

Türk Sinemasının Görünmeyen Öznesi: İşçiler

Yrd. Doç. Dr. Zeliha HEPKON
Yrd. Doç. Dr. Oya ŞAKI AYDIN

istanbul ticaret üniversitesi, iletişim fakültesi
zhepkon@iticu.edu.tr
osaydin@iticu.edu.tr

Abstract

The Invisible Subject of Turkish Cinema: Workers

The process of commercialization of Turkish Cinema which began during 1950's brings together efforts to create a new cinematic language. Yeşilçam period also introduced a realist approach languished during 1970's. The films which were produced in this period bring up the character of "worker" who started to be one of the main social segments of big cities after industrialization process. From 1980 to the present neo-liberal policies put into practice determined conditions. This study would like to search how Turkish cinema represents working class. Do they deal with their daily lives and problems or do they make up the foreground only? Workers and their lives could find very limited place in Turkish Cinema. This study wants to search main reasons of this "absence" of working class character by analyzing the films which can be accepted as examples of "working class cinema".

keywords: working class cinema, Turkish cinema

Résumé

Les sujets invisible du cinéma turc: les ouvriers

Le processus de commercialisation du cinéma turc à partir des années 1950 contint en même temps l'effort de créer une langue du cinéma. La période de Yeşilçam qui perdit son succès aux années 1970 réussit de créer une approche réaliste. Les films produits durant cette période commencèrent à représenter "l'ouvrier" qui forma un milieu social notable élevé par l'industrialisation dans les grandes villes. Ensuite, une période influencé par les résultats des politiques néolibérales économiques se montra depuis les années 80 jusqu'aux nos jours. Alors, comment on représenta ces ouvriers au cinéma comme personnages? Est-ce qu'on fit voir leur vie quotidienne dans le contexte des problèmes économiques et syndicaux ou juste comme une partie d'un arrière-plan? Qu'elles furent les raisons d'invisibilité de la vie quotidienne et des difficultés des ouvriers dans les films turcs sauf quelques exemples radicaux? Est-ce que ce processus fut effectué par le milieu culturel créé par des approches d'appartenir à "la classe moyenne" qui soutinrent que la classe ouvrier fut détruite et étranglée depuis des années 1980 ? Ce travail a l'objectif de chercher les réponses aux problématiques précédentes et de contribuer à ce débat à partir des exemples des films.

mots-clés : le cinéma de la classe ouvrière, le cinéma turc

Özet

Türk sinemasında 1950'lerle başlayan ticarileşme süreci bir sinema dili yaratma çabasına da tanıklık eder. 1970'li yıllarda etkinliğini kaybeden Yeşilçam dönemi gerçekçi bir anlayışı da ortaya çıkarır. Bu süreçte üretilen filmler sanayileşme ile birlikte şehirlerde önemli bir toplumsal kesim olarak ortaya çıkmaya başlayan "işçi" kahramanı da sinemaya taşır. 1980'lerden günümüze ise neoliberal ekonomik politikaların sonuçlarının damgasını vurduğu bir dönem olur. Peki bu işçi-kahramanlar nasıl temsil olunmaktadır? Günlük yaşamları, ekonomik-sendikal-siyasal sorunları bağlamında mı yoksa yalnızca fonun bir parçası olarak mı ele alınmaktadır? Bir-iki ayrık örnek dışında işçilerin gündelik yaşamlarının ve sorunlarının sinemamızda kendisine yer bulamamasının nedenleri nelerdir? 1980'lerle beraber işçi sınıfının daraldığını, parçalandığını savunan "orta sınıflaşma" yaklaşımlarının yarattığı kültürel ortamın bu sürece etkisi var mıdır? Tüm bu sorulara yanıt aramaya çalışan bu çalışmada film örnekleri üzerinden gidilerek bu tartışmaya katkıda bulunulmaya çalışılacaktır.

anahtar kelimeler: İşçi sınıfı sineması, Türk sineması

Giriş¹

Karanlığın en önemli nedeni güneş olmamasıdır.²

Türkiye’de işçi sınıfı ve sinema dendiğinde sınırlı sayıda film akla geliyor. Çok net mesajları olan bir-iki örnek dışında, bu filmlerde “işçi” kahraman etrafında şekillenen olgular filmin genel örgüsü içinde bir fon işlevi görmektedir. Ancak bu haliyle bile bu filmlerin izleyici ile buluşması yaşanan toplumsal dönüşüm sürecini kavramamız açısından önemlidir. İşçi filmlerinin ilk örneklerinin görüldüğü 1960’lı yıllardan günümüze gelen süreci iki dönemde ele almak yararlı olacaktır. 1960’lardan 1980’lere ve 1980’lerden günümüze farklı dinamiklerin süreci belirlediği görülmektedir. 1960’ların sol rüzgarı beraberinde işçi kahramanları sinemamıza taşır. Ancak konuyu sinemaya taşınması beklenen “sol” kesimler arasında “işçi sınıfı” konusunda bulanık bir anlayışının hakim olması bu örneklerin sınırlı olmasını beraberinde getirir. Bu ideolojik boyut Yeşilçam’ın genel kalıplarının dışına çıkılamamasına da neden olur. 1980’lerden sonra da bir-iki örnek dışında işçi kahramanın hikayesi sinemamızda kendisine yer bulamaz. Dünyada ve Türkiye’de 1970’lerin sonlarından itibaren yaygınlaşan yeni liberal anlayışın bu konuyu gündeme getirecek kesimler üzerindeki etkisi bunun en önemli nedenlerindedir. Her iki dönemde de Türk sinemasına yönelik sansür uygulamaları ile uygulanan fiili baskılar önemli bir caydırıcı sebeptir. Ancak bu durum esas olarak alanın eyleyenlerinin ideolojik yönelimleri tarafından belirlenmektedir.

Türk sinemasında işçi kahramanın temsili sorunu sınırlı sayıdaki çalışmada ele alınmıştır. Bunlardan en önemlisi Nezih Coş’un 1974 yılında yazdığı ve 1970’lere kadar gelen dönemi ele alan çalışmadır (Coş 1974). Konunun az sayıda çalışmada ele alınmasının en önemli nedenlerinden biri Türkiye’de gerçek anlamda bir işçi sınıfı mücadelesinden söz edilemeyeceği yönündeki ön yargıdır. Türk sinemasını ele alan çalışmalara baktığımızda siyasal-ekonomik konjonktürün film üretimine etkisi üzerinde durulduğu görülmektedir³. Bu bağlamda Türkiye’de yaşanan toplumsal dönüşüm sürecini ele alış biçimi dönemin sinemasına ilişkin

1 Bu çalışma, 2-4 Temmuz 2004 tarihlerinde Zonguldak Karaelmas Üniversitesi’nde gerçekleştirilen Karaelmas 2009: Medya ve Kültür başlıklı Beşinci Kültür Araştırmaları Sempozyumuna sunulmuş olan bildirinin tam metnidir. Konuyla ilgili yaklaşımı için hocamız Prof. Dr. Nurçay Türkoğlu’na teşekkür ederiz.

2 W. Shakespeare, As you like it

3 Şükran Kuyucak Esen (2002), Serpil Kirel (2005), Gülseren Güçhan (1992), Oğuz Adanır (1996), Atilla Dorsay (1989 ve 2004), Aslı Daldal (2005), Evren (2006) çalışmaları bunun örneklerindedir.

değerlendirmeleri de belirlemektedir. 1960'lı yılları ele alan çalışmalarda 1950'lerden itibaren Türkiye'de bir toplumsal dönüşüm yaşandığı tespiti yapılmaktadır. Ancak yaygın kabul gören görüş bu dönüşümü yukarıdan aşağıya bir sürecin ürünü olarak görmektedir. Buna göre dönüşüm küçük, üretici olmayan işlerle uğraşan ve bu durumları oldukça uzun süren göçmenlerden oluşan bir sınıfsal yapı oluşturmuştur (Güçhan 1992:38-39). Bu durumda işçi filmlerinin sayısının sınırlı olması ya da konuyla ilgili az sayıda çalışma yapılması sürpriz olmamaktadır. Bu yaklaşım yalnızca akademisyenler ve sinema yazarları tarafından değil dönemin önemli yönetmenleri tarafından da paylaşılmaktadır. 1960'lı yıllarda "Bitmeyen Yol" gibi Türk Sinemasında işçi denildiğinde akla gelen bir filmin yönetmeni olan Duygu Sağıroğlu kendisiyle yapılan bir söyleşide Türkiye'de işçi sınıfının olmadığını, kendi filmlerinin işçi filmi olarak değerlendirilmemesi gerektiğini söylemektedir.

Şimdi benim filmlerimle Ertem'in [Göreç] filmi arasında çok büyük farklılıklar var. Ertem'in filmi klasik işçi söylemi üzerine kurulmuş bir film. Bilinen şeyleri söyler. Türkçe söyler ve bunu ilk söyleyen filmlerden biri olur. Ancak söylemi kalıp biçimindedir. "Bitmeyen Yol"un böylesi kalıplarla hiç ilgisi olmadığını düşünüyorum. Hatta diyebilirim ki benim filmim işçi sınıftan, işçilerden çok işçi olmayan insanları anlatır. Biliyorsunuz bu kavram Marx'la beraber bir temele oturmuştur. Benim işçiler bu tanıma uymuyor. Biz endüstri devrimini yaşamadık. O yıllarda gelişmemiş bir sınıfta vardı ki ben hala geliştiği kanısında da değilim. İşçiler oy verme zamanında hiç işçi gibi davranmıyorlar çünkü. Gerçi bunlar daha çok tartışılacak konular. Örgütlü, düzenli bir işi olan, işçi işveren karşıtlığının kurulabileceği bir işçi yüzdesi çok az (Sağıroğlu 2003:100-101).

