta Meksikalı sahne sanatçısı Pilar Padilla, Ekim 1999'da başlayacak olan çekimlere kadar San Francisco'da iki aylık yoğun İngilizce kurslarına gitti. Sendika örgütçüsü Sam de kastingi güç rollerden biri olmuştu. Yüzlerce oyuncuyu inceleyen Loach, Adrien Brody'nin yaydığı o hınzırca havaya karşı koyamadı sonunda. Spike Lee, Barry Levinson, Terrence Malick ve Steven Soderbergh gibi yönetmenlerin filmlerinde oynamış olan Brody'nin etkileyici bir mesleki özgeçmişi vardı zaten. (Nitekim dört yıl sonra *Piyanist* filmiyle En İyi Erkek Oyuncu Oscarı'nı kazanacaktı.) Rolüne hazırlanmak için sendikacılarla biraraya geldi Brody, yürüyüşlere katıldı ve sendika örgütçülüğü konusunda bir hafta sonu boyunca kurs gördü.




Loach'un Los Angeles'ta bulunduğu sırada onunla temas kurarak, çekeceği *The Limey* adlı filmde *Poor Cow*'dan bazı sahneleri kullanmak için izin isteyen Amerikalı yönetmen Steven Soderbergh, ülkesi dışında bulunan İngiliz meslektaşının *Ekmek ve Güller*'in teknik ekibini toparlamasına da yardım etti. Yine Amerika'dayken Loach, *Gizli Ajanda*'da oynattığı yıldızlardan birinin,

Frances McDormand'ın da kapısını çalmış, ütü masasını ondan ödünç almıştı. Herkesin üzerinde görmeye alıştığı deri ceketini California sıcağında çıkarmak zorunda kalmıştı ve ütülü gömleğinin kollarını kıvırarak dolaşıyordu artık, hatta güneşten korunmak için şapka taktığı bile oluyordu.

Emrindeki temizlikçi ordusuyla Loach, bir kez daha öyküde de olduğu gibi çekimler boyunca tam bir yoldaşlık duygusuyla hareket eden bir ekip oluşturdu. Amerikalı ekip, ona otoparkta özel bir alan ayırıp üzerine de 'Yönetmen Ken Loach' yazılmasının ardından, Loach'un kendi eşitlikçi usulleriyle tanışmakta gecikmedi. "Tabelayı gördüğünde Ken'in söylediği ilk şey," diye anlatıyor Barry Ackroyd, "'Böyle yapmasak daha iyi olur,' olmuştu. Beş dakika sonra park alanında üstünde isim yazılı tabelaların hepsi kaldırıldı. Loach, 'Park alanını ortak kullanacağız,' dedi, 'erken gelen boş gördüğü yere park eder.' Amerikalılar çok memnundu oysa bu hiyerarşiden, ama biz onların usullerini bir miktar değiştirmeyi tercih ettik."[19]

İki sahnenin çekiminde seti titizlikle kurmak gerekti. Bunlardan biri, Hollywood'daki iki artist ajansının birleşmesi şerefine düzenlenen partinin, protestocu temizlik işçilerinin baskınına uğradığı sahneydi. Benicio Del Toro, Chris Penn, Ron Perlman, Tim Roth ve Sam West gibi oyuncular parti sahnesinde kendilerini canlandırıyorlardı, ama temizlikçiler iş malzemelerini ortalığa saçınca tam bir kargaşa yaşandı. "Tanıdıklarımızı aramıştık, onlar da kendi tanıdıklarını aramış ve böylece sahnede oynayacak kişiler bulunmuştu," diyor Loach, "yine de o sahneyi gerçekten yüzüme gözüme bulaştırdım. Bulunduğumuz mekân yeterince büyük değildi. Sahnenin daha iyi olması için geniş alana ihtiyaç vardı, ama paramız bitmişti."[20] Organizasyon konusunda bir başka güçlük, Los Angeles'ın finans bölgesinde bir caddede Odacılara Adalet kampanyası kapsamında yapılmış bir gösterinin yeniden yaratılması sırasında yaşandı. Yürüyüşün ardından temizlikçiler, ofisleri basacaktı. Sahnede iki yüz figüran kullanıldı ve filmin çekimlerini filme almakta olan Alman televizyon ekibi de yerel haber televizyoncuları olarak o sahnede oynatıldı.

Böyle kalabalık sahneler için çekimler sırasında ikinci bir ünite bulundurmak gerekiyordu aslında. Barry Ackroyd, belgeselci Nick Broomfield'ın kameramanı Joan Churchill'den ekibe katılmasını istemişti ama son dakikada yan çizdi Churchill. "Gerçi sonra bana ge-

lip o işi arkadaşı Haskell Wexler'a havale ettiğini söyledi," diyor Ackroyd. "'Haskell Wexler mı?' dedim! Amerika'nın en büyük görüntü yönetmenlerinden biriydi o, *Guguk Kuşu*'nda ve *American Graffiti*'de çalışmıştı. Churchill ise bizle çalışmaya gerçekten çok istekli olduğunu söylüyordu Wexler'ın. Yanında *Ladybird Ladybird*'ün DVD'sini de getirip imzalattı. Diyordu ki, 'Sen ve Ken, benim kahramanlarımsınız. Nasıl yapıyorsunuz bunu, bilmiyorum.'"[21]

*Ekmek ve Güller*, ilettiği mesajıyla Atlantiğin her iki yakasında da saygınlık kazandıysa bile Loach'un en önemli filmlerinden biri değildi. Belki bunda, hâkim kültürü Loach'un kendi duyarlılıklarına epeyce aykırı düşen bir yabancı ülkede çekilmiş olmasının da payı vardı; sonradan Loach da, bu filmdeki çalışmanın "yeterince güçlü olmadığı"nı kabul edecekti.[22] Ancak filmin, işçileri koşullarını düzeltmek üzere biraraya gelmeye yönelten dayanışma duygusuna dair televizyon oyunları, *Büyük Alev* ve *Sıradan Kitleler* ile aynı kategoride yer aldığı kesindir. Gerçi bu filmde de bir kez daha iyimserlik, Hollywood için tamamen alışılmışın dışında bir finalle bütünleşiyordu. Maya, gösteriye katıldıktan sonra kaçak göçmen olarak sınırdışı edilmeden önce Rosa, Amerikan Rüyası'nın ülkesinde nasıl bir batağa saplanmış olduğunu açıklayarak şok yaratır onda: Maya'nın eğitimini sağlayacak ve ailesini geçindirecek parayı, fahişe olarak çalışıp gönderebilmiştir onlara ve kardeşine ofis temizliği işi bulabilmek için de yine üstlerinden biriyle yatması gerekmiştir.

Loach ile Laverty'nin *Carla'nın Şarkısı*'nı Nikaragua'ya götürüp orada yapılan çekimlerin sonuçlarını halka göstermelerini andırır şekilde, *Ekmek ve Güller*'in Amerika prömiyeri de 16 Haziran 2000'de, Yıldızlar Bulvarı'ndaki Century City sinemasında yapıldı. İlk ünlü Odacılara Adalet yürüyüşü de ondan tam on yıl önce, büyük medya şirketlerinin, Hollywood ajanslarının ve başka büyük işletmelerin faaliyet gösterdiği ofis binalarının önünde burada gerçekleştirilmişti. Aradan geçen on yıla tanık olanların pek çoğu, o geceki temizlik vardiyalarına başlamadan önce ikindi saatlerini burada dostlarıyla sohbet edip kahkahalar atarak geçirdi. *Ekmek ve Güller*, Rio de Janeiro Film Festivali'nde En İyi Yabancı Film seçilecek, ardından Santa Barbara Uluslararası Film Festivali'nde Phoenix Ödülü'nü alacak, Elpidia Carrillo'ya da ALMA (American Latino Media Arts) Ödülleri'nde En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Ödülü'nü getirecekti.

Bu arada Loach da kendi ülkesinde taşınma faaliyetleriyle meşguldü ve Bath'te geçirdiği yirmi altı yılın ardından Londra'ya dönme hazırlığı içindeydi. Orada çocuklarının ve torunlarının bulunması gibi ailevi nedenlerin yanı sıra artık başkentte eskisinden çok daha yoğun işi olması da etkendi taşınma kararında. Bath'te George döneminden kalma evinden ayrılarak, Londra'daki bir katı sattı ve eşiyle birlikte Kentish Town'a, yine George dönemi mimarisini yansıtan ve daha önce de oturmuş oldukları teras katına taşındı. "Eski evlere karşı hep bir tutku olmuştur ikimizde de, eski dokusunu elimizden geldiğince onararak yaşatmaya çalışırız," diyor Loach. "Neyse ki gereken parayı *Poor Cow*'da kazandık, ondan sonra da borç alarak devam ettik!"[23]

Loach çifti tekrar Londra'ya taşınırken, oğulları Jim de, kimseden o yönde bir teşvik görmediği halde babasının mesleğini seçmekteydi. BBC'de araştırmacı olarak çalıştıktan sonra *Coronation Street* ve *Hollyoaks* gibi televizyon dizilerinde, ayrıca çok ilgi gören seri drama *Bad Girls*'de yönetmenlik yapmıştı. Küçük kızları Emma da benzer bir yol tutarak yapımcı ve belgesel araştırmacısı olurken, Stephen avukatlığı, Hannah da müzisyenliği seçti.

Loach bir sonraki filmini çekmek üzere Güney Yorkshire'ın yolunu tutarken, başka birçok konuda daha geçmişe dönüş yapıyordu. Los Angeles'ta dev bir ekiple çekim yapmanın hayhuyundan sonra küçük ölçekli bir yapımda çalışmak istiyordu yine. Aslında *The Navigators* da *Ayaktakımı*'na benzer bir şekilde gelişti; Britanya'da Channel Four tarafından televizyon filmi olarak ısmarlanmıştı ama yurtdışında sinema salonlarına dağıtıldı. Yine *Ayaktakımı* gibi o da bir grup işçi etrafında dönen toplumsal bir komediydi; demiryollarına bakım çalışmaları yapan işçilerin öyküsüydü. Üstelik tam zamanında gelişmişti *The Navigators* projesi: Loach, Güney Yorkshire'da trenin raydan çıktığı bir sahnenin çekimleriyle uğraşırken, Londra'nın hemen kuzeyindeki Hatfield'da, saatte 115 mil hızla ilerlemekte olan bir trenin son sürat rayından çıkması ve üç yüz parçaya bölünen korkuluklardan fırlamasıyla meydana gelen gerçek trajedi, 4 can alıyordu.

Britanya'nın son yıllarda gördüğü en korkunç demiryolu faciasını izliyordu bu olay; ilki de ondan tam bir yıl önce meydana gelmişti. Londra'da, Paddington istasyonu yakınlarında iki tren, bir tanesinin kırmızı ışığa aldırmayıp yola devam etmesi üzerine çarpıştı; o kazada da 31 kişi öldü. British Rail'in özelleştirilmesinden beri bu

hattan sorumlu olan Railtrack, o yol üzerinde önceden en az sekiz trenin kırmızı ışıklarda durmadan geçtiğine dair uyarılara kayıtsız kalmış olmasından ötürü olayla ilgili suçlamalara hedef oldu. Aynı şekilde, Hatfield'daki çarpışmanın sorumlusu da, demiryollarına iyi bakım yapmadığı için Railtrack olarak gösterilmekteydi yine. Ekim 2001'de hükümet Railtrack'in fonlarını kesti ve daha sonra onun yerine, kâr amacı gütmeyen Network Rail şirketini getirdi. Aradan iki yıl geçmemişti ki -Railtrack'in yasal devamı olmasından ötürü- Network Rail'e ve onun mühendislik ihalelerini alan Balfour Beatty'ye, ayrıca bu iki şirketin altı yöneticisine karşı ölüme sebebiyet vermekten dava açıldı.

Demiryolları rezaleti, 1996'daki özelleştirmeyle British Rail'in ortadan kaldırılarak işlevlerinin 100'ü aşkın ayrı ayrı şirket tarafından üstlenilmesinden kaynaklanıyordu. Railtrack, demiryolu hatlarının bakımından sorumluydu, tren işletme hizmetleri başka şirketlerce yerine getiriliyordu, lokomotif ve vagonlardan ise leasing şirketleri sorumluydu. 1997'ye gelindiğinde demiryolu işçilerinin sayısı 159 binden 92 bine düşmüş, 31 bin kişiden oluşan demiryolu bakım bölümünde 20 binin altında işçi kalmıştı.

Güney Yorkshire'lı demiryolu işçisi Rob Dawber, özelleştirmeyle ortaya çıkan dehşet öyküsünü, yeni sistemde çalışanların bakış açısından anlatmak istemişti. Uzun zamandır Ulusal Demiryolu İşçileri Sendikası'nın aktif üyesiydi ve *Off the Rails* adlı gazetedeki Şişko Kondüktör sütununda birçok işçinin öfkesine tercüman olmuştu. "Rob oturdu yazdı," diye anlatıyor Loach, "ve çok ısrarlıydı, 'Bunu yapmalısınız' diyordu durmadan. *Titrek Alev*'deki fikrin devamıydı öykü; çalışma koşullarının nasıl değişmekte olduğunu, işçilerin güven duyguları sömürülerek kendi yıkımları yönünde oy kullanmaya ikna edilişini anlatıyordu. Ben, içinde bir grup insan bulunan, yani bir oyuncu ekibiyle çekilebilecek olan ve belli bir mekânda geçen, belli bir yere kök salmış olan öyküleri severim."[24] Yine *Titrek Alev*'de de olduğu gibi film, işçileri izin hakkından, hasta olduklarında ücret almaktan, güvence altına alınmış düzenli bir gelirden yoksun bırakan bir yönelimi, güvenli işlerden rastgele işgücü kullanımına geçişi gündeme getirmekteydi.

