

T.C
MALTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

1960 DÖNEMİ TÜRK SİNEMASINDA İŞÇİ
SINIFININ TEMSİLİ VE İLK İŞÇİ SINIFI FİLMİ
ÖRNEĞİ OLARAK “KARANLIKTA UYANANLAR”

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SERKAN ÜNAL

131105102

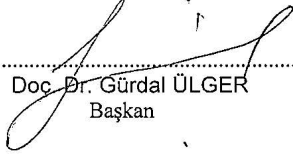
DANIŞMAN ÖĞRETİM ÜYESİ:


YRD. DOÇ. DR Hakan AYTEKİN

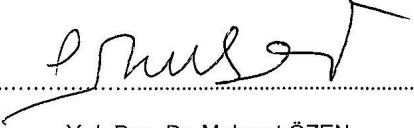
İSTANBUL, OCAK 2016

T.C. Maltepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

12.02.2016 tarihinde tezinin savunmasını yapan Serkan ÜNAL'a ait "1960 Dönemi Türk Sinemasında İşçi Sınıfının Temsili ve İlk İşçi Sınıfı Filmi Örneği Olarak "Karanlıkta Uyananlar" başlıklı çalışma, Jürimiz Tarafından Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Radyo Sinema ve Televizyon Tezli Yüksek Lisans Programında Yüksek Lisans Tezi Olarak **Oy Birliği/Oy Çokluğuyla** Kabul Edilmiştir.


.....
Doc. Dr. Gürdal ÜLGER
Başkan


.....
Yrd. Doç. Dr. Hakan AYTEKİN
(Üye)- DANIŞMAN


.....
Yrd. Doç. Dr. Mehmet ÖZEN
(Üye)

ÖNSÖZ

Çalışmamda bana danışmanım olma fırsatı veren, çalışmanın başından sonuna kadar bilgi ve tecrübeleriyle beni yönlendiren değerli danışmanım Yrd. Doç. Dr. Hakan Aytekin'e; tez çalışmamda bana her türlü desteği sunan değerli kuzenim Yeliz Ünal'a, her zaman yanımda olan aileme, çalışmamda bana güvenen ve başından sonuna kadar merakla bitmesini bekleyen hayatımda hiçbir zaman kaybetmek istemediğim yol arkadaşım Dilek Baklayıcı'ya ve son olarak da ezenlerin karşısında durabilen ve ezilenlerin yanında yer alan tüm yönetmenlere teşekkür ederim.

Serkan ÜNAL

ÖZET

Türkiye çok partili yaşama geçişle beraber dünya hâkim olan kapitalist düzeni yakalamaya çalışmıştır. Oldukça çalkantılı bir dönem olan çok partili hayatın getirdiği yeni ekonomik düzen, iç göçleri arttırarak insanları büyük kentlerde toplamıştır. Artık üretim büyük fabrikalarda gerçekleşmektedir ve buralarda çalışan insanlar yeni bir sınıf olan işçi sınıfını oluşturmuşlardır. Neoliberal ekonomiye ayak uyduran patronlar ise daha fazla kar edebilmek için fabrikalarda emeğini satan işçilere hakkını vermemekte ve bu durumda işçilerin en büyük sorunu haline gelmektedir. Bu süreçte özellikle 1960'lı yıllardan sonra üretilen filmler, şehirleşmeyle beraber toplumun önemli bir parçası olarak ortaya çıkan 'işçi' sınıfını sinemaya taşır. Ancak sinemada temsil edilen işçiler gerçekten sınıfsal sorunlarıyla yani ekonomik, siyasal, sendikal sorunlarıyla ele alınıyor mudur? Yoksa sadece film senaryosunu tamamlamak için fonun bir parçası olarak mı ele alınmıştır?

Bu çalışmada 1960'lı yıllarda çekilen ve içeriğinde işçi sınıfını barındıran filmlerin sınıfı ne düzeyde temsil ettiği incelenerek, ayrıksı bir örnek olan Ertem Göreç'in Karanlıkta Uyananlar filmindeki işçi sınıfının mücadele biçimi, Mücadele araçları ve yöntemi çözümlenerek Karanlıkta Uyananlar filminde işçi sınıfının nasıl temsil edildiği ortaya konmaktadır. Sinemamızda birkaç örnek dışında işçilere gerektiği kadar yer verilmediği görülmektedir. İşçiler ya aşk serüveni içinde dramatik etkiyi arttırmak için bir fon olarak kullanılmış ya da Yeşilçam kalıplarıyla tek kurtuluşun kısa yoldan zengin olmaktan geçtiği fikrini ve umudunu aşlamak için kullanılmıştır. Bu bağlamda Karanlıkta Uyananlar filmi işçi sınıfını gerçek anlamda kendi ekonomik sorunlarıyla ele almış, işçi sınıfının mücadelesine değinmiş ve mücadele araçlarını göstermiştir. İşçi sorunlarına açıkça değinmesi ve sorunların çözümü konusunda yol gösterici bir yol üstlenmesi açısından Karanlıkta Uyananlar Türk Sinemasında özel bir yere sahiptir.

Anahtar Kelimeler

Karanlıkta Uyananlar, İşçi sınıfı, İşçi sınıfı mücadelesi, Türk sineması, Toplumsal değişim, Söylem Analizi

ABSTRACT

Turkey, after multi-party system, tried to catch capitalist system that dominated the whole world. New economic order which is caused by multi-party system increased internal migration and gathered people in big cities. After that, act of producing had happened in companies and the people had been working there created a new class, called working class. Owners of firms who accommodate themselves to neo liberal economy did not give the workers, who sell their labor, their due and this situation happened to be the biggest problem of workers. In this era; especially the movies which are shot after 1960s, moved the working class, which emerged with urbanization as an important part of society, to the movie screen. But; were the workers represented in movies really typified by working class issues, meaningly economic, political or syndicate problems? Or, was it just a part of the background for completing the movie script?

In this research; with analyzing the movies which contained working class in their content and shot in 1960s, the type of working class' struggle in the exceptional example of Ertem Göreç's *Karanlıkta Uyananlar* movie is examined by construing struggle means and methods and eventually *Karanlıkta Uyananlar* movie's representation of working class is manifested. In the movie, either working class and love story were used as a background to articulate the dramatical impact or they were used to demonstrate that the only way for being rich was a getting rich quick. In this respect; by *Karanlıkta Uyananlar* movie's representation of the working class with their real economic problems, referring to working class struggle and suggesting solution in an advisor mode, this movie has a special importance in Turkish Movie.

KeyWords

Karanlıkta Uyananlar, Workingclass, Workin gclass struggle, Turkish movie, Socialchange

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
ŞEKİLLER LİSTESİ	vii
GİRİŞ	1
Araştırmanın Amacı	8
Araştırmanın Önemi	8
Araştırmanın Yöntemi	9
Araştırmanın Örnekleme ve Sınırlılıkları	9
1. Bölüm KENTLERDE DEĞİŞEN YAŞAM BİÇİMİ ve TOPLUMSAL İLİŞKİLER	10
1.1. İç Göç ve Kentleşme	16
1.2. İç Göçü Hazırlayan Nedenler ve Göçün Sonuçları	17
1.3. Kentleşme Sürecinde Ortaya Çıkan Toplumsal ve Kültürel Değişimler	19
1.3.1 Sınıfsal Sorunlar	19
1.3.2. İş-İşsizlik Sorunu	20
1.4. İşçi Sınıfı ve Türkiye’de İşçi Sınıfı	21
1.4.1. Türkiye’de İşçi Sınıfının Ortaya Çıkış Süreci	23
1.4.2. Çok Partili Dönemde İktidarın İşçi Sınıfına Bakışı	28
1.4.3. 1960’lı Yıllarda İşçi Sınıfı	32
2. Bölüm SİNEMA - TOPLUM İLİŞKİSİ	35
2.1. Türkiye’de Toplumsal Değişimin Sinemadaki Yansıması	37
2.2. Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçiliğe Yöneliş	40
2.3. Türkiye Sinemasında İşçi Sınıfı	46
2.3.1. İşçinin Yan Kahraman Olduğu Filmler	48
2.3.2. İşçinin Kısmen Baş Kahraman Olduğu Filmler	51
2.3.3 İşçinin Baş Kahraman Olduğu Filmler	53
2.3.3.1 İşçi Olan Başkarakter Aşk, Namus, Evlilik Gibi Yeşilçam Kalıplarıyla Sunan Filmler	54
2.3.3.2. Özel Bir Örnek: <i>Otobüs Yolcuları</i>	60
3. Bölüm KARANLIKTA UYANANLARFİLMİNİN SÖYLEM ANALİZİ	62
3.1. Söylem	62
3.2. Söylem-Dil İlişkisi	64
3.3. Söylem-Bağlam İlişkisi	66
3.4. Söylem Analizi	67

3.5. Ertem Göreç	72
3.6. Karanlıkta Uyananlar	74
3.7. Karanlıkta Uyananlar Filminin Söylem Analizi	78
3.7.1. Söylemin İçerik Özellikleri	78
3.7.2. Söylemin Gramatik Özellikleri	85
3.7.3. Söylemin Yapısal Özellikleri	87
3.7.4. Söylemin Etkileşimsel Özellikleri	89
3.7.5. Söylemin Sunum Özellikleri	92
SONUÇ	99
KAYNAKLAR	104
ÖZGEÇMİŞ	111



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 3.1: <i>Karanlıkta Uyananlar</i> / İşçiler çamurlu yollardan fabrikaya yürüyor	79
Şekil 3.2: <i>Karanlıkta Uyananlar</i> / Fahri'nin patronun emriyle üç işçiyi işten Atması	81
Şekil 3.3: <i>Karanlıkta Uyananlar</i> / Ekrem'in yaşadığı gecekondu	82
Şekil 3.4: <i>Karanlıkta Uyananlar</i> / Patron Şeref Bey'in yaşadığı villa	82
Şekil 3.5: <i>Karanlıkta Uyananlar</i> / Turgut ile arkadaşları eğlenceden dönerken	83
Şekil 3.6: <i>Karanlıkta Uyananlar</i> / Ayla grevdeki erkemin yanında ona destek oluyor	89
Şekil 3.7: <i>Karanlıkta Uyananlar</i> / Nuri Baba uyanmaları için işçilere Sesleniyor	90
Şekil 3.8: <i>Karanlıkta Uyananlar</i> / İçiler Nevin'in çizimine anlamsızca bakıyor	91
Şekil 3.9: <i>Karanlıkta Uyananlar</i> / Nuri Baba birlik olmanın önemini anlatıyor	93
Şekil 3.10: <i>Karanlıkta Uyananlar</i> / Şeref Bey işçilere sesleniyor	94
Şekil 3.11: <i>Karanlıkta Uyananlar</i> / İşverenler Şeref Bey'in ofisinde	95
Şekil 3.12: <i>Karanlıkta Uyananlar</i> / Hanife top oynayan oğlunu dövüyor	96
Şekil 3.13: <i>Karanlıkta Uyananlar</i> / Nevin'in lümpen sanatçı arkadaşları	97
Şekil 3.14: <i>Karanlıkta Uyananlar</i> / İşçilerin yaşadığı mahalle	98

GİRİŞ

Türkiye Cumhuriyeti II. Dünya Savaşı sonrasında ekonomide içe dönük - korumacı politikalarından vazgeçip yeni ekonomik düzene geçerken yeni sosyal sınıflar da belirginleşmeye başlamıştır. Kapitalizmin vahşi yüzüyle o dönemde henüz tanışan Türkiye, gelişmiş Batı ekonomileri karşısında geri kalmışlığı ortadan kaldırma ve emperyalist ülkelere yetişme adına birçok reform yapma gereği duymuştur. Burada önemli olan nokta, bu yeni düzenin kime hitap ettiği ve ne için olduğudur. Ülke ekonomisi hızla liberalleşip dünyaya açılırken yeni oluşan işçi sınıfı da aynı hızda yoksullaşmaktadır. Kapitalist üretimin vazgeçilmez bir özelliği olan kâr ve büyüme hırsı işçilere yoksulluk olarak geri dönmektedir. Çünkü işveren en çok kârı işçilerin emeğini sömürerek elde etmektedir. Hükümetler tercihini işverenlerden yana kullanmıştır. Yeni yasal düzenlemelerin hemen hepsi işvereni korumaya dönüktür. Buna karşın işçilerin çoğu köylerinden yeni bir iş umuduyla kentlere gelmekte ve fabrikalarda çalışmaktadır. Okuma yazması bile olmayan bu kişiler kendi gerçeklerini görme konusunda o kadar düşük bir bilince sahiptir. İsyan etmek bu işçilere göre suçtur, onlar kendilerine verilenle yetinerek şükretme eğilimdedirler. Bunun yanında hükümetin olası bir işçi hareketine karşı aldığı yasal önlemler de eklenince işçilerin kıpırdaması hiç de kolay değildir.

1960 Darbesi ve 1961 Anayasası, kapitalizmin tüm olumsuzluklarını yaşayan toplumu bir nebze olsun rahatlatmıştır. Yeni Anayasa sayesinde işçi hakları konusunda yeni düzenlemeler getirmektedir. Grev hakkı, iş sözleşmesi hakkı, insanca yaşama hakkı bu yeni anayasayla getirilmiştir. Bundan sonra yapılması gereken şey işçilerin bilinçlenmesi sağlayıp, anayasal haklarını kullanmalarının önünü açmaktır. Bu anlamda toplumun birçok kesimine büyük görevler düşmektedir, sanatçılar, aydınlar, akademisyenler, yazarlar bu sorunları aşmak adına kendi dallarında çalışmalar yapmak zorundadır. Bir şair yazdığı şiirle, yazar yazdığı kitapla, kanaat önderleri yaptıkları konuşmalarla bu sürece destek olmalıdır.

Bu çalışmada söz konusu dönemde yedinci sanat olarak nitelendirilen sinema alanında 'işçi sınıfı' için yapılan çalışmalar ele alınmıştır. Sinemada işçi sınıfının nasıl temsil edildiği, toplumsal gerçeklerin ne şekilde verildiği ve sinemanın işçi

sınıfına ne ölçüde fayda sağladığı soruları çalışmanın konusu olmuş, bu sorulara yanıtlar aranmıştır.

Sinemanın görevlerinden biri de gündelik yaşamdaki karmaşıklığı ve çelişkileri perdeye yansıtmaktır. Dolayısıyla sinemacılar, içinde yaşadıkları toplumun çalkantılarını filmlerine yansıtmaya çalışırlar. Bu yaklaşım yaşanan döneme ilişkin olduğu gibi geçmiş zaman dilimlerine de yönelebilir. Bu nedenle tarih boyunca yaşanan tüm alt-üst oluşlar da sinemanın vazgeçilmezleri arasında yer almaktadır. Spartacüs'ten bu yana köleliğe karşı yürütülen savaşlar, ayaklanmalar ve devrimler birçok filme konu olmuştur.

Proletarya tarih sahnesine çıktığından beri grevler, lokavtlar ve sendikalar da sinemada yer almıştır. Bu anlamda Sovyetler Birliği sineması bu durumun başını çeker; Ayzenshtayn'ın *Grev* ve *Ekim* filmleri sinema tarihinin en bilindik örnekleridir (Soner 2015: 209). Ancak 20. yüzyılın ilerleyen yıllarında işçi sınıfını ele alan yapımların azaldığı görülmektedir.

Z. Tül Akbal Süalp'e (2015) göre sınıf ilişkileri ve sınıf mücadeleleri, yüzyılımı çoktan doldurmuş sinema tarihinde parmakla sayılacak kadar azdır ve televizyon dizilerinde vb medyada hiç yokmuş gibi davranılmaktadır. Sinemada işçi sınıfı görünmez kılınırken, burjuvazi bütün varlığı ve durumlarıyla baskın bir varlık sergilemekte, varlıkları olağan kabul edilmektedir. Aksi bir bakış, ufacık bir farklılık bile düzen bozuculuk sayılmaktadır ve bu durum sürekli normalleştirilmektedir. (s.214)

Farklı iş kollarında ve kademelerinde çalışan işçiler, sinema tarihinin sıklıkla unuttuğu büyük bir kesimi temsil etmektedir. Sinema gerçek hayattaki iş sorunlarını, sınıf hareketlerini ve iş yerlerindeki yabancılaşmayı, özellikle de sınıfı toplumsal bir kavram olarak görmemiz için gerekli olan dışavurumları yansıtabilir. Sinema, işçilerin tekelci kapitalizmin gölgesinde karşılaştıkları çelişkileri üzerine düşünmemize yardımcı olabilmektedir (Wagner, 2015: 47).

Kuşkusuz sinema bir kitle iletişim aracı olarak işçilerin ve toplumun bilinç ve hayal dünyasının oluşmasında etkili olabilir. Buna karşın işçinin kendiliğinden oluşan bilincinin bir sınıf bilincine dönüşmesinin çeşitli zorlukları vardır. Bu zorlukların aşılmasında sinema ve bu günkü sosyal medya yardımcı bir rol oynamaktadır.

Tufan Sertlek'e göre sinemanın bu anlamda oynayacağı rol bir yere kadar fayda sağlayabilir çünkü işçinin sınıf bilincini kazanması kendi yaşadığı gerçeklerin üzerinden vereceği bir mücadeleyle oluşabilmektedir. Bu mücadele sadece gerçeği görme ile başlayabilir ancak görme eylemi bilinç değişimi için yeterli olmaz. Görmenin değişik biçimleri de vardır. Bunu belirleyen egemen sınıfın ideolojik hegemonyasına bağlıdır. Bu anlamda eğer gerçeği görme, eğer gerçek hayatı değiştirmeye yönelik çabalara dönüşmezse kolaylıkla egemen sınıfın ve devletin ideolojik aygıtları aracılığıyla bertaraf edilerek süreç tersine çevrilebilir. Bilinçlenme faaliyeti; işçilerin sendikal örgütlenme mücadelesinden başlayarak işyerlerindeki problemlere müdahale, sınıf kardeşleriyle siyasal-sosyal dayanışma, yaşadığı alanda aile içinde kısaca tüm hayatında sınıf kimliği ile yer alma ve en önemlisi bu sömürü düzeninin değiştirilmesine yönelik siyasal tutum alışla birlikte gerçek bilinç dönüşümüne katkı sağlayabilir (Sertlek 2015: 241).

Türkiye sinemasında işçi filmlerinin sayısı az olsa da işçi kahramanın beyaz perdedeki rolü daima önemli olmuştur. İşçi filmleri, sinemasal açıdan en başarısız oldukları dönemde bile varlıklarını hissettirmiş, sinemanın dönüm noktalarında kısmen de olsa tarihsel bir rol üstlenmiştir. Türk sinemasında 1960'lar ve 1970'ler düşünüldüğünde ilk akla gelen örnekler işçi filmleridir. Örneğin *Karanlıkta Uyananlar* çekilmemiş olsaydı sinemamızda toplumsal gerçekçiliğin eksik kalacağı ileri sürülebilir. Yılmaz Güney'in emekçi kahramanları ya da Lütfü Ö. Akad'ın işçi filmleri olmasaydı 1970 sinemasından daha başka şekillerde söz edilirdi. 1980'lere dek sinemamızda şu ya da bu şekilde işçilere rastlamak mümkündür. İşçi filmleri içerik olarak konuyu ele alış şekli eleştirilse de çekilmiş olmaları sosyolojik açıdan önemlidir. Ancak 1980 sonrası sinemamızda işçi filmleri neredeyse hiç yoktur, işçiler sadece yan karakter olarak kendilerine yer bulabilmiştir.

Georg Simmel, duyguların izlenimleri içinde özellikle görmeye ilişkin hisleri ön plana almaktadır. Göz duyu organları arasında eşiz bir sosyolojik kazanımı mümkün kılan bir organ olarak nitelendirilir ve göz ile kulak arasındaki karşıtlığa dikkat çekilir. Kulak bize sadece zamansal form içindeki insanı sunarken, göz kişilerdeki kalıcı unsuru, o kişinin geçmişini, yüz hatlarını o formun içinde görünüşünü sunar, o kişinin tüm var oluşu eş zamanlı olarak önümüzden geçer. Bu nedenle toplumsal karakterlerin ortaya çıkmasında gözün özel bir işlevi vardır. Göz kişinin dış görünüşünden anlaşılan yapısının yanı sıra bütün insanlarla da benzer olan yanlarını

kulağa göre daha fazla ortaya çıkarmaktadır (Simmel, 2009, s.228). Kişinin başkalarıyla olan ortak yanlarını, genel anlamda duyabileceğimizden daha fazla görürüz.

Modern işçi kavramını ortaya çıkması, toplumsal yapılar üretmeye en müsait durum olarak, konuşma yakınlığının olmadan görsel yakınlıkla ortaya çıkmaktadır. İster top tüfek yapıyor olsun isterse oyuncak, bütün ücretli emekçilerde ortak olan şeyi kuşatan bu güçlü kavram önceki yüzyıllarda ortaya çıkmazdı. Zira o zamanki yapılar genellikle birbirlerine çok daha yakın, birbirleriyle çok daha samimiydiler; esasen kişisel ve sözlü iletişime dayalıdır, ama fabrika işçiliğinden ve kitlesel toplantı imkânlarında yoksunlardır. Hepsinde ortak olan her şeyin yüksek oranda soyutlanması ki kulağın bize ilettiği bütün o bireysel, somut ve değişken malzeme bu soyutlanmanın artmasını engeller, ancak o tür iş ortamları ve toplantılarda çok sayıda insanın görünür kılındığı yerlerde ortaya çıkabilmektedir (Simmel, 2009: 229). Simmel'in, gözün sosyolojik olarak önemini modern işçi kavramını ortaya çıkması örneği ile ifade etmesi kavramın içeriği ile doğrudan ilişkilidir. İşçinin toplumsal bir sınıf, karakter olarak belirlenmesinde üretim koşullarındaki değişimlerle beraber kendisini hissettirmesi sayesinde ortaya çıkmıştır. İlişkilerdeki çok sayıda insanın bir arada çalışma görüntüsü diğer unsurların önüne geçerek işçilik sıfatını görünür kılmıştır.

Sinemada bir karakterin işçi olarak kahramanlaşması bu bağlamda bir görünürlikle mümkün olmaktadır. Bir kurmaca filmde pek çok karakter olabilir; karakterlerin hikâyesi bir aşk ilişkisine, bir gerilime, tarihsel bir boyuta sahip olabilir. Ama işçi karakterin betimlendiği mekân, olay ve sorunlar itibarıyla diğer öğelerden sıyrılarak bir üretim ilişkisinin öznesi olarak var olabiliyorsa ve bu var oluş onun karakterinin etrafında oluşturulabiliyorsa ancak o zaman işçi olarak kahramanlaşabilir (Maktav 2013: 272). Karakter filmde sevgili, yoksul, güzel vb olabilir ama hepsinin ötesinde önemli olan işçi olmasıdır; burada önemli olan şey bir farkındalık duygusunun olmasıdır. Eğer diğer yönleri ön plana çıkartılıp 'işçi' yönü geri planda bırakılıyorsa ve olaylar başka türlü ilerliyorsa orada 'işçi' den söz etmek pek mümkün değildir. Hangi yaşantıyı anlatıyorsa anlatsın üretim ilişkileri bir farkındalık etrafında sunulmalı ve bu seyirciye hissettirilmelidir. *Karanlıkta Uyananlar* bu anlamda Türkiye Sineması'nın ilk işçi filmi olarak kabul görmektedir. Daha öncede işçiler

sinemada görünse de farkındalık bağlamında kitlesel olarak ilk defa bu filmde ele alınmıştır.

Michael Ryan ve Douglas Kellner, *Politik Kamera* kitabında filmlerin politik yönünü kapsamlı bir şekilde ele almıştır. Ryan ve Kellner'a göre filmlerde ele alınan konularda yönetmen kendi isteğine göre seyircileri konumlandırmaktadır. Mevcut sistemin devamı için, filmlerde seyircilerin algılarıyla oynanmakta, sistemin çok iyi ve ahlaklı olduğu vb. konularda kendi rızalarıyla bu dayatılanı kabul etmeleri sağlanmaktadır. Kitapta sinemadaki temsil ile toplumsal hayatın yapısı arasındaki bağlantı ortaya koymaya çalışılmıştır. Kişilerin kimlikleri, varoluşları, gerçekleri, kendilerine sunulan temsillerle şekillenmektedir. Filmler toplumsal yaşamın söylemini kendi sinemasal kurgularıyla topluma sinemasal anlatılar biçiminde sunarlar. Filmlerde kullanılan temsili anlamak için toplumsal yaşamın filmlerde nasıl şekillendiğine bakmak gerekmektedir (Kellner ve Ryan, 1997: 35).

Dünya sinemasına baktığımızda işçileri gerçek anlamda ele alan filmler olduğu gibi senaryoda sadece fon olarak kullanan filmlerin olduğunu da görürüz. Kapitalist üretim sürecini olumlayan işçi filmleri aslında işçi filmleri olmadığı gibi buna karşın işçi sınıfını sınıf bilincine dayalı olarak anlatan filmlerin olduğu da unutulmamalıdır. Bu bağlamda hangi filmlerin gerçekten işçi filmi olduğu, hangilerinin egemenlere hizmet etmek için üretildiği gibi gerçekleri ortaya koyma açısından Z. Tül Akbal Süalp'in açıklamaları önemlidir. Süalp, filmlerin yapıldığı dönem, yönetmenin film geçmişi, işçi sınıfına bakış açısı gibi kavramların önemine değinirken bunların yanı sıra filmlerin üretim biçimleri ve ilişkilerinin, seyirciyle nasıl bir bağ kurmaya çalıştığı gibi noktalara da bakmak gerektiğine dikkat çekmektedir (2010: 112).

Bu açıdan Türk sinemasına bakıldığında ana ya da yan karakter olarak işçilerin yer aldığı filmler arasında toplumsal açıdan gerçekçi bir yönü olmayan filmler olduğu kadar, eleştirilecek yönleri olsa da işçi sınıfını gerçek anlamda ele alan filmlerin de yapıldığı görülmektedir. *Karanlıkta Uyananlar* bu anlamda konusuyla işleyişiyle içeriğiyle ilk işçi filmi olarak karşımıza çıkmaktadır. Senaryosu bakımından da işçi filmi diyebileceğimiz, diğer filmlerden oldukça da başarılı bir yapımdır, *Karanlıkta Uyananlar*.

Çalışmada *Karanlıkta Uyananlar* filmi çözümlenirken filmin çekildiği dönemin sosyo-politik durumunu ve işçi mücadelesi incelenmiştir. *Karanlıkta Uyananlar* filmi

siyasette işçi mücadelesinin kısmen de olsa rahatladığı bir dönemde çekilebilmiştir. Bu açıdan dönemin toplumsal yapısı ve işçi mücadelelerine de değinmek önemlidir.

Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde yeni ekonomik sistemle beraber oluşan kentlere ve kentlerde değişen yaşam biçimine değinilmiştir. Burada iç göçü ortaya çıkaran nedenler ve göçün sonuçları tartışılmış, kentlerde ortaya çıkan işçi sınıfının var oluş süreci ele alınmıştır. Göç hareketleriyle beraber kentlere gelen insanlar kentlere uyum sürecinde büyük sıkıntılar yaşamaktadır. Aynı zamanda işçi sınıfını da oluşturacak olan bu kitle bir yandan kültür şokunu atlatmaya çalışırken diğer yandan sınıfsal sorunlar yaşamışlardır. Çalışmamızda işçi filmlerini çözümlerken, oluşan bu işçini sınıfın nereden geldiği nasıl ortaya çıktığı, yaşadıkları zorlukları vb. konuların cevaplanması oldukça önemlidir.

İşçi sınıfının sosyal anlamda yaşadığı sorunlara değindikten sonra sınıf olarak var olma mücadelesi ele alınmıştır. Bu çerçevede iktidar sınıf ilişkileri ve çalışmamızın ana konusunu oluşturan Karanlıkta Uyananlar filminin çekildiği dönemde nasıl bir sınıfın durumu ve sınıf hareketleri ortaya konmuştur.

Çalışmamızın ikinci bölümünde genel itibariyle sinemanın toplumla olan ilişkileri ve işçi sınıfının sinemada ne şekilde yer bulduğu açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Burada toplumsal değişim sinemada nasıl bir karşılık bulduğu sinemaya nasıl yansıdığı sinemanın işçileri nasıl ele aldığı örnekler üzerinden tahlil edilmiştir. İşçi kahramanın sinemadaki yerini alması toplumsal gerçekçilik akımına paralel bir şekilde ortaya çıkmıştır. Bu akımla beraber sinema politik ortamın müsaade ettiği ölçekte toplumsal konulara eğilmiş ve bu konuları gerçekçi bir şekilde ele almaya başlamıştır. Dönemin işçi filmlerini analiz ettiğimizde işçi sınıfının çok farklı şekillerde temsil edildiği ortaya çıkmıştır. Bu temsiller genel olarak İşçinin yan kahraman olduğu filmler, işçinin kahraman olduğu filmler ve işçinin başkahraman olduğu filmler başlıkları altında sınıflandırılmıştır. İşçilerin yan kahraman olduğu filmlerde sınıf yüzeysel olarak ele alınmıştır. Burada kahramanların işçi olması sadece dramatik yapıyı güçlendirmek için kullanılmıştır. Örneğin kahraman bir fabrikada işçi olarak çalışmaktadır fakat asıl konu o kahramanın sevdiği kıza kavuşamamasıdır. Ya da polisiye tarzda gerilimi arttırma için işçi olan kahraman zengin olma hayallerinde yasa dışı işlere başvuracak hapse girecektir. Bu tarz filmler işçi sınıfının sorunlarına ya hiç değinmemiş yada bu sorunlar bir fon olarak kalmıştır.

Bir diğerk temsil biçiminde işçiler kısmen başroldeyir yada sonradan filme girerek işçi sınıfını temsil etmektedir. Burada işçiler kısmende olsa kendi sorunlarıyla var olabilmışlerdir. Ancak tam anlamıyla ‘işçi filmi’ demek doğru olmaz. Nitekim fabrikalarda çalışan işçi karakterler ve sınıfsal sorunları vardır ancak senaryolarında sınıfın kurtuluşuna dair bir yol gösterme gibi bir niyet yoktur. İşçiler vardır, sorunları vardır ve bu sorunları Yeşilçam perspektifiyle ‘parasızlıktan sevdiğine kavuşamayan’ işçilerin hayatları anlatılmaktadır. Kurtuluş ise gene ya banka soygunudur ya da cinayettir. Bireysel kurtuluş öngörölmekte toplumsal bir çıkar söz konusu edilmemektedir.

Son olarak ayrıkısı bir yere sahip olan Otobüs Yolcuları filmi çözümlenmiştir. Bu filmin yeri ayrıdır çünkü burada toplumsal bir mücadele işlenmiştir. Bir mahalle halkının müteahhitlere karşı verdiği toplu bir mücadele söz konusudur. Çözümü sorunu toplumsal olarak ele almış ve toplumsal bir çözümü işlemiştir. Bu yönüyle diğerk filmlerden ayrılmaktadır.

Üçüncü bölümde çalışmaya da adını veren Karanlıkta Uyananlar filmi ele alınmıştır. Film söylem analizi yöntemiyle incelenerek sonuca ulaşılmıştır. Sonuç olarak Ertem Göreç’in yönettiğı, Vedat Türkali’nin senaryosunu yazdığı Karanlıkta Uyananlar Türk sinemasında işçi sınıfın temsil ediliş şekli açısından en başarılı örnektir. Film işçi sınıfı mücadelesine yer verip işçi sınıfı filmi yapma amacıyla ve politik bir bilinçle çekilmiştir. Gerek filmin yapıldığı dönemin sorunlarına ilişkin söyledikleri, gerek işçi sınıfına bakışı olsun işçi sınıfının mücadelesini ve çözüm önerisi sunması açısından o tarihe kadar yapılan filmler açısından çok daha başarılıdır.

Araştırma da kullanılan yöntem söylem çözümlemesidir. Araştırmada çözümlemesi yapılan filmler çalışmanın konusuna uygun bir süreçte 1960’lı yıllarda yapılan filmlerden oluşmaktadır. Çalışma 1960’lı yılları kapsamaktadır. Bu bağlamda analizi yapılan filmlerin özellikle o dönemin siyasal, sosyal, toplumsal olaylarından etkilenen filmlerden oluşmasına dikkat edilmiştir. Filmlerin tarihsel bağlantılarının doğru bir şekilde ortaya çıkarılması için çözümlene yapılmadan önce dönem araştırması yapılarak dönemin sosyo-politik yapısı tespit edilmiştir. Daha sonra işçi sınıfının sinemadaki yerine gelmeden önce toplumun sinemadaki yeri ve ilişkisini incelenmiş, toplumsal olayların sinemada nasıl yer aldığı ortaya çıkarılmıştır.

Çalışmanın bir sonraki aşamasında yani toplumla sinema ilişkisi ortaya konduktan sonra toplumsal sınıflardan biri olan işçi sınıfının sinemadaki temsili incelenmiştir.

Araştırmanın Amacı

Türkiye'nin sanayileşmeye başladığı 1950'li yıllarda toplumsal dönüşümle beraber yeni bir sınıf yaratılmıştır. Bu sınıf köylerini terk ederek büyük kentlere göç eden işçi sınıfıdır. Sanayileşme sürecinde bir yandan işçi sınıfı ortaya çıkar ve belirginleşirken diğer yandan iktidar oluşan bu sınıfı bir sınıf olarak görmezden gelmektedir. İşçilerin devlet güvencesi olmaksızın patronların inisiyatifine göre çalıştırılmaktadır. İşçilerin bu şartları durdurabilecek bir yasası yoktur, tüm yasa işverenleri korumaktadır. Bu bağlamda ortaya çıkan sorunları sinema yeterli düzeyde ele alamamış ya da almak istememiştir. Sinemanın özelliklerinden biri de yaşadığı dönemi bir ayna gibi yansıtması gerçekleri göstermesidir. Çalışmadaki amaç işçi sınıfının toplumsal bir sorun haline geldiği dönemde, işçi sınıfını temsil eden filmleri inceleyip bu temsilin sinemaya ne şekilde yansıdığını ortaya koymaktır.

Araştırmanın Önemi

Ülkemizde ve dünyada yer alan sınıfsal kaynaklı işçi sınıfının sorunları gerek ana akım medyada gerekse kamuoyunda görünür olması güç odaklarınca engellenmektedir. Bu engelleme sinema üzerinde de hâkim kılınmak istenmektedir. Ancak tüm bu baskı ve sansürlere rağmen işçi sinemaya girebilmiştir. Burada önemli olan işçinin sinemada nasıl temsil edildiğidir. İşçi sınıfsal sorunları üzerinden mi yoksa sadece sinemada bir fon olarak mı temsil edilmiştir. Bu anlamda sinemada işçilerin nasıl temsil edildiğine dair pek fazla çalışma yoktur. Çalışma bu alandaki eksiği giderme ve bundan sonraki yapılacak benzer çalışmalara yol gösterici bir nitelikte olması açısından önemlidir.

Araştırmanın Yöntemi

Çalışma kapsamında 1960 dönemindeki toplumsal değişimle beraber daha da belirginleşen işçi sınıfının, varoluş süreci ve iktidar ilişkileri incelenmiştir. Daha sonra, toplumsal hayatta varlığını hissettiren işçi sınıfının sinemada nasıl temsil edildiği Baş ve Akturan'ın Nitel Araştırma Yöntemleri çalışmasında ele aldığı Van Dijk'in *Discourse Studies and Education* (Dijk, 1981: 18-19) adlı çalışmasındaki sınıflandırma esas alınarak çözümlenmiştir. Çalışma kapsamında işçi filmleri genel olarak, İşçinin yan kahraman olduğu filmler ve İşçinin baş kahraman olduğu filmler şeklinde kategorize edilerek bu başlıklar altında incelenmiş, ilk işçi filmi olan Karanlıkta Uyananlar çalışmada ayrıca çözümlenmiştir.

Araştırmanın Örnekleme ve Sınırlılıkları

Türk Sineması'na "işçi sınıfı" ve sorunları çok geç girmiştir. İşçilerin görünür olduğu filmlerde ise işçilerin sorunlarına değinilmemiş ya da üstü kapalı bir şekilde bu sorunlar teğet geçilmiştir. Çalışma kapsamında 1960 döneminde senaryolarında işçi sınıfını geçen tüm filmler incelenmiştir.

Sinemada işçileri "sınıfsal" bir varlık olarak ele alan ilk film, Ertem Göreç'in Karanlıkta Uyananlar filmidir. Göreç, Karanlıkta Uyananlar filminde işçi sınıfını tüm varoluşsal süreçleriyle ele almış ve işçilerin kurtuluşunu gene işçi sınıfına dayandırmıştır. Bu anlamda Karanlıkta Uyananlar, güç ilişkileri, sınıfsal sorunlar ve bu sorunların kaynakları, çözüm yolları vb yönleriyle sınıfı ele alış şekli çözümlenmiştir.

1. Bölüm

KENTLERDE DEĞİŞEN YAŞAM BİÇİMİ VE TOPLUMSAL İLİŞKİLER

Yaşadığımız yüzyıl hiç kuşkusuz bir değişimler yüzyılıdır. Sosyal ilişkiler, sanat, iletişim, siyaset vb. konular başta olmak üzere, eskiye göre yeni dengelerin kurulduğu görülmektedir. Toplumsal değişimin odak noktası, toplumsal hareketlilikler ve olaylardır. Değişen bütün toplumların, bu değişimlerindeki asıl neden aslında ekonomik ve teknolojik unsurlardır. Toplumsal değişme kısaca, sistemin (yapı) değişmesi olarak tanımlanabilir. Sistem aralarında karşılıklı bağlar oluşmuş, anlamlı ve karmaşık bir bütündür. Din, aile, sanat, hukuk vb. üst yapıyı oluştururken, ekonomi, teknoloji, üretim ise alt yapıyı oluşturur. Bir bütün olarak bu yapı bize, toplumsal ilişkiler ve değerler olarak yansır. Bu sistem içindeki bazı öğelerin değişmesi, diğerlerini de etkiler. İnsanların ve toplumların bu birbirine bağlı sistemlerin aracılığıyla geçirdiği değişimlere kimi düşünürler modernleşme diye adlandırmışlardır (Güçhan, 1992: 21).

Berelson ve Stainer toplumsal değişimle ilgili olarak, aslında her şeyin değişmekte olduğunu ama toplumsal değişimin sadece toplumun temel yapısındaki değişimden ibaret olduğunu yani ailenin örgütleniş biçiminin dinsel davranışların, maddi gücün değer ve tutumların, kullanılan teknolojinin değişmesiyle ortaya çıktığını söylemektedir (Aktaran: Kongar, 1981: 52).

Modernleşmenin, evrensel yaşantının bir parçası olduğu düşünülmüştür. Bu toplumsal değişim her zaman düzenli bir şekilde ve istikrarlı ilerlemez. Toplumun bazı kademelerinde hızlı olurken, bazı kademelerinde yavaş ilerleyebilir. Ayrıca bu değişimin böylesine düzensiz oluşu bazı toplumsal bunalımlara yol açar ve bu genellikle gelişmekte olan toplumlarda görülen bir özelliktir. Bu gelişmekte olan toplumlarda, geleneksel toplum ile modern toplum sürekli bir karşıtlık halindedirler. Değişim modern kesimlerden geleneksel kesimlere doğru değişik hızda yayılır (Güvenç, 1976: 335).