Bu durum bize özgü değildir. 1960'larda tüm dünyada esen sol rüzgar Hollywood'da da işçi sınıfını sinemaya taşır (Ryan ve Kellner 1997:21-23). Bir Hollywood yapımı olan "Cumartesi Gecesi Ateşi" filmi ele alan Michael Ryan ve Douglas Kellner "işçi" kahraman üzerinden fabrikanın doğal bir fon işlevi gördüğünü söyler (Ryan ve Kellner 1997:184-185). "Cumartesi Gecesi Ateşi" filmi için benzer bir yorum yapan Lynn Garafola da filmde yer alan Detroit montaj fabrikasının tabloya renk kattığını ancak filmin işçi kahramanı Tony ve Hollywood'un öteki işçi-sınıfı kahramanları için asıl yaşamın fabrika kapılarının ötesinde başladığını söylemektedir (Garafola 1996:65). Bu yaklaşım Hollywood filmlerinin ideolojik boyutunu ortaya koymasından önemlidir⁴. Benzer bir

4 Bu bağlamda Ryan ve Kellner film ve toplumsal tarih arasındaki ilişkiyi bir söylemsel şifreleme süreci olarak ele almaktadır. Buna göre filmler toplumsal yaşamın söylem biçimlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Sinema ortamının dışında yatan

yaklaşımı Türk Sineması bağlamında sürdürmek yanlış olmayacaktır. 1960'lardan günümüze işçi kahramanın sinemamızdaki "yokluğu" farklı süreçlerin ürünüdür. Bu çalışma 1960'lardan günümüze "işçi" kahramanı sinemaya taşıyan film örnekleri üzerinden giderek bu "yokluk" durumunun ardındaki siyasi-kültürel süreçleri görünür kılmaya çalışacaktır.

Çalışmamızda 1960-2002 dönemi filmleri içerikleri bağlamında ele alınmıştır. Kurgu, ışık, kamera hareketleri gibi sinemasal anlatım biçimine ilişkin öğeler analiz dışında bırakılmıştır. Gülseren Güçhan'ın da belirttiği gibi sinemada biçim ile içerik arasında ayırım yapmak kolay değildir. Biçim ve içerik birbiriyle bütünlük içinde anlam kazanmaktadır (Güçhan 1992:16). Ancak bu çalışmada esas olarak Türk sinemasında işçilere ilişkin ne "söylenildiği" ortaya konulmak istendiği için biçimle ilgili değişimler ele alınmamıştır. Agah Özgüç tarafından hazırlanan ve 1914-2002 dönemini kapsayan Türk Filmleri Sözlüğü'nde (Özgüç 1997, 1998, 2003) yer alan film özetleri incelenmiş, 1960-2002 döneminde Türk sinemasında işçi kahramanları ana karakter ya da yan karakter olarak günlük yaşamları ve hak mücadeleleri bağlamında ele alan tüm filmler ele alınmaya çalışılmıştır. Örneklem belirlenirken temel alınan kıstaslar; işçilerin hak arama mücadelelerinin temel konu olması, işçilerin gündelik yaşamlarının yansıtılması, klasik Yeşilçam örgüsünde işçiler ve mücadelelerinin temsil ediliyor olmasıdır.

1960'lardan 1980'lere Sinemamızda İşçiler

İşçi filmi olarak adlandırılabilir ilk filmlerin üretildiği 1960'larda Türkiye henüz iktisadi temeli tarıma dayalı bir köylü toplumdur⁵. 1930'larda dünya ölçeğinde yaşanan Büyük Depresyonun da etkisiyle devlet eliyle sanayi

bir gerçekliği yansıtan araçlar olmak yerine, farklı düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirirler. Bu yolla sinemanın kendisi de, toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içindeki yerini alır. Bu inşa süreci kısmen temsillerin içselleştirilmesiyle ortaya çıkar. Ryan ve Kellner sinemanın bir kültürel temsil alanı olduğunu, toplumsal gerçekliğin nasıl kavranacağını, daha da fazlası, ne olacağını belirlemek için birbirleriyle yarıştığı bir kapışma zemini olduğunu söylerler.

5 Türkiye'de kapitalizmin bir sosyal sistem olarak doğuşu ve gelişim sürecine ilişkin farklı değerlendirmeler bulunmaktadır. Bu değerlendirmeler kaçınılmaz bir biçimde sınıf konularına ilişkin değerlendirmeleri de belirlemektedir. 1960'lı yıllarda başlayan Türkiye'de egemen üretim biçimi, tarımda üretim ilişkileri ve mevcut sınıfsal yapı etrafındaki tartışmalar 1980'li yıllarda da sürmüştür. Bu tartışmalarda Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecini "süreklilik" ve "kopuş" bağlamında ele alan tezlerin öne çıktığı görülmektedir. Bu tezlerin ortak noktası geçiş sürecinde bürokrasiye atfedilen merkezi roldür. Kadro hareketi ve Yön çevresinde görülen "kopuş" tezlerinde bürokrasiye devrimci bir rol atfedilirken Osmanlı'dan Cumhuriyet'e "aşkın devlet geleneği"nin girişimci sınıfın gelişmesine izin vermediğini ileri süren "süreklilik" tezleri bürokrasiyi gelişmenin önünde bir engel olarak görmektedir. 1960'ların tartışmalarında kullanılan temel kavramlarından olan "kalkınma"

kapitalizminin temelleri atılsa da burjuvazinin kendisi ağırlıklı olarak bankacılık ve sigorta, taşımacılık ve tarımda faal olmaya devam eder (Savran 2004:22; Tezel 1982:440-441). II. Dünya Savaşı sırasında Avrupa tarımının önemli darbeler yemesi Marshall Planı ile Türkiye'ye tarım ve mineral ürün üretimi işlevinin yüklenmesini getirir. Savaş dönemi koşullarının yarattığı aşırı kârlarla hızla güçlenen ticaret burjuvazisi ve müteahhit sermayesi ile tarım politikası konusunda CHP yönetimiyle çelişkiye giren büyük toprak sahipleri ve tarım burjuvazisi Demokrat Parti'yi (DP) kurar. DP savaş dönemi yoksullaşmasının ve süregiden baskıların CHP iktidarına yabancılaştırdığı çalışan sınıfları yedeğine alarak 1950'de iktidara gelir (Savran 2004:22-23; Pamuk 1987, 139-140). Avrupa tarımının toparlanması ve iç piyasada yaşanan döviz kıtlığının ardından gelen dış ödemeler krizinin yarattığı döviz kıtlığı iç pazarın korunmasını ve büyük ticaret sermayesinin sanayiye yönelmesini getirir (Savran 2004:23, Keyder 2003:199). DP iktidarının uyguladığı politikaların sanayi burjuvazisinin ihtiyaçlarını karşılamamasının yarattığı gerilim 1950'li yılların sonunda CHP etrafında DP iktidarının uygulamalarını benimsemeyen kentsel sınıf ve katmanların koalisyonunu oluşturur (Savran 2004:23, Keyder 2003:196-197). 1960 başında yaşanan toplumsal sarsıntı ve çatışma ortamı 27 Mayıs ile sonuçlanır. 1960'lar 1961 Anayasası ve 1963 çalışma yasaları ile yeni bir dönemdir. Bu dönemde sınıf hareketi ile beraber öğrenci ve köylü hareketi yükselişe geçer. 1961 yılında

kavramı da bazen devlet tarafından zenginlik yaratma , burjuva sınıfı oluşturma anlamına gelmiş bazen de kapitalizme içkin sınıf çatışmalarını önleyecek bir olgu olarak ele alınmış, bazen de emperyalizmle bağlarını koparma olarak tanımlanmıştır (Ercan 2007: 492). 1980'lerden itibaren ise sivil toplum kavramı etrafında belirlenen analizlerde devlet yine belirleyici bir aktör olarak ortaya çıkmıştır. Türkiye'de kapitalizmin gelişim sürecini devlet-toplum ikiliğinden hareketle açıklayan yaklaşımlara göre kapitalizmin gelişim sürecinde temel mesele bizzat devlet tarafından yaratılan burjuvazi ve bürokrasi arasındaki çelişkili ilişkidir. (Heper 2006: 248-249) Devlet-sivil toplum çatışması söylemini muhalif ama hegemonik bir söylem olarak gören Fuat Ercan'ın çalışması Türkiye'de yaşanan siyasal ekonomik dönüşüm süreci ve bu süreci yorumlayanların öznelliklerinin alana yansımaları ortaya koyar niteliktedir (Ercan 2007: 503). Ercan'a göre Türkiye gerçeğinde sınıftan kaçışın önemli bir kaynağı Cumhuriyet'in kurulduğu yıllardan itibaren, sosyal ilişkileri dönüştürmeye soyunan aktörlerin kendi pratiklerine atfettikleri anlamlardır. Bu bağlamda "sınıftan kaçışı güçlendiren, bu eylemlilikleri analiz etme tarzının bizzat kendisidir" (Ercan 2007: 505). Bu tartışmalar döneme ilişkin toplumsal sınıf çözümlemelerini de belirlemiştir. Toplumsal sınıf çözümlemelerinde esas olarak iki farklı kuramsal yaklaşım kullanılmaktadır. Bu yaklaşımlardan birincisinde özellikle Amerikan toplumsal bilim geleneğince izlenen yaklaşımda toplumsal sınıflar "farklılaşma" ile tanımlanmaktadır. Buna göre gelir ya da servet düzeyleri, statü farkları, siyasi iktidara yakınlık-uzaklık durumları belirleyicidir. İkinci yaklaşım ise belli bir sınıf yapısı belli üretim ilişkilerinden türer diyen tarihsel maddeci yaklaşımdır (Boratav, 1991: 8-9). 1980'lerde sınıf meselesini "kimlik" politikaları çerçevesinde "fark" üzerinden yapılan tartışmalar belirlerken, 1960'larda bu konuyu tartışan "Asyatik" ve "feodalite" tezlerine angaje olan akımlar aynı malmazeden zıt sonuçlara varmışlardır (Boratav, 1991: 12).

kurulan Türkiye İşçi Partisi'nin güç kazanması, 1965'te meclise 15 temsilci göndermesi, 1967'de DİSK'in kurulması işçi sınıfı hareketi açısından yeni bir dönemin başladığının göstergeleridir. Bu yükselişe yönetici sınıfların verdiği yanıt 12 Mart olur. Darbe bu hareketliliği kontrol altına alamaz. 1970'ler önceki dönemden daha çalkantılı geçer.

