

T.C.
BOLU ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI



TÜRK SİNEMASINDA MADEN İŞÇİSİ TEMSİLİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KAMER ÖZYURT

TEZ DANIŞMANI

Doç. Dr. TÜLİN SEPETCİ

BOLU, OCAK - 2023

KABUL VE ONAY SAYFASI

Kamer ÖZYURT tarafından hazırlanan “**TÜRK SINEMASINDA MADEN İŞÇİSİ TEMSİLİ**” adlı tez çalışması jürimiz tarafından iletişim bilimleri Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olarak oy birliğiyle kabul edilmiştir. 9/01/2023

Jüri Üyeleri

İmza

Danışman

Doç. Dr. Tülin SEPETCİ

Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi

.....

Üye

Dr. Öğretim Üyesi Akın BAKİOĞLU

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

.....

Üye

Dr. Öğretim Üyesi Ekin Kadir SELÇUK

Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi

.....

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Onayı

Prof. Dr. İbrahim KÜRTÜL

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYAN

Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu bildirir,

aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Teze ilişkin 11/12/2022 tarihinde Turnitin adlı intihal tespit programından enstitü müdürlüğünce belirlenen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan benzerlik raporuna göre, tezin benzerlik oranı % 5 olarak tespit edilmiştir.

.....

KAMER ÖZYURT

ÖZET

TÜRK SINEMASINDA MADEN İŞÇİSİ TEMSİLİ
YÜKSEK LİSANS TEZİ
KAMER ÖZYURT
BOLU ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
TEZ DANIŞMANI: DOÇ. DR. TÜLİN SEPETCİ
BOLU, OCAK 2023
XI + 160 sayfa

Emeğini ücret karşılığında mübadele eden herkes işçi olarak tanımlanmaktadır. İşçilerin sermaye ve egemen kapitalist ideolojiyle çatışması, kendi çalışma deneyimleri ve içinde yaşadıkları kültürün de etkisiyle diyalektik bir bütün oluşturarak işçileri sınıfsallaştırmaktadır. Bu noktadan hareketle işçi sineması da seyircisine, işçilerin yaşadığı söz konusu deneyimleri ve çatışmayı, bütün olarak kültürel değerlerle birlikte bir sürece vurgu yapan bir sinema deneyimiyle sunmak zorundadır. Çalışmanın temel amacı bu sürecin bütün unsurlarının parçalara ayrılarak Türk sinemasında maden işçisi görünen filmlerde işçilerin nasıl temsil edildiğinin ve bu parçaların bütünleşerek sinema filmi içerisinde sınıfsal bir temsile dönüşüp dönüşmediğinin incelenmesidir. Ele alınan filmlerde ekonomik ve kültürel unsurlar tematik olarak kategorize edilmiş, film kişileri ve çatışma analiziyle film kişilerinin maden işçiliği özelinde üretim ilişkilerine ve kültürel alana dair konumları belirlenmiştir. Bu belirlemeden sonra tematik kategoriler içerik analizi yöntemiyle ele alınarak filmlerdeki sınıfsal pratikler ortaya konulmak istenmiştir.

Şehirdeki Yabancı, Yaşam Kavgası, Maden, Bir günün Hikâyesi, Ekmek, Yük, Kelebeğin Rüyası, Güven ve Lacivert Gece filmleri üzerine yapılan analizlerin sonucunda film ana kişisi ya da yan kişisi olarak işçi görülen filmlere, salt kişileştirmelerinin maden işçisi olmasından dolayı işçi filmi denemeyeceği sonucuna ulaşılmıştır. İşçi sinemasının işçi sınıfıyla ilgili çatışma içermesi ve işçilerle ilgili sınıfsal bir düşünce üretmesi gerektiği ortaya konulmaktadır. Dolayısıyla Türk sinemasında maden işçisi temsiline, sınıfsal oluşum ve bilinçlenme süreçlerini, üretim ilişkileriyle bütünlüklü olarak ele alan filmlerde tam anlamıyla gerçekleştiği, bireyler üzerinden sadece birtakım sınıfsal deneyimlerin aktarıldığı filmlerde ise, sınıfsal olana dair kısıtlı izlenimler vererek gerçekleştiği sonucuna ulaşılmıştır.

ANAHTAR KELİMELEER: İşçi Sınıfı, Temsil, Emek, Maden İşçisi, İşçi Sineması

ABSTRACT

REPRESENTATION OF MINE WORKERS IN TURKISH CINEMA
MASTER'S THESIS
KAMER ÖZYURT
BOLU ABANT İZZET BAYSAL UNIVERSITY
INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES
DEPARTMENT OF COMMUNICATION SCIENCES
THESIS SUPERVISOR: ASSOC. PROF. TÜLİN SEPETCİ
BOLU, JANUARY 2023
XI + 160 pages

Anyone who exchanges his/her labour for a fee is defined as ‘worker’. The confliction of workers with the capital and the dominant capitalist ideology gives rise to the classification of workers creating a dialectical whole with the effect of their own working experiences and the culture they live in. From this point of view, the worker cinema must present the mentioned experiences and the confliction encountered by workers to its audience with a cinema experience that lays emphasis on the process with cultural values as a whole. The primary aim of the study is to determine how the workers are represented in the films in Turkish cinema including mine workers by separating all the elements of this process into fractions, and to analyse that whether those fractions turned to a class representation in the film by integrating with each other or not. The economic and cultural elements have been categorized thematically in the films handled, and the positions of the film figures in regard to their production relations and cultural domain, specific to mine worker, have been determined with the analysis of film figures and confliction. After this determination, the thematic categories have been dealt with the content analysis method and the class practices in the films have been intended to be presented.

As a result of the analyses made on the films *Şehirdeki Yabancı* (*Stranger in the City*), *Yaşam Kavgası* (*Fight for Life*), *Maden* (*Mine*), *Bir Günün Hikayesi* (*Story of a Day*), *Ekmek* (*Bread*), *Yük* (*Load*), *Kelebeğin Rüyası* (*The Butterfly's Dream*), *Güven* (*Trust*) and *Lacivert Gece* (*Dark Blue Night*), it has been concluded that it is not possible to name the films including workers as a main or secondary character as the worker film by just considering their personifications are mine workers. It has been asserted that the worker cinema must contain conflict about working class and produce a class conception regarding the workers. Consequently, it has been concluded that the representation of mine workers in the Turkish cinema is actualized totally within the films handling the class formation and awareness processes as a whole with the production relations, but it is actualized within the films reflecting only some class experiences over individuals giving limited impressions on the class.

KEY WORDS: Working Class, Representation, Labour, Mine Worker, Worker Cinema

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
KABUL VE ONAY SAYFASI.....	iii
ETİK BEYAN.....	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
FOTOĞRAF LİSTESİ	ix
KISALTMA VE SEMBOLLER LİSTESİ	x
TEŞEKKÜR	xi
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	4
1. İŞÇİ SINIFINA DOĞRU	4
1.1.Emek ve İşçi	5
1.2. Sermaye ve Mülkiyet	10
1.3. Hegemonya ve İdeoloji	17
1.4. İşçi Sınıfı (ve Kültür)	22
2. BÖLÜM	29
2.İŞÇİ VE SINEMA	29
2.1.Bir Düşünce Olarak Sinema	29
2.2 Bir Düşünce Olarak İşçi Sineması	30
2.3 İşçi Sineması Düşüncesini Etkileyen Sinemalar	34
2.3.1 Erken Dönem Sovyet Yönetmenleri	34
2.3.2 İtalyan Yeni Gerçekçiliği	39
2.3.3 Üçüncü Sinema	41
2.3.4 İngiliz Belgesel Okulu	46
2.3.5 Kent Senfonileri	48
2.3.6 Ken Loach Sineması	50
2.4. Türk Sinemasının İşçi Sınıfına Yaklaşımı	52
3.BÖLÜM	58
3.TÜRK SINEMASINDA MADEN İŞÇİSİ TEMSİLİ	58
3.1. Çalışmanın Amacı ve Önemi	58
3.2. Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları	59
3.3. Araştırma Soruları.....	60
3.4. Araştırma Yöntemi.....	60
3.4.1. İncelenen Filmler	61
3.4.1.1 Şehirdeki Yabancı Filminin Künyesi ve Olay Örgüsü.....	61
3.4.1.2 Yaşam Kavgası Filminin Künyesi ve Olay Örgüsü	64

3.4.1.3 Maden Filminin Künyesi ve Olay Örgüsü	67
3.4.1.4 Bir Günün Hikâyesi Filminin Künyesi ve Olay Örgüsü	71
3.4.1.5 Ekmek Filminin Künyesi ve Olay Örgüsü	73
3.4.1.6 Yük Filminin Künyesi ve Olay Örgüsü	77
3.4.1.7 Kelebeğin Rüyası Filminin Künyesi ve Olay Örgüsü.....	81
3.4.1.8 Güven Filminin Künyesi ve Olay Örgüsü.....	83
3.4.1.9 Lacivert Gece Filminin Künyesi ve Olay Örgüsü.....	86
3.4.2. Film Kişileri ve Çatışma Analizi	89
3.4.2.1 Şehirdeki Yabancı	89
3.4.2.2 Yaşam Kavgası.....	90
3.4.2.3 Maden.....	92
3.4.2.4 Bir Günün Hikâyesi.....	92
3.4.2.5 Ekmek	94
3.4.2.6 Yük.....	94
3.4.2.7 Kelebeğin Rüyası	95
3.4.2.8 Güven	97
3.4.2.9 Lacivert Gece	98
3.4.3 Filmlerin Tematik Analizi.....	99
3.4.3.1 İşçileşme Pratikleri.....	99
3.4.3.2 Çalışma Ortamı ve Çalışma Pratikleri.....	102
3.4.3.3 Günlük Rutin ve İş Dışı İlişkiler	108
3.4.3.4 Dinle Kurulan ilişki.....	111
3.4.3.5 Eril Kimlik Kadın ve Aile	116
3.4.3.6 Mesleki Dayanışma ve Birlik Duygusu	124
3.4.3.7 Sendikalaşma ve Sendikalar.....	128
3.4.3.8 İş Cinayeti ve Meslek Hastalığı	135
3.4.3.9 Sınıf Mücadelesi ve Direniş	141
3.4.3.10 Önder İşçi ve Kurban İşçi	145
SONUÇ.....	147
KAYNAKLAR	152

FOTOĞRAF LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Fotoğraf 3.1. Mükellefiyet (Kelebeğin Rüyası)	101
Fotoğraf 3.2. Kafes (Yük).....	104
Fotoğraf 3.3. Ayak (Maden)	105
Fotoğraf 3.4. Öğle Yemeği (Lacivert Gece)	107
Fotoğraf 3.5. Yatakhane (Maden)	110
Fotoğraf 3.6. Besmele (Yaşam Kavgası)	112
Fotoğraf 3.7. Dini Nikâh (Bir Günün Hikâyesi)	114
Fotoğraf 3.8. Zeynep (Bir Günün Hikâyesi)	120
Fotoğraf 3.9. Sarı saçlı gazino şarkıcısı ve işçiler. (Maden)	121
Fotoğraf 3.10. Erkek Kılığında Suzan (Kelebeğin Rüyası)	122
Fotoğraf 3.11. Hacı Arif'in Evi (Ekmek)	123
Fotoğraf 3.12. Reşit'in kızı. (Yaşam Kavgası)	124
Fotoğraf 3.13. Reşit'le tokalaşmayan madenciler (Yaşam Kavgası)	127
Fotoğraf 3.14. Hastane önünde İlyas'ı bekleyen işçiler (Maden)	128
Fotoğraf 3.15. Sendika işçilere bilgi verir (Ekmek)	131
Fotoğraf 3.16. Asker Yürüyüşün Önünü Keser (Ekmek)	135
Fotoğraf 3.17. Kaza geçirmiş bir işçi (Şehirdeki Yabancı)	136
Fotoğraf 3.18. Patlamada göçük altında kalmış işçi (Yaşam Kavgası)	137
Fotoğraf 3.19. Nizam ve Mustafa göçük altında (Bir Günün Hikâyesi)	139
Fotoğraf 3.20. Semih İdris'i kurtarıırken (Lacivert Gece)	140
Fotoğraf 3.21. Tahlisiye işçileri. (Yaşam Kavgası)	140
Fotoğraf 3.22. İşçiler İlyas'ın cansız bedenini taşır. (Maden)	146

KISALTMA VE SEMBOLLER LİSTESİ

- TTK** : Türkiye Taşkömürü Kurumu
GMİS : Genel Maden İşçileri Sendikası
KESK : Kamu Emekçileri Sendikaları Konfederasyonu
DİSK : Türkiye Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu
ABD : Amerika Birleşik Devletleri
YY : Yüzyıl



TEŞEKKÜR

Dostlarım Çağrı ALKAŞ ve Esra ÇÖL ALKAŞ'a çalışma süresince bana destek oldukları ve gerektiğinde yardımlarını esirgemedikleri için öncelikli olarak teşekkür etmek isterim.

Çalışmada incelenen filmlerin tedarik edilmesi safhasında yardımlarını esirgemeyen Hayri Anıl ÇETİN'e, İbrahim DAMATOĞLU'na, Muhammet ÇAKIRAL'e, Akıncı Yapım'a ve Burçak EVREN'e; ihtiyaç duyduğumda yanımda olan Engin ÇÖL ve Kürşat COŞKUN'a yardımları için teşekkür ederim.

Araştırma kapsamında TTK Üzülmaz müessesesi yer altı üretim ocağında katıldığım turnenin gerçekleştirilmesini sağlayan maden mühendisi Dinçer ACUN'a ve müessese müdürü Müjdat BİROL'a, yine aynı turnede yer altında eşlik ederek üretimle ilgili bilgilendirme yapan maden mühendisi Ersin KAPIŞKAY'a, elektrik mühendisi Ş. Kemal ÇELEBİ'ye , antigrizu fotoğraf makinesinin temin edilmesinde yardımlarından dolayı Thayer E. BENARD'a, fotoğrafların çekilmesindeki titizliği için emekli maden teknikeri (iş yeri fotoğrafçısı) ve fotoğraf sanatçısı Alaaddin KARA'ya, yardımlarını esirgemedikleri için, selam veren tüm maden işçilerine güler yüzlerini esirgemedikleri için teşekkür ederim.

Çalışmanın gerçekleştirilebilmesi için gereken boş sürenin yaratılmasındaki katkılarından dolayı Sevgi AKAR, Ece AKAR, annem Ayşe MEMİŞ ve babam Tuncer ÖZYURT'a; çalışmanın baskı öncesi düzenlemelerindeki yardımlarından dolayı arkadaşım Emel ÖZBERT'e teşekkürü borç bilirim.

Tez jürime katılarak bakış açısıyla katkısını sunan değerli hocam Ekin Kadir SELÇUK'a teşekkür ederim.

Yüksek lisans sürecinin başladığı ilk günden beri ilgisini, desteğini ve sabrını esirgemeyen danışmanım Tülün SEPETCİ'ye ve tez jüri başkanım Akın BAKİOĞLU'na destekleri ve sabırları için ne kadar teşekkür etsem yetersiz kalacaktır. Dört yıllık sürecin ilgili her bir anı için tek tek teşekkür etmek isterim.

Son olarak anlayışlı bir çocuk olan kızım Burçak'a ve benden daha sabırlı bir eş olan eşim Emine'ye teşekkür etmek boynumun borcudur.

GİRİŞ

Gerek fizyolojik gereksinimleri, gerek benlik gereksinimleri, gerekse de sosyal gereksinimleri ile insan teki varoluşunu sürdürmeyi amaçlamaktadır. Dolayısıyla da insanın yaptığı ya da yapmadığı bütün faaliyetlerin, bu varoluşsal amacın bir sonucu olarak ortaya çıkan birer bütünlülük çerçevesinde tartışılması gerekmektedir. Yani başlangıcından beri kendi sürdürülebilirliği için kendi türüyle ve dışarıdaki doğayla kıyasıya rekabet halinde olan insanın bireysel ve toplumsal davranışları bu doğrultuda incelenmesi gereken, birbiriyle bağıntılı birer bütün olarak tartışılması gereken bir sistem halini almaktadır.

İşçileşmenin söz konusu olması da tam olarak bu sistemin bir parçasıdır. Dolayısıyla işçiyi ve işçi sınıfını tartışmak için, emeğin hangi gereksinimlerle mübadele edildiğini ve sermayenin ne gibi yöntemlerle ve hangi ölçütlerle emeğin ücret ile mübadelesine izin verdiğini ortaya koymak gerekmektedir. Modern ve modern sonrası kapitalist sistem içerisindeki işçi sınıfı ancak bu öz amaçlar tartışılarak incelenebilir. İşçi sınıfının, ekonomik güdülenmesinin, doğayla ve diğer sınıflarla olan ilişkisinin şekillendiği kültürene de nasıl yansıdığını anlamak ve bütüncül bir tartışmaya girmek için, bir taraftan eleştirel ekonomi politik yaklaşımın dinamiklerini tartışırken, kültürel çalışmalar ekolünün argümanlarını bir arada değerlendirmek gerekmektedir.

Sinema toplumsal gerçeklikle tarihsel bir ilişki içerisinde olduğu için bir sanat olduğu kadar kendi içkin dinamikleri olan bir araştırma yöntemidir. Hangi biçimle yapılsa yapılsın gerek bireysellik üzerinden gerekse kitlesellik üzerinden toplumsal olana tanıklık etmektedir. Dolayısıyla işçi sınıfının gelişimi ve dönüşümünün sinemada görünürlüğü toplumsal anlamda önem arz etmektedir. Sinema dünyası üzerine yürütülen tartışmalara bakıldığında işçi sineması tartışmaları çok büyük yer kaplamamakta ve işçi sineması az sayılabilecek tartışmalarla bir sinema türü olarak tarihselleştirilmeye çalışılmaktadır.

Modern toplumlarda ücretli çalışan, yani hayatını idame ettirebilmek için emeğini para karşılığı mübadele eden herkes işçidir. Dolayısıyla tamamen burjuva yaşam tarzının görünmediği bütün filmlerde işçi temsiline söz etmek mümkündür. Ancak bir sinemaya işçi sineması demek için salt bir işçi görüntüsünün var olması yeterli değildir. İşçi sınıfının yaşadığı deneyimlerin ve

burjuvaziyle yaşadığı çatışmanın bütünlüklü bir yapıda gösterilmesi işçi sineması yapmayı amaçlayan bir sinemacının özellikle üzerinde durması gereken bir unsurdur. Dolayısıyla sinema filminde emeğin ve sermayenin çatışmasının, filme ait işçiler üzerinden, toplumsal ilişkilere ve dönüşüme nasıl yansıdığı, yine toplumsal ilişkilerin söz konusu çatışma üzerine nasıl etki ettiği ve işçilerin düşünsel ya da fiziksel olarak sınıfsal mücadeleye yakınlıkları ve uzaklıklarının gösterilmesi, sinemacı için bir kaygı noktası olmak durumundadır.

Türk sineması genel anlamda sınıf nosyonu üzerine fikir üretmiş bir sinema değildir. Buna paralel olarak sınıfsal pratiklerin görüldüğü az sayıda filmin seyircinin beğenisine sunulduğu görülmektedir. Bu filmlerin işçi sınıfını seyirciye nasıl ve ne kadar aktarabildikleri, yönetmenlerin dramaturjik kaygıları birer tartışma konusu olmuştur. Özellikle, işçi kişilerden oluşan hikâyelerle seyirci karşısına çıkılsa da filmlerin büyük çoğunluğunun sınıfsal bütünlüğü aktaramadığına dair genel bir kanı hâkimdir (Çolak, 2017, s. 17). Söz konusu filmlerde işçi kişilerin kullanımı pek çok farklı kaygıyla gerçekleşmektedir. Kimi filmler işçi sınıfı adına politik kaygılarla üretilmiş olsalar da mekânsal ve karakteristik çeşitleme arayışı sinema adına dikkat çekmektedir. İşçi sineması olarak üretilen filmler çoğunlukla geleneksel anlamda işçi sayılabilecek, yani bütün toplumun işçi olduklarının farkında olduğu fabrika işçileri, maden işçileri, tarım işçileri gibi işçi grupları içerisinde kişilere odaklanmaktadır. Bu başlı başına düşünsel bir sorun olmakla birlikte bu sembolik işçi gruplarının sinemadaki temsili temel bir önem taşımaktadır.

Maden işçileri de bu noktada önemli bir sembolik işçi grubudur. Çalışma ortamlarının tehlikeli, gündelik hayatta rahatlıkla görülemeyecek kadar farklı oluşu ve endüstriyel anlamda temel bir işçi grubu olmaları bu doğrultuda etkilidir. Pek çok endüstri ve dolayısıyla da pek çok işçi grubu maden işçisinin ürettiği meta üzerinden üretim yapmaktadır. Ayrıca maden işçilerinin tarihsel süreç içerisinde pek çok sınıfsal deneyim yaşaması ve büyük oranda örgütlü olması da sinemaya konu olmalarında etkilidir. Buna ek olarak madenciliğin, özellikle de kömür madenciliğinin sanayi devriminin ve dolayısıyla da proleterleşmenin sembolü olduğu unutulmamalıdır.

Türk sinemasında maden işçilerinin çalışma ortamları, aile içi ve çalışma arkadaşlarıyla ilişkileri, siyasi yapıyla olan ilişkileri, yaşadıkları acı deneyimler vb. çerçevesinde bazen kısmen bazen de tamamen, ekonomik ve kültürel

argümanlarla temsil edilmektedir. Bu doğrultuda maden işçiliği genel anlamda tehlikeli ve saygı değer bir iş kolu olarak belirlenmektedir. Fakat bütün bunlara rağmen Türk sinemasında maden işçisi görünen filmlerde maden işçilerinin sınıfsal temsilinin seyirciye ne ölçüde aktarıldığı başlıca bir tartışma konusudur.

Bu nedenlerle çalışmanın ilk bölümünde emek ve sermayenin birbiriyle girdiği çatışmacı ilişki ve bu ilişkinin hangi dinamiklerle biçimlendiği üzerine bir tartışma yürütülmeye çalışılarak, bütüncül anlamda bir işçi sınıfı teorisine ulaşılmaya çalışılmıştır. İşçi sınıfının oluşumunun sınıfsal çatışmalarla geçirilen tarihsel bir süreç olduğu vurgulanmak istenmiştir. Bu doğrultuda çalışmanın ikinci bölümünde bir takım sınıfsal dinamiklerin aktarılması için, işçi sinemasının nasıl olması gerektiği üzerine durulmuş ve sinema tarihi içerisinde işçi sineması olarak addedilen sinema deneyimlerini etkileyen sinema hareketlerine değinilmiştir.

Çalışmanın son bölümünde ise, maden işçisi görünen filmlerdeki sınıfsal pratikler ayrıştırılmaya ve filmlerin temel çatışmalarıyla birlikte bütünlüklü bir sınıfsal aktarım taşıyıp taşımadıkları incelenmeye çalışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. İŞÇİ SINIFINA DOĞRU

Kapitalizmde işçi sınıfı, üretim sürecinde bir ürün üreten ve üretim araçlarını kullanan insanların oluşturduğu bir grubu tanımlar. Bu grubun çalıştığı üretim süreci, genellikle bir sermaye sahibi tarafından yönetilir. Sermaye sahibi, üretim sürecinde kullanılan araçların sahibidir ve bu araçların üretim süreci sırasında üretilen ürünü satarak kar elde eder. İşçi sınıfı, sermaye sahibinin ürettiği ürünü üretir ve bu süreç sırasında kendi emeğini satar. Bu nedenle, işçi sınıfının mülkiyeti yoktur ve sermaye sahibine bağımlıdır.

Hegemonya, bir toplumda bir grubun diğer gruplar üzerinde sürekli olarak güç ve etki sağlamasıdır. İşçi sınıfı üzerinde hegemonya kurmak, sermaye sahiplerinin özel mülkiyet haklarının korunmasına ve işçi sınıfının bu haklardan yoksun bırakılmasına sebep olmakla birlikte, işçi sınıfının özelliklerini ve kültürünü inşa etmede önemli bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda toplumsal kültürü de doğrudan etkilemektedir. Yani işçi sınıfının değerlerini, inançlarını ve normlarını belirleyecek ve bu değerlerin, inançların ve normların toplumun genel kültürüne nasıl yansıdığını da etkilemektedir.

İdeoloji, bir toplumun inançları, değerleri ve normlarını ifade eden sistemlerdir. İdeoloji, bir toplumda hangi değerlerin önemli olduğunun, hangi inançların doğru olduğunun ve hangi normların uygun olduğunun belirlenmesinde etki göstermektedir. İşçi sınıfı üzerinde ideoloji, sermaye sahiplerinin özel mülkiyet haklarının doğru olduğu ve işçi sınıfının bu haklardan yoksun olmasının normal olduğu gibi inançları yaratarak, işçi sınıfının düşüncelerini ve davranışlarını etkilemektedir.

Bölümde işçi ve emek kavramlarını tanımlanarak sermaye ve mülkiyetin işçi sınıfını nasıl etkilediğini açıklamaktadır. Hegemonya ve ideoloji kavramlarının işçi sınıfı üzerindeki etkisini ve bu etkinin işçi sınıfının özelliklerini ve kültürünü nasıl inşa ettiği konuları işlenmektedir. Olgular kendi içlerinde tanımlanarak sonunda karşılıklı çatışma içerisinde bir bütün olarak işçi sınıfına ulaşılmaya çalışılacaktır.

1.1.Emek ve İşçi

Her ne kadar aykırı durumlar söz konusu olsa da¹ insana özgü olan emek kavramı, birtakım nesneleri birtakım araçlarla dönüştürerek toplumsal amaçlı yeni bir çıktı elde etme işi olarak tanımlanabilmektedir. Burada öncelikle belirlenmesi gereken bu işin bir eylem ya da insan davranışı olmanın ötesinde, bir süreç olduğudur. Bu belirleme önemlidir çünkü epistemolojik farklılıklar söz konusu olsa da emeğin ontolojisinin kavranması bu düşünsel iş birliğiyle mümkündür. Dolayısıyla emeği bir süreç olarak ele almak, üretim işleyişinin sözde gerekliliklerinden, işleyiş sürecine ve tüm bu işleyişin sonucuna kadar bir bütün olduğunun görülmesi açısından önem arz etmektedir. Söz konusu olan insan ve doğa arasında gelişen çapraz bir dönüştürme zinciridir. Bu zincirin içre elemanları olan nesne ve araçlar doğrudan doğadan alınan şey'ler² olabileceği gibi, bir emek süreci sonrasında değiştirilmiş, yani toplumsal çıkarlar adına yeniden üretilmiş birtakım çıktılar da olabilmektedir (Harvey, 2012a, s. 132). Bütün bunların yanında dönüştürülen nesne bireyin ya da toplumun bizzat kendisi de olabilmektedir. Buradan da emeğin toplumsal anlamda bitmeyen bir süreç olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden süreç doğrudan yapısal bir forma indirgenemeyecek kadar karmaşık ve değişkendir. Bu karmaşıklık insan emeğini istisnai durumlardan ayırmaktadır.

Hayvanların kendi yaşamları için sarf ettikleri emeğin bilinçsizliği burada önemli bir ayrımdır. Hayvanların sarf ettiği emek görece basit bir formdadır. Özeldir, devredilemez ve yeniden üretilemez, amaçlanmamış ve tasarlanmamıştır (Marx, 2016a, s. 182). Basit bir ihtiyacı yine basit bir yöntemle gidermek için sarf edilmiştir. Yani bir düşüncenin ürünü olmaktan uzaktır. Ölçümlemesi kendi türü ya da başka hayvan türleri için önemli değildir. Değer biçilerek bir başka fayda için değiştirilmez. Elbette karşılıklı faydaya dayanan bazı yaşam formları vardır ancak bunlarda elde edilecek fayda sabittir ve biriktirilemez, insan toplumlarındaki gibi gündelik hayatta bir diğerine tercih edilemez.

Emeğin ölçümlemesinin belirli bir zaman dilimine bağlanması emeğin karmaşıklığının bir başka göstergesidir. Bu zaman dilimi toplumsal ihtiyaç ve yarara göre belirlenmektedir. Sarf edilen emek belirlenmiş bir zaman diliminde,

¹ Hayvanlar da ürün ve hizmet üretiminde kullanılabilen ya da bazı insanlar doğada tamamen hayvansal ihtiyaçlarını basit formlarda gidererek yaşayabilmektedir.

² Kapitalist sistem içerisinde toplumun maddesel olana soyut anlamlar atfetme çabasına yapılan bir vurgu olarak kullanılmaktadır. Kastedilen salt maddedir.

yine belirlenmiş asgari miktarda çıktı üretmeli ve bu çıktı geçerli olan zaman diliminde toplumsal anlamda bir değer ortaya koymalıdır (Marx, 2016a, s. 233-239). Bu koşullar altında emek somutlaşarak bir meta halini alır. Burada somutlaşmadan kastedilen tüketime hazır bir ürün olma durumudur. Yine de başka bir zaman diliminde söz konusu çıktı bir yarara karşılık gelirse meta halini alır ve daha önce hiçlenmiş olan faaliyet emek olarak değerli addedilir. Metanın hangi ihtiyacı giderdiğinin önemi yoktur. İhtiyaç fizyolojik, duygusal ya da mental bir ihtiyaç olabileceği gibi gerçekliği tartışılacak bir ihtiyaç dahi olabilir. Metanın bu ihtiyacı gerçekten gidermesinin de önemi yoktur (Marx, 2016a, s. 49). Toplum tarafından bu ihtiyacı giderdiğine inanılması üretilen meta olması için yeterlidir. Yani üretilen ürünün salt kullanımı önemli bir belirteçtir, çünkü toplum sadece kendisi için yararlı gördüğü ürünleri kullanma eğilimi gösterir ki bu bütün kapitalist sistem içerisindeki belki de en doğal reflekstir. Tartışmaya açık olan, ileride açıklanmaya çalışılacağı üzere, söz konusu kullanımdan beklenen yararın gerekliliğidir.

Emeğin mübadelesi emek sahibi açısından hem sonuç olarak hem de amaç olarak metalara bağımlı olduğundan metanın değerliliğinden de kısaca bahsetmek yararlı olacaktır. Meta mübadele değeri ve kullanım değeri olmak üzere iki farklı değere sahiptir (Marx, 2016a, s. 50). Ancak bu değerler birbirlerine bağımlı ya da bağımsız olabilir. Kullanım değeri yukarıda da bahsedildiği gibi metanın kullanımıyla ortaya çıkan değerdir. Mübadele değeri ise başka metalarla mübadele edilmesinde kullanılan maddi bir değerdir. Yani iki metanın birbiriyle mübadelesinde aynı nicelik kullanılacaksa bu iki meta arasında bir değer farkı yoktur fakat bu iki metanın niteliği ve sağladığı yarar birbiriyle farklıdır. Kapitalist sistemin bir dinamiği olarak metanın üretilmesindeki temel amacın mübadele olduğunu düşünerek bir kanıya varmak gerekirse, esas önemsenenin metaların mübadele değeri olduğu sonucuna varılmaktadır. Kullanım değerinin soyutlanmasıyla, meta salt emeğin depolandığı bir değere indirgendiğinde emekle arasındaki bağ kopartılarak, meta sadece değiş tokuşta kullanılacak bir görüntüye bürünür (Marx, 2016a, s. 51-52). Emeğin bir fiyata karşılık gelmesi de bu sayede kesinleşmiş olur.

Kullanım değeriyle değişim değerinin birbirinden farklı olmadığını ileri sürmek (Proudhon, 2012, s. 64), emeğin kendini ve kendiyi birlikte organize şekilde hareket eden başkaca emekleri de yeniden ürettiğini yok saymak anlamına

gelmektedir. Bu önerme tarihsel anlamda değişimin kendi tarihine karşı çıkmak olacaktır. Üstelik bir metada depo edilmiş emeğin, daha sonra başka bir emekle dönüştürülmesinden, yani başlangıçtaki emeğin değerinden de şüphe edilir hale gelinmesine sebep olacaktır (Marx, 1966, s. 34).

Emek sonucu ortaya çıkan metanın yeni bir metanın üretilmesi için kullanılması her zaman mümkündür. Yani emek kendinden önceki emeklerle oluşan eklektik bir bütünün parçasıdır (Marx, 2016a, s. 192). Bu insanın sosyal ve biyolojik evriminin de temelinde yatan itici güçtür. Yani insan varlığının hem emeğin kaynağı hem de ürünü olmasıyla bir arada değerlendirilebilen bir durumdur (Engels, 1979, s. 218).