On sekiz yıl boyunca demiryollarında işçilik eden Dawber, özelleştirmenin ardından tenkisata uğramıştı. Senaryoyu yazmakla görevlendirilişinden on bir gün sonra mezotelyoma teşhisi kondu, işi

gereği uzun süre asbest etkisinde kalmasından kaynaklanan ve tedavisi imkânsız bir kanserdi bu. Doktorlar ancak altı ay ömür biçiyorlardı, ama o iki yıl daha yaşadı. O süre içinde Loach ile yapımcı Rebecca O'Brien'ın, bir yazar olarak gelecekte kazanabileceği gelire dair mahkemeye bilirkişi olarak sundukları bilgi, Dawber'ın 450 bin sterlin tutarında tazminat kazanmasını sağladı.

Loach ile Roger Smith, *The Navigators*'ın senaryosu üzerinde Dawber'la birlikte çalıştılar. Seçilen bu ad, demiryolu işçilerinin çok çeşitli sorunlar arasında 'gezinip' durmasını gayet güzel yansıttığı gibi, on dokuzuncu yüzyılda demiryollarını inşa eden kanal işçilerine vefa borcunu da ödüyordu. "Rayların o taraftan öyküler" biçimindeki alt-başlık ise filmi oluşturan öyküler ve deneyimler mozaiğini ifade etmekteydi. Jenerikte senaryo editörü olarak geçen Barry Hines da Yorkshire'a giderek önerileriyle Dawber'a çok yardımcı oldu.




Loach, ikisi de Hines'in kaleminden çıkma *Kerkenez* ve *Kömürün Bedeli*'nde de yaptığı gibi profesyonel oyuncuların yanında, Kuzey bölgesinin kulüplerinden gösteri sanatçılarını da kadroya alarak oluşturdu günümüz kanal ve demiryolu işçilerini. Steve Huison'ın yüzü, işsizlik üzerine daha romantik bir anlatı olan *The Full Monty*'deki rolünden ötürü zaten tüm dünyada tanınıyordu, Tom Craig de çiçek-böcek tarzı televizyon dizisi *Where the Heart Is*'de bir kâğıt fabrikasının sahibi rolündeydi o sıralar, ama Joe Duttine henüz ekranda pek fazla tanınmıyordu. Loach, Yorkshire'lı bu oyunculardan başka kadroya Dean Andrews, Venn Tracey, Sean Glenn ve Charlie Brown'ı aldı, özellikle Brown'ın müthiş hazırcevap nüktedanlığı, senaryodaki mizaha çok katkıda bulunmuştu.

2000 yılının sonbahar aylarında beş hafta sürecek olan çekimler için hazırlıklara başlandı. Dawber, kendi hayatı parmaklarının arasından akıp giderken, bir zamanlar çalıştığı Doncaster yakınındaki bir depoda eserinin soluk alıp verdiğini görüyordu. Loach'un 'de-

miryolu işçileri', rollerine hazırlık gereği katıldıkları bir kursun sonunda birer tane Kişisel Ray Güvenliği kartı aldılar. Tom Craig, "Çekimlerin başlamasına bir hafta kala Doncaster'da beş gün geçirdik, raylarda çalışmak için gereken güvenlik sınavına hazırlandık," diye anlatıyor. "Yani oradaki oğlanlarla gevezelik ederken, hiç farkında olmadan demiryolcu birikimi kazanmış oluyorduk aslında. Trenlerde kaza geçirmenin işten bile olmadığını görüp şaşakaldık; her yıl bu işte çalışanlardan çok sayıda insan ölüyordu orada. Arkanızda 125 tane tren diziliyor ve duymuyorsunuz. Demiryollarında ölümle sonuçlanacak kazalar gerçekleşmesinin an meselesi olduğunu gösteren videolar izledik. Bizim bir haftada aldığımız kartı herkes kolaylıkla alıp demiryollarında çalışabilirdi."[25]

Lokomotif ve vagonlardan ancak kısıtlı ölçüde yararlanabildiği için ekibin hatlarda çalıştığı sahneleri sekans dışı çekmek zorunda kalması çok kötü olmuştu tabii Loach için. Ama bildik 'sürprizler' bu projede de aynı güç ve süratle kendini gösterdi. Trenlerden biri son hızla geçerken, tuvaletinden dışkı fışkırıyordu adamların üstüne; gerçek dışkı değildi tabii, ama oyuncuların çil yavrusu gibi dağılmasını sağlamıştı yine de. Kulüplerde sahneye çıkmanın yanında, televizyonda da ufak roller ve figüranlık deneyimi olan tiyatro menajeri Sean Glenn, depo sorumlusu gibi önemli bir otorite içeren rolünün, anında hiciv konusu edildiğini görüyordu. "Elimde yazı tahtasıyla adamların yanına gidip British Rail'in dağıldığını söyledim, bundan böyle farklı bir şirket için çalışacaklardı," diye anlatıyor. "Ama Ken, dalga geçip şamata yaparak tepki verecekleri konusunda uyarmamıştı beni. Ben sanıyordum ki dikkat kesilerek dinleyecekler, oysa onlar patırtı edip benimle kafa buluyorlardı. En zoru da şu cümleyi söylemekti: 'Ölümleri kabul edilebilir bir düzeyde tutmak zorundayız.' Gülmeden nasıl söyledim bu lafı, bilmiyorum valla."[26]

Kulüplerde şarkıcı-komedyen olarak son derece nezih bir geçmişi bulunan Charlie Brown için de, ağzı bozuk bir temizlik işçisi rolüne çıkmak sürpriz olmuştu. "Benim rolümün olduğu sahneler hep yemekhanede geçiyordu," diye anlatıyor. "Ötekiler benim ne diyeceğimi bilmiyorlardı, ben de sinkaflı laflar ede ede giriyordum içeri. İlk başta neye uğradıklarını şaşırdılar, ama sonra hepsi kahkahadan kırılmaya başladı. Yemekhanede temizlik yapıyordum, bir sürü figüran da masalara oturmuştu. Ken yanıma gelip dedi ki, 'Şu damalı gömlek giymiş olanı var ya, yeri silerken paspasın sapıyla ayağına

vursana onun.' Şöyle bir baktım adama. 'Merak etme,' dedi Ken. Sonra gidip vurdum, Ken de istediği reaksiyonu aldı."[27]

Tom Craig ile Angela Saville'in yatakta olduğu sahnenin çekimleri ise çok daha fazla sürpriz eğlence sağladı ekibe. "Bir sahnede ben karımı sekse razı etmeye çalışıyorum, ama yan odada da bir arkadaşım var, o yüzden karım istemiyor," diye anlatıyor Craig. "Kamera yatak odasındaydı, ama Ken koridorun bir köşesinde duruyordu. Sette bildik sinema terimleriyle konuşmayı sevmez o, yani 'Motor!' ya da 'Stop!' falan diye bağırmaz. Onun yerine der ki, 'Haydi başla!' Her şey hazır olunca 'Haydi başla!' dedi Ken yine. Sonra kendisi de bir an duraklayıp kıkırdamaya başladı. Sahneye başlamadan önce yanıma gelip şöyle fısıldamıştı: 'Gömleğinin düğmelerini çöz ve göğüslerini öpmeye çalış.' Haliyle sordum: 'Angela'nın haberi var mı?' 'Yoo!' dedi. Neyse, Angela'yla bir sorun olmadı Allahtan!"[28]

Altı yıl tesisatçılık etmiş olan Craig gibi Steve Huison'ın da kol emeği deneyimi vardı; okuldan sonra bir alçı ustasının yanında çalışmıştı. Yönetmeni çalışırken gözlemleyerek, kadrosundan alabileceği en iyi performansı almayı başardığına tanık oluyordu. "Bir başka karakterle aramda bir konuşma sahnesi vardı, komedyenlerden biri oynuyordu, zaman geçtikçe, her provada bana verdiği karşılıkların gittikçe daha donuk ve ruhsuz olduğunu fark ettim, dinlemiyordu ne dediğimi," diye anlatıyor Huison. "Ken provaları çok fazla izlemez ama dinler, kulağı oradadır ve nasıl bir oyun çıkarılmakta olduğunu anlar. Beşinci provadan hemen önce Ken dedi ki, 'O repliğini söyleyince sanki duyamıyormuş gibi yap ve söylediğini bir daha tekrarlat.' Ben de, 'Efendim, ne dedin?' dedim rol arkadaşıma. Öyle şaşırdı ki, dinlememekte olduğunun farkına varmak şok yarattı onda. Sonradan televizyonda, *Peak Practice*'in çekimlerinde bir oyuncuyla da uygulamıştım bu tekniği."[29]

Trenin raydan çıktığı sahnede demiryolu işçisi olarak gerçek bir cevher olduğunu gösteren Rob Dawber, *The Navigators*'ın gösterime girdiğini hiçbir zaman göremedi, ama kurgu odasında Loach'la yan yana oturmaktan çok keyif almıştı. Filmdeki demiryolu işçilerinin büyük bölümü ziyaret etmişti zaten kurgu odasını; *Ülke ve Özgürlük*'te başlatılan bir uygulamaydı bu. Sean Glenn, "Her taraftan mini mini film parçaları sarkıyordu," diyor.[30] Kurgucu Jonathan Morris, "Kurguyu genellikle bilgisayarda yaparım," diye açıklıyor. "Bir tek Ken'le çalışırken yapmam bunu, ikimiz

oturup eski usule göre kurgu yaparız, filmleri alıp uçlarından birbirine ekler, Chinagraph kalemle işaretler, seloteyple yapıştırırız. Kestiğimiz sekansların hepsini, işaretleyerek bir kutuya koyduğumuz için, sonradan lazım olduklarında iki dakikada buluruz."[31] 2001 Şubatı'nda ölen Dawber, bundan hemen önce filmi ilk kurgularından biriyle izlemişti.

Parallax'ın Road Movies ve İspanyol şirketleri Tornasol ve Alta'yla ortak yapımı olan film, Loach'un zaten sadık bir izleyici kitlesi edinmiş olduğu Fransa'da, daha önce orada çok iyi iş yapan *Aile Hayatı*'ndan neredeyse otuz yıl sonra geniş bir ilgiyle karşılandı. Channel Four'da ekrana gelmeden önce de Venedik Film Festivali'nde Çocuklar ve Sinema Ödülü'nü kazandı.

## Notlar

1) Paul Laverty, yazarın söyleşisi, 16 Aralık 2002.
2-4) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
5, 6) Rebecca O'Brien, yazarın söyleşisi, 12 Mart 2003.
7) *My Name Is Joe*, ScreenPress Books, 1998.
8) *Independent*, 29 Ekim 1998.
9, 10) Louise Goodall, yazarın söyleşisi, 28 Ekim 2002.
11) *My Name Is Joe*, *agy*.
12) Simon Macallum, yazarın söyleşisi, 27 Temmuz 2002.
13) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
14) Paul Laverty, yazarın söyleşisi, 16 Aralık 2002.
15) Rebecca O'Brien, yazarın söyleşisi, 12 Mart 2003.
16) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
17) *Bread and Roses*, ScreenPress Books, 2001.
18) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
19) Barry Ackroyd, yazarın söyleşisi, 9 Mayıs 2003.
20) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
21) Barry Ackroyd, yazarın söyleşisi, 9 Mayıs 2003.
22-24) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
25) Tom Craig, yazarın söyleşisi, 31 Temmuz 2002.
26) Sean Glenn, yazarın söyleşisi, 4 Eylül 2002.
27) Charlie Brown, yazarın söyleşisi, 29 Temmuz 2002.
28) Tom Craig, yazarın söyleşisi, 31 Temmuz 2002.
29) Steve Huison, yazarın söyleşisi, 7 Ağustos 2002.
30) Sean Glenn, yazarın söyleşisi, 4 Eylül 2002.
31) Jonathan Morris, yazarın söyleşisi, 12 Mart 2003.

# 20
# DEĞİŞEN DÜNYA



Ken Loach'un bir sonraki durağı İskoçya oldu. *Benim Adım Joe* gibi *Afili Delikanlı* da Paul Laverty'nin kaleminden çıkma karamsar bir dramaydı ve çocukların, uyuşturucu baronlarına yem olduğu sokaklarda geçiyordu. Merkezindeki karakter ve bu karakterin karşı karşıya kaldığı ikilemler üzerine çok keskin biçimde odaklanmasıyla bu film, Loach'un en etkileyici ve güçlü çalışmalarından biri olmuştur. David Bradley'nin, Yorkshire'li bir çocuğun umutlarını ve keşfedilmemiş yeteneklerini perdeye getirdiği *Kerkenez*'in üstünden otuz yılı aşkın bir süre geçtikten sonra gencecik Martin Compston, on altıncı yaşgününe yaklaşırken uyuşturucu bağımlısı annesinin hapisten çıkışını bekleyen Liam rolüne hayat veriyordu. Yeniden bir aile hayatı kurmanın özlemini çeken Liam, bir karavan satın alıp deniz kıyısında annesi ve kız kardeşiyle birlikte yaşamayı düşlemektedir.

İyimserlik ve sorunlara çözüm bulma yeteneği bir kez daha kendini gösterir, ama *Afili Delikanlı*'nın geçtiği Clydeside çok daha acımasız bir dünyayı yansıtmaktadır, uyuşturucu, bu dünyada geçen para birimidir ve işten çok daha kolay bulunur. Liam'ın hayranlık uyandıracak planları para gerektirmektedir, o da uyuşturucu satmaya başlar ve gittikçe daha beter saplanır batağa.