Bu değişimler olurken toplumda yeni ilişkiler bağlamında uyumsuzlukların görülmesi de normaldir. Bu durumda bazı denge mekanizmaları devreye girerek gerilimi azaltmalıdır. Mübeccel Kıray'ın "Tampon Kurumlar" adını verdiği bu mekanizmalar,

bahsi geçen bu denge mekanizmalarıdır. Bu mekanizmalar toplumsal değişimi yumuşatarak, bir bunalıma ve kırılmaya gitmeden sürmesine yardımcı olur. Örneğin; kente göç eden insanların kent yaşamıyla bütünleşemeyip, kent yaşamından yeterince faydalanamaması ve kendini yabancı gibi hissetmesi karşısında kitle iletişim araçları ile özellikle sinemanın bu bunalımları belli ölçüde ortadan kaldırması gibi. Böylece bu araçlar bir denge mekanizması oluşturmuş olurlar (Güçhan, 1992: 24).

Toplumların büyüklük ve karmaşık yapısının durumuna göre değişime neden olan etmenler farklılık göstermektedir. Kongar (1981) “toplumsal değişme hem üretim-tüketim ilişkilerinin değişmesine hem de anlamların, kuralların değişmesine bağlıdır” (s.21) diyerek bu değişimin temel yapısı olarak teknoloji ideoloji etkileşimine dikkat çeker.

Güçhan’a (1992) göre;

Toplumları değişik ölçülerde, değişik alanlarda ya da düzeylerde etkileyen toplumsal değişmeler kısaca; ekonomik gelişmenin, teknik ilerlemenin ve nüfus hareketlerinin sonuçlarıdır. Bu nedenle toplumsal değişimin boyutları olarak şu olgulardan söz edilmelidir: değişim, iç ve dış göçler, endüstrileşme-kentleşme, değer, tutum ve davranış değişimleri. (s.27)

Toplumdaki değişimler, nüfus yapısındaki dengesiz değişimlerle meydana gelmiştir, bunlar iç ve dış göçlerdir. Kentleşme, hem kırsal bir toplumun kentleşme süreci, hem de ekonomik, toplumsal, siyasal ve kültürel faaliyetlerin mekâna yansımaları, mekânı şekillendirme süreci olarak adlandırılır (Tolan, 1978: 154). Değerler, tutumlar, davranışlar, toplumsal değişimin beraberinde getirdiği olgulardır ve zaman içinde değişir. Bazen zıt olguların bir arada bulunduğu çelişkili ortamlar oluşur. Ülkemizde “arabesk” kültür olarak adlandırdığımız kavram, kırsal kent değerleri arasında sıkışmış, bunalmış kır kökenli insanların oluşturduğu bir kültürdür ki, bu da zıt olguların bir arada bulunması sonucu oluşmuştur. (Zıllıoğlu, 1986: 16).

Değerlerin, tutumların, davranışların değişmesinde kitle iletişim araçlarının rolü yadsınamaz bir gerçekliktir. Toplumsal değişme ve kitle iletişim araçlarının değişim sürecindeki hızlandırıcı rolü, bugün birçok araştırmacının konusunu oluşturmaktadır. Toplumsal değişimin hızını ve yönünü belirleyici fonksiyonu bulunan kitle iletişim araçları, aynı zamanda bu değişimin aynası olmaktadır. Değişimi yönlendirirken, aynı zamanda bu değişimi konusu yapan sinema filmlerine bakarak bu değişim daha net gözlemlenebilir (Güçhan, 1992: 27-28).

“Toplumsal değişme”, temelinde büyük ölçüde teknolojik değişmenin yattığı, insanlararası ilişkilerin değişmesidir. İyilik, kötülük gibi herhangi bir değer yargısı taşımayan toplumsal değişme kavramı, “*aile örgütlenişi*”, “*hayat kazanma yolları*”, “*dinsel davranışlar*”, “*insanlar tarafından benimsenen değerler*”, “*kullanılan teknoloji*” gibi toplumun yapısındaki temel ve yaygın değişmeleri ifade etmektedir (Kongar, 2001: 21-22).

Toplumsal değişme toplumsal ilişkiler ağında gelişen farklılaşmanın yaşandığı karmaşık bir süreçtir (Karakaş, 2011: 251). Toplumsal değişmede önemli noktalardan biri değişmenin yönü ve değişimin referans alındığı değerler sistemidir. “*Ne*”, “*neyegöre*” değişmiştir, değişecektir ya da değiştiği kabul edilecektir? Batı için değişme “*Aydınlanma*” ile kendini tanımlarken, batı dışı toplumlarda ise “*Batılılaşma*” süreci ve “*modernleşme*” kavramı söz konusudur (Karakaş, 2011: 270). Nitekim pek çok toplum için, genel olarak referans noktası “*Batı*”dır.

Kongar’a (1981) göre; “toplumsal değişme hem bir toplumsal olay hem de toplumsal bir olgudur. Toplumsal değişme de toplumsal bilimlerin inceleme konusudur” (s.23).

Toplumsal değişmenin dinamiğini insanoğlunun tarihi boyunca elde ettiği birikimler oluşturmaktadır. Bu birikim maddi ve manevi olarak ayrılarak maddi boyutunu teknoloji, manevi boyutunu ise ideoloji oluşturur. Değişmeyi şekillendiren unsur ise, insan-doğa çekişmesinden doğan teknoloji ile insan-insan çekişmesinin belirleyici unsuru olan ideolojidir (Kongar, 1981: 57).

Sanayileşmiş toplumlarda aile yapısı küçölmektedir. Çocuk sayısı ve akrabalarla birlikte yaşama, çağdaş yaşamın zorlukları ile sanayileşme ile biçimlenmektedir. Anne baba çocuklardan oluşan çekirdek aile yapısı göç ederek sanayilerde işçilik yapan toplumlarda sıklıkla görölmektedir. Köylerden kentlere gelerek gecekondularda yaşamaya başlayan ailelerde kişi sayısı daha azdır ve iş bölümü oluşturulmuştur. Bununla beraber kendilerine uygun olan kent özelliklerini zamanla kabul edilmiştir. (Güçhan, 1992: 46).

Kentlere göç ederek işçi sınıfını oluşturan insanların ana uğraşı ekonomi ve toplumsal olarak yaşadığı kente bir an önce uyum sağlamaktır. Ancak bu yeni değerler edinme süreci pek de kolay gerçekleşmemektedir (Tolan, 1978: 55). Kentlerde yaşamaya başlayan insanların beraberinde getirdiği değer ve yargıların

kentlerde çatışmaya yol açması kaçınılmaz bir sonuçtur. Bunun en belirgin örneğini ise kadın erkek ilişkileriyle ilgili değer ve yargılarda görmek mümkündür. Kente göç eden erkeğin en çok zorlandığı değer, kadın-erkek ilişkileri ve kadının giyim tarzı konusundaki tutucu fikirleridir. Göç eden erkeğe bu giyim tarzı çok yabancı gelmekte ve bu konudaki algılarını değiştirmesi çok zor olmaktadır. Aynı şekilde kadınların ev dışı çalışma hayatına dahil olma sürecinde erkekler bir bocalama dönemine girmiştir. Kadının tarım dışı işlerde çalışmasını erkekler kabul edemese de zaman geçtikçe buna alışmışlardır. Kent yaşamının kırsaldaki aile yapısını özellikle çocuk ve kadınlarla ilgili yapıyı değiştirdiği görülmektedir. Bu sürece kadınların adaptasyonu daha kolay olmaktadır. Buna karşılık erkek daha muhafazakâr tutum sergilemekte ve değişime direnmektedir. Ancak kadının kent yaşamındaki konumu kırsala göre genişlemiş, önem kazanmıştır. (Kartal, 1978: 33).

Aile içi dayanışma kent yaşamının vazgeçilmez bir niteliğidir. Feodal yapıda tek egemen güç olan erkek, kentte bu egemenliğini yitirmektedir, dolayısıyla bu değişimin hem karşısındadır hem de değişimin bir parçasıdır. Kentte yaşadığı halde köylülükten kurtulamayan erkeğin kadınlar üzerindeki baskıcı tutumu aile içi ilişkilerde ortaya çıkmaktadır.

Kıray'a (1990) göre;

Kadınlar neresi olursa olsun iş bulup çalışıyorlar. Kendilerini değiştirmeye uğraşıyorlar. Ama küçük kasabada ya da köy yerinde önemli insan olma psikolojisiyle büyüyen erkek, büyük kentte özel bir yeri olmadığını fark edince şiddetli bir şamar yemişi gibi oluyor ve kendi içine kapanıyor. Tek bir hükümdarlık alanı kalıyor ona, o da evde çalıştırdığı eşi ve kızı. (s.77)

Kıray, bu durumun değişmesinin çalkantılı bir süreç olduğunu, değişimin birkaç kuşak sonra ancak gerçekleşebileceğini söylemektedir.

Sanayi kentine göç ederek yerleşen insanların çevreleri de değişime uğramıştır. Bazı değerler, örneğin gelin alayları, başlık, çeyiz gibi alışkanlıklar korunmakta; adak, kurban, akraba ziyareti gibi kavramlara hâlâ önem verilmektedir. Kent ortamında bu tür kavramların gerçekleştirilmesi güç olsa da, bunlarda ısrar edilmiştir.

Kente olan güvensizlik, işteki belirsizlikle daha da artmaktadır. Bu güvensiz ortamda işçi sınıfı kendini güvende hissetmek için gecekondu sahibi olmaya çalışmaktadır. "Başını sokacağın bir delik gerek" sözü bu oturulacak yerin bulunmasına duyulan ihtiyacın bir göstergesidir. Ancak gecekondu sahipleri genelde sahipsiz ya da sahipli

araziler üzerine inşa edilmesi; buna bağılı olarak her an yıkımla karşı karşıya kalınması, insanlardaki endişeyi sürekli arttırmaktadır. İnsanlar güven içinde olmak için gecekondulu sahibi olmak istemektedir, bunun yanında gecekondularını da yakın akrabalarını ve köylülerinin olduğu yerlere inşa etmişlerdir. İşçi sınıfı sosyal olarak kendilerine yakın sınıftan insanlarla bir arada yaşamak istemiştir (Güçhan, 1992: 49).

Kentlerde yapılmaya başlanan yeni işlerle beraber, yeni gelir biçimi, yeni bir tüketim alışkanlığı ve yeni yaşama biçimi topluma dayatılmıştır. Kentlere göç eden kırsal kesim kendi kültürünü beraberinde getirmiştir. Tolan'a (1977) göre;

Kentlere yerleşen insanların kırdan bütünüyle kopmamış bir toplumsal varlık olduğu dikkate alınacak olursa, burada yaşayanların üçte ikisinin, geldikleri kırsal yöre ile sık ve düzenli ilişkiler sürdürdüklerini; yüzde 72'sinin de en çok iki veya üç yılda bir akraba ve hemşerilerini görmek, anılarını tazelemek, anılarını tazelemek için ender de olsa geride bıraktıkları tarımsal işleri ile uğraşmak gibi nedenlerle köylerine gitmelerini doğal karşılamak gerekmektedir (s.49).

Ekonomik olarak kırsaldaki alışkanlıklar sürdürülmektedir; örneğin kırsalda yapılan turşu, salça, tarhana gibi alışkanlıkların kentlerde de devam ettirilmektedir. Ancak sosyal sınıfın değişmesiyle bu alışkanlıklarda değişim görülmektedir, ekonomik gelir arttıkça yer sofrası yerine masa, yer yatağı yerine divan, vb. gibi değişimler gerçekleşmektedir. Gecekondulardaki eşya ve mekân düzenlemelerinde geleneksel ve modern gruplar arasında geçişin izine rastlamak mümkündür. Örneğin bu evlerde el yapımı kırsal kültürün devamı niteliğindeki süs eşyaları ile fabrikasyon süs eşyaları bir arada bulunur. Özellikle kendini bir üst sınıf gibi hissetmek ve öyle göstermek için evlerde misafir odaları, hiç kullanılmadan bekletilen mutfak eşyaları bulundurulur; bunlar sadece misafirler içindir. Bu tür ihtiyaç fazlası ürünler satın almak ailelerin masraflarını da arttırmakta ek külfetler çıkarmaktadır (Güçhan, 1992: 51).

Kırdan göç eden insanlar kentlerde kendi sosyal sınıflarının dışına çıkmamak için, kravat gibi kenti sembolize eden giysiler giyinmekten kaçınmaktadır. Buna karşılık evin içinde terlik giyinmek gibi alışkanlıklar da ortaya çıkabilmektedir (Tolan, 1977: 51-52).

Boş zamanların değerlendirilmesinde de kentli sınıf ile ezilmiş gecekondulu sınıflar arasında farklılıklar vardır. Bunlar en çok eğlence ve kitle iletişim araçlarını kullanımında ortaya çıkar, örneğin, sinemaya gecekondulu sınıf pek gitmemektedir; buna karşılık televizyon ve gazete kullanımı yaygındır (Tolan, 1977: 51).

Gecekondu ailelerin sanatla ilgisi neredeyse hiç yoktur; tiyatroya ve operaya ya hiç gitmemiş ya da bir kez gitmiştir (Tolan, 1977: 51). Okunan gazeteler ise genelde sağ kanatta yer alan gazetelerdir. Ahmet Ata (1987) bunun nedenini “gecekondu kesiminde, daha çok küçük burjuvazinin uyumlanma ve statü atlama ideolojisinin benimsendiği, bunu ise, tutucu düşüncelere daha çok yol açtığı” (s.86) şeklinde açıklamaktadır.

Ailelerin iç içe olduğu televizyon, radyo, yazılı basın gibi kitle iletişim araçları üst düzey yaşama biçimini yansıtmakta ve sürekli olarak “daha çok tüketim”i teşvik etmektedir. Aileler de kentli olabilmek için bu tür dayatmalar nedeniyle tüketimlerini sürekli artırmaktadır. Ancak ekonomik olarak bu tarz tüketimlere yönelmek, kentli olabilmek için daha fazla tüketmek, insanları maddi yönden zora sokmakta, tüketim maddi olarak karşılanamayınca da bu eksiklik olarak görülüp uyumsuzluk ve anomik durumlar ortaya çıkmaktadır. Tam bu noktada umutsuzluk ve kadercilik devreye girmekte ve buyaklaşım işçi sınıfının temel kültür öğesi haline gelmektedir. Kentli insanların yaşam biçimlerine özenip taklit etme ilk zamanlarda bir tatmin yaratsa da daha sonra insanların kendilerini köylere göre değil de kentlilere göre mukayese etmeye başlamasıyla değişmiş ve umutsuzluk başlamıştır (Karpata, 2003:172-173).

Ezilmişlik, yabancılaşmak, tatminsizlik arabesk kültürü ortaya çıkarmıştır. Arabesk kültür ezilen sınıfların hayatlarını tamamen kaplamakta, sinemada, müzikte, tüketimde vb. kendini göstermektedir. Gecekondu süreci bir geçiş sürecidir, ancak 1950’lerde başlayan göç hareketi günümüze kadar süregelen; kentlileşmeye geçiş öngörüldüğü hızlarda gerçekleşmemiş ve gecekondu kalıcı bir hal almıştır. Kentlere taşınan yoksulluk burada kentsel yoksulluğa dönüşmektedir. Kentlerin sosyo-kültürel olarak bu kadar heterojen bir yapıda olması bunun göstergesidir. Türkiye’nin sanayileşmesiyle başlayan göç hareketleri başlamış ve bitmiş bir süreç değildir, bugün hâlâ devam etmektedir (Güçhan, 1992: 52-53).

İş umuduyla kentlere gelip burada işçilik yapmaya başlayan insanlar geçmişte olduğu gibi bugün de sömürülmektedir. Hiçbir sosyal hakka sahip olmadan ve hatta çoğu işçi statüsüne bile sahip olamadan çok düşük maaşlarla, açlık sınırının bile altında çalıştırılan bu insanlar sermayenin kâr hırsı yüzünden çok sık gerçekleşen iş kazalarına maruz kalmaktadır. Türkiye’de iş kazası sonucu ölümler dünya ortalamalarının çok üzerindedir

1.1. İç Göç ve Kentleşme

Bildiğimiz anlamda kentleşme hareketleri, sanayi devrimiyle başlamıştır. Kentleşme olgusunda, birtakım itici, iletilici ve çekici dinamikler söz konusudur. İtici etmenler kırsal kesimde yaşayan insanları kırsalı terk etmek zorunda bırakan; iletilici etmenler ise yol, ulaşım vb. gibi köyünden gitmeye karar veren insanların kentlere gidişlerini kolaylaştırıcı rolü olan etmenlerdir. Çekici etmenler ise kentin olanaklarıdır (Keleş, 2013). Sanayileşmeyle beraber gelişen kentler sanayi kentlerini ortaya çıkarmış, nüfusun büyük bölümü çekiciliği olan bu kentlere yerleşmeye başlamıştır. Yeni üretim biçimleriyle insanların sosyal kültürel yapısı da değişerek “kent kültürü” dediğimiz yeni yaşama biçimleri ortaya çıkmıştır. Genel olarak kentleşme süreciyle ilgili iki farklı boyuttan bahsedilir; bunlardan bir; nüfusun belli noktalarda yoğunlaşması, diğeri ise kent kültürünün yaygınlaşmasıdır. Kentleşme süreciyle ilgili farklı uzmanlar farklı açıklamalar yapmaktadır (Güçhan, 1992: 29).

Tolan’a (1977) göre; kentleşme, aynı zamanda hem kırsal bir toplumun, kentsel bir topluma dönüşme süreci hem de kentsel mekânın ve toplumsal pratiğin değişme ve evrimleşme sürecidir (s.3). Kentleşme süreci bazı araştırmacılara göre ise modernleşme, çağdaş kentlerle boy ölçüşebilme olarak tanımlanmıştır.

Ruşen Keleş’e (1978) göre;

Kentleşme, sanayileşmeye ve ekonomik gelişmeye koşut olarak kent sayısının artması ve kentlerin büyümesi sonucunu doğuran, toplum yapısında artan oranda örgütlenme, iş bölümü ve uzmanlaşma yaratan, insanların davranış ve ilişkilerinde kentlere özgü değişikliklere yol açan bir nüfus birikimi sürecidir (s.6).

Kentlere göç ederek kentli olma çabasına giren bireylerin, kentli olma süreçleriyle ilgili olarak birbirinden farklı iki görüş vardır. Louis Wirth’in öncülüğünü yaptığı ve kabul gören görüşe göre kentleşme, akrabalığın ortadan kalkması, komşuluk kültürünün yok olması, geleneklerin zayıflayarak toplumsal önemin zayıflamasına giden bir süreçtir. Kitleler kentli olabilmek için kendi öz kültürlerinden soyutlanıp kentin dayattığı kültürü kabullenmek zorundadır ve kentleşme hızlı bir şekilde gerçekleşecekse bu süreç çabucak atlatılmalıdır. Diğer düşünceye göre kentleşme süreci kırsal göçle beraber kentlerin köylüleşmesi olarak tanımlanmaktadır. Bu düşünceye göre kırdan kente göç eden insanlar aslında kendi kültürlerini de

beraberlerinde getirerek kentlerde bu kültürü sentezleyip devam ettirirler (Karpat, 2003:62).

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra başlayan kent ve kentleşme sorunları, her zaman Türkiye'nin önemli meselelerinden biri olmuştur. Türkiye'nin nüfusu 1948-50 yıllarında itibaren ciddi oranlarda artışa geçmiştir. Tıptaki gelişmelerle azalan ölüm oranları, doğum oranlarının yükselişi, Marshall yardımlarıyla gelen tıbbi malzemeler, gelişmiş tarım aletleri, küçük toprak sahiplerinin iş gücünü karşılamak için çocuk sayısını artırması nüfus artışının başta gelen sebeplerindendir. Türkiye'de kentleşme kısaca göç olgusuyla beraber, 1950-1960'lı yıllarda başlamıştır (Kongar, 1979: 361).

1927-1970 döneminde nüfusu elli binin üzerindeki kentlerin nüfusu en az üç kat artmış; artış 1950'li yıllardan sonra hızlanmıştır. Nüfusu yüz binden yukarı olan kentlerdeki nüfus artış hızı genel nüfus artış hızından daha yüksektir (Tolan, 1977: 9).

Batı toplumlarında kentleşme süreci, kent kültürünün oluşumu ile paralellik gösterir. Ülkemizde ise böyle bir paralellik oluşmamış, kent nüfusundaki artışlar, kent kültürü dediğimiz tutum, davranış, değer gibi kavramlar kentlerle birlikte oluşmamıştır. Türkiye'de oluşan kentleşme sanayi ve hizmet sektörünün gelişimiyle oluşmasından çok, kırsal kesimdeki yapısal bozuklukların, işsizliğin meydana getirdiği ve kırsal itici kılan nedenlerin zorladığı sağlıksız bir kentleşmedir. Türkiye'deki kentleşmeyle ilgili sayısal verilere bakıldığında kent nüfusunun köy nüfusuna oranla çok hızlı artış gösterdiği görülmektedir (Güçhan, 1992: 31).

1.2. İç Göçü Hazırlayan Nedenler ve Göçün Sonuçları

Aslında Türkiye Osmanlı döneminden beri sürekli bir göç hareketi yaşamıştır. Karpat'a (2003) göre Osmanlı ve Türkiye tarihi bir göç tarihidir (s.91).Kırsaldan kentlere yapılan göçü incelerken ilk olarak tarım kesiminin ekonomik koşullarına bakmak gerekmektedir:

Ülkemizde, tarım kesimine egemen bulunan koşullarda özellikle son 50 yılda büyük değişimler olmuş, bu değişimler köylüyü tarımdan dışarı itmiştir. Tarımda verimin düşüklüğü, tarımsal gelirin azlığı, gelirin ve toprak iyeliğinin dengesiz dağılması, tarım topraklarının çok parçalanmış olması ve tarımsal makineleşme 1950'lerden beri Türk tarımının belirgin özelliklerinden olmuştur. Tarımda kapitalist üretim

aşamalarına geçmiş bölgelerde olsun yarı feodal özellikler taşıyan bölgeler olsun köylünün değişik nedenlerle de olsa tarımdan kopmasını hızlandırmıştır (Keleş, 2013, s. 68).

Kırsal yapıdaki değişim, tarımda modernleşme, tarımın kapalı ekonomik yapısı, pazar için üretim yapan diğer sektörlerle birlikte bir başka yapıya dönüşümü şeklinde gerçekleşmiştir. 1945-50'lerde başlayan politikalar ile Türkiye'de tarımda modernleşme süreci başlatılmış ve tarımda pazar ekonomisine geçilmiştir. Traktör ve biçerdöver gibi makinelerin kullanımının yaygınlaşması tarımsal modernleşmenin diğer yüzüdür. Pek de elverişli olmayan yeni araziler tarıma açılarak üretim artışı teşvik edilmiştir. Ancak bu gelişmeler bütün kırsalı kapsamamış, dengeli bir dağılım sağlanamamıştır. Ekilebilir tarım arazilerinin az oluşu, olanın da miras yoluyla bölünüp parçalanması, kırsaldaki bozulmanın önemli nedenlerindedir. Bütün bunların sonucu olarak gizli işsizlik ortaya çıkmış, açığa çıkan insanların tarım dışı iş arama çabaları köyden kente göç sürecini başlatmıştır. Kırsaldaki ulaşım, haberleşme, eğitim, sağlık gibi temel insani ihtiyaçların kısıtlı oluşu da köyleri itici kılan diğer nedenlerdir (Tolan, 1977: 12-13).

Kırsalı itici yapan unsurlar aslında nüfus-kaynak dengesizliğinden çok, bu kaynakları ve kaynakları işleme araçlarının nüfus içindeki dengesiz dağılımıdır. Halil Aytekin'e (1963) göre, kentleşme sürecindeki insan "eğitim ve sağlık gibi ana hizmetlere yeterli düzeyde kavuşmamış olmasıyla bir varoluş savaşı veren insandır" (s.38). İş olanağı saylayan sanayi ve hizmet sektörünün kent ve kent çevrelerinde bulunuyor olması, kent yaşamının canlılığı, eğitim, sağlık, eğlence vb. gibi olanakların kentlerde kırsala oranla fazla oluşu insanları kente çeken etmenlerdendir.

1950-1960 dönemimde belli başlı kentlerimizde sanayileşmenin yavaş gelişimine paralel olarak, imalat sanayinin de gerek katma değer, gerekse işçi sayısı artışlarının kentleşmeyi geriden izlemesi, bütün sanayileşme çabalarına rağmen yaratılan yeni istihdam olanaklarının göçün önemli bir bölümünü bile kullanamayacak durumda olduğunu göstermektedir (Tolan, 1977, s. 17).

Kentlerin çekim gücünü sadece sanayi kuruluşlarına bağlamak yanlış olur. 1950'lerden sonraki politikalar neticesinde liberalleşen ekonomi kent çevrelerindeki sanayi kuruluşlarının sayısının artmasında etkili olmuştur ancak, bu sanayileşme göçle gelen insanların hepsini kaldırabilecek kapasitede değildir. Sanayileşmeyle beraber artan iş imkânları herkesi kapsamamış; göç sanayileşmeyle orantısız biçimde artmıştır. Dolayısıyla kentleşen nüfus, sanayiye dayalı iş olanaklarından ziyade sanayi dışı sektörlerle yönelmiştir. (Güçhan, 1992: 34) Fabrikalarda çalışma olanağı

bulamayan bu iş gücü, seyyar satıcılık, ayakkabı boyacılığı, kapıcılık gibi işlerde çalışmaya başlamıştır (Kayıhan, 1986: 206).

İç göç ve kentleşmenin yarattığı ekonomik sorunlardan ilki, sanayileşme ile kentleşme arasındaki uyumsuzluktur. Büyük kent çevrelerinde yoğunlaşan tüketime dönük sanayi sektöründe teknolojinin öngörüldüğü gibi kullanılmaması sonucu emeğe dayalı iş gücü talebini arttırmıştır. Bu alanda çalışan işçiler diğerlerine göre sosyal hak ve ücret bakımından diğer sektörler için daha avantajlı konumdadır. Ancak sonraki süreçte göç edenler için aynı durum söz konusu değildir (Tolan, 1977: 23). Kentlere akın eden nüfusun sanayileşmeyle yaratılan iş imkânlarından çok olması, bu nüfusun önemli bölümünün hizmet sektöründe çalışmasına neden olmuştur. Bu da gizli işsizliğin artmasına neden olmuştur. Kente akın eden bu nüfus barınma ihtiyacını karşılamak için gecekondu inşaa etmeye başlamıştır. İç göçün diğer yönü bölgeler arası dengesizliği artırmasıdır. Nüfusun belli bölgelere akın etmesi diğer bölgelerin az gelişmesine neden olmuştur (Güçhan, 1992: 34-35).

1.3. Kentleşme Sürecinde Ortaya Çıkan Toplumsal ve Kültürel Değişimler

1.3.1 Sınıfsal Sorunlar

Kente göç eden insanların, kentin sosyal tabakalaşma ve sınıfsal yapısı içindeki konumlarını ve bu konumlarını nasıl değiştirdiklerini ya da değiştiremediklerini Kıray şu şekilde açıklamaktadır:

Kente göçen köylünün yeni üretim ilişkilerine girmesi kendi toprağından kopması kadar kolay ve çabuk olmamaktadır. Gelenler artık kesinlikle köylü değildir. Ancak çok yavaş sanayileşme, ondan daha da yavaş örgütsel gelişme nedeniyle bu nüfus, endüstriyel-kentli işçi kimliğini almaya fırsat bulamamaktadır (Kıray, 1982, s. 342).

Küçük işlerde, üretim süreci olmayan işlerle uğraşan göçmenleri kategorize etmek zordur. Kentlerde üretim ve meslek ilişkileri karmaşıktır. Gecekondularda yaşamaya başlayan insanların kendi aralarında da farklı bir tabakalaşma olabilmektedir. Küçük esnaf ve tüccarlıkla uğraşan göçmenler genellikle köyden çok daha önce göç edenlerden oluşmaktadır ve bu kişiler daha uyanık ve açığızlü olarak nitelendirilebilir. Bu tip kimseler diğerlerine göre bir üst sınıfta yer alır, kentleşme sürecine uyum sağlamada daha başarılıdır. Asıl sınıf farkı ev sahibiyle kiracı arasında görülür ki, ev sahiplerine başarılı gözüyle bakılmaktadır. Orta tabaka

fabrika işçileridir, en alt tabakada ise gizli işsizler, işsizler, satıcılar, geçici işlerde çalışanlardır. Kentlere gelen insanlar geri dönmek istememektedir. Gereksinimleri ise kendilerini geride kalanlardan daha üst sınıfta hissetmeleridir. Ulaşım, eğitim, sağlık vb ihtiyaçlarını daha kolay karşılamaları da bir başka etkidir. (Güçhan, 1992: 38)

1.3.2. İş-İşsizlik Sorunu

Tarımda modernleşme sürecinde köylerle kentler arasındaki yollar iyileştirilmiştir. Bu gelişmeler de göçün nedenlerindedir. Makineleşmeyle beraber kırsalda işsiz kalan köylüler, kentlerde hiç alışık olmadığı iş yapısıyla karşılaşmıştır. 1966 yılında İstanbul'da yapılan bir araştırmaya göre mesleki yapı büyük oranda zanaatlar ve hizmetlerden oluşmaktadır. Bu yapı çok da uzmanlık gerektirmeyen kırsaldan gelen insanların uymakta zorlanmayacağı bir yapıdır (Karpat, 2003: 104-105). Bu insanlar vasıfsız iş gücünü oluşturmaktadır ve çoğu günübirlik işlerde çalışmaktadır. Türkiye'de işgücü fazlasını oluşturan bu kesimin temel özelliği gecekondualarda yaşamaları, çağdaş olmayan belirsiz ve güvencesiz işlerde çalışmaları, sosyal güvenlik sisteminin dışında kalmaları ve güvenceleri için aile bireyleriyle beraber geniş kalabalık şekilde yaşamalarıdır. Gecekondualarda yaşayan bu insanların sınıf değiştirme şansı yok denecek kadar azdır. 1990'larda yapılan bir araştırmaya göre Ankara gecekondualarında yaşayan insanların sadece % 27'si işçi tabir edilebilecek vasıflarda çalışmaktadır ki, bu insanların yaptığı işler genelde duvarcılık, terzilik, marangozluk gibi eski zanaatkarlık işleridir, yani modern işgücü değildir (Kıray'dan aktaran Güçhan, 1992, s.47). Tolan'a (1977) göre; "göç eden nüfusun çalışma olanağı bulunduğu işler arasında sanayi işçiliği üç büyük kentimizde yüzde 30'un üstüne çıkmamıştır. Üstelik bu oran Türkiye'nin planlı kalkınma çabalarına girdiği, 1960'lardan bu yana değişmemiştir"(s.42).

Göç edenlerin büyük kısmı işlerini kentteki işyerlerine başvurarak bulmuştur (%75). Diğer bölüm ise (%25) akrabalık ve hemşerilik ilişkileriyle iş bulabilmiştir. İşlerini İş ve İşçi Bulma Kurumu aracılığı ile bulanların oranı sadece %1'dir. Kırsal düzenin ilişki biçimlerine alışmış olan insanlar, kentin çalışma hayatını yasal organizasyonları olan sendikalara, örgütlere alışmaları pek kolay olmamıştır. Çalışan nüfus içinde kadınların oranını çok düşüktür. Gecekondualarda yaşayan aile reisleri kızlarını ve eşlerini çalıştırmak istememektedir (Tolan, 1977:45).

Bu durumu Tolan şöyle açıklamaktadır:

Kırsal yaşamda işlerin çok önemi bir bölümünün kadın tarafından gerçekleştirildiği göz önünde bulundurulursa, esas tepkinin kadını çalıştırılmasına değil, başka bir sosyo-kültürel sistemden ithal edilmiş ve sosyo-kültürel normlarına karşıt özellikler gösteren bir kentsel ortamda çalışmasına karşı belirdiği anlaşılmış olacaktır (Tolan, 1977, s. 45).

Kentlere göç edenlerin iş beklentisi aslında çok yüksek değildir. Bir araştırmaya göre gecekondulu nüfusun % 18'i marjinal işlerde, % 12'si inşaat işlerinde, % 32'si belirsiz birtakım işlerde çalışmayı düşünmektedir. Fabrika işçisi olmak isteyen oranı sadece % 18'dir. Ancak bu oran bir kuşak sonra değişecek, yani fabrika işçisi olmak isteyenlerin oranı % 47'ye çıkacaktır (Şenyapılı, 1982: 108).

Düzenli bir işe sahip olamama ve hayatını güvence altına alma isteği bu kişilerden bazılarının kendi iş yerlerini kurma isteğine yol açmıştır. Ancak koşullar ve ekonomik sistem düşünüldüğünde bu çok zor bir ihtimaldir (Güçhan, 1992: 43).

1.4. İşçi Sınıfı ve Türkiye'de İşçi Sınıfı

İşçi sınıfının oluşumunu sınıflar arasındaki mücadele çerçevesinde ele almak gerekmektedir. Marx ve Engels'in "*tek tek bireyler, ancak başka bir sınıfa karşı ortak bir savaşım yürütmek zorunda oldukça bir sınıf meydana getirirler*" (Marx ve Engels, 1992: 91) sözleriyle ifade ettiği gibi üretim noktasından en genel düzeyde siyasi, ideolojik alana kadar her aşamada; sürekli eşitsiz bir şekilde, uzlaşmaz çelişkilerin ortaya çıkardığı ama çoğu kez kolay kolay gün yüzüne çıkmadan devam eden sınıflar arasındaki mücadele aynı zamanda sınıfları oluşturan temel güçtür. (Koçak, 2009, s18)

Tarihsel olarak emeğin, çalışma kavramının kökenine bakıldığında bugün pek çok kişinin düşündüğünden farklı anlamı olduğu görülmektedir. "*Emek*" ya da "*çalışmak*", eski Yunancada "*doğum anındaki sancı*", Latince'de ise "*acı çekmek*" anlamına gelmektedir. İnsanlık tarihinde, sadece kapitalizmde değil, feodal dönemde ve daha önceki dönemlerde de zenginlikleri üreten kölelerin, serflerin, işçilerin çalışma hayatları hep sıkıntı içindedir. Emekçiler açısından emek ya da çalışmak demek, acı çekmek demektir (Aydoğanoglu, 2010: 7).

Toplumsal bir sınıf olarak işçi sınıfı, işverene ücret karşılığı emeğini satarak geçinen insanların oluşturduğu toplumsal sınıftır ve bu anlamda hem kol hem kafa işçilerini kapsar (Hançerlioğlu, 1999: 186). Kapitalizmin sonucu olarak ortaya çıkan işçi sınıfı aslında kapitalizmden önce de vardır ancak o dönemde sınıf bilincinden yoksun ve siyasal gelişmelere yön verebilecek güçten uzaktır. İşçi sınıfını, tarih boyunca sistem tarafından sömürülen diğer sınıflardan ayıran özellik bir sınıf bilincine sahip olarak örgütlü bir biçimde hak arama mücadelesi vermesidir. Yıldırım Koç'a (1998) göre;

İşçileri, ayıran temel özellik, özgürleşmiş emek olmalarıdır. Bu “özgürleşme” iki boyutludur. Birinci boyut, emeğin kölelik veya serflik bağımlılığından kurtulması, emek gücünün meta haline gelmesi ve böylece özgürleşmesidir. İkinci boyut ise, üretim araçları mülkiyetinden özgürleşmesi, kopmasıdır. Bu ikinci boyut, mülksüzleşmedir. İşçi, geçimini sağlayabilmek için işgücünü satmaktan başka yolu olmayan ve ayrıca işgücünü satabilme özgürlüğüne sahip bulunan ve üretimi kendi başına sürdürebilecek başka olanaklara sahip bulunmayan (mülksüzleşmiş) ücretlidir (s.18).

İşçi sınıfı kendi içinde çeşitli katmanlardan oluşmakta; bunlar teknolojiye ve istihdama bağlı olarak çeşitlik göstermektedir. Örneğin bankacılık gibi sektörlerde çalışan kesim ile otomotiv fabrikalarında çalışan kesim arasında fark vardır; bu fark otomotivde çalışanların mal üretim sürecinde yer almasından kaynaklanmaktadır. Üretimde yer alan kesim yapının temelini oluşturmaktadır. Günümüzde işçiliği tanımlarken “mavi yakalı” (kol gücüne dayalı üretim) terimi kullanılmaktadır ancak özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde değişen istihdam politikalarıyla beraber “beyaz yakalı” (kafa gücü ağırlıklı üretim) olarak tanımlanan işçilerde ciddi bir artış olmuştur. İşçi sınıfı genel olarak bu iki terimi de kapsar. Patronun yetkilerini kullanabilen kesimi işçi sınıfına almamak gerekmektedir.

İşçi sınıfı, mesleklere göre de belirlenmez. Meslek, bağlı bulunulan toplumsal sınıfı değil, yapılan işi gösterir. Tüm geliri, SSK hastanesinde çalışarak elde ettiği ücret olan bir hekim, işçi sınıfının bir parçasıdır. Bir özel inşaat şirketinde şantiyede veya bir kamu kuruluşunda atelyede çalışan bir mühendis de işçi sınıfındandır (Koç, 1998: 22).

Modern anlamda işçi sınıfı İngiltere'de Sanayi Devrimi'yle ortaya çıkmış, kısa sürede tüm dünyada görülmeye başlanmıştır. Sanayi Devrimi'nden önce üretim, el sanatları aracılığıyla daha çok ev ortamlarında, ast-üst ilişkisi olmaksızın, homojen bir şekilde sağlanmaktadır. Bu çalışma şekli Ortaçağ'dan sonra yıkılmış; zenginleşen ayakkabıcı, dokumacı aileden olmayan kişileri yardımcı olarak yanına alarak üretim yapmaya başlamıştır. Bu işi düzenleyen ve parası olan insanlar, ortaya çıkardığı

ürünleri satmaya ve kazancın çok az bir miktarını yanında çalıştırdığı insanlara vermeye başlamıştır (Sülker, 1966: 13).