Elbette biyolojik evrimi tetikleyen emek bugün iktisadi ve sosyal anlamda bahsettiğimiz emekten farklıdır. Biyolojik evrimde insan türünün sarf ettiği emeği sosyal anlamda sarf edilen emekten ve daha sonra metalar üretmeye, bu metaları mübadele etmeye yarayan emekten ayrı tutmak gerekmektedir. Biyolojik evrimi insan türünün beyin, dil ve diğer uzuvları geliştirip dönüştürerek, bu aygıtları kullanmak suretiyle etkileşim içinde bir toplum oluşturabilmesini sağlayan sosyal evrimin ön koşul olarak değerlendirmek doğru olacaktır. Bu değerlendirmeye de biyolojik evrim ilksel bir emek süreci olarak düşünülebilir. Emek olarak bahsettiğimiz iki faaliyetten biri hayvanların dış doğayla ilişkileri gereği kendilerini değişikliğe uğratmasıyken, diğeri gelişmiş insanın kendine yarar sağlamak için doğayı değiştirmesidir (Engels, 1979, s. 228). İki emek arasındaki ortak nokta ise beslenme gibi temel fizyolojik gereksinimlerin karşılanması zorunluluğundan hareketle faaliyete girilmesidir (Engels, 1990, s. 27). Yani insan türünü ortaya çıkaran emeğin de bugünkü toplumu oluşturan ve bir arada tutan emeğin de sarf edilme sebebi, insanın varlığını sürdürme girişimidir.

O halde emek, kapitalist sistem içerisinde ürettiği metaları tüketerek kendini geri dönüştürebilme becerisiyle ve bu beceriyi içselleştirmesiyle, kendini ürettiği metayla özdeşleştirmiş durumdadır. Bu bağlamda emeğin kapitalist sistemin kendini sürdürmesi için hem bir gereklilik hem de bir sonuç olduğu sonucuna ulaşılmaktadır (Lukacs, 1998, s. 163). Burada şöyle bir soru ortaya çıkabilir: Emek bu kadar soyut ve geçişken ise gündelik hayat içerisinde emeğin sahibi kimdir? Bu soru elbette bir tartışma ortaya çıkaracaktır. Her ne kadar kapitalist sistem içerisinde emeğin sahibinin sermaye olduğu söylenebilir gibi görünse de bu basit bir şekilde işin içinden sıyrılmak anlamına gelmektedir.

Çünkü bu yolla hem kapitalist sistem öncesi dönemdeki emek nosyonunu hem de kapitalist sistem içerisindeki insanın, kendine rağmen ve kendine karşı var olma faaliyetlerini ıskalamak olacaktır. Dolayısıyla emeğin kimde gerçekleştiği, yani emeğin kimin tarafından sarf edildiği önemli bir ayrım olacaktır. Bu açıdan bakıldığında yukarıdaki sorunun cevabı: “emeğin sahibi emeği sarf eden işçidir” olacaktır. Yani hayatta kalmak için emek gücünü satan bireydir. Yine de işçinin tanımı tarihin farklı dönemlerinde, o dönem toplumundaki emek dönüşümüne göre farklılık gösterecektir. Örneğin Kuczynski (1968) işçinin kim olduğu üzerine şöyle bir soru sorar:

... işçi sözüyle kimi anlatmak isteriz? Bu kimseyi bir iş gören, bir eser ortaya koyan bütün diğerlerinden ayıran nedir? Sözün geniş anlamında, insanlar yeryüzünde var olalı beri dünyada her zaman, çalışan, bir iş yapan kimseler var olmuştur. Bugün de hangi ülkeyi alırsak alalım üstünde bir şey yapmayan, işi ve ortaya koyduğu bir eseri olmayan kimselerin yaşadığı bir tek yere rastlayamayız. Ama ne köylüye, ne üniversite profesörüne, ne esnafa ve zanaatçıya, ne imalathane ve fabrika sahibine ve hatta ne de, okula gidiyorsa, yani onunda üstünde çalıştığı bir işi varsa öğrenciye; köleye ve köy ya da kent serfine işçi demeyiz (Kuczynski, 1968, s. 7).

Emek tarihsel süreç içerisinde el sanatlarının icrasıyla başlayarak, iş birliği ve ortaklaşa iş aşamalarından geçerek, makineleri kullanarak endüstriyel anlamda üretim aracı haline gelmiştir, bu da tam olarak işçinin çalışma sürecinin geçirdiği evreleri kabaca tanımlamaktadır (Lukacs, 1998, s. 163). Bu sebeple tarihte üretim yöntemlerinin farklılaştığı her dönemde işçiye atfedilen rol de farklılık göstermektedir. Kuczynski’nin de söylediği gibi genel olarak işçi dediğimizde akıllara günümüz endüstri toplumundaki işçiden ötede başka bir üretici grup gelmemektedir. O kadar ki sembolik olarak işçi diyebileceğimiz çalışan grupları dışındaki gruplar bile, istisnalar hariç, kendini işçi olarak tanımlamayacaktır. Oysa işçinin tanımının dönemselsel toplumsal sorunların nasıl ve kim tarafından giderildiği sorunsalı üzerine yapılması gerekliliği apaçıktır (Castel, 2019, s. 31-32). Bu bağlamda modern sonrası dönemde iç içe geçmiş bir üre-tüketim sisteminin parçası olan üre-tüketim bireyleri toplumsal olan ihtiyaca verdikleri cevap çerçevesinde daha geniş bir işçi tanımının ortaya çıkmasını sağlayabilir.

İşçinin her sosyal dönem için geçerli olan bir tanımına ulaşmak için çalışma eyleminin tarihine göz atmak gerekmektedir. Bu sayede hem işçiliğin dönüşümü tarif edilecek hem de kapitalizmin kendi sömürü tarihine dair bir

kılavuz belirlenecektir. Tüm bunlar işçi sınıfının ve bağıl kültürünün tartışılmasını kolaylaştıracaktır.

Sanayi devriminden önce üretim genel olarak tarım, ticaret ve el sanatları merkezli ürünlerin üretilmesiyle gerçekleştirilmektedir. El zanaatlarının üretimi el birliğine ya da manüfaktür üretim adı verilen küçük atölyelerde yapılan üretime dayalıdır. İşçiler ise çoğunlukla el zanaatçıları ve köyden yeni göçmüş “vasıfsız” işçilerdir (Aydoğanoglu, 2010, s. 11). Üretimin amacı ise bölgesel anlamda toplumun gereksinimlerinin dolayısıyla da feodalizmi işaret eden mevcut mülkiyetin devamlılığının sağlanmasıdır. Feodal yapı işçiyi çalışma zorunluluğu içinde bırakmaktadır. Bahsedilen kültürel bir zorunluluk durumundan farklı olarak, işçinin çoğu zaman güç kullanılarak, belirsiz sürelerde zorla çalıştırılmasıdır. Çünkü işçinin ürettiği ürün kendinin değil, toprak ya da atölye sahibinindir. İhtiyaçlar belirli ve sınırlı olduğu için doğrudan emeğin mübadelesi değil, basit ürün ve hizmetlerin mübadelesi önemsenmektedir (Marx, Grundrisse, 1979, s. 30).

Çalışma uğraşının geçmişinin incelenmesinde sanayi devrimi önemli bir ayrıçtır (Kuczynski, 1968, s. 11). Yani sanayi devrimine hikâyenin başlangıcı olarak değil, bir dönüm ya da değişim noktası olarak bakmak gerekmektedir. Bunun sebebi insan gereksinimlerinin ve bu gereksinimler bahane edilerek kurulmuş olan, özde sömürüye dayalı, değiş tokuş düzeninin sanayileşme öncesinde de var olmasıdır. Sanayi devriminden önceki dönem gerek tarım ve ticaret gibi farklı üretim faaliyetleri bakımından gerekse kapitalizme katacağı devrimin temellerini hazırlaması bakımından önemlidir (Aydoğanoglu, 2010, s. 10). Sanayi devrimiyle üretimin makineler kullanılarak, büyük miktarlarda yapılması pazar için üretim anlayışını geliştirmiştir. Bu sebepten üretimin arttırılması için daha çok işçi gerekmiş ve büyük şehirlerin oluşumu hızlanmıştır. Bu oluşum da elbette ki bir işçi hareketliliği ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, toplumsal oluşumun zaman mekân ve eylem olarak üretimle, dolayısıyla da işçiyle belirlendiği ortaya atılabilir. Yine de sanayi devriminin sağladığı mekanizasyona rağmen üretimin daha çok insan gücüne ihtiyaç duyması da kapitalist sistem için başlı başına bir çelişki olarak karşımıza çıkmaktadır. Doğrudan makineleşerek yapılan bir üretim biçimiyle işçi saf dışı bırakılmamış, yaşamını devam ettirebilme kararlılığı çalışma eylemine bağlanmıştır.

Bu bağlamda işçi kendi yaşantısını bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde belirlese de bireysel olarak bu işleyişte değişiklik yapma hakkına sahip değildir. Çünkü gerek üretimde kullandığı ham madde gerek üretim araçları, gerekse kendi ürettiği ürün – her ne kadar bunların hepsi kendi tarafından kullanılsa da – işçinin değildir. Üstelik bu durum işçi tarafından doğal olarak karşılanmaktadır. İşte bu toplumsallaşma adına işçinin kendi üretimine yabancılaşması durumudur (Callinicos, 2013, s. 133-135). Bir başka deyişle kapitalist sistem toplumsal olanı zorunlu olarak işçi etrafında şekillendirir ancak işçinin bununla ilgili bir tasarruf hakkı yoktur. Temel amacı emeğin gündelik yeniden üretiminin sağlanmasıdır. Yabancılaşmanın ontolojisi de burada ortaya çıkmaktadır. Yukarıda da belirtildiği gibi, emek doğayı şekillendiren ve insan için yaşanabilir hale getiren bir faktörse, yabancılaşmanın sadece somut birtakım emtiaların mülkiyetine ait bir uzaklaşmadan daha öte, insana özgü olan her şeyle erişiminin kopartılması olduğunu söylemek de haksız bir kanı olmayacaktır (Ollman, 2012, s. 218).

İşçinin ürettiğine yabancılaşması yani ona doğrudan üreterek sahip olamaması durumu ve emeğin işçi olan bireyin emeğinden koparılarak toplumsal bir niteliğe büründürülmesi, birey için metaları gizemli anlamlara büründürmektedir (Marx, 2016a, s. 82). Bu anlamlandırma toplum içerisindeki ilişkilerin bireyler tarafından değil de metalar tarafından belirlendiğine dair bir sanrı yaratmaktadır. Bu sanrıyla bir bakıma yeni metaların üretimi de garanti altına alınmaktadır ve bu meta üretiminden ayıramayacak bu duruma meta fetişizmi adı verilir (Marx, 2016a, s. 83).

Bütün bunlardan hareketle işçinin kimliğine dair yapılmış tespiti genişletmek gerekirse, işçi hem maddesel olarak metaları üreten hem de yöntem olarak; yaşam biçimi, inanış gibi metafizik unsurları, yaşantısını sürdürebilmek için, ekonomik değer biriktirmeden, mülkiyet hakkı olmadan, özne ya da nesne olarak belirleyendir. Emeğini ücret karşılığı sermayeye satan herkes işçidir. Dolayısıyla modern ve modern sonrası dönem için işçi sınıfı görünümü salt endüstriyel makinelerin kullanımıyla veya endüstriye doğrudan işlenecek hammaddenin üretimiyle ilişkilendirilmemelidir.

1.2. Sermaye ve Mülkiyet

Kapitalist sistem sürekli olarak ekonomik büyümeyi teşvik eden bir sistemdir. Ancak bu büyüme emeğin daha çok emek sarf etmesini gerektiren ve

buna rağmen emeğin hiçbir şeye sahip olamadığı bir büyümedir. Dolayısıyla ekonomik büyümenin sermayenin genişlemesi ve büyümesi anlamını taşıdığını söylemek yerinde olacaktır. Bütün üretimi işçilerin yaptığı bir ortamda sermayenin büyümeyi nasıl kendine mal ettiğinin tartışılması, yani üretilen her şeyin mülkiyetinin nasıl sermayenin elinde olduğunu tartışmak gerekmektedir. Bunun için sermaye ve mülkiyet bir arada tanımlanmaya çalışılacaktır.

Klasik iktisat teorisyenlerine göre sermaye dört üretim faktörü (emek, sermaye, toprak ve girişim) içerisinde kapitalist sistemin yapısında bir çimento görevi görmektedir. Bu yaklaşım sermayenin büyüklüğü ve sınırları belirli olan yararlılığı doğrulanmış ve olumlanmış bir yapı olarak tanımlanmasını zaruri kılar. Bu yapı kendi bileşenleri olan bir “şey” dir. Bu bileşenler üretimde kullanılan birtakım aletler, araçlar, makineler, organize edilmiş mekân ve alanlar olarak belirlenmiştir (Marshall, 2005, s. 650-651). Elbette günümüz ve yakın geçmiş ekonomisinde buna birtakım banka uygulamaları ve diğer finansal araçlar da dâhil edilebilir. Eleştirel bir perspektiften bakıldığında ise farklı bir değerlendirmeye ulaşılmaktadır.

Üretim kapitalizme içkin bir kavram olmadığı için, yani bu araçların bir kısmı da olsa kapitalizm öncesinde de var olduğu için, sermaye kapitalizmden eski bir olgudur. Ancak hem sermayenin kendini de yeniden üreten bir mekanizma olarak diğer tüm üretim biçimlerini kendi tahakkümü altına alması, hem de kapitalist dönemde sermayenin üretimden kopartılamayacak olması, bu kavramın gerçek hacminin ancak kapitalist sisteme içkin bir analizle tartışılmasını zorunlu kılmaktadır (Mohun, 1993, s. 489). Bu düşünüşle sermaye hem somut hem soyut formlarda olabilen bir “şey” olmanın ötesinde tanımlanarak bir süreç olarak ortaya çıkar. Yani birikimin daha çok birikim peşinde olduğu sonsuz toplamı işaret etmektedir (Harvey, 2012b, s. 50).

Sermayenin birçok başka üretim biçimini kendi tahakkümü altına almış olması, onu kapitalist sistemde üretim adına merkezi bir öneme kavuşturmuş gibi görünse de tek başına merkezde değildir. Merkezilik emekle üretim ilişkilerini paylaştığı ölçüde mümkündür. Yani sermaye bir bakıma klasik iktisat teorisyenlerinin tanımladığı gibi bir üretim faktörü olmanın ötesinde, işçi ve kapitalistin, hem özel üretim alanında hem de çoğullaştırılarak toplumsal anlam ve alanda, üretim ilişkisi kurma biçimidir. Sadece ekonomik bir düzlemde ele alınabilecek bir kavram olmanın ötesinde sosyal bileşenleri, sosyal sebep ve

sonuçları olan bir ilişkidir. Marx bunu şu şekilde özetler (Marx, 2016c, s. 801-802):

Sermaye, toprak, emek! Ama sermaye bir şey değil, kendisini bir şeyle ortaya koyan ve bu şeye özgül bir toplumsal karakter kazandıran, toplumun belirli bir tarihsel oluşumuna ait olan, belirli ve toplumsal bir üretim ilişkisidir. Sermaye maddi ve üretilmiş üretim araçlarının toplamı değildir. Sermaye sermayeye dönüştürülmüş üretim araçlarıdır ve altın ya da gümüş nasıl kendi başına para değilse bunlar da kendi başlarına sermaye değildir. Sermayedeki bu karışıklık yoluyla kişileşen şeyler, toplumun belirli bir bölümü tarafından tekel altına alınmış olan üretim araçları, canlı emek gücü karşısında bağımsızlaşmış olan ürünler ve tam da bu emek gücünün çalışmasının koşullarıdır.

Öyleyse sermaye aynı zamanda bir değer üretimiyle de doğrudan ilişkilidir. Değerin sürekli olarak kendini genişletmesi ve toplumsal olarak paylaşımıyla ilgilidir. Ancak bu adil bir paylaşıma işaret ettiği anlamına gelmemektedir. Hatta aksine sömürüye dayalı bir paylaşımdır. Dolayısıyla kapitalist üretim için burada bir tanıma ulaşmak mümkündür. Kapitalist üretim artı değer üretme süreci olarak tanılanabilmektedir (Marx, 2016a, s. 199). Yani sermaye fazladan değerler yaratıp bunları sahiplenerek kendini genişleten bir kapitalist dinamiktir (Desai, 1974, s. 21).

Sermaye birikimi faydalı hatta demokratik bir süreç olarak düşünülebilir (Butler, 2020). Fakat doğrudan birikime dayalı bir sermaye tasavvur edilmesinin ve bunun kutsanmasının, bugünün dünya toplumlarındaki ekonomik ilişkilerle bakılarak bile mevcut kapitalist öğretinin, tutarsız savunularından biri olduğu kolayca görülebilir. Dolayısıyla doğrudan ihtiyaçlar dâhilinde üretimin ve üretilen metaların değişiminin temel alındığı bir sistem yerine, küçük bir azınlığın yönetiminde, yine aynı azınlığın sahip olduğu birikimin temel alındığı bir sistemin, teknolojik gelişmeler ve bu teknolojik gelişmelere ulaşabilenler açısından, gündelik hayata getirdiği kolaylığın, sözde güvenliğin ve özgürleştiriciliğin, insancıl bir sistem olarak addedilmesi, yine ekonomik sebeplerle bunlara ulaşamayanlar için anlaşıl mazdır. Marx'ın dikkatini çeken temel sorunlardan biri de budur (Desai, 2011, s. 84). Bunu kanıtlamak için birikimin nasıl gerçekleştiği ve ne zaman bir sorunsal haline geldiğini ortaya koymak gerekmektedir. Çünkü bir ilişki kurma biçimi olarak ele aldığımız sermaye insan varlığının sürdürülmesi için negatif bir süreçtir.

Sermaye süreci iki farklı şekilde gerçekleşir. Birincisi sermayenin metalara eşitlendiği ikincisi ise paraya eşitlendiği bir süreçtir. Para bir değişim aracı

olduğundan doğrudan sermaye anlamına gelmemektedir (Marx, 2016a, s. 151-152). Ancak birikimle birlikte kapitalist bir değer oluşturduğunda sermaye olarak adlandırılabilir. Bu iki farklı sermaye süreci de farklı sonuçlar ortaya koyar.

Salt gündelik yeniden üretimin amaçlandığı, metaların üretim nedeninin ihtiyaca bağlı kullanımları gidermek olduğu bir ekonomik alanda metalar Meta-Para-Meta şeklinde dolaşır (Marx, 2016b, s. 68). Metalar para karşılığında satılmakta ve bu parayla yeniden metalar alınmaktadır. Yani para değişim aracı olarak dolaşımdadır, sermaye görünümünde değildir. Sermaye görünümünde olan şey metadır. Marx bunu meta-sermaye devresi olarak adlandırmaktadır (Marx, 2016b, s. 88). Metaların para-meta-para olarak dolaştığı ikinci süreci ise para-sermaye devresi olarak adlandırmaktadır (Marx, 2016b, s. 35). Bu devreyi üç aşamada açıklar. Bunlar sırasıyla, kapitalistin meta piyasasında ve emek piyasasında alıcı olarak görüldüğü ve parasını metalara çevirdiği birinci aşama, satın aldığı metaları üretken bir şekilde tükettiği ve kapitalist bir meta üreticisi olarak hareket ettiği yani kendi sermayesini üretim sürecinden geçirdiği ve değeri üretiminde yer alanların toplam değerinden daha fazla olan metalar ürettiği ikinci aşama, piyasaya satıcı olarak geri döndüğü, metasını tekrar paraya çevirdiği üçüncü aşamadır (Marx, 2016b, s. 35). Bu süreçte kapitalist, parasını sermaye olarak kullanarak arttırmaktadır. Dolayısıyla yeni sermaye potansiyelini de arttırmıştır. Burada önemli bir soru ortaya çıkar: Değişim aracı olarak kullanılan para üretim yapılan bir değiş tokuş sürecinde nasıl olup da artmaktadır (Kazgan, 1997, s. 308)?

Marx'a göre (2016a), kapitalist üretimin biricik amacı bu fazladan paranın sürekli olarak sağlanmasıdır. Bu fazlalığa ise artı-değer adı verilmektedir. Artı değerın ortaya çıkışı emeğin de bir meta olmasıyla doğrudan ilgilidir. Emek gücü, değeri emek-zaman olarak ölçülebilen bir metadır. İşçi emek gücünü kapitaliste satarak geçimini sürdürür. Buna karşılık kapitalist, ödediği ücret karşılığında emeğin kullanma değerine sahip olur. İşçinin bütün ürettiği de kapitalistindir. İşçiye ödediği ücret ise emeğin mübadele değeridir. İşte bu iki değer arasındaki fark artı-değeri oluşturmaktadır. İşçi kapitalist adına fazladan meta üretir ve kapitalist bu metaları satarak artık değeri kara dönüştürür. Örnekleme gerekirse bir işçi gündelik tüketimini altı saat çalışarak üretebiliyorken, patronu tarafından sekiz saat çalıştırılıyorsa fazladan çalıştığı iki saat kapitalist tarafından sömürülen artı-değerdir. Yani artı değer toplumsal üretim ilişkisinin bir sonucudur ve üretilen

metanın mübadele sürecinden önce ortaya çıkmaktadır (Kazgan, 1997, s. 309). Kapitalistin üretim için harcadığı parayı fazlasıyla geri alması anlamına gelmektedir ve kapitalist sistemin aslında toplumsal amaçlarla ilerlemeyi sağladığı illüzyonunun aksine, üretime bir amaç değil araç gözüyle baktığına dair bir göstergedir. Bu araçsallık metaların ve emeğin sermayeleşmesini sağlamaktadır. Böylece meta üretiminin sürekli olarak çoğalması sağlanmış ve birikim garantisi edilmiştir.

Artı değer üretimde kullanılan değer üzerine kapitalist tarafından, modern iktisat teorisyenlerince organizasyon bedeli olarak belirlenmiş, gözetim ve denetimin üretim sürecinde zorunlu bir mekanizma olduğu temeline dayanan değer eklenmesidir (Marx, 2016a, s. 195) ki bu da tam olarak girişimcinin karıdır. Artık değer, girişimci kendini, parasını³ harcamayarak üretim teşebbüsünde bulunduğu gerekçesiyle meşrulaştırır ve toplum nezdinde yüceltir. Emeğin yeniden üretilmesi ve emeğin çoklaştırılmasını sağladığını iddia eder, çünkü üretilen ürünler emeğin hem sonucu hem de varlığının koşuludur (Marx, 2016a, s. 187). Oysa kapitalistin temel derdi birikimini arttırmaktır. Bu bir yanılsamadır. Kapitalist sistem içerisinde patronların tamamı paralarını kendilerine sakladıkları takdirde, o parayla satın alacak ürün de bulamayacakları için paralarının bir değeri de kalmayacaktır. Bu bağlamda artı değer üretiminin, kapitalist sistemin kendini sürdürmek için kullandığı en temel yöntem olduğu ileri sürülebilir.

Kapitalistin sömürsünün karakteristiği iki farklı olguya işaret etmektedir: ilki işçinin patronun denetimi altında çalışması, diğeri ise üretilenin işçinin malı olmasıdır (Rühle, 2004, s. 99). Artı değerın açıklanması birikimin nasıl gerçekleştiğine dair bir açıklama olmakla birlikte, kapitalistin işçi üzerine kurduğu tahakkümün de kanıtıdır.

Sermayenin tahakküm gücünün ve birikime dayalı genişlemesinin temelinde mülkiyet ilişkisi yatmaktadır (Marx, 2013, s. 36). Kapitalist her zaman üretim araçlarının sahibi olmak istemektedir çünkü bu bir kapitalist sistem gereksinimidir. Bu taraftan toplumsal olarak ihtiyaç duyulan araçların sermayeye dönüştürülmesini sağlarken, beri taraftan doğrudan üretici olan işçiyi kendi mülkiyeti altına alarak emek ve üretim araçlarını birbirinden ayırmaktadır. İşte bu kopuş, kapitalist ideoloji tarafından sermaye sürecinin ilk aşaması olarak

³ Kapitalistin elinde bulundurduğu bütün meta anlaşılabilir olmak için paraya indirgenmiştir. Kapitalist sistemin yalnızca para üzerinde bir tasarrufu bulunduğu dair bir genelleme değildir.

meşrulaştırılmış olan ilk birimdir (Rühle, 2004, s. 184). Sermaye birikimi artı değer varlığını, artık değer kapitalist üretimin varlığını, kapitalist üretim ise büyük ölçüde emek ve sermaye gücünün sahipliğini zorunlu kıldığı için, ilk birikim kapitalist üretimin bir sonucu değil, kapitalist sistemin başlangıç noktasıdır (Marx, 2016a, s. 686). İlk birikim adını almasının sebebi kapitalist üretimin kendi tarihinde, tarih öncesi döneme işaret etmesidir. Feodal toplumdan bırakıt bir ekonomik yapının temel taşı olmasıyla ilgili olduğu içindir ki Marx bu bağı şöyle açıklar:

Dolaysız üretici, yani işçi, ancak, toprağa bağlı ve bir başka kimsenin serfi ya da kölesi olmaktan çıktıktan sonra, kendisi üzerinde tasarrufta bulunabilirdi. Ayrıca, metasını, bir pazarının bulunduğu her yere götürebilen özgür bir emek gücü satıcısı olabilmesi için, loncaların egemenliğinden, bunların çırak ve kalfalara uygulanan hükümlerinden ve kısıtlayıcı çalışma kurallarından kurtulması gerekiyordu. Bundan dolayı, üreticileri ücretli işçilere dönüştüren tarihsel hareket, bir yandan, bunların serflikten ve lonca zincirlerinden kurtarılmaları olarak görünür ve bizim burjuva tarihçilerimiz için meselenin sadece bu yüzü mevcuttur. Ama öte yandan, bu yeni kurtarılmış insanlar, ancak, bütün üretim araçlarından ve eski feodal düzenin kendilerine sağladığı bütün yaşama güvencelerinden yoksun bırakıldıktan sonra, kendi kendilerinin satıcıları durumuna gelir. Ve onların mülksüzleştirilmesinin öyküsü, insanlık tarihine kandan ve ateşten harflerle yazılmıştır (Marx, 2016a, s. 688).

Feodal üretim tarzında üretim ilişkileri serf-lord, usta-çırak gibi ikili ilişkilerle belirlenmekte ve kısıtlı bir şekilde köylü ya da zanaatçı üreticiler tarafından gerçekleştirilmekteydi. Şüphesiz ki burada da bir mülkiyet söz konusuydu. Fakat bu işçiler en azından kendi emekleri üzerinde söz sahibiydiler. Kapitalist üretim ise ilk birikimi ele geçiren, ilk sermayeyi biriktiren kişilerin üretimhanelerinde, emek sahiplerinin bir ücret için yan yana gelmesiyle bir yöntem olarak belirmeye başlamıştır. Üretim araç ve yöntemleri henüz günümüzdeki ya da çok yakın geçmişteki kadar gelişmiş olmasa da kapitalist sömürünün ilk adımları bu safhada görülmeye başlandı. Atölye adı verilen basit üretimhaneler, teknolojik ilerleme ve mekanizasyonun yükselmesiyle, büyük fabrikalara evrilmiştir. Üretim araçlarının bu denli gelişmiş olması da mülkiyet sorununu, karşı konulamaz bir noktaya getirerek, üretici güç olarak sermayeyi az sayıda, belirli bir kesimin elinde tutmasına imkân vererek kapitalist sistem için önemli bir karakteristik belirlenmiştir (Jalée, 1995, s. 9-10). Bu sebeple de yaşayabilmek için emeklerinden başka satacak bir şeyleri olmayan emekçiler, bu

Üretim döngüsünde kalabalık gruplar olarak işileşmiş ve ücret karşılığı mülkiyet altına girmişlerdir.

Gelişen teknoloji ve kapitalist ideolojiyle birlikte üretimin teknolojik görünümünün artması, üretici emek olan işçi yani ücret karşılığı çalışanların da mekanik bir beklentiyle sınıflandırılmasına yol açmaktadır. Bu da beşer sermaye tartışmalarını beraberinde getirmektedir. Yani yukarıda bahsedildiği üzere bir çevrim içerisinde bulunan ve üretim araçlarının ve bir kısım faktörlerini kendi muhteviyatına katmış olan sermaye süreci, emek faktörünün verimliliğini, tam da emeğin sermayeye dönüştüğü noktada, tüm ücretli çalışanlar için garanti altına almak istemektedir.

Beşer sermaye toplumdaki ya da bir üretim faaliyetindeki insan faktörünün, üretim süreciyle ilgili bilgi, deneyim ve becerilerini, üretim esnasındaki davranışlarını, duygularını, üretime bağlılığını, üretim için gerekli bedensel özelliklere ve zindeliğe sahip olup olmadığını değerlendirmeye alan bir kavramdır (Keskin, 2011, s. 128). Emeği temsil eden üretken sermayenin kapitalist beklentiler içeren bir başka söylenişidir. Bu sylenişin geliştirilme sebebi ise toplumsal hayatın tanımlanmasının gerekli görülmesi fakat bunu yaparken tamamen ekonomik bir getiriye zorunlu kılmaktır.

Elbette zde ekonomik bir alt yapının hareketliliği toplumsal işleyiş üzerine belirleyici olsa da yine de bu işleyişin farklı boyutlarının açıklanması yerinde olacaktır. Bunun sebebi toplum içinde yaşayan insanların ekonomik bir yanılısamayla ya da güdülenmeyle hareket etseler de her zaman ekonomik bir düşünce ya da hisle hareket etmemeleri ve hatta birtakım toplumsal pratiklerin ekonomik bir eylem olmanın ötesine geçerek doğal olan haline gelmiş olmasıdır. Dolayısıyla bu pratikler, bu doğallık içerisinde gündelik dönüşümünü sürdüren herkes için ilk önce bugün geçerli olan anlamlarıyla tartışılması gereken pratikler haline gelmektedir. Fakat bu tartışma kapitalist öğretinin zorlamalarına rağmen eleştirel nitelikli olmalıdır. Dolayısıyla bir kavram olarak sermayenin sınırlarını genişletmek de ancak bu şartlar altında aydınlatıcı bir tartışma olacaktır. Yani sermayeyi egemen iktisadi yaklaşımın zorunlu kıldığı ve birtakım düzeltmeler getirdiği biçimlerle tanımlamak, toplumsal düzenin anlaşılmasını sınırlandıracaktır (Bourdieu, 2019).

Sermaye, çıkarı ve rekabeti içerisinde barındırmaktadır. Öyleyse sermayenin kamusal bir üstünlük kurma çabası, mevcut alana tahakküm etme

abası sonucu ortaya çıkan birikim olduğu rahatlıkla söylenebilmektedir (Bourdieu & Wacquant, 2014, s. 81-84). Dolayısıyla retim ilişkilerinin sürdürülebilirliği hegemonik bir yönteme dayandırılmaktadır.

1.3. Hegemonya ve İdeoloji

Bir stnlk kurma biçimi olan hegemonya filolojik olarak çok eski bir kelime olsa da toplum bilimsel bir kavram olarak karşılığını Marksist terminolojiye girişiyle elde etmiştir. Bir toplumdaki hâkim ya da yönetici sınıfın iktidarını doğal ve meşru göstermesi, kendi çıkarlarını evrensel çıkarlar olarak ifade etmesi durumu (Cevizci, 1999, s. 405) olarak tanımlanabilen hegemonya bu yapısı itibariyle tek bir eylemi değil ardışık ve birbirine bağlı bir eylemler bütününü ifade eder. Yani hegemonya doğrudan iktidar anlamı taşımaktan daha ziyade iktidarın tesis edilmesi ve korunması için, iktidar sahibi tarafından kullanılan bir örüntüdür. Bu rnt ise iktidar sahibi ve tahakküm altındakiler arasında, görülse de görülmese de tahakküm altındakiler farkında olsa da olmasa da bir çatışma olduğunun kanıtıdır.

atışmanın görünürlüğü kültürel ya da politik merkezli olmasıyla doğrudan ilgilidir. Kültürel merkezli çatışmanın ve dolayısıyla hegemonyanın, görünürlüğü daha azdır, politik çatışmanın görünürlüğü ise daha fazladır. Laclau'ya göre hegemonyanın içerisinde barındırdığı çatışma özünde belirli bir yapının kasten bozulmasıyla ilgilidir. Yapısal anlamda tutarlı ve toplumsal ilişkilerin bir mantık dizgesine bağlandığı ve bunun doğallaştığı bir alanın üzerine hegemonya kurmaya çalışmak anlamsızdır (Laclau, 2016, s. 100).