"*Benim Adım Joe*'dan geliştirilmiş bir öyküydü," diye açıklıyor Loach. "Projeye hayat veren, futbol takımındaki çocuklar oldu. Çeşitli uyuşturucuyla mücadele projelerinde sık sık rastlıyorduk bu çocuklara. Bir bakıma, o zamanlar dikkat gerektiren bir konuydu bu, ama biz daha Joe'yla uğraşmaktaydık, onun için durumu derinlemesine inceleyemedik."[1] Laverty, İskoçya'daki gençlerin yaşadığı sorunları iyi biliyordu. "*Teenager*'ların karşı karşıya oldukları ve yaptıkları seçimler çok ilgilendirmekteydi beni," diyor, "özellikle de o bölgede, çünkü orada doğru dürüst iş yoktur, ya hizmet sektöründe ya da perakende satışta çalışacaksınız, McDonald's lokantalarında mesela. Kendi uyuşturucu kullanmayan, ama uyuşturucu satışı yaparak birer servet kazanan gencecik insanlar bulunduğunu duymuştum; hatta bu sayede ev alan genç bir kızdan bahsediliyordu. Bu da toplum hakkında yeterli bilgi veriyordur herhalde; sahip olduğumuz tek özgürlük işte bu, böyle bir riske girme özgürlüğü."[2]

Loach'u çeken yalnızca Laverty'nin öyküsü değil, Greenock'ın görünümüydü de: Clyde Irmağı kıyısı boyunca yoksulluğu gözler önüne seren konut alanları ve onların gerisinde uzanan dağlarla tepeler. Hukuk okurken burada yaşamış olan Laverty için çok tanıdık bir görünümdü bu. Aradan geçen yıllarda, bölge gençlerinin gelecekten beklentilerinin önemli ölçüde değişmiş olduğunu görüyordu. "Elli yıl önce çıraklık eğitimine girerdi insanlar," diye anlatıyor. "Hafta sonu geldi mi, ceplerinde para olurdu, meslekten kişilerle çalışmanın disiplinini kazanmış olurlardı; hayatlarına şekil veren bir şey vardı ellerinde. Şimdi gidip bir bakıyorsunuz *call centre* dolmuş ortalık ve de çocuklar, bir günlük sözleşmelerle iş buluyor. İlk taslağı kaleme almadan önce orada epey vakit geçirdim, uyuşturucu satan çocuklarla defalarca konuştum."[3] Okullara, boks kulüplerine, çocukların evlerine yaptığı ziyaretlerde ise Laverty, son derece ilgili bir dinleyici kitlesi buluyordu karşısında. On beşinden küçüklere gösterilmediği halde *Benim Adım Joe*'yu hepsi de videodan izlemişti ve karakterlerin tıpkı kendileri gibi konuştuklarını söylüyorlardı.




'Futbol takımındaki çocuklar' fikri, *Afili Delikanlı*'nın kasting çalışmaları sırasında gelişti. Loach, birkaç hafta süreyle yüzlerce *teenager* gördükten sonra Liam'ı buldu. On yedi yaşındaki Martin Compston, kentin okul takımında oynuyordu ve yerel İskoçya Ligi'ndeki Greenock Morton'da çıraklık eğitimi görmekteydi, takıma 12 yaşında girmişti Compston. Liam'ın dayanmayı başardığı marjinal yaşantıya dair hiçbir deneyimi yoktu, ama bu tür insanlarla çevrili bir ortamda büyümüştü. "Ben çok iyi bir aileden geliyorum ve gerçek anlamda hiçbir şey için mücadele vermem gerekmedi," diye anlatıyor. "Liam'ın durumunda olmadım hiç, ama Greenock'ta yaşayıp da o durumdaki insanlardan uzak kalmak mümkün değil zaten, her an ilişki halindesiniz o insanlarla. Sağlam bir aile desteğinden yoksun olunca yoldan çıkmanın ne kadar kolaylaştığını da görüyorsunuz bu ilişkilerinizde."[4]

Compston, yönetmeni önceden tanımıyordu elbette ama, onun filmlerinden bazılarını biliyordu. "*Kerkenez* ve *Benim Adım Joe* gibi filmleri çok sevmiştim," diyor. "Ama deneme çekimine gitmek çok korkutmuştu beni. İçeri girdiğimde masada oturan yaşlı bir adam gördüm, ama çok kaliteli biriydi. Bizimle futbol ve okul hakkında lafladı biraz, sonra doğaçlama yapmamızı istedi. Sokak hayatına yakın, işçi sınıfından çocuklar aradıklarını biliyordum. Rolü alana ka-

dar beş deneme çekimi yaptım, ama aklım futboldaydı. Morton'la tam gün çalışmak için daha yeni sözleşme yaptığımı söyledim onlara, bu sözleşmeyi bozacak bir şey yapmak istemiyordum. Ken, kulüple konuşup halledeceğini söyledi. Yaptı da, sözleşmem yanmamış oldu böylece."[5]

Liam'm annesini oynayacak kişiyi bulmak çok daha zordu, ama Loach, oyunculuk deneyimi hiç olmasa da, uyuşturucu sorunu olan kadınların rehabilitasyonunda çalışmış olan Michelle Coulter'ı buldu sonunda. *Nil by Mouth* gibi filmlerde perdede hep sert erkekleri oynamasıyla tanınan Jon Morrison, uyuşturucu baronu rolüne alındı.

2001 sonbaharında aralıksız yağmur yağan altı haftayı kapsayacak çekimlere geçilmeden önce Loach, kadroyu bir haftalık prova için biraraya topladıktan hemen sonra, annesi Vivien doksan üç yaşında öldü. Loach'u, kendisinin yararlanamadığı eğitim olanaklarından yararlanmaya teşvik eden babası Jack'in ölümünden sonra yirmi sekiz yıl daha yaşamıştı kadın. İkisi de yoktu ama artık. Provalar iptal edildiyse de, çekimler planlandığı gibi başladı. Kendi yaşadığı kedere rağmen genç kadrosuna her zamanki gibi şefkatle yardımcı olmayı bilmişti Loach. "Ken beni gerçekten çok rahatlattı," diyor Compston. "Üzerimdeki bütün baskıyı aldı."[6]

Oysa bir gece kulübünde çekilecek sahnelerde bütün baskının üzerine bindiğini hissedecekti delikanlı. Uyuşturucu kralı için kuryelik eden Liam'a, kulübün tuvaletinde bir adamı bıçaklayıp öldürmesi söylenir. "Bunu nasıl yapacağım konusunda bütün gün Ken'le ve bir dublörle birlikte çalışmıştım," diye anlatıyor Compston. "Havaya girmiş durumdaydım, yani. Sonra Ken, 'Bir dakika,' dedi. 'Kamerada bir problem var.' Bana fark ettirmeden, bütün gangsterleri gizlice tuvalete sokmuşlar meğer. İçeri girince hepsi üstüme çullandı. Ben de kendimi savunmaya çalıştım, istenen etki sağlanmış oldu ama. Bütün gün boyunca, o adamı bıçaklayacağımı düşünmüştüm, ta ki tuvalette saldırıya uğrayana kadar. Sonunda ne yaptığımız hakkında en ufak bir fikrimin olmadığı bir noktaya geldik çekimlerde, kendimi akışa bıraktım ben de."[7]

*Punk* topluluklarında bas çalarken oyunculuğa yönelen Gary McCormack'a da, Liam'ın annesinin uyuşturucu satıcısı sevgilisini canlandırdığı filmin başında, önünde uzun bir ömür olduğu söylenmişti. Ama daha on altıncı yaşgününü kutlayan Liam tarafından bıçaklanıverdi. "*Benim Adım Joe*'da oynayan Peter Mullan'a rastlamış-

tım," diye anlatıyor McCormack. "Dedi ki, 'Bir daha asla böyle biriyle çalışamazsın. Tek kelimeyle muhteşem bir yönetmen.' Bir günümü Greenock'ta geçirerek hazırlanmaya çalıştım rolüme, eski bir satıcıyla, bir *junkie*'yle konuştum. Greenock'ta ciddi bir eroin problemi var, nitekim konuştuğum adam da bana, eğer bu film eroini matah bir şeymiş gibi gösterecekse, yardımcı olmak istemediğini söylemişti."[8]

*Afili Delikanlı* epeyce sert bir film oldu oysa, zaman zaman da izlemesi acı veren bir film. *Yağan Taşlar, Ladybird Ladybird* ve *Benim Adım Joe* ile aynı tarzdaydı. Kurgu aşamasında alınan bir karar, filmi her cenahtan çeşitli eleştirilere açık hale getirmişti. *Kerkenez*'in altyazılı gösterilmesi gerektiği yolundaki eleştiriler *Afili Delikanlı*'da bir kez daha ortaya çıkıyor, ağır İskoç aksanmm anlaşılır hale getirilebilmesi için altyazı gerekip gerekmediği konusunda uzun uzadıya tartışmalar yapılıyordu. Filmi tüm Britanya'da dağıtıma sokan Icon, altyazı kullanmaktan yana değildi, bunun, ortalama izleyiciyi filmden uzaklaştırabileceği endişesini taşımaktaydı. Loach ise izleyicinin duyduklarını anlayabilmesinin çok önemli olduğuna inanıyordu, sonuç olarak da ilk makarayı -filmin ilk on beş dakikası- altyazıyla gösterime sokma kararı aldı. Böylece izleyici, hiç değilse filmle bir başına kalmadan kulakları aksana alışabilene kadar gördüğünü anlayabilecekti. (ABD'de ise film baştan sona altyazılı gösterildi.)

Film altyazılı gösterilsin, gösterilmesin, Britanya Film Sınıflandırma Kurulu (BBFC) bir kelimeye takılacaktı. Kullanılan son derece kaba dilin, filmi izlemeyi Greenock sokaklarında dolaşmak kadar gerçek bir deneyim haline getirdiği şüphe götürmüyordu, ama Loach, Laverty ve Rebecca O'Brien, 'amcık' kelimesinin biraz fazla sık kullanılmış olmasının, filmin 18 yaşından küçüklere yasaklanması için neden oluşturmasına inanamıyorlardı bir türlü. "Tam bir saçmalık," diyordu yapımcı O'Brien. "O sırada on bir yaşında olan oğlum filmi gördü ve kendisi daha sekiz yaşındayken, teneffüslerde okul bahçesinde kulağına çalınmamış olan tek bir kelime geçmediğini söyledi. Daha önce BBFC'yle hiç işim olmamıştı. Tek dertleri İngiltere'nin orta kesimindeki halkı memnun etmek. Ken'le çalışmanın en iyi yanlarından biri de bu işte, daima ayak basılacak yeni topraklar, çözülecek yeni bir ikilem, yeni bir sorun çıkıyor karşınıza."[9] Gerçi Inverclyde belediyesi, eşine az rastlanır bir şey yaptı ve yerel yönetim olarak sahip olduğu yetkiyi, kendi bölgesinde bu kararı kaldırma yönünde kullandı. *Afili Delikanlı*, 15 yaşından itibaren bütün

izleyicilere uygundur diye yeniden sınıflandırılarak gösterime girdi burada. Böylece filmde ağırlıklı biçimde temsil edilen yaş grubu, sinema salonlarına girip kendini perdede izleyebildi. Bristol da İngiltere'nin yerel yönetimleri içinde en liberallerinden biri olduğunu göstererek filmi aynı şekilde yeniden sınıflandırdı.

Yurtdışında ise böyle sorunlar yaşanmamıştı. Zaten Cannes'daki prömiyerinde *Afili Delikanlı,* Paul Laverty'ye En İyi Senaryo Ödülü'nü getirdi. Bunu izleyen diğer ödüller arasında Valladolid Uluslararası Film Festivali'nde Altın Başak, Avrupa Film Ödülleri'nde FIPRESCI uluslararası sinema eleştirmenleri ödülü, Britanya Bağımsız Film Ödülleri'nde En İyi Britanya Filmi yer alıyordu; bu sonuncu yarışmada Martin Compston da Umut Vaad Eden Yeni Oyuncu Ödülü'nü aldı. Bu film Compston'ın hayatını değiştiren bir olay oldu. *Afili Delikanlı*'nın çekimleri bittikten sonra Morton'da futbol oynamaya devam eden Compston, filmin üzerinden sekiz ay geçtikten ve bu arada Cannes'a gidip geldikten sonra, geleceğinin oyunculukta olduğuna karar verdi. Sonuçta, sahadaki yeteneklerini yarı profesyonel Greenock Genç Takımı'ndaki çalışmalarıyla sınırlı tutarak, televizyon filmlerinde de oynamaya başladı.