Sanayi Devrimi'yle beraber üretim biçimi değişerek, çok kişinin elle, el gücüne dayalı aletlerle az sayıda ortaya çıkardığı mamulleri, az kişi makine kullanarak daha çok miktarda ortaya koymaya başlamıştır. Sanayi Devrimi sürecinde enerji kontrol altına alınmış, makineler icat edilmiş, el ustalarının, çırakların ve zanaatkarların yaptığı işi makineler yapmaya başlamıştır. Gelişen sanayi yapısı, makineleri kontrol ederek üretim devamlılığını sağlayacak iş gücüne ihtiyaç duymaktadır. El emeğiyle üretim yapan insanlar artık makineleşmeyle beraber büyük fabrikalarda çalışan işçilere dönüşmüştür (Aydoğanoglu, 2010: 10)

Kemal Sülker'e (1966) göre;

Yeni keşiflerin ortaya çıkardığı sanayi inkılâbı ekonomi biçiminde büyük değişiklikler yapmıştır. İnsanı etkileyerek yaşayış şeklini alt üst etmiştir. Ortaya işçi sınıfını çıkarmıştır. Sanayide olduğu kadar ticaretle de büyük değişikliklere yol açan sanayi inkılâbı ile ortaya çıkan işçi sınıfı müstakil hüviyetinden uzaklaşmış, fabrikaya bağlı bir insan durumuna geçmiştir (s.11).

1.4.1. Türkiye'de İşçi Sınıfının Ortaya Çıkış Süreci

Türkiye'de işçi sınıfı, Osmanlı İmparatorluğu'nda 19. yy'ın birinci yarısından sonra girişimci sınıflara paralel olarak ortaya çıkmaya başlamıştır. 19. yy'ın ikinci yarısına gelindiğinde henüz gelişmemiş olmasına rağmen kâğıt, matbaa, dokuma, askeri malzeme ve gıda sanayi gibi alanlarda üretim yapılmaya başlanmıştır. Bu alanlarda çalışan işçi sınıfı sadece Türklerden oluşmamakta, Rum, Yahudi, Ermeniler de işçi statüsüyle çalışmaktadır (Erişçi, 1951: 3).

Yıldırım Koç'a göre Türkiye'de işçi sınıfı 19. yüzyılın ilk yarısında Ege Bölgesi'nde yabancılar tarafından kurulan tarım işletmelerinde de ortaya çıkmıştır. Demiryolları inşaatı da, tam olarak mülksüzleşmemiş birçok kişinin işçilik yapmasını sağlamıştır (1998: 24).

Kapitalist üretim biçimlerinin uygulanmaya başlanması ve bu yolla doğal olarak işbirlikçi bir burjuva sınıfının yaratılmaya çalışıldığı bu dönemde, geri kalmış ülkelerde olduğu gibi Türkiye'de de işçi sınıfı toplumun bel kemiğini oluşturmaktadır. Türkiye'de demokrasiyle başlayan ve gelişen sanayi ile birlikte,

bunun sonucu hızlı nüfus artışı kentleşmeyle, üretim araçlarının özel kesimin eline geçmesine neden olmuştur. Giderek ekonominin dışa bağımlılığı, yabancı sermayenin montaj sanayisine, lüks tüketim malları sanayisine yönelmesi kentlerde sermaye emek çelişkisini ortaya çıkarmıştır. İşçi sınıfı da özellikle bu büyük kentlerde ortaya çıkmıştır (Coş, 1974: 3). Bu dönemde yabancı sermayenin Türkiye'ye gelişi fabrikalarda çalışacak kalifiye işçi sıkıntısını ortaya çıkarmıştır. Bu kapsamda Avrupalıların da desteğiyle özellikle İstanbul'da işçi yetiştirmek amacıyla kurumlar açılmıştır.

İşçi sınıfının ortaya çıkışı, işçi hakları ve ücretlerinin yasal bir zeminde düzenlenme ihtiyacını doğurmaktadır. Bu dönemde işçiler hiçbir hakka ve yasal güvenceye sahip olmadan çoğu zaman ücretlerini bile alamadan çalıştırılmaktadır. İşçilerin haklarının düzenlenmesi konusunda bazı çalışmalar olsa da olumlu herhangi sonuç alınamamıştır. Lütfü Erişçi'ye göre işçilerin haklarını kendilerinden aramaktan başka çareleri kalmıyordu. 1872 Ocak ayında tersane işçileri grev yapmış, 500-600 kişilik bir işçi grubu Babıâli'de sadrazama ve padişaha dilekçe verme girişiminde bulunmuştur (1951: 4).

İşçi sınıfı Türkiye'de de, Sanayi Devrimi sürecinde, Osmanlı Devleti zamanında ortaya çıkmaya başlamış; bu sınıfın ortaya çıkışından günümüze kadar sorunları da süregelmiştir. İşçi sınıfı iktidarlara karşı sürekli hak arayış mücadelesi içindedir (Sülker, 1968: 6).

Cumhuriyet tarihinin İkinci Dünya Savaşı'na kadar olan dönemi devlet eliyle büyük bankaların ve büyük işletmelerin kurulduğu bir dönemdir. Burada amaçlanan aslında bu işletmelerin ileride özel sektöre devredilerek kapitalist sınıfın yaratılmasıdır. Bu dönem işçilerin sayısının gün geçtikçe arttığı bir dönemdir. İşçi sınıfı bu süreçte yaşam koşulları için taleplerini dile getirerek mücadele etmiştir. Ancak dönemin iktidarı olan CHP işçilerin taleplerini ve mücadelelerini önlemeye çalışarak işçileri denetimi altına almaya çalışmıştır (Ünüvar, 2005: 11).

C.H.P işçi sınıfının işçi bilince ulaşmasını istemiyordu. Onun için 1938'de Cemiyet Kanunu da değiştirildi. Böylece medeni kanunun gerçeklik esasına dayanan ilkesi hem ihlal edildi hem de cemiyetlerin teşekkül etmesi, hükmi şahsiyet kazanması önlendi (Sülker, 1966, s.75).

Cumhuriyetin ilk yıllarında başta işçi sınıfı olmak üzere emekçi sınıfların en zor yıllarıdır. Tek partili dönemde işçi sınıfının ne sendikalaşma hakkı, toplu sözleşme hakkı ne de grev hakkı vardır. İşçi sınıfın üzerinde ağır bir baskı vardır. Örneğin 1925'te Amele Teali Cemiyeti'nin 38 yöneticisi 1 Mayıs Amele Bayramı'nı kutladığı gerekçesiyle, İstiklal Mahkemeleri'nde yargılanmış, 15 yıla kadar hapis cezalarına çarptırılmıştır. 1928 yılında cemiyet tamamen kapatılmıştır (Sülker, 1968: 24). 17 Mart 1925 gün ve 578 sayılı Takrir-i Sükun Yasası sendikalara ilişkin bir düzenleme getirmese de bu yasada verilen yetki kullanılarak, bazı işçi örgütleri kapatılmıştır (Koç, 1998: 15).

Yasal düzenlemeler sınıf mücadelesini önlemeye yöneliktir. *1936 İş Kanunu* toplu işçi hakları, sendikalaşma, grev hakkı, sendikalaşma hakkı bakımından yasaklar getiren bir kanundur. Bireysel anlamda işçileri koruyormuş gibi görünen yasa, toplu iş ilişkileri bakımından oldukça otoriter önlemler içermektedir (Makal, 2011: 116). *1936 Ceza Kanunu* Faşist İtalyan ceza yasasında esinlenilerek hazırlanmıştır. Özellikle 141. ve 142. maddeler buradan alınmıştır. Bu maddeler işçi sınıfının örgütlenmesini, siyasetle uğraşmasını, kendi iktidarı için örgütlenerek mücadele vermesini kesin bir şekilde yasaklamakta; bu faaliyetler ağır suç unsuru olarak nitelendirilmekte ve ciddi hapis cezaları öngörülmektedir (Sülker, 1968, 25). *1938 Cemiyetler Kanunu*, sendikaları işçi sınıfının mücadele aracı olarak değil, işçilerin sadece, yardımlaşma ve mesleki gelişim sağlama amacı olarak görmektedir. 1909 yılında çıkarılan ilk Cemiyet Kanunu'na göre, kamu hizmeti veren kurumlarda cemiyet kurmak yasaktır. Diğer işyerleri 1909 Cemiyet Kanunu ile 1926'da çıkan Medeni Kanunu'na bağlıdır. Bu kanunlar cemiyet kurma konusunda daha ılımlı yasalardan oluşmaktadır. 1938 Cemiyetler Kanunu bu yasalar arasındaki uyumsuzluğu gidermek için çıkarılmıştır. Bu kanunlar işçilerin önüne yeni engeller çıkartmaktadır (Ünüvar, 2005: 12).

Ücretlerin düşüklüğü ve şartların ağırlığına, Türkiye'de işçi sınıfının mühim bir ekseriyetini teşkil eden köylü işçiler dahi tahammül edemiyorlardı. Hoşnutsuzluğun türlü tezahürleri karşısında CHP bu sefer de sınıf esasını üzerine herhangi bir cemiyet kurma yasağın Cemiyetler Kanununa ithal etmiştir (Erişçi, 1958, s.24).

1925'te çıkartılan *Takrir-i Sükun Kanunu*, 1936'da çıkarılan *İş Kanunu*, 1936'da çıkarılan *Ceza Kanunu* ve 1938'de çıkarılan *Cemiyetler Kanunu* birbirini tamamlayıcı kanunlardır. Bu kanunlar en başta sol siyasi örgütleri, sendikaları ve işçi

örgütlerini hedef almaktadır. 1928’de Amele Teali Cemiyeti’nin kapatılmasından sonra Türkiye’de sol siyasi örgütler ve sendikalar 1946’ya kadar hiçbir şekilde faaliyet yürütememiştir.

Bu yıllarda Türkiye’de kanunlarla işçi sınıfını mücadelesi engellenirken dünyanın büyük bir bölümü İkinci Dünya Savaşı’nı yaşamış, savaşta milyonlarca insan can vermiştir. Kentler yıkılmış, üretim araçları tahrip edilmiştir. Savaştan en az hasarla çıkan ülke A.B.D’dir ve süreci lehine çevirerek emperyalist dünyanın lideri olmuştur. Avrupa, savaş sonrası oluşan siyasal boşluğu işçilerin kendi partisini kurarak doldurması endişesini taşımaktadır çünkü Hitler ordusunu durduran, faşizmin karşısında en ön saflarda mücadele verenler sosyalist işçi sınıflarıdır. ABD’nin savaş sonrası Avrupa’nın bozulan ekonomisini yeniden canlandırmak için yardımlar yapmasının temel nedeni de budur. İkinci Dünya Savaşı sonrası, yıkılan kentler hızlı bir şekilde yeniden inşa edilirken, tahrip edilen üretim araçları da tekrar kullanıma hazır hale getirilmeye çalışılmaktadır. Bu dönemde kapitalizm yeniden yükseliş dönemine girerken, sistem yaraları sarmak için sosyal devlet politikası uygulamak zorunda kalmıştır. Bu politikalara paralel olarak sendikalaşma çalışmaları da bir yandan artmış, bir yandan da politikleşmeye başlamıştır. Avrupa’da birçok yerde sendikaların desteklediği partiler iktidar olmuştur. Avrupa’da bu dönemde demokrasi gelişme kaydetmiştir (Ünüvar, 2005: 14).

İkinci Dünya Savaşı’ndan galip çıkan Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği, Türkiye’de baş tehdit olarak görülmektedir. Koç’a (1998) göre “Dünyada Soğuk Savaş rüzgârları eserken, Türkiye, daha önceki dönemlerin dış politikasında köklü bir değişikliğe giderek, anti-Sovyet bir çizgi benimsedi” (s.18). Türkiye Truman Doktrini ile Batının politikalarını benimsemiş; Marshall Planı ile ekonomik, NATO ile askeri açıdan kapitalist sistemin parçası haline gelmiştir. Dünyada olduğu gibi Türkiye’de de büyük değişimler yaşanmaktadır.

Dünyada yaşanan ekonomik canlılıkla da bağlantılı bir ekonomik büyüme oldu. Marshall yardımının da etkisiyle, karayolu taşımacılığı hızla yayıldı; tarımda hızlı bir mekanizasyon yaşandı, köylünün yaşamının her alanında olumlu etkiler yapan traktör hızla yaygınlaştı; önemli yatırımlar gerçekleşti. Halkın tüketim kalıbında önemli değişiklikler oldu. Çarıktan kara lastiğe ve kunduraya geçildi. DDT, köylünün yaşamında önemli bir sorun olan haşerata karşı etkili bir araç olarak kullanılmaya başlandı. Penicilin kullanıma girdi ve verem ve frengiyle mücadelede önemli başarılar elde edildi. Radyo yaygınlaştı. Tereyağı alamayan margarin yiyebilmeye başladı. Mangalın yerini gazocağı aldı. Köylere elektrik ve yol gitti.

Montaj biçiminde başlayan ithal ikameci sanayileşmeyle birlikte, bazı dayanıklı tüketim mallarının üretimi başladı ve yaygınlaştı (Koç, 1998, s.19)

Avrupa'daki işçi sınıfının savaş sonrası oluşturulan yeni dönemde örgütlenmeye başlaması ve grevlere gitmesinin yankıları Türkiye'de de hissedilmeye başlanmıştır. Hükümet bu süreçte, Avrupa'daki işçi hakları konusundaki gelişmeler karşısında 1946 Haziran'ında Cemiyetler Kanunu'nda değişiklikler yapmış, kanunun 9. Maddesi kaldırılmıştır (Sülker, 1968: 26).

İkinci Dünya Harbi neticesinde Halk Partisi diktatörlüğü kadrosunu Anglo Amerikan ilgisi sayesinde tamamen muhafaza etmekle beraber hürriyet taraftarları ve işçi sınıfının gayrimemnun durumu karşısında hiç olmazsa tavizkâr bir siyaset gütmeye mecbur kalır. Fakat bu arada tedbirli bulunmak avantajını tamamen kullanan İktidar, işçi sınıfı karşısında ancak İş Dairesini 'İş hayatını düzenleme, denetleme görev ve yetkisiyle' Çalışma Bakanlığı haline getirdikten sonra sınıf esası üzerine müstenit cemiyet kurma yasağını kaldırıyordu (Cemiyetler Kanununun bazı maddelerini değiştiren kanun, madde 9) (Erişçi, 1951, s.28).

1928 yılından beri hiçbir şekilde örgütlenip sendika kuramayan işçi sınıfı, bu olumlu gelişmeler karşısında, Türkiye Sosyalist Partisi ve Türkiye Sosyalist Emekçi Köylü Partisi'nin de desteğiyle büyük kentlerde özellikle de İstanbul'da birçok sendika kurmuştur.

Ancak bu olumlu gelişmelerin ömrü çok uzun değildir. Buna rağmen işçiler bu süreçte çok iyi gelişmeler kaydetmiştir. Hızlı şekilde örgütlenerek devlet denetiminden kurtulmaya çalışılmıştır. CHP işçi sınıfının bu yükselişi karşısında hemen "16 Aralık Tedbirleri" adı altında 5018 Sayılı Kanun'u çıkartmıştır (Ünvar-Erol, 2005: 15). Bir takım kazanımlar elde edilmiş olmasına rağmen 1946 yılının sonlarına doğru sıkıyönetim mahkemesi 5018 Sayılı Kanun'a dayanarak hem sendikaları hem de siyasi partileri kapatıp yöneticilerini mahkemelerde yargılamıştır (Sülker, 1966: 75). 1946 sonu ile 1947 yılında işçilere yönelik başlatılan davalarda birçok sendika kapatılarak sol tasfiye edilmiştir. 1946 yılında kurulan sendikalar ve sol partiler Sıkıyönetim Komutanlığı tarafından kapatılınca başta CHP olmak üzere sistemden yana çevreler bu davalara büyük destek vermiştir Bu koşullar altında iktidar vakit kaybetmeden Sendikalar Yasası'nı çıkartmıştır (Erişçi, 1951: 28-29)

Bir terör havası eserken hükümet yeni bir sendikalar kanunu hazırladı ve grev yasağı, siyasetle ilgilenme yasağı gibi önemli işçi hakları verilmeyerek çıkarılan kanun üzerine sendika kuracak işçiler güçlükte bulundu ve bu yolda ikna edildi. 1947-1960 döneminde sendikalar grev hakkından, toplu sözleşme hakkından toplanma ve yürüyüş yapma hakkında geniş şekilde yoksun olarak düşük ücret, ağır iş şartlarıyla çalıştılar. İşçilerin siyasi bir teşkilat kurmaları ve iktidara adaylıklarını

koymaları kesin olarak kapalı idi. Türk Ceza Kanunundaki 141. ve 142. Maddeler işçilerin sınıf açısından hakları olan çalışmalar yapmalarını engelliyordu (Sülker, 1966, s.76).

CHP iktidarı işçileri kendi denetimi altında tutabilmek için bir yandan tutuklama, cezalandırma, gibi doğrudan baskılar uygularken, bir yandan da dolaylı yöntemler uygulamıştır. İşçi örgütleri, siyasetle hiçbir ilgisi olmayan yardımlaşma derneklerine dönüştürülmüştür. Bu derneklerin başına işçi örgütleri ve siyasetle hiçbir ilgisi olmayan kişiler getirilmiştir (Ünüvar- Erol, 2005: 15).

Sendikalara yönelik suçlamaların başında komünizm faaliyetleri ve milli birliğe aykırı davranma gelmektedir. Bu suçlamalar karşısında CHP'nin elindeki en büyük silah, anti-komünizm ve milliyetçilik söylemleridir. Bu yasa daha önce kurulan sendikaların sosyalist eğilimlerine karşı önleyici bir tedbir niteliğindedir. Yasa sayesinde iktidar, işçi hareketleriyle ilgili her olayı milli menfaatlere aykırı bahanesiyle engellemeyi başarmıştır. Yasayla sendikalar, grev ve siyasi örgütlenme haklarından yoksundur ve devletin idari makamlarınca teftiş edilebileceklerdir. Ayrıca sendikalar uluslararası işçi örgütlerine katılamayacak, sadece bakanlığın onay verdiği örgütlere katılabileceklerdir (Aydoğanoglu, 2010: 87).

1.4.2. Çok Partili Dönemde İktidarın İşçi Sınıfına Bakışı

Türkiye'de İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki yıllar toplumsal ve siyasal alanda önemli değişimlerin yaşandığı yıllardır. Amerika Birleşik Devletleri'nden gelen Marshall Yardımları'nın da etkisiyle gelişen sanayi iç göçleri hızlandırarak sanayi kentlerinde nüfusun artmasına neden olmuştur. Bu süreç, iktidar politikalarının artık bu yeni düzene göre şekillenmesine yol açmaktadır (Koç, 2008: 19).

1946-1963 yılları arasında Türkiye'de çalışma hayatındaki gelişmelere bakıldığında çalışma hayatındaki tüm değişikliklerin aslında tek partili dönemin politikalarının üzerine oluşturulduğu görülmektedir. 1930 öncesi izlenen liberal iktisat politikalarının başarısız olduğu görülerek 1930'larda devletçi iktisat politikalarına geçilmiştir. Devlet kendi kaynaklarını kullanarak Türkiye'nin sanayileşme çabalarına katkıda bulunmuştur. Bu dönemde iktisadi açıdan kısmi bir büyüme sağlanırken işçi kitlesi ortaya çıkmış ve bu kitle sanayi kuruluşlarının etrafında toplanmaya başlamıştır. 1930'lu yılların Türkiye'si ile 1920'li yılların Türkiye'si, sanayileşmeye

bağlı olarak ortaya çıkan ücretli emek olgusu bakımından oldukça farklıdır. 1930'lu yıllarda kayıtlı işçi sayısı 300 bin civarındayken, 1940'lı yıllarda bu sayı kayıtsızlar da dâhil edildiğinde 500 bin'e yaklaşmıştır (Makal, 2002: 83). Makal'a göre (2011) ; iş kanununa tabi işçi sayısı 1937 yılında 256.341 iken; 1943'te 275.083'e, 1947'de 289.147'ye 1950'de ise 373.961'e çıkmıştır (s.118).

İşçi sayısındaki ilk önemli artışlar devletçi iktisadi politikaların uygulanmaya başlandığı 1930'lu yıllarda gerçekleşmiştir. Bu dönemde devlet sanayi planlarını gerçekleştirebilmek için binlerce yeni işçiye ihtiyaç duymaktadır. Oluşturulan sanayi planları doğrultusunda ve İktisadi Devlet Teşekküllerinin politikaları, istihdam yaratılmasında önemli rol oynamıştır. Türkiye'de modern anlamda işçi sınıfı bu süreçte oluşmuştur (Makal, 2011: 118).

İşçi sayısındaki bu artış nedeniyle devlet bazı düzenlemeler yapmak zorunda kalmıştır. Ancak iktidarın çalışma hayatının düzenlemekle ilgili çeşitli endişeleri de vardır. Bu endişelerin nedeni ise endüstrileşme sürecini tamamlandıktan sonra Fransa'da, İngiltere'de, diğer Avrupa ülkelerinde yüzyıllarca süren kanlı sınıf savaşlarıdır. Bu algı ülkeye liberal ekonomiyi getirmek isteyen iktidar üzerinde bir işçi korkusuna neden olmuştur. Cumhuriyet yöneticileri kendilerince işçi sınıfına karşı gerekli önlemleri alarak Türkiye'de bir sınıf bilincinin ve mücadelesinin oluşmasına engel olmaya çalışmakta, bunu da halkçılık ilkesi çerçevesinde yapmaktadır. Halkçılık ilkesine göre, Türk toplumunda çıkarları birbirleriyle çelişen farklı toplumsal sınıflar yoktur, çıkarları birbirleriyle uyumlu ya da uyumlaştırılabilecek olan, farklı işlerde çalışan değişik meslek erbabı vardır (Makal, 2002: 36-37). Tek parti döneminin işçi sınıfına yaklaşımı hep bu şekilde olmuştur. Atatürk'ün 1920'li yıllarda yaptığı konuşmalarında bu tarz bir sınıfsal analiz vardır. Toplumda farklı sınıfların olmadığı düşüncesi, farklı toplumsal sınıfların çıkarlarını temsil edecek siyasal partilerin varlığına gerek olmadığı yönündedir; dolayısıyla Cumhuriyet Halk Partisi dışındaki siyasal partilere de gerek yoktur.

Halkçılık ilkesi tek parti iktidarının bu bağlamda en büyük yasal dayanağıdır (Aydoğanoglu, 2010: 38).

1936 tarihli İş Yasası dönemin siyasal sisteminin işçiye karşı olan tutumunun göstergesidir. Yasa işçi-işveren mücadelesini, grev ve lokavtı açık bir biçimde yasaklamış, farklı toplumsal sınıflar arasındaki iş mücadelesini yasal olarak

engellemiştir (Makal, 2011 s.216). Bu dönemde sendika kurmak, işçilerin sendikalarda örgütlenmesi yasak değildir ama uygulamada böyle bir durum vardır. Tek parti döneminde siyasi parti kurmak da yasak değildir ancak bu tür siyasi partilerin kurulmasının da önünde engel vardır. Sendikalar konusunda bir düzenleme yapılmış; işçi temsilciliği kurumu ile işçi - işveren uyuşmazlıklarını çözülmeye çalışılmıştır. Sonuçta bu da devletin denetimindeki mahkemeler eliyle yapılmaktadır. Dolayısıyla devlet 1930'larda çalışma hayatındaki hem işçileri hem de işverenleri görmezden gelmektedir (Makal, 2002: 128).

Sistemin işçi yaklaşımı DP döneminde de farklı değildir. DP bireysel olarak işçi haklarını düzenleyen yeni yasalar yapmış gibi görünse de, DP'nin toplu örgütlenmeye karşı yaptırımları CHP'den farklı değildir. DP "halkçılık ilkesi" bağlamındaki sınıf yokluğu ve sınıf mücadelesinin olmaması gerektiği düşüncesine sahip yöneticilerden oluşmaktadır. Çünkü DP'nin kurucuları CHP'nin eski yöneticileridir (Aydoğanolu, 2010: 86). Ancak tamamen farklılık yok da denemez, sonuçta DP iktidara gelirken halkı yanına çekmek istemiş ve demokrasi, özgürlük söylemiyle politikalarını bu doğrultuda oluşturmuştur.

CHP parti programında, DP'ninkine benzer şekilde, devamlı işçiler için hafta dinlenmesinin ücretli olması, çalışan yurttaşların kaza, hastalık, meslek hastalığı, malullük, ihtiyarlık, doğum, analık ve ölüm gibi hallere karşı sosyal sigortaların geliştirilmesi gereği vurgulanmaktadır. Buna karşılık DP programında yer alan "işçiler için ücretli tatiller ve mezuniyet sağlanması" ifadesi CHP programında yer alan devamlı "Devamlı işçiler için hafta dinlenmesinin ücretli olması" ifadesinden hafta dinlenmesi dışındaki izin ve dinlenmeleri de kapsamı nedeniyle daha geniş içeriklidir. İfade sadece devamlı işçileri değil diğerlerini kapsamı nedeniyle daha geniş içeriklidir (Makal, 2002: s.78).

DP 1949 yılında grev hakkını yasal bir zemine getirmiştir. Geniş kitlelerin oylarını alabilmek için parti yöneticileri tarafından grev hakkı savunulmuştur. 1946 yılında hızlı bir şekilde siyasi partiler ve sendikalar kurulmaya başlanmıştır. Bunlar arasında Türkiye Sosyalist Partisi ve Türkiye Sosyalist Emekçi ve Köylü Partisi önemlidir ve işçi hareketinde etkindir. Ancak iktidar bu partilerin sendikalarla olan ilişkisine pek sıcak bakmamaktadır (Aydoğanolu, 2010: 86).

Makal'a (2002) göre;

İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki uluslararası konjonktür ve Türkiye'nin yeni oluşan dünyada kendine bir yer bulma çabaları, içsel dinamiklere eklenerek, siyasi ve iktisadi alanda olduğu kadar, çalışma ilişkileri alanında da önemli değişimler getirdi. Bu değişimlerin en temel halkası, çok partili siyasal yaşama geçilmesidir ve bunun

ön koşulu, derneklerin kurulmasında tescil zorunluluğunu ve bazı tür cemiyetlerin, bu arada sınıf esasına veya adına dayanan cemiyetlerin kurulmasını yasaklayan 1938 tarihli Cemiyetler Kanunu'nun değiştirilmesi (s.217)

Çok partili yaşama geçilmiştir ancak CHP işçi sınıfı üzerindeki muhafazakâr tutumunu devam ettirmekle beraber eski yöntemler yerine daha yumuşak ama iktidara kontrol imkânı veren bir yaklaşım sergilemektedir. Sendikaların çalışmasına izin vermeyen iktidar bu yumuşamayla beraber kendi kontrolünü de elden bırakmayacak şekilde 1947'de Sendikalar Yasası'nı çıkarmıştır. Bu yasayla hükümet kendi izin verdiği sendikaları rahatça denetleyebilecektir. Sendikalar Yasası'nda sendikalara siyaset yasağı getirilmiştir. Sendikaların Batılı sendikalarla işbirliği içine girmesi bakanlık iznine bağlanmıştır. Türkiye sendikal yaşama sendikal hareketler üzerinde çok ciddi yaptırımlar getiren bir yasayla başlamış; bu yasayı 1963 yılına kadar da uygulamıştır (Makal, 2002: 223).

1950'lere, yani iktidar değişimine kadar CHP'nin işçiler üzerindeki bu yaklaşımında pek değişim olmamıştır. 1950'de, çok geniş bir kitlenin oyunu alan DP seçimleri kazanmış ve iktidar değişmiştir. CHP'nin tek partili sistemine karşı çıkan herkes gibi işçiler de DP'yi desteklemektedir (Aydoğanoglu, 2010: 87).

1950'li yıllar işçi hakları ve standartları konusunda çok olmasa da önceki döneme göre daha iyidir. DP ilk yıllarında, 1955'e kadar çalışma hayatına ilişkin hoşgörülü bir tutum içindedir; daha sonra bu tutumunu değiştirerek, parti programında olmasına rağmen grev hakkını kaldırmıştır. DP işlerin kendi açısından kötüye gitmesiyle beraber toplumun neredeyse her kesimine; üniversiteler, basın, yargı organları, kendisine muhalif olan bütün toplumsal örgütlere karşı geliştirdiği baskıcı tutumu, işçi hareketine karşı da fazlasıyla sergilemiştir. Ancak yine de DP'nin eski iktidara göre işçi hakları konusunda olumlu çalışmaları vardır ve bunu kendi isteğinden ziyade mecbur olduğu için yapmak zorunda kalmıştır. DP dönemi yasalaştırmalarla özellikle bireysel düzeyde tanınan hakların ciddi ölçüde geliştiği, ama toplu haklar, sendika hakkı, toplu pazarlık hakkı üzerinde ciddi sınırlamaların, baskıcı eğilimlerin olduğu bir dönemdir. Bu dönemde işçilerin eğitim ve gelir düzeyi oldukça düşüktür, iktidarın baskıları da olunca işçiler haklarını aramak için sendikal anlamda yeterince örgütlenememiştir (Makal, 2011: 268)

Daha sonra 27 Mayıs askeri darbesinin yapılması ve 1961 Anayasası yeni bir dönem başlatmıştır. Sadece çalışma hayatında değil, Türkiye'nin siyasi ve iktisadi hayatında

da önemli kazanımlar elde edilmiştir. 1961 Anayasası sosyal adalet ilkesini getirmiştir. Daha önceki siyasi partilerin vaat edip yerine getirmediği birçok hak bu anayasa ile yasal bir zemine kavuşmuştur.

27 Mayıs Anayasa'sıyla beraber artık her işçi hareketi gücünü anayasadan alır oldu. Böylece de işçi hareketleri ekonomik temele oturuyor, sosyal amaç taşıyor ve devrimci bir öz kazanıyordu (Sülker, 1968, s.96).

1.4.3. 1960'lı Yıllarda İşçi Sınıfı

1960'tan sonra Türkiye kapitalizmin yeni bir evresine girmiştir. Bu yıllar dünya çapında işçi hareketlerinin yükseldiği, demokratik ülkelerde işçi örgütlenmelerinin daha demokratikleştiği, dünya çapında ulusal kurtuluş hareketlerinin başarılar kazandığı yıllardır. 1960 sonrası Türkiye'de yaşanan gelişmeler büyük ölçüde, sanayileşmeye ve sosyo-ekonomik etkilere bağlı olarak yaşanmaktadır. Büyük kentlere doğru göçün artması, yaşam standartlarının değişmesi, siyasi alanda yaşanan değişimler, kapitalizmin hem toplumsal hem de ekonomik anlamda Türkiye'yi etkisi altına aldığı göstergesidir (Aydoğanoglu, 2010: 88). 1960 sonrası siyasal koşullara baktığımızda, siyasal özgürlük ve çoğulculuk açısından bazı gelişmeler olduğu görülmektedir. DP'nin otoriter yönetimine ve CHP'nin yasakçı tutumuyla karşılaştırıldığında 1960'lı yıllar sendikal mücadelelerin, örgütlü işçi sınıfının ve geniş halk kitlelerinin örgütlü bir şekilde sesini duyurmaya başladığı daha özgürlükçü yıllardır.

Bu dönemdeki en önemli gelişmelerden biri işçilerin, sosyal ve siyasal hayata dahil olup bir şeyleri değiştirme şansını yakalamasıdır. Bu anlamda Türkiye İşçi Partisi'nin kurulması bunun en somut örneğidir (Ünüvar ve Erol, 2005: 14).

Kemal Sülker'e (1966) göre, "Türkiye İşçi Partisi'nin 13 Şubat 1961 tarihinde kuruluşu, ta 1820 yıllarında başlayan, 1845, 1872, 1908, 1919, 1925 ve 1946 yıllarında yüzeye çıkan ve bu uzun sürede derinden akan bir nehir gibi gelişen Türk işçi sınıfı hareketinin 1961'de vardığı merhaleidir" (s.76).

Sosyal ve ekonomik programın bir sonucu olarak yükselişe geçen işçi hareketleri, çok daha önceleri ortaya çıkması gerekirken ancak 1960'lı yıllarda uygun bir zemin

bularak yükselişe geçebilmiştir. Bu süreç dünyanın birçok yerinde birbirlerine paralel olarak yaşanmaktadır. Türkiye’de 1961 Anayasası’nın getirdiği hak ve özgürlükler sayesinde yaşanan bu iyimser hava birkaç yıl aradan sonra değişmiştir.

1961 Anayasasında oldukça geniş olarak tanınmış bulunan sendikal hak ve özgürlükler, 24 Temmuz 1963 tarihli Resmi Gazete’de yayınlanan 274 sayılı Sendikalar Yasası ve 275 sayılı Toplu İş Sözleşmesi Grev ve Lokavt Yasası ile önemli ölçüde kısıtlandı. Özellikle grev hakkına getirilen kısıtlamalar ve Anayasa’da yer almayan lokavt yetkisinin işverenlere tanınması, önemli hak kayıplarıydı (Koç, 1998, s.29).

Bu dönem, sosyalist ve komünist örgütlenmelere zemin hazırlayarak, Türkiye’de bu hareketin kitleler nezdinde meşruluk kazanmasını sağlamıştır. 1960 sonrası, işçi hakları konusunda yasal düzenlemelerin yapılması konusunda taleplerin arttığı, işten atmalara karşı, ücretlerin azlığında dolayı protestoların arttığı bir süreçtir. 1961 Anayasası’nda, grev ve toplu sözleşme gibi haklar yer almasına karşın bunlar yürürlüğe girmemiştir. 1961’de verilen sözlerin yapılmasının gecikmesi işçi kitlelerini harekete geçirerek protesto gösterilerine neden olmuştur. İşçi örgütleri bu konuya dikkat çekmek için 31 Aralık 1961’de Saraçhane’de büyük bir miting düzenlemiştir (Aydoğanoglu, 2010: 90).

3 Mayıs 1962’de işsiz inşaat işçilerinin seslerini duyurmak için gerçekleştirdiği, “Açların Yürüyüşü”, Yapı İşçileri Federasyonu’nun aracılığıyla örgütlenmiştir. Gene bu süreçte 12-13 Ağustos 1962 tarihinde “Zonguldak Mitingi” düzenlenmiş, Ereğli bölgesinde işten çıkarılmalar protesto edilmiştir (Ünüvar ve Erol, 2005: 22). 1963 yılında işçi hakları henüz tam yürürlüğe girmeden Kavel kablo işçileri greve gitmiş; grev sayesinde işveren toplu sözleşme imzalamak zorunda bırakılarak hükümetin de kanunu çıkarması sağlanmıştır (Ünüvar ve Erol, 2005: 25).

İşçilere verilen sözlerin yerine getirilmemesi işçi mücadelesini arttırmış; sonuç olarak işçiler haklarını almayı başarmıştır. 1960 sonrası işçi hareketleriyle beraber öğrenci hareketlerinde de yükseliş meydana gelerek işçilerle ortak mücadeleler yaşanmıştır.

Gençler 1968-1970 yıllarında çeşitli fabrika işgallerini ve eylemleri desteklediler, 15-16 Haziran olaylarına katıldılar. Ancak, öğrenci gençliğin gençliği, günlük ekmek kavgasının dışında olması, işçi sınıfı ve sendikacılık hareketi konusundaki bilgisizliği ve deneyimsizliği, bu ilişkinin fazla gelişmesini engelledi. Ancak, 1968-1970 yıllarında çok sayıda işyerinde gerçekleşen işgal eylemlerinin öğrenci gençliğin üniversite işgallerinden önemli ölçüde etkilendiği söylenebilir. Buna karşılık, 15-16 Haziran 1970 olaylarının yenilgiyle sonuçlanmasının, öğrenci gençlik içinde hayal

kırıklığına yol açtığı ve siyasal savrulmalarda etkili olduğu da düşünülebilir (Koç, 1998, s.48).

1960'ların ikinci yarısı Türkiye'de kapitalizmin hızla geliştiği yıllardır. Bu dönem ekonomik büyümeyle beraber genç işçi sınıfında da büyük artışlara neden olmuştur. Dönemin en büyük sendikası olan TÜRK-İŞ'i eleştirenler DİSK'i kurarak (1967) genç işçileri etrafında toplamayı başarmıştır. DİSK, TÜRK-İŞ'in sistemden yana tutumu karşısında geliştirdiği politikalarla kısa sürede üye sayısını arttırmayı başarmıştır. İşçi sınıfının yükselişi devam ederken iktidar da bu gidişe karşı önlemler almaya, 1961 Anayasası ile verilen hakları kısıtlamaya çalışmakta; buna karşılık olarak da işçi örgütleri grevler düzenleyerek haklarını aramaktadır. (1967 Ocak: Petrol Ofisi Kuruçeşme, Çubuklu ve Haramidere grevleri; 1967 Şubat: Batman Rafineri grevi; 1967 Haziran: Ankara Belediyesi temizlik işçileri grevi; 1967 Temmuz: Manisa-Ankara yürüyüşü; 1967 Temmuz: Singer grevi; 1967: İncirlik Hava Üssü grevi; 1967 Ekim: Tarsus Kadınlik Barajı inşaatı grevi; 1968 Şubat: Ereğli Kömür İşletmeleri grevi; 1969 Nisan Amerikan askeri işyerleri grevi; 1970 Mart: Ereğli Kömür İşletmeleri grevi gibi).

22 Mart 1968'de Fransa'da bir öğrencinin tutuklanmasını protesto etmek amacıyla Paris'teki Nanterre Üniversitesi'nin işgaliyle başlayan ve kısa sürede tüm dünyaya yayılan işgal dalgaları Türkiye'yi de etkisi altına alarak hızlı bir grev ve fabrika işgallerine yol açmıştır. Bu olaylar sınıf mücadelesine farklı boyut kazandırmaktadır. (Aydoğanoglu, 2010: 38). Artık işçiler grevlerden ziyade fabrikaları, öğrenciler ise üniversiteleri işgal etmeye başlamıştır.

2. Bölüm

SİNEMA - TOPLUM İLİŞKİSİ

Sanat bireysel anlamda tarihsel ve toplumsal gerçeğin, duygu ve düşünceler yoluyla dışa vurulmasıdır. Sanat hayatı bazen olduğu gibi, bazen de sanatçının istediği şekilde yansıtılabilir. Bütün sanat dalları insanın gelişen, değişen olgular karşısında yaşadıklarını sorgulamasına yardım eder. Sanat ve kitle iletişim araçları yaşamı yansıtan aynalardır. Bunları kullanarak yaşanan toplumu, sorunları, ilişkileri anlayabiliriz. Toplumbilimin sinema hakkındaki düşüncelerine bakarak, sanat dalları içinde sinemanın yerini, sinemanın kültürel yaşantımıza ne gibi katkılarının olduğunu, film içerikleri ile toplumsal kültürel yapı arasındaki ilişkileri, sinemanın ait olduğu toplumu nasıl yansıttığını ve iletilerini anlayabiliriz. Toplumbilim sinema ile ilgili kaynakları belli kategorilerde toplamaktadır, sinema bu kaynaklar arasında genel olarak kitle iletişim araçları için yapılan araştırmaların kuramları içinde yer alır. Sinema toplumbiliminin geçmişini oluşturan bir bilgi birikimi yok denecek kadar azdır. Sinemaya dönük eleştirilerin ve tarih incelemelerinin dışında toplumbilimsel çalışmaların içinde sinema pek yer bulamamıştır. Toplumbilim bu kavramlar üzerinde daha yeni yeni durmaya başlamıştır (Güçhan, 1992: 55).