Bu dönem içinde özellikle 1960'lar sinemanın ticari olarak da geliştiği, film üretiminde bir patlamanın yaşandığı yıllar olur. Artan film üretimi sayısız olumsuz örneğin yanında sanatsal olarak önemli örneklerin ortaya çıkmasına da zemin hazırlar (Onaran 1999:94; Kuyucak Esen 1996:26). Dönemin önemli yönetmenlerinden Halit Refiğ, seyirci sayısındaki artışa vurgu yaparak Türk sinemasının tarihinde ilk defa olarak dış pazarlara çıktığını söylemektedir (Refiğ 1971:11). Ucuz bir eğlence aracı olarak sinemanın magazin basını ile daha da popülerleşmesi, yıldız sisteminin oluşmaya başlaması ve gelişen karayolu ağı ile sinemanın köylere kadar yayılması izleyici sayısının artmasının başlıca nedenleri olarak görülebilir (Kuyucak Esen 2000:32). İzleyici sayısının artmasının verdiği ticari kazanç olanağı sinema işletmecilerininin de film yapıcılığını desteklemelerini, sinema sektörü dışındaki kesimlerin de sinemaya yatırım yapmasını getirir. Sinema yeni bir ticari alan olarak görülmeye başlanır. Oğuz Adanır, Türkiye'de sinematografik üretimin, 1960'lı yılların başından itibaren bir "manifaktür" görünümü almayı başladığını söyleyerek bu genişlemeye dikkati çekmektedir (Adanır 1996:9). Yine 1960'lı yıllarda sinema serüveni başlayan Ömer Lütfi Akad daha 1940'lı yılların ortalarında bankadaki işinden ayrılıp sinemacı olmaya kara veriş karşısından babasının "sinema işi"ni yadırgamadığını ve bunu yeni, gelişmeler olabilecek, denemeye değer bir alan olarak gördüğünü söyler (Akad 2004:12). "Sinema işi" diye bir alan doğmaya başlamaktadır. Oysa bu dönemden önce böyle bir iş yoktur, sinemayı tiyatrocular ek bir iş olarak yapmaktadırlar (Akad 2004:12).

Nijat Özön'ün "sinemacılar dönemi" olarak nitelediği 1950-1970 arası dönem aynı zamanda bir sinema dili yaratma çabasına da tanıklık eder (Özön 1995:21-35). Halit Refiğ, 1960 yılının başlarında Türk sinemasının artık konuşur hale geldiğini, ancak sorunun ne söyleyeceği olduğunu belirtirken bu çabayı vurgulamaktadır (Kaya 1991:201). Bu söz söyleme çabası kuramsal açılımlarını da beraber getirir, pratik ile kuram arasında bir ilişki kurma çabası göze çarpar. "Toplumsal Gerçekçilik", "Halk Sineması" ve "Ulusal Sinema" akımları çerçevesinde önemli kuramsal tartışmalar yaşanır (Kaya 2001:201).

1960'lı yıllarla beraber toplumsal sorunları konu eden filmler de görülmeye başlanır. Yaşanan sınıfsal dönüşüm "işçi" kahramanı sinemaya taşır. Türk sinemasının 1960'larda toplumsal sorunlara yer veren bu yönelimi "toplumsal gerçekçilik" olarak da nitelenmektedir (Daldal 2005). Metin Erksan, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu ve Ertem Göreç'in filmleri bunun örnekleridir. Daldal'a göre bu dönem Türk toplumsal gerçekçiliğinin belli başlı özellikleri; akımın merkezindeki yönetmenlerin hepsinin siyasete duyarlı, "angaje" tipte sanatçılar olmaları, filmlerin "sıradan insanın" hikayesini, abartısız bir sinema diliyle anlatmaya çalışması ve bütün yönetmenlerin temelde "anti-kapitalist" ve "anti-burjuva" bir tutumu benimsemeleridir (Daldal 2005:138). Daldal'ın sinemacılar tarafında gördüğü bu bilinçli yönelimi seyirci tarafından da ele alan yaklaşımlar vardır. Buna göre dönemin siyasal ortamı daha gerçekçi filmlerin de seyirci bulmasına neden olmaktadır. 1960'lı yıllarda yaşanan siyasal ve ekonomik gelişmeler, 1950'lerde başlayan bu toplumsal hareketlilik, bir grup genç yönetmenin filmlerinde, halkın gündelik yaşamını sadelikle konu alan gerçekçi filmler yapmalarına neden olur (Akser 2001:198). Yönetmenlerin siyasal anlatım kaygıları ile "işçi"nin ekonomik sorunları sansürün olanak tanıdığı ölçüde görülmeye başlanır. Sinemada gerçekçiliğin bu ürünlerinin gişedeki başarısı çeşitli yapımcıların da bu projeleri desteklemesini sağlar (Oskay 1996:93-109). Halit Refiğ bu durumu şöyle özetler:

"Susuz Yaz"ın Berlin başarısı, "Gurbet Kuşları"nın hem seyirci tarafından çok tutulmuş olması, hem de Hindistan'da katıldığı bir film festivalinden sonra Yeni Delhi, Kalküta ve Bombay gibi şehirlerde karaborsa rekorları kırdığının gazetelerde havadis olarak çıkması, film yapımcılarına toplumsal konulu filmler yapmak için cesaret verdi. "Şuçlular Aramızda", "Karanlıkta Uyananlar", "Keşanlı Ali Destanı" ve "Haremde Dört Kadın" gibi iddialı ve pahalı filmlerin yapımına bu ümitle girişildi (Refiğ 1971:32).

1960'lı yıllar sol açısından "milli demokratik devrim" perspektifinin yaygın kabul gördüğü bir dönemdir. Buna göre ulusal burjuvazi, işçiler, köylüler, öğrenciler ve aydınların ittifakına karşı emperyalist güçlerle işbirliği halindeki burjuva sınıfının mücadelesi temel alınmaktadır. İşçi sınıfı burada ezilen sınıflar ittifakının bileşenlerinden biridir. Ancak bu ittifakın esas itici gücü değildir. Bu yaklaşımın izlerini dönemin "işçi filmi" çerçevesinde ele alınabilecek filmlerinde görmek mümkündür. Filmlerde işçi sınıfı mücadelesi ve anti-emperyalist öğeler beraber işlenmektedir. Bu dönemde doğrudan bu mesajı veren filmlerin yanında ekonomik ve toplumsal sorunları bağlamında birer yan karakter olarak da işçilerle sinemada karşılaşmaya başlarız.

1960'lar: Günlük Yaşam Temsilinden Sendikal Mücadeleye Sinemamızda İşçiler

1960'lar işçilerin günlük yaşamları, ekonomik ve toplumsal sorunları ve sendikal mücadeleleri bağlamında sinemamızda yer bulmaya başladıkları yıllardır. Bu yönelimin örneklerinden biri olarak ele alınabilecek dönemin çocuk filmleri furyasının bir örneği olan Memduh Ün'ün "Ayşecik" (1960) filminde baba işçidir. Ancak, kahraman işçi olması bir ayrıntı olmanın ötesine geçmez. Filmde baba yanlışlıkla hapse girer. Tüm mahalle küçük kıza yardım eder, mahalleli desteğiyle aile geçimini sağlar. Metin Erksan'ın "Gecelerin Ötesi" (1960) filminde ise somut ekonomik sorunlar esas alınır. Aynı mahallede oturan altı arkadaşın yaşadıkları ekonomik sıkıntılar ve 1950'lerde başlayan ekonomik sürecin yarattığı umutsuzluk gözler önüne serilir (Kayalı 2006:6). Filmin işçi kahramanı mensucat işçisi Ekrem'dir (Erol Taş). Ekrem ve beş arkadaşı ekonomik sıkıntılar yüzünden soygunculuğa kalkışır. Sonları ölüm ya da hapisane olur. Filmin genel örgüsü içinde işçi karakteri bir ayrıntı olarak çizilir. Durumundan memnun olmayan bir işçidir söz konusu olan, ancak ana tema sınıf atlama tutkusunun getireceği felaketlerdir. Halit Refiğ'in senaryosu Vedat Türkali tarafından yazılan "Şehirdeki Yabancı" (1963) filminde de Zonguldak maden işçilerinin sorunları daha çok bir fon olarak ele alınır. İngiltere'de yüksek öğrenimini tamamlayıp, doğduğu kente dönen mühendis Aydın'ın (Göksel Arsoy) yaşadığı şehirdeki adaletsizliklerin üzerine gitmesi konu edilir. Ancak hikayenin esas konusu mühendisin çocukluk aşkı ve onun kocası ile yaşadığı sorunlardır. Sömürülen işçiler karşısında müteahhit, din istismarcılığı ile oy toplayan politikacı ve çıkarıcı gazeteci karakterleri ile politik bir tutum alınır. Mühendis işçiler adına onların haklarını savunur. Nezih Coş'un da belirttiği gibi işçilerin gittikçe bilinçlendiği sezdirilir, ama onlardan gelen bir hareket gösterilmez. Eylemci, Mühendis Aydın'dır ve sonunda çıkarıcıların maskelerini düşürmeyi başarır. İşçilerin tek eylemi Aydın ile sevgilisini onları linç etmek isteyen sömürücülerin elinden kurtarmak olur (Coş 1974:6). Refiğ'in bu filmi sansüre takılır, oynayacak salon bulamaz. Yurtdışında birkaç ülkeye satılır ancak yurtiçinde başarılı olmaz (Refiğ 1971:26-27). Film dönemin kuram tartışmalarında karşı karşıya gelen aydın-sinemacı ikileminin uzantılarını da içinde barındırır. Halit Refiğ filmin hikayesini kurarken çizdiği aydın tipi ile adeta Sinematek çevresini hedef almaktadır.