Loach için de bir değişim dönemiydi bu. *Afili Delikanlı* bittikten sonra Parallax Pictures'dan ayrıldı. Sally Hibbin başka filmler üzerinde çalışırken Loach, Rebecca O'Brien'la birlikte çok sıkı bir ortaklık geliştirmişti, bunun kaçınılmaz sonucu olarak ikisi ayrılıp Sixteen Films adıyla kendi şirketlerini kurdular. "Artık kopmuş durumdaydık onlardan ve kendi projelerimiz üzerinde çalışır hale gelmiştik," diye açıklıyor bunu O'Brien.[10] Hibbin de Loach'la ortaklığının -her ne kadar Loach'un, 1990'larda sinema dünyasında adını yeniden kabul ettirmesine vesile olmuşsa da- artık ömrünü doldurduğu kanısındaydı. "Ken ile aramızda yoğun biçimde rekabete dayalı bir ilişki vardı, ki bu çok kamçılayıcı olabileceği gibi, tüketici de olabilir," diyor. "Glasgow'da *Carla'nın Şarkısı*'nı çektiğimiz sırada, prodüksiyon ofisinde yapım sekreterinin nerede oturacağı konusunda bir tartışma geçmişti aramızda. *Benim Adım Joe*'yu görünce anladım ki, ben artık bir film daha yapamayacağım onlarla. Prodüksiyon açısından baktığımızda kendini tekrarlamak olacaktı bu. Ama artık Ken'in ayaklarını yere sağlam bastığını biliyordum, tabii Parallax'ın da."[11]

Parallax'ın Londra West End'deki Denmark Sokağı'nda bulunan ofisinden bir avuç personelle birlikte ayrılıp Sixteen Films'i kuran

ekip, Wardour Sokağı'na taşındı. 2002'nin yaz aylarıydı ve bir başka Paul Laverty senaryosunu geliştirme çalışmaları sürmekteydi; yani, yapımına geçebilecekleri bir proje vardı ellerinde. Çeşitli sinema yönetmenlerinin 11 Eylül olayları hakkında kendilerini ifade etmesi düşüncesine dayanan geniş bir proje kapsamında bir kısa film yapma önerisi gündeme geldi o sırada. New York'un İkiz Kuleleri'ne yönelik saldırıları izleyen günler ile aylarda ABD, dünyanın çeşitli yerlerinde intikam savaşlarına girme fırsatı kolluyordu. Bu ülkenin elli yılı aşkın bir süredir tüm dünyada yarattığı terör konusunda sesini çıkarabilenler ise gözüpek bir azınlık oluşturmaktaydı ancak. Bu ikiyüzlülüğü gözler önüne seren Loach da, beklenebileceği gibi kendini sağcı eleştirmenlerin ateş hattında buldu. Londra'da yayınlanan *Evening Standard*'dan Alexander Walker -ki zamanında *Gizli Ajanda*'nın da IRA yanlısı olduğu yolunda epey gürültü koparmıştı- Loach'un filminin "bu ülkeye utanç getirdi"ğini söyleyecekti.[12]

Fransız yapımcı Alan Brigand'ın projesiydi bu. Brigand, on bir ayrı ülkeden on bir yönetmenin, tam on bir dakika, dokuz saniye uzunluğunda filmlerinden oluşma bir derleme hazırlıyordu: *11'09"01 – 11 Eylül*. Her birinin bütçesi 400 bin euroydu. Alexander Walker'ı bir yana bırakacak olursak, Loach'un hazırladığı "Birleşik Krallık" filminin, birçok eleştirmenin gözünde, projeyi oluşturan çok çeşitli filmler arasında apayrı bir yeri vardı.

Bu proje için kendisiyle temas kurulduktan sonra Loach, Vladimir Vega'nın, yani *Ladybird Ladybird*'de Crissy Rock'la birlikte oynattığı Şilili mültecinin yazdığı bir kitabın taslağını hatırlamıştı. Vega, demokratik bir seçimle işbaşına gelmiş Başkan Salvador Allende'nin, General Pinochet'nin CIA destekli darbesiyle devrilmesinin ardından kendi ülkesinde yaşadığı dehşet verici deneyimler üzerine bir kitap yazmaktaydı. Ve darbe tam da 1973'ün 11 Eylül'ünde olmuştu. New York'ta yaşanan dehşeti gözden kaçırma ve mazur gösterme tehlikesine düşmeden, ABD'nin başka ülkelerde izlediği dış politikanın korkunç sonuçlarına son derece etkili biçimde gönderme yapma fırsatı veriyordu bu olay.

Vega'nın deneyimleri mektup tarzında kaleme alınmıştı. Şili'deki 11 Eylül'ün kurbanlarından biri olarak Vega, New York'taki 11 Eylül kurbanlarına hitaben kaleme aldığı mektubunda ortak bir yanları olduğunu dile getirmekteydi. Haber arşivlerinden alınma filmlerin de kullanıldığı bu yapımda kurgucu Jonathan Morris, ilk kez bir Lo-

ach çalışmasında filmleri elle kesmek yerine bilgisayarla çalışma olanağı buldu.

Vega'nın anıları hâlâ çok canlı ve gerçekti. Daha yirmi yaşındayken, darbenin olduğu gün sokakta polisle çatışmada vurulmuştu ve bu yüzden bir dizi sakattı. "Şili Sosyalist Partisi'ne üyeydim, gençtim ve idealisttim," diye anlatıyor. "On bir-on iki gün kadar hastanede yattım, başımda bir muhafızla. Korkunç ağrılar içindeydim ve hemşirelere bize yaklaşmamaları için emir verilmişti, yatağa zincirle bağlanmış olduğum halde. Şansım vardı ki o korkunç işkencelere uğramadım, elektrik falan verilmedi bana, daha çok psikolojik işkence yapıldı. Uyumama izin vermiyorlardı, her gün devamlı tehdit ediliyordum. Sonunda cezaevine götürüldüm, penceresi olmayan bir hücrede otuz, kırk gün kadar tecritte kaldım. Birkaç kez sorguya alındım, ama çok ağır değildi."[13] Beş yıl hapis yatan Vega, Pinochet'nin kendini her türlü yasal takibattan kurtarmak için çıkardığı afla özgürlüğüne kavuşmuş. Britanya'ya gidebilmek için vize alınca da 1978'de Londra'ya yerleşmiş.

Paul Laverty'nin bu deneyimlerden yola çıkarak yazdığı senaryoya Loach ile Vega da katkıda bulundular. Şilili sanatçı film için ayrıca iki şarkısını seslendirdi: "Kayıp" ve "Özgürlüğün Sesleri". "Çekimlerden sonra ciddi bir duygusal çöküntü yaşamaya başladım, çünkü bütün o olayları, bana ve ülkeme olanları yeniden yaşamak çok sarsmıştı beni," diyor. "Otuz santim uzunluğunda, üç santim kadar genişlikte bir tahta buldum ve üst kısmına bir insan suratı oydum, bir kol ve el yaptım sonra, yüzün alt kısmına uzun bir demir çubuk geçirdim, acıyla haykırıyordu artık yüz, sonra kırık bir kafatası, kırık bir gitar, ölü bir güvercin ve Şili'nin güneyinden, elinden çivilenmiş bir yerli. Acıyı ve işkenceyi anlatıyordu bunlar, güvercin ise barış dolu bir ülkenin paramparça edilişini. Acımı bir şekilde dışa vurmak zorundaydım. Dik konumda durması için tahta bir platforma yerleştirdim bunu ve Ken'e hediye ettim. Ondan sonra kendimi daha iyi hissetmeye başladım."[14]

Bu arada Laverty, Loach'un bir sonraki sinema filminin senaryosu üzerinde çalışmaya başlamıştı bile. Glasgow'da geçen ve New York'taki On Bir Eylül olaylarının etkisini yansıtan bir modern *Romeo ve Jülyet* öyküsüydü bu. Katolik bir kadın ile anne babası İskoçya'da doğmuş bir Pakistanlı'nın ilişkisini anlatıyordu. "11 Eylül'den sonra İslam fobisi bir dalga halinde yayılmaya başlamıştı, mülteciler-

le ilgili bir sürü sorun yaşandı ve genel olarak tam bir cadı avı atmosferi yaratıldı," diye açıklıyor Laverty. "Bütün bu olayların göbeğindeyken bir arkadaşım, İskoçyalı ama Pakistanlı, Müslüman aileden gelme, İngiltere'de doğmuş ama ömrünün büyük bölümünü İskoçya'da geçirmiş olan bir dostum diyordu ki, 'Burada artık asla evimde hissetmeyeceğim kendimi. Daima bir yabancı olacağım, rengimden ve köklerimden ötürü.' Çok iyi tanıdığım birisiydi bu kadın, Glasgow'un bu kısmını en az benim kadar seven, ama renginden ötürü kendini yalnızlığa mahkûm hisseden biri. Onun gibi birçokları kendini tehdit altında hissediyordu."[15]

İlk başta adı *Our Own Kind* olarak düşünülen filme, 2003 yazında başlayacak olan çekimlere birkaç ay kala -Robert Burns'ün aşkın acısını ve sevincini anlatan şarkısından ötürü- *Ae Fond Kiss* adı verildi. *Carla'nın Şarkısı* gibi bu filmde de, farklı kültürlerden iki insanın ilişkisi anlatılıyordu. Katolik müzik öğretmeni Roisin rolü için Loach, Dublin doğumlu oyuncu Eva Birthistle'ı buldu. Birthistle, oyunculuğa İrlanda televizyonundaki *Glenroe* adlı *soap opera* ile adım atmış, ardından kendi ülkesinde sinema filmlerinde oynamaya başlamış ve nihayet Britanya televizyonundaki hukuk dizisi *Trust*'ta Robson Green'in stajyeri rolünü üstlenmişti. "Müzikle pek ilgili biri değilim," diye anlatıyor Birthistle, "onun için çekimlere geçmeden önce on üç saat piyano dersi aldım. Çocukken bir yıl piyano çalışmıştım, yani sıfırdan başlıyor değildim ama, yine de çok ürkütücü geliyordu bana."[16] Birthistle, filmde piyano çaldığı sahnelerin bir kısmında kendi oynadı gerçekten, ama müzik başkasının piyanosundan çıkıyordu.

Roisin'le onun öğrencisi olan kız kardeşi Tara aracılığıyla tanışacak diskcokey Casim rolü ise profesyonel oyuncu olmayan Atta Yakub'a verildi. Yakub o sırada bilişim yönetimi dalında master öğrenimi görüyordu, altı yıl boyunca *part-time* modellik yapmıştı ve Casim'in karşı karşıya olduğu kültürel ikilemi, Müslüman aileler arasında ana-baba tarafından ayarlanan evlilik geleneği de dahil olmak üzere çok iyi bilen biriydi. "Birkaç yıl önce benim de başıma gelmişti böyle şeyler," diye anlatmıştı çekimler sırasında, "ama Casim daha güçlü ve çok tutkulu bir insan. Kendi kişiliğimin de, daha önce göremediğim bambaşka bir boyutunu ortaya çıkardı bu rol."[17] Loach'un daha önce himayesine aldığı gençlerin birçoğu gibi onun da kariyerini değiştirme yönünde hiçbir planı yoktu. Çekimler bittikten sonra Glasgow'da gençlere uyuşturucu ve alkol sorunları konusunda danışmanlık işine baş-

ladı ve filminin gösterime girmesiyle birlikte yeni rol teklifleri gelecek mi diye beklemenin ötesinde, bu alanda bir şey yapmadı.

Glasgow için alışılmadık ölçüde güneşli geçen yaz ayları boyunca çekimler, komedi ve fars dolu sahnelerin de katkısıyla son derece neşeli geçti. Loach ile Barry Ackroyd, mahkeme binasının dışında çekim yaparlarken, ön kapıdan bir sarhoş çıkmıştı birden, yalpalaya yalpalaya, her an yere yıkılacakmış gibi yürüyen adam tam karşılarında durdu, parmağını onlara uzattı ve "Kurgucu canına okuyacak senin!" diye bağırdı. Loach, gülmekten yerlere yuvarlanmıştı.

*Ae Fond Kiss*'in çekimlerinde kullanılan belli başlı mekânlardan biri de Glasgow'daki Holyrood Ortaöğrenim Okulu'ydu. Bir kez daha yönetmen, *Kerkenez*'de David Bradley'ye, *Kara Jack*'te Stephen Hirst ile Louise Cooper'a, *Afili Delikanlı*'da Martin Compston'a olduğu gibi buradaki çocuklara yeteneklerini gösterme fırsatı sundu; kendi babasının yoksun kalmış olduğu fırsatlardı bunlar. Filmin müzik sorumlusu olan Brian Marshall, okulda çekilen sahnelerde Eva Birthistle'a yardımcı olmak için çekimler boyunca sette kalıyordu. Loach, "Ae Fond Kiss" şarkısını söyleyecek bir grup ararken, Marshall öğrencilerini soktu devreye. Bir başka sahne için gereken davulcu da aynı şekilde bulundu. On yedi yaşındaki Jacqueline Bett ile ondan iki yaş küçük olan Jamie Quinn, bu fırsatla yeteneklerini ortaya koyan gençlerdi; Loach, her zamanki gibi yumuşak ve teşvik edici bir tarzda yaklaştı onlara.



*Ae Fond Kiss* filminden bir sahne.

Oyuncularıyla kurduğu empati, Loach'un tarzına damgasını vuran kararlılığın ve ödün vermeyi reddedişin altındaki temeli oluşturuyordu. Bunu en iyi açıklayan, Jim Allen'ın şu sözleri olacaktı: "Masumiyeti ölüm derecesindedir bu adamın. Sırtından aşağı inen çelikten bir belkemiği var. Ne istediğini biliyor ve elde ediyor onu."[18] Loach'un, sahicilik tutkusunu *Kerkenez, Cathy Come Home* ve *Ladybird Ladybird*'de olduğu gibi çocuk oyuncuları üzecek sahneler yaratma pahasına uygulamaya geçirmesi, onunla çalışanların bir kısmınca sessiz biçimde sorgulanacaktı yine, oysa Loach eleştiriden muaf saymıyordu kendini ve böyle sahnelerde onun da acı çektiği açıktı.