Sinema ile toplum ilişkileri üzerine yapılan araştırmalar 1930'lu yıllarda başlamıştır ancak bu araştırmalar daha çok popüler sinemanın olumsuz etkileri üzerinde durmaktadır. Sinemayla ilgili araştırmaların gelişmesi ve büyümesi daha sonraki yıllarda gerçekleşmektedir. "Kitle Toplumu" kuramı bu araştırmaların çıkış noktasıdır. Bu araştırmalar, iletişim araçlarının yapısı ile toplumsal süreçlerin arasındaki ilişkileri ortaya koymayı amaçlamaktadır ancak zaman içinde yetersiz kalmıştır. Bu kurama göre kitle iletişimi insanı kendine yabancılaştırarak kendi geçeklerinden uzaklaştırmaktadır. Örneğin akşam evine gelen bir işçi kendi sorunlarını unutmak için, sürekli zenginliği empoze eden filmler izlemektedir (Güçhan, 1992: 57).

Serpil Kirel'e (2010) göre;

Sinema, insanların kendi dünyalarına katlanmalarını mı sağlar? Sinema yoluyla nasıl deneyimler elde edilebilir? Filmlerden edinilen "sözde bilgi"lerin gündelik yaşamın devam ettirilebilmesi için ne türden bir katkı yapacağı varsayılabilir? Popüler sinemanın iletildiği bilgiler seyircisine bir hayatta kalma malzemesi sağlar mı? Yoksa

popüler sinemanın içinde barındırdığı temsiller aracılığıyla aslında yaşanan dünyanın olduğu gibi “dengeli” bir biçimde devam etmesini mi sağlar? Sinemaya gitme eylemi anlamı tarihsel süreç açısından tarihsel süreç içerisinde her döneminde aynı türden özellikleri olan basit bir eylem olarak kabul edilebilir mi? Sözün dönüp dolaştığı yeniden egemen bir kültürel üretim merkezi olan Hollywood ve Hollywood yapımı filmler üzerine yoğunlaşması adeta kaçınılmazdır (s.31)

Sinema ve televizyon seçkin bir sınıf için değil kitleler için yapılmıştır. Örneğin Latin Amerika dizilerinin izleyici kitlesi ev kadınlarıdır ve yayınlar ev kadınlarının izleyebileceği saatlere göre ayarlanmaktadır. Bu kuramın bir diğer eleştirel düşüncesi, kitle iletişimin, en ucuz ve basit şekilde kitlelere verilmeye çalışılmasıdır. Buna göre iletiler çok ucuza ve basit şekilde hazırlanmalıdır (Güçhan, 1992: 57). Sinema sanat olmanın ötesinde toplumsal bir olgudur ve aynı zamanda bir kitle kültürü ürünüdür. Neticede sinema birbirinden çok farklı olmayan gruplara hitap etmektedir. Ancak sinemanın yaygınlığı ve kültür sistemi içindeki rolü onu farklı bir noktaya taşıyarak önemini arttırmaktadır.

Filmler içinden çıktığı toplumu yansıtan bir aynadır. Bu konuyu ele alan ilk çalışmalardan biri S. Kracauer’in *From Caligario to Hitler* adlı çalışmasıdır. Bu çalışma, Hitler’in iktidara gelmeden önceki Almanya’daki faşist eğilimlerin, o devirdeki birçok filmde nasıl yer aldığı üzerinedir (Güçhan, 1992: 71).

Film iletileri incelendiğinde, bazı ortak tavırların, değerlerin olduğu görülmektedir. Filmler içinden çıktığı toplumu yansıtır. Aynı zamanda iletileriyle kitlelere belli bir düşünceyi kabul ettirme fonksiyonu da vardır. Örneğin; Amerika’nın dünyaya ihraç ettiği filmlerinde verdiği mesaj, dünyanın en büyük ülkesinin Amerika olduğudur. Bunun yanında sinemayı ikna edici araç olarak kullanmanın çeşitli sonuçları vardır, araştırmacılar bu amacı güden filmlerin toplumda geniş bir kitlesel tavır değişikliğine yol açmadığı sonucuna da varmışlardır. Filmlerin insanları ne ölçüde etkilediğinin ölçülebilmesi çok kolay değildir, bu etkiyi ölçmek için araştırmalar filmleri tek tek incelemek şeklinde yapılmaktadır. Ancak filmlerin etkisi, yıllar içinde bir bütün olarak meydana gelen toplam etkidir. Sinemanın eğitici bir yanının da olmasıyla beraber, içerik olarak ne kadar zararsız görünse de hiçbir zaman değer yargılarından, politik ve ideolojik eğilimlerden uzak değildir. Sinemanın içeriği, toplumun o anki inançlarını, değer yargılarını yansıtmaktadır. Toplumun mevcut ideolojisini daha da güçlendirir. Film içeriğinin bu ideolojik eğilimi, filmler değişik dünya görüşlerine sahip ülkelere gönderildiğinde daha da belirginleşerek farklılıkların fazlaştığı yerlerde toplumsal sorunlara yol açar. Egemen ideolojinin sinema yoluyla ihraç

edilmesi ve bunu emperyalist amaçlarla yapıyor olması şiddetli tepkilere neden olabilmektedir (Özön, 1985: 218).

Amerikan sinemasının popüler olması, Amerikan kültürünün egemen ideolojisini dünyanın çeşitli ülkelerine göndererek buralarda bir algı yaratma çabasından kaynaklanmaktadır. Geri kalmış ülkelerin Amerikan sinema endüstrisinin baskısı altında tutulması tartışılırken bunun bir örneği de Türkiye’de yaşanmaktadır. Türk sinema endüstrisi kendini geliştirmeye çalışırken karşısına tüm teknik ve maddi imkânlarıyla Amerikan sineması çıkmakta ve kendi ülkesinde filmlerini gösterecek salon bulmakta zorlanmaktadır (Franklin Fearing’ten aktaran Güçhan,1992: 75).

Sinema filmlerinin içeriği ile seyircinin talepleri arasında bir paralellik vardır. Sinema filmi her ne kadar yaratıcısının bilgi ve deneyimleriyle ortaya çıksa da, filmleri izlemek isteyen halk kitlelerinin isteği ve eğilimi de içeriğin hazırlanmasında etkilidir. Toplumsal değişimler de sinema-toplum ilişkisinde paralellik gösteren alanlardan biridir. Başka bir deyişle, film içeriklerinin değişmesi toplumun geniş bir kesiminin inançlarının, değer-yargılarının, bakış açılarının da değiştiğini gösterir. Sinema kimi zaman da öncü olarak nitelenen filmleriyle toplumsal değişime yön veren bir rol üstlenmektedir (Güçhan, 1992: 68).

Sinema toplumsal bir olgu olarak deneyimleri zenginleştirmenin ve paylaşmanın önemli bir yoludur. Yaşadığımız dünyayı algılayış şeklimizde değişimlere yol açan önemli bir araçtır. İnsanları yalnızca eğlendirmez, düşündürür de.

2.1. Türkiye’de Toplumsal Değişimin Sinemadaki Yansıması

Toplumsal değişimin Türkiye’de 1960’larda hızlandığı görülmektedir. Bir yanda bu değişimin toplumu ne ölçüde modernleştirdiği tartışılırken; bir yanda da geleneksel olanın kolayca çözüldüğü görülmektedir. Türkiye gibi gelişmekte olan toplumlarda bu değişimin çeşitli sorunları beraberinde getirdiği görülmektedir. Türk toplumunda, değişme şekli ve eğilimlerinin en önemli dinamiği iç göç ve kentleşmedir. Sanayileşmeyle birlikte toplumların işsiz kalarak yaşadıkları yerden koparak başka bölgelere göç etmesi, sanayileşme sürecini yaşayan ülkelerin tamamında gerçekleşmektedir. Toplu yer değiştirmeye birlikte, toplumların geleneksel kimlikleri de değişime uğramıştır (Kongar, 2001: 54).

Türkiye’de çok partili siyasi yaşama geçildikten sonra, iç göç ve kentleşme önemli bir olgu haline gelmiştir. Göçlerle beraber büyük kentlerde oluşan sorunların başında gecekondulaşma ve kültürel çatışmalar gelmektedir. Taşı toprağı altın denilerek gelinen büyük şehirlerde, insanların bulduğu şey beklenenin tersine açlık ve sefalettir. Ancak buna rağmen göç devam etmiştir ve halen de etmektedir (Tütengil, 1979: 42). Çünkü göçün arkasında yatan asıl neden, kırsal kesimlerde artan işsizliktir, bunun önüne geçilemediği sürece göçler devam edecektir. Bir yandan da kitle iletişim araçlarının yaygınlık kazanmasıyla beraber, kitlelere ulaştırılan daha iyi yaşam ve daha fazla tüketim mesajları bu süreci hızlandırmaktadır.

Güçhan’a (1992) göre; Türkiye’deki kentleşme kentlerdeki sanayileşme ve gelişmenin sonucu değil, kırsaldaki bozuklukların bir sonucudur. Göçler toplumun kültürel yapısını derinden etkilemiş; kır ve kent yaşamının bir arada yaşanmasında doğan çelişkiler, geleneklerinden kopmuş ama bütünü ile kentli olamamış insanların kimlik arayışları sonucunda “arabesk” bir yaşam tarzı gelişmiş ve yaygınlaşmıştır (s.2-4).

1950-1960’lı yıllar Türkiye’nin ekonomik, siyasal ve sosyal alanlarında köklü değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Demokrat Parti ile yeni yaşam biçimleri görülmeye başlanmıştır. Bu değişim sinemaya da yansımaktadır. Elektriğin kasabalara, köylere kadar ulaşması bu sayede sinemanın da Türkiye’nin dört bir yanına ulaşmasını kolaylaştırmıştır (Kara, 2012: 1).

CHP iktidarı 1948 yılında, Türk filmlerinin gösterildiği sinema salonlarına önemli ölçüde vergi indirimi teşviki getirmiştir. Bu sayede sinemaya yatırım artmıştır. Yerli filmlerin artmasında Mısır filmlerinin ithalatının durdurulması da önemlidir. Yeşilçam öncesi dönemde sinemanın halkla kurduğu bağlar sayesinde sinema toplumun eğlence aracı olmuştur. Sayıları hızla artan film yapım şirketleri, yeni yönetmenler, yeni oyuncular ve bu kuşağın ürettiği sayıları gittikçe artan filmler hem kent seyircisini hem Anadolu seyircisini salonlara çekmeyi başarmıştır (Kara, 2012: 2).

Siyasi tarihine damgasını vuran toplumsal yapı ve kurumların değiştiği, ya da savaş zamanlarında olduğu gibi toplumun tüm kurumları ve kültürlerin değiştiği dönemlerin en önemli göstergelerini o ülkenin sanat eserlerinde görmek mümkündür. Türkiye’de de böylesine bir dönüşüme uğrarken sinemanın bu dönüşümü göz ardı

etmesi söz konusu değildir. Sinemanın kitlelere kolay ulaşması, toplumsal değişimin diğer sanat dallarına göre sinemada daha geniş yer bulmasına olanak sağlamıştır. Türkiye’de sinema tarihine baktığımızda sinemanın politik ve ekonomik unsurların etkisi altında şekillendiği görülür (Kaya, 2011: 201).

Güçhan’a (1992) göre;

Sinema yaratıcısı, gördüklerini, yaşadıklarını bir değerlendirme süzgecinden geçirir, onlara kendi dünya görüşünü, kimi zaman da öncülük edebilen düşünce, duyuş ve yorumlarını ekleyerek sanatsal bir eylemle tüketicisine aktarır. Sinema salt bir yansıtan değil; sorgulayan, açıklayan, yorumlayan, yönlendiren ve (her sanat dalı gibi) duyarlılık yaratan bir sanattır (s.5).

Türkiye’deki toplumsal değişimin sinemadaki temsili 1960’lardan itibaren başlamıştır. Bu yıllarda Türk sineması en kaliteli ürünlerini verirken bir yanda da, “Yeşilçam” adı verilen, popüler kültür ürünü olan bir sinema yerleşmektedir. Yaşanılan göçlerle kentlere akan kitleler, kentlerde yaşadıkları problemlerden bir kaçış aracı olarak kendilerini sinemaya atmışlardır. Yeşilçam Sineması toplumu kendi acı gerçeklerinden bir nebze olsun uzaklaştırmayı başarmış, sistemin yanlışlıklarını, işsizliği, yoksulluğu sorgulatmak yerine, kitleleri bu gerçeklerden uzaklaştırarak sorunları unutturmuştur. Özellikle “Yeşilçam” sineması topluma hayaller satmıştır. Bu dönemi sinemamızın “umut yılları”dır (Dorsay, 1989: 14).

Köylerden kopmalar, geçim sıkıntıları, kentlere olan göçler, kentlerde oluşan mahalle kültürü, ilişkiler, yoksullaşan toplum, zengin olma hayalleri, toplumsal dönüşümlerle beraber yaşanmakta; bu olgular aynı zamanda sinemayı da beslemektedir. Demokrat Parti’nin popülist uygulamaları Yeşilçam sinemasının oluşmasında oldukça etkilidir. Sinemacılar, izleyicilerin beklentilerine göre filmler yapmaya başlamıştır. Türk sineması bu yıllarla beraber, yaşanan toplumsal dönüşümlerin etkisiyle girilen bu yeni dönemde melodramlar, duygu sömürüsü, zengin kız fakir oğlan, kötü adam-kadın, yoksul iyi insanlar gibi temaları işleyen filmler çekilmektedir (Kara, 2012: 2).

1950’lerdeki Türk Sinemasında sosyal açıdan hiçbir sıkıntı işlenmemiştir, insanlar yaşadıkları yer, çevre zaman ne olursa olsun sadece ihanet eder, ihanete uğrar, aşk yaşar, verem olup ölür (Daldal, 2012: 65).

Bu temaların dışında gene aynı dönemde toplumsal gerçekçi filmlere yönelen, ulusal sinema ve halk sineması gibi kavramları ortaya atan sinemacılar da çok başarı filmler yapmıştır. Muhsin Ertuğrul döneminde sıkça görülen film temaları, kuralları ve

kalıpları, Yeşilçam döneminin vazgeçilmezlerindedir. Dönemin Yeşilçam kalıplarını işleyen en büyük ve abartılı örneklerini Muharrem Gürses vermiştir. Gürses köy melodramlarını işlerken sinemaya yeni yönetmenler de girmektedir. Sinemacılar bu dönemde belli bir sinema dili yaratma çabasıdadır. Bu yönetmenlerden en önemlileri, Lütfü Ö. Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman Seden, Memduh Ün, Halit Refiğ ve Yılmaz Güney'dir. Bu isimler önceleri Batılı tarzda filmler yapıp daha sonra Yeşilçam'a yenilmiş olsalar da zamanla kendi dillerini geliştirmeyi başarmıştır. Yeşilçam'dan kopmayı başarıp toplumsal gerçekçi filmleriyle öne çıkan Yılmaz Güney hapisaneyken de bu tür filmler gerçekleştirmeye çalışmıştır (Kara, 2012: 3).

Türk sinemasını kendi toplumunu yansıtırma biçimi, sinemamızın kültürel yaşamımızdaki yeri ve toplumun kültürünü ne şekilde yansıttığına bakarak anlayabiliriz. 1960'lı yıllardan itibaren Türk sinemasında ilk kez hükümet değişikliği, göçler, işçi sınıfının doğuşu, kentleşme gibi sorunları ele alınmaya başlanmıştır. Sinemamızın bu yılları, 27 Mayıs Darbesi'nin izlerini de taşımaktadır. Örneğin, Halit Refiğ'in *Şafak Bekçileri* (1963) Türk Silahlı Kuvvetleri'nin darbedeki rolü, ülkedeki ilerici-gerici çatışmaları ele alınır. Ertem Göreç'in, *Karanlıkta Uyananlar* filminde de ilk kez grev ve sendikalaşma konusu işlenmiştir. Halit Refiğ'in *Şehirdeki Yabancı* filmi ise (1965) işçi sorunları, aydının yabancılaşması konularını yansıtan ilk filmidir.

Özetle, 1950'lerde başlayan toplumsal değişim süreci sinemamıza 1960'larda yansımaya başlamıştır. Bunu önemli nedenlerinden biri de o dönemde yaşanan toplumsal ve ekonomik değişimle beraber sinemamızın imkânlarının da artmasıdır. Özellikle Halit Refiğ'in (1963) *Gurbet Kuşları*'ndan itibaren başlayan toplumsal sorunlara yönelim, bu yılları izleyen 1970'ler ve 1980'lerde de sıkça ele alınmıştır (Güçhan, 1992: 11).

2.2. Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçiliğe Yöneliş

Türk Sinemasında toplumsal gerçekçilik Sinemacılar Dönemi olarak adlandırılan dönemden sonraki Türkiye'nin siyasal yaşamında bir dönüm noktası olan çok partili siyasal yaşama geçişle başlamıştır. Bu döneme kadar kaliteli ürünler ortaya

koyamayan, toplumsal gerçekçilikten uzak görünen Türk sineması, ülkedeki önemli gelişmelerden etkilenerak, gerçek anlamda bir sinema olma yolunda önemli mesafeler katetmiştir (NijatÖzön, 1968: 358).

1960 öncesindeki dönemde akademik hayattan basına, siyasal yaşama kadar her alanda düşünce özgürlüğü kısıtlandığından bu dönemde toplumsal gerçekçiliği işleyen filmlere rastlamak da olası değildir. Filmlerde gündelik sorunların yok sayıldığı iyimser bir hava vardır. Folklorik öğeler, köy ve kasaba yaşamı, Anadolu insanı, roman uyarlamaları gibi konulara; tarihsel ve savaş filmlerine sıklıkla rastlanmaktadır (Güçhan, 1992: 80).

1950-60 döneminde Anadolu'da sinema, elektriğin gelmesine ve yolların yapılmasına paralel olarak gelişmeye başlaması, sinemacıların sinema dilini kullanmaya başlaması, Anadolu'da sinema salonlarının sayısının artması, 1950'li yılların sonlarına doğru gazetelerde sinema eleştirileri yayımlanmaya başlaması, sinema adına önemli aşamalardır (Kara, 2012: 11). 1960 sonrasındaki yeni siyasi ortam sinemanın topluma yönelmesine olanak sağlamıştır. Bu dönemde Atilla İlhan, Tarık Dursun Kakıncı, Oktay Akbal, Burhan Arpad, Salah Birsal gibi edebiyat alanından ya da NijatÖzön, Metin Erksan, Halit Refiğ gibi sinema alanında gelen kişiler sinema alanında düşünce üreten ve tartışmalar açan, sinema estetiği üzerine kafa yoran kişiler olmuştur.

1960 yılı Türk toplumsal yaşamının olduğu kadar Türk sinemasının da dönüm noktasıdır. 27 Mayıs 1960 darbesi, değişen toplumsal siyasal yaşam, 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlük havası, sinemamızın o güne kadar ele almadığı konuları toplumsal gerçekçi bir yaklaşımla almasına olanak sağlamıştır (Daldal, 2005, 56). Türk Sineması için 1960'lı yıllar toplumsal ve kültürel konuların sinemaya yansımaları açısından bir dönüm noktasıdır. Toplumsal gerçekçi filmler bu yıllarda ortaya çıkmıştır (Esen, 2000: 9).

1960 askeri darbesinin ardından yeni anayasanın gerektirdiği nispi özgürlükler, sol hareketin ülke çapında hızla yayılması, sinema yapımcılarını pek etkilemezse de yönetmenleri etkiler. Sanatçı ve aydınlar tarafından ciddiye alınmaya başlanan sinema gençlik tarafından da ilgi görür. Sinema yayınları artar, film gösteren kulüpler açılır, film sansürünün değiştirilmesiyle ilgili kampanyalar şiddetlenir. Bu kaynaşma dönemi içinde önceleri toplu ve kaynaşmış görünen bir grup yönetmen, edebiyatçı, yazar topluluğu sinemada gerçekçiliği aramaya başlarlar (Sayman, 1975, s.37).

Sumru Yıldırım Kaya'ya (2011) göre; "Toplumsal tarihi gerçekliğin, yoğun bir şekilde sinemaya yansması genellikle savaş, buhran ya da darbe dönemleri gibi toplumu baştan aşağıya değiştiren dönemlerden kaynaklanır" (s.201).

Türk sinemasında toplumcu gerçekçilik 27 Mayıs sonrası ortaya çıkan yeni yönetmenler kuşağının, ortaya çıkan yeni sinema ortamı içinde, hem sinema dili yaratmak adına hem de batının estetik anlayışını yakalamak adına verdiği mücadelelerle ortaya çıkmıştır. 1960 darbesinden sonraki yıllarda sinema dergileri, kulüpler, festivaller o güne dek hiç olmadığı kadar artmıştır. Türk filmleri Avrupa'da ödüller almaya başlamıştır. Bu dönemde asıl önemli olan şey, devrimci bir duruşla toplumsal gerçekleri sinemaya aktarmak ve bunu yaparken de yeni bir sinema dili yaratmaktır(Daldal, 2005: 58).

Darbe dönemleri bir yandan sinemanın söyleminde değişimler ortaya çıkarırken bir yandan da darbelerin kendisinin konu olarak sinemaya girmesine yol açmıştır. 27 Mayıs 1960 darbesi toplum üzerinde farklı ve olumlu bir şekilde karşılanmıştır. 27 Mayıs'ta yönetim askeri rejimin eline geçmiş olmasına karşın halk bu durumu demokrasinin kurtuluşu olarak algılamış ve bu bir darbeden ziyade ihtilal olarak algılanmıştır. Buna paralel olarak ihtilalin Türk sinemasında yarattığı etki, ilerici ve gerçekçi bir tavır olarak sinemaya dönmüştür. (Kaya, 2011: 202).

1960 sonrasında bir süreliğine Türk Sinemasına yeni bir hava gelmiş, daha önce tabu sayılan birçok konuya değinilmeye başlanmıştır. Sinemada gerçekçilik yeni eğilimler ve biçim kaygılarıyla daha ayrıntılı ve bilinçli şekilde ele alınmaya başlanmıştır (Scognamillo, 1998:190).

Daha önce de belirtildiği gibi, Türkiye'nin 1960-70'li yıllardaki geçirdiği değişim, yeni bir kültürünve yeni değerlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Dönem içerisinde kendini iyice hissettirmeye başlayan sanayileşme, büyük kentlere göç ve gecekondulaşma olgusu söz konusudur. Buna paralel olarak ortaya çıkan önemli bir olgu ise işçi sınıfıdır. İşçi sınıfı beraberinde sendikalaşma, grev hakkı gibi unsurları getirerek bu değişimin merkezinde yer almıştır. Toplumsal alandaki bu değişimler bütün iletişim araçlarında yer almıştır.

Özön'e göre, topluma büyük bir umut kapısı aralayan 1961 Anayasasıyla, o zamana dek baskı ve polis devleti yöntemiyle kontrol altında tutulmaya çalışılan ne kadar

sorun varsa hepsi gün yüzüne çıkmaya başlamıştır. Bunlar sinemacıların en değerli kaynaklarıdır. 1950-1960 arasında sinema dili yaratmaya çalışıp bir şeyler öğrenen sinemacılar bu birikimlerini hep yüzeysel konularda harcamak zorunda kalmışlardı. Bu dönemde ise artık toplumsal sorunlara yönelme fırsatı yakalanmıştır. Sinemacılar açısından meselelerin nasıl anlatılacağı sorunu çözülmüş, artık neyin anlatılacağı sorunu üzerinde tartışılmaktadır. Böylece 1960 öncesi yönetmenlerle 1960 sonrası işe başlayan yönetmenler, iyi niyetlerle bir şeyler yapma çabası içinde, toplumsal sorunlara odaklanmaya başlamıştır. Böylece bu dönemde Türk Sinemasında ilk defa toplumsal sorunları perdeye yansıtmaya çalışan filmler çevrilmiştir (Özön, 1995: 32).

1950-60 döneminde sinema dilini oluşturan ancak kullanma fırsatını pek bulamayan Türk sineması 1961'den sonra bu dili uygulama şansı bulmuştur. 1961 Anayasası politik hayatta daha önce görülmeyen sosyalist partilere, sendikal hareketlere izin veriyor; ülkenin sorunlarına değişik bakış açılarıyla bakılmasına imkân sağlıyordu. 27 Mayıs'ın getirdiği bu uygun ortam sinemada toplumsal gerçekçilik akımının doğmasına elverişli ortamı da sağlıyordu. Bu olumlu hava bazı aksaklıklar olsa da 1965'lere kadar sürmüştür. 1960'lı yıllar Türk sinemasında olduğu kadar dünya sinemasında da hareketliliğin olduğu yıllardır. Fransa'da "Yeni Dalga", İngiltere'de "Özgür Sinema" akımı ile başlayan değişim, ABD'de Vietnam savaşını eleştiren gençlerin sisteme karşı çıkması ve "Yeni Amerikan Sineması"nı ortaya çıkarmasıyla devam etmiştir. Dünya sinemasının yaşadığı değişimler karşısında Türk sineması kendi çapında değişimler yaşamaktadır. Sinemada bir yandan edebiyat uyarlamaları kullanılırken bir yanda da artan tüketim talebine yetişmeye çalışan "Yeşilçam" sineması gelişmektedir (Refiğ, 1971: 22). Yeşilçam sineması Engin Ayça'ya (1989) göre; "Türkiye'de sinemanın kitleleşmesi ile birlikte artan talebi karşılamak üzere hızlanan üretimin, sinemayı yapa yapa öğrenen yönetmenlerin sinemasıdır"(s.82).

Metin Erksan'ın *Yılanların Öcü* (1962) filmi Fakir Baykurt'un romanından uyarlanan ve köy sorunlarını gerçekçi bir şekilde ele alan ilk filmlerendir. Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* (1960), *Susuz Yaz* (1963), *Acı Hayat* (1963) toplumsal sorunları yansıtmaya çabasıyla çekilen filmlerdir. Halit Refiğ'in *Şehirdeki Yabancı'sı* (1963) ile ilk kez işçi sorunları, yabancılaşan aydın konusu işlenmiştir.

1964 yılında Ertem Göreç sinemamızda işçi sınıfına anlatan ilk film olan *Karanlıkta Uyananlar*'ı çekmiştir. Film sendikalaşma, işçi sorunları gibi temaları işlemiştir. O

güne kadar işçilerin hak arama mücadelesini bu denli anlatan bir film çekilmemiştir (Coş, 1974: 14).

Sinemamızda toplumsal sorunlara ilginin arttığı bu dönemde, toplumun gündeminde önemli bir yer tutan iç göç olgusu ilk kez istikrarlı bir şekilde işlenmeye başlanmıştır. *Gurbet Kuşları* (1964 Halit Refiğ) ve *Bitmeyen Yol* (1965 Duygu Sağıroğlu) yeni bir hayat umuduyla köylerini terk edip kente göç eden insanların dramını, iç göç olgusunu o dönemki boyutlarıyla anlatmaktadır. *Gurbet Kuşları* büyük bir beğeni ile izlenirken *Bitmeyen Yol* sansürlenmek istenmiştir (Güçhan, 1992: 84).

1965 yılındaki iktidar değişikliği siyasi yaşamı yeni bir boyuta taşımıştır. Bu dönemle beraber gericilik hareketleri artarken karşıt görüşlü kitleler arasında çatışmalar başlamıştır. Öğrenci hareketlerinin güçlendiği, çeşitli siyasi akımların etkisinin hissedildiği yıllardır. Televizyonun hayatımıza girmesi topluma yeni bir kitle iletişim aracı imkânı sağlamıştır ve teknolojik gelişme çok çabuk kabul görerek benimsenmiştir. Çatışmalara varan gergin siyasi ortamın sonucunda 12 Mart 1971 ara rejimi meydana gelmiştir. Türk sinemacıları ve yazarları bu dönemde “Ulusal Sinema”, “Devrimci Sinema”, “Halk Sineması” gibi sinema akımlarını tartışmışlardır ancak bu tartışmalarda elle tutulur sonuçlar çıkmamıştır. Bu akımların ortaya çıkış sebebi aslında halkı tanımamaktan kaynaklanmaktadır (Atam, 2009: 314).

1965 yılında Onat Kutlar ve Adnan Berk “Sinematek” derneğini kurmuştur. Dünya sineması klasiklerinin yeniden gösterildiği, toplu film gösterimlerinin yapıldığı, dergilerde yerli ve yabancı sinema yazarlarının makalelerinin paylaşıldığı gerçek bir sinema ortamı yaratılmıştır. Derneğin kurucuları sinemanın entelektüel bir ortamda gelişmesine olanak sağlamıştır. Ancak batı sinemasına olan yoğun ilgi ve Türk sinemasının gelişmemesi aydın-sinemacı çatışmalarını doğurmuştur. Bu dönem Türk sinemasının en çok eleştirildiği dönemdir. Sinematek karşılıklı suçlamaların merkezi haline gelmiştir (Kutlar, 1985, 18).

Türk sinemasında ilk kez sinema ortamının oluştuğu dönemi ve Sinematek’in kuruluşunu Onat Kutlar şöyle (1985) anlatmaktadır:

Türkiye’de yaşayıp da dünya sinemasından haberdar olmak isteyen insanlar bir araya gelerek kurdular Sinematek’i. Bütün amacı geçmişin sinema birikimini gelecek kuşaklara aktarabilmektir. Bu da gösteriler düzenleyerek, üzerinde tartışılarak, yayınlar yaparak olabilirdi (s.15)

Halit Refiğ, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Lütfü Akad gibi yönetmenler edebiyatın çok önceleri ele aldığı gerçekliği geç kalmış olsa da filmlerine yansıtmiş; ancak ticari bakımdan istenilenin çok altında bir başarı yakalayabilmiştir. Seyirci 1950 sonrası sinema eğilimlerine bağlı olarak Yeşilçam sinemasına yönelmekte, toplumsal sorunları ele alan filmlere ilgi duyulmamaktadır. Bu eğilimler üzerine sinemacılarda ticari kaygılarla gişede başarı sağlayabilecek filmlere yönelmişlerdir. (Güçhan, 1992: 86).

Halit Refiğ ve Metin Erksan gibi bazı sinemacıların oluşturduğu Halk Sineması ve Ulusal Sinema kuramı ve Sinematek dergisi üyeleri başta olmak üzere aydınların savunduğu Devrimci Sinema kuramı, 1965 sonrası siyasal yaşamda ortaya çıkan çeşitli politik düşüncelerin, akımların ve toplumsal sorunların meydana getirdiği problemlerin sinemadaki uzantılarıdır. Halit Refiğ Halk sinemasının başarısız olmasını sebeplerini şu şekilde açıklamaktadır:

Türkiye’de hiçbir dış müdahale, ya da devlet desteği olmadan halkın kendi bünyesinden doğan sinema, 1960-65 senesinde bir aydınlar sineması olmak gayretinde ve dış dünyaya açılma çabasında kesin başarısızlığa uğramıştır. Bu başarısızlık Türk sinemacılarının kişisel yeteneksizliğinden çok Türkiye’nin tarihi şartlarını eseridir. Dış dünyadan ve aydınlardan umudunu kesen sinemamızın kaynağına, halkına dönmesi kaçınılmaz bir sonuçtur. Türk düşüncesi ve sanatı yeniden doğuşun kaynaklarını kendi tarihinde ve halkında aramak zorundadır (Refiğ, 1971: 41-42).

Hem teoride hem pratikte karmaşık bir dönem olan 1965-70 yılları Türk sineması adına başarılı sayılamaz. Türkiye’nin geçirdiği değişim sonucu sinemada bir kavram kargaşası meydana gelmiştir. 27 Mayıs sonrası atmosfer değişmiş Adalet Partisi’nin iktidara gelmesiyle de yapımcılar yeni iktidara yaranma telaşına girmiş, aynı zamanda da sınıfsal tercihlerini yapmışlardır. Bir yandan halkçı filmler yapmak isteyen yönetmen ve senaristler, diğer yanda gişeyi düşünen yapımcıların çatışmaları söz konusudur (Atam, 2009: 317).

Benzeri diğer üçüncü dünya ülkelerinde olduğu gibi, eleştirmenler yönetmenler şu seçimle yüz yüze gelmiştir; Nasıl bir düzen istiyoruz? Halka nasıl yardımcı olabiliriz? İnsanların haklarını elde etmesinde, insanca bir düzen kurulmasında sinemanın nasıl bir rolü olabilir?...yönetmenlerimizin bu sorulara 1950-65 arasında verdikleri yanıtlar ile bu tarihten sonraki, yanıtları köklü olarak değişmiştir, sonuç olarak söylemleriyle hataların sorumlularına ilişkin düşünceleri de (Atam, 2009, 318).

Halit Refiğ’in kendi kuramsal görüşlerini yansıttığı söylediği filmi olan *Bir Türk’e Gönül Verdim* Doğu-Batı karşılaştırması yaparak bir senteze ulaşmayı amaçlamıştır.

Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* (1966), *Kuyu* (1968) filmleri de Halit Refiğ'le aynı görüşleri savunmaktadır. Bu dönemden sonra "Milli Sinemacı" adını sürdüren tek yönetmen Yücel Çakmaklı'dır. Milli Değerler olarak yalnızca din'i ve dini değerleri savunmuştur (Güçhan, 1992: 88).

2.3. Türkiye Sinemasında İşçi Sınıfı

İhsan Koluvaçık-Nesrin Kula'ya göre; Türk Sinemasında işçi temsili iki şekilde olmuştur. Bunlardan birincisi işçinin ana karakter olduğu ama bu durumun melodramik öykü içinde sadece arka planda kaldığı ve ana öyküye yan öykü katabilecek nitelik kazandırdığı filmlerdir. Bu tarz filmlerin sayısı oldukça fazladır ancak toplumsal bir bilinç aşılama noktasında son derece zayıftır. İkincisi ana karakterleri işçi olmakla birlikte iş, işçi, işveren temelli sorunları ön plana alan ve var olan ekonomik sistemi eleştiren filmler; yani işçilerin ana karakter olduğu ve işçi sorunlarına değinen filmlerdir (2012: 9).

Türkiye'de işçi sınıfını anlatan film sayısı oldukça azdır. İşçi sınıfını en temel dinamikleri ve sınıfsal bilinç olgusuyla işleyen birkaç örnek dışında geri kalan filmler, işçiyi tematik bir fon olarak arka planda yerleştirerek sunmuştur. Fakat bu yönüyle bile, çekilen filmler, toplumsal dönüşümü anlamamız açısından oldukça önemlidir (Hepkon ve Aydın 2010: 81)

Nezih Coş'a göre sinemamızda, işçinin ekonomik sorunlarıyla birlikte ele alınması resmi sansür mekanizmalarının iznine bağlıydı. İşçinin en temel hakları sistem tarafından yasaklanırken işçi sınıfı sorunlarını anlatan filmlerin çekilmesi pek kolay değildir. Grevlerin suç sayıldığı, işçi örgütlenmelerinin durdurulduğu cumhuriyet yıllarında ve sonraki süreçte tek sinemamız olan Muhsin Ertuğrul'un sansür mekanizmalarını aşır tabu olarak görülen işçi sorunlarına yönelmeyişi olağan bir durumdur. İşçi hareketlerinin seslerini yeterince duyuramadığı, sendikalara ağır yaptırımların uygulandığı, sanatın toplum için yapılmasının doğru bulunmadığı savaş sonrası dönemde emekten işçiden söz eden filmler yapmak istenmemektedir. Bu dönemde toplumsal gerçekçi edebiyat eserleri de yok denecek kadar azdır (Nezih Coş 1974, 5). Türk sinemasının ilk yıllarında egemen ideolojinin dışında film yapılmanın mümkün olmadığı bir gerçektir.

Hepkon ve Aydın'a (2010) göre;

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 üretimi üzerinde etkili olduğu görülmektedir (s.81).

Türk yönetmenler sinema alanında 1950'lerde daha yeni olgunlaşmaya başlamıştır. Bu olgunlaşma sadece teknik anlamda sinema dili yaratmaya yöneliktir. 1960'lı yıllara gelinceye kadar toplumsal sorunlar dendiğinde işçi sorunları akla pek gelmemektedir. Bu dönemde toplumsal sorun olarak işlenen konular genellikle gündelik partacılık tartışmalarıdır. 1960'lara kadar birkaç gerçekçi köy filminin, Kurtuluş ve Kore savaşı filmlerinin dışında toplumsal sorunlara eğilmeyen polisiye filmler, melodramlar, tarihsel filmler üretilmiştir. Sinemamızda işçi bu süreçler atlatıldıktan sonra 1960'lardan sonra kısıtlı örneklerde görülmeye başlanmıştır. Sorunlara çok bilinçli bir yaklaşım yine yoktur. Çünkü 1960 sonrasında bile filmlere uygulanan bir sansür söz konusudur. Film yasaklama olaylarının ortadan tamamen kalkmaması sinemamızda 1939'dan beri devam eden faşist baskıların devam etmesi, bir de yönetmenlerin konuya ilgisizliği işçi filmlerinin yapılmasını engellemekte, dahası işçinin yan kahraman olduğu filmler bile birkaç örnekten öteye geçememektedir. Türk filmlerinde işçi daha çok 1960-65 arası dönemde ele alınmıştır. Adalet Partisi'nin iktidar olduğu yıllarda işçiler sinemada yan kahraman olarak ele alındılar. Daha sonraki yıllarda siyasi karışıklıklar nedeniyle işçi filmleri yapılamamıştır. Yeşilçam, gerçek üstü masal kahramanlarının hikâyelerini, ağa köylü çatışmalarını, silah ve kavga içerikli köy filmlerini çevirmekten öteye gidememiştir (Coş, 1974: 6).

Aslı Daldal Türkiye'de yaşanan toplumsal dönüşümle otağa çıkan işçi sınıfının sinemaya yansıdığı dönemi genel olarak toplumsal gerçekçilik dönemi olarak adlandırmaktadır. Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu bu dönemin en iyi örnekleridir. Daldal'a göre bu dönem toplumsal gerçekliğinin özellikleri; akımın merkezindeki sanatçıların hepsinin siyasete duyarlı olması, dönem filmlerinde sıradan insan karakterinin abartısız ve doğrudan perdeye yansıtılma çabası, dönemin yönetmenlerinin antikapitalist dünya görüşlerinin olmasıdır. Bu durum izleyicilerde de karşılık bulmaktadır. (2005: 138).

Yönetmenlerin siyasi bir bilinçle işçi filmlerine yönelmesi sansürün izin verdiği ölçüde olanaklı hale gelmektedir. Sinemada gerçekliğin gişede sağladığı başarıyı gören yapımcılar bu projeleri daha sonra desteklemeye başlamıştır (Oskay, 1996: 93-109).

Halit Refiğ'e (1971) göre;

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. *Suçlular Aramızda*, *Karanlıkta Uyananlar*, *Keşanlı Ali Destanı* ve *Haremde Dört Kadın* gibi iddialı ve pahalı filmlerin yapımına bu ümitle girişildi (s.32).

2.3.1. İşçinin Yan Kahraman Olduğu Filmler

Filmlerin ana hikâyesinde işçilerin yan kahraman olarak yer aldığı filmler de vardır. Genellikle bu filmlerde işçi kahraman boyutsuz, derinliği olmadan verilmekte, işçi sorunlarına kısmen ve yüzeysel olarak değinilmektedir (Coş, 1974: 6).