Filmin ana kahramanında, kendi kişisel meseleleri ile toplumsal inanç ve mücadeleleri arasında bir denge kuramayan güçsüz aydın tipinin nasıl kendi memleketinde bir yabancı durumuna düştüğünü, çıkarıcılar tarafından kolaylıkla yok edilebilir hale geldiğini göstermek istiyordum (Refiğ 1971:26).

Osman Seden'in "Mahalleye Gelen Gelin" (1961) filminde de yazmayı düşündüğü romana malzeme bulmak amacıyla amcasının fabrikasına işçi olarak giren, dadısıyla birlikte fabrika yöresinde bir mahalleye yerleşen ve bu çevrede bir kamyon şoförü ile gönül ilişkisi kuran nişanlı bir zengin kızının (Fatma Girik) şoförle mutlu biten hikayesi anlatılır. Bu filmde de "işçi" olmak bir ayrıntı olmanın ötesine geçmez. Memduh Ün'ün, "Kırık Çanaklar"ı (1961) yoksul bir işçi ailesini "aile içi sorunlar" bağlamında ele alır. Kamyon şoförlüğü yapan Cemal (Turgut Özatay) çalıştığı iş yerinde çok olumsuz koşullarda çalışmaktadır. İşyerinde can güvenliği sorunu vardır. Frenleri çalışmayan kamyonlarla yük taşınmaktadır. Buna karşılık işsizlik korkusuyla çalışmaya devam etmektedir. Filmin başında bu sorunlar ele alınırken filmin devamında bunlar tamamen unutulur. Cemal'in karısı Sabahat (Lale Oraloğlu) komşu bir kadının oyunuyla Cemal tarafından evden kovulur. Evlenmeden önce işçilik yapan Sabahat yine fabrikada çalışmaya başlar. Olayın ortaya çıkması ile beraber ise yeniden eve döner. Burada iş yerindeki sorunlar bir fon olmanın ötesine geçmez.

Ertem Göreç'in yönettiği ve senaryosunu Vedat Türkali'nin yazdığı "Otobüs Yolcuları"nda (1961) kahraman, İETT işçisi –otobüs şoförü– Kemal (Ayhan Işık)'dir. Kemal konut edindirme vaadi ile halkı dolandıran uçkağıtıcı müteahhit Mahmut ve ortaklarına karşı halkı harekete geçirir ve onlarla birlikte mücadele eder. Film, bireysel sorunlar dışında toplu mücadele fikrini de ön plana çıkarmaktadır. Film bu yaklaşımına rağmen Yeşilçam estetiği çerçevesindedir. Yani Amerikan ticari sinemasının dramatik şemasından, kurgusundan etkilenmiş yerli film anlayışının ürünüdür. Kız zengin, oğlan fakir, baba kötüdür; sonunda kötüler cezasını bulur ve mutlu son (Türkali 2003:15; Daldal 2005:139).

İşçi sorunlarını göç sorunuyla bağlayan filmler de vardır. Bu anlamda farklı ve başarılı örneklerden biri Duygu Sağıroğlu'nun "Bitmeyen Yol" (1965) filmidir. Filmde temel mesele altı kişilik bir köylü grubunun İstanbul'a çalışmaya gelmesidir. Göç olgusu etrafında işsizlik, çalışma şartlarının kötülüğü, ücret sömürsü, hak mücadelesi konu edilir. Filmin kahramanı Ahmet'in (Fikret Hakan) kendi köylüsü Güllü Bacı'nın kızları ile gönül ilişkileri, iş bulamaması en son hırsızlık yapıp bir işadamlarını vurması anlatılırken asıl vurgulanan göç edenlerin büyük şehirde tutunamamasıdır.

1960'lı yıllarda "işçi" sorunlarını son derece yalın bir biçimde ele alan Vedat Türkali'nin yazıp, yönetmenliğini Ertem Göreç'in yaptığı "Karanlıkta Uyananlar" (1964) ayrıksı bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin yapım

sürecine DİSK ve Kemal Türkler katkıda bulunmuştur. Akad, filmin ilk toplantısına Beklan Algan, Vedat Türkali, Kemal Türkler, Ertem Göreç, DİSK'in eğitim bölümü sorumlusu, Lastik İş temsilcisinin katıldığını belirtmektedir (Akad 2004:401). Büyük kalabalıklı işçi sahnesinin çekimlerine sendika üyesi işçiler katılmışlardır (Akad 2004:404). Dönemin anti-emperyalist duyarlılıkları ile işçi sorunlarını birleştiren bir yaklaşım olduğu görülmektedir. Film, kahraman kurgusu açısından genel Yeşilçam kalıpları dışındadır. Anlatılan bir işçi kahramanın değil, topluca işçilerin hikayesidir. Türk bir sermayedara ait bir boya fabrikası vardır: "Yetimoğlu Boya Fabrikası". Burada milli demokratik devrim perspektifi bağlamında milli burjuvazinin yabancı sermaye karşısındaki yetim konumu vurgulanmaktadır. İşveren; işçilerin arasından, onlarla aynı mahalleden çıkmış yeni zenginlerdendir. Ücret sorunu, sendikalaşma ve işten çıkarma sorunları ele alınmaktadır. Sendikalaşma mücadelesi veren Nuri Usta'nın (Mümtaz Ener) öncülüğüyle greve gitme mücadelesi; patronun işçiler arasından muhbir kullanması anlatılmaktadır. İşçilerden bir kısmının arkadaşı olan patronun oğlu Turgut (Fikret Hakan) babası ölünce, fabrikanın başına geçmiştir. Turgut yabancı sermayeye işbirlikçilik eden çıkarıcı Hazım Bey'in (Kenan Pars) oyununa gelerek fabrikayı kaybeder. Bu arada kendisi işveren olunca arkadaşları ile ayrı düşer ve babasının yaptığı uygulamalara devam eder, kılık kıyafetini değiştirir. Hazım Bey'in ressam yeğeni Nevin'le (Tülin Elgin) de gönül ilişkisi kurar. Filmde ülkedeki hammadde kıtlığı, yabancı firmaların ülkeyi kontrol etme istekleri vurgulanır. Turgut'un işçi arkadaşı Ekrem (Beklan Algan) işçilerin haklarının verilmesi ve atılan arkadaşlarının yeniden işe alınması için grev yapılması gerektiğini söylemekte ve arkadaşlarını ikna etmeye çalışmaktadır. Vedat Türkali filmin senaryosunu yazarken temel aldığı fikri şöyle özetlemektedir:

Sendikalaşmayı, ülkeyi dışarıya bağımlı kılan, yıkıcı nitelikteki montaj sanayine karşı ulusal sanayileşmeyi savunan bir film öyküsü oluşturdum. Sendikalaşma, sanayileşme sorununa yurtsever bir yaklaşımdı bu (Türkali 2003:18).

Film sansürden geçtikten sonra dört kez geri alınarak yeniden denetimden geçirilir, filmi oynatacak sinemalara baskı yapılır. Film, Antalya Film Festivalinde tüm engellemelere karşın üçüncü olur. En iyi senaryo ve en iyi müzik ödülünü alır (Türkali 2003:25). 1960'larda işçilerin hak arama, örgütlenme mücadelelerinin yükselişi beraberinde "işçi filmi" diyebileceğimiz örnekleri ortaya çıkarır. Yükselen işçi sınıfı mücadelesi dönemin sanatçıları, aydınları da bu konu etrafında düşünmeye, üretmeye iter. Klasik Yeşilçam filmleri "hak mücadelesi" gibi kavramları öykülerine dahil eder. Bu yükselişe yönetici sınıfların verdiği yanıt

12 Mart olur. Darbenin ardından gelen yıllar siyasal mücadeleler açısından önceki dönemden daha çalkantılı geçer.

1970'ler: Sinemamızda İşçiler ve Sendikal Mücadelelerine Siyasal Bakışın Yükselişi

1970'ler toplumsal çalkantılar, ekonomik kriz ve televizyonun etkisi gibi nedenlerle seyircinin sinemadan uzaklaştığı, seks filmleri furçasının çıktığı yıllardır (Kuyucak Esen 2002:104). 1960'larda film üretimi sayısal olarak korunur, 1979'a gelindiğinde ise toplamda aynı rakamda film varken bu filmlerin %75 inin video için üretilen seks ve ucuz serüven filmleri olduğu görülür (Dorsay 1989:15). 1970'li yılların siyasi ortamı bu dönemde çekilen filmlerin daha net politik mesajları olmasını da getirir. "Grev", "toplu sözleşme", "hak mücadelesi" gibi kavramların kazandığı toplumsal meşruiyetin izlerini bu dönem filmlerinde de görmek mümkündür. Bu eleştirel bakışın yapımcılar tarafından finanse edilmek istenmemesi yönetmenlerin kendi çabalarıyla film çekmelerini getirir (Kuyucak Esen 2002:104). Özellikle Yılmaz Güney ve onun izindeki Genç Sinemacılar'ın ortaya çıkardıkları o güne kadar yapılmamış sertlikte siyasal eleştiri içeren filmler çekilmeye başlar (Görücü 2003:94; Kuyucak Esen 2002:133-134).

1970'lerdeki filmlere baktığımızda Lütfi Akad'ın Gelin-Düğün-Diyet üçlemesi, Süreyya Duru'nun "Güneşli Bataklık" (1977), Yavuz Özkan'ın "Demiryol" (1979) filmi yine Yavuz Özkan'ın "Maden" (1978), Halit Refiğ'in "Yaşam Kavgası" (1978), Erden Kıral'ın "Bereketli Topraklar Üzerinde"si (1979), Şerif Gören'in "Endişe"si (1974), Zeki Ökten'in "Düşman" (1979), Duygu Sağıroğlu'nun "İnsan Avcısı" (1975), Melih Güngen'in "Babanın Oğlu" (1975), Ertem Göreç'in "İki Kızgın Adam" (1976) filmleri işçi sineması bağlamında ele alınabilecek örneklerdir.