*Ae Fond Kiss*'in gösterime girdiği 2004, Loach'un mesleğinde kırkıncı yılıydı. İlk on yıldan sonra epeyce sıkıntı çekmiş ve pek başarılı işler çıkaramamıştı gerçi ama, bir zamanların Nuneaton'lı delikanlısı, Britanya'nın en başarılı sinema yönetmenlerinden biri sayılıyordu artık. Yine de kendisi bu iddiada bulunacak son insanlardan biriydi o. 1990'larda Britanya'ya dönen Tony Garnett, bağımsız televizyon yapımcısı olarak *Between The Lines, Cardiac Arrest, This Life* ve *The Cops* gibi dizilere imza atmış, kariyerinde yeni bir sayfa açmıştı. Aynı sıralarda Loach'un kendi kariyerinde yaşadığı diriliş de, ona her zamankinden daha büyük alkış getirecekti.

Garnett'la ve başkalarıyla düzenli olarak işbirliğine girmek önemliydi onun için. Jim Allen, Barry Hines ve Paul Laverty, yönetmenle aynı bakış açısını paylaşan, onunla birlikte ortak amaçlar doğrultusunda çalışabilen yazarlar olmuştu. David Mercer ile Trevor Griffiths ise her ne kadar aynı sosyalist bakış açısına sahip olsalar da, farklı türden yazarlardı; kalemlerinden çıkan sözün değiştirilmesini kabule daha zor yanaşan yazarlardı bunlar ve Loach'la girdikleri kısa süreli ortaklıkların, yaratıcılığa ilişkin gerginliklerle sonuçlanması şaşırtıcı değildi. 1980'lerde sudan çıkmış balık gibi dolaştıktan sonra yönetmen, nihayet Garnett'ın yerine geçebilecek yapımcılar bulmuş, Sally Hibbin ve Rebecca O'Brien'la çalışmaya başlamıştı. Önce Parallax Pictures, ardından Sixteen Films'le oluşturduğu daimi maddi temel sayesinde hemen her yıl bir filme imza atmayı başardı. Üstelik finansman anlaşmaları yaparak, tam anlamıyla bağımsız biçimde çalışabildi. Yapım ekibinin kilit konumdaki diğer üyeleriyle uyum içinde çalışabilmek son derece önemliydi onun için. Kameramanlar Tony Imi, Chris Menges ve Barry Ackroyd, arka arkaya uzun

süreli ilişkiler kurdular Loach'la; tasarımcı Martin Johnson (Ekim 2003'te kanserden öldü), kurgucu Jonathan Morris, ses kayıt sorumlusu Ray Beckett, senaryo sorumlusu Susanna Lenton ve 1994'ten itibaren besteci George Fenton için de aynısı geçerli oldu. (Öyküyü, melodram tekniğiyle bezemeksizin perdeye yansıtma uygulaması doğrultusunda Loach, müziğin olay akışına müdahale etmemesi gerektiği konusunda ısrarlıydı.)

1990'larda yönetmen yeni bir atılım gerçekleştirdiyse de, uluslararası alanda kazandığı başarılar, kendi ülkesinde herkesçe tanınıp takdir edilmesi sonucunu vermeyecekti. Tersine, Britanya'da, onun çektiği filmlerin değeri konusunda eleştirmenler arasında başgösteren son derece kesin görüş ayrılıkları, Loach'un kendi memleketi dışında, özellikle de Fransa, İspanya, İtalya gibi ülkelerde topladığı övgülerle tam bir karşıtlık oluşturmaktaydı. Bunun sebeplerinden biri kültüreldi hiç kuşkusuz: Filmin içeriğinin formundan daha önemli olduğu görüşü doğrultusunda Hollywood'un stüdyo sistemine duyulan antipati, kıta Avrupası'ndan çok sayıda yönetmen ile Loach'un ortak noktalarından birini oluşturuyordu. Bir yandan da Britanya'nın hâkim medyası, büyük ölçüde Hollywood değerlerine destek vermekteydi.

Loach'u övgüye değer bulan ve onun sinemadaki gelişimine yıllar boyu tanıklık eden Britanyalı bir eleştirmen, Derek Malcolm, şöyle yazıyordu onun hakkında: "Filmlerine tek tek baktığınızda, aralarında yeri doldurulamayacak bir başyapıt olmadığını görürsünüz, ancak ben, *Kerkenez*'in bugüne dek eğitim konusunda yapılmış en iyi filmlerden biri olduğu görüşünden vazgeçmeyeceğim elbette. Yine de bir bütün olarak Loach sinematografisi, parçalarının her birinden daha değerlidir kuşkusuz. Sizi bir sahnede kahkahalara, hemen öbüründe gözyaşlarına boğacak kadar yetenekli bir yönetmen olması bir yana, Loach'un asıl başarısı, bir filmin insanların tutumlarında değişiklikler yaratmaya katkıda bulunacağı yolundaki ilk inancından asla vazgeçmemiş oluşundan kaynaklanır; sıradan insanların daha adilce bir hayatı hak ettiği ve kendi benimsediği insani sosyalizmin yerini dolduracak yeterlilikte bir başka hayat biçimi olmadığı görüşünden de. Eğer bu yüzden onu saftirik bulanlar varsa, bütün dünyada ne kadar büyük bir hayranlık uyandırdığına -aslına bakılırsa, hürmetle karşılandığına- bir bakmaları yeterlidir. Bu hayranlığın bir nedeni, siyasal ve toplumsal değerlerinden ödün verme-

yi her zaman reddetmiş oluşuysa, bir başka nedeni de, herkesin inanabildiği karakterler yaratmayı başarmasıdır.

"Loach'un kişiliğine damgasını vuran tevazu ve elindeki malzemeye sadık kalma kararlılığı, zaman zaman filmcilik yeteneğini sonuna kadar ortaya koymaktan alıkoymuştur onu. Anlaşılan, bir yönetmen olarak çok fazla dikkat çekmekten hoşlanmıyor Loach ve bunun sonucunda filmlerinden bazıları, özellikle de malzemesi yönetmeni kadar iyi olmayanlar, biraz zayıf kalmıştır. Ama tek bir Loach filmi olmamıştır ki oyuncuları olağanüstü sahici performanslar çıkarmış olmasın; tabii burada, yönetmen kadar oyuncularının da hakkını vermek gerekiyor ve her ne kadar Loach, Britanya'nın başka bazı yönetmenleri kadar sofistike sayılamayacak olsa da, bunca hayranlık uyandırmış ve filmleri böylesine sevgiyle bağırlara basılmış yönetmen de çok azdır. İşin acı tarafı, Amerikan hâkimiyetindeki dağıtım ve gösterim sisteminden ötürü Loach'un filmleri, en azından kendi ülkesinde asıl kitlelerine tam anlamıyla ulaşamamıştır çoğu kez."[19]

Aslına bakılırsa, eleştirmenlerin görüşleri zaten Loach'u psikolojik olarak çok da fazla etkilemiyordu. İşbirliği halinde olduğu kişilerden Paul Laverty'nin, *Afili Delikanlı* hakkında kendisiyle röportaj yapan bir gazeteciye yönelttiği şu soru, belki de bu tutumun en özlü ifadesiydi: "Siz, bir sinema eleştirmeni misiniz?" Fiona Morrow adlı gazeteci şöyle yazacaktı bu konuda: "Bu savunma tepkisi anlaşılır bir şey. Laverty ile Loach, gitgide daha marjinal hale gelen bir siyasal tavrı temsil ediyorlar; anti-kapitalist öfkenin hep damgasını vurmuş olduğu bir tavır bu, ve şimdi onları, İşçi Partisi hareketinin yaşamakta olduğu dirilişe de karşı koymaya yönelten bir tavır."[20]

Bu marjinallik iddiası doğru mu, yoksa seçmenlerinden gitgide kopmakta olan bazı politikacıların konumunu mu yansıtıyor asıl? Cevabını Loach'un kendi yandaşları arasında kesin biçimde ortaya koyduğu bir soruydu bu. Yaşı yetmişe yaklaşmakta olan Loach, 2002 yazında prostat kanseri tedavisi görmesine ve ertesi yılın bahar aylarında retina ameliyatı geçirmesine rağmen, hız kesmeye hiç niyeti olmadığını gösteriyordu. "Kendine güvenini sarstı bunlar tabii ve başka hiçbir şeyin yapamayacağı ölçüde yıktılar onu, çünkü hep yenilmez, sarsılmaz olduğuna inanmış biriydi," diyor Lesley Loach. "Ama çalışmayı bırakacağını hiç sanmam; işiyle *bütünleşmiş* biridir o. İşini bırakırsa ölür. Ben de sevmiyorum durmadan bir yerlere gitmesini, ama onu var eden şey budur. Bazen bıkıp usanıyorum elbette, ara-

mızda tartışmalar da oluyor, diyorum ki, 'Yine boktan bir film yapmaya gidiyorsun değil mi?' Dört çocuk yetiştirmek kolay iş değildi, hele o kazadan sonra çok daha büyük zorluklar çektim ben."[21]

Yeni yüzyıla ve yeni bir binyıla girerken Loach, moda akımlara yüz vermeden kendi tarlasını kendi sabanıyla sürmeye devam ediyordu yine. 1990'dan beri ortaya koyduğu şaşırtıcı çalışmalar, dünyanın her yerindeki izleyicilerden gördüğü olağanüstü ilgi ve bir düzineyi geçen ödülleri, kendi bağımsız sesini dile getirmekten vazgeçmemenin her türlü modanın ötesinde bir şey olduğunu göstermişti zaten. Toplumsal gerçekçiliği perdeye getirme ilkesinden vazgeçmeyen ve siyasal tavrını ödünsüz sürdüren Loach, bu kararlılığının karşılığını almıştı; perdede kendi sesini pek bulamayanların sesi olmayı da başarabildiğini umuyordu.

"Her zamankinden daha açık görünen bir şey var ki," diyor Loach, "toplumda iki sınıf bulunmaktadır, bunların çıkarları arasında bir uzlaşma sağlamak mümkün değildir ve bir tanesi, öteki pahasına varlığını sürdürmektedir."[22]

## Notlar

1) Ken Loach, yazarın söyleşisi, 28 Nisan 2003.
2, 3) Paul Laverty, yazarın söyleşisi, 16 Aralık 2002.
4-7) Martin Compston, yazarın söyleşisi, 15 Mayıs 2002.
8) Gary McCormack, yazarın söyleşisi, 9 Ağustos 2002.
9, 10) Rebecca O'Brien, yazarın söyleşisi, 12 Mart 2003.
11) Sally Hibbin, yazarın söyleşisi, 28 Mayıs 2003.
12) Londra *Evening Standard*, 10 Eylül 2002.
13, 14) Vladimir Vega, yazarın söyleşisi, 14 Ocak 2003.
15) Paul Laverty, yazarın söyleşisi, 16 Aralık 2002.
16) Eva Birthistle, yazarın söyleşisi, 16 Temmuz 2003.
17) Atta Yakub, yazarın söyleşisi, 16 Temmuz 2003.
18) *Loach on Location – Making Land and Freedom*, BBC2, 15 Mayıs 1995.
19) Derek Malcolm, yazarın söyleşisi, 24 Eylül 2003.
20) *Independent*, 27 Eylül 2002.
21) Lesley Loach, yazarın söyleşisi, 10 Eylül 2003.
22) *Loach on Loach*, der. Graham Fuller, Faber and Faber, 1998




*Kes* (1969) filminin afişi

*Loach on Loach,* der. Graham Fuller, Faber and Faber, 1998.
*The Cinema of Ken Loach: Art in the service of the people,* Jacob Leigh, Wallflower Press, 2002.
*Carla's Song,* Paul Laverty, ScreenPress Books, 1978.
*My Name Is Joe,* Paul Laverty, ScreenPress Books, 1998.
*Bread and Roses,* Paul Laverty, ScreenPress Books, 2001.
*Sweet Sixteen,* Paul Laverty, ScreenPress Books, 2002.

# EK 1
# FİLMOGRAFİ



## SİNEMA FİLMLERİ

*Poor Cow*

Yönetmen (Frenchurch Films-Vic Films; Birleşik Krallık, 1967) 101 dakika, renkli, *Senaryo:* Nell Dunn, Ken Loach (Nell Dunn'ın romanından), *Yapımcı:* Joseph Janni, *Görüntü yönetmeni:* Brian Probyn, *Kurgu:* Roy Watts *Sanat yönetmeni:* Bernard Sarron, *Müzik:* Donovan, *Joy:* Carol White, *Tom:* John Bindon, *Dave:* Terence Stamp, *Beryl:* Kate Williams, *Emm Teyze:* Queenie Watts.

*Kes*

Yönetmen (Kestrel Films-Woodfall Films; Birleşik Krallık, 1969) 113 dakika, renkli, *Uyarlama:* Barry Hines, Ken Loach, Tony Garnett (Barry Hines'ın, *A Kestrel for a Knave* romanından),

*Yapımcı:* Tony Garnett, *Görüntü yönetmeni:* Chris Menges, *Kurgu:* Roy Watts, *Sanat yönetmeni:* William McCrow, *Müzik:* John Cameron, *Billy:* David Bradley, *Mr Farthing:* Colin Welland, *Mrs Casper:* Lynne Perrie, *Jud:* Freddie Fletcher, *Mr Sugden:* Brian Glover, *Mr Gryce:* Bob Bowes.

*Family Life*

Yönetmen (Kestrel Films; Birleşik Krallık, 1971) (ABD'deki adı: *Wednesday's Child*) 108 dakika, renkli, *Senaryo:* David Mercer, *Yapımcı:* Tony Garnett, *Görüntü yönetmeni:* Charles Stewart, *Kurgu:* Roy Watts, *Sanat yönetmeni:* William McCrow, *Müzik:* Marc Wilkinson, *Janice Baildon:* Sandy Ratcliff, *Mrs Baildon:* Grace Cave, *Mr Baildon:* Bill Dean.