Bu yönelimin ilk örneklerinden biri Memduh Ün'ün *Ayşecik* (1960) filmindeki baba işçidir. Başkahramanın bir işçi olması sadece ayrıntıdan ibarettir. Filmde baba yanlışlıkla hapse girer. Oturdukları çevredeki herkes kızı yardım eder, aile bu yardımlarla geçinmeye çalışır (Hepkon ve Aydın 2010: 81).

Ayşecik filminde işçi özellikleri yaşlı baba karakterinde toplanır. Ancak film, bir aile dramını duygusal-popülist bir çizgide anlatmaktadır (Coş 1974: 6). Bu film işçiyi işçilerin yaşam mücadelesini anlatmamaktadır, filmde işçilik sadece babanın taşıdığı bir vasıftan ibarettir; geri planda kalan bir fon niteliğindedir. Kurtuluş Kayalı'ya göre *Ayşecik*, 1950'lerde başlayan sosyal ve ekonomik dönüşümün yarattığı olumsuzlukları sergilemektedir (2006: 6).

Atıf Yılmaz'ın Orhan Kemal'in romanından uyarladığı *Suçlu*'da (1960) İstanbul'un kenar mahallelerinde yoksulluk içinde yaşayan bir aile anlatılmaktadır. Filmde işçi özellikleri yaşlı ve alkolik babada toplanmıştır. Baba zaten filmin ortalarında da ölecektir. Filmde asıl olarak ailenin küçük oğlunun başında geçenler işlenmiştir.

Koluaçık-Kula'ya göre (2012) işçilerin yan kahraman olarak işlendiği filmlerden bazılarında, işçi sorunlarının ekonomik yönü de ele alınmıştır (s.10).

Halit Refiğ'in *Bir Türk'e Gönül Verdim*'de (1969) bir Alman kadını aldatan Türk işçisine yer verilmekte; karakter, olumsuz ve kötü bir karakter olarak sunulmaktadır. Fabrika işçisi olan İsmail'in işçi olmasından kaynaklanan bir çatışma yoktur. Ahsen Deniz Morva Kablamacı'ya göre film; "olay örgüsü kendi içinde belirli bir düzeni olan, belli bir dengeye oturmuş, kapalı bir dünyada geçer" (2011: 63). Filmde fabrika çevresiyle işçi karakterinin ev yaşamı başarılı bir şekilde işlenmektedir ama işçi karakteri filmde yan kahraman olmaktan öteye geçememiştir. Film, Türk toplumuyla batı toplumunun temel ayrılıklarını ortaya koyma amacı taşımaktadır (Coş, 1974: 6). Bir yabancı gelmesi, geleneksel değerlerin, yabancı gelirdiği değerle çatışmasına neden olmaktadır. Batı kültürüyle yetişen erkekle geleneksel erkek filmde karşı karşıya getirilmiştir. Ayrıca filmde köyde yaşamaya başlayan Alman karakteri de köy hayatıyla zıtlıklar içindedir. Eski-yeni, Batı-Doğu karşıtlığı iki erkek ve Eva üzerinden verilir. İsmail Eva'yı cinsel obje olarak görürken, Mustafa samimi ve korumacı yaklaşmaktadır. İşçinin ana karakter olmadığı ama işçilerin de içinde bulunduğu bir filmdir (Kablamacı, 2011: 62). Bu filmlerde işçi karakterler sadece arka plandaki detayları oluşturmaktadır; genellikle işçi sınıfının içinde bulunduğu reel durumdan pek bahsedilmemektedir.

İşçinin yan kahraman olarak yer aldığı bazı filmlerde ise işçi, ekonomik sorunlarıyla da ele alınmıştır. Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* (1960) filminde, aynı semtte oturan farklı yaş gruplarında, farklı mesleklerle uğraşan, farklı karakterleri olan altı kişinin işsizlik ve ekonomik sorunlar yüzünden soygun yapması anlatılmaktadır. Aralarındaki trikotaj işçisi Ekrem annesiyle oturan, patronu tarafından sevilen ama geleceği konusunda endişeleri olan, fabrika yaşantısının yıprattığı bir kişidir. Erksan, Ekrem ve arkadaşlarını kamyon şoförü Fehmi önderliğinde bir soyguna iter. Soygun girişiminin sonunda işçi Ekrem'in de aralarında bulunduğu bazıları ölür, bazıları yaralanır. Film dönemin anlayışını ve içinde bulunduğu sosyo-ekonomik durumu özetlemesi bakımından da önemlidir. (Kablamacı, 2011: 63).

Aslı Daldal'a göre *Gecelerin Ötesi* filmi Demokrat Parti (DP) zihniyetinin, hızlı sınıf atlama ve köşeyi dönme ideolojisinin doğrudan bir eleştirisidir. Filmde zenginlik hayalleri kuran arkadaşların bu uğurda giriştikleri yol hüsrarla sonuçlanır ve amaca giden her yolun mubah olmadığı anlaşılır. DP fırsatçılığının trajik sonuçlarıyla yüzleşilir. Erksan'ın para hırsının şeytaniliğine yaptığı vurgu DP döneminin liberal politikalarının eleştirisidir. Gençler soygun yapmak yerine soruna siyasi bir bakış

getirmeyi, toplumsal bir başkaldırının gerekli olduğunu düşünmez (Daldal, 2005: 98).

Nezih Coş'a (1974) göre;

Erksan, *Gecelerin Ötesi* filminde 1960 ortamının umutsuzluğunu iyi yakalamış ve yansıtmıştır. Demokrat Parti'nin temelsiz "her mahallede bir milyoner" politikasının tek tek kişilere yansıyan yanlış etkileri gösterilir, son işçi adına da karamsar, olumsuz bir sondur. İşçinin sorununu çözümlmek için bir araya geldiği kişiler ve tutulan yol da yanlıştır. Film bunun yorumunu ise pek akıcı yapamamıştır (s.6).

Filmin verdiği umutsuz hava ve verilen mücadelenin bireysel oluşu sol çevrelerin filmi eleştirmesine neden olmuştur. Fakat film o döneme göre cesurca çekilmiş ve kendinden sonrakilere cesaret vermiştir. (Uçakan, 1997: 29)

Agâh Özgüç, *Türk Sinemasında İlkler* kitabında yaşanan toplumsal değişimin sinemaya yansımalarının ardından yeni bir akımın ortaya çıktığını söylemektedir. Özgüç bu akımın "Toplumsal Gerçekçilik" olduğunu ve ilk örneğini de Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* filmi olduğunu belirtmektedir. (1990: 71-72)

Senaryosu Vedat Türkali tarafından yazılan Halit Refiğ'in, *Şehirdeki Yabancı* (1963) filminde de Zonguldak'taki maden işçileri fon olarak kullanılmıştır. Filmde İngiltere'de öğrenim görüp doğduğu yere dönen bir mühendisin, gerici ve çıkarıcı bu taşra çevresinde hem sömürülen işçilerin adına hak hem de çocukluk aşkını arayışı; yanı sıra işçileri kapsayan genel bir direnişi örgütlemesi işlenmiştir. Filmde işçilerin gittikçe bilinçlendiği mesajı verilse de işçilerden yana bir hareket gösterilmemiştir (Kablamacı, 2011: 62). Eylemci, filmin sonunda çıkarıcıların maskesini düşürmeyi başaran mühendistir ve aydın sıfatındadır. İşçilerin tek eylemi aydın ile sevgilisini gericilerin linç girişiminden kurtarmaktır. Hepkon ve Aydın'a göre (2010) filmde Zonguldak maden işçilerinin sorunları daha çok bir fon olarak ele alınmıştır (s.87). Refiğ'in bu filmi sansürlenmiştir, gösterilecek salon bile bulamamıştır. Film yurt dışına satılmışsa da, orada da başarılı olamamıştır (Refiğ, 1971: 26-27). Film işçi sorunlarından ziyade toplumsal gerçekçilik anlamında öne çıkmaktadır. Refiğ filmi şöyle yorumlamaktadır:

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 (1971: 26).

Nezih Coş'a (1974) göre; "Türk sinemasında çok köylü filmi yapılmıştır, çok ağa-ırgat ilişkisi gösterilmiştir ama "tarım işçisinin tüm ekonomik sorunları ile yansıdığı filmler yok denecek kadar azdır" (s.7). Orhan Arıburnu'nun Necati Cumalı'dan uyarladığı *Tütün Zamanı*'nda (1959) Ege'deki tütün yetiştiricisi iki aile arasında çıkan kız sorunu melodram şeklinde işlenmiştir. Tütün işçisi köylüler sadece birer figürandır. Benzer bir şekilde Türkan Şoray'ın *Dönüş* (1973) filminin giriş bölümünde de ağa tarafında toprakları ellerinden alınıp ücret karşılığı çalıştırılmaya başlanan köylüler kısaca gösterilmektedir. Lütfü Akad'ın *Irmak*'ında (1972) ağanın oğlunun gönül işlerinin arka planında tarım işçilerinin makineleşmeye karşı verdiği toplu bir direniş işlenmektedir. Coş'a göre *Irmak* filmi yan kahraman olarak ele aldığı işçiyi kitlesel olarak eyleme götüren en başarılı filmlerdendir.

2.3.2. İşçinin Kısmen Baş Kahraman Olduğu Filmler

İşçi sınıfını içinde barındıran bazı filmlerde ise işçi karakteri filmin içinde belli bir bölümde, filme sonradan gelip geçici olarak işçilik yapan kişidir. Bu tür filmlerde işçinin somut ekonomik sorunlarına eğilme derdi yoktur. Örneğin Şadan Kamil'in psikolojik polisiye filmi *Kaçak*'ta (1955) cinayet işleyen bir kişi polisten kaçmak için sığındığı çiftlikte işçilik yapmaktadır. Osman Seden'in *Mahalleye Gelen Gelin* (1961) filminde roman yazmayı düşünen kahramanın, yazacağı romana malzeme bulabilmek için amcasının fabrikasına işçi olarak girmesi anlatılmaktadır. Baş kahraman (Fatma Girik) fabrika çevresine yerleşerek o bölgede tanıştığı kamyon şoförüne aşık olur. Halit Refiğ'in *Gençlik Hülyaları* (1962) filminde, annesi trafik kazasında ölen, sokaklarda yaşayan ve soyguna karışıp polis öldüren kahraman (Göksel Aksoy) daha sonra tanıştığı genç bir kızın babasına ait fabrikaya girerek işçilik yapar. Kahraman fabrikada yükselerek yönetici pozisyona gelir ancak geçmişini bırakmaz. Coş'a (1974) göre; *Mahalleye Gelen Gelin* ve *Gençlik Hülyaları* filmleri sınıfsal açıdan yanlış sonuçlandırılmıştır (s.8).

Yılmaz Atadeniz'in *Yüzkarası* (1964) filminde de evinden kovulan ve sevdiği adam tarafından terk edilen genç kadının (Muhterem Nur) bir fabrikaya işçi olarak girmesi işlenmiştir. Filmde patronu tarafından sık sık rahatsız edilen kadın bir gün intihara kalkışır ve onu bir genç kurtarır. Daha sonra o gençle beraber mutlu olur.

Bu tür hikâyeler Türk Sinemasında defalarca işlenmiştir. Filmlerdeki karakterler işçilik sıfatlarını kısmen taşımışlardır. Filmin belli bölümlerinde kısa biçimde işçi olarak görülürler ancak gerçek anlamda işçilik, sınıfsal bir perspektifte ele alınmaz, senaryoyu doldurmak için kullanılan detaylardan öteye geçemez.

Hicri Akbaşlı'nın *Ölüm Yaklaşıyor*'da (1966) durum yine aynıdır. Evden kaçarak işçilik yapmaya başlayan kız, sevgilisi ve kıza sarkıntılık yapan patron vardır filmde. Film gene mutlu sonla bitirilmiştir. Nejat Saydam'ın Orhan Kemal uyarlaması olan *Vukuat Var* (1972) ve Vasıf Öngören uyarlaması olan *Asiye Nasıl Kurtulur* (1973) filmlerinde de fabrikaya işçi olarak giren kadın kahramanlar vardır. Fakat burada üzerinde durulan konu "işçi" değil "kadın sorunları"dır. İlk filmde sevdiğine kavuşamayan genç kadın bazı olaylar sonucu zengin bir çiftlik sahibiyle evlenir. İkinci filmde hayatı sürgünlerle geçen bir öğrenci vardır. Öğrenci fabrikada işçi olarak çalışmaktadır ama bu işlikte gene ustabaşının yüzünden kısa sürmüştür.

Kısa süreli işçilik yapan karakterlerin arasında Almanya'ya gidenler de vardır. Örneklerden biri Hulki Soner'in *Turist Ömer Almanya*'da (1966) filmidir. Turist Ömer (Sadri Alışık) Almanya'ya çalışmaya gitmiştir ama filmde asıl anlatılan Turist Ömer'in Almanya'daki komedi serüvenidir. Türkan Şoray'la Kadir İnanır'ın başrolde oynadığı *Dönüş* (1973) filminde, köylü kızı olan Gülcan'ın kocası (Kadir İnanır) Almanya'ya çalışmaya gitmiştir. Ancak asıl üstünde durulan konu köye olan yabancılaşmadır. Yılmaz Güney'in *Baba* (1972) filminde, zengin evinde çalışan Cemal'in (Yılmaz Güney) Almanya hayalleri konu alınır. Coş'a (1974) göre; Güney, *Baba* filminde hikâyeyi sınıfsal temellere oturtmaya çalışmışsa da hikâye başka bir çizgide ilerlemiştir (s.10). Filmde Cemal Almanya'ya gidemez, para karşılığı patronunun oğlunun cinayetini üstlenip hapse girer.

Ömer Lütfü Akad'ın *Gökçe Çiçek* (1973), *Gelin* (1973) ve *Düğün* (1973) filmlerinde işçi olgusu dikkat çekmektedir. Akad bu üç filmde 1940 yılından itibaren süren göç olayını anlattığını söylemektedir (Akad, 2004, 571). *Gelin* ve *Düğün*'de göç üzerinden işçileşme sürecine bir bakış da söz konusudur.

Gökçe Çiçek'te (1973) Yörüklerin yerleşik yaşama geçtiği anda bir takım kimseler tarafından sömürüleceği gerçeği ortaya konmaktadır. Yörükler için yerleşmek demek köleşmek, toprak ve tuz işçiliği yapmak demektir. Akad filminde tarım ve maden işçiliğini ekonomik ilişkiler bağlamında ele almıştır. *Gelin* ve *Düğün* filmlerinde

Akad gene aynı şekilde büyük kentlere göç eden insanların kentlerdeki işçilik süreçlerini inceler. *Gelin* filminde kente göç eden kadının fabrikada işçilik yapıyor olması “namussuzluktur”. Toplumsal gerçekçi yönü de olan filmde karısını işçi olarak çalıştıran ya da buna izin veren erkekler dışlanmaktadır. İşçiler toplum nezdinde küçümsenmekte ticaretle uğraşmak yüceltilmektedir. Yozlaşmanın da beraberinde gelişen olaylar sonucunda evin gelini (Hülya Koçyiğit) ailesinden koparak fabrikada işçilik yapmayı tercih etmiştir. Çevresine karşı gelen koca da sonunda karısı gibi fabrikada işçilik yapmaya başlar. Coş’a (1974) göre; *Gelin* filminde işçileşme süreci temelsiz ve bilinçsiz işlense de Akad’ın “emeğe” verdiği değeri ortaya koyması, dayanışma ruhuna vurgu yapması açısından önemlidir. *Düğün* filminde ise “işçi” kavramı *Gelin* filmi kadar başarılı değildir. Kız kardeşlerini satarak İstanbul’da tutulmaya çalışan Urfalı bir ailenin erkekleri kız kardeşlerinden birinin fabrikada işçi olarak çalışmasına izin verir. Abla Zelha’nın Urfa’dan sevdiği Ferhat ise inşaat işçiliği yapmaya başlamıştır. Filmde Ferhat’ın işçiliği üzerine fazla durulmamıştır (Coş, 1974:9). Akad’ın *Düğün* filmi başkahramanı kısa süre de olsa işçi olan filmler arasında yine de başarılı sayılabilecek filmlerdendir

2.3.3 İşçinin Baş Kahraman Olduğu Filmler

Türk Sinemasında işçi temsillerine genel olarak baktığımızda başarılı birkaç örneğin dışında geri kalanlarının popülist politikalarla yapıldığı görülecektir. İşçinin içinde geçtiği filmler, içerleri boşaltılmış ideolojik yönden saptırıcı, sosyoekonomik problemleri göz ardı eden melodramik ve polisiye öğelerle işlenmiştir (Koluvaçık-Kula, 2012: 12).

Kahramanı “işçi” olarak seçerken çoğunlukla “yakıştırma”nın ötesinde bir özellik, bir sorun akla gelmez, ele alınmak istenmez. Kahraman yoksul olacak, parasız olacak, buradan birtakım entrikalar yaratılacaktır. Kahraman ne iş yapsın, örneğin fabrika işçisi olsun denir ve entrika kurulur. Başkahramanı özellikle “işçi” seçilen ve onun ekonomik sorunlarına, sömürülmesine eğilen ve bunları tartışmayı amaçlayan filmlerimizin sayısı bir elin parmağı kadar bile değildir (Coş, 1974, s.9).

2.3.3.1 İşçi Olan Başkarakteri Aşk, Namus, Evlilik Gibi Yeşilçam Kalıplarıyla Sunan Filmler

Memduh Ün'ün, tiyatro oyunundan senaryolaştırdığı *Kırık Çanaklar* (1961) filminde, yoksul bir işçi ailesi içinde yaşanan ilişkiler anlatılmaktadır. Aile anne, baba, kız çocuk ve dededen oluşmaktadır. Bir komşu kadının dedikodusu yüzünden dağılıp, sonra da gerçek anlaşılınca bir araya gelen bir işçi ailesinin öyküsü anlatılmaktadır.

Filmdeki asıl sorun budur; ne bir işyerine bağlı olarak kamyon şoförlüğü yapan Cemal'in (Turgut Özatay), ne de Cemal'in evden kovduğu karısı Sebahat'in çalıştığı yerde işçilikten gelen sorunlar tartışılmaz. Ailenin problemleri ekonomik yönden sıkıntıda olmalarıdır. Filmde aile içi sorunlar büyüdükçe dram ön plana çıkmaktadır. Öne çıkan sorunların başında namus ve evlilik sorunları vardır.

Cemal ve Sabri karakterleri üzerinden işçi-işveren ilişkilerine değinilmiştir. Cemal şoförlüğünü yaptığı kamyonu şirketin aşırı yük yüklemesi sonucu bir kazadan sonra kurtulur. Bu olay Cemal'in işyerine karşı hak arama mücadelesine girmesine yol açar. Filmde işçiler kötü şartlarda çalıştırılmaktadır. Cemal'in bu durumdan duyduğu rahatsızlığı dile getirmesi patronlarınca hoş karşılanmamaktadır. İşveren, şartlarını kabul etmeyenlerin işten çıkarılacağını söylemektedir. İşçilerin ne sosyal hakkı ne kendilerini koruyabileceği sendikaları vardır. İşçilerin birlikte mücadelesi ile kazanım elde edileceği vurgusu yapılmaktadır. Filmde Cemal'in patronuyla arasındaki problemlerin asıl nedeni işçi sorunlarından değil, kendi kişisel karakterinden kaynaklanmaktadır. İşçilik bu filmde de sadece fon görevi görmektedir (Coş, 1974,10). Merve Kablamacı'ya göre (2011) de filmde, ana karakterler işçidir ancak filmin dramatik yapısı işçi olmaktan doğan sorunlar üzerine temellendirilmemiştir (s.93). Koluçak-Kula'nın da dediği gibi, işçi sorunları filmde sadece dramatik yapının güçlendirilmesi için kullanılan yan unsurdur (2012: 10).

İşçilerin melodramik aşk serüvenleriyle beraber anlatıldığı filmler arasında Ümit Utku'nun *Ayrı Dünya'sı* (1961), Atif Yılmaz'ın *Utancı*'ı (1972), Safa Önal'ın *Umut Dünyası* (1973) gibi filmler dikkat çekmektedir.

Ayrı Dünya, elindekilerle yetinmeyip daha fazlasını isteyen, gözü yükseklerde olan bir tersane işçisinin (Yılmaz Duru) bir fabrikatörün kızıyla, kendi mahallesinde oturan yoksul sevgilisi arasında kalışını anlatmaktadır.

Metin Erksan'ın *Acı Hayat* (1963) filminde tersane işçisi olan Mehmet (Ayhan Işık) ile kuaför olan sevgilisi Nermin'in (Türkan Şoray) hikâyeleri işlenmiştir. Evleneceklerdir ve bütçelerine uygun ev aramaktadırlar fakat aralarına zengin bir kız girer. Hayatlarına yeni giren kız tüm yaşamlarını altüst eder. Sorunlarının en büyük nedeni Nermin'in zengin bir hayat sürme isteğidir. Nermin başkasıyla evlenir. Film birden Mehmet'in intikam duygusuyla kaplanır. Aslı Daldal bu filmi tanımlarken "Yeşilçam kalıpları içinde bir aşk hikayesi ile, İtalyan yeni-gerçekçi akımının başını sokacak bir ev arama temasını harmanlayan gerçekçi ve dramatik bir şehir filmi" (2005: 100) ifadelerini kullanmıştır. Filmde gene işçi kesiminin sorunlarına değinilmemiş, var olan sorunlar toplumsal gerçekçi bir yaklaşımla dramatik yapı ön planda tutularak sunulmuştur.

Aşka Susayanlar (1964) filminde birizengin, diğeri işçii kikişinin dostlukları anlatılır. Nezih Coş'a göre yoksul gencin (Özkan Yılmaz) işçi oluşu sadece yakıştırmanın ötesine geçmez. Ne olsun diye düşünülmüş, işçi olsun denmiştir. (Coş, 1974: 11). Ülkü Erakalın'ın *Uzakta Kal Sevgilim* (1965) filminde de bir tersane işçisinin (Fikret Hakan) aşk hikâyesi anlatılmaktadır. Tarık Dursun Kakinç'in *Kelebekler Çift Uçar* (1964) filminde tekstil fabrikasında işçi olan kadın kahramanın (Sevda Ferdağ) aşk hikâyesi anlatılır. Film, içinde cinayetleri barındıran bir entrikadan ibarettir. Ümit Utku'nun *Fabrikanın Gülü* (1964) başkahramanı işçi olan filmlerdendir. Coş'a göre başkahramanı işçi olan filmler arasında en yoz örneklerden biridir. Ertem Göreç'in 1964 yılında çektiği *Ayrılan Yollar* işçilerin patronla çatışmaları işçi sorunları üzerinden değil, şantiye işçilerinin aşk hikâyeleri üzerinden anlatılmıştır.

Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* (1966) filminin kahramanı bir boyacı işçidir (Müşfik Kenter). Yoksulluğu film boyunca ortaya konan ezik, güvensiz duygularının temellendirilmesi için kullanılmıştır (Coş 1974, 12) Kahraman zengin bir kızın fotoğrafına âşık, gerçeklerden kaçan ve kız karşısına çıktığında ise ilgisini yitiren bir karakterdir. Kurtuluş Kayalı'ya göre Erksan bu filminde ulusal sinema diliyle insan dramını işlemektedir (2006, 86).

Erksan'ın *Yılın Kadını Değil* (1969) filminde ise fabrikada çalışan anne (Muhterem Nur) aynı fabrikada farklı vardiyalarda çalışan kızı Şükran (Nilüfer Koçyiğit) baş işçi kahramanlar olarak önemlidir. Fakat filmin hikâyesi ekonomik yönde gelişmemektedir. Üvey babanın karısıyla arasındaki problemler, üvey kızı Şükran'ın ırzına geçmesi ve karısı tarafından öldürülmesi anlatılmaktadır. Coş'a göre *Yılın Kadını Değil*'de de işçi kahramanlarının işçi özellikleri olması gerektiği gibi verilmemiştir (1974). Atıf Yılmaz'ın *Utancı* (1972) filminde de trajik bir aşk hikâyesi anlatılmaktadır. İşçiler kendi problemleri çerçevesinde ele alınmamıştır. İki fabrika işçisinin entrikalarla dolu hikâyesine yer verilmiştir. Safa Önal'ın *Umut Dünyası* (1973) matbaa işçisi Ahmet'in (Tarık Akan) aşk macerası anlatılır. Ahmet sevdiğine kavuşur ve evlenir fakat yönetmen filminde geçim sıkıntısının üzerinde özellikle durur ve bu durum film boyunca devam eder. Ahmet bu sıkıntısından kurtulmak için Avustralya'ya gider ve orada çalışmaya başlar. Filmde yurt dışına gitmeye şartlanan tipik Türk insanı portresi vardır. Coş'a göre *Umut Dünyası*'nın ülkedeki işçi sorunlarına sınıfsal açıdan bir çözüm getirme gibi bir derdi yoktur ama film var olan bir gerçeği yansıtmaktadır ve pembe gerçekçi bir tavra sahiptir (1974, s.10).

Atıf Yılmaz'ın *Toprağın Kanı*'ndaki (1966) işçi kahramanlar senaryo gereği kendi işçiliğinden gelen sorunlardan çok uzaktadır. Film öğrenci kız ile arkadaşlık kuran Hüseyin'in, (Fikret Hakan) uyuşturucu kaçakçılığı yapan kardeşi Hasan'ın, psikolojik sorunları olan Orhan'ın kadın ve aşk yüzünden ortaya çıkan sonunda ölümle biten çatışmalarını anlatır. İşçilik vasfı gene geri planda kalmış, somut ekonomik sorunlarıyla beraber yansıtılmamıştır.

İşçi kahramanlar bazı filmlerde ise polisiye hikâyeleriyle verilmiştir. Memduh Ün'ün *ÖlümPeşimizde* (1961) filmindeki kahramanları Burhan'la Zehra (Ayhan Işık-Fatma Girik) evlenecek iki fabrika işçisidir. Zehra'nın ağabeyi bir kadın için fabrikada soygun düzenlemiş ve burada bir cinayete karışmıştır. Katil zanlısı olarak yanlışlıkla Burhan'ın o fabrikada ustabaşı olan babası yakalanır. Burhan ise film boyunca babasını üzerine atılan bu suçtan kurtarmaya çalışır.

Aydın Arakon'un *Sonsuz Geceler* (1965) filminde ise kızı hasta olan bir babanın kızını iyileştirebilmek uğruna, başkasını işlediği bir cinayeti üstlenmesi, sonra da karısının yardımıyla suçsuzluğunu ispatlamaya çalışan işçinin (Ayhan Işık) hikâyesi anlatılır. Filmde işçilikten gelen problemler yoktur. Lütfü Akad'ın polisiye tarzda

çektığı 1966 yapımı filmi *Sırat Köprüsü*'nde de bir içecek fabrikası soygunu işlenmiştir. Hapisten henüz çıkan Ziya ve yakın arkadaşı Saadet'i (Sezer Sezin) fabrikaya işçi olarak yerleştirir. Ziya, işçi Nuri ile fabrika soygunu için anlaşır. Soygundan sonra saadet ile Nuri yakınlaşınca Ziya'yı intikam hırsı kaplar ve gelişen olaylar ölümle sonuçlanır. Coş'a göre, Akad bu filmde soygunun çözüm yolu olmadığını söylemekte ama başka da bir yol göstermemektedir.

Sinemamızda Anadolu'da büyük kentlere gelip işçilik yapan kahramanlar da konu olarak işlenmiştir. Bunun örneklerinden biri olan, senaryosunu Lütfü Akad'ın yazdığı, Ertem Göreç'in yönettiği *Yiğit Yaralı Olur* (1966) filminde Anadolu'dan İstanbul'a gelen Yusuf (Yılmaz Güney) burada bir farikada iş bulmuştur. Yusuf kendisiyle aynı mahallede oturan Gül'e âşık olur ve evlenmeye karar verir. Biriktirdikleri paralarla ev alacaklardır fakat dolandırıcılarla başları derde girer ve çatışma çıkar. İşçi hakkını aramaktadır ama verdiği mücadele bireyseldir. İşçi kahraman tanrılaştırılarak sunulmaktadır (Coş, 1974: 12).

Ülkü Erakalın'ın *Bütün Suçumuz Sevmek* (1964) filminde, işçi kahraman (Tanju Gürsu) Anadolu'dan gelerek amcasının yanında fabrikada işçi olarak çalışmaya başlar. Genç aynı fabrikada kendisi gibi işçi olarak çalışan bir kızı (Türkan Şoray) hamile bırakır, fakat aynı zamanda amcasının kızıyla da ilişki içindedir. Genç iki ilişki arasında bocalamaktadır. Film bu bocalamadan yola çıkarak işçiyi bu bunalımın içinde ele almaktadır. Erakalın'ın *Ölüme Kadar* (1965) filminde, amcasının ölümü üzerine kente gelip burada akrabalarının yanında kalmaya başlayan genç bir kız vardır (Filiz Akın). Genç kız fabrikada işçi olarak çalışan biriyle (Cüneyt Arkın) tanışır ve fabrikada işçi olarak çalışmaya başlar. Daha sonra birbirlerine âşık olup evlenirler. Gene işçi sınıfı adına ortada elle tutulur bir şey yoktur.

Nevzat Pasen'in *İkimize Bir Dünya* (1963) filminde para kazanmak için Trakya'dan İstanbul'a gelen ve bir inşaatta iş bulan Selim (Orhan Günşiray) ile Durmuş'un (Kadir Savun) hikâyeleri anlatılmıştır. Durmuş'la Selim sıkı dosttur ancak Durmuş'un tavırları yüzünden bu dostluk bozulur. Bu durum bunalıma yol açar ve birlikte intihara kadar gider. Coş'un değerlendirmesine göre film, sınıfsal açıdan bakılıp ideolojik bir değerlendirme yapıldığında, sorunları saptırıp gereksiz bir hümanizma peşinde koşan kadereci bir çizgide içinin boş bir filmidir. Film ana çizgisi içinde ters bir şekilde ilerlemektedir. Bu durumda işçilerin inşaatta patronlarıyla olan

yapay sürtüşmelerinin bir değeri kalmamaktadır. Filme işçi anlamında bir anlam kazandıramayan, hikâyeye etkisi olmayan boş bir çatışmadır bu (1974: 12).

Anadolu'dan göçü işleyen en başarılı sayılabilecek örnek Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol* (1965) filmidir. Sağıroğlu, filminde altı kişilik bir köylü grubunun İstanbul'a göçünü ve burada verdikleri ekme kavgasını gerçekçi ve etkili bir dille yansıtmıştır. Film büyük kentin işsizlik, kopuk ilişkiler, bencillik gibi tüm olumsuzluklarını vermektedir. Hikâye fazla sulandırılmadan iş bulma savaşı, işsizlik, ağır çalışma koşulları, amelelik, emekçilik, ücret sömürüsü, hak alma kavgası vb gerçekler işlenmiştir. Başkahraman Ahmet (Fikret Hakan) kendi köylüsü olan Güllü Bacı'nın büyük kızı Fatma (Ayfer Feray) ile cinsellik, Fatma Bacı'nın küçük kızı Cemile (Selma Güneri) ile gönül ilişkisi kurmuştur. Filmde Güllü Bacı'nın gecekodu çevresiyle kendi doğallığı içinde verilmesi inandırıcılığı arttırmaktadır. Filmde erkeklerin çok az para ile işyerlerinde kötü şartlarda çalışmasını ve evlere gündelikçi olarak giden Fatma'nın sınıf atlama özlemlerini gösteren bölümler, Sağıroğlu'nun samimiyetinin kanıtıdır (Coş, 1974: 12). Ahmet'in iki kadın arasında, yozlaşan Fatma'yı değil de Cemile'yi eş seçmesi filme ayrıca anlam katmaktadır. Cemile'nin ablasının oyunu ile işinden olması ekonomilerini bozar ve bu durum Ahmet'i iş arayışına iter. Film iş bulamayıp bir iş adamını vuran Ahmet'in hırsızlığa yönelişiyle son bulmaktadır. Bu bireysel bir kurtuluş çabasıdır fakat düşündürücüdür. Film "işçi" sınıfı açısından diğer örneklere göre daha başarılıdır ama yönetmen yaptığı bir söyleşide filmini bir "işçi filmi" olarak yorumlamaktan kaçınmaktadır:

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 sınıfından, 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 sınıfı var ki ben hâlâ geliştiği kanısında değilim. İşçiler oy verme zamanında hiç işçi gibi davranmıyorlar çünkü. Gerçi bunlar daha çok tartışılacak konular. Örgütlü, düzenli bir işçi olan, işçi işveren karşıtlığının kurulabildiği bir işçi yüzdesi çok az (Sağıroğlu, 2003, s.100-101).

Oğuz Makal'a göre, "kamera, önceleri yeni sanayi bölgeleri içinde oluşan, sonraları her yerde ortaya çıkan, fakat henüz büyük bir oylum gösteremeyen gecekodu ve burada yaşananlara ilk kez bu denli yakın plandan bakmaktadır" (1987, 30).

Koluçak-Kula'ya (2012) göre de;

Bitmeyen Yol filmi Türk Sineması'nda Anadolu'dan büyük kente göç eden işçi temsilini en iyi biçimde yansıtmaya özelliğine sahiptir. Altı kişiden oluşan grubun Haydarpaşa'dan itibaren başlayan serüvenleri toplumcu gerçekçi bir dille sinemaya yansıtılmıştır. Köyden kente göç eden ve köyde artık karınların doymayacağını düşünen bir grup insanın görüntüsü yakın çekimde verilmiştir. Büyükşehir'in yüzlerinde yaratmış olduğu şaşkınlık ifadesine dikkat çekilmek istenmiştir (S.13).

Filmde değinilen bir diğer durum ise dış göç unsurudur. Özellikle Cemile'nin kocasının Almanya'dan yazdığı mektup sahnesi ile Ahmet'in İstanbul'da iş ararken işçi bulma kurumunu yanında geçtiği sırada bir kişinin yanına yaklaşıp onu para karşılığı yurt dışına gönderebileceğini söylediği sahne bu durumun en iyi örneğidir (Makal, 1987: 34).

Bitmeyen Yol sınıfsal açıdan ele alındığında, işçi karakterlerden Fatma evinde çalıştığı hanımına özenerek köylü halinden sıyrılmak istemektedir. Bunu hanımını eski kıyafetlerini giyerek gidermeye çalışmaktadır. Yaşadığı gecekondu çevresini sürekli eleştirmektedir. Yerine getirilmesi pek de mümkün olmayan istekleri ona mutsuzluk getirmektedir. Taşralı oluşu kendisine eziklik duygusu vermektedir. Filmde köylü-kentli ilişkisinde sınıfsal sorunların varlığına değinilmiştir. Bununla da yetinilmeyip köylü kentli çelişkinin sadece kültürel boyutu değil sömüren-sömürülen, ezen-ezilen tarafların olduğu da vurgulanmaktadır. Köylülerin kendi sınıfsal konumları hakkında bilinçlendirilmeleri, kente sundukları emek arzının daha düzenli işlerde kullanmaları gerektiği iletilirken bu konudaki engelin "üretim ilişkileri" olduğu vurgulanmaktadır. *Bitmeyen Yol*, Türkiye'nin 1960'larda başladığı hızlı sanayileşme ve kapitalistleşme sürecinin öğrettiği kısa yoldan "zengin olma, sınıf atlama" gerçeğinin filmidir. Film iş ve çalışma sorunları üzerinden değerlendirildiğinde, sanayi işçisi olarak görülen karakterler genelde kadınlardır. Erkekler işçilik yapmak istememektedir. Göç filmleri arasında kente göç eden insanların iş bulmadaki zorlukları en iyi şekilde veren film *Bitmeyen Yol*'dur. Filmin bir bölümünde köylüler zor da olsa bir şantiyede kum taşıma işi bulurlar. Bölümde kentte iş arayan örgütsüz, sermayesiz, niteliksiz insan sayısındaki fazlalığa ve bu insanların işin ne olduğu dahi sormadan her türlü küfre hakarete aşağılanmaya aldırış etmedikleri vurgusu yapılır. Sahnede iş için toplanan köylüler onları işe götürmek için gelen bir kamyonun gelmesiyle birbirlerini ezerek öne geçmeye çalışır. Bu hengâme arasında işçi başı sadece 20 işçi alacaklarını söyler ancak kargaşayı yatıştırılmayınca polis çağırır. Polise "biz yirmi kişi lazım dedik bu ayların hepsi birden saldırdı" diyerek işçilere hakaret etmeye devam eder. Kamyona binmeyi

başaranlar arasında Ahmet de vardır, hiçbiri bu durumdan şikâyetçi olmadığı gibi hepsi de iş bulduğu için çok mutludur. Filmde patron, kentteki işgücü fazlasını kendi çıkarları için kullanan onları ezen sömüren bir toplumsal sınıf olarak sunulmaktadır (Güçhan, 1992: 120-123).

2.3.3.2. Özel Bir Örnek: *Otobüs Yolcuları*

1960'ların toplumsal gerçekçi Türk filmleri arasında senaryosunu Vedat Türkali'nin yazdığı, Ertem Göreç'in yönettiği *Otobüs Yolcuları* (1961) önemli bir örnektir. *Otobüs Yolcuları* filmi toplumsal bir örgütlenme ve bu örgütlülük üzerinden bir kurtuluş yolunu öneren ilk filmidir. İşçi sınıfının var olduğu diğer filmlerde *Otobüs Yolcuları* filminde olduğu gibi toplumsal bir örgütlülüğün söz etmek mümkün değildir; bireysel kurtuluş önerilmektedir. Bu anlamda *Otobüs Yolcuları* diğer işçi filmleri arasında *Karanlıkta Uyananlar*'la birlikte öne çıkmaktadır.

Film İstanbul'da bir İETT otobüs şoförünün, yani bir İETT işçisinin, kendi ekonomik sorunları için değil de oturduğu mahalle halkının adına mahalleliyi dolandıran müteahhide karşı verdiği mücadeleyi anlatır. Dolandırıcı müteahhit ev yapma bahanesiyle mahalleliiden para toplamıştır fakat ev yapmak gibi bir derdi yoktur. Liseyi bitirmiş akıllı bir adam alan şoför (Ayhan Işık) ilk olarak evinde kiracı olarak kaldığı yaşlı kadının hakkını aramak, parasını geri alabilmek için ortaya çıkar. Giderek tüm mahalle Kemal'le beraber müteahhide ve yarıdakçılara karşı mücadeleye girer; aralarında işçiler de vardır. Direniş sopalı sokak kavgalarına kadar varır. Mahkemeye taşınan dava müteahhidin ve yanındakilerin yenilgisi ile sonuçlanır. Film hak arama mücadelesinin bireysel değil, toplu örgütlenmeyle kazanılabileceğini açık bir dille söylemektedir. Zeliha Hepkon'a (2010) göre film, bireysel mücadelenin dışında toplumsal mücadeleyi ön plana çıkarmaktadır (s.88).