Hegemonya kavramını Marksist terminoloji içinde ilk olarak Plehanov kullanmıştır (Anderson, 1988, s. 30). Plehanov Marksist terminolojiye önemli katkılar yapmış olsa da temel yapı ve st yapı arasında keskin bir ayırım olduğunu ileri sürmesi ve st yapının daima ve sadece temel yapının zorunlu ifadelerinin bileşimi olduğunu ileri sürerek, radikal doğalcılıkla eleştirilmiştir (Laclau & Mouffe, 1992, s. 36). Hegemonya kavramını da bu bağlamda şekillendirmektedir. Plehanov'un hegemonyası devrim sonrası Rusya'sında Bolşevikler ve işçilerin arasındaki ilişkinin irdelenmesiyle ortaya çıkmıştır (Walicki, 1979, s. 406-427). Kavramı burjuvazinin Rus işçileri ve köylüleri üzerine kurduğu egemenliği belirtmek için kullanan Plehanov, burjuva egemenliğinin arlığa karşı çıkamayacak kadar zayıf olmasından dolayı, gerçekçi bir kurtuluşun ancak

örgütlenmiş bir işçi sınıfının önderliğinde, burjuva demokrasisinin taleplerine sahip çıkılarak elde edilebileceğini ileri sürmektedir (Plekhanov'dan aktaran Anderson, 1988, s. 30). Yani Plehanov'un hegemonyası üretim ilişkilerinin sürdürülmesi için, burjuvanın araçlarını ve ekonomik imkânlarını kullanarak, aydınlanmış bir işçi sınıfının düşünsel ve eylemsel anlamda doğrudan egemenlik kurmasını idealize eden bir kavramdır. Plehanov'un bu yaklaşımı daha sonraki yaklaşımlarca belirgin bir farklılık oluştursa da bir amaç uğruna uygulanan kontrol ve denetim bütün öncülleriyle mutlak olarak görülebilmektedir. Buna rağmen hegemonya bir yöntem olarak olumlanmaktadır.

Hegemonyayı olumlu bir yöntem olarak gören bir başka düşünür ise Lenin'dir. Lenin için de demokratik bir devrim ve bu devrimin işçi sınıfının önderliğinde gerçekleştirilmesi şarttır. Fakat Plehanov'dan önemli bir şekilde ayrıldığı nokta, burjuvazinin taleplerinin karşılanmasının gerekliliği yerine, burjuva hegemonyasının yıkılarak, emek merkezli bir sosyalist hegemonyanın devrim için taşıyıcı bir güç olacağına dair inancıdır. Bu sebeple işçi sınıfı Plehanov'un öngörüsünde olduğu gibi örgütlenmeli ve kendi kadrolarını oluşturmalıdır. Yani Lenin'in hegemonyası hem iktidarı ele geçirmek için bir yöntem hem de ele geçirilen iktidarın sürdürülmesi için bir temel hazırlık olarak yorumlanabilmektedir.

Burjuva iktidarının yıkılarak proletarya iktidarının ve dolayısıyla da devletsizleşmenin zor kullanılmadan elde edilemeyeceğine ileri süren Lenin için (Lenin, 2016, s. 36), diğer ezilen sınıfların ve burjuvazinin, işçi sınıfının tahakkümü altına alınması kaçınılmaz bir gerekliliktir (Lenin, 2016, s. 36). Bununla birlikte hegemonik anlamda siyasi bilinçlenmeye de belirgin bir önem atfetmektedir. Öyle ki Plehanov'a yazdığı bir mektubunda işçi sınıfını bilinçlendirmek ve işçi sınıfının politik önderliğinin işçi zorunluluğunu işçi sınıfına anlatmak için siyasi bir gazete çıkarmanın gerekliliğinden bahseder. Yani Lenin'in hegemonyasının özünde sınıf savaşı yatmaktadır ve belirgin olmayan bir şekilde yapısal bir çatışmaya dayandırılmaktadır.

Genel anlamda sınıf savaşı karşılıklı olarak verilen toplumsal bir mücadeledir. Bu kıyasıya mücadelede iki sınıfın da kendini doğal olarak toplumun temsilcisi olarak göstermeye ve diğerini toplum dışı olarak, yıkıcı bir unsura indirgemeye çalışacaktır (Zizek, 2004, s. 50-51); işte bu durum hegemonyanın yapısal bir çatışma barındırdığının kanıtıdır. Lenin'e göre

hegemonyanın sürdürülebilirliği için bu çatışma -her ne kadar adını koymasa da- tüm aktörleriyle, en sert ve görünür şekilde yaşanmak zorundadır.

Hegemonya kavramı Gramsci'nin kullanımıyla farklı bir boyut elde etmektedir. Kavramı Lenin'in kullanımından öteye götürerek kavrama üç önemli boyut kazandırmaktadır. İlk olarak Gramsci kavrama ahlaki ve kültürel olarak bakmaktadır, ikinci olarak duygudaş grupların zorunlu özümseme sürecini tanımlamaktadır, üçüncü olarak ise egemenlik altındaki sınıfların burjuvanın tahakkümü altında olmasının çözümleme aracı olarak kullanımınıdır (Ransome, 2011, s. 177-179). Gramsci'nin hegemonya kavramını bu farklı boyutlarıyla ele alsa da kavramı çoğunlukla sınıfsal üstünlük kurmak adına, zor kullanmayı ve rızayı bir arada yöntem edinen, toplumsal ve politik bir kontrol mekanizması olarak kullanmaktadır (Arslan, 2021, s. 36).

Gramsci'nin hegemonyası sadece kitlelerin yönetimi değil aynı zamanda ahlaki ve entelektüel açıdan yönlendirilmelerini de içermektedir (Fiori, 2014, s. 282). Çünkü sınıflı toplumlarda tahakküm salt ekonomik bir kontrole sağlanamamakta, politik ve kültürel alanların denetimi de tahakküm kurmada önemli bir rol oynamaktadır (Yaylagül, 2018, s. 109). Dolayısıyla egemen sınıf onay verdiği fikirleri ve değerleri denetimi altındaki sınıfa kabul ettirmek zorundadır. Gramsci burada aydınlara görev yüklemektedir. Aydınların en önemli işlevinin düzenledikleri ideolojik sistem aracılığıyla egemen sınıfın sömürülen sınıf üzerindeki hegemonyasını gerçekleştirmek olduğunu ileri sürmektedir (Anderson, 1988, s. 41). Egemenlik kurmak isteyen bütün sınıfların kendi aydınlarını üretmeye ihtiyacı vardır. Aydınların rolünü de bu bağlamda belirlemektedir:

Aydınların, toplumdaki baskın grup tarafından yönetilen "hegemonya"da ve devlet ile cisimleşen toplum üzerindeki "tahakküm"de bir rolü vardır ve bu rol tam olarak "örgütsel" ya da bağlayıcıdır. Aydınlar, bir grubun toplumsal hegemonyasını ve o grubun devlet tahakkümünü örgütleme işlevine sahiptir. Diğer bir deyişle üretim evrenindeki işleve iliştilmiş ayrıcalıktan gelen uzlaşmayı örgütleme ve aktif ya da pasif bir şekilde "uzlaşmayan" gruplar için veya spontane uzlaşma bir açmaza sürüklendiğinde yaşanan yönetim ve liderlik krizi anlarında, baskı aygıtı işlevi görürler (Gramsci, 2012, s. 220).

Bu yönüyle, üstyapıda ait oldukları sınıfı eş güdümlenme amacıyla ortaya koyulan siyasi görüş ve eylemlerden doğan aydınlar, egemen sınıf ile tahakküm altındakiler arasında dolaylı olarak altyapı ve üstyapı arasında bir arabulucu konumundadır (Sepetci, 2017, s. 15). Bu konumlarıyla aydınlar genellikle ikinci

derece liderlik elde ederler çünkü onlar da bir sınıfın nüfuzu altındadır (Gramsci, 2012, s. 53). Aydınlar yaşadıkları toplumda birtakım ideolojileri hâkim kılarak ortak bir kimliğin inşası için hareket etmektedirler. Toplumsal ve tarihsel anlamda kabul görmüş bir kimlik üretmeyen hiçbir hegemonya yoktur (Laclau, 2007, s. 114). Aydınlar içinde bulundukları toplumla bir bağ kurmakta ve bu sayede toplum üzerinde etkili olmaktadır. Gramsci bu noktada aydınları toplumla kurdukları bağa göre geleneksel aydın ve organik aydın olarak ikiye ayırmaktadır.

Geleneksel aydınlar geleneğe ve geçmiş aydınlara bağlı olarak ortaya çıkmış, kendi toplumlarının üretim ilişkileriyle doğrudan ilgileri bulunmayan, belirli bir sosyal sınıfta kökleri olmayan, egemen sınıfın egemenliğini sürdürmesine hizmet eden aydınlarken; organik aydınlar toplumun ekonomik yapısıyla doğrudan ilişkili ve bu ilişki sayesinde ortaya çıkan, temsil ettiği sınıfın değerlerini savunan aydınlardır (Ramos, 1982, s. 30).

Hegemonya eylem ölçekli olarak ve zaman ölçekli olarak iki farklı değerlendirmeye tabi tutulabilir. Bu ayrım epistemolojik bir ayrım olmaktan ziyade, bir bütün olan hegemonyanın farklı niteliklerinin gözlemlenebilirliğiyle ilgilidir. Hegemonya denetleyici bir yapıya sahiptir, hegemonya sahibinin çıkarlarının karşısında yer alabilecek bütün düşünce ve eylemleri engeller ve dışlar. Bu eylemsel bir niteliktir ancak hegemonyanın belki en önemli niteliği olan kendi kendini temellendirmesi ve kendini yeniden üretmesi zamansal bir niteliktir. Bu niteliği de zaten hegemonyayı dinamik bir süreç yapmaktadır.

Hegemonya hem kendi işlevsel tanımlarıyla hem de aydınlara yüklediği rollerle ve dinamikliğiyle değerlendirildiğinde, hegemonyanın ekonomik, siyasal ve kültürel alanlarda denetim sağlayabilmek için egemen sınıf tarafından kullanıldığı görülmektedir. Bu çok fonksiyonlu yönüyle hegemonya ideolojik bir aygıt olarak belirmektedir.

İdeoloji kavramı burjuvazinin feodaliteyle çatışmaya girdiği dönemde geleneksel aristokratik toplumda ortaya çıksa da (Larrain, 1995, s. 21) kavramı tarihsel olarak incelemek aslında ideolojik bir etki altında kalmak anlamına gelmektedir (Althusser, 2002, s. 48). Çünkü ideoloji tarihsel süreç içerisinde kendi tanımını da belirlemektedir (Eagleton, 1996, s. 17). Bu belirlenimin gözlemlenmesi mevcut ideolojik yapı içerisinde bakıldığından oldukça zordur. Bu bağlamda ideoloji, etkisi her an gözlemlenemese bile gündelik pratiklere ve

düşüncelere etki eden, bireyler üzerinde somutlaşan soyut bir sistemdir. Tanımı iki farklı temelde yapılandırılmaktadır. Birinci şekliyle ideoloji temel bilişsel ve değersel yönelimlerle yapılandırılmış düşünsel bir sistem olarak, ikinci şekliyle de taraflı algılamalarla gerçeğin örtülmesini sağlayan bir sistem olarak tanımlanmaktadır (Mardin, 1992, s. 18). Bu çalışmada ideoloji kavramı ikinci şekliyle değerlendirilmektedir.

İdeoloji kavramı aklın araçsal olarak kullanımıyla yakından ilgilidir. Geleneksel ve geleneksel olanı koruyan her şey, ilerlemenin önüne geçtiği için akla aykırıdır ve dolayısıyla gerçeğin inkârı olarak ideolojidir (Larrain, 1995, s. 22). Yani etkinlik alanında hâkimiyeti sağlamış bir ideoloji dünyaya gözlerini kapatan ve kendisine iletilen sorulara hazır cevaplar üreten kapalı bir sistemdir (Bell, 2012, s. 11). İdeoloji öznelerin toplumsal olma arayışını egemen bir grubun çıkarları adına denetim altına almaktadır. Dolayısıyla bireylere özne olduklarını fark ettirmek, öznelerin birbirini ve bu sayede kendini anlamlandırmasını sağlamak, bu anlamlandırmayla düşünce ve davranışlarını belirlemek yanıltıcı formasyondaki ideolojinin en önemli işlevidir (Therborn, 2017, s. 28) (Althusser, 2002, s. 71). Yani toplumsal bir ortaklığın kurulmasında kültür kadar etkili olmaktadır. Bu bağlamda ideolojinin sınıfla da ilişkisi olduğunu iddia etmek mümkündür. Bu da ideolojinin tahakküm kurmakta kullanılmasıyla alakalıdır. Yani egemen sınıf ideolojiyi daha başında egemenlik sağlamak için kullanmış ve egemenliğini sürdürmek için kullanıyor olabilir. Ancak burada sözü edilen ideoloji her zaman söz konusu egemen sınıfın ezilen sınıfa tepeden indirdiği bir şey değildir. Yani ideoloji mevcut olanla olduğu kadar eski hegemonik ilişkilerin etkisinin de devam ettirildiği bir sistemdir. Bu etki altında, ideoloji bir toplumsal sınıfın çıkarları için işlevsel bir hal aldığı anda, çıkar sahibi sınıf tarafından kodlanmasına gerek kalmadan ezilen sınıf tarafından pratik edilir (Eagleton, 1996, s. 50-51).

İdeolojinin etkinliği bireyin öznel anlamda ideolojiyi nasıl temsil ettiği, anlamlandırdığı ve yorumladığıyla yakından ilgilidir (Van Dijk, 2019, s. 210). İdeolojilerin öznelere hitap etmesi, ideolojilerin bütünsel ve değişmeyen bir özne tarafından dışsal bir şekilde algılandığına değil, söz konusu düşünce sisteminin içselleştirilmesiyle ilgili bir olgu olduğu anlamına gelmektedir (Therborn, 2017, s. 97). Yani özne ve ideoloji karşılıklı ilişki içerisinde değişikliğe uğrayabilmektedir. Bu bağlamda öznenin ideolojik oluşumunun toplumsal bir

süreç olduğu söylenebilmektedir. İdeolojinin toplumsal bir süreç olması ideolojinin soyut yapısıyla da ilgilidir. İdeolojiyi içselleştirerek özneleşen birey, içselleştirdiği ideolojinin doğruluğuna inandığı için, bir özgürlük yanılsaması içerisinde yine doğru olan sınırları kabul eder (Althusser, 2002, s. 72). Bu da sınıfsal olarak değerlendirildiğinde hegemonyanın rızayı nasıl oluşturduğuyla ilgilidir.

Gerek ideoloji gerek hegemonya sermayenin emeği kontrol altına almak için kullandığı bilinç düzeyinde hissedilmesi zor olgulardır. Sermayenin emek üzerinde doğallaştırılmış bir denetim kurmasını sağlar ve bu bağlamda işçi sınıfının oluşumunda önemli bir etkiye sahiptirler.

1.4. İşçi Sınıfı (ve Kültür)

Sınıf kavramının toplumsal bir bölünmeyi işaret eden kullanımı 13. ve 14. yüzyıllar Avrupa'sına kadar uzansa da söz konusu dönemlerdeki kullanımı toplumsal bir örgütlenme ya da hiyerarşik bir bölünme adına belirgin bir anlam barındırmamaktadır (Beneton, 1991, s. 9). Modern anlamda sınıf kavramı geleneksel toplumsal düzenin sarsılmasıyla birlikte ortaya çıkan toplumsal dönüşümlere ve özellikle sanayi devrimini ve sanayi devriminin getirdiği toplumsal sonuçlara bağlı olarak ortaya çıkmaktadır (Beneton, 1991, s. 10). Burada sanayi devriminin birtakım yeni üretim pratikleri getirmesi ve bu pratiklerin işçi kitlelerini ortaya çıkarması, bu kitlelerin modern üretim tarzına uyum sağlayabilmek için kendi özlerinden ve yaşam biçimlerinden kopmak zorunda olmasıyla birlikte ortaya çıkan yoksunlukları, yine bu kitlelerin ekonomik yoksullukları bir araya gelerek hiyerarşik bir ortam yaratmıştır (Beneton, 1991, s. 10-11). Bu hiyerarşik ortamda oluşan toplumsal bölünme ise sınıf kavramıyla anlamlandırılmıştır. Dolayısıyla sınıf sosyo-ekonomik anlamlı bir yapı olarak önem kazansa da sınıfın bir toplumsal yapı birimi olarak analiz edilmesi gerektiğini çünkü toplumsal anlamda belirleyici olduğunu ileri süren yaklaşımlar olduğu gibi, sınıfsal ilişkilerin modern toplumun dinamiklerinde belirleyici olmadığını ileri süren farklı yaklaşımlar da ortaya çıkmıştır (Öngen, 2014, s. 42).

Sınıf kavramına farklı yaklaşımlar olmasının sebebi genel anlamda sınıfların belirgin sınırlarının olmayışı ve sınıf kapasitesi, sınıf bilinci gibi olguların ölçülemez oluşundandır (Öngen, 2014, s. 46). Bu beyanla temel olarak sınıf kavramına iki farklı yaklaşım öne çıkmaktadır. Birincisi toplumları

bileşimlerine göre sınıflandıran tabakalaşma yaklaşımı, diğeri ise toplumları örgütlenme biçimlerine ve yapılarına göre sınıflandıran toplumsal yapılanma yaklaşımıdır (Öngen, 2014, s. 45). Tabakalaşma yaklaşımında toplumlar ekonomik güç ya da sosyal statü temel alınarak ayrıştırılırken, toplumsal yapılanma yaklaşımında toplum kurduğu ilişkilere göre ayrıştırılmaktadır.

Toplumsal yapılanma yaklaşımında iki temel eğilim göze çarpmaktadır. Birincisi Weber'in sınıfı sosyal bir topluluk olarak değil, toplumsal eylemin temeli olarak gören yaklaşımıdır (Weber, 2004, s. 269). Bu yaklaşım temelde sınıfı pazar ilişkilerine göre değerlendirmekteyken, diğeri yaklaşım olan Marksist yaklaşım sınıfı üretim ilişkilerine göre değerlendirmektedir (Öngen, 2014, s. 45). Marksist teori üretimi genel anlamda ardalanan bir sömürü silsilesi olarak tanımlamakta, dolayısıyla da toplumsal sınıfları sömürme eyleminin ne tarafında olduğuna göre belirlemektedir. Bu yolla iki sınıf belirlenmektedir: üretim araçlarını elinde tutan burjuvazi ve üretimi gerçekleştiren işçi sınıfı.

Sınıf kapitalist toplumlara özgü bir toplumsal ayırmadır (Wood, 2008, s. 298). Üreticilerin sınıfı tarafından üretilen toplumsal ürünlere mülkiyet sahibi egemen sınıf tarafından el konulur (Mandel, 1998, s. 11). Bu da egemen sınıfın kendini yeniden “ürettirmesi” anlamına gelmektedir. Üretim araçlarının mülkiyetinin belirli bir kesimin elinde olması ve bu araçları kullanarak üretimi gerçekleştirenlerin kendi ürettiklerine yabancı olması durumu kapitalist sistemde sömürünün temel noktasıdır ki bu da sınıfların ayrıştırılmasına da temel teşkil etmektedir. Öte yandan mülkiyet işçi sınıfının yabancılaşmasının da kaynak noktasını oluşturmaktadır (Mandel & Novack, 1975, s. 92). Bu ayırım kapitalist sistemin çelişkisidir. Ancak bu ayırım sınıf oluşumunun temeli olsa da sınıflardan söz edebilmek için sınıf olarak tanımlanacak toplumsal yapıların birbirleriyle çatışma halinde ve mücadele içinde olmaları gerekmektedir (Marx & Engels, 2013, s. 59).

Kapitalist üretim sisteminde emek ve sermaye ontolojik olarak birbirine bağımlı, epistemolojik olarak birbirlerinin karşıtıdır ve çatışma içindedir (Bonefeld, 2014, s. 201-202). İşçi sınıfının burjuvaziyle çatışması işçi sınıfının kendi bilincini ve farkındalığını oluşturması açısından önem arz etmektedir. Yine de sınıf bilincinin varlığı ve dolayısıyla sınıflar arası çatışma her zaman gözlemlenebilir nitelikte değildir ancak bu işçi sınıfının birtakım sınıfsal deneyimler edinmediği anlamına gelmemektedir. Burjuvazinin işçi sınıfını

sömürmesi bile başlı başına iki sınıf arasındaki çatışmadır. İşçi sınıfının bizzat kendi mücadelesi her zaman ilerleyen bir doğrusal yapıda görülememektedir (Bakioğlu, 2022, s. 26-27). Dolayısıyla sınıf keskin sınırları olan bir yapı olmaktan ziyade, sınıfa özgü birtakım deneyimlerin ve mücadele pratiklerinin nasıl işlediği ve nasıl sonuçlandığıyla doğrudan ilişkili olan bir süreç olarak değerlendirilmelidir. Bu da bizi işçi sınıfının oluşumunun ekonomik artalanı olduğu kadar kültürel bir artalanı da sahip olduğu sonucuna ulaştırmaktadır. Yani işçi sınıfının oluşumunu kavrayabilmek için hem tarihsel sürece hem de gündelik pratiklere ve kültüre aynı ölçüde önem vermek gerekmektedir (Erbaş, 2017, s. 13). Gündelik pratikler ve kültür proletaryanın kendi çıkarları doğrultusunda ortaya çıkmış ya da dönüştürülmüş olgulardır. Dolayısıyla bu olguların anlaşılması için proletaryanın ortak çıkarlarının proletaryaya yüklenen tarihsel görevle birlikte değerlendirilmesi işçi sınıfı gerçekliğinin görülmesini sağlayacaktır.

Kültür kavramı tarihsel süreç içerisinde kullanıldığı döneme göre farklı anlamlar arz etmektedir. Oysaki kültür, kendi tanımını da belirleyen, toplumsal bir süreçtir. Terry Eagleton'a göre kültür başlangıçta materyalist bir süreci imlemiş, daha sonraları tinsel meselelere kaymıştır (Eagleton, 2005, s. 8).

Buna bağlı olarak kelime, kendi anlam haritasını çıkarırken insanlığın kır yaşamından kent yaşamına, domuz besiciliğinden Picasso'ya, toprağı işlemeden atomu parçalamaya uzanan tarihsel değişimini de gözler önüne serer. Marksist tabirle, altyapı ile üstyapıyı tek bir kavramın çatısı altında toplar (Eagleton, Kültür Yorumları, 2005, s. 8).

Toplum, ekonomi ve kültürün kavramsallaştırılarak tartışılması modern dünyaya özgü bir eylem olsa da bu üçlünün birbirleri üzerindeki etkisi ve birbirleri üzerindeki belirlenimciliği eskilerden beri var olan bir etkileşimdir (Williams, 1990, s. 15). Dolayısıyla ilk görünümü ekonomik olan bir toplum parçası olan işçi sınıfının ontolojisi kültürün ontolojisiyle yakından ilgilidir. Tek bir kültüre indirgenememekle birlikte işçi sınıfı kültürü birçok farklı kültürle etkileşim içerisindedir ve hegemonyaya karşı geliştirilen direnişlerin ya da hegemonyanın ürettiği rızaların boyutları işçi sınıfının anlaşılması için önem arz etmektedir (Erbaş, 2017, s. 20). Ekonomik mülkiyet ve kapitalist ideolojinin hegemonyası kendi devamlılığını sağlarken işçi sınıfı bu devamlılığın getirdiği toplumsal karmaşada var olmaya zorlanmaktadır (Williams, 1993, s. 232). Bu karmaşık ortamda var olmaya çabalayan işçi sınıfı özne olarak bir kültür

üretmektedir. Bu kültürün temeli insani eleştiri becerisidir ki bu beceri direnme pratikleri üzerinde etkilidir. İşçi sınıfı için salt ekonomik bir araç gibi yaşamak, ekonomik değerlerden uzak tutulduğu bir ortamda mümkün değildir. Bu yüzden işçi sınıfının kültürel bağlarını hiçe saymak, kapitalist ideolojinin de ön ayak olduğu gibi, işçileri insani özlerinden kopararak birer metaya, mala ya da makinelerin uzantısına indirgemek anlamına gelmektedir (Thompson, 1957).

İşçi sınıfı yalnızca üretim ilişkilerinin sonucunda birdenbire oluşmuş değildir. Üretim ilişkilerinin sürdürülmesi boyunca yaşanan birçok deneyimin, yine üretim içindeki ve dışındaki birçok değerle bir arada mücadele fikri oluşturması işçi sınıfının oluşmasını sağlamıştır. Yani işçi sınıfı kendi oluşumuna da sınıf olarak şahitlik etmiştir (Thompson, 2004, s. 39). İşçi sınıfının oluşumunu ve deneyimin önemini Thompson şöyle açıklar:

Ve ne zaman birtakım insanlar (paylaşılan ya da tevarüs edilen) ortak deneyimler sonucu olarak aralarındaki çıkarların özdeşliğini, çıkarları kendilerinininkinden başka (ve genellikle karşı) olanlara göre duyumsar ve ifade ederlerse o zaman sınıf oluşur. Sınıf deneyimi, büyük ölçüde insanların içine doğdukları ya da iradeleri dışında girdikleri üretim ilişkileri tarafından belirlenir. Sınıf bilinci, gelenekler, değer sistemleri, düşünceler ve kurumsal biçimlerde somutlaşan bu deneyimlerin kültürel terimlerle ele alınmasıdır (Thompson, 2004, s. 40).

Sınıf bilincinin sınıf deneyimleriyle doğrudan ilişkili olduğu görülmektedir. Sınıf deneyiminin üretim ilişkileri tarafından belirlenmesi ise sınıfın nesnel konumuyla ilgilidir. Wood bu konumlanmaya bakış açısıyla Thompson'a hak vermektedir:

İlişki ve süreç olarak sınıf kavramı şunları vurgular. Üretim araçlarıyla olan nesnel ilişkiler önemlidir; çünkü antagonizmalar kurar, çatışma ve mücadeleler yaratırlar; bu çatışma ve mücadeleler kendilerini sınıf bilincinde ya da açıkça görülebilir oluşumlarda açığa vurmasalar bile, toplumsal deneyimi “sınıfsal biçimlerde” şekillendirirler ve zaman içerisinde bu ilişkilerin kendi mantıklarını, kendi kalıplarını toplumsal süreçlere nasıl dayattığını fark edebiliriz (Wood, 2001, s. 97).

Anlaşılabacağı gibi işçilerin bütünleşip bir arada olması durumuna işçi sınıfı oluşumu gözüyle bakılamamaktadır. İşçi sınıfı nesnel bir birliktelikten ziyade çıkarların, deneyimlerin ve bilincin bir arada olduğu, sıradan bir birlikte yaşama eylemini, birlikte davranma eylemine dönüştüğü alandır. Bu alanda işçi sınıfının mevcut hegemonyaya ve mülkiyet baskısına nasıl tepki verdiği ya da vermediği, bu unsurların gündelik pratiklerini ve değerlerini nasıl belirlediği önem

kazanmaktadır. Dolayısıyla işçi sınıfı kendi sınıfsal ayrımının öznesi konumundadır.

Sınıfı doğuran ilişkiler sadece sınıflar arasında görülmemektedir. Sınıf içi ilişkiler de sınıfın belirli bir deneyim barındırmaktadır. Toplumsal süreç hem sınıf içi hem sınıf dışı ilişkilerde tarihselleşmektedir. Çünkü sınıflar arası ilişkilerde olduğu kadar sınıf içi ilişkilerde de ortak çıkar ve nesnel konumlardan ortaya çıkan benzerlikler görülür ve bu benzerlikler tarih boyunca tekrar etmektedir (Thompson, 1978, s. 147). Söz konusu tarihsel süreç işçi sınıfı üzerine etki eden ekonomik beklentilerin, ideolojik kısıtlamanın ve kültürel ilişkilerin diyalektik bir bütünüdür (Bakıoğlu, 2019, s. 33).

Bu bütünlük, sınıf uğrakları olan kendinde sınıf ve kendi için sınıf arasındaki ayrıma da ışık tutmaktadır. Yani kendinde sınıf ve kendi için sınıf arasındaki ayrım sınıf yapısı ve sınıf bilinci arasındaki keskin bir ayrım değil, diyalektik süreç içerisinde işçi sınıfının uğradığı birbirinden ayrılamayacak aşamalar olarak belirginleşmektedir. Dolayısıyla sınıfsal nitelik kendi için sınıfa dönüşmediği süreçte de gözlemlenebilmektedir. Çünkü deneyim sürecin her aşamasında elde edilebilir bir veridir. Yani işçiler belirli pratikleri yaşadığı sürece sınıf vardır ve işçiler bu sınıfa aittir çünkü yaşam pratikleri diğer sınıflarınkinden farklıdır. Bu farklılık ise kendi aralarındaki benzerliği belirginleştirir fakat bu benzer olma durumu örgütlü bir mücadele bağına dönüşmediği sürece sınıf olabilme kabiliyetlerinden yoksun bireyler söz konusudur (Marx, 2003, s. 105). Yani sınıfın nesnel varlığı ile öznel bilinç arasında bir bağ söz konusudur. Kendinde sınıftan, kendi için sınıfa geçiş nesnel koşulların tek başına zorladığı bir geçiş değil, içsel ve dışsal etkenlerle toplumsal yaşam ve deneyim tarafından etkilenilerek gerçekleşen bir dönüşüm anlamına gelmektedir. Yani sınıfın nesnel konumu bireylerde, üst yapıyla oluşan çatışma ortamında, boyutu önemli olmaksızın, bir mücadele içine girme ihtiyacı doğurur. Sınıf bilinci ve sınıf ise bireyler bu ihtiyacı karşılamaya çalıştıkça, yani mücadele ettikçe belirginleşir (Wood, 2001, s. 96).

İşçi sınıfının oluşumuna işçilerin nesnel varlıkları, deneyimleri ve kültürün etkisi olduğundan hareketle burada bir kavramsallaştırmaya değinmek yerinde olacaktır. Raymond Williams her dönemin ve toplumun bazı duyguları deneyimleyerek birtakım düşüncelere sahip olunmasını sağlayan bir kültürel iklimi işaret ettiği “duygu yapısı” kavramından söz eder (Bourse, 2017, s. 21-22).

Duygu yapısı bireylerin birbirleriyle olan iletişimlerinde de belirleyicidir. Aynı derecede olmasa da toplumun bütün üyelerinde gözlemlenebilmektedir. Dolayısıyla hem sermayeyle kurulan hegemonik ilişkide hem de işçi sınıfının üyelerinin birbirleriyle olan ilişkisinde duygu yapısının etkisini görmek mümkündür. Dolayısıyla sınıf bilincinin ve sınıfın bütünlüğünün oluşmasında da duygu yapısının etkili olduğu söylenebilir. Bu ise bizi sınıf oluşumunun ağırlıklı olarak deneyimlerin etkisinde düşünsel bir süreç olsa da içerisinde duyguları da barındırdığı fikrine ulaştırmaktadır. Williams bu duygu ve düşünce ikililiğini şu şekilde vurgulamaktadır:

Burada örtük olarak bulunan şey, çeşitli bilinçler arasındaki ayrımdır; bazı kişiler için, öyle görünüyor ki, düşünce deneyim değil, (daha azından) bir akıl yürütme edimi ya da görüştür. Experience, bu önemli eğilimi içinde, en eksiksiz, açık, etkin türden bilinçtir ve düşünce kadar duyguyu da içerir (Williams, 2012, s. 152).

Duygu ve düşünce arasındaki bu bütüncül bakış açısı sınıf analizinde bir avantaj sağlamaktadır. Analize duyguları da katmak kendinde sınıf uğrağından kendi için sınıf uğrağına dönüşmezden öncesiyle ilgili, yani örgütlenmemiş işçinin sınıfsal temsiliyle ilgili fikir edinilmesini sağlamaktadır.

Bourdieu'nun "habitus" kavramı da bu doğrultuda önemlidir. Habitus algı, düşünce ve eylemleri belirleyen eğilimler sistemidir (Bourdieu, 2005, s. 43). Bireylerin davranışları habitusun etkisiyle şekillense de ne tamamen bireye aittir ne de tek başına etkili içselleştirilmiş bir yapılandırma mekanizmasıdır (Bourdieu & Wacquant, 2014, s. 27). Bu yönüyle habitus bireyin eylemlerinin akılcılıkla açıklanamayacağı anlamına gelmekte ve Bourdieu kavrama bu misyonu yüklemektedir (Bourdieu & Wacquant, 2014, s. 109-110). Bireyin üstyapı kurumlarıyla toplumsal deneyimleri arasındaki bağı oluşturarak, bireyleri öznel ya da nesnel davranma ikileminden korumaktadır. Öznel ve nesnel olanların tercih edilebilir olanlarının bütünleştirici bir listesi gibidir. Dolayısıyla dönüşümlü bir süreci ifade ederek hem toplumsal pratiklerin üretilmesinde etki eder hem de toplumsal pratikler tarafından üretilmiş olur. Bu ikili üretim bireyde kendi davranışlarını biçimlendirme olarak görülmekteyken, toplumsal anlamda bireyin başkalarının davranışlarını nasıl algıladığını biçimlendirme olarak ortaya çıkmaktadır (Allan, 2020, s. 246).

Habitus bilinçli düşünce düzeyinden derinlerde, insan iradesinin hükmedemediği bir yerlerde (Allan, 2020, s. 248), birey üzerinde bir öz denetim

sağlarken, diğer bireyler üzerinde bir gözetim sağlamaktadır. Fakat buradaki denetim ve gözetim yıkıcı değil, aksine tarihsel açıdan yapıcıdır. Çünkü bu mekanizmalar sınıfta bireyler arasında benzerlik kurmak adına kullanılmaktadır. Öte yandan habitusun, sınıfın öteki sınıflardan ayrılmasını sağlayan, tarihsel süreçler ve nesnel deneyimler karşısında değişebilen, bir sınıf benliği olduğunu söylemek mümkündür ki bu benlik eğilimleri ve bahsi geçen özellikleriyle sınıf bilinci üzerinde etkilidir.