*Black Jack*

Yönetmen (Kestrel Films; Birleşik Krallık, 1979) 110 dakika, renkli, *Uyarlama:* Ken Loach (Leon Garfield'ın romanından), *Yapımcı:* Tony Garnett, *Görüntü yönetmeni:* Chris Menges, *Kurgu:* William Shapter, *Sanat yönetmeni:* Martin Johnson, *Müzik:* Bob Pegg, *Tolly:* Stephen Hirst, *Belle:* Louise Cooper, *Kara Jack:* Jean Franval, *Dr Carmody:* Packie Byrne.

*Looks and Smiles*

Yönetmen (Kestrel Films-Black Lion Films; Birleşik Krallık, 1981) 104 dakika, siyah-beyaz, *Senaryo:* Barry Hines, *Yapımcı:* Irving Teitelbaum, *Görüntü yönetmeni:* Chris Menges, *Kurgu:* Steve Singleton, *Sanat yönetmeni:* Martin Johnson, *Müzik:* Marc Wilkinson, *Mick Walsh:* Graham Green, *Karen Lodge:* Carolyn Nicholson, *Alan Wright:* Tony Pitts.

*Fatherland*

Yönetmen (Kestrel II Films-Clasart Film-Mk 2 Productions; Birleşik Krallık-Batı Almanya-Fransa, 1986) (ABD'deki adı: *Singing the Blues in Red*) 107 dakika, renkli, *Senaryo:* Trevor Griffiths, *Yapımcı:* Raymond Day, *Görüntü yönetmeni:* Chris Menges, *Kurgu:* Jonathan Morris, *Tasarımcı:* Martin Johnson, *Müzik:* Christian Kunert, Gerulf Pannach, *Klaus Drittemann:* Gerulf Pannach, *Emma de Baen:* Fabienne Babe.

*Hidden Agenda*

Yönetmen (Initial Film and Television-Hemdale Film Corporation; Birleşik Krallık, 1990) 108 dakika, renkli, *Senaryo:* Jim Allen, *Yapımcı:* Eric Fellner, *Ortak yapımcı:* Rebecca O'Brien, *Görüntü yönetmeni:* Clive Tickner, *Kurgu:* Jonathan Morris, *Tasarımcı:* Martin Johnson, *Özgün müzik:* Stewart Copeland, *Ingrid Jessner:* Frances McDormand, *Kerrigan:* Brian Cox, *Paul Sullivan:* Brad Dourif, *Moa:* Mai Zetterling.

*Riff-Raff*

Yönetmen (Parallax Pictures; Birleşik Krallık, 1991) 96 dakika, renkli, *Senaryo:* Bill Jesse, *Yapımcı:* Sally Hibbin, *Görüntü yönetmeni:* Barry Ackroyd, *Kurgu:* Jonathan Morris, *Yapım tasarımcısı:* Martin Johnson, *Müzik:* Stewart Copeland, *Stevie:* Robert Carlyle, *Susan:* Emer McCourt, *Shem:* Jimmy Coleman, *Mo:* George Moss, *Larry:* Ricky Tomlinson.

*Raining Stones*

Yönetmen (Parallax Pictures; Birleşik Krallık, 1993) 90 dakika, renkli, *Senaryo:* Jim Allen, *Yapımcı:* Sally Hibbin, *Görüntü yönetmeni:* Barry Ackroyd, *Kurgu:* Jonathan Morris, *Yapım tasarımcısı:* Martin Johnson, *Müzik:* Stewart Copeland, *Bob Williams:* Bruce Jones, *Anne Williams:* Julie Brown, *Tommy:* Ricky Tomlinson, *Peder Barry:* Tom Hickey.

*Ladybird Ladybird*

Yönetmen (Parallax Pictures; Birleşik Krallık, 1994) 102 dakika, renkli, *Senaryo:* Rona Munro, *Yapımcı:* Sally Hibbin, *Görüntü yönetmeni:* Barry Ackroyd, *Kurgu:* Jonathan Morris, *Yapım tasarımcısı:* Martin Johnson, *Müzik:* George Fenton, *Maggie:* Crissy Rock, *Jorge:* Vladimir Vega, *Mairead:* Sandie Lavelle, *Simon:* Ray Winstone.

*Land and Freedom*

Yönetmen (Parallax Pictures-Messidor Films-Road Movies; Birleşik Krallık-İspanya-Almanya, 1995) 110 dakika, renkli, *Senaryo:* Jim Allen, *Yapımcı:* Rebecca O'Brien, *Görüntü yönetmeni:* Barry Ackroyd, *Kurgu:* Jonathan Morris, *Yapım tasarımcısı:* Martin Johnson, *Müzik:* George Fenton, *David Carr:* Ian Hart, *Blanca:* Rosana Pastor, *Maite:* Icíar Bollaín, *Lawrence:* Tom Gilroy, *Vidal:* Marc Martinez, *Bernard:* Frédéric Pierrot.

*Carla's Song*

Yönetmen (Parallax Pictures-Road Movies-Tornasol Films; Birleşik Krallık-Almanya-İspanya, 1996) ? dakika, renkli, *Senaryo:* Paul Laverty, *Yapımcı:* Sally Hibbin, *Görüntü yönetmeni:* Barry Ackroyd, *Kurgu:* Jonathan Morris, *Yapım tasarımcısı:* Martin Johnson, *Müzik:* George Fenton, *George:* Robert Carlyle, *Carla:* Oyanka Cabezas, *Bradley:* Scott Glenn.

*My Name Is Joe*

Yönetmen (Parallax Pictures-Road Movies-Tornasol/Alta Films; Birleşik Krallık-Almanya-İspanya, 1998) 105 dakika, renkli, *Senaryo:* Paul Laverty, *Yapımcı:* Rebecca O'Brien, *Görüntü yönetmeni:* Barry Ackroyd, *Kurgu:* Jonathan Morris, *Yapım tasarımcısı:* Martin Johnson, *Müzik:* George Fenton, *Joe:* Peter Mullan, *Sarah:* Louise Goodall, *Liam:* David McKay, *Sabine:* Annemarie Kennedy, *Shanks:* Gary Lewis, *Maggie:* Lorraine McIntosh, *McGowan:* David Hayman.

*Bread and Roses*

Yönetmen (Parallax Pictures-Road Movies-Tornasol/Alta Films; Birleşik Krallık-Almanya-İspanya, 2000) 110 dakika, renkli, *Senaryo:* Paul Laverty, *Yapımcı:* Rebecca O'Brien, *Görüntü yönetmeni:* Barry Ackroyd, *Kurgu:* Jonathan Morris, *Yapım tasarımcısı:* Martin Johnson, *Müzik:* George Fenton, *Maya:* Pilar Padilla, *Sam:* Adrien Brody, *Rosa:* Elpidia Carillo, *Bert:* Jack McGee.

*The Navigators*

Yönetmen (Parallax Pictures-Road Movies-Tournasol/Alta Films; Birleşik Krallık-Almanya-İspanya, 2001) 96 dakika, renkli, *Senaryo:* Rob Dawber, *Yapımcı:* Rebecca O'Brien, *Görüntü yönetmeni:* Mike Eley, Barry Ackroyd, *Kurgu:* Jonathan Morris, *Yapım tasarımcısı:* Martin Johnson, *Müzik:* George Fenton, *John:* Dean Andrews, *Mick:* Tom Craig, *Paul:* Joe Duttine, *Jim:* Steve Huison, *Gerry:* Venn Tracey, *Harpic:* Sean Glenn.

*Sweet Sixteen*

Yönetmen (Sixteen Films-Road Movies-Tournasol/Alta Films; Birleşik Krallık-Almanya-İspanya, 2002) 106 dakika, renkli, *Senaryo:* Paul Laverty, *Yapımcı:* Rebecca O'Brien, *Görüntü yönetmeni:* Barry Ackroyd, *Kurgu:* Jonathan Morris, *Yapım tasarımcısı:* Martin

Johnson, *Müzik:* George Fenton, *Liam:* Martin Compston, *Chantelle:* AnnMarie Fulton, *Pinball:* William Ruane, *Stan:* Gary McCormack, *Jean:* Michelle Coulter.

*11'09"01 – September II*

Yönetmen, "Birleşik Krallık" bölümü (Sixteen Films) Galatee Films-Studio Canal yapımı (Fransa, 2002) 11 dakika (toplam 135 dakika), renkli, *Senaryo:* Paul Laverty, Vladimir Vega, Ken Loach, *Yapımcı:* Rebecca O'Brien, *Görüntü yönetmeni:* Nigel Willoughby, Peter Hellmich, Jorge Müller Silva, *Kurgu:* Jonathan Morris, *Yapım tasarımcısı:* Martin Johnson, *Müzik:* Vladimir Vega, *Kendisi:* Vladimir Vega.

*Ae Fond Kiss*

Yönetmen (Sixteen Films-Bianca Film-EMC-Tournasol Films; Birleşik Krallık-İtalya-Almanya-İspanya, 2004) 104 dakika, renkli, *Senaryo:* Paul Laverty, *Yapımcı:* Rebecca O'Brien, *Görüntü yönetmeni:* Barry Ackroyd, *Kurgu:* Jonathan Morris, *Yapım tasarımcısı:* Martin Johnson, *Müzik:* George Fenton, *Casim:* Atta Yaqub, *Roisin:* Eva Birthistle.

## TELEVİZYON

*That Was the Week That Was*

Oyuncu (BBC, 1963)

*Catherine*

Yönetmen (BBC, 1964) "Teletale", BBC, 24 Ocak 1964 (30 dakika, siyah-beyaz), *Senaryo:* Roger Smith, *Yapımcı:* James MacTaggart, *Anlatıcı:* Geoffrey Whitehead, *Catherine:* Kika Markham, *Jack:* Gilbert Wynne, *Şarkıcı:* Tony Selby.

*Z Cars*

Yönetmen, üç bölüm (BBC, 1964), *Memur Lynch:* James Ellis, *Memur Graham:* Colin Welland, *Dedektif Çavuş Watt:* Frank Windsor, *Çavuş Blackitt:* Robert Keegan.

*Profit by Their Example:* BBC, 12 Şubat 1964 (50 dakika, siyah-beyaz), *Senaryo:* John Hopkins, *Yapımcı:* David E. Rose.

*Straight Deal:* BBC, 11 Mart 1964 (50 dakika, siyah-beyaz), *Senaryo:* Robert Barr, *Yapımcı:* David E. Rose, *Dedektif Başmüfettiş: Barlow*Stratford Johns.

*The Whole Truth:* BBC, 8 Nisan 1964 (50 dakika, siyah-beyaz), *Senaryo:* Robert Barr, *Yapımcı:* David E. Rose, *Dedektif Başmüfettiş Barlow:* Stratford Johns, *Memur Smith:* Brian Blessed, *Memur Weir:* Joseph Brady.

*Diary of a Young Man*

Yönetmen (BBC, 1964), *Senaryo:* Troy Kennedy Martin, John McGrath, *Yapımcı:* James MacTaggar,t *Öykü koordinatörü:* Roger Smith, *Kamera:* John McGlashan, *Kurgu:* Christopher La Fontaine, *Müzik:* Stanley Myers, *Joe:* Victor Henry, *Ginger:* Richard Moore, *Rose:* Nerys Hughes.

1. Bölüm: *Survival or They Came to a City* BBC1, 8 Ağustos 1964 (45 dakika, siyah-beyaz)

3. Bölüm: *Marriage* BBC1, 22 Ağustos 1964 (45 dakika, siyah-beyaz)

5. Bölüm: *Life or A Girl Called Fred* BBC1, 5 Eylül 1964 (45 dakika, siyah-beyaz)

*Tap on the Shoulder*

Yönetmen (BBC, 1965) "The Wednesday Play", BBC1, 6 Ocak 1965 (75 dakika, siyah-beyaz), *Senaryo:* James O'Connor, *Yapımcı:* James MacTaggart, *Öykü koordinatörü:* Roger Smith, *Kamera:* John McGlashan, Ken Westbury, *Kurgu:* Geoffrey Botterill, *Tasarımcı:* Eileen Diss, *Müzik:* Stanley Myers, *Archibald Cooper:* Lee Montague, *Ronnie:* Richard Shaw, *Hazel:* Judith Smith, *Terry:* Griffith Davies, *Patsy:* George Tovey, *Tim:* Tony Selby.

*Wear a Very Big Hat*

Yönetmen (BBC, 1965) "The Wednesday Play", BBC1, 17 Şubat 1965 (75 dakika, siyah-beyaz), *Senaryo:* Eric Coltart, *Yapımcı:* James MacTaggart, *Öykü koordinatörü:* Roger Smith, *Kamera:* Stanley Speel, *Kurgu:* Norman Carr, *Tasarımcı:* Peter Kindred, *Müzik:* Stanley Myers, *Johnny Johnson:* Neville Smith, *Ann Johnson:* Sleila Fearn, *Snapper Melia:* William Holmes, *Billy Mofatt:* Johnny Clive.

*Three Clear Sundays*

Yönetmen (BBC, 1965) "The Wednesday Play", BBC1, 7 Nisan 1965 (75 dakika, siyah-beyaz), *Senaryo:* James O'Connor, *Yapımcı:* James MacTaggart *Öykü koordinatörü:* Roger Smith *Kamera:* Tony

Imi, *Kurgu:* Pam Bosworth, *Şarkı sözleri:* Nemone Lethbridge, *Danny Lee:* Tony Selby, *Britannia Lee:* Rita Webb, *Cezaevi Görevlisi Johnson:* Glynn Edwards, *Johnny May:* George Sewell.