Vedat Türkali'ye (1984) göre;

Otobüs Yolcuları'nda otobüs şoförüyle arabanın burnundaki çalılımlı kız öyküsü oturmuştu anlatmak istediğimiz filme. Gerisi Ertem'in değımiyle "denenmiş" Yeşilçam kalıplarına yerleştirmekti anlatılacakları. Kız zengin, oğlan fakir, baba kötü, ortalık iyice karışık... Sonunda, kötüler cezalarını bulur; iyiler üste çıkar. Mutlu son. Kötüleri kötülüklerinin kaynağı, biraz olsun belirlensin, mutlu son da biraz gerçek olsun diye epeyce tartışmalar geçti Ertem'le aramızda. Yineleyeyim her şey Yeşilçam estetiğı çerçevesindeydi. Yani Amerikan ticari sinemasının dramatik

şemasından, kurgusundan etkilenmiş yerli film anlayışının ürünüdür *Otobüs Yolcuları*. Anlatılanlara bir ölçüde toplumsal içerik kazandırılmıştı (s.13)

Bu anlamda *Otobüs Yolcuları* tam anlamıyla işçi sorunlarına yönelik bir film olmasa da, bireyden yola çıkan, yani çözümü birey üzerinden ele alan filmlere iyi bir karşı-örnektir. Hikâyenin yanlış tarafı ise şoför Kemal'in filmin başından beri otobüste tanıştığı müteahhidin zengin kızı Nevin (Türkan Şoray) ile kurduğu ilişkinin doğallığıdır. Gerçek hayatta bu tür ayrı sınıflardan gelen insanların bir araya gelmesi pek mümkün değildir (Coş 1974: 13).

Otobüs Yolcuları 27 Mayıs darbesinden sonra ortaya çıkan "Güvenevler Dosyası" ile ilgili inşaat yolsuzluğunun ve günümüzdeki "arazi mafyasının başladığı yılları iyi bir şekilde anlatan toplumsal gerçekçi bir denemedir (Özgüç, 1993: 128).

1960 darbesini destekleyen aydın "ilerici" sınıfının bakış açısıyla, *Otobüs Yolcuları*'nda devlet güçlerine (polis, kanun) karşı kitleleri, Demokrat Parti zihniyetini yansıtan kapitalistlere karşı koruyan öğeler vardır. Ancak özellikle Refiğ'de karşımıza çıkan ordunun dikta ile bir şeyleri kabul ettirme anlayışından ve elit aydınlardan farklı olarak, Göreç ve Türkali toplumsal sorunları çözmek için devlet müdahalesinden önce kitlesel hareketlerin gelmesi gerektiğini vurgular (Hakan, 2008: 300).

3.Bölüm

*KARANLIKTA UYANANLAR*FİLMİNİN SÖYLEM ANALİZİ

3.1. Söylem

Söylem, dilin bireysel anlamda kullanımını inceleyerek bütünsel anlamda kişilerin konuştuklarının ve yazdıklarının iletişim değeri açısından taşıdığı işlevleri değerlendirmek, tanımlamak ve ortaya koymaktır. Bir sözcüğün anlamı onun kullanım sürecinde ortaya çıkmaktadır. Bu süreç, ister yazılı anlatım ister metinsel ya da görsel anlatım olsun dilsel yapının anlaşılması için o dilin üretim koşullarının iyi bilinmesine bağlıdır. Bu da söylem analizi alanında yapılabilecek bir çalışmadır (Günay, 2013: 17).

Söylem kelimesi akademik alandan günlük alana geçmiş ve toplumun hemen hemen her kesiminden insanların kullandığı bir sözcük halini almıştır. Bu sözcüğü kullanan kişiler genelde konuşmalarını daha hatırı sayılır hale getirmek ve süslemek amacıyla kullanmakta olup, çoğu zaman altında yatan derin anlamların bilincinde bile değildir.

Söylem kelimesinin geçmişi Batı'da neredeyse 2000 yıl öncesine uzanmaktadır (Dijk, 1985: 1). Batı dillerinde sözcüğün kökeni "tartışma, konuşma" anlamına gelen 'discursus'tan gelmektedir. Son zamanlarda bağlantılı konuşma ve yazma aracı anlamında kullanılmaktadır (Kocaman, 2003: 1).

Foucaultsöylemsel oluşumu meydana getiren etmenleri açıklarken cümle içindeki dilbilgisel bağların, bu bağlara anlam yükleyen özneye ait mantıksal süreçlerin ve ileten-alıcı arasındaki psikolojik ve bilişsel süreçlerin etkili olduğunu savunmaktadır (Aktaran, Urhan, 2000: 21).

Foucault bilimden farklı olarak ele aldığı söylemsel oluşumların, ayrı bir yapı olduğunu ve birçok katmandan oluştuğunu söylemektedir. Söylemsel oluşumları ortaya çıkarmak için bilimsel olan ve bilimsel olmayan şeklinde bir ayırım yapmak doğru değildir. Bilim, pozitif bir sisteminden ortaya çıkmıştır ve zaten söylemsel oluşumun içinde vardır (Aktaran, Urhan, 2000: 27- 28). Örneğin bilimsel bir şeyi tanımlarken bilimsel verilerden yola çıkarak sonuca ulaşıyoruz, dolayısıyla bu tanımlama içerisinde zaten söylemsel anlamlar barındırmaktadır.

Sosyolojik anlamda söylem, olguları temsil etme ve diğer olgular arasındaki ilişkileri açığa çıkarma biçimidir. Foucault'a göre (1996) söylem, tüm yaşamı şekillendiren ancak sınırları belirlenebilecek ve toplumsal travmalara neden olabilecek düşünceler, değerler, yargılar, semboller, kelimeler, inanışlar, kurumlar vb. kavramlardan oluşan ve birçok karmaşık yapıyı, güç ilişkisini içinde bulunduran büyük bir varlıktır. Mikhail Bakhtin'e göre söylem, üst dilbilimin en önemli parçasıdır. Bu anlamda söylem oldukça güçlü, bir o kadar da karmaşık bir yapıdır. Yani söylemin karşısında olduğu, onu tanımadığını iddia eden kelimeler bile söyleme göre şekillenmekte, söylem içerisinde bir yer ve anlam bulmaktadır (Aktaran, Akturan ve ark, 2013: 25).

Söylem kavramı son zamanlarda daha da popüler hale gelmiş olmasına rağmen, aslında kökleri çok daha eskiye dayanan, farklı disiplinler alanında üzerinde sıkça durulan bir kavramdır. Son zamanlarda ise bu kavram tek bir disiplin alanında incelenmeye başlanmıştır. Yani söylem ve söylem analizini açıklamaya çalışırken karşımıza çok sayıda tanım ve alt kavram çıkabilmektedir. Bunu nedeni söylem analizinin farklı disiplinlerin bir araya gelmesiyle oluşması ve her disiplin içinde farklı şekillerde yorumlanmasıdır (Günay, 2013: 18).

Avrupa'daki araştırmalarda dilbilim alanında kullanılan söylem, Türkiye'de anlam genişlemesine uğramıştır; söz, anlatı, sözce, tümce, düşüncü ve hatta dil yerine bile kullanılmaktadır. Fransız Petit Robert sözlüğüne göre söylem, dili oluşturan soyut iletilerin karşısında söylenmiş tümce, tümceler gurubu ya da yazılı metin olan gözlemlenebilir dilsel sözce şeklinde tanımlanmıştır. Oxford sözlüğüne göre söylem iki şekilde tanımlanmaktadır. Birincisi, bir konuşma ya da yazıdaki konunun uzun ve ince bir şekilde ele alınması ve tartışılması şeklindedir. Söylemin ikinci tanımı ise, bir anlam ifade etmek için kullanılan dilin farklı parçalarının anlam üretmek için ne şekilde bağlanıldığını anlamak için dilin incelenmesidir. Almanya'daki söylem kavramı ise, toplum ve kamuya aktarılmış tartışma şeklinde tanımlanmaktadır. Söylemin aslında ne olduğu konusundaki karmaşa 1960-70'li yıllardaki çalışmalarda da görülmektedir (Günay, 2013: 19).

Türkçede söylem çalışmaları ise akademik alanda ilk olarak Hacettepe Üniversitesinde söylem çözümlemesi dersinin okutulması ile başlamış olup, 1987

yılında yapılan I. Ulusal Dilbilim Kurultayı'nda "Söylem Çözümlemesi" başlıklı bir bildiriyle kamunun ilgisine sunulmuştur (Kocaman 1987: 90-91).

Ülkemizde dilbilimciler de söylemi Batılı kaynaklardan yola çıkarak açıklamaya çalışmışlardır. Söylem kavramı üzerine çalışmalar yapan Lütfiye Oktar'a (2001) göre söylem:

Kurumların ve toplumsal grupların dilde dizgesel bir biçimde kodlanmış belli anlamları ve değerleri vardır. Dizgesel biçimde düzenlenmiş bu dil kullanım şekilleri söylem olarak adlandırılmaktadır. O halde söylem, bir kurumun anlam ve değerlerini dizgesel olarak düzenlenmiş tümceler dizisidir. Dahası söylem, söz konusu kurumun ilgi alanına göre söylenmesi mümkün olanı ve söylenmesi mümkün olmayanı tanımlar, betimler ve sınırlar (s.72).

Bu tanımda dilin toplumsal işlevi ve dilin bir iletişim aracı olarak kullanılmasıyla bu işlevlerin hangi açılardan ortaya çıktığı belirtilir. Oktar'a göre dil toplumsal kullanım ile söyleme dönüşmektedir. Doğan Cücenöglü'na göre bu tanım dilin toplumsal açıdan değerlendirilmesi doğru olsa da, bireyi de işin içine katmak gerekmektedir. Bir toplumdaki kurallar, o toplumdaki bireylerin neyi ne zaman yapması gerektiğini belirten bilgilerdir ve bunlar o topluma uygun gereksinimlerden oluşmaktadır. Eğer bir toplumda bunlar karşılanmazsa o toplumda kargaşa yaşanır (2008:135).

Söylem çözümlemesi genel anlamda her türlü sözel üretimi incelemek ve belli bir bağlam içinde üretilen her türlü sözcüğü çözmek demektir. Bu açıdan ele aldığımızda söylem çözümlemesi dille ilgili olan her şeyin incelenmesi anlamına gelmektedir.

3.2. Söylem-Dil İlişkisi

Söylem analizinde üzerinde durulan noktalardan en önemlisi bireylerin kendi dünyalarına anlam kazandırmak için dili nasıl söyleme dönüştürdüğüdür. Dil sosyal dünyayı meydana getiren bir araçtır. Bu anlamda dil, sözün ne anlama geldiğini, konuşmanın konuşanın durumunu, dinleyicinin algılama şeklini ve dilin kendi içerisinde var olan birikimleri kapsamaktadır. Pragmatik anlamda dil gerçekleri ifade eden bir kavram değil, gerçekliği, inanışları, tutumları, benliği, arzuları yapılandıran onları koruyan ve tekrar eden bir kavramdır. Söylem analizi değişkenliği esas almaktadır; çünkü söylemler kullanım şekline göre değişkenlikler göstermektedir. (Aktaran, Akturan ve ark, 2013: 28).

Söylemin önemine vurgu yapan Potter ve Wetherell'e (1987) göre, dil sosyal bir olgudur. Yani dil bireysel bir olgu değil aynı zamanda toplumsal ve kurumsal bir yapılarında kendine özgü anlamları vardır bu yapılarda dil ile belli bir düzen içerisinde ifade edilmektedir. Yazınsal çalışmalar iletişimin bir parçası olan dilin alt parçalarıyla doğrudan ilişkili içindedir ve bu süreçte okuyucular ve dinleyiciler etkisiz değildir. Dil, bireylerin kendilerini ifade edebilmeleri ve başkalarını anlamaları konusunda bireye gerekli olan bakış açısını sunan bir nesnedir ve dili olmayan yaşam anlam açısından eksiktir (Aktaran, Çelik ve Ekşi, 2008:100).

Elliot'a göre dil, nesnelere ya da kavramları ifade eden bir yapı olmanın ötesinde farklı nitelikler taşıyan daha karmaşık yapılardır (Elliot, 1996: 13).

Toplumdan topluma değişen ve pek çok saklı öğeleri barındıran dil kavramının söyleme dönüşümü onun bireysel kullanımını ortaya koymaktadır. Bir dil ancak onu konuşan bireylerin düşüncesinde vardır; bu durum dilin toplumsal gerçekliğinin olduğunu ortaya koyar. Söylem sırasında dilin kullanımı yeni anlamlar yüklenerek belli bir bağlam içinde o dili söylem olarak yeniden üretir. Dil toplumsal semboller üzerine kurulmuştur. Çünkü dil kendisini bireylere zorla kabul ettirir dil bireylerden önce de vardır bireylerden sonra da olacaktır. Toplumsal bir kavram olan dilin bireyler tarafından kullanımı da o dilin bireyler tarafından yeniden üretilerek kendine mal etmesi şeklinde ortaya çıkmaktadır. Bireyin kendine mal etmesi demek ise diller arasılığı ile oluşan söylemin, bireylerin kendi dünyasına göre şekillenmesi demektir. Bu anlamda söylem cümlelerin kazandığı bir anlam eylemi olduğuna göre, dilden söyleme geçiş sözcüklerin yeni anlamlar kazanması şeklinde olmaktadır. Kısaca toplumsal dil sembolleri bir bütünlük içindedir ve durağandır (Günay, 2013: s37).

Söylem ise bu durağanlığın karşısında değişken bir yapıdadır ve dil düzeneği bağlamın etkileşimiyle ortaya çıkar. Söylem, sadece dille beraber düşünülebilir ve sadece dil ile mümkündür (Çelik ve Ekşi, 2008:101). Durağan olan diller söyleme dönüşürken bireylerin dünya görüşleri, tarihselliği, yaşamları vb. aracılığı ile yeniden süzülerek söyleme dönüşür. Dil sözcüklere döküldükten sonra konuşmacının özünden geçerek alıcıya ulaşır ve o sözcükler alıcıda farklı anlamlar meydana getirir. Bu süreç durağan değildir ve sürekli değişmektedir. Bu anlamda söylemde durağanlık yoktur. Söylem bir bağlam içinde durağan olan dilsel yapılardan

oluşmaktadır. Bir dil olmadan söylemde olamaz, söylem dil aracılığı ile varlık kazanan ve sürekli değişen bir yapıdadır.

3.3. Söylem-Bağlam İlişkisi

Bağlam açıklanması güç bir kavram olsa da söylem çalışmaları bağlamın sürekli altını çizer ve bu tür incelemelerde bağlam sadece dil ile ilgili incelemelerle de sınırlı tutulamaz. İletişim sürecine katılanlar, iletişimin kültürel ve toplumsal boyutu, iletişim sürecindeki kişilerin varsayımları, görüşleri, beklentileri de bağlamın bileşenlerindedir ve söylem çözümlemesiyle ilgilenenlerin böylesi geniş bir kapsamda ele alması gereken önemli bir kavramdır (Kocaman, 2009: 9).

Gür'e (2011) göre, bağlamın bir bütün olarak ortaya çıkarılması söylem analizi sırasında ortaya çıkabilecek karışıklıkları ortadan kaldıracaktır. Gür, bağlamdaki ufak detayların söylem üzerinde yapılabilecek olası yorumları dışarıda daha doğru yoruma gidilebileceğini söyler.

Wodak (1996), dilsel ürünlerle ifade edilen ve ortaya çıkarılan söylemlerin sosyal bağlamlar kapsamında oluştuğunu belirtmektedir. Wodak, sosyal bağlamda sözcüklerin karşılıklı olarak birbirleriyle etkileşim halinde olduğunu belirterek; bağlamı geleneksel olarak hareket halinde olan sosyolojik değişkenlerle açıklar. Zamansal ve mekânsal anlamda, olayların gerçekleştiği yer toplum ve tarihteki fonksiyonlarına doğru genişletilebilir. Wodak'a göre bağlam, bağlam düzeylerinin eksiksiz durumu sosyal pratik olarak söylemi analiz etmeye imkân tanır (Akt. Sözen, 2014: 88).

Söylem duruma aittir ve o durum kendi içinde bir yer alır. Sözcükler ve konuşmalar, peş peşe gelen bir etkileşim ve bağlam ile iç içedir. Bu aşamadaki ardışık bağlamsallık, sistematik bir şekilde gerçekleşmez. Dolayısıyla bir konuşma, avukatın ya da öğretmenin odasında gerçekleşiyor olması, sırf bu mekânsal durumdan ötürü, bu konuşmanın illaki hukuki ya da eğitim konularında gerçekleştiği anlamı taşımaz. Burada önemli olan konuşmanın akışı, yani bağlamıdır ve analiz mertebesinde de durumsal bağlılığa dikkat edilmelidir (Acar, 2007: 6).

Metinlerarasılığı bağlam kavram kapsamında ele alan Ruhi, Beaugrande ve Dressler'ın (1981) iki tür bağlamdan bahsettiğini söyler. Bunlardan ilki, metnin kendi özünde var ettiği kavramsal bağlam; diğeri ise metnin oluşturulduğu durum bağlamı ile ilintilidir. Bu nedenle metinlerarasılık metnin kendi özünde var olan özellik olmayıp, diğere metinlerle kurduğu mana bağıntılarıyla ortaya çıkan bir özelliktir. Yani herhangi bir metin, kendi içinde bir bütünü oluşturabilir ancak yalnız başına söylem oluşturamaz (Aktaran, Ruhi, 2009: 17).

Dijk'e göre (2003) bilişsel olarak bağlam, konuşmacının ve dinleyicisinin katılanlar olarak içinde bulunduğu bir iletişimsel durumu temsil etmektedir. Bu sayede bağlam, süreklilik arz eden söylemin tefsir edilmesi ile ilgili bütün veriyi alıcısına sunmaktadır. Bağlamlar daha önce söylenmiş olan her kelimeyi otomatik olarak var olan bağlamın bir parçası haline getirerek, söylenmekte olan her kelimeyle birlikte devamlı olarak değişir. İleticilerle dinleyiciler arasındaki sosyal ilişkiler ve zaman, mekân gibi iletişime dair argümanlardaki değişimler sürekli yenilenen bağlamları doğurmaktadır. Bağlamı değişken karakterine vurgu yapan bu özelliği sayesinde, konuşmacılar söylediklerini devamlı olarak alıcıların zaten bildikleri ve inandıkları şeye adapte edebilmekte ve kendi söylem manalarını inşa edebilmektedirler (Aktaran Sezer, 2011: 13).

Söylemin anlaşılabilmesi için en temel kavramlardan biri bağlamdır. Bu kavramın açıklanmasında değişik bilimlerden de yararlanılabilir fakat dilbilim bu kavramın odağı durumundadır. Bağlam kavramı gözetilmeden yapılacak bir söylem analizi bilimsellikten uzak bir söylem analizi olacaktır. Söylem bağlamların üzerine kurulu bir yapıdır. Bağlamı kullanarak yapılan söylem analizi daha sağlıklı sonuçlar doğuracaktır.

3.4. Söylem Analizi

Söylem analizi temelde söylemi esas almakta ve gündelik yaşantımızda kaşımıza çıkan yazılı, sözlü, görsel iletilerin söyleniş şekli anlamında incelenmesine dayanmaktadır. Postmodernizmin bir ürünü olan söylem analizi sosyal psikoloji ve simge bilime (*semiotics*) bağlı olarak gelişmiştir. Söylem analizi metinler, sözler ve görüntüler aracılığıyla meydana gelen ileti dilinin detaylı bir şekilde analiz edilmesidir. Bu analiz, sonunda belli çıkarımlar yakalamayı amaçlayan bir analizdir.

Söylem analizi problemlere bir çözüm üretmeyi değil var olan olgulara daha geniş bir açıdan bakarak gerçek anlamları ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. (Akturan ve ark, 2013: 27).

Söylem araştırması ile söylem analizi Günay'a göre sıklıkla birbirleriyle karıştırılmaktadır. Ancak bu iki kavram birbirinden çok farklı şeyler söylemektedir. Söylem araştırması bir anlamda seçilen söylemi betimlemeye yönelik yüzeysel bir değerlendirmedir. Söylem analizi ise bu araştırmanın yanında söylem içerisinde verilen bilgilerle birlikte verilmek istenen alt bilgileri de kapsayan bir araştırma biçimidir ve bu bağlamda söylem araştırmalarından oldukça farklıdır (Günay, 2013: 58).

Sözen, dili inceleyen söylem analizini, bilgi, sosyal ilişkiler ve kimliklere ait özelliklerin ve bunların etkileşimi ortaya çıkarmada aktif bir rol oynadığını söylemektedir. Sözen'e göre analizin asıl amacı, dili inceleme ve farklı anlamlarla üretilen bilgi ve güç ilişkisiyle oluşan yapıların değişim ve dönüşüm süreçlerini ortaya çıkarmaktır (2014: 80).

Söylem kavramı sadece iletilerin çözümlenmesinden ibaret değildir aynı zamanda ne söylenildiği, kimin söylediği, hangi zamanda, hangi toplumlarda neyin ifade edilmek istendiği gibi birçok karışık durumları da içeren bir kavramdır. Bununla beraber söylem, sadece günlük konuşmaları değil aynı zamanda tüm bu karmaşık yapıları anlamlandırma ve sınıflandırmayı da sağlar (Çelik ve Ekşi, 2008:100).

Söylem analizi post-yapısalcı bir düşünce içermektedir. İnsan davranışları söylem çalışmalarında sosyal psikolojinin açıklamalarıyla anlam bulur. Post-yapısalcılık, sosyal pratikler bütününe anlama ve tanımlama karmaşıklığını söylem kavramı üzerinden açıklamaya çalışır (Potter ve Wetherell 1987: 539) Söylem analizinin, sosyoloji temelli anlatıları ve yapıları esas aldığı görülmektedir. Sonuç olarak sosyal psikoloji de sosyoloji temelli bir çalışma alanı olarak karşımıza çıkmakta olup, insan davranışlarını incelerken, davranışların altında yatan sebeplere ve sosyal süreçlerle anlam kazandırmaktadır.

Sözen'e (2014) göre söylem analizi, güç-bilgi, ideolojik ve politik ilişkileri bir potada eritip bu ilişkilerin belli bir söylem etrafında ne şekilde değişim ve dönüşüme uğradığını ortaya çıkarmaktadır. Sözen, söylem analizi sonucunda ortaya çıkarılan

veya yeniden üretilen bilginin düşünsel anlamda bilginin doğası gereği üretilen bir bilgi olmadığını, bunların pratik yaşamda var olan söylemsel oluşmalara dair bilgi üretimleri olduğuna dikkat çekmektedir (s. 83).

Edibe Sözen'e (2014) göre;

Söylem analizi, pozitivist yaklaşımlardan etkilendiğinde, sosyoloji veya sosyal psikolojinin klasik yaklaşımlarını kullanır, *hermeneutik* açıdan ise dilbilimin sınırlarında çalışır. Söylem analizi (*discourseanalysis*) hakkındaki farklı yaklaşımlar insanı, onun bir sosyolinguistik çalışma, bir metin analizi, bir sosyal analiz ya da eleştirel analizden hangisi olduğu sorusuna yöneltebilir. Konuya farklı açılımlar getirilse de söylem analizi, bir sosyolinguistik çalışma, metin analizi, sosyal analiz ve bütün bu analiz türlerini içine alan refleksif ya da eleştirel bir analizdir. Bu analiz, dili bir eylem, iletişim formu, sosyal pratik olarak görme ve yorumlama özelliği taşır (s.79)

Konuşmalarda ya da söylemlerde yer alan tüm öğeler çok farklı anlamlara gelerek karmaşık bir yapı oluşturmaktadır. Bunları kısaca düz anlam, yan anlam ve farklı anlam olarak sıralayabiliriz. Bu karmaşık yapıyı anlayabilmek için söylem analizi dilin semantik veya sentatik yapısını incelemeye çalışarak söylemin hem dilsel hem de kültürel boyutlarını ele almaya çalışmaktadır. Dilbilimdeki gelişmelere bağlı olarak bu çözümleme disiplinler arası bağlamda ele alınarak çözümleme süreci kolaylaştırılmaktadır. Verilen mesajları anlamlandırmak için, anlambilimsel (semantik), söz dizinsel (sentaks) ve göstergebilimsel (semyoloji) gibi yöntemler yazılı sözlü ve görüntülü mesajların çözümlenmesinde etkili olmuştur (Akturan, 2013: 32).

Anlambilimsel (Semantik): söylemleri, sözcük ve cümlelerin dilbilimsel anlamlarıyla ilişkilendirerek anlamlandırmaya çalışır. Anlambilim metinlerin ya da söylemlerin içinde ve dışında yer alan bütün anlam ilişkilerini inceleyen bir bilim dalıdır. Bu bilim dalında bir inceleme yapılırken söylem ile kullanıcı arasındaki ilişkilerde göz önüne alınmaktadır.

Söz dizinsel (Sentaks): Söz dizinsellikte sözcükleri, hem cümle içinde hem de ifadenin bütününde aldıkları konumlara göre anlamlandırılır. Bu yaklaşıma göre bir sözcüğün cümlenin başında, sonunda ya da ortasında yer alması o cümleden farklı anlamlar yaratmaktadır.

Göstergebilim (Semiyoloji): Göstergebilim söylemin analiz edilmesinde simgelerden yararlanmaya çalışır. Anlamı açıklamada sözü simgeyle

ilişkilendirmenin mümkün olup olmadığı ele alınmaktadır. Bu ilişkilendirmenin mümkün olduğu noktada ise bu ilişkinin nasıl sağlandığı ve unsurları incelenmektedir (İşeri, 2000: 12-13).

Akturan söylem analizin özelliklerini 6 başlık halinde toplamıştır;

1. Söylem analizi farklı disiplinleri yan yana getiren bir yaklaşımdır. Söylem analizinde, sosyoloji, tarih, felsefe, psikoloji, iletişim gibi farklı disiplinler bir arada bulunurlar.
2. Söylem analizi, araştırmalarını yaparken çok farklı alanlara ve konulara yönelebilir. Politik, dini, sanatsal, bilimsel alanlarla beraber dildeki çeşitli kavramlar ve dilbilimde söylem analizinin çalışma alanına girmektedir.
3. Söylem analizi metnin ötesinde, tüm sembollere, geleneklere, normlara, ifadelere, şekillere, disiplinlere odaklanır ve güç odaklarını açığa çıkarmak için çok daha geniş bir kapsama sahiptir.
4. Söylem analizi metnin görünen yüzünden çok onun altında yatanın ne olduğunu asıl olarak da o metnin ilercisinin niyetini ortaya koymaya çalışmaktadır. Bu açıdan bakıldığında sadece metnin yapısını ve temellerini açıklamakla yetinmez. Bir metni ele alırken onu oluşturan şeylerin tümünü metinden ayrı ayrı ele almak gerekmektedir. Kısaca söylem analizi kelimenin, cümlenin, metnin ötesinde başka anlamlar arama çabasıdır.
5. Söylem analizi söylemdeki etkinlikleri açığa çıkarması açısından da oldukça önemlidir.
6. Söylem analiziyle, söylemdeki bilgilerin farklı kültürleri etkileyip etkilemediğini ve onlar tarafından anlaşılır olup olmadığını ortaya koyabiliriz. Bunu yapmak için söylemin ulaşabileceği kitleyi iyi bilmek gerekmektedir (Akturan, 2013: 29).

Çalışma kapsamında söylem analizi yapılan filmler temel olarak Akturan ve diğerleri'nin çalışmaları esas alınarak yapılmıştır. Söylem analizinde söylemin özelliklerinin göz önünde bulundurulması gerektiğini belirten Akturan ve diğerleri (2008, s.34-35), Van Dijk'in *Discourse Studies and Education* çalışmasındaki (1981, s.18-19) sınıflandırmayı esas almaktadır. Van Dijk söylemin beş özelliğinden söz etmektedir: içerik, gramatik, yapısal, etkileşimsel ve sunum özellikleri.

Çalışmamızda söylem analizinin birçok disiplinin bir araya gelmesiyle ortaya çıktığından bahsetmiştik. Dijk yapmış olduğu bu sınıflandırmayla söylem analizine dair birçok disiplini bir araya getirmiştir. Söylem analizi karmaşık sistemler bütünüdür. Bir söylem, analiz edilirken kullanılan yöntem o söylemin yapısına uygun olmalıdır. Bu anlamda Akturan ve diğerlerinin çalışmalarında yer verdiği Dijk'in bu beş maddelik sınıflandırması, bir sinema filminin söylem analizi yapılırken uygulanabilecek en iyi yöntemlerden biridir. Biz de bu çalışmada Akturan ve diğerlerinin Van Dijk'ten aktardığı sınıflandırmayı esas aldık.

1. İçerik özellikler:

Söylemin hangi kültüre ait olduğu, tarihi periyodu, kullanıldığı sosyal durumlar ve konuşmacının asıl amacı, niyeti ve ilgisi nedir?

2. Gramatik özellikler:

- a. Söylemin sıradan bir dili mi vardır; yoksa konuşmacı bazı bölgesel ya da sosyal lehçeler kullanmış mıdır?
- b. Söylemin telaffuzu ve kullanım şekli dil kurallarına uygun mudur?
- c. Söylemin dramatik açıdan eksiklikleri nelerdir?
- d. Kelimeler ve cümleler arasındaki anlam ilişkileri nelerdir?
- e. Kullanılan sıfatlar, bağlaçlar ve zarflar nelerdir?
- f. Söylemin fikirleri ve bu fikirler nasıl bir temada sunulmaktadır? Bunlar kelimeler ve cümleler aracılığı ile nasıl sunulmaktadır?
- g. Söylemin davranışları nelerdir?

3. Yapısal özellikler:

- a. Söylemin nasıl bir yapısı vardır ve bu yapı söylem içerisinde ne şekilde düzenlenerek mesajlaştırılmaktadır?
- b. Söylemin şekilsel özellikleri nelerdir? (Cümle uzunluğu, tamamlayıcılığı, bütünlüğü, tutarlılığı vb)

4. Etkileşimsel özellikler:

- a. Söylemde hitap eden ve edilen kimdir?
- b. Konuşmacının amacına giden yolda nasıl bir strateji izlenmektedir?
- c. Söylemde ne tür bir rol ve statü farkı vardır?

5. Sunum özellikleri:

- a. Yazım veya ses özellikleri nelerdir? (Ses yüksekliği, samimiyet vb.)
- b. Hitap eden ve hitap edilen kişilerin yüz biçimi, mimikleri, baş pozisyonu, yakınlık gibi özellikleri nasıldır?
- c. Söylemdeki hitap şekli nasıldır? (Gülme, kızgınlık vb.) (Baş ve Kocaman, 2013: 35).

3.5. Ertem Göreç

1931 yılında Bursa’da doğan Ertem Göreç genç yaşta sinema sektörüne girmiştir. Göreç sinemaya ilk olarak Orhan Atadeniz’in yanında kurguculuk yaparak başlamıştır. On yıl kadar kurguculuk yapan Ertem Göreç bu süreçte bir yandan da Orhan Murat Arıburnu, Atıf Yılmaz ve Memduh Ün’e asistanlık; kimi filmlerde de kameraman yardımcılığı yapmıştır. Göreç ayrıca bazı filmlerin senaryo yazarlığını da yapmıştır (Sekmeç, 2010:10-48)

Ertem Göreç uzun yıllar kurguculuk ve asistanlık yaptıktan sonra 1960 yılında *Kanlı Sevda* filmiyle ilk kez yönetmenlik gerçekleştirmiştir. Ancak Göreç asıl yükselişi

1961 yılında *Otobüs Yolcuları* filmiyle yönetmesiyle yakalamıştır. Daha sonra; 1962’de *Rıfat Diye Biri*, 1963’te *Ayşecik Fakir Prenses*, *Cici Can*, *Korkunç Şüphe*, 1964’te *Ayrılan Yollar*, *Karanlıkta Uyananlar*, *Kızgın Delikanlı*, 1966’da *Beyoğlu’nda Vuruşanlar*, *Biraz Kül Biraz Duman*, *Bu Şehrin Belalısı*, *Kanun Benim*, *Kanunsuz Yol*, *Yiğit Yaralı Olur*, 1967’de *Acı Günler*, *Affet Beni*, *Altın Çocuk*, *Beyrut’ta*, *Düşman Aşıklar*, *Eceline Susayanlar*, *Kanlı Hayat*, *Krallar Ölmez*, *Ölüm Saati*, 1968’de *Alnımın Kara Yazısı*, *Aşkım Günahımdır*, *Bağdat Hırsız*, *Belalı Hayat*, *Beyoğlu Canavarı*, *Can Pazarı*, *Sabahsız Geceler*, *Son Hatıra*, *Son Vurgun*, *Şafak Sökmese*, *Şeyh Ahmet*, 1969’da *Bana Derler Fosforlu*, gibi birçok filmde yönetmenlik yapmıştır.

Ertem Göreç’in diğer yönetmenlerden farkı, yönetmenliğe başlamadan önce sinemanın teknik alanında uzmanlaşmış olmasıdır. Bugün bile Türk sinemasının sorunlarında biri olan teknik anlamda nitelik eksikliği düşünüldüğünde, dönemin en iyi kurgucularından biri olan Ertem Göreç’in hem teknik hem de yönetmenlik anlamında sağladığı başarı onu Türk Sineması’nda oldukça değerli yapmaktadır. Ertem Göreç’in hem teknik hem de sanatsal yaratıcılığı sinemada birleştirme konusundaki başarısı onu bütünüyle bir sinema insanı ve sinema emekçisi yapmaktadır. Vedat Türkali, Ertem Göreç’in “Sine-İş”in kuruluş döneminde gösterdiği çabalarından kitabında övgüyle bahsetmekte ve Göreç’in gönülden bir sendikacı olduğunu vurgulamaktadır (Türkali, 1985:36).

Ertem Göreç, Duygu Sağıoğlu’yla birlikte Türk “toplumsal gerçekçi” sinema akımının en önemli temsilcileridir. Göreç’in yönettiği *Otobüs Yolcuları* (1961) ve *Karanlıkta Uyananlar* (1965) Vedat Türkali’nin de katkılarıyla, sosyalist içerikli gerçekçi filmler olarak Türk sinema tarihinde haksızlıklara karşı kolektif tavır alınmasının önemini anlatan ilk ve en önemli yapıtlardır (Tunalı, 2009:100).

Vedat Türkali’ye göre Ertem Göreç;

Ülke çapında başlayan sendikal hareketin yürekli savunucusuydu. Stüdyoların ağır koşullarında yıllarca çalışmış, setlerdeki dağınık çalışma düzeninin acılarını bilen, namuslu bir sinema emekçisi olarak öne atılmıştı. Kuşkusuz, işçi konularıyla ilgili bir film yapmak düşünülünce ilk akla gelecek isim Ertem Göreç’ti (Akt. Sekmeç, 2010:89)

Ertem Göreç sınıf bilincine sahip bir yönetmen olarak *Karanlıkta Uyananlar* filminin senaryosunu il gördüğü anda çok beğenmiş hatta tiyatrocunu arkadaşları Ayla ve Beklan çiftine senaryoyu götürüp okutmuştur. Bu iki isim Kurdukları Filmo adlı yapım şirketiyle *karanlıkta Uyananlar*'ı hem kendileri çekmiş hem de başrolde oynamışlardır (Sekmeç, 2010:90).

Vedat Türkali, Ertem Göreç'in filme olan katkılarını şu şekilde açıklamıştır;

Karanlıkta Uyananlar'ın çekiminde yorgunluğu Ertem Göreç'in rekoruydu belki. Filmle ilgili yaptığım bazı eleştiriler bugünde doğruluğunu koruyordu bence ama hepsinin üstüne çıkan bütün biçimsel kaygıları da aşan bir yanı var ki, görkemli biçimde ayakta tutuyordu filmi. O da acılar içindeki namuslu insanlarımızın halkı sorunlarına, gerçek bir sinema emekçisinin, Ertem Göreç'in, o sınımsız, o yaklaştığı insanlar kadar namuslu yüreğiyle, yiğitçe eğilmesi, onlar için doğru bir şeyler söylemenin gerektiğine bütün içtenliğiyle inanmasıydı. "Karanlıkta Uyananlar", benden çok Ertem'in sinema anlayışına yakın olmuştur... (Akt. Sekmeç, 2010:92).

3.6. Karanlıkta Uyananlar

Yönetmen: Ertem Göreç

Senaryo: Vedat Türkali

Kamera: Turgut Ören ve Mahmut Demir

Oynayanlar: Ayla Algan, Beklan Algan, Fikret Hakan, Kenan Pars ve Tülin Elgin.

Yapım: Filmo

Yapım Yılı: 1964

Boya fabrikasında toplu iş sözleşmesi sürecinde meydana gelen olayları ele alan *Karanlıkta Uyananlar* grev öncesinden greve kadar geçen zaman dilimini kapsar. İşçilerin bilinçlenmesi, grev kararını alınmasına giden süreç ve bu süreçte yaşanan olumsuzluklar ele alınır. Eskiden kendisi de bir işçi olan Şeref Bey boya fabrikasının patronudur; işvereni temsil etmektedir. Şeref Bey ile aynı mahallede doğup büyüyen Nuri Baba, torunu Fatma ve yakın bir arkadaşının oğlu olan ve hep birlikte Şerif Bey'in fabrikasında işçi olarak çalıştıkları Ekrem ile beraber oturmaktadırlar. Fatma, Ekrem'e âşıktır; Ekrem ise çalıştıkları fabrikanın sahibi olan Şerif Bey'in oğlu ile hovardalık peşindedir. Ne Turgut ne de Ekrem fabrikanın problemleriyle ilgilidir. Şerif Bey'in yardımcısı olan Fahri, boya ithalatı gerçekleştirmek üzere yabancı ortaklı bir şirket kurup, önce Şerif Bey'i sonra da Ekrem'i kandırarak fabrikanın iflasa sürüklenmesinde önemli rol oynar. Fahri'nin Nevin adında yurt dışında yaşan

ressam yeğeni vardır. Bir yandan fabrikadaki çalışma hayatı, işçilerin sorunları, işçilerin bilinçlenmesi, hak alma mücadelesi, diğer yanda da o dönemde ithalata verilen teşvik ve önem tartışmalarına paralel olarak fabrikanın üretim sürecinde gelişen olayların anlatıldığı filmde iki ayrı aşk hikâyesi olmasına rağmen bu aşk hikâyesi filmin merkezinde değildir. 1961 Anayasası'nın da getirmiş olduğu işçi mücadelesine hız kazandıran işçi hak ve özgürlükleri filmde işçiler tarafında hayata geçirilmektedir. Film 1960 sonrası döneme yaptığı göndermelerle de önem taşımaktadır. Henüz bilinçlenmeye başlayan işçiler aracılığıyla film, işçi işveren ilişkileri bağlamında sendikacılık, sarı sendika, işçilerin bilinçlenmesi, grev, sözleşme gibi birçok sorunu ele alır. Bu sorunları ele alırken de yalnızca işçi-işveren mücadeleleri, sendikal mücadeleler, işçi mücadelesi, grev gibi kavramlara değinmez aynı zamanda sanayi burjuvazisi ile ticaret burjuvazisi arasındaki çatışmalara da değinir. Filmin en önemli özelliği *Karanlıkta Uyananlar*'ı diğer benzer filmlerden ayıran bir özelliktir, film sorunların kaynağını net bir biçimde ortaya koyarak toplumdaki sorunları, düzenin bozukluklarına bağlamaktadır. Film, 1961 Anayasası'nın işçilere getirdiği hakları ve bu hakların işçiler tarafından benimsenmesi gerektiği fikrini benimsemektedir.