Michael Mann da sınıf bilincini süreç olarak değerlendirir ve bu sürecin dört gereksinimini açıklar. Bu gereksinimlerde kendinde sınıf ve kendi için sınıf uğraklarına rastlamak mümkündür. Bu gereksinimler sınıf kimliği, sınıf karşıtlığı, sınıf bütünlüğü ve alternatif bir toplum fikridir (Mann, 1973, s. 12). Sınıf kimliğiyle işçi sınıfı üyeleri kendilerinin diğer sınıflardan farklı olduğunu ayırdına varacak, sınıf karşıtlığıyla sermayeyle arasındaki çıkar çatışması kavrayacak, sınıf bütünlüğüyle önceki iki gereksinimle toplumsal konumunu anlamlandıracak, alternatif toplum fikriyle mücadeleye yönelecektir (Mann, 1973, s. 12).

Thompson'ın süreç yaklaşımından yola çıkan Katznelson işçi sınıfının oluşumunu dört aşamada değerlendirmektedir: birinci aşama kapitalist ekonominin ilerlemesiyle, ikinci aşama çalışma yaşamı ve çalışma dışı yaşamda kurulan ilişkilerle, üçüncü aşama sınıf bilinci ve kültürel düzlemle, dördüncü aşama ise işçi sınıfının deneyimlerinin politikleştirilerek ortaklaşa eylemler üretmesiyle ilgilidir (Katznelson, 2012, s. 23).

Kapitalist sistemin zorunluluğu olan sınıflar, yine kapitalist sistemin kendi dinamiklerinin girdiği çatışmalar çerçevesince oluşmuştur. Bu sınıflardan biri olan işçi sınıfı başlangıçta mülkiyetin getirdiği hegemonik güçle burjuvazi tarafından baskılansa da daha sonra iki sınıf birbirleriyle ilişki içerisinde temel hatlarıyla oluşumlarını tamamlayarak karşı karşıya gelmek durumunda kalmıştır (Engin, 1990, s. 23). Bu bağlamda işçi sınıfı yaşanılan dünyanın kendi ürünü olduğunun farkına varmaktadır. Dolayısıyla işçi sınıfının kendi bütünselliği içinde ve kültürel, ekonomik ve politik dizgeleriyle tartışılması işçi sınıfının varlığına katkı sağlayacak olan biricik tartışma biçimidir.

İşçi sineması da işçi sınıfının bu sınıfsal bütünselliğinin tartışıldığı, dramatik bir mecra olarak hem sınıfsal çatışmayı hem sanatsal çatışmayı içinde barındıran bir sinema deneyimi sunmalıdır.

2. BÖLÜM

2. İŞÇİ VE SİNEMA

Sinema öncelikle bir düşüncenin ortaya çıkmasıyla gerçekleşen bir anlatı yöntemidir. Ortaya çıkan düşüncenin nasıl ve hangi dinamiklerle yöntemleştirileceği sinemanın kitle iletişim aracı mı yoksa dram sanatının bir kolu mu olduğunun belirginleşmesi adına önemlidir. Bu bağlamla bu bölümde işçi sinemasının hangi düşünsel temeller üzerine kurulu olduğu tartışılmaya ve bu temellerin ne gibi biçimsel ve içeriksel değişkenler ortaya koyduğu belirlenmeye çalışılacaktır.

2.1.Bir Düşünce Olarak Sinema

Güzel sanatlara eklemlenmeye çalışılan bir dramatik sanat olan sinema bu yönüyle estetik kaygılarla seyircinin haz almasına odaklanan bir anlatı olarak değerlendirilse de toplum üzerindeki etkisiyle aynı zamanda bir kitle iletişim aracı olarak işlev görmektedir. Lumière Kardeşler ilk sinematografi yapıp kullanmaya başladığında bu boyutta bir toplumsal kuruma öncülük edeceklerini tahmin ediyorlar mıydı bilmiyoruz ama bugün sinemanın kazandığı devinim ve kitleleri etkileme gücü yadsınamaz boyuttur.

Sinemanın kitleleri bu denli etkilemesinin sebebi ise bu sanatın gerçek ya da gerçekliği diğer dramatik sanatlara göre arttırılmış bir görselle toplumsal ya da bireysel olana tanık bir anlatı olarak görülmesidir. Benzer gerçeklik fotoğraf sanatı için de geçerlidir ancak sinemanın fotoğraftan daha etkileyici olması sinemada zaman boyutunun da görünür olduğu bir dil olarak farklılaşmaktadır (Bazin, 2011, s. 20-21). Bununla birlikte bütün geleneksel sanatları kendi içerisinde kullanabilme yetisiyle de endüstriyel bir yön kazanmakta ve yeniden üretim için hazır seyirciyi hedef almaktadır (Özön, Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi, 1985, s. 13-14). Bu yönüyle sinema toplumun değerlerini, fikirlerini ve davranış biçimlerini belirleyebilme gücünü edinmektedir.

Sinemanın söz konusu bu gücü nasıl kullanılacağı sinemacı için önemli bir yol ayrımıdır. Egemen ideolojileri ve bu ideolojilerin topluma sunumunun gereklerini yerine getirecek bir anlatıyı ya da toplumun (ya da birey özelinden yola çıkarak toplumun) gerçekliğini, egemen ideolojiyle çatışarak karşı bir

Çözümleme ortaya koymak sinemacı için önemli bir kırılma noktasıdır. Bu noktada toplumsal bir çözümleme yoluna gidecek olan sinema anlayışı filmin kendisi dışında üreteceğı anlamları salt toplumsal tanıklığıyla değıl, aynı zamanda sosyal-kültürel ya da sosyal ekonomik tartışmaları da kapsayarak belirleyecektir ki bu da sinema filminin kendi sınırları altında hapsolmamasını sağlayacaktır (Ferro, 2017, s. 31-32).

Bu bağlamda aynı anda hem sanat olarak hem de bir kitle iletişim aracı olarak işlev gösteren sinemanın, dolayısıyla da üretici konumunda olan sinemacının, hangi bilinçle üretim gerçekleştireceğı kendi toplumsal karşılığını belirleyecektir. İşçilerin görüntülediğı sinema filmlerine de bu açıdan bakmak önemli bir ayırım olacaktır.

2.2 Bir Düşünce Olarak İşçi Sineması

Sinema temelde insanı konu edinen bir anlatı biçimi olduğı için, ücretli çalışan herkesin işçi olduğı bir toplumsal sistemde, sinemanın da işçileri resmetmemiş bir sanat olması elbette ki beklenemez. Dolayısıyla sinemanın başlangıcından bu yana film içeriklerinde işçi görüntülerine rastlanmaktadır. Elbette her işçi görünen film işçi filmi olarak değerlendirilememektedir. Yine de bu durum işçinin sinemada temsil edilmediğı anlamına da gelmemektedir. Bu noktada söz konusu edilen işçi görüntüleri içeren filmlerin politik alt yapısı ve politik anlatı tekniğı ya da bu olguların filmlerdeki eksikliği, işçi sineması adına bir çıkarımda bulunmak adına belirleyicidir.

Lumière kardeşlerin *Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler* filmi, içerik olarak işçileri görüntülese de işçilerle ilgili politik alt yapıdan yoksundur. Filmde dramatik bir kurgu ya da mimetik anlamda bir oyunculuğa rastlanmamaktadır. Fabrikadan çıkan gerçek işçilerin görüntülediğı bu filmin kayda alındığından işçilerin haberdar olup olmadığı tartışılmaktadır (Genç, 2011, s. 164). Film tamamen basit bir gündelik gerçekliğın, yeni gelişen anlatı tekniğıyle ve ticari bir heyecanla seyirciye anlatılması amacıyla kayda alınmıştır (Genç, 2011, s. 163). Dolayısıyla işçiler ya da işçi sınıfı için herhangi bir politik söylem üretmemektedir.

İşçi filmlerinde tartışılan politik söylem işçi sinemasının sınıfsal değerler içerip içermediğıyle yakından ilgilidir. Bu noktada sınıf ve işçi sınıfı doğrudan tek bir tanımlamaya sahip olmayan, tartışıla gelen nosyonlar olduğundan, işçi sınıfı

sineması da aynı girift tartışmaları beraberinde getirmektedir. Üstelik sinema sanatının bizzat kendisi de bir kültür endüstrisi olarak gündelik yeniden üretime katkı sağlamakta ve bu doğrultuda sınıf oluşumuna etki etmektedir. Bu noktada sinemanın toplumsal alanda hangi misyonu yerine getirdiği de önem arz etmektedir.

Sinema sanatı başlangıcından bu yana ticari kaygılarla icra edilmekte olan bir sanat olarak, modern dünyanın gelenekselleşmekte olan bir endüstrisi konumundadır. Toplumsal olarak kendi meşruiyetini sağlamış ve kendini sanat olarak tanımlama zorunluluğundan kurtulmuştur (Adorno, 2011, s. 48). Dolayısıyla sinema kendi sürdürülebilirliği için mümkün olan en kalabalık kitleyi hedeflemek zorundadır ki bu da ücretli çalışanların oluşturduğu işçi sınıfıdır. İşçi sınıfının bir hedef kitle olarak görülmesi sinema endüstrisinin kendi devamlılığını sağlayacağı gibi, kapitalist üretim tarzının sürdürülebilmesi adına işçilerin boş zamanının da denetim altına alınmasını sağlamaktadır. Yani sinemanın da bir aktörü olduğu 20. yy'da görülen “boş zaman devrimi”, 19. yy'ın sanayi devriminin bir tamamlayıcısı olarak değerlendirilmektedir (Ross, 1998, s. 13).

Bu bağlamda başlarda işçilerin dikkatini çekebilmek için kendileriyle özdeşlik sağlayabilecekleri içeriklerin üretilmesini sağlasa da çok geçmeden salt işçi sınıfı için üretilen filmlerin, yeterince kar elde ettirmediği ve toplumsal bir itibar sağlamadığı sonucuna varılmıştır (Kolker, 2010, s. 26). Sinematografin bulunduğu dönemdeki gerçekliğin kayıt altına alınmasının getirdiği ilgi çekiciliğin azalması ve teknik anlamda kayıt imkânlarının gelişmeye başlaması farklı bir sinema düşüncesinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bununla birlikte içerikler işçi sınıfı için ekonomik eşitsizliğin önemli olmadığı, çalışmayı ve itaati kutsayan ideolojik içeriklere dönüştürülerek, 21. yy egemen sinemasına kadar uzanmaktadır. Bu durum genel anlamda işçi sınıfının sinemadaki görünümünü azaltsa da bir taraftan modern sonrası işçilik biçimlerinin de sinemada görülmesine ortam sağlamaktadır (Zaniello, 2020, s. 5). Bu noktada sinema sanatı içinde dahi işçi sınıfı ve burjuvazi arasında örtük bir çatışma yaşandığı söylenebilmektedir. Bu çatışma ise işçi filmlerinin ticari bir tür olarak kurumsallaşmadığı bir ortamda, işçi sınıfının temsilinin yaygın olarak belgesel sinemada gerçekleşmesini zorunlu hale getirmektedir (Zaniello, 2003, s. 8).

Sınıf, çatışmalar esnasında ve sonucunda ortaya çıkan, kültürel ilişkileri olan ekonomik bir toplumsal ayrım olmakla birlikte, sınıf içindeki bireyler

toplumsal olanı, sosyal ilişkileri ve sosyal dönüşümleri, ekonomik üretim ilişkileri ve kültürel değerleri çerçevesinde algırlarlar. Yine de bireylerin öznelliği de işlevsel hale geldiğinde her birey bir özne olarak, doğrudan sınıfını ya da sınıfsal birliğini temsil etmemektedir (Hitchcock, 2000, s. 29). Ancak elbette işçilik deneyimleri birtakım ortak karakteristik tavrı ve davranışı beraberinde getirmektedir (Hayden, 1995, s. 48). Dolayısıyla tam olarak işçi sınıfına dair sinemasal bir tartışma yürütmek, işçi film kişilerinin sadece iş hayatındaki ya da iş hayatı dışındaki öznel deneyimlerinin konu edilemeyeceği kadar kapsamlı bir hale gelmektedir.

Sinema işçi sınıfının üzerindeki hegemonyayı sağlamlaştırmaya yönelik bir ideolojik aygıt konumunda varlığını ortaya koymuş olsa da bu işlevdeki filmlerin karşısında toplumsal aydınlanma ve sınıf bilincini ortaya çıkaran filmlerin de var olduğu bir gerçektir. Ancak bu yönüyle de sinema ideolojik bir aygıttır. Tek farkı karşı hegemonyayı temsil ediyor olmasıdır. Yine de bu durum emeğin sömürsüne dayanan bir sistem olan kapitalist sistemin yıkılması için önemli bir basamak olarak dikkate değerdir.

Sinema endüstrisi temelde işçi sınıfını müşteri olarak görse de farklı hegemonik basamaklardaki sınıfların da beğenisini almak ve bu sınıfları da kendi müşterisi olarak dönüştürmek, kapitalist bir endüstrinin zorunlu olduğu amaçlardan biri olacaktır. Dolayısıyla sermaye ve sermayeye yakın sınıfların temsil edilmesi ve bu sınıfa tabi kişilerin de duygusal özdeşlik kuracağı bir sinema deneyimi sunmak, hem bu sınıfların ekonomik payına ortak olunması, hem de çalışma ideolojisiyle sürekli sınıf atlama ülküsü edindirilmiş bir işçi sınıfına model geliştirmek için önemli bir hale gelmiştir. Bu süreç işçi sınıfının sinemadaki temsilinin azaldığı bir süreci başlatmaktadır. Aynı zamanda bir kitle iletişim aracı olarak güçlü görünen bir anlatının, karşı hegemonik bir tavırla kullanılmasının engellenmesi anlamına da gelmektedir. Bu engelleme işçi sinemasının bir tür olarak belirginleşmesini de beraberinde getirmektedir. Ancak egemen politik yönelimlerin egemen söylemleri doğurduğu gerçekliğinden yola çıkıldığında sinema sanatının da toplumsal dönüşümdeki politik evrelere göre sınıfsal temsili kullanma oranı değişkenlik göstermektedir.

İşçi sineması tartışması bu bağlamda tek bir tartışmaya indirgenememektedir. Bu tartışma aslında birçok tartışmayı kendine hem yöntem hem de konu edinen bir tartışmalar kümesi halini almaktadır. Sinemanın ortaya

çıkışından bu yana işçileri konu alan filmlerin belirli bir tarihsel harita üzerinde işaretlenmesi başarılmışsa da işçi sinemasının bir tür olarak tanımlanması mümkün olmamıştır. İşçi sinemasını kategorize etmek için çeşitli arayışlar, bu kategorinin örnek filmlerin azlığı ve teorik popülerlikten uzak olacağı inancıyla ortaya konmuş arayışlardır (Wagner, 2015, s. 48). Bunun bir başka nedeni ise küresel ve bölgesel işçi toplulukları arasındaki sınıfsal benzerliklerin ve farklılıkların tam anlamıyla belirlenememiş olmasıdır (Wagner, 2015, s. 48). Bu durum sınıf kavramına dair epistemolojik farklılıkların sinema tartışmalarına yansımalarıdır. Aşılması gereken, İşçi sınıfını topluluklarının kendi içkin deneyimleri ve özel alanlarıyla değerlendirilmesinin, küreselleşmiş bir dünyada küresel bir işçi sınıfı görüntüsü elde edilmesini engellemesidir (Wagner, 2015, s. 50). Buradaki ikilem, söz konusu küresel işçi sınıfı yaklaşımıyla elde edilecek temsillerin, işçi sınıfı topluluklarının birtakım özel ve öznel deneyimlerinin göz ardı etmesi olacaktır. Dolayısıyla işçi sınıfı topluluklarının sınıf olma pratiklerinin temel – ve çoğu zaman ekonomik – bir şablona indirgenmesini zorunlu hale getirecektir. Oysa sınıf kavramı, bütünlüklü diyalektik yapısı hem işçi topluluklarının gündelik deneyimlerini hem de direniş ve bilinçlenme pratiklerini bir arada ortaya koyan bir kavramdır. Dolayısıyla kavramın sinemadaki temsili de aynı diyalektik bütünlüğün imgenmesi olmalıdır. Çünkü aydınlanmacı bir sinema olması ön görülen işçi sineması sınıfsal bilinci seyircinin hayatına taşınmalıdır. Duygusal özdeşlik ancak bu sayede düşünsel aktiviteye dönüşecektir.

Yine de bir tartışma sonucuna vararak işçi sınıfı temsiline yani işçi sinemasına dair bir tanımlama ortaya koymak gerekirse, Tom Zaniello'nun (2003) işçi filmleri kategorizasyonu bir tanıma ulaşılmasını kolaylaştırmaktadır. Zaniello bu filmleri beş temel kategoride benzerleştirmektedir:

1. İşçi örgütlenmeleri ve sendikaları konu edinen filmler,
2. Emek tarihi konulu filmler,
3. İşçi sınıfının yaşantı deneyimi üzerine ekonomik temelli filmler,
4. Örgütlülüğe atıfta bulunan siyasi ideolojik içerikli filmler,
5. Sermayenin bakış açısını konu alarak emek sermaye antagonizmasını konu edinen filmler (Zaniello, 2003, s. 2).

Sinema üzerine yürütülen teorik tartışmalar boyunca işçi sınıfı sineması tartışılmaktadır. Ancak sinema içeriği üzerine bir sınıflandırmaya dayandırılan bir kavramsal tanımlamaya varılabile de doğrudan işçi sinemasının

üzerinde uzlaşmaya varılmış, sınıfsal temsile dayandırılan kavramsal bir tanımlaması şimdilik mümkün görünmemektedir. Bunun sebebi ise sınıf nosyonunun tanımlanmasındaki farklı görüşlerdir. Yine de işçi sineması farklı sinema hareketleri ya da hareketlilikleri içerisinde kendine yer edinmiş bir sinema olarak değerlendirilebilmektedir.

2.3 İşçi Sineması Düşüncesini Etkileyen Sinemalar

İşçi sineması bir konu olarak birçok farklı sinema hareketi içinde kendine yer bulmaktadır. Bu sinema hareketlerindeki temel yaklaşım farkları ise işçi sinemasının kurumsallaştırmasına dair farklı görüngüler ortaya koymaktadır. Bu görüngüler genel anlamda sinema üretiminin sanatsal olarak farklılaşmasına dayanmaktadır ki temelde bu hareketler ticari bir sinema endüstrisine değil, sanatsal kaygı taşıyan bir sinema anlayışına karşılık gelmektedir. Üretimlerindeki ilkesel unsurlar, işçi sineması olarak sınıflandırılan filmlerin farklılıklarını da belirlemekte dolayısıyla farklı sınıfsal bakış açılarına atıfta bulunmaktadır.

Bu doğrultuda bu sinema hareketlerinin tartışılması, genel tartışmayı daha karmaşık bir hale getirdiği için, bu hareketleri sadece ana hatlarıyla tanımlamak daha yerinde bir izlek oluşturacaktır.

2.3.1 Erken Dönem Sovyet Yönetmenleri

I. Dünya Savaşı'nın ortaya çıkardığı sorunlar nedeniyle ayaklanan işçi ve köylüler, 1917'de "Ekim Devrimi" olarak bilinen devrimi gerçekleştirerek, sosyalist bir iktidarın ilk adımlarını atmıştır. Toplumsal olarak kapitalist sermaye birikiminin karşısında bir ekonomi arzusunun başarılı olup olmadığı tartışmalı olsa da sosyalist kültürel birikimin kapitalist kültürel birikimden farklılaştığını söylemek mümkündür. Bir kültür alanı olarak sinema da bu toplumsal dönüşümden etkilenmiştir. Sovyet Rusya'da görülen egemen ideolojinin etkisi yönetmenlerin "emekçi" gruplara odaklanmasına sebep olmuştur.

Devrim öncesi Rus sinemasının sanatsal yönü ağır ve teatral özellikler taşıyan filmlerinden farklı olan yeni yapıtlar toplumun diğer tüm kurumlarında olduğu gibi değişim yaşamıştır (Kurtdaş, 2020, s. 123). Bu bağlamda sinemanın toplumsal dönüşümü ve ilerlemeyi kitlelere anlatmanın bir aracı olarak gören Pudovkin, Eisenstein, Vertov gibi erken dönem Sovyet sinemacılarının 1920'li yıllarda film üretimine başladıkları görülmektedir (Gillespie, 2000, s. 6). Bu

bağlamda bu sinemacılar politik sinema geleneği için de önemli mihenk taşları olarak değerlendirilebilecek sinemacılarıdır (Chanan, 2011, s. 220).

Dziga Vertov bu ayırışmacı sinema anlayışı içinde öne çıkmış bir yönetmendir. Habercilik üzerine başlayan bir sinema kariyeri olduğu dikkat çekmektedir. Bu durumun onun gerçekçi bakış açısının da temelini oluşturduğu söylenebilir. Vertov filmi bir kaydetme alanı, izleyiciyle birlikte devrimi yazmanın bir yolu olarak görmektedir (Kolker, 2010, s. 109). İzleyicinin uyuyan bilincine ulaşmak, seyredeninin etkin bir düşünsel katılımını sağlayarak geleneksel sinema biçimine karşı çıkan bir sinema ortaya çıkartabilmek için, günlük yaşamı yansıtan gerçekçi belgesellerin gerekli olduğunu savunmuştur (Petric, 2000, s. 16). Film üretimi sırasında yaşam gerçekliğine zarar vermemek gerektiğini ve yaşamın doğal akışına müdahalede bulunmamak gerektiğini ileri sürmektedir (Petric, 2000, s. 18-19). Bu durum gerçekliğe olduğu kadar devrime olan inancıyla da ilgilidir. Devrimin gerekliliğinin ve toplum için doğru olan yol olduğuna inancının ve bu inancın kitlelere aktarılmasını önemseydiği ileri sürülebilir.

Bu bağlamda Vertov için sinema süreci devrim süreciyle özdeşleşmektedir. Bunun için de devrimci sinema pratiğine ve düşüncelerine uygun yoldaş sinemacılarla *kinoks* adı verilen bir ekip oluşturur. Kinoklar burjuvazinin sinema anlayışına karşı çıkan ve sineman üretiminin pek çok aşamasında çalışan genellikle amatör kişilerden oluşmaktadır. Bu kişiler öncelikle *Kino-Pravda (Sinema-Gerçek, 1922-1925)* adı verilen haber filmlerinin üretimine yoğunlaşmıştır (Işıkman, 2019, s. 134). Vertov, daha sonra 1924'te *Kino-Glaz (Sine-Göz)* ve 1929'da *Chelovek s Kino-apparatom (Kameralı Adam)* filmlerini çekerek *Sinema-Gerçek* kuramını geliştirmiştir. Bu kuram sanatsal olanı toplumsal gerçekliğin içinde arayan bir kuram olarak dikkat çekmektedir. Bu noktada gerçekliği gölgeleyecek her türlü antlı biçiminin etkilerinden sıyrılması gerektiğini ileri sürmektedir:

Biz sizi şuna davet ediyoruz:

romansın tatlı kucağından,

psikolojik romanın zehrinden,

zina tiyatrosunun pençelerinden,

sırtınızı müziğe yaslamaktan,

-uzak durun-

kendi malzememizi, kendi ölçümümüzü ve kendi ritmimizi aramak için açık alanlarla, dört boyuta (üç+zaman) –uçun- (Vertov, 2007, s. 5)

Burada söz konusu olan biçimsel ayrışma, aslında politik bir ayrışmadan kaynaklanmaktadır. Burjuva sineması olarak değerlendirdiği çağdaş sinemanın bayağılaşmış konularının devrimci bir sinema arayışında yerinin olmadığını vurgulanmakta ve kısa bir tavsiye vermektedir. Bu bağlamda devrimci sinema ve çağdaş sinema ayrımı Vertov için aslında daha büyük bir ayrımdır:

1. Dram sineması halkın afyonudur.
2. Kahrolsun perdenin ölümsüz kral ve kraliçeleri!
3. Kahrolsun burjuva usulü peri masalı senaryolar!
4. Dram sineması ve din, kapitalistlerin elindeki ölümcül silahlardır. Kendi devrimci hayat tarzımızı göstererek, bu silahı düşmanın elinden alacağız.
5. Çağdaş sanatsal sinema eski dünyanın bir kanıtıdır. Bizim devrimci gerçekliğimizi burjuva kalıplarına dökme çabasıdır.
6. Kahrolsun gündelik hayatın sahnelenişi! Bizi olduğumuz gibi filme alın.
7. Senaryo senaristin bizim adımıza icat ettiği bir peri masalıdır. Biz kendi hayatlarımızı yaşıyoruz ve hiç kimsenin kurgusuna boyun eğmiyoruz.
8. Her birimiz hayattaki görevimizi yerine getiriyoruz ve hiç kimsenin çalışmasına mani olmuyoruz. Sinema işçilerinin görevi bizim çalışmamızı kesintiye uğratmayacak şekilde filme almaktır.
9. Yaşasın proleter devrimin sine-gözü (Vertov, 2007, s. 85).

Özetle Vertov kamerayı politik anlamda bir silah olarak değerlendirerek, fiziksel olarak ortadan kaldırılamayanları kendi silahıyla simgesel olarak ortadan kaldırmaya çalışmaktadır (Tsivian, 2017, s. 69). Dolayısıyla bir savaş alanı olarak gördüğü iddia edilen sinemanın, önce kendi biçim ve içeriğini daha sonra ise kapitalist öğretiyle donanmış zihinleri arındırmanın etkili bir yöntemi olduğunu düşündüğü söylenebilmektedir.

Vertov teoride ve pratikte belgesel sinemaya büyük önem atfederek sinemayı diğer sanatlardan ayırsa da çağdaşı Sergei Eisenstein sinemasını tiyatro ve edebiyatla birlikte tasarlamaktadır (Işıkman, 2019, s. 139). Vertov'un doğrudan gerçekliği işaret eden bakış açısından farklı bir gerçeklik görüşü bulunmaktadır. Buna rağmen Vertov'a benzer şekilde devrim ve sanatı bir bütün olarak değerlendirmektedir.

Sinemayı bir bildiri sunma aracı olarak gören Eisenstein, bildirinin sanatçının kendi bakış açısıyla ve ölçütleriyle belirleneceğini bunun ise sanatın gizli gücü olacağını, doğrudan gerçekliğin aktarılmasını temel alan fikirlerin,

sanata bu gizli gücü kaybettireceğini ifade etmektedir (Eisenstein, Sinema Sanatı, 1993, s. 16). Salt gerçekçiliğin algılamanın doğru biçimi olmadığını, sadece toplumsal yapının belirli bir biçimi olduğunu, bunun bir düşünce otokrasisinin sinemaya yerleşmesi sonucu ortaya çıktığını, bunun bir ideolojik tek biçimlilik olduğunu ileri sürmektedir (Eisenstein, 1985, s. 49).

Geleneksel sinemayı bir süreç içerisinde görevini tamamlamış bir sinema olarak değerlendiren Eisenstein'e göre bu sinema doğası gereği saldırgan duyguları en üst düzeye getirme işlevini yerine getirmiştir (Eisenstein, 1993, s. 33). Ancak yeni sinemanın, yeni kavramları ve genel olarak onaylanmış bilgileri seyircinin belleğine yavaş bir şekilde aktarma görevi olduğunu ileri sürmektedir (Eisenstein, 1993, s. 33). Bu bağlamda eski sinema biçiminin seyircide duygusal bir boşalım elde ettirdiğini ve bunun geçici bir rahatlama olduğunu, yeni sinemanın ise seyircide düşünsel bir etkinlik uyandırdığını dile getirmektedir (Eisenstein, 1993, s. 33). Yani sanatı toplumun bilinçlendirilmesi için bir araç olarak görmektedir. Bu bağlamda sanat için sanat anlayışına karşı çıktığı, sanatın politik ve toplumsal konulara sessiz kalamayacağını da dile getirmektedir (Vincenti, 1993, s. 39).

Eisenstein geçmişteki tiyatro, öğretmenlik ve yazarlık deneyimlerinde sanatsal değerler belirlemiş ve bu değerleri kendi sineması içinde de uygulamaya koymuştur. Uygulayıcı ve kuramcı olarak sinema için önemli çalışmalar yapmış, bu çalışmalar sırasında ve neticesinde kendi sinema estetiğini ortaya koymuştur. Eisenstein sinemasının en önemli estetik unsuru kurgudur. Farklı resimlerin kendi farklı anlamlarının, resimlerin birbiri arkasına sıralanmasıyla yepyeni bir anlam elde edilmesi Eisenstein kurgusunun temelini oluşturmaktadır. Yani kurgu sadece anlamlı parçaların birbirine bağlanması işi değildir. Dolayısıyla iki görüntünün birbirine eklenmesi bir toplamı da ifade etmemektedir: çünkü tek tek gözden geçirilmiş parçaların anlamından ayırt edilebilen bir anlam ortaya çıkaran bir "çarpım" söz konusudur (Eisenstein, 1984, s. 27). Bu çarpım sinemacının kendine özgü ritmini, kişisel anlatım tarzını belirlemektedir (Eisenstein, 1999, s. 87).

Filmlerdeki anlatımsal araçlardan birinin yararı için diğerlerinin baskılanması uygun bir yöntem olmamakla birlikte bunun yerine bu anlatımsal araçların filmin içeriğini ve anlamını üst düzeye taşıyacak şekilde birlikte kullanımı daha uygun bir yöntemdir (Eisenstein, 2011, s. 10). Bu birliktelik ise montajın (kurgunun) etkin kullanımıyla mümkündür. Eisenstein'in bu bağlamda

anlatı içinde diyalektiğe önem verdiği ve montajı diyalektik bir ilke olarak gördüğü söylenebilmektedir (Wollen, 2020, s. 43). Yani Eisenstein'e göre montaj görüntüler arasındaki çatışmanın diyalektik olarak bir anlam oluşturmastır. Pudovkin'le tartışmaları bu yöndedir.

Vsevolod Pudovkin de Eisenstein gibi montajın sinemanın temel unsuru olduğunu savunmaktadır (Arnheim, 2002, s. 78). Pudovkin'e göre montaj görüntülerin birbiri ardına sıralanışı değil, seyircinin psikolojik sürüklenişini kontrol altına alan bir yöntemdir (Pudovkin, 1966, s. 74). Film üretim sürecinin her aşamasında düşünülmesi gereken bir olgu olarak filmin kurucusu olarak kurguya işaret etmektedir. Film içerisindeki bir olay seyirciye farklı açılardan ve farklı parçalarla gösterilmektedir. Pudovkin bu yöntemle görsel malzemenin parçalarına ayrılarak yeniden bir bütünü oluşturmaya *yaratıcı kurgu* adını vermektedir (Pudovkin, 1966, s. 27). Pudovkin sözcüklerin tek başına büyük bir anlam ifade etmemesi ancak bir cümlede içinde diğer sözcüklerle birlikte önemli bir anlama ulaşabilmesi gibi, film parçaları olan planların da tek başına yeterli anlam ifade etmediklerini ancak diğer planlarla bir araya geldiklerinde önemli bir anlam ifade ettiklerini ileri sürmektedir (Özön, 1964, s. 280). Bu noktada ise *bağlantısal kurgu* fikrine ulaşmaktadır.

Kurgunun yönetmene farklı bir uzam yaratma olanağı sağladığını söyleyen Pudovkin bu durumu şöyle anlatır:

Böylece film yönetmenin malzemesi, gerçek uzay ve gerçek zamanda meydana gelen gerçek süreçler değil, fakat bu süreçlerin üzerine kaydedildiği selüloit parçalarından meydana gelir. Bu selüloit kurguyu yapan yönetmenin isteğine boyun eğer. Film yönetmeni, her hangi bir görünüşün filimsel biçimini meydana getirirken, bütün ara noktaları atabilir, böylelikle zaman içindeki olguyu gereken en yüksek derecede yoğunlaştırabilir (Pudovkin, 1966, s. 87).

Yani kurgu, filmdeki belirli unsurların hiyerarşisinin kabul edilmesi üzerine temellenmektedir. Pudovkin'in gerçeklikle ilişkisi de bu noktada ortaya çıkmaktadır. Doğrudan gündelik gerçekliğin yansıtılmasını ileri süren kuramcılar ileri sürdüğü gibi, kameranın sabit bir şekilde hayatın doğal akışını kaydetmesi sanatsal üretimi ortadan kaldırmaktadır. Dolayısıyla Pudovkin'in sinemada gerçeklik anlayışı, sinemacının bakış açısına ve kurgu becerisine bağlıdır. Sinemayı ise dünyanın bütün gerçeklerinin, eski sanatların önüne geçen ve bu sanatların yerini alacak olan yeni bir sanat biçimine aktarma konusunda elde

edilmiş bir fırsat, bugünü ve yarını anlatabilecek yüce bir araç olarak değerlendirmektedir (Pudovkin, 1966, s. 219-220).