Lütfi Akad'ın Göç Üçlemesi'ni oluşturan "Gelin"- "Düğün"- "Diyet" filmleri gerek konuya yaklaşımları gerekse başarılı dramatik yapıları ile çok önemlidir. Akad bu üçlemesinin 1940 yılından itibaren süren göç olayını anlattığını söyler (Akad 2004:570-571). Üçlemede işçi sorunları bağlamında ele alınabilecek olan esas film "Diyet"tir. Ancak diğer filmlerde de göç üzerinden işçileşme sürecine bir bakış söz konusudur. 1973 yapımı "Gelin", Yozgat'tan İstanbul'a göç eden Hacı İlyas ve ailesinin hikayesi üzerinden göç sorunu üzerinde durur. Buradaki aile büyük şehre sınıf atlamak üzere gelmiştir. Bir bakkal dükkanı işleten ailenin zengin bir semtte market açma hazırlıkları sırasında torun Osman'ın ameliyat

ettirilmemesi ve gelin Meryem'in çocuğunun ölümünün ardından bir fabrikaya işçi olarak girmesi anlatılır. Hacı İlyas gelinini öldürüp "namuslarını temizlemesi" için oğlunu gönderse de oğlu da karısı gibi fabrikada çalışmaya başlar. Sınıf atlama tutkusunun karşısında emeğe vurgu yapan filmde fabrika feodal ilişkilerin, sınıf atlama tutkusunun getirdiği yozlaşmanın karşısında bir seçenek olarak sunulur.

1973 yapımı "Düğün" filmi Urfa'dan İstanbul'a göç eden bir ailenin hikyesidir. Bu aile tamamen mülksüzdür ve İstanbul'a para kazanmak için gelmiştir. Üç erkek ve üç kız kardeşten oluşan ailenin ailenin tutunma mücadelesinde işçi meselesi silik kalır. Sınıf atlama isteğinin "Gelin"de olduğu gibi kurbanları olacaktır. Filmde en büyük erkek kardeşin "iflah eder mi işçilik" sözü köyden kente göç edenlerin sınıf atlama özlemlerini ifade etmektedir. Filmdeki işçi karakter kız kardeşlerin en büyüğü Zeliha'nın köydeki sevgilisi Ferhat'tır. Ferhat fiilmdeki en olumlu karakterdir. Lahmacun satıcılığından eskiciliğe kadar çeşitli işlerde çalışan aile üyelerinin zengin olma hayalleri iki kız kardeşin başlık parası karşılığında evlendirilmesine, en küçük kardeşin ağabeyin suçunu üstlenerek cezaevine girmesine neden olur. Geleneksel feodal ilişkileri eleştiren film Ferhat'ın kişiliğinde emekten yana tutum alır.

1974 yapımı "Diyet" filmi üçleme içinde kente göç eden köylülerin işçileşme sürecini ele alması açısından önemlidir. Bu filmde Anadolu'dan göç edenler artık fabrikada işçi olarak çalışmaktadırlar. Fabrikadaki makinaların işçiler için tehlikeli ve eski olduğunu savunup değiştirilmesini isteyen sendika üzerinden işçilerin hak arama mücadelesi ele alınmaktadır. Film fabrikada Mustafa'nın ayağının makineye kapılmasıyla başlar. Fabrikadaki ustabaşının hemşerisi Hasan onun yerine işe başlar. Aynı fabrikada çalışan Hacer ile Hasan evlenirler. Hacer'in sendika taraftarı olması, kocasının buna karşı çıkışı, işveren yanlısı tutumlar, patronun sendikalı işçiler ile sendikasızların ayrılmasını istemesi Hasan'ın sendikalılardan ayrılması, karısı Hacer'in sendikal mücadeleden yana tavır alması anlatılır. Hasan, kendisine iş bulan, patronun adamı, hemşerisi Bilal Usta'dan azar ıhtir ve ardından kaza geçirir. Kolu makine kazasında kopar ve Hacer tüm işçilere döner "suçlu bizleriz" der. Film örgütlenmeye, sendikal mücadeleye vurgu yapmaktadır.

Duygu Sağıroğlu'nun "İnsan Avcısı" (1975) filminde esas konu Yunanistan'la yaşanan politik sorunlardır. Filmde, Yunanistan Türkiye'yi dünya kamuoyunda zor duruma düşürmek için bir uyuşturucu kaçakçılığı operasyonu

başlatır. Türkiye'ye gönderilen Amerikan ajanları ve onların yerli işbirlikçilerinde yardımıyla uygulanan bu oyunu bozacak kişi bir polis (Cüneyt Arkın) olacaktır. Uyuşturucu bir ampül fabrikasında üretilen ampüllere yerleştirilecektir. Fabrikadaki toplu iş sözleşmesi mücadelesinin grevle sonuçlanması ve uyuşturucu kaçakçılarının planını bozar. İşbirlikçi işveren ve Amerikan ajanlarının işçilere yönelik saldırıları, sendika merkezine yerleştirilen uyuşturucu ile işçilerin haksız yere tutuklanması üzerinden "hak mücadelesi" yansıtılır. Ancak burada sorunu açacak olan işçiler değil, onların adına filmin polis kahramanı olacaktır.

Melih Güngen'in yönettiği "Babanın Oğlu" (1975) filminde patronların vaad ettikleri ücret zammını yapmamaları üzerine eylem yapan işçilere liderlik eden Murat (Cüneyt Arkın) işlemediği bir suçla itham edilir ve cezaevine girer. Murat cezaevinden bir mafya babası olarak çıkar ve dağılan ailesinin intikamını alır. Film klasik Yeşilçam kalıpları içinde olsa da "ben şehirde hakkımı aramayı öğrendim" gibi mesajlarıyla hak mücadelesinin kazandığı meşruiyeti ortaya koyması açısından önemlidir.

Ertem Göreç'in yönettiği "İki Kızgın Adam" (1976) filminde polis olan babası öldükten sonra mafya babası olan Murat (Kadir İnanır) işçilerin toplu sözleşme mücadelesini destekler. Burada da esas anlatılan "ben ezilenlerden yanayım" diyen Murat'ın babasının polis arkadaşı ile ilişkisi, mafya içi mücadele ve genç bir adamın hayatıdır.

1978 yapımı Halit Refiğ'in senaryosunu da yazdığı "Yaşam Kavgası" filmi Zonguldak maden işçilerini anlatır. Ancak burada da esas sorun sendikal sorunlar değil aile sorunlarıdır. Maden işçisi Reşit'in (Can Gürzap) kapı komşusu Şükran (Zerrin Egeliler) ile girdiği ilişki, Reşit'in fedakar karısı Emine'nin (Fatma Girik) hayatıdır esas anlatılan. Bu arada evi terk eden Emine çalışmak zorunda kalır ve bir fabrikada işçi olur. Filmin sonunda Emine ve kocası tekrar buluşur. Bu arada madende yaşanan göçük, olumsuz iş koşulları, kaçak maden ocağı hep bir fon işlevi görür, filmin politik bir mesajı yoktur.

Şerif Gören'in "Endişe" (1974) filmi tüm umutlarını Çukurova'daki pamuk tarlalarına bağlayan tarım işçilerinin yaşadığı ağa-ırgat çatışmasını ele alır. Film, pamuk tarlalarında çekilmiş bölgenin yoksulluğunu gösteren fotoğraflarla, işçi taşıyan kamyonların görüntülenmesiyle belgesel havasında başlar. Bu arada BosSA, SaSA, PiLSA, MerSA, YağSA tabelalarının gösterilmesi ve en son il girişindeki Adana tabelasının AdanaSA olarak yazılmış halinin gösterilmesi ile

büyük sermaye gruplarının bölgedeki belirleyiciliğine de dikkat çekilir. Film, işçilerin pamuk toplama fiyatları ile ilgili işverenle anlaşmamaları üzerine greve gitmelerini anlatır. Filmde Çukurova'ya pamuk toplamaya gelen Cevher (Erkan Yücel), Ramo (Kamuran Usluer) ve aileleri üzerinden tarım işçilerinin durumu ele alınır. Pamuk taban fiyatlarını bekleyen işçiler sürekli radyo dinlemektedirler. Pamuk toplama makinesi ise diğer tarafta makineleşmenin tarımda sonuçlarının tarım işçileri için işsizlik olacağını gösterecek şekilde filmde yer alır. Ağa istedikleri ücreti vermediği için işçiler iş bırakır. Cevher kan parası nedeniyle greve katılmaz, çalışır. Cevher'in kızını isteyen yaşlı çiftçi başının önerdiği başlık parası üzerinden feodal ilişkiler de eleştirilir. Cevher önce istemez ama sonra kan parasının günü yaklaştıkça fikrini değiştirir. Sonuç olarak "Endişe"; Çukurova'nın tarım işçilerinin yoksulluğunu, yaşadıkları sömürüyü, feodal ilişkileri belgesel havasında aktarmaya çalışan bir filmidir.

Senaryosunu Vedat Türkalı'nın yazdığı Süreyya Duru'nun "Güneşli Bataklık" (1977) filmi hem burjuvazinin iç mücadelesini hem de sendikal mücadeleyi ele alır. İşveren sendikalaşmayı engellemek için kiralık katiller tutar. Sendikal mücadelenin tüm sorunları ortaya konur. Sarı sendika, işçiler arasındaki memleket farklarının yarattığı gerilimler, grev oylaması ana olaylardır. Bu arada küçük burjuvazinin konumu muhasebeci Salih ve sekreter Zehra ile anlatılır. Cemal Tek karakteri üzerinden sermaye sınıfının eleştirisi yapılır. Cemal Tek fabrikayı ağabeyinden usulsüz bir biçimde alır, patron, muhasebeci ve sekreter arasında ahlaksız ilişkiler yaşanır. "Fabrikaya sendikayı sokmamak en iyisi, kârı kalabalıkla paylaşmam" diyen işveren kolluk güçleriyle de işbirliği halindedir. Grev oylaması sırasından polis işçilere saldırır, işçi temsilcisi vurulur, vuranlar değil işçiler gözaltına alınır. Film hem burjuvazinin hem iktidarın işçilere karşı birlikte hareket ettiği mesajını verir.