Karanlıkta Uyananlar 1960 askeri darbesinden sonra 1961 Anayasası'nın işçi hakları konusunda getirdiği yeni haklarla beraber işçi mücadelesinin yükseldiği bir dönemde yapılmıştır. Bu dönemde sinemada da toplumsal gerçekçi filmlerin sayısında bir artış söz konusudur. 61 Anayasası ilerici bir anayasadır ve bu Anayasa sayesinde Türk sineması toplumsal gerçekçiliğe yönelebilmiştir.

Karanlıkta Uyananlar Ertem Göreç'in toplumsal gerçekçi filmi olan *Otobüs Yolcuları*'ndan sonra çektiği ikinci filmidir. Her iki filmin de senaryosunu Vedat Türkali yazmıştır. Film sınıf mücadelesine yapılan vurgu, bilinçli ve ortak mücadeleyi savunan karakterleri ile ön plana çıkmaktadır. Türkali, *Karanlıkta Uyananlar*'ı yazarken belirli bir misyon üstlenmiştir. Türkali'nin amacı 61 Anayasası'nın getirdiği hakları halka benimsetmek ve bu bağlamda sinemacının üzerine düşen görevi yerine getirmektir. Türkali bu demokratik haklara sahip çıkılması gerektiğini düşünmektedir. (Türkali, 1985: 201)

Karanlıkta Uyananlar'la amaçlanan “Yeşilçam estetiği dışında bambaşka bir yapıda sanat ürünü ortaya koymaktır”. Filmin senaristi olan Türkali “dramatik

kurgulamadan sıyrılmış, episode'larla gelişen epik yapıda bir film" (Türkali 1984, s.22) yapmayı düşünmüş olsa da, Yeşilçam geleneğinden gelen Ertem Göreç yönetmenliğinde bu yapıyı kurmak pek mümkün olmamıştır. Film Yeşilçam kalıplarına karşı olsa da gündelik hayata baktığımızda erkek merkezli muhafazakâr bir dünya sunması itibariyle Yeşilçam sinemasının özelliklerini taşımaktadır.

Karanlıkta Uyananlar yapım aşamasından itibaren ortak bir emeğin ürünüdür. Türk-İş'e ve diğer sendikalara jenerikte teşekkür edilir. Film, Beklan Algan, Ayla Algan, Lütfi Akad, Vedat Türkali, Ertem Göreç ve Amerikalı bir ortakla kurulan FİLMO yapım şirketi tarafından yapılmıştır (Türkali, 1985: 33). Beklan Algan filmin yapım sürecini şu şekilde anlatmaktadır; Filmin yapımcısı yeni kurulan bir firmadır: Filmo. Bu Türk sinemasına emek vermiş isimlerin bir araya gelerek kurduğu bir şirkettir. Filmin çekim aşamasına geçmek çok uzun bir araştırma gerektirmiştir ve bu süreçte herkes çeşitli görevler üstlenmiştir. Boya fabrikaları incelenmiş, işçilerin sorunları tespit edilmiş, sendikalarla görüşülmüş vs... *Karanlıkta Uyananlar*, yapımcı- senarist-rejisör ve oyuncu işbirliği bakımından Türkiye'de benzeri olmayan bir yapımdır (Aklan 1965, s.8-9).

Karanlıkta Uyananlar ile Türk sinemasında emekçinin yaşantısı, emekçilerin en gerçek ve hayatı davaları, uzlaşmaya gidilmeden, pembe gerçekçiliğe kapılmadan, gereksiz duygusal güldürüye kaymadan, izlenilip eleştirmektedir (Scognamillo 1998: 200).

NijatÖzön'e (1995) göre; filmin gösterimi önemli olaylara neden olmuştur. Film gösterilecek salon bulamamıştır. Filmin gösterimi ve tanıtımı Türk-İş, Türkiye Milli Gençlik Teşkilatı ve Ankara Üniversitesi Talebe Birliği korumasında yapılabilmektedir. Daha sonra İstanbul'da birkaç sinemada gösterim şansı bulmuştur. Film, sol kesim tarafından övülünce, sağcı kesimin tepkisini almıştır. Özellikle Antalya Film Festivali'ndeki gösterimi, milliyetçi ve gerici güçler tarafından engellenmeye çalışılmıştır. Hatta festivalin jüri üyelerinden biri olan Burhanettin Onat film için "Bunun yarısı Moskova'da mı çekilmiştir?" şeklinde bir yorum bile yapmıştır (Özön, 1995, s. 184).

Birçok sinema yazarı *Karanlıkta Uyananlar* filmi için, işçileri konu alan filmler arasında önemli ve farklı bir yere sahip olduğu noktasında birleşmiştir. Nezh Coş, işçiyi ekonomik sorunları içinde ele alan ilk ve son filmin *Karanlıkta Uyananlar*

olduğunu belirtir. Coş işçileri konu alan diğer filmlerin gerçekleri örtbas eden, kaderci, bireysel kurtuluşu ön gören devlet politikasına hizmet eden bir anlayışla çekildiğini söyler (Coş 1974, s.14).

Rekin Teksoy *Karanlıkta Uyananlar*'ın emekçileri anlatan ilk Türk filmi olarak adlandırmıştır. Teksoy'a göre emekçilerin bilinçlenmesi, yabancı sermaye, sendika, grev, aydın-işçi dayanışması gibi birçok tema filmde etkileyici bir dille işlenmiştir. (Teksoy 2007, s. 42).

NijatÖzön*Karanlıkta Uyananlar*'ın toplumsal bir konuyu perdede ilk kez işlediğini öne sürmüştür (Özön 1995, s. 184). GiovanniScognamillo sendika, grev emekçi sorunlarının ilk defa ele alındığı filmin *Karanlıkta Uyananlar* olduğunu söylemiştir (Scognamillo 1998, s. 342).

Filmin hem yapımcıları arasında yer alan hem de Ekrem karakterini oynayan Beklan Algan'a göre *Karanlıkta Uyananlar* 1965 Türkiye'sinin bir aynası niteliğindedir. *Karanlıkta Uyananlar*, memleketin zenginliklerini bir avuç yabacıya peşkeş çekmek isteyenlerin, bir avuç sermaye ajanının, kompradorların, cılız ve düşünceden yoksun endüstri burjuvazisinin ve geri kalmış bir ülkede yaşamının tüm acılarını iliklerinde hisseden emekçi halkın gerçeklerinin gözler önüne serildiği bir filmidir. (Algan 1965, s. 8-9)

Karanlıkta Uyananlar filminin ilk olmasını sağlayan anlatı yapısındaki çatışmanın sadece işçi sınıfı üzerinden kurulmuş olması ve işçi sınıfını ele almak için yapılmış olmasıdır. Film işçilere ait öykülerden çalışma hayatına ilişkin birçok konuyu, onların bilinçlenmelerini, mücadele araçlarını, gündelik hayatları içinde ele alarak anlatan ilk film olmuştur. Hem ele aldığı konu hem de biçimi bakımında ilk olan *Karanlıkta Uyananlar*, işçinin ekonomik sorunlarını, işçi sınıfı mücadele tarihinin toplumsal bağlamına oturarak, sınıfsal bir analizi mümkün kılmış ve sorunların nedenleri örtbas etmeden ortaya çıkarmıştır. Film, işçi sınıfının bilincine, hem kendi hem de karşı sınıfın varlığını algılayarak varmasının, toplumda kendisi gibi olanları görerek kendi durumunu nesnelleştirmesinin öyküsüdür. Çıkarları ortak olan işçiler, toplumsal hareketlilik ve bütünlük içinde tarihsel algıyı da içeren bir oluşum göstermiştir. Bu Türk sinemasında bir ilktir. Bu bağlamda *Karanlıkta Uyananlar* filmi, işçinin ilk defa yer aldığı film olduğu için değil işçi sınıfının öyküsünü anlattığı için önemlidir. (Kombalacı 2011, 64)

3.7. *Karanlıkta Uyananlar* Filminin Söylem Analizi

Çalışmanın bu bölümüne kadar üzerinde durulan konularda filmin çözümlemesine temel oluşturacak anahtar olgulara yer verilmiştir. Öncelikli olarak filmin anlatı yapısı üzerinde durulacak; sonra da işçi sınıfının nasıl temsil edildiği çözümlenecektir. Baş ve Akturan söylemin özelliklerini içerik, gramatik, yapısal, etkileşimsel, sunum olarak beş başlık altında toplamaktadır (2013. 34-35). Bu çalışmada da, '*Karanlıkta Uyananlar*'ın söylemi bu özellikler üzerinden analiz edilmektedir.

3.7.1. Söylemin İçerik Özellikleri

Karanlıkta Uyananlar filminin genel söylemi fabrikalarda çalışan işçilerin, sömürü düzenin bir parçası haline getirildiği Türkiye'de 1961 Anayasa'sı sayesinde elde ettiği kazanımları pratiğe dönüştürme sürecine aittir. Filmde Yetimoğlu Boya Fabrikası'nda çalışan işçilerin yeni anayasa sayesinde elde ettiği hakları kullanarak örgütlenmeleri, bu süreçte yaşadığı zorlukları ve mücadelenin nasıl başarıya ulaşabileceği izleyicilere gerçekçi bakış açısıyla didaktik bir dille sunulmaktadır. Toplu mücadele, sendika, örgütlenme, sınıf bilinci gibi kavramların işçi sınıfın mücadelesindeki önemi ön plana çıkarılarak bu mesajların işçi sınıfına ulaşması hedeflenmektedir.

Karanlıkta Uyananlar'ın dramatik yapısı filme ismini de vermektedir, sınıf bilincine ulaşan, bu bilinçle mücadele edebilen işçi kahramanlar üzerine kurgulanmıştır. Filmin ilk dakikasında geçen, sınıf bilincine ulaşmış olan bir işçinin (Nuri Baba) işinde başarılı olan bir başka işçiye (Ekrem) yönelik "*Hüner kafayı doğru yolu bulmaya işletmekte; yoksa neye yarar yaptığın?*" cümlesi filmdeki uyanış öyküsünü ve asıl başarının ne olduğunu izleyicilere vermektedir.

Filmde dramatik yapıya uygun olarak bilinçsiz bir şekilde sömürüye maruz kalan işçilerden, git gide 'uyanarak', bilinçlenerek mücadele etmeye başlayan işçilerin başarıya giden öyküsü adım adım işlenerek sunulmaktadır. Film boyunca işçi

sınıfının yaşadığı sınıfsal ekonomik sorunlar ve bu sorunların üstesinden nasıl gelinebileceği üzerinde durulmaktadır.

Film işçilerin yaşadığı yoksul mahalle görüntüleriyle başlar. Yollar çamur içindedir, asfalt yoktur. Altyapı sorunları bulunan mahallede gecekondu evlerinin bacaları tütmekte; kış çetin geçmektedir. Sabahın ilk ışıklarıyla beraber işçiler fabrika siren sesleri eşliğinde, o bozuk yollardan eskimiş kıyafetleriyle fabrikaya doğru yürümektedir. İzleyiciye filmin daha ilk dakikasından itibaren işçilerin yaşadığı zor yaşam gösterilmektedir.



Şekil 3.1: **Kararıklıkta Uyuyanlar** / İşçiler çamurlu yollardan fabrikaya yürüyor (01:52)

Filmin ilk dakikalarında sınıf ayrımı da keskin bir şekilde sunulmaktadır. Sınıf bilincine henüz sahip olmayan Ekrem fabrikanın sahibinin oğuluyla sıkı bir arkadaşlık ilişkisi içindedir. Ekrem'in patronun oğlu Turgut'un arabasına binerek onunla gitmesi üzerine Nuri Baba "O babaya layık bir evlat değilsin!" diyerek tepkisini ortaya koymaktadır. Bu tepki Turgut'la Ekrem'in olağan dışı arkadaşlığına verilen bir tepkidir. Aynı sahnede Turgut'un babasının da bu arkadaşlık ilişkisinden hoşnut olmadığı anlaşılmaktadır. Sonuçta Turgut bir işverendir ve üretim araçlarına sahiptir. Ekrem ise umursamaz tavırlar eşliğinde Turgut'un arabasına biner ve sahne bu şekilde sonlandırılır. Bu sahnenin ardından Patron Şeref Bey fabrikayı gezmekte, patron olmanın verdiği özgüvenle ellerini arkada birleştirip gururlu bir şekilde yerli üretimin öneminden söz etmektedir. Aynı sahnenin devamında daha sonra işpiyoncu olduğu ortaya çıkacak olan bir işçi (Mahmut) diğer işçiler patronla konuşmaya

başlamadan önce araya girerek patrona ısmarlama bir soru sorar: “*Yerli üretim verniği de yapacağız ama bizim elimize geçen bir şey yok Şeref Bey.*” Soru üzerine Şeref Bey kendini savunmaya geçerek “*Biz en iyi boyayı yapıyoruz dışarıdan hâlâ boya sokuyorlar memlekete. Benim elime ne geçiyor ki, size ne vereyim Mahmut.*” şeklinde cümle kurar. Bu ısmarlama soruya verilen bir cevaptır diğer işçiler mevcut durumlarını sorgulamasın diye patronun önceden yaptığı bir konuşmadır. Ancak Nuri Baba araya girerek, “*Elinize geçenlerde gözümüz yok Şeref Bey. Üç kuruluşluk hakkımıza bakıyoruz*” der. Bunun üzerine Şeref Bey çocukluğundan beri aynı mahallede beraber yaşadıkları Nuri Babaya “*Sen de mi beni anlamıyorsun?*” diyerek çıkışır. Nuri Baba, Şeref Bey’in artık eskisi gibi biri olmadığını, patron olduğunu söyler. İzleyiciye sınıf atlayan kimselerin değişeceği, artık eskisi gibi düşünemeyeceği bilgisi verilir bu sahneyle.

Kapitalist toplumlarda ezen ve ezilen vardır. Ezen sınıf sermaye sahibidir üretim araçlarını elinde bulundurur. O kişi artık farklı düşünmekte elindeki sermayeyi koruyup büyütme için çalışmaktadır. Çünkü kapitalist sistemde şirketlerde birbiriyle sürekli yarış halindedir; geride kalan yok olup gitmeye mahkûmdur. Bu tartışma aynı zamanda sınıfların asla uzlaşamayacağı gerçeğini de seyirciye hissettirmektedir. Kapitalist sistemde üretim, devamlılık ve kâr esastır. Bu bağlamda aynı sahnenin devamında Şeref Bey çalışanın çalışkan işçilerin yanında olduğunu, tembelleri sevmediğini söyler ve sendikanın kendisine sökmeyeceğini, beğenmeyen defolup gidebileceğini söyler. Hemen ardından sendikalaşma faaliyetleri nedeniyle üç işçiyi işten kovar. İzleyici artık anlamaktadır ki işverenle işçinin çıkarları asla uyuşmayacaktır; işveren hep kendini haklı görecektir işine gelmeyi, acımasızca ‘çalışkan’ olup olmadığı bakmadan işten atacaktır. Yani bu meselenin çok çalışmayla ilgisi yoktur. Hakkını arayan kimseler örgütsüz olduklarında bu muameleyle karşılaşacaktır. Bu sahnedeki söylem seyirciyi bu yönde koşullandıracak, üretim sermaye çelişkisini görünür kılacaktır.



Şekil 3.2: **Karanlıkta Uyuyanlar** / Fahri patronun emriyle üç işçiyi işten atıyor (06:059)

Alt üst ilişkisinin de izleyiciye gösterildiği filmde, işçilerin işten atılma sahnesinde patron işçilerle muhatap olmaz onun yerine adamları vardır adamları işçileri işten atar. Patron sadece liderdir o işleri planlar yaratıcı fikirler sunar onun işlerini ise kendisine yakın adamlar yürütür. Ancak bireysel çıkar da söz konusudur ki bu alt üst ilişkisini bozabilmektedir. İşverene itaat etmekte sınır tanımayan bir karakter (Fahri) aynı zamanda dış güçlerle ortaklık kurup fabrikanın batması için elinden geleni yapmaktadır. Fahri'de el altından dış ortaklı bir şirket kurup yurt dışından boya ithal etmek istemektedir. Bu eyleminde en büyük engel, yerli üretim yapan kendi çalıştığı fabrikadır. İzleyici bilmelidir ki maddi çıkarların olduğu yerde her türlü insanlık dışı durum yaşanabilmektedir.

Patron Şeref Bey ve oğlu Turgut'un film boyunca yaya olarak yürüdüğü neredeyse hiç görülmez. Hem arabaları hem de şoförleri vardır. Çamurlu yolda bata çıka ilerleyen yaşlı bir kadının Turgut'un yanına gelerek onunla mahcup bir şekilde ayaküstü konuştuğu sahnede Turgut termemiz kıyafetleriyle arabasında otururken, yaşlı kadın ayakta durarak konuşmaktadır. Yaşlı kadın yoksuldur, kıyafet alacak parası yoktur. Turgut ise zengindir; o yürümez, hep arabalı olur. İşçilerin yaşadığı köhne gecekondu'lara karşın patron kocaman villada oturmaktadır. Villa patronun ihtiyacından daha fazlasına sahiptir. O kocaman kaloriferli evde otururken işçilerin hali ortadadır.



Şekil 3.3: **Karanlıkta Uyuyanlar** / Ekrem'in yaşadığı gecekondu (13:57)



Şekil 3.4: **Karanlıkta Uyuyanlar** / Paron Şeref Bey'in yaşadığı villa (15:31)

Takım elbiseli patron kocaman göbeği, dik ve kendinden emin duruşu ile diğer işçilerden ayrılmaktadır. Kıyafetleri tertemizdir, sürekli yenilerini giyebilmektedir. İşçilerin kendilerine yakın hissettikleri ve arkadaş oldukları patronun oğlu Turgut bile kıyafetleriyle fark yaratmaktadır. İşçi arkadaşları kol kola eğlenmeye gittiği sahnede kendisi takım elbiseli deri ayakkabılı, işçi arkadaşları ise kara lastikli yırtık

yamalı kıyafetlidir. Zenginle fakirin ayrımı net bir şekilde ortaya konmuştur. İşçilerin korkak ve çekincen cümlelerine karşın o kendinden emin ve vurgulu konuşmalar yapmakta iktidarını farkında olmasa bile hissettirmektedir. İzleyiciyi bu görüntülerle baş başa bırakmak sınıf farkını anlamaları açısından yeterlidir. Filmde sınıf ayrımı kesin çizgilerle yapılmaktadır. Turgut'la işçiler ne kadar arkadaş gibi olsalar da görüntülerde hiç de öyle görünmemektedir. Bu ayrım filmin ilerleyen kısımlarında iyice anlaşılacak ve konuşmalara da yansiyacaktır. İzleyiciler film ilerledikçe bu gerçeğin farkına varacaklardır. Bu görüntüler izleyicilerde farkındalık yaratması açısından önemlidir. Tüm çelişkiler sadece sözel olarak değil görselleştirilerek de sunulmakta bu da anlamayı kolaylaştırmaktadır.



Şekil 3.5: **Karanlıkta Uyananlar** / Turgut ile arkadaşları eğlenceden dönerken (31:26)

Filmin anlatısında üretim sermaye çelişkisinden üreten sınıfın kurtuluş yolu sendikalaşmaya, örgütlenmeye, bilinçlenmeye bağlanmakta ve dramatik yapıdaki çatışma bu ekseninde şekillenmektedir: İşçilerin sorunları vardır; bu sorunları kaynağı üretim sermaye çelişkisinden kaynaklanmaktadır ve işçiler örgütlenerek hakkını aramak gerekirse grev yapmak zorundadır. Film boyunca işçilerin karşına sürekli engeller çıkmaktadır bu engellerin başında işçilerin örgütlenmesinin önünde işverenin uygulamaları gelmektedir. Patron sürekli grevi erteletme amacıyla her yolu denemektedir. Bu anlamda ispiyoncu işçiler, sarı sendika, grev kırıcı yedek işçi

ordusu vb. her şey devreye sokulmaktadır. Şeref Bey'in ölümünden sonra başa geçen 'İşçi dostu' Turgut babasından devraldığı mirası ayakta tutabilmek için aynı politikaları uygulamaya koymaktadır. İşçilerin Turgut'la ilgili tüm hayalleri boşa çıkmıştır. Patronun devreye soktuğu işçi karşıtı eylemler ve işçilerin kendi aralarındaki (Henüz bilinçlenmemiş, greve karşı olanlar) ayrışmalar gerilim yaratarak çatışmayı yükseltmektedir. Bu çatışmalar bilinçli işçi önderlerinin haklı mücadelesinin herkes tarafından kabul edilip eyleme geçilmesiyle son bulur. İzleyicinin bu çatışmalardan doğru sonuç çıkarması beklenmektedir. Sonuçta tüm çelişkiler ortadadır. Sermayenin tüm 'haklı' dayanağı bertaraf edilmiş gerçekler ortaya çıkarılmıştır.

Dramatik yapıdaki bu kurgu pratikte de böyledir ya da kazanım elde etmek için böyle olmak zorundadır. Öyküdeki tüm olaylar gerçekte yaşanmaktadır. Sınıf bilincine sahip olmayan işçiler mücadeleden hep kaçınacaklar; tanrısallaşan patronların kendilerine layık gördükleriyle yetinecek ve hallerine şükredeceklerdir. Patron ise bu sistemin keyfini sürecektir. Ancak bilinçli bir şekilde gerçekleri kavrayan ve örgütlenen işçiler bu gidişe bir dur diyebilecektir. Filmin başındaki korkaklıkla bir şey yapılamayacağını idraki filmin ilerleyen sahnelerinde korkmak yerine mücadele etmeyi seçmekle sonuçlandırılmış ve greve gidilmiştir.

İşçi sınıfının önündeki en büyük engellerden biri bilinçsizliktir ve bu kolayca aşılabilen bir engel de değildir. Filmin dramatik yapısı bu gerçeğe uygun olarak ilerlemektedir. İşçiler birden bire bilinçlenip grev kararı almaları zaman içerisinde, ortak çıkarların farkına varılmasıyla olacaktır. Mehmet'in işçi arkadaşlarının hâlâ bilinçlenmediğini görüp grev yapmaya isteksiz olduklarını anladığı sahnede, sinirlenip ortalığı dağıtmaya başlaması ve Nuri Baba hemen araya girerek "*Sakin ol Mehmet. Sen de birden gerçeklerin farkına varmadın. Zamanı var.*" demesi bu duruma yapılan bir gönderme olarak dikkat çekmektedir. İzleyici bir şeylerin değişmesi için zaman gerektiğini anlamaktadır. Bu bir süreçtir ve zaman geçtikçe herkes birlik olacaktır. Umutsuzluğa kapılıp mücadeleyi bırakmamak gerekmektedir. Dramatik yapıya uygun bir şekilde bunu nasıl ve ne şekilde olacağı aşama aşama sonuçlandırılmıştır. Sürekli grev kararı engellenir ama bilinç düzeyi artıkça bu engeller aşılır.

3.7.2. Söylemin Gramatik Özellikleri

Filmdeki karakterler işçi sınıfının oluşumuna (iç göç) uygun bir şekilde, bölgesel farklılıkları gösterecek biçimde Anadolu'nun birçok farklı şivesiyle konuşmaktadır. İşçiler halk diliyle konuşmakta, dilbilgisel anlamda yer yer bozukluklar görülmekte; patronlar ise elit bir dille konuşmaktadır. Söylemdeki dile baktığımızda akıcı ve anlaşılır kent Türkçesi ile kurulan cümleleri fabrikanın patronu Şeref Bey, Şeref Bey'in oğlu Turgut ve başta Fahri olmak üzere patrona yakın kimseler ve başka patronların kullandığı dikkat çekmektedir.

Çalışanlar arasında ciddi bölgesel farklılıklar vardır ve bu farklılıklar gerçeklik olgusunu güçlendirmektedir. 1950-60 döneminde fabrikalarda çalışan işçiler, o dönemde ciddi biçimde artan iç göçlerle büyük şehirlere gelerek büyük fabrikalarda işçi sınıfını oluşturmaktadır. Yani fabrikalarda çalışan işçiler Anadolu insanıdır ve bu insanlar kendi kültürleriyle beraber gelmişler henüz kentleşmemiştir. Filmde gördüğümüz bu fark ezen ezilen sınıfların ayırımına yapılan bir gönderme olarak da karşımıza çıkmaktadır. Sermayenin dili, dini, ırkı yoktur onun için sadece sömürülecek insanlar vardır. Buna istinaden filmdeki bu farklılıklara baktığımızda ezilenler arasında sosyolojik, kültürel bir ayırım olmadığı görülmektedir.

Aynı şekilde filmde sermayeyi temsil eden patronlara baktığımızda da onların arasında ortak özellikler görülmektedir. Yabancı sermayeyi temsil eden karakterler bile yarım yamalak olsa da kentli Türkçesiyle konuşmaktadır. Cümlelerde bu bağlamda anlatı bozuklukları dikkat çekmektedir. Onlar yabancıdır ve Türkçeyi sonradan öğrenmişlerdir ama onları sömürü düzeni ortak bir paydada buluşturmaktadır. Ortak paydada Türk sermayedarlarla aynı dili konuşmaktadırlar. Ortak çıkarları vardır: kâr etmek. İşçilerin ortak paydası ise ezilen olmaları dil, din, ırk ayırımı olmadan sömürülmeleridir, izleyici bu dil yapısına bu gerçeği görmelidir.

Nuri Baba, Ekrem, Ayla diğer işçilere oranla kısmen daha kentli Türkçesiyle konuşmaktadır. Bu karakterler kitlesel göçlerden önce İstanbul'a gelmiş, kentlileşme sürecinde bir adım daha öne çıkmış kişilerdir. Avrupa'dan gelen Fahri'nin yeğeni Nevin geldiği bölgenin dil yapısına uygun olarak konuşmakta, iyi bir eğitim aldığı anlaşılmaktadır. Nevin olayları yorumlama biçiminden diksiyonuna kadar farklıdır. Cümleleri akıcı diksiyonu düzgündür.

Nevin: *“Merhaba dayıcığım, günaydın efendim, mersi efendim...”*

Fabrikanın bekçisi Kürt kökenlidir. Türkçesi daha kabadır. Şiveli konuşmaktadır.

Fabrika bekçisi: *“Biz kapıcıykbabo. Memurinden sayılırık beni karıştırmayn... Yauv ne bekliyorsunuz, gidin gayfeye, işçi lazım olursa habargönderirik baba.”*

Trakyalı bir işçi Balkan ağzıyla, Karadenizli olan bir başka işçi (Laz Harun) Karadeniz ağzıyla konuşmaktadır: *“Uyy kurban olayım senin sözlerine da”*. Muhacir bir işçi diğer işçilerin sessizliğine olan tepkisini; *“Abeepiciğiniz susak ağızlısanız a be”* şeklinde dile getirmektedir. İspiyoncu Mahmut'ta aslında fabrikada çalışan bir işçidir onu diğer işçilerden ayıran özelliği patronla işbirliği içinde, arkadaşlarına ihanet ediyor olmasıdır. Mahmut'un konuşmalarına baktığımızda diğer işçilerden daha düzgün, patronların konuştuğu Türkçeye daha yakın Türkçe konuştuğunu görebiliriz. Mahmut sermayenin Türkçesini kullanıyordu, buradan sermayenin hizmetçisi olduğu söylemi çıkmaktadır.

Filmde kadını temsil eden karakterlerden olan ve erkek egemen bir bakış açısıyla sunulan Ayla karakteri Türkçeyi akıcı bir dille konuşmaktadır. Ayla'nın cümlelerinde erkek egemen bakış açısının etkilerini görebilmekteyiz. Konuşmaları sık sık erkekler tarafından kesilmekte, korkak bir dille konuşmaktadır. Hayalleri vardır, Ekrem'le evlenmek istemektedir. Ayla Ekrem karakterinin altında ezilmektedir, onun insafına bırakılmıştır.

Filmdeki konuşmalara paragraflara genel olarak baktığımızda filmin dramatik yapısına uygun olarak öğretici bir üslup söz konusudur. İşçilerden herhangi biri sendikayı, örgütlenmeyi, birlik olmayı olumsuzlayan cümleler kurduğunda bu cümlelerini karşısında hemen o işçinin düşüncelerini çürütecek grevi sendikalaşmayı bilinçlenmeyi destekleyecek cümleler gelmektedir. Bu olumsuzlama cümleleri güncel hayatımızda da hâlâ var olan korku ve endişelerden kaynaklanmaktadır. İnsanlar işsiz kalmaktan, çoluk-çocuğuyla sefalet içine girmekten korkmaktadır. Bu olumsuzlamalara verilen cevaplar ise bu endişeleri ortadan kaldırmaya, birlikteliğe yapılan vurgulara, cesaretlendirmelere yöneliktir. İzleyiciler buradan kendileri için pay çıkartmalı ve kendi yaşamlarını sorgulamalıdır. Nitekim film bunu çok başarılı bir şekilde izleyicisine hissettirmektedir. Çünkü bu konuşmalar tamamen gerçek

hayatın yansımasıdır. İşçilerin kendi içlerinde yaşadığı çelişkiler bu tarz karşılıklı cümlelerle gene işçilerin lehine çevrilmektedir.

Filmde işçilik vasfı, işçi kahraman vb. sıfat tamlamalarıyla daha güçlü hale getirilmektedir. Benzer şekilde sermayeyi temsi eden sınıfta yapılan sıfat tamlamalarıyla yerilmekte küçültülmektedir. Filmde işçi liderlerinin yaptığı her konuşmadan sonra bilinçlenme düzeyi yaşanan olumsuzluklara paralel olarak artmaktadır. Geriye dönüşler olmamakta mücadele hep ileri aşamaya taşınmaktadır. Kahramanlarla birlikte izleyiciler de cesaretlendirilmekte, gerçek hayatta mücadeleye davet edilmektedir.

3.7.3. Söylemin Yapısal Özellikleri

Filmde geçen anlatımda tartışma, açıklama, karşılaştırma vb gibi yapıların hemen hepsi kullanılmıştır. Filmde bu anlatım yapıları kullanılarak izleyicilere grev hakkının anayasal bir hak olduğu, işçilerin mücadele etmekten birlik olmaktan başka şansı olmadığı, ekonomik sistemin nasıl işlediği, sermaye üretim çelişkisi, işçilerin bilinçli olması gerektiği gibi konularda bilgiler verilmektedir. Örneğin grev hakkının anayasal bir hak olduğunun anlatıldığı sahnede geçen bu konuşma açıklama niteliğindedir:

“Yani kanun bize diyor ki işveren size emeğinizin hakkını vermiyorsa çalışmayın, fabrikayı da hakkınızı alıncaya kadar çalıştırmayın. İşte grev bu, iyi düşünün...”

Kurgulanmış gerçeklerle anlatılmak istenilen mesajlar kimi sahnelerde tartışma ortamında verilmektedir. Tartışmalı bir şekilde şöyle bir sahne geçmektedir:

İşçi: “Süleyman Abi'nin karısı hasta. İş de bulamadı daha... Aramızda birkaç kuruş toplayalım dedik...” Nuri Baba ve Ekrem şapkanın içine para atarken,

Nuri Baba: “İki günlük yemek parası... Sonra... Sadakayla mı geçinecek adam çalışırken? Bununla bir şeyi çözümleyemeyiz oğlum..”

Ekrem: “İşverenin, akınla estiğini işten atmasını durdurabiliyor muyuz?”

İşçi 1: “Sendikaya girelim de kapı dışarı etsinler işimizden”.

Ekrem: “Sendika sendin be... Sen, ben, o, hepimiz”... Şu ortaya çıkar mıydı emeğimiz olmadan? İşte bu yaratan emeğimizin hakkını biz almazsak kim verir bize? Ben teknisyenim oğlum, çoluğum çocuğum da yok... Dört çocuğunla

sürünmüyor musun Mustafa ha? Ya sen Temel? Altmış lira alırsın haftada, hasta anan, karın, iki çocuğunla nasıl geçiniyorsun? Sen hasan... Rıza... Şakir... Hiristo... Molz... Ulan neyiniz var kaybedecek? Yasa bir hak vermiş size, köpek gibi korkup titreşeceğinize hele bir sımsıkı tutun birbirinizi, bakın o zaman kimse sizin ekmeğinizle, insanlığınızla oynayabilir mi?

Laz Harun: Eee... *Ne yapacağız greve mukalkışacağız şimdi de?*

Muhacir: *Abe tabi grev istiyoruz be Harun...*

Cümle uzunlukları sahnelere göre değişik uzunluktadır. Özellikle verilmek istenen bir mesaj söz konusuysa cümle daha uzun tutulmaktadır. Bu cümleler bir bütünlük içerisince verilmekte ve kurgusal bir biçimde kendini tamamlamaktadır. Filmde önemli görülen cümlelerin vurgusunun daha açık olduğu görülmektedir. İzleyici bu şekilde daha kolay anlayacaktır mesajları. Sorunlar açıkça gösterilmektedir; hak alamama, düşük maaşlar, işten atılmalar, fazla mesai, ücretlerin alınamaması gibi olgular bu yapı çerçevesinde izleyiciyi bilinçlendirmektedir. Çözüm ise filmin başından beri sık sık tekrarlandığı gibi grevdir. Cümleler özenle seçilmiştir. Kalabalık fabrika sahnelerinde geçen tartışmalar ve arka planda geçen sesler gerçekçidir. Bu özellikler de anlam bütünlüğü sağlamaktadır.

Sermayenin temsilcisi olan karakterler de bu yapıya uygun olarak sunulmaktadır. İşverenler de kendi aralarında ya da işçilerle olan iletişimlerinde bu unsurları kendi açılarından kullanmaktadır. Onların kaygıları daha fazla kârdır. İşçilerin haklı taleplerini yerine getirmemek için kendilerince nedenleri vardır. Kendi aralarında geçen tartışmalar ise işçileri nasıl daha çok sömürebilecekleri konusundadır. Cümleler işçilerinkine kıyasla daha kısa ve nettir. Patron karakterlerin gösterildiği sahnelerde seyirci anlamaktadır ki onların derdi daha fazla para kazanmak ve kendilerine yasal dayanaklar sağlamaktır. Filmde sermaye iki yönüyle temsil edilmektedir: devlet desteğiyle ülkeyi ele geçirmeye çalışan yabancı sermaye ve buna karşı ayakta durmaya çalışan yerli sermaye. Bu iki sermaye grubunun kendi aralarındaki çekişme karşılıklı tartışmalarla ve karşılaştırılmalarla verilmektedir. Ülke yabancılar altın tepside sunulmaktadır, bu yerli üretimi bitirmek yabancı malların ithal edilmesi anlamına gelmektedir. Fabrikalar kapatılacak insanlar işsiz kalacaktır.

3.7.4. Söylemin Etkileşimsel Özellikler

Filmin söyleminde işçi karakterler aracılığıyla ezilen işçilere, halka bir yandan da dönemin siyasilerine (işçi izleyici/halk) seslenilmektedir. Hak arama mücadelesi veren işçi karakterler, bazen fabrikanın yöneticileri gerçek hayattakine çok yakın kurguyla, bazen yaşanan olaylarla, bazen de konuşmalarla bunu yapmaktadır.

Filmde kadınlar arkasında durarak erkeklerine ve onların verdiği mücadeleye destek verirler. Ayla karakteri aracılığı ile verilen bu mesaj izleyici kadınlar tarafından anlaşılmalıdır. Ev hanımların eşlerine verebileceği destek erkek egemen bir bakışla gösterilmektedir.



Şekil 3.6: **Karanlıkta Uyuyanlar** / Ayla grevdeki Ekrem'in yanında ona destek oluyor (109:11)

Ayla'nın dışında bir de Nevin karakteri vardır. Nevin aldığı eğitim sayesinde, üzerindeki erkek egemenliği Ayla kadar keskin değildir. Bu sorunlar ekonomik sisteme bağlı olarak dönemin ekonomi politikalarıyla doğrudan ilgilidir. Söylemde aslında siyasiler de hedef alınmakta sisteme ciddi eleştiriler getirilmektedir. İzleyici hükümetin politik sonuçlarının insanları nasıl bir sefaletе götürebileceğini görmektedir. Bu sermayeyi temsil eden karakterler aracılığı ile mesajlaştırılmakta sonuçları ise işçilerin yaşadıklarıyla zaten ortadadır. Film boyunca hükümetin politik uygulamaları görülmekte bu uygulamaların sonuçları yaşanmakta ve kurtuluş yolu izleyicilere aktarılmaktadır.

İşçiler arasında belirgin bir statü farklığı yoktur hepsi ezilmekte ve aynı sonucu yaşamaktadır. Ancak Başta Nuri Baba olmak üzere içlerinde bazıları “aydın”dır. Bu işçiler gerçekleri görmekte ve cesurca haklarını aramaktadırlar. İşçiler arasında özellikle filmin başlarında bilinçsiz olanlar vardır. Onlar mücadele etmekten çekinmekte, apolitik yapıları gereği hükümetle sürtüşmek istememektedirler. Birkaç işçi ise adeta sermayenin kölesi konumundadır. Onlar çıkarları için arkadaşlarını satan, sınıfına ihanet içinde olan karakterlerdir. İşçi sınıfı kutsallaştırılmakta; haktan, eşitlikten, insanlıktan yana vicdan sahibi kişiler olarak sunulmaktadır. Eğer bu düzen değişecekse bunu işçiler yapacaktır bu boyutuyla da işçi sınıfı kurtarıcı bir rol üstlenmiştir. İşçiler arasındaki en büyük farklılıklar bunlardır.



Şekil 3.7: **Karanlıkta Uyananlar/** Nuri Baba uyanmaları için işçilere sesleniyor (38:28)

Sermaye iki ayrı biçimde (yabancı/yerli) temsil edilmektedir. Yabancı sermayenin temsilcisi konumundaki karakterler ülkeyi felakete sürüklemek istemektedir. Arkalarında iktidar desteği vardır. Yerli sermayeyi adeta parmaklarında oynatmaktadırlar. Tüm yasal düzenlemeler yabancı sermayenin ve yerli işbirlikçilerinin lehinedir. İşçilere olan bakış açılarında ise yerli sermayeden bir farkları yoktur, sadece ortada büyük bir pazar vardır ve onlar bu pazarı ele geçirmek istemektedir. Sermayenin el değiştirmesi söz konusudur. Filmde yabancı sermayenin işgalci bir rolü vardır. Emek olgusuyla, işçi haklarıyla hiçbir alakaları yoktur;

dolayısıyla seyirci işçi kesimiyle de arasına duvar örmektedir. Film boyunca tek dertleri yerli üretimi sonlandırıp boya ithalatını gerçekleştirmektir. Boya fabrikasının patronu Şeref Bey adeta işçi düşmanıdır. Onun derdi yerli üretimi arttırarak fabrikasını büyütmektir. Bunun için en büyük engel olarak işçileri görmektedir. Ona göre; işçiler sürekli sorun çıkarmakta, hakkı olmayan paralar istemektedir. İşçilerin istediğini verse de, mutlaka bu isteklerin devamı gelecektir. Bu nedenle işçilere yüz verilmemesi gerekmektedir. Şeref Bey, işçilere karşı diğer patronların yaptığı gibi işverenler sendikasıyla ortak hareket etmektedir. İşçilere uygulanan yaptırımlar bu sendikada alınan ortak kararlardır. Patron karakterlerin bir altında onların temsilcisi olan yöneticiler patronun sözcülüğünü yapmakta, asla patrona karşı gelmemektedir. Kimi sahnelerde patronun adına bu kişiler konuşmaktadır.