Genel anlamda gerçeklikle sinemanın bağlantısını biçimsel farklılıklarla ortaya koyan erken dönem Sovyet sineması, gerek gerçekliğe yaklaşımından gerekse politik ideolojik art alanından ötürü, işçilerin görüntülenmesine de ilgi duymaktadır. Vertov'un *Kino-Pravda*'sında görüntülenen işçiler, Eisenstein'in *Grev*(1925) ve *Potemkin Zırhlısı*(1925) filmlerindeki işçi sınıfı temaları işçi sineması tartışmaları için dikkat çekicidir.

2.3.2 İtalyan Yeni Gerçekçiliği

Gerçeklik bir kavram ve pratik olarak felsefenin ve bilimin konusu olsa da doğrudan bir imge olarak sanatın ve sanatsal biçimlerin üzerinde durduğu bir konu olmuştur. Sinema sanatının diğer sanatlardan en önemli farkı gerçeklik illüzyonunun diğer sanat dallarına göre daha yüksek oranda uygulanabilir oluşudur. Yine de kameranın kayda aldığı resim sinemacının gerçeklikler arasından seçtiği bir gerçekliğin imgelenmesidir. 1944 ve 1955 yılları arasında özellikle İtalyan sinemasında etkili olan Yeni Gerçekçilik akımı bu temel anlayışa dayanmaktadır.

Doğal planları, işçi sınıfının ekonomik sıkıntılarına odaklanmaları, amatör oyuncuların kullanımıyla sinema tarihi içinde farklılaşan bu akım "Cinema" dergisinde yazıları çıkan Giuseppe de Santis, Michelangelo Antonioni, Gianni Puccini, Luchino Visconti adlı eleştirmenlerin tanımlamasıyla ortaya çıkmıştır. Bu sinemanın ortaklaştığı nokta yöntemsel olduğu kadar tarihi ve düşünsel arka planla da ilgilidir.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği düşünsel alt yapısını Eisenstein, Pudovkin ve Vertov gibi kurgu odaklı bir sinema anlayışına sahip olan Sovyet Rus sinemacılardan, anlatı dilini ise 1930'lu yıllarda Fransa'da etkinlik gösteren karamsar Şiirsel Gerçekçilik akımından almıştır (Önbayrak, 2014, s. 190). Sovyet Marksist sinema teorisinden alınan düşünsel arka planın da etkisiyle II. Dünya Savaşı sırasında İtalya ve Fransa'da sürdürülen faşizm karşıtı mücadeleler İtalyan Yeni Gerçekçiliğin eylemsel anlamda çekirdeğini oluşturmaktadır. Fransız Şiirsel gerçekçiliğinin kahramanı dışarıda bırakan anlatı dillinin sağladığı kolektif bir gerçeklik yansıtmaya olanağı ve 1920'ler Sovyet sinemasının öykü ve dramatik

yapıya önem veren anlatı biçimi, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin biçimsel temelini oluşturmaktadır (Atam ve Gürsoy'dan aktaran Önbayrak, 2014, s. 191-192).

İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin ortaya çıkışı tarihsel olarak bakıldığında II. Dünya Savaşı'nın sona ermesinden sonra gerçekleşmektedir. Savaşın Avrupa'da işleyen motor düzeni bozması, toplumsal anlamda sıkıntılar getirmiştir. Yine İtalya'da 1922 – 1943 yılları arasında hüküm süren faşist yönetim biçiminin baskı ve otoritesi ise ülke içinde toplumsal bir çalkantı yaratmıştır. İtalyan Yeni Gerçekçiliği de bu bağlamda, söz konusu baskıcı ortamdan ve ekonomik bunalımdan kurtulma çabalarının bir pratiği olarak, gündelik toplumsal gerçekliğin sanata yine kendi gerçeklikleriyle aktarılması üzerine ortaya çıkan, edebiyat ve sinemada etkisini gösteren bir akım olarak tanımlanmaktadır (Aitken, 2015, s. 392). Ancak akımın lokomotif sanatının sinema sanatı olarak değerlendirilebilir.

Daha önceki dönemde sinemanın propaganda gücünün farkına varan faşist Mussolini iktidarı sinema üzerinde ciddi bir devlet kontrolü oluşturarak sinemanın etkinliğini kendi lehine çevirmeye çalışmıştır. 1920'lerin sonlarında devlet yardımı ve sansür uygulamalarıyla sinema üzerinde bir denetim oluşturulmaya başlanmıştır (Önbayrak, 2014, s. 192). Eğitsel filmlerin yapımı L'Unione Cinematographica Educativa isimli bir organizasyona devredilerek denetim altına alınmıştır. 1933 yılında üretilen bütün filmlerin senaryolarını ve filmlerin dağıtımını denetleyen bir sansür kurulu oluşturularak, iktidarın sinema üzerindeki hâkimiyeti arttırılmaya çalışılmıştır (Önbayrak, 2014, s. 192). 1937'de ise Roma yakınlarında Cinecitta adında bir stüdyo kompleksi yapılarak film yapım süreçleri denetim altına alınmaya çalışılmıştır. Yine 1930'lu yıllarda iktidar yönetmenleri eğitmek için Centro Spelimentale adlı bir sinema okulu açmış ve bu okulda Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni, Dino De Laurentis gibi önemli yönetmenler yetişmiştir (Önbayrak, 2014, s. 192). Ülke genelindeki yerli ve yabancı bütün sinemaları denetleyen bir ulusal ajansın kurulmasıyla da sinema üzerindeki faşist denetim tamamlanmıştır. (Biryıldız, 2000, s. 67) Elbette söz konusu bu girişimlerin tek hedefi İtalya içindeki ve dışındaki bir takım faşist uygulamaların ört bas edilmesi için gerekli olan denetimin sağlanması değildir. Aynı zamanda ticari anlamda Avrupa sinema pazarına egemen olmak da Mussolini iktidarı için önemli bir hegemonik basamaktır. Rejim kontrolünde filmler, sosyal konulardan ve toplumsal gerçekliklerden uzak olarak

üretilmekteydi. Genel olarak faşizmin yaygınlaşması ve meşrulaşması adına üretilen bu filmler savaşın sonra ermesiyle etkinliğini kaybetmiştir.

Gerek faşist rejimin İtalyan toplum üzerindeki baskısı, gerek rejimin sinema üretimi üzerindeki baskısı, gerekse de savaşın getirdiği yıkım sinemanın toplumsal sorunlara ilgi duymasına sebep olmuştur. Bu tür konulara değinilmesi toplumsal anlamda ve sinemasal anlamda faşizme karşı baş kaldırı olarak değerlendirilebilir. Biçimsel olarak ise geride bırakılan faşist İtalyan sinemasının karşısında olduğu kadar, kendi geleneği sayılabilecek gerçekçi sinema biçimlerinden de ayrılmaktadır. Bu noktada İtalyan Yeni Gerçekçiliği nesnelerin ya da olayların gerçekçi bağlamlarını ayırt etmek yerine, gerçekliği bir bütün olarak değerlendirmektedir. Dolayısıyla toplumsal sorunları kendi çerçevelerinde ele alan, düşük bütçeli, amatör oyuncuların sıkça görüldüğü, dramatik yapının yaşam gerçekliğine uydurulduğu, yapmacıklıktan uzak, oyuncuya metni doldurma ve kendi yaşantısını yansıtmaya özgürlüğü veren bir gerçekçi sinema biçimi olarak değerlendirilmektedir (Özön, 2000, s. 811-812).

Bu sinema hareketinin öncü yönetmenleri Luchino Visconti, Roberto Rossellini ve Vittorio De Sica'dır. Bu yönetmenlerin filmlerinde Yeni Gerçekçilik'in öncül etkileri görülmeye başlanmıştır. Daha sonraları ise yine aynı yönetmenlerin yapıtlarıyla akım kendi sinemasal karakteristiğini elde etmiştir. Bu yönetmenler dışında Giacomo Gentilomo, Pietro Germi, Alberto Lattuada, Luigi Zampa, Renato Castellani, Aldo Vergano, ve Giuseppe De Santis gibi önemli yönetmenlerin de İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin yoğun etkisi altında film ürettikleri ileri sürülebilir. Bu yönüyle İtalyan Yeni Gerçekçiliği, gerek yetiştirdiği yönetmenlerin etkisiyle gerekse gerçekçiliğe getirdiği yeni bakış açısıyla kendinden sonraki yönetmenleri de etkisi altına alan bir sinema akımıdır.

2.3.3 Üçüncü Sinema

Üçüncü sinema kavramının ortaya çıkışı Üçüncü Dünya kavramıyla yakından ilgilidir. Üçüncü Dünya kavramı belirli bir coğrafyaya tekabül etmemekle birlikte, sömürülen ve ezilen ulusların geri bırakılmışlıklarına vurgu yapan bir kavramdır. Bir sınıflandırmaya varmak gerekirse, Birinci Dünya batılı kapitalist ülkeleri, İkinci Dünya Sovyet bloğu sosyalist ülkelerini, Üçüncü Dünya ise bunlar dışında kalan bütün ülkeleri temsil etmektedir (Shohat & Robert, 2014, s. 25). Yani Üçüncü Dünya geniş ve ayrıksı bir fiziki coğrafyaya işaret eden

politik bir ayrımıdır. Dolayısıyla Üçüncü Sinema kavramı da politik bir sinema anlayışını temsil etmektedir.

Üçüncü Sinema anlayışı temelinde önemli bir ideolojik yaklaşım barındıran bir anlayıştır. Temelde egemen, ticari kaygılı bir endüstriye işaret eden birinci sinemanın ve devlet denetimine girdiğinin farkında olmayan yönetmen sineması olarak değerlendirilen ikinci sinemanın eleştirisi olarak ortaya çıkmıştır. Çünkü bu sinema ayrımları politik olarak kapitalist bir endüstrileşmeyle sınıfsal sömürüye hizmet etmekte ve yine sinema sanatına içkin biçimsel ve içeriksel bir karşı çıkmayla parçalanmalıdır (Wayne, 2017, s. 146). Bu bağlamda çok geniş bir coğrafi alanda etkinlik gösteren üçüncü sinema hareketi bu bağlamda merkez devletlerin yeniden biçimlendirilmiş emperyalist uygulamalarına da bir başkaldırı niteliği taşımaktadır. Küreselleşmenin ve ulusalcılığın karşısında gelişen ve popüler olan sol hareketlerin de etkisiyle ortaya çıkan aktivizmin sinema üzerindeki yansıması olan üçüncü sinema, özellikle kendinden önceki sinema metinlerinin görmezden geldiği bazı temel ilkelerin uygulanması için alan yarattı: gösterim eyleminin biçim değiştirmesi ve bu ortamın araçsallaşması (Buchsbaum, 2007, s. 66).

Üçüncü sinema 60'lı yıllardaki sol popülist rüzgarla birlikte etkin hale gelen, toplumsal ve siyasi dönüşümlerden beslenen, sinemayı bir direniş alanı, filmi ise bir eylem olarak gören, Marksist ideolojiyi benimsemiş bir sinema pratiğinin bütüncül olarak tanımlanmasıdır. Dolayısıyla Üçüncü Sinema hareketi tesadüfi olmayan, düşünsel art alanı olan bir sinema hareketidir. Bu hareketin politik alt yapısını ve sanatsal arayışını tarifleyen önemli manifestolar göze çarpmaktadır. 1965 yılında Glauber Rocha'nın kaleme aldığı "*Açlığın Estetiği*", 1969 yılında Solanas ve Gettino tarafından kaleme alınan *Üçüncü(Bir) Sinemaya Doğru* ve aynı yıl Julia G. Espinosa tarafından yazılan *Kusurlu Sinema* adlı yazılar bu sinema hareketiyle ilgili önemli bilgiler vermektedir.

Rocha manifestosunda sömürgeciliğin biçim değiştirmeye başladığını, geçmiştekinden farklı olsa da sömürünün devam ettiğini söylemekte ve Latin Amerika'nın sefaletinin, sömürünün ve sefaletin kaynağı olan "uygar" toplumlara sanatsal anlamda haz verdiğini dile getirmektedir (Rocha, 1997, s. 59). Oysaki egemen sinema biçimlerine göre yapılmış filmlerin aslında ne egemen toplumlara Latin Amerika'nın sefaletini aktarabildiğini, ne de bu yöntemle egemen toplumların bu sefaleti kavrayabildiğini ileri sürmektedir (Rocha, 1997, s. 59). Bu

durum sinema adına biçimsel bir sorun değil, politik bir sorundur ve Latin Amerika'ya içkin toplumsal sorunların çarpıtılmasına sebep olmaktadır. Bu sayede egemen anlayış sanatsal ve düşünsel alanı da kontrol altına alarak, sömürüsüne gösterişli bir biçim sunmakta ve sömürülen toplumu koşullandırarak gelecekteki egemenliğini de garanti altına almaktadır (Rocha, 1997, s. 59). Bu ekonomi politik koşullandırmanın düşünsel anlamda bir zafiyeti beraberinde getirdiği ve toplumsal anlamda üretkenliğe ket vurarak bilinçli olanlarda kısırlık oluşturduğunu, bilinçsiz olanlarda ise histeri oluşturduğunu ileri sürmektedir (Rocha, 1997, s. 60). Toplumsal kısırlık egemenlerin istediği sanatsal biçimlerin, evrensel değer olarak kabul edilmesini zorunlu kıldığından, histerinin ise toplumsal karmaşa yarattığından söz etmektedir (Rocha, 1997, s. 60). Bunun karşısında bir konumda sinemayı, seyircisini kendi sefaletiyle yüzleştiren ve bu bağlamıyla özgürlükçü bir araç olarak kullanmayı önermektedir.

Toplumun yaşadığı sefaletin duygu odaklı olarak aktarılması yerine, düşünsel olarak aktarılmasının hem toplumsal sorun adına hem de sinema adına devrimci bir hareket olacağını ileri sürmektedir (Rocha, 1997, s. 60). Sefaletin egemen kültürle çatışmasının şiddeti ortaya çıkartacağını ileri süren Rocha, şiddetin ilkel bir yöntem değil devrimci bir yöntem olduğunu ifade etmekte, söz konusu ortamda oluşacak şiddetin nefret dolu değil toplumsal anlamda dönüşüm aşkıyla dolu olduğunu söylemektedir (Rocha, 1997, s. 60). Endüstriyel sinemanın gerçeği aktarmamasından ve sömürüye hizmet etmesinden dolayı, özgürlükçü bir sinemanın bu biçimlerden tamamen ayrılması gerektiğini ifade etmektedir (Rocha, 1997, s. 61). Sinemanın (Cinema Novo özelinde) tüm katılımcılarının özgürlüğe adanması gerekliliğine, çünkü sinemanın başarısının toplumsal özgürleşmeye bağlı olduğuna vurgu yapmaktadır (Rocha, 1997, s. 61).

Solanas ve Gettino da benzer şekilde sinema endüstrisinin egemen dünyanın ideolojik ve ekonomik çıkarlarının korunması adına işlevselleştiğinden, bu yönüyle de sinemanın eğlence amaçlı bir tüketim nesnesi olarak algılanmış olmasından bahsetmektedir (Solanas & Gettino, 2008, s. 167). Bunun devrimci bir sinema düşüncesiyle aşılması gerekliliğini ileri sürmektedir. Bu bağlamda devrimci bir sinemanın devrim yapıldıktan sonra mümkün olabileceği düşüncesinin aslında kapitalist dinamiklerle üretilmiş, dağıtılmış ve gösterilmiş bir sinema şartlanmasının sonucu ortaya çıktığını dile getirmektedir. Sinema üretimini nispeten daha kolay dönüştürülebilir görmekle birlikte, dağıtım ve

gösterim süreçlerinin, en azından şimdilik, hala egemen sinemanın yöntemleriyle gerçekleştirildiği gerçeğini de göz ardı etmemektedir (Solanas & Gettino, 2008, s. 167-168).

Entelektüellerin (ve sanatçıların) özgürleşme arayışındaki rollerini tartışmakta ve bu doğrultuda yaygın olan iki bakış açısına vurgu yapmaktadır. Birincisi entelektüel kapasitenin devrim mücadelesine aktarılması ve bu noktada sanatın devrimin politik süreci tarafından kısıtlanması gerektiğini ileri süren bakış açıсыyken, ikinci bakış açısı sınırlandırılmamış bir estetik anlayışının özgürlüğe karşılık geldiği yönündedir (Solanas & Gettino, 2008, s. 169). Bu noktada sanat ve politika arasında açığa çıkarılan kutuplaşma, devrimin doğrudan emperyalizm ve burjuvazinin elinden alınan bir iktidar meselesine indirgenmesi, dolayısıyla toplumsal dönüşüm ihtiyacının ortaya çıktığı anda öncü entelektüellerin farklı eylemlerle dönüşümü başlattıklarının gözden kaçırılmasıyla ilişkilidir (Solanas & Gettino, 2008, s. 169). Bu bağlamda Üçüncü Dünya toplumlarının emperyalizm karşıtı mücadelelerinin devrimin ana eksenini olduğunu, bu mücadele içinde Üçüncü Sinema'nın da özgür bireyler oluşturma başlangıç noktası ve kültürün sömürülmesine son verilmesi gerekliliği için çabalayan bir sinema olarak tanımlamaktadır (Solanas & Gettino, 2008, s. 171).

Solanas ve Gettino, devrimci sinema film üretiminin bütün unsurlarının rollerinin yeni bakış açısıyla belirlenmesini gerektirmekte ve bu sayede ilk düşünsel gelişimi yaşayacak olanın da sinema emekçisi olduğu sonucuna varmaktadırlar (Solanas & Gettino, 2008, s. 185). Sinema yapım sürecinin bütün aşamaları ve araç gereçleri yeniden anlamlandırılmak zorundadır. Bu bağlamda Solanas ve Gettino kameranın “tükenmez bir kamulaştırıcı imge-silah”, göstericinin ise “saniyede 24 kare çekebiyen bir silah” olduğunu söylemektedir (Solanas & Gettino, 2008, s. 185). Yine bu doğrultuda sinema için görevsel anlamda iki farklı eğilimden bahsetmektedir: *Militan sinema* ve *film eylem*. Militan sinemanın her bir film gösteriminde özgürleştirilmiş bir alanı teşvik etmesi gerektiğinden, film eylemin ise, öğrenme yolu olduğundan bahsetmektedirler (Solanas & Gettino, 2008, s. 188-191).

Espinosa'nın *Kusurlu Sinema* adlı yazısında sinemanın sanatsal ve teknik açıdan ustalaşarak kusursuzlaşma noktasına geldiğinde “gerici” bir sinemaya dönüştüğünden bahsetmektedir (Espinosa, 2014, s. 220). Geri bırakılmış ülkeler sinemalarının egemen ülkelerce takdir edilmesinden şüphe duymak gerektiğini, bu

takdirin sebebinin söz konusu sinemanın egemen sinema biçimlerine yaklaşmasıyla ilişkili olduğunu belirtmektedir (Espinosa, 2014, s. 220-221). Bu bağlamda Espinosa, egemen sistemin estetik değerleri de belirlediğine ve yeniden ürettiğine dair bir vurgu yapmaktadır. Ancak bu durumun egemen ülkelerin olduğu kadar ezilen ülkelerin de (Küba özelinde) işine geldiğini, bu durumun karşılıklı bir fayda arayışı olduğunu dile getirmektedir (Espinosa, 2014, s. 221). Bu noktada söylemek istediği, Batı'nın kültürel hegemonyasını sürdürmek için konumunu yukarıda tutmaya çalışırken, geride bırakılmışların Batı'nın seviyesine biraz daha yaklaştıklarını kanıtlaması ve bundan politik fayda elde etme beklentisine girmesidir.

Bu durumun etik bir sorun olduğunu vurgulamakla birlikte, sanatçı açısından duyulan estetik kaygının desteklediği bir sorun olduğunu ileri sürmektedir (Espinosa, 2014, s. 221). Estetik kaygı ortaya koyulan yapıtın sanat olup olmadığını belirlemek adına önemli olsa da Espinosa devrimci bir yapıtın sonsuza dek sanatsal anlamını saklamasının bir önemi olmadığını, bunun yerine burjuvazinin seçkinci sanat ve sanatçı anlayışını aşmasının daha önemli olduğunu söylemektedir (Espinosa, 2014, s. 224). Bu bağlamda da sanata ve dolayısıyla da sinemaya aydınlanmacı bir görev biçtiğini söylemek gerekmektedir. Ancak böylesi bir amacın sanatçıyı sanatçı olmayan diğer insanlardan ayıracağını, sanatı rafine hale getireceğini ileri sürmektedir.

Popüler sanatın rafine sanatla paralel ve eş zamanlı olarak varlığını sürdürdüğünü düşünen Espinosa'ya göre popüler sanat demek kitle sanatı demek değildir. Popüler sanatın bir toplumun bireysel zevkini geliştirme ihtiyacını duyduğunu ve bu eğilimle hareket ettiğini dile getirmektedir (Espinosa, 2014, s. 224). Kitle sanatının ise zevksiz bir toplum için kitleler tarafından üretildiğinde gerçekleşeceğini, şu anki durumda sanatın kitleler için birkaç kişi tarafından üretildiğini ileri sürmektedir. Sinemanın tüm çağdaş sanatlar içerisinde en seçkinci olabileceğini düşünen Espinosa'ya göre (Espinosa, 2014, s. 224), sinema da kitleler için küçük bir azınlık tarafından yapılmaktadır. Bu bağlamda popüler sanata da toplumsal açıdan önem verdiği söylenebilmektedir.

Sanatın nevrozlarla değil berraklıkla ilgilenmesi gerektiğini dile getiren Espinosa, geleneksel sanat anlayışının akli başında olanlar yerine hatalarla, normal olanlarla değil anormallerle, mücadele edenlerle değil ağlayanlarla, berrak zihinlerle değil nevrozlarla ilgilenilmesi gerektiğini savunduğunu söylemektedir

(Espinosa, 2014, s. 227). Bunun acı çekmenin yüceltilmesi olduğunu dile getirmekte ve Kusurlu Sinema'nın bu geleneğin karşısında olduğunu ileri sürmektedir. Kusurlu Sinema'nın seyircisini de konusunu da mücadele edenlerde arayacağını, bilinçli insanın düşünen, hisseden ve değiştirebileceği bir dünya olduğuna inanan kişiler olduğunu vurgulayarak, sinemaya protest bir görev yüklemektedir (Espinosa, 2014, s. 228). Bu yönüyle Kusurlu Sinema'nın kendi gelişimi esnasında kendi sorularını belirleyen bir cevap olduğunu savunmaktadır (Espinosa, 2014, s. 229).

Bu manifestolarda ortaklaşılan konu, Batı'nın ekonomik hegemonyanın yanı sıra kültürel alanda da bir hegemonya yaratarak merkez coğrafya konumunu korumak istemesine karşı gösterilen tepkidir. Her ne kadar sinema, bir kültür ürünü olsa da manifestolarda ekonomik politik bir ağırlık olduğu görülmekte ve kültürel alan göz ardı edilmektedir. Bu bağlamda bir genelleme yapmak gerekirse Üçüncü Sinemanın ekonomik anlamda geride bırakılmışlığı merkezileştiren bir karşı sinema hareketi olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

2.3.4 İngiliz Belgesel Okulu

Belgesel sinema genel anlamda kurguya yer vermeyen, konusunu doğrudan doğadan alan ve gerçekliği doğal biçimiyle nesnel bir tavırla yansıtan sinema olarak değerlendirilmektedir (Özön, 2008, s. 196). Ancak sinema kendi üretiminin gerçekleştiği dönemin izlerini taşımakta ve bu dönemin sosyolojik ve politik gereksinimleri doğrultusunda şekil almaktadır (Rotha, 1968, s. 341). Gerçeklikle doğrudan ilişkili olan belgesel sinemanın da bu gereksinimlerden uzakta bir dönüşüm yaşaması elbette ki söz konusu değildir. Dolayısıyla doğrudan vahşi doğanın aktarılmadığı belgesel sinema toplumsal bir bağlam taşımaktadır. Bu yönüyle de az ya da çok politik bir kayıt olma niteliği taşımaktadır. Bu bağlamda her film sinemacının içinde yaşadığı toplumun ekonomik ve ideolojik eğilimleriyle birlikte, üretim sürecindeki şartların etkilerinin görüldüğü bir yapıttır (Özön, 2008, s. 202).

İngiliz Belgesel Okulu'nun ortaya çıktığı dönem özellikle Avrupa'da pek çok toplumda sancılı bir dönüşümün yaşandığı dönemdir. 1930'lu yılların çalkantısı altında iki büyük savaş arası dönemde, Almanya ve İtalya'daki faşist yönetimler, Rusya'daki sosyalist dönüşümler, İspanya iç savaşı bütün dünyanın

ekonomik ve siyasi anlamda etkilendiği hadiseler olarak İngiliz Belgesel Okulu'nun da ortaya çıkışını etkilemiştir.

İngiliz yönetmen John Grierson'un öncülüğünde başlayan bu sinema hareketinin düşünsel temelinde belgeselciliğin gerçeklikle ilişkisi bağlamında toplumsal bir değer barındırması fikri yatmaktadır. Glasgow Üniversitesindeki sosyoloji eğitiminin ardından ABD'ye giden Grierson burada kitle iletişim araçlarının önemini anlayarak, Lenin'in sanatın toplumun hizmetinde olması gerektiği görüşünü benimsemektedir (Teksoy, 2005, s. 314). Grierson'un belgesel anlayışı gerçeğin yaratıcı bir şekilde kayda alınmasına dayanmaktadır (Wolper, 2007, s. 335). Dolayısıyla İngiliz Belgesel Okulu'nun gerçekliği yansıtmaya anlayışı bu yönde şekillenmektedir. Bu sinema akımı gerçekliğin aktarılmasıyla ilgili sorumluluğu ve 1928 yılından itibaren halkın eğitilmesine verdiği önem akımın kendi gelişimi için önemli bir dinamiktir (Rotha, Sinemanın Öyküsü, 2000, s. 24). Sinemayı diğer kitle iletişim araçlarıyla özdeşleştirerek bir eğitim aracı olarak görmektedir (Özarslan, 2019, s. 214). Egemen sinemanın bir kültür endüstrisi olarak işlev görmesine, salt haz amaçlı bir seyir deneyimine karşı, düşünsel bir kararlılığın seyirciye aktarılmasını amaçlamaktadır. Ticari kaygının sinema için olumsuz bir etki getirdiği görüşünde uzlaşan bu akım için sinema bir propaganda kürsüsüdür (Genç, 2021, s. 138-139).

Grierson, Cinema Quarterly'nin 1932 yılı kış sayısında belgesel sinemanın temel ilkelerini, "küçük manifesto" adı altında bir araya getirerek, belgesel filmin gerçeklikle olan ilişkisini ve stüdyo kurmacalarına göre farklarını ortaya koyar (Coşkun, 2009, s. 156). Stüdyo filmlerinin genellikle yapay bir arka plan önünde kurmaca öyküleri aktardığını, belgesel sinemanın ise yaşayan öyküyü yaşanan yerde anlattığını söyler (Grierson, 1968, s. 345). Özgün oyuncunun ve özgün sahnenin çağdaş dünyanın anlatımında sinema için daha önemli gereçler olduğuna vurgu yapar ve stüdyonun mekansal, düşünsel ve teknik anlamda bu yetiyi kullanmada kısıtlayıcı olduğundan bahseder (Grierson, 1968, s. 345). Ancak bütün bunlarla birlikte kurmaca stüdyo yapıtlarını tamamen sanatsal değerlilikten uzakta konumlamamaktadır.

İngiliz Belgesel Okulu'nun önemli isimlerinden olan Paul Rotha da benzer şekilde belgesel olan yapıtlarla kurgusal yapıtları birbirinden ayırır. "Biyografinin romandan ayrı olduğu gibi" belgesel filmin de kendine özgü ilkeleri olan bağımsız bir sinema türü olduğundan bahsetmektedir (Rotha, 1968, s. 341). Belgesel filmin

Grierson'un da belirttiği gibi çağdaş dünyanın anlatımında önemli bir araç olduğunu ileri sürmektedir. Bilim ve tekniğin yaptığı gibi sanatın da gerçekliğini öğrenilmesini sağlayarak doğayı kontrol altına alabileceğini, dolayısıyla sinemanın da toplumun çıkarlarına hizmet eden bir yapıt olması gerekliliğine vurgu yapmaktadır (Rotha, 1968, s. 342). Sinemaya sesin girdiği dönemde film üretimi gerçekleştiren İngiliz Belgesel Okulu, yeni bir teknik gelişim olan sesin kendi amaçları doğrultusunda kullanımıyla da bu görüşü hem bilimsel açıdan hem de sanatsal açıdan destekler bir eylemde bulunmaktadır.

Belirledikleri ilkelerle belgesel filmler üreten bu akım aynı zamanda bu ilkeler çerçevesinde Flaherty ve Vertov gibi kendilerini etkileyen sinemacıların filmlerini de analiz etmiştir. Bu sinema hareketinin, gerek etkilendiği sinemacılar gerekse düşünsel alt yapı olarak Marksizmin etkisi altında olduğu görülse de, filmlerin çoğunlukla devlet fonuyla üretilmesi, sanat ve toplum arasındaki bağın tam anlamıyla belirlenememiş olmasıyla ilgili eleştirilere de hedef olmaktadır (Genç, 2021, s. 139). Ancak bir savunma olarak Grierson çok uzun çalışma saatlerine rağmen çok düşük ücretlerle çalıştıklarını ileri sürmektedir. Bununla birlikte birçok filmde isimlerini kullanmadıklarını çoğu zaman içlerinden genç olan birinin ismini kullandıklarını, dolayısıyla para veya itibar beklentisi gütmediklerini ileri sürmektedir (Sussex, 1974, s. 59-60).

John Grierson ve Paul Rotha ile birlikte, Basil Wright, Harry Watt, Adger Anstey, Arthur Elton, Alberto Cavalcanti, John Taylar, Stuart Legg İngiliz Belgesel Okulu'nun önemli temsilcileri olan bu akım filmlerinde günlük yaşamı, konut sorunu, yoksulluk gibi sorunları ele almaktadır. İşçiler ve işçilerin çalışma ortamları da filmlerinde kayıt altına almıştır. Özellikle Rotha (*The Face of Britain* – 1935) ve Cavalcanti (*Coal Face* – 1935) maden işçilerine de ilgi duymuştur.

2.3.5 Kent Senfonileri

1920'li yılların sessiz sinema döneminde popüler olan kent senfonileri, belgesel nitelikli sinemanın deneysel nitelikli çalışmaları olarak anılmaktadır. Daha önceleri uluslararası politikalarda emperyalizmin ve kolonyalizmin egemen olduğu dönemde, yayılcı politikalar uğruna yapılan savaşların etkisiyle genel olarak doğa maceraları, savaş, haber, egzotik yerlere ilişkin filmler ve sanatçıların birtakım duyguları öne çıkartan görsel şiirleri seyirciyle buluşmaktadır (Kalafatoğlu, 2016, s. 68). Kent senfonileri bu filmlerde farklı olarak doğrudan

kent yaşamını ve kentlerin karakteristik havasını kayda almaya dayalı bir biçim olarak ortaya çıkmaktadır. Bu filmlerde modernizme ve makineleşmeye atfedilen saygıdeğerliğin etkisi görülmektedir (Kalafatoğlu, 2016, s. 69).

Kent senfonileri şehirlerdeki endüstrileşmenin etkisini ve senfonik müziği bir araya getirmektedir. Filmler sesli olarak kaydedilmemekle birlikte, görüntüler müzik altı olarak gösterilmekte ve planlar senfonik müziğin lirizmine uygun şekilde sıralanmaktadır. Bu bağlamda gündelik kent gerçekliğini doğrudan aktarılmadığı görülmektedir. Sanatçı açısından barındırdığı heyecan ise farklı metinlerin birbirleri için organize edilmesine duyulan hevesten ibarettir. Ancak mekânsal anlamda kullanılan gerçek kent görüntüleri hem de müziğin baskın bir araç olarak kullanılması, bu sinema hareketine (belki de hareketliliğine) tarihi bir görev yüklemektedir. Söz konusu filmler üretildikleri tarihin kanıtı olma niteliği taşımaktadır.