Yavuz Özkan'ın 1979 yapımı "Maden" filmi Atilla Dorsay tarafından sinemamızda bir dönüm noktası olarak görülür (Dorsay 1970-1980:247). Özkan, Zonguldak maden işçilerinin yaşamından bir kesit sunar. Film bir göçük sahnesiyle başlar. İlyas (Cüneyt Arkın) sınıf bilincine sahip örgütçü bir işçidir. Nurettin (Tarık Akan) ve Ömer (Halil Ergün) diğer kahramanlardır. İşçiler göçüklerden dolayı madene müfettiş getirmek için imza toplarlar. Sarı sendika işçilerin üzerine ateş açar, İlyas yaralanır. İşçiler iş yavaşlatma yapar. Hastaneden çıkan İlyas tekrar ocağa iner, işveren onu özellikle tehlikeli olan bir ocağa indirir ve göçük sonucu İlyas ölür. İlyas'ın cesedini taşıyan işçiler yürür. İşçilerin bilinçsizliği, kente gelen kumpanyaya işçilerin gösterdiği ilginin yaşamlarına ve haklarına sahip çıkma mücadelesinden fazla oluşu konu edilir.

Erden Kıral'ın 1979 yapımı "Bereketli Topraklar Üzerinde"si bir Orhan Kemal uyarlamasıdır. Çukurova'ya mevsimlik işçi olarak gelen köylülerin öyküsü anlatılmaktadır. Memleketlerinden çalışmaya gelen İflahsızın Yusuf, Köse Hasan, Pehlivan Ali'nin hikâyesi üzerinden işçileşme süreci anlatılır. Bu üç işçi hemşerilerine ait çır çır fabrikasında işe girmek isterler. Fabrikanın bekçisinin "hemşerimiz demeyin burası şehir" sözü üzerinden göç sonucu çözülen feodal ilişkilere dikkat çekilir. Filmde sürekli tekrarlanan "ya vermeli canını insan için ya da kalabalık etmemeli dünyada" ya da "ben emekçiyim arkadaş, köle değil" şeklindeki repliklerle mesaj verilmek istenir. Filmin diğer karakterleri işçilerin kaldığı yeri işleten Topal Ağa, haksızlığa isyan eden Hidayetoğlu, 15-16 yaşındaki Fatma Kız, Ağanın oğlu ve ırgatbaşı ve haksızlığa karşı çıkan Kürt Zeynel çeşitli kesimleri simgelemektedirler. Köse Hasan'ın çalışma şartlarına dayanamayıp hastalanması ve ölümü şehre geldikten sonra kaybolan dayanışma ilişkilerini, Pehlivan Ali'nin Patozda ara vermeden çalıştırılması ve kaza geçirmesi üzerinden çalışma şartlarının acımasızlığı anlatılmaktadır.

Yavuz Özkan'ın 1979 yapımı "Demiryol" filmi demiryolu işçilerinin grevi üzerinden sendikal mücadele ve sol içindeki anlayış farklılıklarını anlatır. Bülent (Tarkan Akan) ve Hasan (Fikret Hakan) merkezinde gelişen öyküde iki kardeş farklı sol görüşlere sahiptir. Bülent, Migros kamyonlarını kaçırap kentin yoksul kesimlerine dağıtan bir grubun üyesidir. Demiryolu işçisi Hasan ise işçi sınıfı eksenli bir politik tavra sahiptir. Sol içindeki fraksiyon farklarına dikkat çekilirken bir yandan da sermaye sınıfının planlı bir şekilde sınıf mücadelesini boğmaya çalıştığı mesajı verilir. İngilizce öğretmeni ve onun öğrenci kız kardeşi üzerinden küçük burjuva tahlili yapılır. Demiryolunda çıkartılan yangının burjuvazi tarafından planlanan bir oyunla işçilerin üzerine atılması, silahlı mücadele anlayışına sahip öğrenci hareketi karşısında işçi hareketinin konumu gözler önüne serilir. Filmde "hep beraber olursak dünyayı yerinden kıyılatırız" anlayışının verilmeye çalışıldığı görülür.

Zeki Ökten'in "Düşman" (1979) filmi diğer filmlerden farklı olarak Çanakkale'de geçmektedir. Film, işsizlik ve yoksulluğun toplumda meydana getirdiği kirlenmeyi anlatır. Para kazanmak için her yolu mübah görmenin yarattığı çürüme ahlaki bir çöküşe de neden olur. Amele pazarında iş bulabilmek için birbirleriyle girdikleri mücadelenin dayanışma duygusunu yok etmesiyle, filmin kahramanı olan İsmail'in (Aytaç Arman) karısı Naciye'nin de (Güngör Bayrak) dahil olduğu bu ahlaki çöküntünün toplumda yarattığı deformasyon anlatılır. Filmdeki tek olumlu karakter İstanbul'da bir fabrikada işçi olarak çalışan

grevci bir işçidir. Film İsmail'in de İstanbul'a bir fabrikada işçi olmak üzere yola çıkmasıyla son bulur. Fabrikada işçi olmak yeni bir yolculuğun başlangıcı, bir kurtuluş olarak sunulur.

1960'larda sinemamızda yer bulmaya başlayan işçi kahramanlara 1970'lerde daha sık rastlanır. Yükselen işçi sınıfı mücadelesinin sendikal mücadeleye toplum nezdinde kazandırdığı saygınlık "İnsan Avcısı", "Babanın Oğlu", "İki Kızgın Adam" gibi klasik Yeşilçam örgüsüne sahip filmlere işçi sorunlarının eklenmesini beraberinde getirir. "Endişe", "Güneşli Bataklık", "Demiryol", "Maden", "Bereketli Topraklar Üzerinde", "Düşman" filmleri net siyasi mesajları olan filmler olarak öne çıkar. Sayıları sınırlı da olsa bu filmler yaşanan dönüşümle ilgili önemli ipuçları verir. Bu süreç 12 Eylül darbesi ile kesintiye uğrar.

1980'lerden Günümüze Sinemamızda İşçiler

1980'ler bir önceki dönemin Keynesçi refah devleti ve onun özgül güç ilişkilerini temsil eden sınıf politikaları ve pratiklerinin sermaye birikiminin mevcut koşullarında geçerliliğini yitirdiği yıllardır (Öngen 2007:134). 1974-75 daralmasıyla başlayan dünya krizi 1977'de patlak verir. Ekonomi cephesinde iç pazara dönük, yüksek korumacı ekonomik modelin sınırlarına ulaşılmıştır. Krizden çıkış için 1980'lerle beraber uygulanan iktisat politikaları, ekonomik sorunları dünya kapitalizminin koşullarına ve çıkarlarına uygun bir biçimde çözmek üzere şekillendirilir (Önder 2007:223). 24 Ocak 1980 kararları Türkiye ekonomisini ve politik ve hukuki üstyapıyı kapitalist dünya pazarıyla bütünleştirmeyi hedefleyen neoliberal yönelişin temelini oluşturur. Bu yeni yönelişin ön koşulu ise 12 Eylül 1980 darbesi ile işçi sınıfının örgütlülüğünü ve sol hareketi ezmek ve zorlu mücadelelerle elde edilen kazanımlardan işçi sınıfını yoksun bırakmaktır (Savran 2003:28, Öngen 2007:142-143). 12 Eylül'ü izleyen dönem yeni bir sermaye diliminin, finans kapitalin, ekonomik, toplumsal ve politik iktidarını pekiştirmesine sahne olur⁶. Burjuvazinin bu yeni yönetici katmanının benimsediği karakteristik kurumsal biçim holding şirketidir. Holdingler, imalat sanayinin çok farklı dallarından bankacılık ve sigortacılığa, inşaat ve taahhüt şirketlerinden parakende ve dış ticarete kadar uzanan faaliyetleriyle ekonomiye hakim olurken spordan kültür hayatına, medyadan üniversitelere toplumsal hayatın bütün hücrelerine sızarlar (Savran 2003:29-30).

6 Türkiye'de mali sermayenin 1980'lerle beraber iktidarını pekiştirme süreci ve sonuçları ile ilgili çok ayrıntılı bir çalışma Tülay Arın tarafından yapılmıştır. (Arın 2007: 455-487)

Bu dönem tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de “kimlik politikaları” olarak adlandırılan geleneksel işçi sınıfı eksenli mücadele tarzlarının terk edilmesi gerektiğini savunan görüşlerin de ortaya çıktığı, yaygınlaştığı yıllar olur. Buna göre farklı toplumsal kesimler kamusal alanda kendini ifade etmeye başlamaktadır, işçi sınıfı eksenli politik hat terk edilmelidir. 1980’lerin ikinci yarısından itibaren feministler, çevreciler, eşcinseller gibi yeni toplumsal hareketlerin sözcüleri farklı bir toplumsal muhalefet ve demokratik toplum anlayışını dile getirerek, farklı toplumsal taleplerle ortaya çıkarlar (Suner 2006:20-21). Bu bakış açısına 12 Eylül sonrası yaşanan baskı ortamı da eklenince bir-iki örnek dışında sinemamızda işçi filmlerine rastlamak mümkün olmaz.

Bu dönem aynı zamanda Türk sineması için kriz yıllarıdır. 1970’lerin sonlarından itibaren Türk sinemasının içine girdiği kriz; yapımcıların elde ettikleri kârlarla film alanına yatırım yapmayarak güçlü altyapıya sahip bir endüstri oluşturmak yerine, sinema dışı alanlara yatırım yapmaya yönelmeleri, televizyonun yaygınlaşması, renkli filme geçişle birlikte artan üretim maliyetleri, ekonomik krizler ve siyasal karmaşa nedeniyle geleneksel izleyici kitlesinin sinemaya gitmekteki isteksizliği, yaşanan krizden çıkış yolu olarak yatırımcıların düşük maliyetli seks filmlerine yönelmesi, bunun aileleri ve kadınları sinema salonları dışına itmesi, Amerikan yapım şirketlerinin piyasaya girmesi, özel televizyonların ortaya çıkışı gibi nedenlerle açıklanmaktadır. 1970’lerin sonunda başlayan bu kriz 1980’ler boyunca devam eder (Suner 2006:30-31; Dorsay 2004:12) Bu dönemde çekilen film sayısını şişiren video piyasası için çekilmiş 16 mm’lik video filmler 1990’ların ikinci yarısında hemen tümüyle kaybolur. Bu dönemde salon bulamayan, seyirciyle buluşamayan birçok film olur. 12 Eylül’ün ardından seks filmlerinin yerini arabesk filmler alır (Kuyacak Esen 2002:104).