Filmde sanatçılara yönelik eleştiriler vardır. Sanatçılar toplumdan kopuk ve burjuva sınıfı olarak gösterilmektedir. Nevin'in çizdiği resimlerde işçilere ya da halka yer yoktur. Aynı şekilde işçiler de Nevin'in çizimlerinden bir şey anlamamaktadır. Nevin popüler kültürün etkisi altındadır. Onun ve onun arkadaşlarının tek derdi eğlenmek 'sanat'la uğraşmaktır.



Şekil 3.8: **Karanlıkta Uyananlar/** İşçiler Nevin'in çizimine anlamsızca bakıyorlar (37:29)

Nuri Baba ve işçiler Nevin'in fabrika duvarına yaptığı resmi gördüğünde hiçbir şey anlamazlar. Nuri Baba: “*Nedir bu yaptığın evladım?*” Nuri Babanın yanındaki işçiler

de resme bakmaktadır. Duvardaki soyut bir resim çalışmasıdır. Nevin: “*Resim*” der. İşçiler şaşkınlık içindedir. Nuri Baba anlamış gibi yaparak “*Haa*” der. Nevin’in sanatçı arkadaşlarında toplumla bir alakaları yoktur. Kendi dünyalarında lümpen bir yaşam tarzları vardır.

3.7.5. Söylemin Sunum Özellikleri

Filmde seyirciye öğretilmek istenen ya da önemli olduğu düşünülen cümleler daha sert ve tane tane konuşulmaktadır. Hitap şeklinde geçen bu öğretiler akıcı net bir tonlamayla yapılmaktadır. Bu durum, ezen ezilen ilişkisi, sermaye çelişkisi, sömürü, hak arama, sendika, grev gibi kavramları daha da belirginleştirmektedir.

İşçi önderlerinin konuşmalarında samimiyet, inandırıcılık vardır. Buna karşılık işverenler daha yüzeysel cümleler kurmaktadır. İnanırcı değildir ve seslerinden bu samimiyetsizlik anlaşılabilir. İşçiler haklı davalarını başka işçilere anlatırken onlardan biri olarak, aynı sorunları yaşadıklarını hissettirerek bunu yaparlar. İşçilerin hemen hepsi erkektir. Filmde grev kararı alabilmek için yapılan toplantılarda grevi destekleyen işçiler coşkulu bir şekilde taleplerini haykırarak anlatmaktadır. Nuri Baba’nın birlik olmanın önemini anlattığı bir sahnede tam birlik derken ellerini birleştirip sıkı sıkıya görülmektedir. Aynı sahnede grev karşıtı işçiler ise daha silik bir sesle korkularını dile getirmektedir. Bu harareti ve coşkulu sahneler izleyicide bir heyecan yaratmakta filmdeki iyi karakterlerle kendilerini özdeşleştirmelerini sağlamaktadır.



Şekil 3.9: **Karanlıkta Uyananlar**/ Nuri Baba birliğin önemini anlatıyor (11:08)

Filmde birden çıkışlar yaparak ukala bir biçimde araya girip işçilerin yanındaymış gibi görünen ispiyoncu Mahmut'un konuşmaları dikkat çekmektedir. Her cümlesi kışkırtıcıdır. Yüzsüzlüğü mimiklerine yansımaktadır.

Şeref karakteri her konuşmasında kendinden emin bir duruş sergiler. Sermaye çıkarlarının anlatıldığı cümleler inandırıcı değildir; art niyet vurgu ve tonlamalarla seyirciye hissettirilmektedir. Şeref Bey'in gülüşleri haincedir. Pahalı kıyafetler giydiği görülmektedir. Fabrikasında ve ofisinde topuklarını yere vurarak dik bir şekilde yürümektedir. Fabrika içinde üretim yapıldığı yerde işçileriyle pek bir araya gelmez. Genellikle ofisindedir, her şeyi buradan yönetmektedir. İşçilere kendi temsilcileri aracılığı ile ulaşmaktadır. İşçilerle bir araya geldiği ender sahnelerden birinde kendince sorunlarını anlatırken başı dik, kolları arkadan bağlı bir şekilde işçilerin arasında gezinerek konuşmaktadır. Yanındaki gariban işçiler ise o geldiğinde şapkalarını çıkarıp ellerine almış, avuçlarını önde birleştirerek onu dinlemektedir. İşçiler mavi renkli işçi önlükleriyle dizilirken yöneticiler takım elbiselidir. Fabrikanın mühendisi ise beyaz bir üniforma giymiştir. İşçilerin eskimiş kıyafetleri önlüklerin altından görülmektedir. Patron yürürken adamları onu hep bir adım geriden takip etmektedir. Patron özellikle işçilerle muhatap olduğunda kibirli bir üslupla başını yukarı doğru kaldırarak konuşmaktadır. Parmağını sık sık yukarı kaldırıp tehditkâr bir üslup sergiler.



Şekil 3.10: **Karanlıkta Uyuyanlar**/ Şeker Bey işçilere sesleniyor (04:32)

Patronun olduğu sahnelerde zenginlik havası vardır. Ofisindeki koltuğu deri kaplı, eşyaları pahalı düzenli ve temizdir. Evi çok katlı ev eşyaları lüktür. Yoksullukla özdeşleştirebileceğimiz hiçbir mekânda patrona ve onun adamlarına yer yoktur. Fabrikaya şoförünün kullandığı araçla gelmektedir. Görüntüler sermaye kesimini temsilde başarılıdır ve bu temsili izleyiciye gösterme amacındadır. Diğer patronlar da benzer şekilde sunulmaktadır. Çoğu göbekli ve takım elbiselidir. Çekim yapılan mekânlar yönetici odasıdır.



Şekil 3.11: **Karanlıkta Uyuyanlar** / İşverenler sendikası Şeref Bey'in ofisinde (23:47)

İşçiler zayıf ve bakımsızdır. Sorunları yüzlerinden okunmaktadır. Kıyafetleri özensiz ve eskidir. Saçları genellikle dağınıktır. Sindirilmiş bir şekilde özellikle grevden korkan işçiler konuşurken seslerinde titreme vardır. Bir sahnede annesi sokakta top oynayan oğlunu dövmeğe, bunu nedeni yeni alınan ayakkabılarla top oynamasıdır. Kadın bir yandan ağlayıp, bir yandan oğlunu dövmeğe. Ayakkabılara otuz lira vermişlerdir, şimdi ise babası sendikalı diye işten atılmıştır. O ayakkabılar yırtılabilir ve yenisini alma imkânları yoktur. Ön planda top oynayan çocuklar vardır. Arkalarından Turgut'un kullandığı kamyonet geçer ve sahneye Hanife Bacı girer.

Hanife: “Sana kırk defa demedim mi ben ha?”

Sözün gerisi bile duyulmadan oğlunu dövmeğe başlar.

Oğlan: “Bırak anne bırak diyorum be...” Hanife: “Daha bir ay olmadı otuz lira verdik o pabuçlara. Yürü...”

Ekrem sahneye girer.

Ekrem: “çocuktan ne istiyorsun Hanife teyze?” der.

Hanife o sinirle oğunu kulağında çekip sürükler.

Hanife: “*Yiyecek ekmeğin yok evde...*”

O sırada işten atılan Hanife'nin kocası Süleyman kalabalığın arasında çıkıp gelir ve oğunu annesinin elinden çekip alır. Annesinin elinden kurtulan çocuk utangaç bir tavırla üstünü düzeltmeye çalışır.

Çocuk: “*Bir şey söyle şuna.*”

Süleyman utanmıştır sesini çıkaramaz olanlardan kendini sorumlu hissetmektedir. Başını öne eğip sessiz kalır. Hanife iyice sinirlenmiş bir tavırla

Hanife: “*Elimizde yok, avucumuzda yok... Ey ümmeti Muhammet, dilenelim mi ne yapalım söyleyin.*”



Şekil 3.12: **Karanlıkta Uyananlar** / Hanife top oynayan oğlunu dövüyor (08:44)

O sırada Turgut arabasından inip kalabalığın yanına gelir. Kalabalığın içinde Turgut adeta kıyafetleri, duruşu, özgüveniyle sırtıtmaktadır. O kalabalığa ait olmayan biridir. İşçilerin hayat kaygılarının karşısında özellikle Nevin'in zengin arkadaşlarının hayalleri Paris'tir. Onlar Sen Nehri'nin etrafında dolaşarak mutlu olan insanlardır. Tek dertleri yaptıkları sanat eserlerinin anlaşılabilmesidir. Kıyafetlerine

baktığımızda dönemin modasının izlerini taşıdığını görürüz. Konuşmaları samimiyetsizdir. Saç şekilleri modaaya uygundur, hepsi birbirine benzemektedir. Tek yaptıkları şey villalarında içki partileri verip kızları tavlamaktır. Yeşilçam filmlerinin kötü karakterlerine benzer kakhahaları vardır.



Şekil 3.13: **Karanlıkta Uyuyanlar** / Nevin'in lümpen sanatçı arkadaşları (44:11)

Kadın karakterlerden Nevin erkek egemenliğine başkaldırabilmektedir. Turgut'la olan ilişkisinde Turgut'u azarladığı sahneler vardır. Güzel elbiseleriyle Nevin kadınlığının bilincindedir. Eleştirilerini açıkça yapabilmektedir. Erkeğe hayır demesini bilmektedir. Ayla ise kendisinden çok iyi bir itaatkâr ev kadını olabileceği yönünde Ekrem'e kendini ispat etme çabası içindedir. Ekrem'e olan bakışlarında sürekli bir onay takdir beklentisi vardır. Ekrem ise onun kendisine olan hislerine başlarda karşılık vermez, sürekli Ayla'yı tersleyip durur. Ayla ise kaderine boyun eğip Ekrem için çabalamaya devam eder.



Şekil 3.14: **Karanlıkta Uyananlar/** İşçilerin yaşadığı mahalle (60:22)

İşçi karakterler yoksulluğu sembolize eden mekânlarla birlikte sunulmaktadır. Yaşadıkları mahallede yollar çamurludur. Derme çatma gecekondularda yaşamaktadırlar. Onlar gecekonduludur yoksuldur işçidir. Nuri Baba'nın evi eski ve bakımsızdır. Tahtadan yapılmış koltukları vardır evlerinde. Gece kondu mahallesindeki evlerin bacaları tütmetedir. Evler kömürle ısıtılmaktadır. İşçilerin zaten kaloriferli evlerde oturması olası değildir. Patronları aksine onların hiçbirinin arabaları yoktur hep yürürler.

SONUÇ

Türk Sinemasında işçi karakterlere yer veren ilk filmlerin 1960'lı yıllarda ortaya çıktığı görülmektedir. Bundan önceki dönemlerde siyasi yapı, sinemanın henüz olgunlaşmamış olması ve kitlesel ve etkili bir işçi sınıfının olmayışı gibi nedenlerden ötürü işçi karakterler sinemada pek yer alamamıştır.

Bütün kapitalist ülke sinemalarında olduğu gibi Türkiye'de de sinema egemen sınıfların elindedir; geniş kitleleri ve işçi sınıfını hegemonyası altına almıştır. Bu genel gerçeğin yanı sıra sinemamızın henüz yükselişe geçtiği 1950'lerde sinemayı yeni bir ticaret alanı gibi gören yapımcıların hızla çoğalması ve ticari filmlere yönelmesi, filmlerde toplumsal sorunlara değinilmesinin önündeki en büyük engellerden biri olmuştur.

1950'li yıllar Türkiye'de kitlesel içgöçlerin yaşandığı, toplumsal değişimin çok hızlandığı bir dönemdir. Bu dönemde köylerinden koparak büyük umutlarla büyük şehirlere gelen kitleler, karşılaştıkları yeni koşullar altında ezilmiş, yeni kültürle şoka uğramıştır. Sinemanın yükselişe geçtiği döneme paralel gelişen bu durum yapımcılar tarafından adeta kullanılmış, sinema hızla arabeskleşmiştir. Kentin varoşlarında hızla oluşan ve yaygınlaşan gecekondualarda yaşayan kitleler, iş ve daha iyi yaşam umuduyla geldikleri bu kentlerde işsiz kalmışlar ya da lümpenleşmişler; onlara zengin olma hayalleri sunan bu filmlerle kendi gerçeklerinden kaçmayı tercih etmişlerdir. Kuşkusuz bu durum siyasal iktidarların da işine gelmektedir. Çünkü sinemada toplumsal sorunların gösterilmesi sermayenin ve burjuvazi pek isteyeceği bir şey değildir. Kısacası, 1950 sonrası Türkiye'sinde sermaye sahipleri hızla kapitalistleşirken, emeğini satan-satamayan kitleler ise sinemada tozpembe hayallerle kendilerini avutmaktadır.

1950'li yılların sonlarına doğru özellikle işçiler ve toplumun aydın kesimi üzerinde kendini iyice hissettiren iktidar politikaları, emek-sermaye çelişmesini-çatışmasını bir kırılma noktasına doğru yaklaştırmıştır. Nitekim II. Dünya Savaşı sonrasında iktidarı kaybeden seçkinci-asker kadrolar da bu çatışma ve çelişkiden yararlanarak 27 Mayıs 1960 darbesiyle iktidarı ele geçirmiştir. Darbe sonrasında kabul edilen 1961 Anayasası'yla toplumun sindirilmiş, baskı altına alınmış kesimleri bir anlamda seslerini çıkarabilme şansını da elde etmiştir. 61 Anayasası'na kadar işçilerin çalışma koşulları, hakları, talepleri toptan yok sayılmıştır. Hiçbir sendikal hak söz konusu

değildir ya da var olan haklar da sadece kâğıt üzeridir ve işlevselliği yoktur. Yeni Anayasa toplumun diğer kesimleriyle beraber işçi ve işçi hakları konusunda yeni yasal düzenlemelere de kaynak oluşturmuştur. Dolayısıyla, II. Dünya Savaşı sonrasında tüm dünyada başlayan kitlesel işçi hareketlerine benzeyen eylemlerin Türkiye’de de görülmeye başlanması kolaylaşmıştır. Fabrikalarda grevler ya da toplu işçi direnişleri siyasal ve sosyal hayatın bir parçası olmuştur. Bu dönem bir yandan toplumsal olayların hız kazandığı, bir yandan da sinemanın geç de olsa bu toplumsal olayları konu edinmeye başladığı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sinemada işçi sınıfının temsil edilmesi ve işçi karakterler bu süreçte belirginleşmeye başlamıştır. İşçi temsili tabii ki yine de sistemin izin verdiği ölçülerde yapılabilmektedir. Sinemada sansür hâlâ önemli bir sorundur. 1961 Anayasasının yumuşattığı ılımlı ortama rağmen toplumsal konuları işleyen filmler hâlâ sansüre uğramaktadır. Sonuç olarak, sinemamızda işçi filmleri yok denecek kadar az üretilmiştir.

Çalışmada Türkiye’de işçi sınıfının gelişimine paralel olarak sinemamızda işçi temsilinin ne ölçüde gerçekleştiği irdelenmiştir. İşçilerin sınıfsal değerleriyle ele alındığı ve işçi filmleri olarak nitelendirilebilecek film sayısı son derece azdır. İşçilerin şöyle ya da böyle görünür olduğu birçok filmde aslında işçilerden, sınıfsal niteliklerden söz edilmemektedir. Türk sinemasında işçi temsillerinde başarılı sayılabilecek birkaç örneğin dışında, dönemim politikalarına paralel olarak yapılan filmler, işçilerin sınıfsal sorunlarını göz ardı eden, işçileri daha çok yan karakter olarak ele alan yapımlardır. Bu filmlerin senaryolarında işçiler vardır ancak seyircinin burada asıl gördüğü şey o işçinin ya bir cinayet sonucu hapse girmesi, ya sevdiği kıza kavuşamaması, ya da zengin olma hayalleriyle bir takım yasa dışı işlere girmesidir. “İşçi” herhangi bir unsurdur; onun sınıfının hiçbir önemi yoktur. Sınıfsal sorunlar, grev, sendikalaşma, örgütlenme siyasi haklar, ezen-ezilen ilişkisi, sermaye-üretim çelişkisi sinemadaki işçi filmlerinde neredeyse hiç öne çıkmaz. Daha önce de belirttiğimiz gibi bunun nedeni bir yandan egemen sınıfların bu yaklaşımı her türlü araçla engellemesi; bir yandan da sinema işiyle uğraşanların maddi çıkarları doğrultusunda ticari film üretmek istemesidir.

Bu dönemde işçi sınıfını sınıf karakteristiğine en uygun biçimde işleyen iki film aynı yönetmen tarafından çekilmiştir. Ertem Göreç’in *Otobüs Yolcuları* ve *Karanlıkta Uyananlar* filmleri Türk sinemasında işçi sınıfını temsil eden filmler arasında

anılmayı hak eden ilk önemli örneklerdir. *Otobüs Yolcuları* sınıf çelişkilerini yüzeyde bırakmasına karşın ilk önemli örneklerden biridir. *Otobüs Yolcuları* filminde egemenlere karşı toplu bir direniş işlenmiştir. Bu filmi işçilerin sıradan bir karakter olarak yer aldığı diğerlerinden ayıran yanı da budur. Filmin söylemi ezen-ezilen ilişkisinde kurtuluşu ezilenlerin birlik olmasında görmektedir. Ancak filmde işçi sınıfı birliğinden yani sendikal haklar, grev, iş bırakma gibi bir içerikten söz edilmemektedir. Bir filmin gerçek anlamda işçi filmi olabilmesi için yönetmenin politik duruşunu, işçi sınıfından ne anladığını, kime hizmet ettiğini, neyi amaçladığını net bir biçimde ortaya koyması gerekmektedir. Yönetmen kimden yanadır? Sermayeden (ezenden) mi yanadır, emekten (ezilenden) mi? Yani senaryosunda işçi karakterler var diye o filmleri işçi filmi sınıflamak mümkün değildir. Filmlerin çoğunda işçi vardır ancak ‘işçi sınıfı’ sınıf sorunu temel alan bir yaklaşım yoktur.

Bu açıdan *Karanlıkta Uyananlar* filmi işçilerin yer aldığı diğer filmlerden bütün bütüne ayrılan ilk ve belki de tek filmidir. Filmdeki işçiler sanayi proletaryasını temsil etmektedir. Senaristin ve yönetmenin çok net bir derdi vardır; sınıf bilincine sahiptirler ve neye hizmet etmeleri gerektiğini çok iyi bilmektedirler. Bu nedenle de yönetmen filmi bir yol gösterici gibi işlemiştir. Filmde, işçi sınıfının kazanımları için ne yapılması, nasıl yapılması gerektiği ve bu davada karşılarına ne gibi sorunlar çıkabileceği açık bir şekilde ortaya konmuştur. Eleştirel söylem analiziyle film incelenmiş, filmin işçi sınıfını ne denli ele aldığı saptanmaya çalışılmıştır.

Filmde işçilerin bilinçlenmelerine giden yolda, “karanlıkta uyanmaları” ele alınmıştır. Filmde yavaş yavaş bilinçlenen işçiler üzerinden, işçi-işveren ilişkilerine, sendikacılığa, sarı sendikalara, işçi sınıfının bilinçlenmesine, grevlere, toplu sözleşmelere yani sınıfsal bütün sorunlara değinilmiştir. Filmde Yetimoğlu boya fabrikasında yaşanan hak gaspları sınıfsal düzeyde ele alınmış, çözüm yine sınıfsal temelli olarak önerilmiştir. Aslında filmde işlenen süreç görüldüğü kadar basit de değildir. Yönetmen boya fabrikası örneğinden yola çıkarak tüm işçi sınıfına sesini duyurmak istemektedir. Çünkü yaşanan sorunlar her yerde aynıdır; sınıfsal sorunlardır. Çözüm kaynağı ve gücü ise filmde olduğu gibi sınıfın kendisidir. Verilmek istenen mesaj tam olarak budur. Filmde yerli sermaye ile yabancı sermaye arasındaki var oluş mücadelesi ve iktidarın bu mücadelede kimin safında yer aldığı da açıkça ortaya konmuştur. Filmin çekildiği dönemde iktidarın derdinin ülkeyi

yabancı sermayeye peşkeş çekmek olduğu çok net biçimde ileri sürülmektedir. Ülkede üretim gitgide azalmakta, ithal mallar pazarı ele geçirmektedir. Bu bağlamda *Karanlıkta Uyananlar*'da bireysel kurtuluş öyküsü yoktur; film boyunca verilen mesaj kolektif bir kurtuluşu öngörmektedir. Oysa o yıllara kadar yapılan ve işçileri yan karakter olarak alan filmlerin hemen hepsi bireysel kurtuluş hikâyeleriyle doludur. Filmde sınıflar arası ilişkiler ve çatışmalar da net bir biçimde gösterilmiştir. İşçiler filmin başında bilinçli olmayan sıradan Anadolu insanını temsil etmektedir, fakat süreç içerisinde sınıf bilincine ulaşacaklardır. Bu süreç, gerçek hayatta da olacağı gibi, haksızlıklar karşısında birleşerek ortak çıkarlar çerçevesinde kolektif harekete dâhil olmalarıyla mümkün olmuştur. İşçilerin iktidarla uzlaşmalarının mümkün olamadığı fikrini benimsemeleri, uğradıkları haksızlıkların giderilmesi için kendilerinden başka güvenecekleri kimsenin olmadığını yavaş yavaş anladıklarında mümkün olmuştur. Filmin sonundaki coşkulu grev kalabalığı ve kardeş sendikaların desteğe gelme görüntüleri, sınıf dayanışması, neye karşı olduklarını net bir biçimde ortaya koymaktadır.

İşçiler geçim derdinde yoksul kişiler olarak gösterilmiştir. Başlarda sendikaya uzak kalmaların nedeni işlerini kaybetme korkusudur. Filmin başlarında çatışma içerisinde sunulan işçi karakterlerin uyanmaya başlamasıyla birlikte çatışma dayanışmaya dönüşmüş ve bu dayanışma başarıyla sonuçlandırılmıştır. İşçilerin kazanım elde edebilmeleri için işverenlerle uzlaşma değil kendi sınıflarıyla uzlaşmaları gerektiği mesajı verilmiştir.

Çalışmadan da anlaşılacağı gibi karanlıkta uyananlar diğer “işçi” filmlerinden farklı olarak olaya taraflı bir şekilde bakarak gerçekçi bir kurtuluş hikâyesi sunmaktadır. Burada yönetmenin ve senaristin amacı işçilere-ezilenlere yol göstermek, onların sorunlarına sinemacı olarak katkıda bulunabilmektir.

Tahmin edilebileceği gibi *Karanlıkta Uyananlar* filmi yapıldığı dönemde sansüre uğratılmış ve gösterimi yasaklanmıştır. Ama her şeye rağmen bir işçi filmi olarak karşımızda durmaktadır.

Çalışmada da ortaya çıktığı gibi işçi sınıfının kendinden başka güveneceği hiçbir sınıf yoktur. Toplumsal sınıflar ikiye ayrılmaktadır ezen sınıf ve ezilen sınıf vardır. Üretim sisteminde bu iki sınıftan birine aitsinizdir ve bu iki sınıfın çıkarları birbirine ters düşmektedir. Yaşadığımız kapitalist düzende egemenler hep ezen sınıftan yana

tavır almışlardır. Bu davranış Türkiye’de de farklı değildir; Türkiye Batılı ekonomilerden ve devletlerden geride kalmış olmasına karşın kapitalizmin gereklerini aynı “titizlikle” uygulamaktadır. Hatta Avrupa’nın yaklaşık yüzyıl önce yaşadığı ve üstesinden geldiği kapitalizmin en vahşi yüzünü henüz yaşamaktadır. İşçiler bu sömürü düzeni içinde birlik olmaktan uzaktır; sinema da yoğun biçimde işçi sınıfının sahte bilincini inşa etmek ve onları topluma uyumlu birer sıradan unsur yapmak işleviyle hareket etmektedir.



KAYNAKÇA

- Akad Ö. Lütfü (2004), Işıklı Karanlık Arasında, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları
- Aydoğanoglu Erkan (2000), İşçi Sınıfı Tarihi, Kısa Bir Özet, İstanbul: Tarem Yayınları
- Ata Ahmet. (1987), Toplumsal Değişme ve Basın, İstanbul: B.F.S. Yayınları.
- Ayça Engin (1989), Anonim Sinemadan Kişisel Sinemaya, Gösteri Dergisi, Sayı: 98 s.80-83.
- Aytekin Halil (1963), Orta Anadolu'da Toprağını Kaybeden Köylüler, Adımlar Dergisi, 1963, s.372-376.
- Atam Z. (2009), Sinema ve Politika, Derleyen: Deniz Bayraktar, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 8 İçinde (s.297-339), Ankara: Bağlam Yayınları.
- Algan Beklan, (1965), Karanlıkta Uyananlar, Yön Dergisi, Yıl:4, Sayı: 113, S.8-9.
- Acar Esmâ K. (2007), Diyarbakır Örneğinde Etnik Kimlik Tartışmaları: Bir Söylem Analizi Çalışması, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır.
- Akturan, U., Domaç, B., Semiz, Y., Tosun, F., Tahminciler, E., Bağcı, F., (2013), Söylem Analizi, Derleyen: B. Türker & U. Akturan, Nitel Araştırma Yöntemleri İçinde (s.25-35), Ankara: Seçkin Yayınları.
- Bayraktar D. (2009), Bir Türk Filmi Olarak Hajivat ve Karagöz Neden Öldürüldü?, Derleyen: Deniz Bayraktar, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 8 İçinde, (339-341), Ankara: Bağlam Yayınları.
- Bozkurt Gövenç, (1976), Kültürel sosyal Değişime, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları
- Baş T. &Akturan, U. (2013), Söylem Analizi Nitel Araştırma Yöntemleri, Derleyen: B. Türker & U. Akturan, Ankara: Seçkin Yayınları.

- Coş Nezh, (1974) Türk Sinemasında İşçi, Yedinci Sanat, Yıl:2, Sayı:13, s.1-13
- Çelik, H. & Ekşi, H. (2008), Söylem Analizi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Dergisi. Sayı 27. Cilt:1, s. 99-117
- Dorsay Atilla (1989), Sinemamızda Umut Yılları, İstanbul: İnkılâp kitabevi
- Dijk, V.T. (1985) Handbook Of Discourse Analysis, England: Academic Press.
- Daldal Aslı (2005), 1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik, İstanbul: Homer Kitabevi
- Erişçi Lütfü (1951), Türkiye’de İşçi Sınıfı Tarihi Özet Olarak, İstanbul: Kurtulmuş Basımevi
- Esen Şükran (2000), 80’ler Türkiye’inde Sinema, İstanbul: Beta Yayınları
- Elliot R. (1996), Discourse Analysis: Exploring Action, Function And Conflict In Social Texts- Marketing Intelligence & Planning, s.13
- Günay V. Doğan (2013), Söylem Çözümlemesi, İstanbul: Papatya Yayıncılık
- Gür, T. (2013), Post Modern Bir Yöntem Olarak Söylem Çözümlemesi, Zeitschrift Für Die Welt Der Türken Journal Of World Of Turks, Vol.5 No.1.
- Güçhan Gülseren (1992), Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, Eskişehir: İmge Yayınları
- Hepkon Z. & Aydın O. Ş. (2010,) Türk Sinemasının Görünmeyen Öznesi: İşçiler, İ.T.Ü. İletişim Fakültesi Dergisi, 81-103.
- Hakan Fikret (2008), Türk Sinema Tarihi, İstanbul: İnkılâp Kitap Evi
- İşeri Kamil (2000), Yolcu İle Yılan Adlı Belgeselin Göstergibilimsel Çözümlemesi, Ana Dili Dergisi, Sayı: 18, s.12-18.
- Kocaman A. (2009), Söylem Üzerine, Derleyen: Ahmet Kocaman, Dilbilim Söylemi İçinde, (s.1-11), Ankara: Odtü Yayıncılık.

Kocaman, A., Ruhi, Ş., Zeyrek, D., Doltaş, D., Öner, I., Doğan, G., (2009), Söylem üzerine, Ankara: ODTÜ Yayıncılık.

Kartal Kemal. (1978), Kentleşme ve İnsan, Ankara: T.O.D.A.İ.E. Yayınları,

Koç Yıldırım, (2010), Türkiye İşçi Sınıfı Tarihi Osmanlı'dan 2010'a, Ankara: Epos Yayınları

Koç Yıldırım, (1998),100 Soruda Türkiye'de işçi Sınıfı ve Sendikacılık Hareketi, İstanbul: Gerçek Yayınları

Kıray Mübeccel. (1990),Tek Şansımız Köylülüğü Bitirmek, Cumhuriyet , 18 Mayıs 2015.

Keleş Ruşen. (1978), Türkiye'de Şehirleşme, Konut ve Gecekondu, İstanbul: Gerçek Yayınları

Keleş Ruşen. (2013), Kentleşme Politikaları, Ankara: İmge Kitabevi

Kayıhan Oğuz. (1986),Türkiye'de Kent Nüfusunun Sayısal Gelişimi, Hızlı Şehirleşmenin Yarattığı Ekonomik ve Sosyal Sorunlar, İstanbul: S.İ.S.A.V. Yayınları

Kıray Mübeccel (1969), Gecekondu: Az Gelişmiş Ülkelerde Hızla Toprakdan Kopma ve Kentle Bütünleşememe, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi Cilt:27 Sayı: 3 s.342-349

Kayalı Kurtuluş (2006), Türk Sineması, Ankara: Deniz Kitabevi

Kara Mesut (2012), Sinema ve 12 Eylül, İstanbul: Agora Kitaplığı

Kırel Serpil (2010), Kültürel Çalışmalar ve Sinema, İstanbul: Kırmızı Kedi Basım Evi

Kutlar Onat (1985), Tarihsel Gelişme Hükmünü Veriyor, Ve Sinema Dergisi, sayı: 1, s.16-23

Kongar Emre. (1979), İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı, Ankara: Bilgi Yayınevi

- Kongar Emre (1981), Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Karakaş M. (2011), Dünyada ve Türkiye’de Toplumsal Değişme, Derleyen: Ertan Eğribel ve Ufuk Özcan, Değişim Sosyolojisi içinde, (s.251-270), İstanbul: Kitabevi Yayınları, s.251-270.
- Karpat Kemal. (2003), Türkiye’de Toplumsal Dönüşüm, Çev. Sönmez A. Ankara: İmge kitabevi
- Kartal Kemal. (1978), Kentleşme ve İnsan, Ankara: T.O.D.A.İ.E. Yayınları
- Koçak M.Hakan (2009), Paşabahçe Semtinde İşçi Sınıfının Oluşumu Cam İşçi Hareketinin Gelişim ve Yönelimleri. Yayınlanmış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kambalacı A. D. M (2011), Bu Fabrika Bizim: Karanlıkta Uyananlar Filminde İşçi Temsili, Sine Cine Dergisi, Cilt:4, Sayı:4, S.56-80.
- Kula N. & İhsan K. (2012), Türk Sinemasında İşçi Temsili: 1960’lı Yıllara Sosyolojik ve İdeolojik Bir Bakış, A.K.Ü. Dergisi, s.1-14.
- Kaya Sumru Y. (2011), Sinemada Tarih: Türk Sinemasında Darbe Dönemleri ve Toplumsal Gerçekçiliğin Yansımaları, Derleyen: Deniz Bayraktar, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 9 içinde, (s.186-201), Ankara: Bağlam.
- Makal, Oğuz. (1987), Sinemada Yedinci Adam Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı, İzmir: Marş Matbaası.
- Makal Ahmet. (2002), Türkiye’de Çok Partili Dönemde Çalışma İlişkileri: 1946,- 1963, Ankara: İmge Yayınları
- Makal Ahmet. (2011), Ameleden İşçiye Erken Cumhuriyet Yönetim Emek Tarihi Çalışmaları, İstanbul: İletişim Yayınları
- Maktav Hilmi (2009), Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset, İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Oktar Lütfiye (2001), Bilimsel Söylem ve Toplumsal Değişim, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dilbilimi Bölümü Dilbilim ve Uygulamaları Dergisi, Sayı:2, s.68-76.
- Oskay Ünsal (1996), Sinemamızın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entelektüellik Tartışması, Derleyen: S. Murat Dinçer, Türk Sineması Üzerine Düşünceler İçinde, (s.93-109), Ankara: Doruk Yayınları.
- ÖzönNijat (1985), Sinema- Uygulayımı-Sanatı-Tarihi, İstanbul: Hil yayınları
- ÖzönNijat (1968), Türk Sineması Kronolojisi, Ankara: Bilgi Yayınevi
- ÖzönNijat (1995), Karagözden Sinemaya, Türk Sineması ve Sorunları, 1. Cilt, Ankara: Kitle Yayınları
- Özgüç Agah (1993), 100 Filmde Türk Sineması, İstanbul: Bilgi Yayınları
- Özgüç Agâh (1990), Başlangıcından Bu Güne Türk Sinemasında İlkler, İstanbul: Yılmaz Yayınları
- Potter J. & Werherell M. (1987), DiscourseAndPsychology Beyond AttitudesAndBehaviour, London: Sage
- Refiğ Halit (1971), Ulusal Sinema Kavgası, İstanbul: Hareket yayınları
- Ruhi Şükriye (2009), Söylem ve Birey, Derleyen: K. Ahmet, Söylem Üzerine İçinde (s.12-26), Ankara: ODTÜ Yayıncılık.
- Scognamillo G. (1998), Türk Sineması Tarihi, İstanbul: Kabalcı
- Soner Ahmet, (2015), Sinemada İşçi Sınıfı, Derleyen: Funda Başaran, İşçi Filmleri Öteki Sinemalar İçinde, (s.119-213), İstanbul: Yordam Kitap.
- Süalp Akbal T. Z. (2015), Mutlu Sınıf Yoktur Söyle Bunları, Derleyen: Funda Başaran, İşçi Filmleri Öteki Sinemalar İçinde, (s.214-240) İstanbul: Yordam Kitap.
- Sertlek Tufan (2015), Sınıf deneyiminin oluşmasında bir sinema deneyimi: Maden Filmi, Derleyen: Funda Başaran, İşçi Filmleri Öteki Sinemalar İçinde, (s.241-248), İstanbul: Yordam Kitap.

- SimmelGeorg (2009), Bireysellik ve Kùltür, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.
- Ryan, M. &Kellner, D. (1997), Politik Kamera (çev., E. Özsayar), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sùlker Kemal (1967), Dũnyada ve Tũrkiye’de İşçi Sınıfının Doğuşu, İstanbul: Memet Yayınları
- Sùlker Kemal (1968), 100 Soruda Tũrkiye’de İşçi Hareketleri, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Sayman Aydın, (1975), Tũrkiye’de Devrimci Sinema, Yarına Doğru Dergi, Sayı: 12 s.35-39.
- Sarioğlu Duygu, (2003), Duygu SağıRoğlu İle Sũyleři, Yeni Film Dergisi, Sayı: 3, s.100-101.
- Sũzen Edibe (2014), Sũylem-Belirsizlik-Mũbadele/Gũç ve Refleksivite, Ankara: Birleşik Yayınları.
- Sezer, T. (2011), Sũylem Analizi: PKK Ȗrneęi, Yayınlanmış Yũksek Lisans Tezi, Ankara: Polis Akademisi Gũvenlik Bilimleri Enstitũsũ.
- Sekmeç Ali C. (2010) Emeğin İzinde Bir Sinemacı Ertem GȖreç, Antalya:47. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayınları.
- şenyapılı Tansı. (1982), Gecekondu ve Çevre İlişkileri Mekânı, Ankara: Odtũ. Yayınları
- Teksoy Rekin (2007,) Rekin Teksoy’un Tũrk Sineması, İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Tolan Barlas. (1977), Bũyũk kent Sorunlarına Toplu Bir Bakış, Ankara: A.İ.T.İ.A. Yayınları,
- Tolan Barlas. (1978), Toplum Bilimlerine Giriş, Ankara: Kalite Matbaası
- Tunalı Berk, (2009), 27 Mayıs 1960 ve Tũrk Sinemasına Toplumsal Değişimlerin Tũrk Sinemasına Yansıması: Toplumsal Gerçekçilik, Yayınlanmış

Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü:
İstanbul.

Tükali Vedat (1983), Eski Filmler, İstanbul: Cem Yayınları.

Türkali Vedat (1985), Bu Gemi Nereye, İstanbul: Cem Yayınları.

Tütengil Cahit Orhan (1979), Kırsal Türkiye'nin Yapısı ve Sorunları, İstanbul:
Gerçek Yayınevi.

Urhan, V. (2000), Michel Foucault ve Arkeolojik Çözümleme, İstanbul: Paradigma
Yayınları.

Uçakan Mesut (1977), Türk Sinemasında İdeoloji İstanbul: Düşünce Yayınları

Ünüvar G. ve Erol H. (2015), Türkiye'de İşçi Hareketleri-1, İstanbul: Net Basım
Center.

Zıllıoğlu Melih (1986), Sinematografik Bilim-Kurgu Yayınlarının Çocukların Dünya
Görüşünün Oluşumu Üzerindeki Etkileri, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi,
A.Ö.F. Yayınları

Wagner B. Keith (2015), İşçi sinemasını tarihselleştirmek: Sınıf ve Beyazperde de
Kaybolan Filmleri Geri Kazanmak, Derleyen: Funda Başaran, İşçi Filmleri
Öteki Sinemalar İçinde, (s.47-79) İstanbul: Yordam Kitap.

ÖZGEÇMİŞ

Serkan Ünal,1988 yılında İstanbul’da doğdu. Lisans eğitimini 2009 yılında Erciyes Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Gazetecilik Bölümü’nde tamamladı. Okul yıllarında itibaren yapımında katkıda bulunduğu filmlerden *Toruk*, *Yaman Dede*, *Baskıyı Durdurun* yurt içinde ve yurt dışında çeşitli ödüllere layık görülmüştür. *Toruk* adlı belgesel Ankara Kızılcacahamam’da meşe odunu yapımı için doğunun farklı illerinden gelerek çalışan işçilerin dramı anlatılmaktadır. Yapmış olduğu foto belgesel çalışmalarından bazı örnekler yurdun çeşitli yerlerinde açılan sergilerde gösterilmiştir.