Bu hareket içerisinde üretilen filmlere bakıldığında dönemin yaygın sanat akımlarının etkisi izlenmekte, fütüristik ve izlenimci denemelerin yapıldığı, şiirsel ve müzikal anlatımın kullanıldığı görülmektedir (Kalafatoğlu, 2016, s. 71). Bu bağlamda yönetmenler filmlerini tanımlarken seslere ve armoniye vurgu yapan soyut ifadelerle yer vermektedir (Graf, 2007, s. 80-81). Bu film anlayışının ortaya çıkışının sebepleri: sinemanın ilk yıllarında dünyanın çeşitli yerlerinin filme alınması, fotoğraf döneminde popüler olan şehir portrelerinin kamerayla kaydedilme olanağının doğması, endüstrileşmenin hız kazanmasıyla şehirlerin büyük bir dönüşüm yaşaması, modern şehirlere ait olmak isteyen modern film yapımcılarının ortaya çıkması, şehirlerin hızlı gelişimine fütüristik bir yöntemle ayak uydurulmaya çalışılması, olarak sıralanmaktadır (Penz, 2003, s. 144).

Bu sinema hareketi içinde türün özelliklerini yansıtan ve popüler olan üç film öne çıkmaktadır: *Berlin, Symphonie of a Great City* (Walther Ruttmann – 1927), *Rien que les Heures-Nothing But Time* (Alberto Cavalcanti – 1926), *Man With a Movie Camera* (Dziga Vertov – 1929). Bu yapıtlar biçim ve kurgu anlamında sinemanın tarihi için önemli birer kırılma noktası olmuştur (Kalafatoğlu, 2016, s. 71).

Endüstrileşmenin hızlı olduğu bir dönemde, endüstrileşmenin etkisiyle ortaya çıkan ya da yeniden oluşan kentlerin gündelik gerçekliğinin en önemli aktörü işçilerdir. Dolayısıyla kent senfonilerinin işçi sınıfını görmezden gelmesi beklenmez. Kentler içinde yaşayan işçilerin temsili birçok film için söz konusu

olmakla birlikte, bu filmlerde sınıfsal bir bütünlüğün temsilinden söz etmek mümkün görünmemektedir. Çünkü şehirlerin aktörü işçi sınıfı olsa da bu filmlerin aktörü modern kentlerdir.

2.3.6 Ken Loach Sineması

Egemen sinema kapitalist ideolojinin etkinliğinin artırılması adına bir endüstri konumundadır. Elbette bu konum sinemaya politik bir görev yüklemekte ve üretilen bütün filmleri politik yapmaktadır (Wayne, 2017, s. 11). Ancak “politik sinema” düşüncesi bu temelde değerlendirilmemektedir. Çünkü egemen sinema endüstrisi kitleleri düşünsel anlamda harekete geçirecek anlatıları değil, kitleleri birtakım düşüncelerden arındırarak, statik hale getirecek anlatıları kullanmayı tercih etmektedir. Politik sinema meselesi ise kitleleri harekete geçmeye teşvik eden ve düşünsel bir deneyim oluşturan sinema düşüncesine işaret etmektedir. Yani deneyimlenen toplumsal gerçekliğin sinema yoluyla seyirciye aktararak tartışmaya açılmasını hedeflemektedir. Bu bağlamda Ken Loach sineması toplumsal gerçekliğin perdeye yansıtıldığı bir sinema deneyimi sunmaktadır (Sancar, 2021, s. 151). Britanya’nın toplumsal gerçekliklerini yönelirken özellikle işçi sınıfına odaklanmaktadır.

Çağdaş film yönetmenler içinde en üretkenlerinden biri olarak gösterilen Loach, 1960’lı yıllardan bu yana hem sinema hem de televizyon filmleri üretmekte ve ürettiği bu filmler radikal ve tartışmalı bulunmaktadır (Everett, 2016, s. 167). Kariyerine BBC’de televizyon yönetmeni olarak başlaması, 1964’te İngiltere’de işçi Partisi’nin iktidara gelmesiyle bağlantılıdır. Birçok sosyalist yönetmen Sydney Newman öncülüğünde BBC’ye katılır ve egemen televizyonculuk anlayışına karşıt içerikler üretmeye başlar. Özellikle *Wednesday Plays* serisi televizyon içeriklerinin politikleşmesine örnek teşkil etmektedir.

Aynı dönem Loach’ın siyasi bakış açısının pekişmesi adına da önem kazanmaktadır. İşçi Partisi 1964 seçimini kazanmadan kısa süre önce partiye üye olmuş ve seçim çalışmalarına katılmıştır. Ancak partinin iktidara gelişi ekonomik alanda istenen başarıyı sağlayamayınca, bu partinin daha solunda bir siyasi fikrin mümkün olduğu üzerine tartışmalar ortaya çıkmış ve bu tartışmalar *Wednesday Play* serisiyle halka aktarılmaya çalışılmıştır (Hayward, 2004, s. 44). Bu serinin on filmi stajyer yönetmen Loach tarafından çekilmiştir. Loach’ın sinema biçimi açısından bu serinin önemi, drama ve belgesel tekniğini bir arada kullanma şansı

bulmuş olmasıdır. Yönetmenlikte beceri kazanan Loach televizyon stüdyolarının ve kameranın yaratıcılık konusundaki sınırlılığını aşmak için, el kamerası kullanımına dayanan, gerçek ile kurgu arasındaki ayrımı belirsizleştirecek bir film tekniği belirlemiştir (Hayward, 2004, s. 42).

Sinemaya adım atma düşüncesi her ne kadar bir sinema biçiminin belirginleşmiş olmasına bağlı olsa da BBC'nin yapısıyla da ilgilidir. Kraliyet destekli bir yayın kuruluşu olan BBC, Loach'ın önüne birtakım bürokratik engeller çıkartmaya başlayınca kendi sinema biçimini uygulamaya karar verir ve 1967'de ilk uzun metrajlı sinema filmi olan *Poor Cow*'u çeker. Daha sonra bu filmi 1969 yapımı *Kes*, 1971 yapımı *The Save the Children Fund* ve *Family Life* filmleri izler. Bu filmler Loach sinemasının erken dönem filmleridir. 1979 yılında Margaret Thatcher'ın iktidara gelmesiyle 1980'li yıllar Loach için zor dönemlerin başlangıcı olmuştur. Bu dönemde toplumda farkındalık yaratmak için belgesel film yapımına yönelen yönetmen ancak iki uzun metrajlı film tamamlayabilmiştir (Okyay, 1997, s. 127). Üretilen filmlerin büyük çoğunluğunun yasaklandığı bu dönemde Loach bir sinemacı olarak itibarsızlaştırılmaya çalışılmıştır (Okyay, 1997, s. 126-127). Bu durgunluk dönemine rağmen 1990'lı yıllarda Avrupa'da yeniden popülerlik kazanmıştır ve bu popülerlik kendi özgün sinema biçimi sayesinde günümüze kadar ulaşmıştır. Elbette bu sadece bir sinema biçimindeki istikrarın değil, sinema içeriğindeki istikrarın da sonucudur.

Sinema filmlerinde emeğin temsiline önem veren Loach işçi sınıfından bir anne babanın çocuğu olarak dünyaya geldiğinden, işçi sınıfından biri olarak toplumsal ortamı gözlemleme şansı bulmuş ve filmlerini de bu gözlemlerin katkısıyla oluşturmuştur (Okyay, 1997, s. 122). Yani Loach sinemasının gerçek hayatla doğrudan ilişkisi bulunmaktadır. Bu bağlamda filmleri stüdyo kurgusu olmak yerine gerçek mekanlarda doğal ambiyans altında çekilen, amatör oyuncu kullanılan filmlerdir (Hill, 2011, s. 24). Bu sayede gerçekliğe mümkün olduğunca yaklaşmayı amaçlamaktadır. Öyle ki gerçekliğe yaklaşmak adına oyunculara senaryoyu çekimden saatler önce gösterdiği bilinmektedir (Edensor, 2009, s. 7). Yine kayda alınan sahnenin gerçekliğini arttırmak için çekim ekibini mümkün olduğunca uzağa yerleştirdiği bilinmektedir (Hayward, 2004, s. 114). Ancak gerçekliğin aktarılması adına sanatsal içeriği de ihmal etmemiştir. Filmlerinde gerçeklik politik bir kaynak noktası olarak kullanılsa da asıl önemseddiği anlatılan hikâye ve bu hikâyenin politik çatışmasıdır (Gümüş & Öztürk, 2019, s. 41). Loach

için her filmin politik bir bağlamı vardır ve filmin politik bağlamı değerlendirilirken politika tanımının nasıl yapıldığının da önemli olduğundan bahsetmektedir (Akmeşe & Arda, 2020, s. 2118). Buna rağmen kendisini auteur sinema düşüncesinden uzak görmektedir (Hill, 2011, s. 5).

Tüm bu yönleriyle Loach sinema sanatını kullanarak bir toplumsal eleştiri yapmış ve İngiltere özelinde yaptığı bu eleştiri tüm dünyayı ilgilendiren bir kapitalizm eleştirisi haline gelmiştir. Politik fikri arka plana alarak anlattığı hikayelerle seyirciyi filme bağlamayı başarmıştır. Bütün bunların yanında İngiltere işçi sınıfından gelen ve filmlerinde İngiltere işçi sınıfını konu edinen bir anlatıcı olarak etnografik bir sinema üretmiştir.

2.4. Türk Sinemasının İşçi Sınıfına Yaklaşımı

Gelişmekte olan bir ülke olarak Türkiye’de işçi sınıfının önemi, modernleşme çerçevesinde, cumhuriyetin kuruluşundan itibaren artmaktadır. İşçi sınıfının birtakım hareketleri ve toplumsal dönüşümler işçi sınıfına atfedilen önemin anlaşılması açısından önem arz etmektedir. Buna rağmen Türk sinema sanatının işçi sınıfına karşı yaklaşımı temkinlidir. İşçileri konu edinen filmlerin sayısı Türk sinemasında üretilen toplam film sayısı ile kıyaslandığında çok düşük bir oran ortaya çıkmaktadır (Sümer, 2017, s. 143). Oysa kitle iletişim araçları dönüşümün kurumlarda ve toplumsal ilişkilerde ortaya çıkan biçimlerini, tempolarını, eğilimlerini yansıtarak, izleyiciler üzerinde etkili olmaktadır (Güçhan, 1992, s. 4). Bu bağlamda da sınıf temsillerinin seyirci üzerinde kendi sınıfsal konumlarını anlaması açısından bir farkındalık yaratacağı düşünüldüğünde, sinemanın işçi sınıfına karşı ilgisizliği tuhaf görünebilmektedir. Ancak elbette bunun birtakım sebepleri olduğunu söylemek gerekmektedir.

Sinemanın işçilere bu denli ilgisiz kalmasının sebebi üç farklı şekilde açıklanabilir. Bunlardan birincisi işçileri sınıf olarak değerlendirecek bir sinema ideolojisinin Türkiye geçmişindeki egemen siyasi ideolojilerin nerdeyse tamamıyla tezat bir noktada durmasıdır. İkinci sebep ise, işçiliğin popüler ve seyredilmek istenen bir sinema teması olmamasıdır. Üçüncü sebep ise bir medya unsuru olan sinemanın sermaye ile kurduğu ilişkidir. Gerek egemen siyasal ideolojiler gerekse sermaye, çatışma halinde oldukları bir yapının sinemaya aktarılmasını hoş karşılamayacaktır. Çünkü sinema da diğer sanatlar gibi düşünsel bir süreç ürünüdür. Düşünsel sürecin bir yapı olarak siyasal bürokrasi tarafından

yönetilen, örgütlü, ideolojik bir alt bürokratik yapı olduğu ileri sürülebilmektedir (Karanfil, 2021, s. 301).

1960'lı yıllarda bütün dünyada görülen sol eğilimler, Türkiye'de de kendine yer edinmiş ve bu durumun bir sonucu olarak Türk sinemasında toplumcu gerçekçi filmler üretilmeye başlanmıştır. Bu filmler tam anlamıyla toplumsal gerçekliklere değinen filmler olmamakla birlikte dönemin popülist sol söylemlerini ıskalamak kaygısıyla üretilmiş, toplum gerçeğine kısmi olarak değinen filmlerdir. Bu filmlere yönelik ticari beklenti, toplumcu yönle birlikte pek çok oyuncu ve yönetmenin solcu gibi davranmasına neden olmuştur. Bu nitelikteki filmler sayısal olarak da "Toplumcu Gerçekçi Türk Sineması" akımını oluşturmamaya kadar az olmakla birlikte, sinema sanatının salt bir eğlence aracı olmadığı yönünde bir fikir edinilmesi açısından, hem sinemacılar hem de seyirciler için önemli bir basamaktır (Kuyucak Esen, 2010, s. 73).

Bu dönem Türkiye'deki sinemacıların düşünsel anlamda bölünmeye başladığı bir dönemdir. Film yapımcıları, eleştirmenler (ya da eleştirmen diye adlandırılanlar), yönetmenler ve senaristler sinemanın teorisi üzerine düşünce üretmeye başlamıştır. Ancak bu düşüncelerin ortaya çıkmasında sinemacıların ideolojik temelleri etkili olmaktadır. *Ulusal Sinemacılar*, *Milli Sinemacılar*, *Devrimci Sinemacılar* gibi sinema grupları ortaya çıkmıştır (Kuyucak Esen, 2010, s. 74). Bu da esaslı bir toplumcu gerçekçi sinema akımının ortaya çıkamayışının başlıca sebebi olarak gösterilebilmektedir. Çünkü *Ulusal Sinemacılar* ve *Milli Sinemacılar* gibi sinema hareketlilikleri ideolojik olarak sağ düşünceden temellenen bölünmeler olmasına rağmen toplumcu filmler üretmeye girişmişlerdir. Bu nedenle bu filmler ancak birtakım toplumcu gerçekçi imgeler barındıracak kadar aydınlanmacı sinemalar olarak kayda geçmiştir. Bunun karşılığı olarak *Devrimci Sinemacılar* ticari sinemanın karşısında bir taraf olarak, sinemayı kapitalizme karşı bir eleştiri aracı olarak görmüştür. Bu yaklaşım toplumcu gerçekçi sinema yaklaşımına daha uygun bir sinema düşüncesi ortaya koymuştur.

Türk sinemasında işçi filmi olarak tanımlanan ilk film örnekleri bu yıllarda ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla bu yılların siyasi ortamının tarif edilmesi gerekmektedir. 1960'lar Türkiye ekonomisi tarımsal kalkınmaya dayalı bir ekonomidir. İki büyük savaşın ardından Avrupa'da tarımsal üretimin sekteye uğraması Türkiye'nin bu anlamda Avrupa için işlevsel hale gelmesini sağlamıştır,

ülkenin tarım ve maden üretimi artmıştır (Savran, 2004, s. 22). Dolayısıyla Türkiye’de toprak mülkiyetinin önemi artmıştır. Bu durumun etkisiyle iktidardaki CHP’nin tarım politikalarıyla ters düşen kırsal nüfus 1950 seçimlerinde DP’yi iktidara getirmiştir. DP’nin kuruluşu ve iktidara gelişi arasındaki dönem işçi sınıfının bağımsız siyasal faaliyetlerini engelleyen, CHP’ye alternatif olabilecek “mutemet” siyasi grup olan DP’yi ön plana çıkaran “ince bir mühendisliğin” üzerine oturtulmuştur (Savran, Türkiye’de Sınıf Mücadeleleri Cilt 1, 2010, s. 177).

Savaşın etkileri azalmaya başladıktan sonra Avrupa’da tarımsal üretim yeniden yeterli seviyelere gelince, kendi ekonomik yapılanmasının da etkisiyle Türkiye 50’li yılların ortasında dış borçların ödenmesinde kriz yaşamış, bu durumun getirdiği ekonomik sıkıntıların da etkisiyle Türkiye burjuvazisi sanayileşmeye yönelmiştir (Savran, 2004, s. 23). DP’nin kırsal seçmeniyle, yeniden CHP etrafında toplanan kent soylu kesim karşı karşıya gelerek, ülkede çalkantılı bir ortam oluşturmuş ve bu sosyal kriz ortamı 1960 askeri cuntasıyla son bulmuştur. Bu gelişmenin ardından düzenlenen 1961 Anayasasıyla sanayi burjuvazisinin hâkim sınıflar içindeki üstünlüğü garanti altına alınmış olur. Bu üstünlük sınıfsal çatışmaları da beraberinde getirmiştir. Ancak bir taraftan da daha önceleri komünizm tehlikesi sayılan eleştirel yaklaşımların da ortaya çıkması sağlanmış olur (Kuyucak Esen, 2010, s. 68-69). Gerek sanayileşmenin öneminin artması gerekse birtakım sol ideolojik yönelimlerle işçi sınıfının önem kazandığı bu dönemde, işçilerin de sinema endüstrisindeki görünürlüğü ideolojik ve ticari çeşitlilik olarak artmıştır. Yine de 60’lı yılların Türk sinemasında esaslı bir işçi sınıfı görüntüsü olduğu iddia edilemez.

Bu noktada toplumsal düzenin gerçek kurucu unsuru olarak, ücretli çalışan herkesin işçi olduğu bir sistemde, üstelik izleyici kitlenin çok büyük bir kısmının toplumun bu kesiminden oluştuğu da düşünüldüğünde, Türk sinemasının işçileri nasıl görünmez hale getirdiği tartışma konusudur. Elbette Türk sinemasının işçileri tamamen görmezden geldiği ileri sürülemez, ancak bu tartışmanın sürdürülmesi için az sayıda uğrak yapıt olduğu gerçeği görmezden gelinmemelidir. Bu nedenle de Türk sinemasında işçi filmlerini araştırırken iki farklı eksenle ayırıştırma yapmak yerinde olacaktır. Bunlardan birincisi ana kişilerinin işçi olduğu ve ana çatışmalarının belirgin sınıfsal bir bağlam taşıdığı filmler, ikincisi ise sadece işçinin temsiliyetinin gerçekleştiği, işçinin ve işçiliğin yan unsur ya da fon olarak kullanıldığı filmlerdir.

Yan kişileri işçi sınıfından kişiler olan filmler ele alındığında, bu filmlerin kısmen de olsa işçi sorunlarına değindiği görülmektedir. İşçi film kişilerinin kullanımında genel anlamda karakter derinliği görülmemekte ve bu kişileştirmeler tipolojik bir baskınlıkla kurgulanmaktadır. Dolayısıyla ana çatışmaları işçi sınıfının politik ve toplumsal konumunu ya da işçi sınıfına içkin birtakım pratiklerin temel tartışma yapılmasından uzaktadır. Filmlerin bir kısmında işçiler işçi kimliklerinin hiçbir önemi olmaksızın hikâye içerisindeki görevlerini yaparken, bir kısmında işçinin somut ekonomik sorunlarına değinildiği görülmektedir (Coş, 2015, s. 163). İşçinin ekonomik deneyimlerine temas eden bu filmlerdeki işçi deneyimleri genellikle yan çatışma olarak sunulmaktadır. Dolayısıyla bu filmlerin odağının işçi değil toplumsal gerçeklik olduğunu söylemek yerinde olacaktır (Coş, 2015, s. 164).

Ana kişileri işçi olan filmler Nezih Coş tarafından “başkahramanı bir süre ‘işçilik’ yapan filmler” ve “baş kahramanı ‘işçi’ olan filmler” olarak iki farklı kategoride ele alınmaktadır (Coş, 2015, s. 165-176). Birinci kategorideki filmlerde ana film kişileri genellikle işçi kimliğine sahip değildir. Hikâye içerisindeki zaman çizgisinde işçileşmek zorunda kalmış ya da işçiliği bırakmış kişilerdir. Bu filmlerde işçinin sorunlarının dile getirildiği pek görülmemektedir (Coş, 2015, s. 165). Ancak zaman zaman toplumsal birtakım sorunları kısmen de olsa işledikleri görülmekle birlikte, işçinin sömürülmesinin görüldüğü filmlerde söz konusu olmaktadır.

İkinci kategorideki filmlerde genel olarak işçilerin somut sorunlarının dışında ele alındığı görülmektedir. İşçilerin genellikle gönül ilişkileri ve melodramatik kalıplar bu filmlerin içeriğini belirlemektedir (Coş, 2015, s. 168). Genel olarak işçinin “yoksulluğu” ilgi çekici bir unsur olarak kullanılmış olmakla birlikte, bu yoksulluğun ya da işçi sınıfının başkaca sorunlarının ele alındığı filmler az sayıdadır. Nezih Coş bu filmlerin birtakım temalar altında gruplanabileceğini ileri sürmektedir. Bunlar aşk, namus ve evlilik temalı filmler, macera filmleri, göç filmleri ve işçinin sınıfı mücadelesini anlatan filmler olarak sıralanabilir (Coş, 2015, s. 168-175). Sınıf mücadelesini anlatan filmler genel olarak işçi kimliğinin öne çıkarılmadığı ve işçinin sınıfsal ilişkilerinin bir önem taşımadığı filmlerdir. Bir takım endüstri kentlerinde o endüstri işçilerinin kişileştirildiği filmlerde de söz konusu kentler farklı bir dekor olarak kullanılmaktadır.

1970’li yıllar toplumsal olarak 60’lara göre daha çalkantılı bir dönemdir. Dünyada kapitalist sistemin tıkanması sonucu ortaya çıkan ekonomik daralma 1977 yılında Türkiye’yi de bir ekonomik krize sürüklemiştir (Savran, 2004, s. 26). Bu sonucunda endüstrileşmiş burjuva, işçi sınıfının 1965-1977 yılları arasındaki DİSK önderliğinde elde ettiği ekonomik kazanımlarını sermaye birikimi önünde engel olarak görmüştür (Savran, 2004, s. 27). Dolayısıyla işçi sınıfı ve sermaye arasındaki çatışma derinleşmiştir. 70’li ve 60’lı yıllarda işçilerin elde ettiği kazanımlar devlet ve sermayeyle girdiği kıyasıya mücadelenin eseridir (Savran, 2004, s. 27). Türkiye burjuvazisinin parlamento içindeki temsilinin çok yüksek seviyeye ulaştığı 60’lı yılların ikinci döneminin ardından, 1969 sonrası DP’si ve MSP girişimleri endüstrileşmiş burjuvazinin siyasal egemenliğine gölge düşürmüştür (Savran, 2010, s. 197). Bu etkiyle endüstri burjuvazisinin 70’li yıllarda kendini içinde bulduğu çelişkili siyasal konum ve büyük katılımlı işçi hareketleri sermayenin işçi sınıfı üzerindeki denetimini arttırmak istemesine neden olmuştur.

Bu çatışma ortamı ve işçi sınıfının 60’lı yıllardan beri elde ettiği kazanımlar 70’li yıllar sinemasında işçi kişileştirmelerin daha çok görülmesine neden olmuş, birtakım sınıfsal pratiklerin temsili sinemada kısmen de olsa görülmeye başlamıştır. Bununla birlikte sayıları çok az olmakla birlikte doğrudan işçi sınıfını merkezine alan filmler de ortaya çıkmıştır. Bunların dışındaki filmlerin işçiye yaklaşımı ise 1960’lı yıllar sinemasındaki işçi kişileştirme kullanımlarıyla paralel özellik göstermektedir. Her şeye rağmen 70’li yıllar Türk sineması eksikleriyle işçi sınıfının bir figürden öte bir bağlam olarak sinemada kullanımının nispeten yaygınlaştığı bir sinema dönemidir. Bu bağlamda Yılmaz Güney, Yavuz Özkan, Erden Kıral, Zeki Ökten, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler işçi sınıfına daha çok önem veren filmler üretmeye başlamışlardır (Hepkon & Aydın, 2010, s. 90). Bu dönem sinema sanatçılarının karşıtlıklar içinde hangi tarafta olduklarını belirlemek zorunda kaldıkları bir dönem olma özelliğini de göstermektedir (Görücü, 2015, s. 192). Bu dönemin toplumsal bunalımlar genel anlamda sinema üretimini azaltmış ve bir seks filmleri furyasını ortaya çıkarmıştır. Üretilen filmlerin yarısı bu filmler sinemanın ticari anlamda sürekliliğini sağlamıştır.

1970’lerin siyasal bölünmesi sanatçılarda olduğu gibi toplumun pek çok bölümünde ideolojik bir kutuplaşmaya yol açmıştır. Bu ideolojik kutuplaşmanın

gündelik hayat pratiklerini etkilemesi burjuvazinin üretim pratiklerini tehlikeye sokmuştur. Bunun sonucunda ise “burjuva birleşik bir cephesi” olarak 12 Eylül 1980 cuntası yönetime el koymuştur (Savran, 2010, s. 198).

1980’ler sonrası yaşamda olduğu gibi sinemada da belirleyici unsur “80 darbesi”dir. 70’lerin ikinci yarısında ortaya çıkan seks filmleri furyası yok edilerek, sinemanın ticari sürdürülebilirliği arabesk filmlerle sağlanmaya çalışılmıştır (Kuyucak Esen, 2010, s. 185). Askeri darbenin baskısıyla siyasi içerikli film üretimi durmuş, bu baskı altında sıkışan yönetmenler bunalım filmlerine ağırlık vermiştir. Dolayısıyla bu dönem işçinin sinemadaki görünümünün politik olarak yok edildiği bir dönemdir.

1990’lı yıllardan başlayarak 2000’li yılların genelinde Türkiye’de toplumun apolitikleştiği ve bunun etkisiyle sinemanın da apolitik bir sinema anlayışıyla ilerlediği görülmektedir. Bu dönem sineması toplumsal deneyimlere ve gerilimlere karşı umursamaz davranmıştır (Süalp, 2015, s. 229). Yönetmen sinemasının örnekleri yaygınlaşmaya başlamış olsa da bu filmler yine egemen ideolojinin biçimlendirici ya da kısıtlayıcı etkisi altında üretilmeye çalışılmıştır. Özellikle 2000’li yıllarda üretim biçimlerinde yaygınlaşan “taşeronluk” gibi farklı üretim biçimleri, sınıf bilincinin ve kültürünün oluşumuna engel olmuş, işçi sınıfı üzerinde tedirgin bir hava bırakmıştır (Süalp, 2015, s. 231-232). İşçi sınıfının pasifleştirilmesi sinema içinde de işçinin görünürlüğünü azaltmıştır. İşçi sınıfı az sayıda film ile sinemadaki görünürlüğünü korumaya çalışmıştır.

Bu bölüm altında Türk sinemasında temsili aranan işçi sınıfı bütünselliği ya da geleneksel olarak herkes tarafından işçi olarak kabul edilen işçi gruplarıdır. Ancak unutmamak lazım ki, emeğini ücret karşılığı satan herkesin işçi olduğu bir sistem içerisinde sinemanın da dolayısıyla işçi sınıfının da başat aktörü işçilerdir. Ancak sinemaya yüklenen toplumsal görev gereği, işçi olduğunun farkında olmayan modern işçi gruplarına, geleneksel işçilerle olan benzerliklerinin anlatılması önem arz etmektedir.

3.BÖLÜM

3. TÜRK SİNEMASINDA MADEN İŞÇİSİ TEMSİLİ

Bu bölümde, Türk sinemasında maden işçisi görünen filmler incelenmektedir. İncelemenin amacı, maden işçisi temsilinin Türk sinemasında nasıl işlendiğini ve ortaya konan temsillerin maden işçisi kimliğine nasıl bir perspektiften baktığını araştırmaktır. Belirli filmler üzerinde yapılacak bu incelemede öncelikle filmlerin tanıtılması için önemli olan film künyesinden bahsedilerek, filmlerin dramaturjisinin kavranabilmesi için önemli olan olay örgüsü çıkartılacaktır. Bu bağlamla da film kişileri ve çatışma analizi yapılacaktır. Daha sonra bu filmler tematik analize tabi tutularak, maden işçisi temsilinin nasıl işlendiği ve bu temsillerin sınıfsal bağlamları ayırt edilmeye çalışılacaktır.

Tematik analizler, işçileşme pratikleri, çalışma ortamı ve çalışma pratikleri, günlük rutin ve iş dışı ilişkiler, dinle kurulan ilişki, eril kimlik, kadın ve aile, mesleki dayanışma ve birlik duygusu, sendikalaşma ve sendikalar, iş cinayeti ve meslek hastalığı, sınıf mücadelesi ve direniş, önder işçi ve kurban işçi gibi konuları kapsayacaktır.

3.1. Çalışmanın Amacı ve Önemi

Bu çalışmanın amacı sembolik olarak anlamlılığı olan maden işçilerinin Türk sinemasında nasıl temsil edildiği ve bu temsilin sınıfsal bir değere oturtulup oturtulmadığının araştırılmasıdır. Araştırma kapsamında Yüksek Öğretim Kurulu Başkanlığı Ulusal Tez Merkezi veri tabanında “işçi sineması”, “işçi filmleri”, “işçi ve sinema”, “sinemada emek” ve “emek ve sinema” anahtar sözcükleri kullanılarak yapılan taramalarda sekiz adet yüksek lisans ve doktora tezine rastlanmıştır.

2011 yılında Ayten Başer tarafından yazılan yüksek lisan tezi “ Belgesel sinemada emeğin örgütlü mücadelesi ‘Davutpaşa’nın Külleri’” ve Eren Azak tarafından yazılan yüksek lisans tezi “ Türk sinemasında işçi sınıfı ve emek görünümüleri”, 2016 yılında Serkan Ünal tarafından yazılan yüksek lisans tezi “ 1960 dönemi Türk sinemasında işçi sınıfının temsili ve ilk işçi sınıfı filmi örneği olarak ‘Karanlıkta Uyananlar’”, 2017 yılında Fadime Özer Duran tarafından yazılan yüksek lisans tezi “1970’li ve 200’li yıllarda Türkiye sinemasındaki işçi

filmlerinin karşılaştırmalı ve eleştirel analizi”, 2018 yılında Özge Nilay Erbalaban Gündüz tarafından yazılan doktora tezi “ Sinemada yoksulluğun görünümelerini akılcılaştıran çalışma ideolojisinin eleştirisi”, 2020 yılında Aziz Barkın Kadioğlu tarafından yazılan yüksek lisan tezi “ Aki Kaurismaki sinemasında ‘Proletarya üçlemesi’ üzerinden işçi sınıfı temsili”, 2022 yılında Ömer Furkan Özdemir tarafından yazılan doktora tezi “ Beyaz perdede sınıf mücadeleleri: Türkiye’de işçi sınıfı sineması” ve Ezgi Diren Kara tarafından yazılan yüksek lisans tezi “1970’ler Türkiye sinemasında modernizm bağlamında işçi filmlerinde anlatı” taramada rastlanan çalışmalardır.

Bu doğrultuda çalışma hem nadir olarak çalışılan bir konu olma özelliğine sahiptir, hem de sınıfsal temsile maden işçileri özelinde değinmeye çalışarak diğer çalışmaların yönetmen ya da dönem ayrıştırmalarına göre farklılaşmaktadır. Bununla beraber çalışmada ekonomi politik yaklaşım ve kültürel çalışmalar yaklaşımının argümanları tamamlayıcı olarak bir arada kullanılmaya çalışılmıştır. Pratik olarak ise maden işçisine dair üretilen filmleri derleme amacı da taşımaktadır.

3.2. Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları

Çalışmanın kapsamı Türk sinemasında üretilmiş olan içerisinde maden işçisi ya da ailesinde maden işçisi olduğu bilinen kişilerin görüldüğü kurgusal uzun metraj filmler ele alınmıştır. Web arama motorları üzerinden yapılan taramalar, KESK ve DİSK bağlı ilgili sendikalarla ve TMMOB’la görüşme yapılarak maden işçisi görünene filmler tespit edilmeye çalışılmıştır. Araştırmalar sonucu rastlanan filmler şöyledir: Ölüm Korkusu (1955 – Mehdi Özgürel), Kara Vadi (1955 – Necati Kemal Çakuş), Şehirdeki Yabancı (1962 – Halit Refiğ), Yaşam Kavgası (1978 – Halit Refiğ), Maden (1978 – Yavuz Özkan), Bir Günün Hikâyesi (1980 – Sinan Çetin), Emek (1996 – Faik Ahmet Akıncı), Kıskanmak (2009 – Zeki Demirkubuz), Yük (2012 – Erden Kıral), Kelebeğin Rüyası (2013 – Yılmaz Erdoğan), Soma 301 (2015 – Faik Ahmet Akıncı), Güven (2017 – Sefa Öztürk Çolak), Lacivert Gece (2021 – Muhammet Çakıral).

Bununla birlikte Ölüm Korkusu, Kara Vadi ve Soma 301 filmlerine Kültür Bakanlığı ve TRT arşivi de dâhil olmak üzere hiçbir ortamdan ulaşılamamıştır. Yapılan görüşmelerde *Soma 301* filminin yönetmen tarafından politik kaygıyla

piyasadan çekildiği bilgisine ulaşılmıştır⁴. Kara Vadi ve Ölüm Korkusu filmleri ise sinema yazarı ve arşivcisi Burçak Evren'den⁵ alınan bilgiye göre kayıp filmler olarak değerlendirilmektedir.

Taramalar sırasında rastlanan, maden işçisi yer alan filmlerin hepsinin kömür madeni işçileriyle ilgili olduğu görülmüştür. Diğer maden işçilerine dair çekilmiş bir film bulunmamaktadır.