*Up the Junction*

Yönetmen (BBC, 1965) "The Wednesday Play", BBC1, 3 Kasım 1965 (70 dakika, siyah-beyaz), *Uyarlama:* Nell Dunn, Ken Loach (Nell Dunn'ın kitabından), *Yapımcı:* James MacTaggart ,*Öykü koordinatörü:* Tony Garnett, *Kamera:* Tony Imi, *Kurgu:* Roy Watts, *Tasarımcı:* Eileen Diss, *Jenerik müziği:* Paul Jones, *Düzenleme:* Mike Vickers, *Sylvie:* Carol White, *Rube:* Geraldine Sherman, *Eileen:* Vickery Turner, *Dave:* Tony Selby, *Puantör:* George Sewell.

*The End of Arthur's Marriage*

Yönetmen (BBC, 1965) "The Wednesday Play", BBC1, 17 Kasım 1965 (70 dakika, siyah-beyaz), *Senaryo:* Christopher Logue, Stanley Myers, *Yapımcı:* James MacTaggart, *Öykü koordinatörü:* Roger Smith, *Tasarımcı:* Robert Macgowan, *Müzik:* Stanley Myers, düzenleme Mike Vickers, *Arthur:* Ken Jones, *Emmy:* Maureen Ampleford.

*The Coming Out Party*

Yönetmen (BBC, 1965) "The Wednesday Play", BBC1, 22 Aralık 1965 (60 dakika, siyah-beyaz), *Senaryo:* James O'Connor, *Yapımcı:* James MacTaggart, *Öykü koordinatörü:* Roger Smith, *Tasarımcı:* Michael Wield, *Müzik:* Stanley Myers, *Jenerik müziği:* Paul Jones, düzenleme Mike Vickers, *Şarkı sözleri:* Nemone Lethbridge, *Rosie:* Toni Palmer, *Ricketts:* George Sewell, *Scimpy:* Dennis Golding, *Prenses:* Carol White.

*Cathy Come Home*

Yönetmen (BBC, 1966) "The Wednesday Play", BBC1, 16 Kasım 1966 (75 dakika, siyah-beyaz), *Öykü:* Jeremy Sandford, *Senaryo:* Jeermy Sandford, Ken Loach, *Yapımcı:* Tony Garnett, *Kamera:* Tony Imi, *Kurgu:* Roy Watts, *Tasarımcı:* Sally Hulke, *Müzik:* Paul Jones, *Cathy:* Carol White, *Reg:* Ray Brooks.

*In Two Minds*

Yönetmen (BBC, 1967) "The Wednesday Play", BBC1, 1 Mart 1967 (75 dakika, siyah-beyaz), *Senaryo:* David Mercer, *Yapımcı:*

Tony Garnett, *Kamera:* Tony Imi, *Kurgu:* Roy Watts, *Tasarımcı:* John Hurst, *Kate Winter:* Anna Cropper, *Mr Winter:* George A. Cooper, *Mrs Winter:* Helen Booth, *Mary Winter:* Christine Hargreaves.

*The Golden Vision*

Yönetmen (BBC, 1968) "The Wednesday Play", BBC1, 17 Nisan 1968 (75 dakika, siyah-beyaz), *Senaryo:* Neville Smith, Gordon Honeycombe, *Yapımcı:* Tony Garnett, *Kamera:* Tony Imi, *Tasarımcı:* Malcolm Middleton, *Joe Horrigan:* Ken Jones, *John Coyne:* Bill Dean, *Vince Coyne:* Neville Smith, *Brian Croft:* Joey Kaye, *Syd Paisley:* Johnny Gee.

*The Big Flame*

Yönetmen (BBC, 1969) "The Wednesday Play", BBC1, 19 Şubat 1969 (85 dakika, siyah-beyaz), *Senaryo:* Jim Allen, *Yapımcı:* Tony Garnett, *Kamera:* John McGlashan, *Kurgu:* Roy Watts, *Tasarımcı:* Geoff Patterson, *Danny Fowler:* Norman Rossington, *Jack Regan:* Godfrey Quigley, *Peter Conner:* Peter Kerrigan, *Freddie Grierson:* Ken Jones.

*The Rank and File*

Yönetmen (BBC, 1971) "Play for Today", BBC1, 20 Mayıs 1971 (75 dakika, siyah-beyaz), *Senaryo:* Jim Allen, *Yapımcı:* Graeme McDonald, *Senaryo editörü:* Ann Scott, *Kamera:* Charles Stewart, *Kurgu:* Roy Watts, *Tasarımcı:* Roger Andrews, *Eddie:* Peter Kerrigan, *Billie:* Bill Dean, *Les:* Tommy Summers, *Joan:* Joan Flood, *Johnny:* Johnny Gee, *Mike:* Mike Hayden, *Bert:* Bert King, *Jerry:* Neville Smith.

*After a Lifetime*

Yönetmen (Kestrel Productions, 1971) "Sunday Night Theatre", ITV, 18 Temmuz 1971 (75 dakika, renkli), *Senaryo:* Neville Smith, *Yapımcı:* Tony Garnett, *Kamera:* Chris Menges, *Kurgu:* Ray Helm, *Tasarımcı:* Andrew Drummond, *Müzik:* John Cameron, *May:* Edie Brooks, *Genç Billy:* Neville Smith, *Aloysius:* Jimmy Coleman, *John Amca:* Peter Kerrigan, *Sid Amca:* Bill Dean, *Frank:* Johnny Gee.

*A Misfortune*

Yönetmen (BBC, 1973) "Full House", BBC2, 13 Ocak 1973 (38 dakika, renkli), *Uyarlama:* Ken Loach (Anton Çehov'un öyküsün-

den), *Tasarımcı:* Martin Johnson, *Oyuncular:* Lucy Fleming, Ben Kingsley, Peter Eyre.

*Days of Hope*

Yönetmen (BBC, 1975), *Senaryo:* Jim Allen, *Yapımcı:* Tony Garnett, *Kurgu:* Roger Waugh, *Tasarımcı:* Martin Johnson, *Müzik:* Marc Wilkinson,

*1916: Joining Up* BBC1, 11 Eylül 1975 (95 dakika, renkli), *Kamera:* Tony Pierce-Roberts, John Else, *Ben Matthews:* Paul Copley, *Sarah Hargreaves:* Pamela Brighton, *Philip Hargreaves:* Nikolas Simmonds.

*1921* BBC1, 18 Eylül 1975 (100 dakika, renkli), *Kamera:* Tony Pierce-Roberts, *Ben Matthews:* Paul Copley, *Billy Shepherd:* Alun Armstrong.

*1924* BBC1, 25 Eylül 1975 (80 dakika, renkli), *Kamera:* John Else, *Ben Matthews:* Paul Copley, *Sarah Hargreaves:* Pamela Brighton, *Philip Hargreaves:* Nikolas Simmonds, *Shep:* Alun Armstrong.

*1926: General Strike* BBC1, 2 Ekim 1975 (135 dakika, renkli), *Kamera:* John Else, *Ben Matthews:* Paul Copley, *Sarah Hargreaves:* Pamela Brighton, *Philip Hargreaves:* Nikolas Simmonds, *Ernest Bevin:* Melvin Thomas, *Ramsay MacDonald:* John Young, *Stanley Baldwin:* Brian Hayes, *Churchill:* Leo Britt.

*The Price of Coal*

Yönetmen (BBC, 1977), *Senaryo:* Barry Hines, *Yapımcı:* Tony Garnett, *Kamera:* Brian Tufano, *Kurgu:* Roger Waugh, *Tasarımcı:* Martin Collins, *Sid Storey:* Bobby Knutt, *Mr Forbes:* Jackie Shinn, *Geoff Carter:* Duggie Brown, *Albert:* Stan Richards.

*Meet the People* (BBC) BBC1, 29 Mart 1977 (75 dakika, renkli)
*Back to Reality* (BBC) BBC1, 5 Nisan 1977 (95 dakika, renkli)

*The Gamekeeper*

Yönetmen (ATV Network, 1980) ITV, 16 Aralık 1980 (84 dakika, renkli), *Senaryo:* Barry Hines (kendi romanından), *Kamera:* Chris Menges, Charles Stewart, *Kurgu:* Roger James, *Tasarımcı:* Martin Johnson, *Graham Purse:* Phil Askham, *Mary Purse:* Rita May.

*Auditions*

Yapımcı-yönetmen (ATV Network, 1979) ITV, 23 Aralık1980 (52 dakika, siyah-beyaz), *Kamera:* Chris Menges, *Kurgu:* Jonathan Morris, *Oyuncular:* Penni Dunlop, Karen Williams, Janet Cooper.

*A Question of Leadership*

Yönetmen (ATV, 1981) yalnızca ATV ITV bölgesinde, 13 Ağustos 1981 (52 dakika, renkli), *Yapımcı:* Roger James, *Derleyenler:* Ken Loach, Barry Hines, *Kamera:* Chris Menges, John Davey, *Kurgu:* Peter Cannon, *Stüdyodaki tartışmayı yöneten:* James Bellini.

*The Red and the Blue*

Yönetmen (Central Independent Television, 1982) Channel Four, 1 Ekim 1983 (78 dakika, renkli), *Yapımcı:* Roger James, *Kamera:* Chris Menges, *Kurgu:* Jonathan Morris.

*Which Side Are You On?*

Yapımcı-yönetmen (LWT, 1985) Channel Four, 9 Ocak 1985 (52 dakika, renkli), *Kamera:* Chris Menges, James Dibling, *Kurgu:* Jonathan Morris.

*End of the Battle... Not the End of the War*

Editör (Diverse Production, 1985) "Diverse Reports", Channel Four, 27 Mart 1985 (26 dakika, renkli)

*Time to Go*

Yönetmen (BBC Community Programme Unit, 1989) "Split Screen", BBC2, 9 Mayıs 1989 (13 dakika, renkli), *Dizi yapımcısı:* Gavin Dutton, *Kamera:* Barry Ackroyd, *Kurgu:* Jonathan Morris.

*The View from the Woodpile*

Yapımcı-yönetmen (Central Independent Television, 1988) "The Eleventh Hour", Channel Four, 12 Haziran 1989 (50 dakika, renkli), *Kamera:* Barry Ackroyd, *Kurgu:* Paul Jackson, Mike Burch.

*The Arthur Legend*

Yönetmen (Clark Productions, 1991) "Dispatches", Channel Four, 22 Mayıs 1991 (42 dakika, renkli), *Muhabir-yapımcı:* Lorraine Heggessey.

*The Flickering: Flame.*

Yönetmen (Parallax Pictures-AMIP-Sept ARTE; Birleşik Krallık-Fransa, 1996) "Modern Times", BBC2, 18 Aralık 1996 (50 dakika, renkli), *Yapımcılar:* Rebecca O'Brien, Xavier Carniaux, *Kamera:* Roger Chapman, Barry Ackroyd, *Kurgu:* Tony Pound, Anthony Morris, *Müzik:* George Fenton, *Anlatıcı:* Brian Cox.

*Another City: A Week in the Life of Bath's Football Club*

Yönetmen (Parallax Pictures, 1998) "The West Story", HTV West, yalnızca ITV bölgesi, 23 Nisan 1998 (25 dakika, renkli), *Yapımcı:* Rebecca O'Brien.

## GÖSTERİLMEYEN FİLMİ

*Questions of Leadership*

Yönetmen (Central Independent Television, 1983/1984) (4 x 50 dakika / 2 x 50 dakika, renkli) Channel Four tarafından ısmarlandı, sonra kurguyla iki programa indirildi, ama hiçbir zaman yayınlanmadı, *Yapımcı:* Roger James, *Röportajları yapan:* Keith Harper.

## DİĞER YAPIMLAR

*In Black and White*

Yönetmen (Kestrel Films, 1971) Gösterime girmedi (50 dakika, renkli), Yapımcı: *Tony Garnett.*

*Talk About Work*

Yönetmen (Ronald H. Riley and Associates, 1971) Gösterime girmedi (16 dakika, renkli), *Yapımcı:* Michael Barden *Görüntü yönetmeni:* Chris Menges *Kurgu:* Alan Price

*A Contemporary Case for Common Ownership*

Yönetmen (IV. Madde Kampanya Grubu, 1995) (22 dakika, renkli)

*Socialist Labour Party Election Broadcast*

Yönetmen (Sosyalist İşçi Partisi, 1997) BBC1 & BBC2 26 Nisan 1997 (5 dakika, renkli)

*One Over the Eight*

Oyuncu, ulusal turne (Shakespeare Memorial Theatre, Stratford-uopn-Avon; Theatre Royal, Brighton; Royal Court Theatre, Liverpool; Steatham Hill Theatre, Londra; Golders Green Hippodrome, Londra ve Grand Theatre, Blackpool), Ocak-Şubat 1961, ayrıca Duke of York's Theatre, Nisan-Haziran 1961.