1990’lardan sonra ise Türk sineması tekrar seyircisiyle buluşur (Dorsay 2004:13-14). 1990’larda Türk sinemasında ortaya çıkan en radikal olgu ticari sinemanın yanı sıra “bağımsız sinemanın” ve bağımsız sinema anlayışının ortaya çıkmasıdır (Onaran ve Vardar 2005). “Bağımsızlar”la beraber sinemamıza giren yönetmen-yapımcılar sinema sektörünün alışılmış ilişki ve kalıplarını değiştirirler. Üslup, sinemayı algılayış ve anlatımı, film yapım, dağıtım, işletim, finansman kaynaklarıyla yeni bir biçim getirirler (Evren 2006:344). 1990’ların ikinci yarısından sonra “aidiyet”, “kimlik” meseleleri öne çıkar (Suner 2006:15). Bu anlayışın temelinde yer alan “aidiyet” sınıfsal farklılıklardan ziyade, bunların ‘kimlik’ sorunuyla eklemlenme biçimleri tarafından belirlenmektedir. Bu yaklaşımın içinde barındırdığı yapısal eşitsizliklerden koparılmış bir kimlik ya da

farklılık tanımı bu kavramların fetişleştirilmesini getirebilmektedir. Kimlik politikası etrafında oluşan politik çerçevenin ise somut egemenlik ilişkileri üzerinde ne gibi bir etkisi olacağı sorusu önümüzde durmaktadır. “Güneşe Yolculuk” (Yeşim Ustaoglu, 1999), “Hiçbir Yerde” (Tayfun Pirselimoglu, 2002), “Çamur” (Derviş Zaim, 2003), “Yazı Tura” (Uğur Yücel, 2004), “Bulutları Beklerken” (Yeşim Ustaoglu, 2005) gibi dönemin politik filmleri de yine “kimlik”, “aidiyet” sorunlarını temel alır. Dönemin önemli bir türü olarak ortaya çıkan “kadın” filmleri de “kimlik” politikaları çerçevesinde ele alınabilir.

Dönemin işçi filmi olarak ele alınabilecek örnekleri oldukça sınırlı sayıdadır. Atıf Yılmaz’ın “Talihli Amele” (1980) ve “Bir Yudum Sevgi” (1984) filmleri, Sinan Çetin’in “Bir Günün Hikayesi”(1980), Yavuz Turgul’un “Fahriye Abla”sı (1984) Muzaffer Hıçdurmaz’ın “Çark” (1987), Ahmet Faik Akıncı’nın “Ekmek” (1996) filmi, dönemin işçi sorunlarını gündeme getiren filmlerdir.

1980 yapımı “Bir Günün Hikâyesi”nin yönetmeni ve senaristi Sinan Çetin’dir. Fim 12 Eylül askeri darbesinden önce çekilmiştir. Bu nedenle film önceki dönemin özelliklerini taşımaktadır. Maden işçisi Mustafa (Fikret Hakan), ağabeyi İsmail’in karısı Emine’nin (Şerif Sezer) kız kardeşi Zeynep’i (Nur Sürer) sevmektedir. Mustafa, İsmail’in bir kazada ölmesiyle töre gereği dul karısı ile (Şerif Sezer) ile evlenir. Zeynep’i de madenden işçi arkadaşı Nizam Ali (Nizamettin Ariç) ile evlendirecektir. Düğün günü işçilere izin vermeyen işverenin maaşları ödememesi, sarı sendikanın işveren yanlısı tutumu anlatılır. Film işçilerin düğünden dönerken işveren yanlısı sarı sendikanın adamları tarafından kurşunlatılması ve Mustafa ve dört işçinin ölmesiyle son bulur.

Atıf Yılmaz’ın “Talihli Amele” (1980) filminin kahramanı Mehmet Ali (İlyas Salman) karısı ve çocuklarını köyde bırakarak şehre çalışmaya gelir. Beş ay çalışarak köye geri dönecektir. Ancak bir reklam filminde oynatılması tüm yaşamını değiştirir. Film bu anlamda banka sahibi-medya patronu-reklamcı-siyasal iktidar ilişkilerini ortaya koyan eleştirel bir yaklaşıma sahiptir. Yapılan reklamlarda bankanın yaptırdığı konutlardan birinin Mehmet Ali’ye çıktığı söylenerek hem o hem de kamuoyu kandırılır. Reklamcıların “toprak işleyenin, ev yapanın” sloganını kullanması tüm patronları rahatsız eder. “Fabrika, toprak işgallerini unutmadık” diyen işverenler bu reklamların kesilmesini ister. 1980’lerden itibaren yeni bir güç odağı olarak ortaya çıkan medya ve reklam sektörünün sermaye ve iktidarla ilişkisi vurgulanır. Film Mehmet Ali’nin deli gömleği giydirilerek inşaatında çalıştığı evden çıkarılmasıyla sona erer.

Atif Yılmaz'ın "Bir Yudum Sevgi" (1984) filminde dört çocuklu Aygöl (Hale Soygazi) bir yandan yoksulluk bir yandan kocasının işsiz güçsüz kahvelerde oturması (Macit Koper) nedeniyle fabrikada işçi olur. Bu dönemde aynı fabrikada çalıştığı Cemal (Kadir İnanır) ile tanışan Aygöl kocasından ayrılır ve onunla evlenir. Bu filmde de fabrika sadece olayların geçtiği mekandır, esas sorun bir aşk ilişkisidir.

Yavuz Turgul'un "Fahriye Abla"sında sevgilisi tarafından terk edilen Fahriye, cezaevinde tanıştığı sosyalist çevre sayesinde bir fabrikada işe başlar. Burada Fahriye için sosyalist bir çevre ile tanışmak ve fabrikada işe girmek yeni bir başlangıç olarak sunulur. Aynı çevre ve fabrika filmin sonunda Fahriye'nin sevgilisi için de geleceğe yeni bir adım rolünü üstlenecektir.

Dönemin işçi meselesini sınıf temelli bir anlayışla ele alan ayrık örnekleri Muzaffer Hıçdurmaz'ın "Çark" ve Ahmet Faik Akıncı'nın "Ekmek" filmleridir. "Çark", dört işçinin ekmek mücedelesinin hikâyesini anlatır. İşçiler cam fabrikasında çalışmaktadırlar. Ancak zam istediklerinde "plastik rekabeti" nedeniyle camcılığın öldüğünü söyleyen patron işçileri işten çıkarır. Gemi onarımı işi bulan işçiler grev kırıcısı olarak kullanıldıklarını görünce işten ayrılırlar. Burada grevci işçilerden yana tavır aldıkları için kolluk güçleri tarafından saldırıya uğrarlar. Son olarak, son derece olumsuz şartlarda çalışılan Kazlıçeşme deri atölyelerinde işe başlarlar. İş yerindeki kötü koşullar, çocuk işçilerin durumu gözler önüne serilir. İşçiler buna karşı grev başlatırlar. Bu arada filmin kahramanlarından Rauf'un eşi üniversite sınavlarına girmektedir. Sınavda başarısız olunca polis olur. Bu süreçte onlar da karşı karşıya gelirler. Filmde sağlık sisteminin ticarileşmesi de eleştirilir. "Alınlarının karşılığı yalvararak alınmaz" şeklindeki mesajlarıyla "Çark", 1980'lerin çalışma koşullarını, yeni liberal politikalar karşısında korunaksız kalan işçileri ve onların mücadelesini anlatmaktadır.

Ahmet Faik Akıncı'nın yönettiği "Ekmek" filmi de "Çark" gibi politik mesajları olan bir filmidir. Film didaktik söylemiyle bir sendikal eğitim malzemesi izlenimi uyandırmaktadır. 1990'lara damgasını vuran Zonguldak maden işçilerinin grevini ve büyük Ankara yürüyüşünün hikâyesini konu eden film sürecin tüm aşamalarını aktarmaktadır. Filmde –ismi verilmemekle birlikte– Demir Karahan'ın oynadığı sendika başkanı Genel Maden İş Sendikası'nın lideri Şemsi Denizler'in önceki dönemdeki sendika liderlerinden farklılığı vurgulanmaktadır. Filmde sendikal mücadelenin yükselişi, siyasal iktidarın tutumu, özelleştirme politikaları ele alınmaktadır. Filmde yer alan Hacı Arif (Fikret Hakan) karakteri üzerinden

sendikal mücadeleye katılmayan “sağ” görüşlü işçilerin argümanları da tartışılmaktadır. Sonuçta Hacı Arif’in de katıldığı, hak arama mücadelesi etrafında birleşen işçilerin Ankara’ya yürüyüş eylemi gerçekleşecektir.

12 Eylül askeri darbesi ile işçi sınıfının örgütlülüğünü hedef almış sendikalar kan kaybetmiştir. Bunun yanında deregülasyon (kuralsızlaştırma), özelleştirme, sosyal hizmetlerin ticarileştirilmesi ve esnekleştirme-sendikasılaştırma politikaları ile cisimlenen yeni liberal program, çalışanların haklarını büyük ölçüde erozyona uğratmıştır (Savran 2003:30-31). Bu sürecin yarattığı tahribat önceki dönemde günlük hayatın bir parçası haline gelen, geniş kitleler açısından önemli bir meşruiyet kazanan “hak mücadelesi”, “sendikalaşma” gibi kavramlar için sil baştan bir mücadeleyi gerektirmiştir. Bu hak arayışı ise sinemamızda çok sınırlı bir yer bulabilmiştir. Önceki dönemde sıradan Yeşilçam film örgüsüne girmeye başlayan işçi sorunlarını dışarda bırakan bir anlayışın hakim olduğu görülmektedir.