3.3. Araştırma Soruları

Araştırmada temel olarak aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

- Maden işçisi görünen filmlerde işçiler hangi amaçla filmin kurgusuna dâhil edilmiştir?
- Filmlerde maden işçilerinin ve ailelerinin hangi deneyimleri yer almaktadır?
- Maden işçilerinin sınıf bilinci ve direniş pratikleri filmlerde görülmekte midir?
- Maden işçileri özelinde sınıf oluşumu bütünlüklü bir pencereden aktarılmış mıdır?
- Türk sinemasında maden işçisi görünen filmlerde işçiler nasıl gösterilmekte ve sinema filmi içerisinde sınıfsal bir temsile dönüşmekte midir?

3.4. Araştırma Yöntemi

Araştırmada yöntem olarak nitel içerik analizi kullanılmaktadır. Filmler betimsel olarak incelenmiş, yorumlanmış ve temalar çerçevesinde kategoriler oluşturulmuştur. Bununla birlikte araştırmacı bir maden şehrinde yaşamaktadır. Bunun sağladığı avantajla birlikte maden işçilerinin hem iş dışı yaşantılarını ve gündelik pratiklerini hem de çalışma ortamlarını bizzat gözlemleme fırsatı bulmuştur. Ortak kültürel profil ve kültürel temaların bütüncül olarak araştırmacı tarafından gözlemlenmiş olması araştırmaya etnografik bir eğilim kazandırmaktadır (Creswell, 2021, s. 92). Araştırmada bütün filmler belirlenen temalar çerçevesinde izlenmiştir. Kişi ve çatışma analizi yapıldıktan sonra uygun veriler uygun kategorilerle eşleştirilerek içerik analizi araştırma tasarımına dahil edilmiştir (Luo, 2022).

⁴ Bu Bilgi doğrulanamamıştır.

⁵ Bilgi telefon görüşmesiyle alınmıştır.

Yukarıda söz edilen filmlere ek olarak Toprağın Kanında (1960 – Atıf Yılmaz) adlı filmde petrol işçilerine yer verilmiştir. Her ne kadar petrol de maden benzeri bir yer altı kaynağı olsa da üretim şeklinin maden işçiliğinden çok farklı olması sebebiyle çalışma dışında bırakılmıştır. Kiskanmak filmi ise; filmde maden işçisi görünse de maden işçileriyle ilgili sınıfsal ya da bireysel hiçbir izlenim edinilemediği, maden işçisi sayılabilecek maden mühendisi film kişinin ailesinin burjuva sınıfından olması ve kendisinin ücretli çalışsa da o dönemki maden işçileri gibi burjuva gibi yaşaması sebebiyle analiz dışı bırakılmıştır. Dolayısıyla araştırma söz konusu kriterlere uyan filmlerin tamamının analiz edilmesiyle gerçekleştirilmiştir.

3.4.1. İncelenen Filmler

3.4.1.1 Şehirdeki Yabancı Filminin Künyesi ve Olay Örgüsü

Vedat Türkali tarafından senaryosu yazılan, kameramanlar Çetin Gürtop, Mengü Yeğin tarafından 35 mm. kayda alınan, 1962 yapımı siyah beyaz film Halit Refiğ tarafından yönetilmiştir. Filmin yapımcısı Nusret İkbâl'dir. Filmin göze çarpan oyuncular Göksel Arsoy, Nilüfer Aydan, Reha Yurdakul, Ali Şen, Talat Gözbak, Erol Taş'tır. Film kendi deyişiyle: “Moskova Film Festivali’ne katılan ilk Türk filmidir.” 95 sahneden oluşan filmin 31 sahnesinde maden işçisi görünürken, çalışma ortamı görünen sahne sayısı 19’dur. Yine bu sahneler 81 dakika olan filmin 9 dakika, 17 saniyesini kaplamaktadır.

Ulusal Sinema arzusunda olan yönetmenin ikinci döneminin başlangıç filmi olarak adlandırılan (Scognamillo, 2014, s. 224) bu filmin ortaya çıkışı yönetmenin bizzat kendi hayatıyla ilgilidir. Halit Refiğ daha önce ki evlilik tecrübesinin ve Zonguldak’ta maden işletmelerinde çalışmış olmasının bu filmin hikâyesinde etkili olduğunu dile getirmektedir (Hristidis, 2007, s. 116-117). Filmde Aydın karakterinin yaşadıkları filmin senaristi Vedat Türkali’ye göre Halit Refiğ’in kendi hayal kırıklığı ve yabancılaşmasıdır (Daldal, 2005, s. 104). Zengin bir sanayicinin oğlu olarak dünyaya gelen Refiğ Kore’de savaştığı yıllarda Marksist düşünceyle tanışmış ve Marksizm’de kendince pek çok doğru yön görmüş olsa da bir bujuva çocuğu olması sebebi ve gerekçesiyle bu fikri reddetmektedir (Hakan, 2008, s. 315). Dolayısıyla işçi sınıfını yan konu edinen bir film olan Şehirdeki Yabancı düşünsel eksikliklere gebedir.

Türk sinemasında toplumcu gerçekçi akımın temsilcilerinden olan film Zonguldak'ta geçmektedir. Bir maden işçisi çocuğu olan Aydın (Göksel Arsoy), İngiltere'deki öğrenimini tamamlayarak maden mühendisi olmuş ve bir maden işletmesinde çalışmak için Zonguldak'a dönmüştür. Döner dönmez İngiltere'de okumasında da emeği geçen Selami Ağaçoğlu (Reha Yurdakul) ile görüşür ve İngiltere'ye giderken geride bıraktığı yine bir madencinin çocuğu olan sevgilisi Gönül'ün (Nilüfer Aydan) Selami ile evlendiğini görür. Gönül, Aydın'ı beklemeyerek kendinden yaşlı ve zengin olan Selami'yle evlilişinin sebebinin yalnızlığın ve parasal sıkıntının getirdiğı bir zorunluluk olduğunu söyler.

Aydın hemen kömür işletmesine gider ve ölmüş babasıyla birlikte çalışmış işçilerin de olduğı bir kömür madeninde işe başlar. Madeni gezerken usta işçi Nazif'ten (Erol Taş) genel verimlilik durumuyla, iş güvenliğiyle ilgili bilgiler alır ve iş güvenliğiyle ilgili genel kontrolleri yapar ve güvenlik gerekçesiyle üretimi durdurarak, sakıncalı durumları patrona bildirir. Ancak patron söylediklerine aldırmaz ve arkasından emir vererek üretimi yeniden başlatır. Aydın gerekli kontrolleri yapmak için tahkimatta⁶ kullanılan ağaç direklerin tedarik edildiğı satıcının yanına gider. Satıcıyı kalitesiz ve bozuk direkleri madene göndermemesi konusunda uyarır. Ancak satıcı ve patron bu konuda iş birliğı içindedir. Üstelik gazeteci Sabri'nin (Orhan Çubukçu) ve siyasi bir kişilik olan Şerafettin Toroman'ın (Ali Şen) da haberi vardır, fakat kendilerinin de bu durumdan çıkarı olduğı için göz yummakta ve patronlarla iyi ilişkiler kurmaktadır.

Gönül'le Selami'nin arası karı koca olarak iyi değildir ve Gönül'ün Aydın'ı unutamadığı anlaşılmaktadır. Gönül Zonguldak'tan ayrılarak İstanbul'a yerleşmek ister, ancak Selami madenden faydalanarak yaptığı işleri ve kazandığı parayı bırakıp gitmek istememektedir. Gönül ise Selami'nin kendisinden önceki eşinden olma çocuğıyla ilgilenmektedir ancak çocuk ve babaannesesi Gönül'den hoşlanmamaktadır.

Aydın, çocuğı ağır hasta olan işçi Şevki Dayı'nın evini ziyaret eder. Şehirdekiler Aydın'ın hem madenle ilgili tutumunu hem de işçilere olan yaklaşımını görerek Aydın'ı sevmeye başlar. Aydın, bir gazeteye verdiği röportajda siyasilerin seçim kaygısıyla cami yaptırmak yerine önce maden işçilerinin güvenliğı için gerekli tedbirlerin alınmasına ön ayak olması

⁶ Tahkimat: Maden ocağında üretim bölgelerinin güvenliğini sağlamak için, tahta, beton ya da metalden yapılan desteklerdir.

gerektiğinden yakındır. Rant çevresi gazetede gördükleri bu demeçten hoşlanmaz ve gazeteciye baskı uygular.

Güvenlik tedbiri olarak kapattığı bir kömür ocağına⁷ patronun işçileri soktuğunu gören Aydın, patronu sert bir şekilde uyarır ancak patron Aydın'ı dinlemez. İşçileri zorla ocağa sokar. Aydın da işçileri yalnız bırakmamak için ocağa girer. Kısa süre içinde ocakta göçük olur. Ölen ve yaralanan diğer işçilerle birlikte Aydın göçükten kurtarılır ve Gönül'ün de endişeyle beklediği kuyu başında⁸ patronlara ne kadar “alçak” olduklarını söyler.

Müfettişler gerekli soruşturmayı tamamlayınca ağaç direklerin tedarikiyle ilgili sözleşmeyi bozar ve yeni sözleşme Selami'yle yapılır. Bu sırada Aydın yaralı olduğu için nekahet dönemini Selami'nin evinde geçirir. Bu sırada da Selami'nin Gönül'e sert, kaba davranışlarını tanık olur ve geçmişi de anarak Gönül'ü teselli etmeye çalışır. Bu yakınlık gazetelere de yansır, üstelik ev halkı da bu ilişkiyi münasebetsiz bulmaya başlar. Selami Aydın'la ilişkisi konusunda Gönül'ü sıkıştırır ve tehdit eder. Gönül'ün üzerinde ev içerisinde ciddi bir baskı başlar. Evin haylaz küçük oğlu bile Gönül'e ne yapacağını söylemeye başlamıştır.

Rant grubunun ön ayak olduğu dedikodularla kentte Aydın'a karşı olumsuz bir tutum oluşmaya başlar. Şerafettin Toroman, Aydın'ı dövmeleleri için ayakçılarından birine talimat verir. Ayakçı bir grup serseriyle birlikte bir tenhada Aydın'a saldırır, Aydın dövüşerek kurtulur. Ayakçı daha sonrası için onu tehdit eder. Her şeye rağmen Aydın, madendeki verimliliği arttırmıştır. Ancak işçiler Aydın'a karşı çok tepkilidir. Tepkileri fark eden Nazif Usta işçilerle konuşur ve onlara bütün olanların sebebinin Aydın'ın siyasi ve ekonomik çıkar çevrelerinin ilişkilerine, işçilerin salahiyyet için, çomak sokması olduğunu söyler.

Rantçılar Selami'yi Aydın'a karşı doldurur ve Selami'yle Aydın birbirine girer. Gönül'e de bilenen Selami, Gönül'e tehditkâr davranışlarda bulunmaktadır. Gönül'ün beslediği bir sokak köpeğini öldürmekle tehdit eder. Gönül köpeği Aydın'a götürerek Aydın'dan yardım ister. Bu sırada madende su baskını olur, içeride işçiler mahsur kalır ve Aydın ocağa gider. Selami gelir ve köpeği öldürür. Ocaktan döndükten sonra Aydın ve Gönül ertesi gün buluşup durumlarını konuşmak için sözleşir. Buluşmalarında birbirlerini sevdiklerini fakat birlikte

⁷ Ocak: Maden çıkarılan yer.

⁸ Kuyu: Yer altı madenlerine ulaşmak için açılmış düşey bağlantı yolu.

olamayacaklarını kabul ederler. Tenhada geçen bu konuşma sırasında Gazeteci Sabri gizlice onların birbirlerine yakınlaştıkları bir fotoğraf çeker.

Fotoğrafları gören Selami, Gönül'e hesap sorar ve Gönül her şeyi anlatır. Gönül gitmeme sebebinin Selami'den hamile oluşu olduğunu söyler ve Selami'ye Zonguldak'tan gidip yeni bir hayata başlamayı teklif eder. Ancak Selami çocuğun kendisinden olmadığına inanmaktadır. Kendi itibarı için boşanmayacağını ve İstanbul'a gideceklerini söyler. Fotoğraflar yüzünden Aydın'a duyulan güven iyice azalmıştır. Bütün bunlar rant grubunun önünü açmış, işleri yeniden istedikleri duruma getirmişlerdir. Aydın'a çok güvenen Nazif Usta bile Aydın'ın işçilerle ilgili düşüncelerinin aslında kendi ihtirası uğruna olduğunu söyler. Yine de Aydın, Nazif Usta'yı güvenilir olduğuna ikna eder.

Gönül İstanbul'da doğum yapar fakat Selami doğan çocuğu benimsememekte ve önemsememektedir. Bu sırada Zonguldak'tan Selami'nin oğlunun trafik kazası yaptığı haberi gelir. Gönül ve Selami Zonguldak'a dönerler. Aile olan biten her şey için Gönül'ü suçlar. Bebeğinin öldürülmesinden korkan Gönül, Aydın'a sığınır. Selami rantçılardan yardım ister ve Şerafettin Toroman ayakçısını ve serserileri Aydın'ın evini basmaya gönderir. Bu sırada Aydın'ın ocağa gelmediğini gören işçiler ve Nazif Usta bir aksilik olduğunu fark eder ve onlar da Aydın'ı almak için evine giderler.

Ormana saklanmaya giden Aydın ve Gönül, Selami, rantçılar ve beraberindeki serseriler tarafından sıkıştırılır. Bu sırada eve doğru giden işçiler durumu fark eder, polise haber göndererek Aydın'ın yanında kavgaya girerler. İşçiler intikam alırcasına diğerlerine saldırır. Diğerleri zor duruma düşer. Selami'nin yanında gelen ayakçının kazayla Selami'yi uçurumdan düşürmesi üzerine diğerleri kaçışmaya başlar. İşçiler kaçanları kazma kürekle kovalamaya başlar. Polisin gelmesiyle ortalık durulur. Aydın, Gönül ve Nazif Usta uçurumun dibinde ölmek üzere olan Selami'nin başındayken film son bulur.

3.4.1.2 Yaşam Kavgası Filminin Künyesi ve Olay Örgüsü

Memduh Ün'ün yapımcılığını üstlendiği, Cihan Engin'in kameramanlığını yaptığı, 35 mm. Kayda alınan 1978 yapımı Yaşam Kavgası filminin senaristi ve yapımcısı Halit Refiğ'dir. Fatma Girik, Can Gürzap, Ahmet Mekin, Zerrin Egeliler, Mümtaz Ener ve Reha Yurdakul filmin öne çıkan oyuncularıdır. 83 dakikalık renkli filmin 12 dakikasında maden işçileri çalışma ortamında

görüntülenmiştir. Film Zonguldak'ta maden işiyle geçinen bir ailenin yaşamından bir kesiti konu alır.

Film Memduh Ün'ün 1960 yılında çektiği *Kırık Çanaklar* filminin öyküsünün Zonguldak'ta madenden geçinene bir aileye uyarlanmış halidir (Scognamillo, 2014, s. 233). Bu bilgiyle filmin maden işçilerine işçi sınıfı bağlamında nasıl yaklaştığı şüpheli hale gelmektedir.

Zonguldak'ta geçen filmde Emine (Fatma Girik) maden işçisi olan eşi Reşit (Can Gürzap), eşinin babası Vehib (Mümtaz Ener) ve iki çocuğuyla birlikte, başka maden işçisi ailelerinin de bulunduğu yoksul bir mahallede yaşamaktadır. Reşit işe giderken daha önce iş kazası geçirmiş olan Vehib evde vakit geçirmektedir. Emine ise evin temizliği, yemek hazırlama, çocukların bakımıyla ilgilenmekte ve nikahsız eşi Almanya'ya çalışmaya gidip dönmeyen komşusu Şükran'la (Zerrin Egeliler) arkadaşlık etmektedir. Oturdıkları derme çatma konut Vehib'e aittir. Bu konut müteahhit olduğu tahmin edilen bir grup kravatlı ve "Bond çantalı adam" tarafından yüklü bir para karşılığında ve sürekli olarak satın alınmak istense de Vehib buna razı gelmemekte ve Emine'yle bu konuda anlaşamamaktadır. Emine evin satışından elde edilecek parayla kentin karşı tepesinde yükselen toplu konutlardan bir apartman dairesinin satın alınmasını istemektedir. Bunlara rağmen ailenin tüm üyeleri arasında sevgi bağı olduğu anlaşılmaktadır.

Reşit'in vardiyada olduğu bir gün, bir işçinin kömür ocağının içinde soluklanırken sigara yakması sonucu ocakta grizu⁹ patlar. Reşit ve birçok işçi yaralanır birçoğu da ölür. Grizu haberi mahalleye kadar gelir ve mahalleli ocağa doğru koşturur. Emine de çocuklarıyla birlikte ocağa doğru koşar. Sağ kalan işçiler birbirlerinin ve tahlisiye¹⁰ işçilerinin yardımıyla kurtarılır. Reşit de kurtulanlar arasındadır. Eve döndüklerinde aile hem hüznü hem de mutludur. Emine Reşit'in üzerine titrer. Şükürler edilir ve adaklar adanır. Reşit ölümle burun burunayken Emine'yi düşündüğünü söyler.

Reşit, maden işletmesinde Emine'nin kuzeni, kendisinin de arkadaşı olan sendika temsilcisi Tahsin'in (Ahmet Mekin) yanına giderek kaza sebebiyle madencilikten ayrılmak istediğini söyler ve tazminatıyla ilgili bilgi almak ister.

⁹ Grizu: Maden ocaklarında bulunan ve belirli bir konsantrasyona ulaştığında patlayıcı hale gelen yanıcı bir gazdır.

¹⁰ Tahlisiye: Kurtarma çalışmalarına katılmak üzere eğitilmiş ve donatılmış işçilerdir.

Bu sıra Emine ve Şükran çarşıya çıkarlar. Çarşı dönüşü Emine bebeğine aşı yaptırmak için Şükran'dan ayrılır. Şükran Emine'ye yardımcı olmak için Emine'nin torbalarını eve getirir. Eve ulaştığında Reşit evde yalnızdır. Torbalardakileri yerleştirmek için eve girer. Emine'nin düzensiz bir ev kadını olduğundan yakınarak kendisini metheder. Eşyaları yerleştirirken Reşit'le kazayla da olsa küçük bir yakınlaşma yaşarlar. Giderken cüzdanını mutfakta unuttur. Eve dönen Vehib, Reşit'in Şükran'la evde yalnız kalmasından rahatsız olduğunu belli eder. Emine eve döndüğündeysen, Reşit onu saatin geç olduğu gerekçesiyle azarlar.

Reşit'e geçmiş olsuna gelen Emine'nin teyzesi ve Tahsin, sofrada Reşit'in madenciliği bırakmaması gerektiğini söylerler. Yine de bırakırsa tazminatıyla ne yapacağına ve ne iş yapacağına dair konuşma yapılır. Emine tazminatla apartman dairesi alınmasını ister. Reşit masadakileri tersler. Misafirler gittikten sonra bu konuda Emine'yle de tartışır ve geceyi yatak odasının dışındaki bir divanda geçirir.

Ertesi gün Şükran sokakta yürüyen Reşit'in yoluna çıkar ve musluk bozuldu gerekçesiyle Reşit'i eve alır. Musluğun sağlam olduğunu gören Reşit, Şükran'ın niyetini anlar ve birlikte olurlar. Şükran'ın cüzdanını fark eden Emine, cüzdanı vermek için Şükran'ın evine gittiğinde Reşit ve Şükran'ı uygunsuz bir şekilde görür. Sokaktan evi taşıyarak beddualar eder. Reşit evden çıkarak Emine'yi zorla kendi evlerine getirir. Emine'ye hakaretler eder ve tokat atar. Bunun üzerine Emine bebeğiyle birlikte, mahallelinin bakışları altında evi terk eder ve teyzesinin evine sığınır. Kızı Nurten dedesinden ayrılmak istemez ve evde kalır. Teyzesi ve Tahsin, Emine'yi olayın çok ciddi bir olay olmadığına ve kabul edilebilir bir durum olduğuna ikna etmeye çalışırlar. Tahsin, karısını ve çocuğunu almaya gelen Reşit'le yapıcı şekilde konuşur.

Şükran civardaki diğer erkekler tarafından tehdit edildiği ve adının çıktığı gerekçesiyle geceyi Reşit'le birlikte Reşit'in evinde geçirir ve yine birlikte olurlar. Böylelikle Şükran eve yerleşmiş olur. Vehib ve Nurten bu durumdan hiç hoşnut değildir. Şükran durum normalmiş gibi davranır. Reşit madencilikten resmen ayrılır ve tazminatını alır. Ancak çok para getirecek bir teklifi kabul ederek kentin dışında kaçak bir kömür ocağında usta işçi olarak çalışmaya başlar. Ocağın bütün sorumluluğu kendisinedir. Şükran, Vehib ve Nurten'le birlikte ocağın yakınlarında bir eve yerleşirler. Emine'ysen bir çamaşırhanede çalışmaya başlamıştır.

Çok geçmeden ocağın patronu Cevat (Reha Yurdakul) eve girip çıkmaya başlar. Bu giriş çıkışlarda Şükran, Cevat'la çok ilgilenir ve kur yapmaya başlar. Reşit olan bitenin farkında değildir. Emine'nin komşuları Teyzesinin evinde kalan Emine'yi ziyaret ederler. Kadınlar Emine'nin evden çıkıp gitmesinin hata olduğunu, erkeksizliğin bir kadın için zor olduğunu söyleyerek durum normalmiş gibi davranırlar. Günler içinde Emine çalıştığı yerdeki ustabaşı tarafından tacize uğrar ve işi bırakır. Vehib ve Nurten dayanamayarak kentteki evlerine geri dönerler.

Reşit ocakta çalışırken Şükran, Cevat'la buluşmaya başlamıştır. Kent merkezindeki bir buluşmalarında Emine ikiliyi görür, bir pasajdaki odaya kapanana kadar onları takip eder ve Tahsin'i pasaja çağırır. Birkaç işçiyle pasaja gelen Tahsin, Cevat dışarı çıktıktan sonra Emine'yle birlikte odayı basar. Emine üzerini giyinirken gördüğü Şükran'a saldırır ve onu zorla Reşit'le yüzleşmeye götürürler.

Reşit'in evine kalabalık olarak gelirler. Emine Şükran'la ilgili gerçeği Reşit'e anlatır. Reşit'in tokadı üzerine Şükran kaçıp gider. Reşit Emine'yi barışmak için ikna etmeye çalışsa da Emine kabul etmez ve gider. Reşit, Tahsin ve diğer arkadaşlarına Emine'yi durdurmadıkları için sitem eder. İşçiler Reşit'e yardım için değil ceza için geldiklerini söyleyerek Reşit'i yaptığı bütün hataları tek tek sayarak döverler.

Kızını almak için eski evine giden Emine İstanbul'a abisinin yanına göceceğini söyleyerek Vehib'le vedalaşır. Evden ayrılırken sokakta eve gelen Reşit'le karşılaşır. Reşit hem kendileri için hem de çocukları bahane ederek Emine'yi ikna etmeye çalışır. Nurten'in de isteğiyle Emine bu durumu sessizce kabul eder.

3.4.1.3 Maden Filminin Künyesi ve Olay Örgüsü

1978 yapımı filmin senaryosu ve rejisi Yavuz Özkan imzalıdır. Görüntü yönetmeni İzzet Akay tarafından 35 mm. kayda alınan renkli filmin yapımcılığını Yeşilçam filmcilik üstlenmiştir (Hakan, 2008, s. 547). Önemli film kişileri, Cüneyt Arkın, Tarık Akan, Halil Ergün, Hale Soygazi, Meral Orhonsay tarafından canlandırılmıştır. Filmin 90 dakikalık süresinin toplam 29 dakika, 28 saniyesi boyunca maden işçileri çalışma ortamında görüntülenmiştir.

Sanat hayatına tiyatroyla başlayan Yavuz Özkan 1960'lı yıllarda filmin de geçtiği Kütahya'da maden işçiliği yapmıştır. Bunun yanı sıra *Vardiya* adlı bir belgesel film çekmiş ve sinema emekçileri adına çıkartılan *Yeni Türk Sineması* dergisinde yazılar yazmıştır (Özgüç, 1995, s. 113). Bu bağlamda değerlendirildiğinde Yavuz Özkan'ın Maden filminde işçi sınıfına önem veren bir pencereden baktığı tahmin edilebilir. Bu yönüyle film gösterime girdiği Fransa'da büyük ilgi görmüştür (Onaran, Türk Sineması Cilt 2, 1995, s. 134). Yönetmen bu filmiyle toplum gerçekçi bir eğilim kazanmış ve takip eden filmlerinde de bu eğilime uygun temalar görünmektedir. Bir işletmedeki maden işçilerine odaklanan film Türkiye'de işçi sineması dendiğinde akla gelen ilk örneklerden biridir.

Kütahya, Tavşanlı'daki linyit madeni ve çevresinde geçen film, bir iş kazasıyla/cinayetiyle başlamaktadır. Filmin ana kişilerinden olan İlyas (Cüneyt Arkın) ve Nurettin (Tarık Akan) diğer işçi arkadaşlarıyla birlikte, madende kullanılan kalaslarla yapılmış derme çatma sedyelerle ölmüş arkadaşlarını taşımaktadır. Daha sonra bu ikiliyi ölen işçilerden birinin cenazesinde de görürüz.

Cenazeden sonra İlyas ve Nurettin diğer işçilerle birlikte bir işçi kahvesinde görülür. İlyas bunun bir iş kazası değil iş cinayeti olduğunu, idarenin kazada nasıl bir sorumluluğu olduğunu, işçilerin mücadele etmesinin kendi iyilikleri için ne kadar önemli olduğunu anlatmaya çalışmaktadır fakat işçiler çoğunlukla İlyas'ın söylediklerine kayıtsızdır. O kadar ki, hemen maden yakınlarında kurulan gezici gazinonun duyurusuna odaklanır ve Nurettin de dâhil olmak üzere birçoğu gazinoya doğru yol alır. İlyas işçilerin gerek kendi söylediklerine karşı ilgisizliğinden gerekse gazino etrafındaki tavırlarından rahatsızlık duyarak oradan uzaklaşır. Nurettin ve diğer işçiler akşam saatlerinde gazinoda eğlenirler.

Ertesi gün vardiya girişinde İlyas ve Nurettin, İlyas'ın ısrarıyla, müfettiş çağırılması için imza toplama kararı alırlar. Aslında sendikanın yapmasının gerekli olduğunu düşündükleri bu işi sendikanın patrondan yana davrandığını bildikleri için İlyas, Nurettin ve Ömer (Halil Ergün) kendileri yapar ve imza toplamaya başlarlar. Kimi işçi imza atar kimiyse atmaz. Bu haber patronun kulağına gidince, patron sendika yöneticileriyle bir toplantı yapar ve bu üç işçinin işten atılmasını ister. Sendika yeni göçük olduğundan, işçinin gergin olduğunu ve böyle bir olayın kötü sonuçlar doğuracağını söyleyerek, sorunu kendilerinin çözeceğine dair taahhütte bulunur.

Sendika, işçileri toplantıya çağırır. Sendika başkanı işçilere işçiler için elinden ne geliyorsa yaptıklarını söylemektedir. İlyas'ın itirazları ve soruları ortalığı gerer. İlyas dinsizlik ve zorbalıkla suçlanır. Nurettin ve Ömer'in safiyane sorularına ise İlyas'tan etkilendiklerini ima eden kaçamak cevaplar verirler. İlyas zorla sözü alır ve işçilere sendikanın kötü niyetiyle ilgili bir konuşma yapar. Sendika ve İlyas karşılıklı olarak birbirlerini çıkarıcılıkla suçlar. Bir sendikacının İlyas'a küfretmesi üzerine işçiler sinirlenir ve pek çok işçi İlyas'ın konuşmasına devam etmesini sağlar. Sendika toplantıyı zorla bitirir. Nurettin kendinin ve çocuğunun geleceğinden bir işçi olarak endişe etmeye başlamıştır.

İlyas, Nurettin ve Ömer'e imza toplamanın gelişen bu olaylardan sonra daha da önemli olduğunu anlatır. Fakat onların bu konudaki düşüncelerini ve mücadeleye olan inançlarını da önemsemektedir. Ömer ve İlyas işletmenin işçilerin konaklaması için yaptığı işçi pavyonunda¹¹ bu konular üzerinde sohbet ederken, Nurettin ise evinde endişeli bir şekilde düşüncelere dalmıştır. Yine de hoşlandığı sarı saçlı gazino şarkıcısını (Hale Soygazi) aklından çıkaramaz. Geç saatte olsa gazinoya şarkıcı kadını görmeye gider.

Kasabada gerçekleşen bir düğünde sokaklar kalabalıktır. Sendika yöneticilerinden birkaçı taşkınlık yapar, içlerinden biri ise kenarda yöre halkının düğününü seyreden gazino çalışanı kadınların üzerine giderek sarı saçlı şarkıcı kadını kolundan ortaya çekeler. Bunun üzerine Nurettin adamı engellemeye çalışır ve kavga çıkar. Karakolda bile itişmeler devam eder ancak işin boyutu kavgadan daha çok İlyas ve Sendika çatışmasına dönmüştür. Nurettin gözaltına alınır.

Ertesi gün nezarethaneden çıkan Nurettin gazinoya gider ve kadının eline buluşmak için bir not iletir. Gece olduğunda buluşurlar, Nurettin dikkat çekmemesi için kadına yanında getirdiği madenci iş kıyafeti ve bareti giydiren. Kadın ne olduğunu ve nereye gittiklerini anlamamaktadır. Gözden uzaktaki bir ahşap bağ evine giderler. Kadın neden orada olduklarını sorgulamaktadır. Nurettin çekingen tavırlar sergiler, kadın önceki gün olan olaylar için teşekkür eder. Neden sonra Nurettin çekingenliğini bırakarak kadına atılır ve şehvetle sarılıp öpmeye kalkar. Kadın Nurettin'i iterek sıyrılır, gitmek ister ve ağlamaya başlar. Nurettin kadının hayat kadını olduğuna inanarak ağlamasına anlam veremez. Kadın Nurettin'e serzenişte bulununca ilişkileri başlamadan sona erer.

¹¹ Pavyon: İşçilerin konaklaması için yapılmış yatakhanelerdir.

Nurettin kadınla olan ilişkisinden bahsedince İlyas büyük tepki gösterir ve ailenin ve işçi mücadelesinin ne kadar önemli olduğunu anlatır. Konuşmaları diğer işçilerin de olduğu bir yere taşınınca işçiler de konuşmalara kulak kesilir. İlyas işçiliğin toplumsal anlamda ne kadar önemli olduğundan bahseder. Bu konuşma sendika yöneticilerinin de dikkatini çeker ve artık İlyas'ı durdurmak zorunda olduklarına kanaat getirirler. İlyas daha konuşmasını bitirmeden kalabalığa yaklaşan bir otomobilden ateşlenen iki silahla kurşunlanır. Ömer ve yakın oldukları birkaç işçi İlyas'ı bir minibüse bindirip hastaneye getirirken, Nurettin ve kalabalık bir işçi grubu birkaç kamyonun kasasına doluşarak içerisinden ateş edilen otomobili kovalamaya başlar ancak yakalayamazlar.

Akşam çok kalabalık bir işçi grubu İlyas'ın kaldığı hastanenin önünde bekler. Hastanenin önünde bekleyen işçiler o kadar kalabalıktır ki, o akşam gazino neredeyse bomboştur. Sabah olduğunda ise işçiler toplu halde İlyas'ı ziyaret eder. Gezici çadır gazino toparlanır ve gider. Nurettin gazino giderken karşılaştığı sarı saçlı şarkıcı kadına tepkisiz kalır. Bilinçlenmeye başlayan Nurettin olanı biteni eşine de anlatır. Ömer ise pavyonda iş yavaşlatma eylemi yapma kararı alır ve işçileri örgütler. Ertesi sabah Nurettin'in de işletmeye gelmesiyle yavaşlatma kararı yer altı ve yer üstü işçileri arasında yayılmaya başlar. Fakat çoğunluk eyleme katılmaz. Patron ve sendikacılar bu konuda görüşme yapar.

Nurettin, Ömer ve bir grup işçi eylemle ilgili bilgi vermek için hastaneye İlyas'ın yanına giderler. Durumu tartıştıkları sırada patron İlyas'ı ziyarete gelir ancak İlyas'la yalnız konuşmak isteyince konuşma sertleşir ve patron bütün işçileri tehdit ederek hastaneyi terk eder. İşçiler de hastaneden ayrılır fakat Nurettin bu tartışmadan çok etkilenmiş ve farkındalığı son derece artmıştır. Evine giden Nurettin ilk değişimi kendi evinde ve ailesinde yaratmak ister. Bütün evi beyaza boyamak ister. Aile hep birlikte çalışarak ve mutlu bir şekilde bütün evi beyaza boyar.