**Arena Tiyatro Topluluğu**

Oyuncu, "Summer Play Festival", Prince of Wales Theatre, Cardiff, Haziran-Temmuz 1961 ve Cannon Hill Park, Birmingham, Temmuz-Ağustos 1961

*The Would-be Gentleman, Brer Rabbit, The Matchmaker, The Roots, The Grass is Greener*

Living Theatre Company

Ortak yönetmen, *Trials,* St Nicholas Schoolrooms, Leicester, Aralık 1961

Northampton Repertory Players

Theatre Royal ve Opera House'te sahneye çıkan Northamton Repertory Theatre'da yönetmen yardımcısı, Northampton, Aralık 1961'den Aralık 1962'ye kadar

*The Importance of Being Earnest*

*The Bride Comes Back*

*Cinderella* (aynı zamanda "Hanımefendiler, Beyefendiler, Dansçılar ve Konuklar"dan biri rolündeydi)

*Salad Days* (iki kez)

*Simple Spymen*

*The Marquise*

*Murder at the Vicarage* (yönetmen)

*Tons of Money*

*The Irregular Verb to Love*

*Billy Liar*

*The Gazebo* (aynı zamanda Druker rolünde oynadı)

*All of a Twist* (aynı zamanda Lionel Hamilton'la birlikte revüyü yönetti ve çeşitli rollerde oynadı)

*Hot and Cold in All Rooms* (yönetmen)

*The Amorous Prawn* (aynı zamanda Joe Amca rolünde oynadı)

*Doctor at Sea*

*Guilty Party* (aynı zamanda Stanley Littlefield rolünde oynadı)

*A Passage to India* (aynı zamanda Mr Burton-Fletcher rolünde oynadı)

*As Long As They're Happy*

*The Rehearsal*

*Murder at Quay Cottage* (yönetmen)

Living Theatre Company

Yönetmen, *Candida*, St Nicholas Schoolrooms, Leicester, 1963

Arena Theatre Company

Oyuncu, "Summer Play Festival", Cannon Hill Park, Birmingham, Haziran-Temmuz 1963

*Semi-Detached, The Beaux' Stratagem, The Tulip Tree, Poor Richard*

*Perdition*

Yönetmen, Royal Court Tiyatrosu tarafından gösterimden kaldırıldı, Ocak 1987, daha sonra Edinburgh Festivali'nde oynandı, Ağustos 1987

## KEN LOACH ÜZERİNE FİLMLER VE TELEVİZYON PROGRAMLARI

*The Guardian Interview* (BFI, 1992) 28 Temmuz 1992'de National Film Theatre'da çekildi

*Talking Pictures: Ken Loach* (TVF-BFI, 1993) (*The Guardian Interview*'un kurgulanmış biçimi) Channel Four, 18 Nisan 1993

*The South Bank Show* (LWT, 1993) ITV, 3 Ekim 1993

*Ken Loach: Face to Face* (BBC, 1994) BBC2, 19 Eylül 1994

*Loach on Location – Making Land and Freedom* (ZED Production, 1995) "The Late Show", BBC2, 15 Mayıs 1995

*Citizen Ken Loach* (AMIP; Fransa, 1996) "Cinéma de Notre Temps," Fransız televizyon dizisi

*Ken Loach in Nicaragua* (İtalya, 1996)

*Ken Loach and Rosa: The Making of Bread and Roses* (Feasible Films, 2001) Channel Four, 27 Nisan 2001

*Railing Against It* (BBC North, 2001) "Homeground", BBC2, yalnızca Kuzey bölgesi, 10 Mayıs 2001

# EK 2
# ÖDÜLLER



- Tek Drama (Yönetmen) Ödülü, Televizyon Yapımcıları ve Yönetmenleri Sendikası, 1966, 1967
- Michael Balcon Ödülü, Britanya Sinemasına Dikkate Değer Katkı dalında, BAFTA Ödülleri, 1993
- Özel Ödül, *Evening Standard* Britanya Film Ödülleri, 1998
- Ömür Boyu Başarı Ödülü, Britanya Bağımsız Film Ödülleri, 1998
- Şeref Leoparı, Locarno Film Festivali, 2003
- Praemium Imperiale Laureate, Tiyatro/Film dalında, Japonya Sanat Birliği, 2003

*Cathy Come Home*

- Prix Italia, Televizyon Draması dalında (Jeremy Sandford, Ken Loach, Tony Garnett), 1968

- Büyük Britanya Senaryo Yazarları Sendikası Ödülü (Jeremy Sandford), 1967

*Kes*

- Kristal Küre (Ken Loach), Karlovy Vary Uluslararası Film Festivali, 1970
- En İyi Yerli Senaryo (Barry Hines, Ken Loach, Tony Garnett), Büyük Britanya Yazarlar Sendikası Ödülleri, 1971
- Ümit Veren En İyi Yeni Oyuncu (David Bradley), Film ve Televizyon Sanatları Derneği Ödülleri, 1971
- En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Colin Welland), Film ve Televizyon Sanatları Derneği Ödülleri, 1971

*Family Life*

- FIPRESCI Ödülü, Yeni Sinema Forumu (Ken Loach), Berlin Uluslararası Film Festivali, 1972
- Interfilm Ödülü – Tavsiye, Yeni Sinema Forumu (Ken Loach), Berlin Uluslararası Film Festivali, 1972
- OCIC Ödülü - Tavsiye, Yeni Sinema Forumu (Ken Loach), Berlin Uluslararası Film Festivali, 1972
- Eleştirmenler Ödülü, En İyi Yabancı Film dalında (Ken Loach), Fransız Sinema Sendikası

*Black Jack*

- FIPRESCI Ödülü, Paralel Bölüm (Ken Loach), Cannes Film Festivali, 1979

*Looks and Smiles*

- Evrensel Jüri Ödülü – Özel Mansiyon (Ken Loach), Cannes Film Festivali, 1981
- Genç Sinema Ödülü - (Ken Loach), Cannes Film Festivali, 1981

*Which Side Are You On?*

- Altın Madalya, İtalya, Festival dei Popoli, 1984
- OCIC Ödülü (Ken Loach), Berlin Uluslararası Film Festivali, 1985

*Hidden Agenda*

- Jüri Ödülü (Ken Loach), Cannes Film Festivali, 1990
- Evrensel Jüri Ödülü – Özel Mansiyon (Ken Loach), Cannes Film Festivali, 1990
- En İyi Avrupa Filmi (Ken Loach), Goya Ödülleri, 1993

*Riff-Raff*

- FIPRESCI Ödülü (Ken Loach), Cannes Film Festivali, 1991
- En İyi Film, Avrupa Film Ödülleri (Ken Loach), 1991

*Raining Stones*

- Jüri Ödülü (Ken Loach), Cannes Film Festivali, 1993
- En İyi Film (Ken Loach), *Evening Standard* Britanya Film Ödülleri, 1994
- En İyi Senaryo (Jim Allen), *Evening Standard* Britanya Film Ödülleri, 1994
- Eleştirmenler Ödülü, En İyi Yabancı Film dalında (Ken Loach), Fransız Sinema Eleştirmenleri Sendikası, 1994
- ALFS Ödülü, Britanya'da Yılın Film Yönetmeni dalında (Ken Loach), Londra Eleştirmenler Çevresi Film Ödülleri, 1994

*Ladybird Ladybird*

- Evrensel Jüri Ödülü (Ken Loach), BUFF, 1994
- Gümüş Ayı Ödülü, En İyi Kadın Oyuncu dalında (Crissy Rock), BUFF, 1994
- ALFS Ödülü, Britanya'da Yılın Kadın Oyuncusu (Crissy Rock), Londra Eleştirmenler Çevresi Film Ödülleri, 1995

*Land and Freedom*

- FIPRESCI Ödülü (Ken Loach), Cannes Film Festivali, 1995
- Evrensel Jüri Ödülü (Ken Loach), Cannes Film Festivali, 1995
- En İyi Film (Ken Loach), Avrupa Film Ödülleri, 1995
- En İyi Yabancı Film (Ken Loach), César ödülleri, 1996
- Eleştirmenler Ödülü, En İyi Yabancı Film dalında (Ken Loach), Fransız Sinema Eleştirmenleri Sendikası, 1996
- En İyi Yeni Kadın Oyuncu (Rosana Pastor), Goya Ödülleri, 1996

*Carla's Song*

- İtalyan Senato Başkanlığı Altın Ödülü (Ken Loach), Venedik Film Festivali, 1996
- Mercan Ödülü, Latin Amerika'dan Bir Konuda, Latin Amerika Dışından En İyi Yönetmen dalında (Ken Loach), Havana Film Festivali, 1996
- En İyi Erkek Oyuncu (Robert Carlyle), *Evining Standard* Britanya Film Ödülleri, 1998
- ALFS Ödülü, Britanya'da Yılın Erkek Oyuncusu dalında (Robert Carlyle), Londra Eleştirmenler Çevresi Film Ödülleri, 1998

*The Flickering Flame*

- Özel Mansiyon (Ken Loach), Marsilya Belgesel Film Festivali, 1997
- IG Medien Sendikası Ödülü (Ken Loach), Leipzig DOK Festivali, 1997

*My Name Is Joe*

- En İyi Erkek Oyuncu (Peter Mullan), Cannes Film Festivali, 1998
- Altın Başak (Ken Loach), Valladolid Uluslararası Film Festivali, 1998
- İzleyici Ödülü (Ken Loach), Valladolid Uluslararası Film Festivali, 1998
- En İyi Erkek Oyuncu (Peter Mulan), Valladolid Uluslararası Film Festivali, 1998
- En İyi Bağımsız Britanya Filmi, Britanya Bağımsız Film Ödülleri, 1998
- Bağımsız Bir Britanya Filminde En İyi Britanyalı Yönetmen (Ken Loach), Britanya Bağımsız Film Ödülleri, 1998
- Gösterime Girmiş Bağımsız Bir Filmde Britanyalı Bir Yazara Ait En İyi Özgün Senaryo (Paul Laverty), Britanya Bağımsız Film Ödülleri, 1998
- ALFS Ödülü, Britanya'da Yılın Yeni Oyuncusu (Peter Mullan), Londra Eleştirmenler Çevresi Film Ödülleri, 1999
- Amerika Dışından En İyi Film (Ken Loach), Bodil Ödülleri, 1999

- İzleyici Ödülü, En İyi Film dalında (Ken Loach), Portland Uluslararası Film Festivali, 1999
- Amerika Dışından En İyi Film (Ken Loach), Robert Festivali, 1999
- En İyi Britanyalı Erkek Oyuncu (Peter Mullan), *Empire* Ödülleri, Birleşik Krallık, 1999

*Bread and Roses*
- En İyi Yabancı Film, Rio de Janeiro Film Festivali, 2000
- Phoenix Ödülü (Ken Loach), Santa Barbara Uluslararası Film Festivali, 2001
- Sinemada Dikkate Değer Yardımcı Kadın Oyuncu (Elpidia Carillo), ALMA Ödülleri, 2002
- En İyi Sinema Filmi, Imagen Foundation Ödülleri, 2002
- Jüri Ödülü, En İyi Sinema Filmi dalında (Ken Loach), Temecula Valley Uluslararası Film Festivali, 2000

*The Navigators*
- Çocuklar ve Sinema Ödülü (Ken Loach), Venedik Film Festivali, 2001
- Rota En İyi Film Müziği Ödülü (George Fenton), Venedik Film Festivali, 2001
- En İyi Yeni Yazar (Rob Dawber), BAFTA TV Ödülleri, 2002

*Sweet Sixteen*
- En İyi Senaryo (Paul Laverty), Cannes Film Festivali, 2002
- FIPRESCI Ödülü (Ken Loach), Avrupa Film Ödülleri, 2002
- Altın Başak (Ken Loach), Valladolid Uluslararası Film Festivali, 2002
- En İyi Görüntü Yönetmeni (Barry Ackroyd), Valladolid Uluslararası Film Festivali, 2002
- Ümit Veren En İyi Yeni Oyuncu (Martin Compston), Britanya Bağımsız Film Ödülleri, 2002
- Bir Sinema Filminde En İyi Erkek Oyuncu (Martin Compston), BAFTA İskoçya Yeni Yetenek Ödülleri, 2002
- ALFS Ödülü, Britanya'da Yılın Yeni Oyuncusu (Martin Compston), Londra Eleştirmenler Çevresi Film Ödülleri, 2003

*11'09"01 – September II*

- FIPRESCI Ödülü, En İyi Kısa Film dalında (KEN LOACH tarafından yönetilen bölüm için), Venedik Film Festivali, 2002
- UNESCO Ödülü (Yusuf Şahin, Amos Gitai, Alejandro González Iñárritu, Shoei Imamura, Claude Lelouch, Ken Loach, Samira Makhmalbaf, Mira Nair, Idrissa Ouedraogo, Sean Penn, Danis Tanovic), Venedik Film Festivali, 2002



# KEN LOACH VE FİLMLERİ
## HANGİ TARAFTASINIZ?

"Her zamanki tarzına bağlı kalarak, senaryoyu bize parça parça, sürprizlerini kendine saklayarak ve ancak o anki rolümüz için gerekli kısmını vererek dağıtıyordu. Onun beklediği oyunculuk tarzı, her ayrıntıda 'gerçek hayat'taki gibi oynamamızdı. Bir sözleşmemiz vardı, kaç gün çalışacağımızı aşağı yukarı biliyorduk. Ama ben başıma neler geleceğini bilmiyordum. Ölecek miydim, yoksa siperleri bırakıp buradan çekip gidecek miydim, haberim yoktu. Mirambel'de büyük bir çarpışma yaşadık, hepimiz içimizden birilerinin öleceğini biliyorduk, çünkü savaştaydık ve etrafımızda silahlar atılıyor, bombalar patlıyordu. Ve herkes çok korkuyordu, öleceğim diye. Çünkü kimse ölmek istemiyordu. Ölmek demek, filmden ayrılmak demekti. Ken Loach bizi öyle bir etkiyle sarıp sarmalamıştı, hepimizde öyle bir yoldaşlık bağı yaratmıştı, ki, kimse, 'Filmden ayrılmak istemiyorum,' demiyordu. 'Ölmek istemiyorum!'du, herkesin ağzındaki söz."

(Iciar Bollain, **Ülke ve Özgürlük** filminin baş oyuncularından)

ISBN 975-8829-54-8