Sonuç

Türkiye işçi sınıfı önemli bir mücadele ve örgütlenme geleneğine sahiptir. Ancak sinemamız işçiler ve işçi kahramanların öykülerini sınırlı örneklerle beyaz perdeye taşımıştır. Nezih Coş 1960’lı yılları ele aldığı çalışmasında bu durumun nedenlerini şu şekilde sıralamıştır:

Dünyanın tüm kapitalist ülke sinemalarında da görüldüğü gibi, sinemamızın egemen sınıfların tutucu kültür politikaları doğrultusunda belirlenmesi, işçi sorunlarının film yapımcıları için ticari sayılmaması, sansür ve daha önemlisi yönetmenlerimizin büyük çoğunluğunun kendi burjuva sınıfsal temellerine bağlı olmaları nedeniyle konuya hiç eğilmek istememeleri ya da eğilince bilinçli saptırıcılıkları (Coş 1974:14).

Coş’un da belirttiği gibi iktidarların işçi sınıfı mücadelesinin sinemaya taşınmasına yönelik engellemeleri önemli bir sebeptir. Ancak konuyu ele alması beklenen kesimlerin tutumları da bu örneklerin sınırlı kalmasında pay sahibidir. 1960’lardan itibaren ortaya çıkmaya başlayan örneklerin siyasal mücadelenin yükselişe geçtiği dönemlerde çekilmiş olması bunun önemli göstergelerindedir. Çekilen bu örnekler dönemin siyasal yaklaşımlarının izlerini taşımaktadır.

12 Eylül 1980 askeri darbesi ve ardından uygulamaya konulan yeni liberal ekonomik politikalar çalışanların kazanılmış haklarının ellerinden alındığı bir süreci

başlatır. Çalışma yaşamının özelleştirme, taşeronlaşma, esnekleşme uygulamalarıyla yeniden biçimlendirildiği bu dönemde ideolojik planda da bu politikalar meşrulaştırılmaya çalışılır. Geçmiş dönemde klasik Yeşilçam örgüsüne girmeye başlayan “sendikal haklar”, “toplumsal dayanışma” gibi kavramlar bireysel meseleler etrafında gelişen anlatılarda kendine yer bulamaz. Bu dönemde sol içinde “kimlik” politikaları üzerinden belirlenen bir toplumsal mücadele perspektifi yaygınlaşır.

Türk sinemasında işçi kahramanları ve onların öykülerini anlatan filmlerin sayılarının sınırlı olması, üzerinde durulması gereken bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu “yokluk” durumu ülkemizdeki toplumsal ve kültürel dönüşüm sürecinin özellikleri ile ilgili de önemli ipuçları sağlamaktadır. Ayrıca, sınırlı sayıda da olsa bu sorunların ortaya konulması, sendikal mücadelenin ve hak arama mücadelesinin önemini vurgulanması, daha adil ve özgür bir yaşam talebinin dillendirilmesi kapitalizmin çalışanlara dayattığı yaşam koşullarından duyulan hoşnutsuzluğun ifade edilmesi bağlamında büyük önem taşımaktadır.

Kaynakça

- ADANIR Oğuz (1996), "Gerçeklerden Kaçamayız", *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Hazırlayan Süleyman Murat Dinçer, Ankara, Doruk Yayımcılık.
- AKAD Lütfi (2004), *Işıklı Karanlık Arasında*, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları.
- AKSER Ali Murat (2001), "Ulusallık Arayışında Bir Yaratıcı: Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı (1965)", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler I*, Yayına Hazırlayan: Deniz Derman, İstanbul, Bağlam Yayınları.
- ARIN Tülay (2007), "Türkiye'de Mali Küreselleşme ve Mali Birikim ile Reel Birikimin Birbirinden Kopması", *Korkut Boratav'a Armağan Küresel Düzen: Birikim, Devlet ve Sınıflar*, Der. Ahmet H. Köse, Fikret Şenses, Erinç Yeldan, İstanbul, İletişim, s.455-489.
- BORATAV Korkut (1991), *1980'li Yıllarda Türkiye'de Sosyal Sınıflar ve Bölüşüm*, Ankara, Gerçek Yayınevi.
- COŞ Nezh (1974), "Türk Sinemasında İşçi", *Yedinci Sanat*, Sayı 13: 3-14.
- DALDAL, Aslı (2005), *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul, Homer Kitabevi.
- DORSAY Atilla (2004), *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları*, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- DORSAY Atilla (1989), *Sinemamızın Umut Yılları 1970-1980 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi.
- ERCAN, Fuat (2007), "Sınıftan Kaçış: Türkiye'de Kapitalizmin Analizinde Sınıf Gerçekliğinden Kaçış Üzerine", *Korkut Boratav'a Armağan Küresel Düzen: Birikim, Devlet ve Sınıflar*, Der. Ahmet H. Köse, Fikret Şenses, Erinç Yeldan, İstanbul, İletişim, s.489-533.
- [KUYUCAK] ESEN Şükran (1996), "Türk Sinema Endüstrisi Oluşmalı", *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Hazırlayan: Süleyman Murat Dinçer, Ankara, Doruk Yayımcılık.
- [KUYUCAK] ESEN Şükran (2000), *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, İstanbul, Beta Yayınları.
- KUYUCAK ESEN Şükran (2002), *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, İstanbul, Naos Yayınları.

EVREN Burçak (2006), *Türk Sineması*, Antalya, 42. Altın Portakal Film Festivali Yayını.

FİLM EKİBİ (2003), "Duygu Sağıroğlu ile söyleşi", *Yeni Film*, Sayı 3: 100-110.

GARAFOLA Lynn (1995-1996), "Hoolywood&İşçi Sınıfı Miti", Çeviren: Gülcan Seçkin, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık, Ankara.

GÖRÜCÜ Bülent (2003), "Türk Sinemasında İşçi: 1973 ve Sonrası I", *Yeni Film*, Sayı 3:86-98.

GÖRÜCÜ Bülent (2004), Türk Sinemasında İşçi: 1973 ve Sonrası II", *Yeni Film*, Sayı 5: 55-63.

GÜÇHAN Gülseren (1992), *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, Ankara, İmge Kitabevi.

GÜZEL A. Cem (2001), *Üçüncü Sinema, 60'lı Yıllar ve Sinemamız, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II*, Yayına Hazırlayan: Deniz Derman, İstanbul, Bağlam Yayınları.

HEPER, Metin (2006), *Türkiye'de Devlet Geleneği*, Ankara, Doğu Batı Yayınları.

KAYA Dilek (2001), "Türk Sineması ne? Türk Seyircisi Kim?", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II*, Yayına Hazırlayan: Deniz Derman, İstanbul, Bağlam Yayınları.

KEYDER Çağlar (2003), *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar*, İstanbul, İletişim.

KIREL Serpil (2005), *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul, Babil Yayınları.

ONARAN Alim Şerif (1999), *Türk Sineması*, Ankara, Kitle Yayıncılık.

ONARAN Alim Şerif ve VARDAR Bülent (2005), *20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması*, İstanbul, Beta.

OSKAY Ünsal (1996), "Sinemamızın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entelektüellik Tartışması", *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Yayına Haz.: S. Murat Dinçer, Ankara, Doruk Yayınları.

ÖNGEN Tülin (2007), " 'Yeni Liberal' Dönüşüm Projesi ve Türkiye Deneyimi", *Korkut Boratav'a Armağan Küresel Düzen: Birikim, Devlet ve Sınıflar*, Der. Ahmet H. Köse, Fikret Şenses, Eriç Yeldan, İstanbul, İletişim, s.131-155.

ÖNDER İzzettin (2007), "Kapitalist İlişkiler Bağlamında ve Türkiye'de Devletin Yeri ve İşlevi", *Korkut Boratav'a Armağan Küresel Düzen: Birikim, Devlet ve Sınıflar*, Der. Ahmet H. Köse, Fikret Şenses, Erinç Yeldan, İstanbul, İletişim, s.201-231.

ÖZGÜÇ Agah (1998), *Türk Filmleri Sözlüğü (1914-1973) 1. Cilt*, İstanbul, SESAM Yayınları.

ÖZGÜÇ Agah, *Türk Filmleri Sözlüğü (1974-1990) 2. Cilt*, İstanbul, SESAM Yayınları.

ÖZGÜÇ Agah (1997), *Türk Filmleri Sözlüğü (1991-1996) 3. Cilt*, İstanbul, SESAM Yayınları.

ÖZGÜÇ Agah (2003), *Türk Filmleri Sözlüğü (1997-2002) 4. Cilt*, İstanbul, SESAM Yayınları.

ÖZÖN Nijat (1995), *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*, Ankara, Kitle Yayınları.

REFİĞ Halit (1971), *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul, Hareket Yayınları.

RYAN Michael ve KELLNER Douglas (1997), *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

PAMUK Şevket (1987), "İkinci Dünya Savaşı Yıllarında Devlet, Tarımsal Yapılar ve Bölüşüm", *11. Tez, Sayı 7*, Kasım 1987.

SAVRAN Sungur (2003), "Yirminci Yüzyılın Politik Mirası", *Sürekli Kriz Politikaları*, der. Neşecan Balkan-Sungur Savran, İstanbul, Metis Yayınları.

SCOGNAMILLO Giovanni (1998), *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

SUNER Asuman (2006), *Hayalet Ev*, İstanbul, Metis Yayınları.

ŞENER Erman (1970), *Yeşilçam ve Türk Sineması*, İstanbul, Kamera Yayınları.

TEZEL Yahya S. (1982), *Cumhuriyet Döneminin İktisadi Tarihi (1923-1950)*, Ankara, Yurt Yayınevi.

TÜRKALİ Vedat (2003), *Eski Filmler*, İstanbul, Gendaş Yayınları.