İlyas taburcu olurken kalabalık bir işçi grubu İlyas'ı karşılar. İlyas ve Nurettin imza toplamaya devam etme kararı alırlar. Patron ise güvenlik zafiyeti olduğu gerekçesiyle mühendisin çalışmanın durdurulmasını önerdiği bir ocağa İlyas ve arkadaşlarının sokulmasını sağlar ve ocakta göçük olur. İşçiler kendi imkânlarıyla göçükten kurtulmaya çalışırken su baskını meydana gelir. İlyas, Nurettin, Ömer ve yakın oldukları bir işçi su baskınında kapana kısıılır. Su hızla boylarına ulaşırken göçüğü kazarak mahsur kaldıkları yerden çıkmaya çalışırlar.

İlyas ötekilerin moralini yüksek tutmaya çalışmaktadır. Bir grup işçi ise aynı yeri arka taraftaki su olmayan bölgeden kazarak onları kurtarmaya çalışır. Artık nefes almalarını zorlayacak seviyede olan suyla baş etmeye çalıştıkları sırada İlyas aynı yerdeki bir göçüğün altında kalır ve ölür. Nurettin'in önde olduğu kalabalık bir işçi grubu İlyas'ın ölü bedenini kollarıyla taşıyarak ocağın dışına çıkartır. Dışarıdaki işçilerin de içeriden çıkanlara katılarak yürümesi ve hepsinin kol kola girerek birlik olmasıyla film biter.

3.4.1.4 Bir Günün Hikâyesi Filminin Künyesi ve Olay Örgüsü

Senaryosunu Sinan Çetin ve Mehmet Günsür'ün birlikte yazdığı, Ertunç Şenkay tarafından 35mm. kayda alınan renkli film olan Bir Günün Hikayesi'nin yapımcısı Sabahattin Çetin, yönetmeni ise Sinan Çetindir. Kütahya'nın Gökler kasabasında çekilen filmde; Fikret Hakan, Şerif Sezer, Nur Sürer, Nizamettin Ariç, Erdinç Bora ve Ahmet Fuat Onan oynadıkları rollerle öne çıkan oyuncularlardır. 80 dakikalık filmin toplam 18 dakika, 27 saniyelik bölümünde maden işçileri çalışma ortamında görüntülenmektedir.

Yönetmenin ilk uzun metrajlı filmi olan film 12 Eylül yönetimi nedeniyle çok fazla kesintiye uğramış bir filmidir (Scognamillo, 2014, s. 340). Filmin ilk denetime uğramadan önceki ilk adının *Sabah* olduğu ileri sürülmektedir. Film çok fazla geri dönüşlere sahip, diyaloglardan çok görüntü ve simgeleri anlatı aracı olarak kullanan bir biçime sahiptir. Ege'de bir linyit madeninde geçen filmin hikâyesinin dramatik unsurunu doğuran kırılma noktası madenle ilgilidir.

Mustafa (Fikret Hakan) ve ağabeyi maden işçiliği yaparken oluşan bir göçük sonucu ağabeyi ölür. Öldükten sonra töre gereği ve ağabeyinin de vasiyeti üzerine, Mustafa yengesi Emine'nin (Şerif Sezer) kardeşi Zeynep'le (Nur Sürer) nişanlı olmasına rağmen, Emine'yle evlenir. Üstelik Zeynep de onlarla birlikte yaşamaktadır. Maden işçiliğini bırakarak ağabeyinin tazminatıyla bir kamyon alır ve madenden çıkarılan linyit kömürünün nakliyesi ile evin geçimini sağlar. Öte yandan Zeynep'le birbirlerini hala sevmektedirler. Mustafa, Zeynep'in iyiliğini düşünerek ve dedikoduların önünü kesmek için, onu güvendiği bir arkadaşı olan maden işçisi Nizam'la (Nizamettin Ariç) evlendirir. Düğünün olduğu günün hikâyesi anlatılan film İşçilerin yer altında elden ele bir kâğıdı imzalamalarıyla başlar. Ancak imzaladıkları kâğıdın ne olduğu gerek o sahnede gerekse film boyunca anlaşılmamaktadır.

Mustafa (Fikret Hakan) sabah evinde eşi Emine'nin (Şerif Sezer) yanında uyanır ve bahçedeki kuyuya yüzünü yıkamaya gider. Yüzünü yıkarken Emine'nin kız kardeşi Zeynep (Nur Sürer) elinde havluyla Mustafa'yı beklemektedir. Mustafa havluyu kullandıktan sonra geri verirken Zeynep havluyla birlikte Mustafa'nın elini tutar. Mustafa hızla elini çeker ve Zeynep'in de yüzünü yıkaması için kuyudan su çekmeye başlar. Emine bütün olan biteni pencereden izler. Kuyudaki ikili birbiriyle hiç konuşmaz, sadece Mustafa'nın iç sesi, "Zeynep'le birlikte olamayacaklarını ve onun evlenmesinin neden önemli olduğunu" söyler.

Aynı gün Nizam bir grup işçiyle ocaktan dışarı çıkar. İşçiler kendi aralarında paralarını alamadıklarından yakınırırlar. İşçiler vezneye gider ancak vezne kapalıdır. İşçiler gergindir ve veznenin önünde bağışmaktadırlar. Patronun gönderdiği bir mutemet işletmede olan işçilere ödenmesi gereken paraları başka bir maden işletmesinin satın alımında kullanılmak üzere istemektedir. Mutemet patrondan gelen telefonla müdürü ikna eder, sendika temsilcisi ise patrona yaranmak için işçilerin sakın kalmasını sağlayacağını söyler. Nizam ise sendika temsilcisinin odasına giderek düğün için gerekecek parayı almayı amaçlamaktadır. Ancak Sendika temsilcisi Erdinç (Erdinç Bora), Nizam'ı eline küçük bir miktar parayı sendikanın hediyesi olarak tutuşturup yollar.

Vezne etrafında toplanan işçi sayısı artmaktadır. Sendika temsilcisi dışarı çıkarak işçilere açıklama yapar. Müdürden hesap sorduklarını söyler, bizzat kendilerinin hesapları kontrol ettiklerini ve gerçekten para olmadığını, maaşların haftalardır vaat edildiği gibi yine bir sonraki hafta ödeneceğini söyler. Ancak işçiler sürekli üretimin olduğunu ve üretilen kömürün satışa gönderildiğini söyleyince sendika temsilcisi onları bastırır, kimilerini anarşistlikle suçlayarak kimilerine hakaret ederek oradan gider. İşçiler ikna olmaz ve para almak için beklemeye başlarlar.

Evdeyse kadınlar Zeynep'i düğün için hazırlamaktadırlar. Zeynep mutsuz bir şekilde olana bitene katlanmaktadır. Mustafa ise yine düğün için kamyonunu temizlemekte ve gelin arabası olarak hazırlamaktadır. Kamyonun güneşliğinde Zeynep'in fotoğrafını sakladığı görülür. Fotoğrafı yırtmaya yeltendiyse de vazgeçerek yeniden aldığı yere koyar. Emine'yle birlikte Zeynep'in çeyizini kamyonla yüklerler. Mustafa gururlu ve neşeli görünmektedir fakat Zeynep'le

sözlenmelerini hatırlar. Zeynep ise Mustafa'nın ablasıyla evlendiği anı hatırlar. Evine giden Nizam ise düğün için temizlenirken sürekli Zeynep'i düşünmektedir.

Gelin evine geldiğinde Nizam sevinçle hazırlanır ancak iç sesi şüpheli bir şekilde Mustafa'yla konuşur. Mustafa'nın hala Zeynep'i sevdiğine emindir ancak Mustafa ile olan dostluklarından da emindir. Sevdiğini dostu için feda ettiğini, can borcunu ödediğini düşünmektedir. Ocaktaki göçükte birbirlerine nasıl yardım ettiklerini, sendika temsilcisi Erdinç'in ise göçükte yardım isterken elini nasıl geri ittiğini hatırlar. Nizam dayanamaz konuyu Mustafa'ya açar fakat Mustafa onu ikna eder.

Konuklar düğün alanına gelmeye başlamıştır. Mustafa, Erdinç işçilerin düğüne katılmasına izin vermediği için, işçileri almak için madene doğru yola çıkar. İşçiler hala vezne etrafında beklemektedirler. Mutemet işletmedeki bütün parayı alıp bir çantaya koyarak dışarı çıkınca işçiler dayanamaz ve çantaya el koyar. Veznenin önüne bir masa koyarak veznedarı zorla masaya oturturlar. Puantaj defterine göre almaları gereken maaşlarını veznedara zorla ödetirler. Erdinç yanında silahlı bir adamla onları engellemeye çalışır fakat işçiler Erdinç'i dinlemez. Mustafa gelince kamyonu doluşarak düğüne giderler. İşçilerin gelişiyle düğün başlar.

Maden işçileri birlikte içki içip eğlenirken, madende kimse olmadığı için üretim durmuştur. Eğlenen işçiler bir taraftan elden ele dolaştırdıkları kâğıdı imzalarlar. Madenin bomboş kaldığını gören Erdinç kinlenerek düğünü dağıtmaya söz verir ve tetikçilerini çağırır. Düğünden sonra gelin ve damat eve girer, aile ve işçiler kamyonu doluşarak düğün yerinden ayrılırlar. Kamyonun kasasında işçiler davul zurnayla eğlenmeye devam ederken, Mustafa Zeynep'in fotoğrafını sakladığı yerden çıkartarak buruşturup atar. Kamyon ilerlerken Erdinç'in adamları pusuda bekledikleri yerden makineli tüfeklerle kamyonu ateş ederler.

Mustafa ve işçilerin çoğu ölür. Haber köye gelir gelmez Zeynep ve Nizam kamyonun başına koşarlar. Kalabalıkla birlikte bir süre orada yas tuttuktan sonra Nizam ölmüş işçilerden birinin cebinden, işçilerin imzaladıkları kâğıdı alır ve Zeynep'le ele ele köye doğru yürürler.

3.4.1.5 Ekmek Filminin Künyesi ve Olay Örgüsü

Faik Ahmet Akıncı'nın yazarak yönettiği, Taner Işık ve Mustafa Kuzu tarafından 35 mm. renkli olarak kayda geçirilen 1996 yapımı ekmek filminin

yapımcısı Nuray Aydın'dır. Fikret Hakan, Demir Karahan, Gülsen Tuncer, Murat Soydan, Kazım Kartal, Şevket Kahraman; filmde oynadıkları rollerle öne çıkan oyunculardır. Film Ocak 1991'de Zonguldak'lı maden işçilerinin Ankara'ya yürümeye kadar varan hak arayışlarını kurgusal olduğu kadar belgesel bir niteliği de içerisinde barındıran bir dille anlatmaktadır. 75 dakikalık filmin 13 dakikasında maden işçileri çalışma ortamında görüntülenmektedir.

Film 1994 yapımı, inşaat işçilerinin işçi işveren çatışmasını konu edinen *İş* filmiyle anlamsal bir devamlılık barındırmaktadır (Scognamillo, 2014, s. 431). Bu yönüyle de yönetmenin ikilemesi olarak değerlendirilmektedir. Film GMİS'in katkılarıyla hazırlanmıştır.

Hikâye Genel Maden İş sendikası başkanı Şemsi Denizer'in¹² (Demir Karahan) bir salonda işçilere, ülkenin ekonomik durumu ve bu ekonomik durumda kendilerine biçilen rol üzerine bir konuşma yapmasıyla başlar. Türkiye Taşkömürü Kurumu'nun özelleştirmeye çalışıldığından ve sendikanın bu duruma karşı olan tutumundan bahseden bu konuşma işçilerden alkış toplar.

Dışarıda bazı işçiler sendikanın görüşleriyle paralel bir şekilde mücadelenin gerekliliğinden, sendika başkanının kendi içlerinden güvenilir biri olduğundan söz ederken, egemen siyasi kişiler sendika başkanını kışkırtıcı, işçilerin olası hak arama eylemlerini ise ayaklanma olarak değerlendirmekte ve kendi yandaşları olduğuna inandıkları madencileri kullanarak herhangi bir eylemin önünü alma planları yapmaktadırlar. Çok geçmeden şehirde sendika başkanının dinsiz olduğu konusunda söylentiler yayılmaya başlar. Yine yandaş işçilerle toplantı yapan siyasi parti il başkanı sendikada olup biteni öğrenmek için yandaşı olan işçileri kullanır.

Sendika yetkilileri kendi aralarında yaptıkları toplantıda bütün şehrin ve emek gruplarının kendi yanında olduğunu, elleri çok güçlü olduğunu için hükümeti gerçekten haklarını alabilecekleri bir toplu sözleşmeye zorlayabileceklerine kanaat getirirler. Şehirdeki bazı işçiler grev yapmayla ilgili tartışmalarda bulunsa da sendika başkanı grevin önündeki kimi yasal engellemeleri anlatır. Sendikanın yalnızca ekonomik mücadele yürütmediğini aynı zamanda demokrasi mücadelesi de yürüttüğünü söyler. Ancak sendika başkanı

¹² Filmde sendika başkanının ismi geçmemektedir. Buna rağmen hem tarihi gerçeklikten hem de filmin sonundaki ithaftan, başkanın Şemsi Denizer olduğu anlaşılmaktadır. Fakat filmde kullanılmadığı için bu bölümden başka bir yerde Şemsi Denizer ismi kullanılmamıştır.

işçilerin haklarını almaya karardır, bu konuda gazetelere demeçler verir. Siyasi parti il başkanı kendisini devlete meydan okumakla suçlar.

Sendika mücadele yöntemlerini anlatmak için bir dergi çıkartır. İşçiler bu dergiyi okumaya başlarlar. Bir dergi dağıtımı sırasında maden işçisi olan Hacı Arif'e (Fikret Hakan) de dergi uzatılır. Hacı Arif dergiyi almaz, dağıtanları tersler ve tek okuyacağı şeyin Kur'an olduğunu söyler. Dergiyi dağıtanlar ise hepsinin kutsal kitaplarının Kur'an olduğunu fakat konunun Kur'an'la alakası olmadığını söylerler.

Bir vardiya sırasında grizu patlar, pek çok işçi ölür veya yaralanır. Hacı Arif'in çalıştığı ayakta¹³ işçiler, Hacı Arif'in yanında getirdiği bir kuşun ölmesi üzerine gazı fark ederek, kazadan kıl payı kurtulurlar. Ölüler ve yaralılar çıkartılırken sendika yetkilileri de olay yerindedir. İşçiler cenazeleri Türk bayrağına sararak taşırlar. Hükümetten gelen açıklama ölümlere baş sağlığı, yaralılara ise şifa dilemekten öteye geçmemektedir. İşçiler bu durumdan hoşlanmaz. Sendika başkanı basına bunun bir kaza olmadığını önlem alınmamasından, ilkel şartlarda çalışmaktan kaynaklandığını, bunun hükümetin suçu olduğunu söyler. Bu haberleri duyan Hacı Arif, ölümün Allahtan geldiğini hükümetin bir kabahati olamayacağına düşünerek, sendika başkanına ateş püskürür. Siyasi parti başkanı konuyla ilgili işçilerle toplantı yapar ve sendikanın işçilerin akıllarını çelmeye çalıştığını söyler. Hacı Arif bu düşünceyi oldukça benimser fakat dinine bağlı olduğunu düşündüğü için kendine yakın gördüğü Kamil Hoca'ya (Kazım Kartal) bu düşünceyi yinelediğinde terslenir. Arkadaşı asıl akıl çelcinin egemen siyasiler olduğunu söyler.

Sendika başkanı kadınlarla bir toplantı yaparak mücadelenin kadın erkek bir arada yürütülmesi gerektiğini söyler, neyle mücadele edildiğini anlatır. Siyasi parti başkanı işçilerle bir toplantı yaparak erkeklikleriyle dalga geçer ve eşlerine sahip çıkmaları gerektiğini söyler. Eşi sendikanın yaptığı toplantıya katılan Hacı Arif eşini tartaklar ve tehdit eder. Hacı Arif sendikaya hem dinine aykırı olduğu gerekçesiyle hem de daha önceki sendika yöneticilerinin kendi ceplerini şişirdikleri gerekçesiyle güvenmemektedir.

Sendika başkanı bütün maden ocaklarını gezerek işçileri bilgilendirir. Siyasi parti ise sendikanın komünistlerle iş birliği yaptığını ve işçilerin sendikadan

¹³ Ayak: Üretimde kömürün elde edildiği yerdir.

uzak durması gerektiği söyler. Bakan ise bir televizyon programında işçileri madeni kapatmakla tehdit eder. Maden ocaklarının zarar ettiğinden dem vurulmaktadır. Sendika ise özelleştirme için ocakların bilerek zarar ettirildiğinin farkındadır. Her fırsatta da bunu dile getirir. Televizyon haberleri işçilere zam yapılırsa zararın daha da artacağını söylediğinde Hacı Arif devletin parası olmadığı için işçisine para veremediğine inanmaktadır. Oysa kendi oğlunu düğün yapmadan sünnet ettirmek istememekte ve düzgün bir sözleşme yapılmasını, ekonomisinin düğün yapabilecek bir noktaya gelmesini beklemektedir.

İşçiler bakanın tehdidinden hoşlanmaz ve tartışmalar başlar. İşçilerin eşleri kendi aralarında olup bitenleri konuşmaya başlamaktadır. Kadınlar grevin tek çare olduğundan bahsederler. Filmde diğer kadınlara göre daha bilinçli olduğu görünen işçi eşleri diğer kadınlara olanı biteni anlatır ve kadınları mücadeleye sahip çıkmaya çağırır. Sendika grevin hukuki boyutunu tartışırken, hükümet işçilerin greve zorlayarak kendilerini haklı çıkarmayı planlamaktadır.

İşçiler greve çıkarlar, bütün şehir greve sahip çıkmaya başlar. Katılmayanlar ikna edilmeye çalışılır. Hacı Arif ise greve katılmaz. Hükümet yaptığı basın açıklamasında ülke dışında gerçekleşen ve ülkenin katılmadığı bir savaş yüzünden işçilerin haklarını veremediklerini söyler. Hacı Arif bu durumu sorgulamadan kabullenir ve grevcilerin dış mihrakların oyununa gelen bölücüler olduğuna inanır. İlerleyen zamanda greve katılan işçilere selam vermeyi bile keser.

Madenci eşlerinin, çocuklarının ve kent halkın katılımıyla grev büyür. Greve katılmayan işçiler de yavaş yavaş greve katılmaya başlar. Sendika başkanı sürekli olarak işçilere bildirimde bulunur. Hükümet gelişmelere karşı sürekli olarak basın yoluyla açıklamalarda bulunurken, sendika bütün bunlara cevap üretir. Sürekli olarak mücadelenin haklılığına vurgu yapılır. Greve katılmak erdem meselesi olmaya başlamıştır. Türk-iş genel grev kararı alır. Hacı Arif grevcilere selam vermeyi dahi bırakır. Yine de hala birtakım kişiler kent içinde işçileri siyasi ideolojik bahanelerle vazgeçirmeye çalışmaktadır.

Sendika başkanı Ankara'da yetkililerle bir toplantıya katılır. Yatırım yapma ve madenlerin kapatılmayacağı konusunda kimi taahhütler verilse de inandırıcı gelmez. Başkan bunu bir oyalama taktiği olarak değerlendirir. Bir sonraki toplantıdaysa bakan sendika başkanını azarlayarak ve tehdit ederek konuşur. Sendikanın teklifi yine kabul edilmez.

Hacı Arif yavaş yavaş olan bitenin farkına varmaya başlamıştır. Örgütlülüğün önemini de kavramıştır. Birilerinin mücadelesinden faydalanmanın dini açıdan da uygun olmadığını düşünür ve sonunda greve katılma kararı alır. Sendika ise işçilerle birlikte Ankara'ya gitmeye karar verir fakat Ankara valiliği işçilerin Ankara'ya girmesini yasaklar, Zonguldak Emniyeti ise işçileri Ankara'ya getirmek için gelen otobüsleri ya alıkoyar ya da geri gönderir. Bunun üzerine sendika Ankara'ya yürüme kararı alır. Hacı Arif'in de içinde olduğu binlerce kişi Ankara'ya doğru yürümeye başlar. Hükümet mevsim şartlarından dolayı bu yürüyüşün çabucak dağılacığını düşünse de öyle olmaz. Kolluk kuvvetleri ise işçiye engel olamamaktadır. Hükümet basın aracılığıyla işçiye seslenir, devlet bütçesinin yeterli olmadığını eğer işçilere istedikleri zammı verirlerse, başka birilerinin hakkını gasp etmiş olacaklarını söyler. Bazı işçiler haram lokma alacakları şüpheye girerler fakat Hacı Arif açıklamaya itibar etmez.

İşçiler bütün barikatlara ve kış koşullarına rağmen Bolu'nun Mengen ilçesine ulaşır. İşçiler birlik ve dayanışma içindedir. Birbirlerine her zorlukta yardımcı olurlar. Yürümedikleri vakitlerde de bir arada dinlenip bir arada eğlenirler. Mengen çıkışında askerler işçilerin yolunu iş makineleriyle keserek işçilere sert bir şekilde müdahale ederler. Birbirlerinin güvenliğinden sorumlu olduklarını düşünen işçiler geri çekilir ve durumu değerlendirir. Dışarıdan yürüyüşe katılmaya gelen kişiler kendi güvenlikleri ve grevde verilen mücadeleyi anlatmaları için geldikleri yerlere geri gönderilir. Hacı Arif, kendi insanları olarak gördüğü askerin kendilerine bu şekilde sert davranmasına anlam veremez ve bu noktada aslında hükümetin samimiyetten uzak politik tavırlar sergilediğine emin olur. Hacı Arif eşine telefon eder ve durumu bildirir, kararlı olduklarını söyler. Gece vakti Hacı Arif'in başını çektiği işçiler hızla oturdukları yerden kalkarak askerlerin kurduğu barikata doğru koşar ve film burada sona erer.

3.4.1.6 Yük Filminin Künyesi ve Olay Örgüsü

Ayfer ve Avni Özgürel'in yapımcılığını üstlendiği 2012 yapımı Yük filminin senaristi ve yönetmeni Erden Kıral'dır. Film renkli ve dijital olarak kaydedilmiş olup görüntü yönetmenliğini Feza Çaldıran üstlenmiştir. Nadir Sarıbacak, Tülin Özen, Tansu Biçer, Suzan Genç, Murat Kılıç, Sinan Demirer oynadıkları rollerle filmin öne çıkan oyuncularındır. 78 dakikalık filmin yaklaşık 53 dakikasında maden işçileri çalışma ortamında görüntülenmektedir.

Nesnel-belgesel ve gerçekçi sinemanın temsilcisi olarak değerlendirilen bir yönetmen olan Erden Kıral, sinema sanatını bir başkaldırı ve eleştiri aracı olarak görmektedir (Scognamillo, 2014, s. 336). Sinemanın artık yeni resimleri bulması gerektiğini, yeni resimlerin güzel resimler değil gerçek resimler olması gerektiğini vurgulamaktadır (Scognamillo, 2014, s. 338). Bu bağlamda Anadolu'nun gerçek insanlarını filmlerine konu edinmiştir. Toplumsal gerçeklikleri bireysel dönüşümün görüldüğü hikayeler üzerinden aktarmaya çalışılmıştır. Filmlerinde resimler doğrudan gerçekliğe dikkat çekmekle birlikte, dramaturjik olarak film bütünüyle ortaya çıkan bir toplumsallık söz konusudur. Yani toplumsal dinamiklerin birey üzerinde oluşturduğu etkinin yine toplumsal olan sonuçlarıyla ilgilenmekte olduğu söylenebilmektedir.

Her ne kadar gerçek resimleri güzel resimlere tercih etse de gerçekliği sanat içinde çirkin gerçeklikleri güzelleştirmeden estetize etmeyi başarmaktadır. Bu başarı sinema dilinin kendine özgü işlekliği ve kıvraklığıyla da yakından ilgilidir (Onaran, 1994, s. 167). Doğrudan bir belgesel sinemadan farklı olarak gerçekliği hikayesinin kurgusuna kadar organize etmeye becerebilmektedir. Yük filmi de bu doğrultuda Zeynep, Cemal ve Cumali'nin ilişki üçgeninin arkasında madencilerin çalışma gerçekliklerini organize etmeyi amaçladığı bir film olarak dikkat çekmektedir.

Daha önce birbirlerini seven Zeynep (Tülin Özen) ve Cumali (Tansu Biçer) başkalarıyla evli olmalarına rağmen birlikte kaçar fakat bir süre sonra ayrılarak evlerine dönerler. Bu olay Zeynep'in eşi Cemal (Nadir Sarıbacak) ve Cumali arasında bir husumet doğurur. Bir kavga sırasında Cemal, Cumali'nin abisini öldürür ve aile, suçu en küçük kardeşin üzerine yıksa da gerçek bilinmektedir ve ortaya bir kan davası çıkmıştır. Cumali Cemal'i öldürmek için aramaktadır. Ailesinin de telkinleriyle Cemal saklanmak için yaşadığı yerden uzaklaşarak bir kömür madeninde saklanabilmek için işçilik yapmaya başlar.

Cemal diğer işçilerle birlikte çalışmaya yer altına iner ve ayakta kömür üretiminde çalışır. Büyük bir dikkatle ve sanki bu çalışma dışında bir yerde var olmuyormuşçasına çalıştığı sezilmektedir. Maden içinde kendini güvende hissetmektedir. Madenden dışarı çıktığında ise işletme içinde bile güvensizdir. Dışarıya çıktığında ise daha güvensiz ve tedirgin olan Cemal, madenin daha eskiden giriş çıkış için kullanılan ve sonra havalandırma görevi gören eski girişlerinin hala madene giriş çıkışa uygun olup olmadığını kontrol eder.

Cumali her tarafta Cemal'i aramaktadır. Maden işletmesine de sorar fakat Cemal işletmeye kendi ismiyle kayıtlanmadığı için orada çalıştığını hemen doğrulayamaz. Yine de madende çalıştığından kendince emindir. Cemal de sanki bunu biliyormuşçasına, madende çalışırken Cumali'nin de madende çalıştığına dair anlık sanrılar görmektedir. Gece rüyalarında bile Cumali'yi madende işçi olarak görür. Korkuyla uyandığı bir gece yine havalandırma girişlerini kontrol etmeye gider fakat bu kontroller bile onun daha fazla korkmasına sebep olur.

Muhtar işletmeye gelerek mühendis Kadir'den (Murat Kılıç) hayvan sürülerine dadanan kurtları öldürmek için yardım ister. Şef, Cemal'in de arasında olduğu bir grup işçiye tüfek dağıtarak kurt avına çıkartır. Cemal daha önce de olduğu gibi gönüllü nöbete kalarak madene inmek istese de mühendisin ısrarı üzerine işletme dışında ava katılmak zorunda kalır. Bu av sırasında Cumali, Cemal'i işçilerle birlikte dışarıda görünce madende çalıştığını doğrular ve hemen silahını hazırlamak için kaldığı otele döner. Silahına mermileri dizerken Cumali'nin de Cemal'i öldürmekten korktuğu anlaşılmaktadır.

Başka bir gün ocak çıkışı işçiler iş kıyafetlerini çıkartırken Cumali'nin de aralarında olduğu görülür. Cemal uzaktan korkuyla Cumali'yi izlemektedir. İşçi grubu daha sonra banyoya geçtiğinde de Cemal korkmaktadır. Cumali ise banyo koridorlarında Cemal'i aramaktadır. Daha sonraki bir zaman diliminde yer altında Cemal ve Cumali karşılaşırlar. Cemal korkuyla Cumali'nin ne istediğini sorsa da Cumali hiçbir cevap vermez. Yine bir çalışma sonrası Cemal ve Cumali'nin bir grup işçiyle bir arada oturduğu görülür. Cumali, Cemal'e ölümle ve ardında kalacak olan Zeynep'in geleceğiyle ilgili kötü sözler söyleyince Cemal Cumali'ye saldırmaya yeltenir ancak, bu hareketiyle yanındakinin başka bir işçi olduğunu fark eder. Buraya kadar Cumali'nin madende gerçekten var olup olmadığı bir belirsizlik içindedir.

Cemal ayakta çalışırken Cumali'nin ocağın içinde bir yerde kendisini öldürmek için hazırlık yaptığı hayalini kurarak tedirgin olur. İşçi yatakhaneğinde de tedirgin ve düşünceli görünür. Gece yarısı karşı taraftaki bir ranzada uyuduğu görülen Cumali'yi uyandırarak iş için dışarıya çağırır. İkili yer altına girmek için hazırlık yaparlar. Cemal kafese¹⁴ girerken Cumali'ye, niyetinin yer altında Cumali'nin kendisini öldürmesine izin vermek olduğunu ve mevcut belirsizliğe

¹⁴ Kafes: Kapalı madencilikte işçileri ve makineleri yer altına indiren asansördür.

dayanamadığını söyler. Kafes yer altında daha derine ilerledikçe, Cemal Cumali'yi kendisini öldürmesi için motive eder. Ocağa indiklerinde galeride¹⁵ artık korkmadığını söyler ve öyle de görünmektedir. Cumali ise Cemal'in bu tutumundan rahatsız olur. Bu haldeyken Cemal'i öldürmek istemez ve oradan uzaklaşır. Cemal tek başına kaldığında bir köşede baretini, maskesinin takılı olduğu kemerini, alyansını ve ayakkabılarını çıkartarak, karanlıkta daha derinlere doğru tek başına yürümeye başlar. Daha sonra yer üstünde yayılmaya başlayan haberle göçük olduğu anlaşılır. Mühendis ve çavuş yer altında olay yerine doğru hızlıca ilerlerken, Cumali de yukarıda lambahanede¹⁶ Cemal'in lambasının yerinde olup olmadığını kontrol eder ve olmadığını görerek sinirlenir.

Sabah Cumali'nin de içinde olduğu bir işçi kalabalığı ve bir grup işçi yakını kuyu başında çıkacakları ve aşağıdan gelecek haberleri beklemektedirler. Ocakta ise işçiler mühendisin yönetiminde göçükte kalanları kurtarmaya çalışmaktadır. Çıkan yaralıların ve inlemelerin etkisiyle mühendisin kendinden geçercesine korktuğu görülmektedir. Yukarıdaki bekleyiş uzadıkça daha dağınık bir hal alır ancak daha kalabalık sayıda insan beklemeye başlar. Zeynep de bu bekleyenlerin arasındadır. İlerleyen saatlerde diğer işçi yakınlarının da beklediği bir odadayken Cumali Zeynep'in yanına gelir ve yeniden birlikte olmak istediğini söyler fakat Zeynep onu kovar. Cumali'nin de Zeynep'in de aklına ayrılışları gelir.

Akşam bekleyiş devam ederken Cumali yine Zeynep'in yanına gelir ve yaklaşmaya çalışır fakat Zeynep yine kabul etmez. Bunun üzerine düşünen Cumali, Zeynep'i kaçıрма kararı alır ve ertesi gün yine yanına gider. Zeynep'e sokulur. Zeynep duygusal olarak direnmekte zorlansa da kendini toplar ve Cumali'yi iter. Zeynep'in kendisine olan hislerinin devam ettiğini fark eden Cumali tekrar yaklaşmaya çalışır. Yeniden birlikte olmak konusunda konuşurlar ve Zeynep hisleriyle hareket etmeyeceğini söyler.

Cumali şehir merkezine dönerek biraz alış veriş yapar ve aldıklarını hala eşinin göçükten çıkmasını bekleyen Zeynep'e verir. Kalabalık Zeynep'le ilgili dedikodu yapmaya başlar. Zeynep uzaklaşsa da Cumali peşini bırakmaz. Cumali'nin bütün ısrarlarına rağmen Zeynep onu kabul etmez ve uzaklaştırır. Zeynep beklemeye devam eder, Cumali ise arabasına binerek gider.

¹⁵ Galerî: Maden ocakları içinde açılan yollardır.

¹⁶ Lambahane: İşçilerin çalışma sırasında kullanacakları lambalarını ve oksijen maskelerini aldıkları yerdir.

Bir ay sonra işçiler, yer altında Cemal'in öldüğü yerden keklik sesi geldiği gerekçesiyle korktukları için yer altına inmeden kuyu başında beklemeye başlarlar Mühendis ve çavuş aşağıya inerek keklik sesini takip ederek geldiği yöne doğru hareket ederler. Sesin sebebinin basınçlı hava geçen bir borunun patlaması olduğu anlaşılır. Filmin sonunda Zeynep'in bir tekstil atölyesinde çalıştığı ve mutlu olduğu görünür.

3.4.1.7 Kelebeğin Rüyası Filminin Künyesi ve Olay Örgüsü

Yılmaz Erdoğan'ın yazıp yönettiği, Necati Akpınar tarafından yapımcılığı üstlenen 2013 yapımı Kelebeğin Rüyası filmi, 1940'lı yılların Zonguldak'ındaki iki yakın arkadaş olan şair Muzaffer Tayyip Uslu ve şair Rüştü Onur'un hayatlarından bir kesiti anlatmaktadır. Dijital olarak 2.35:1 ölçekle kaydedilen filmin görüntü yönetmeni Gökhan Tiryaki'dir. Kıvanç Tatlıtuğ, Belçim Bilgin, Mert Fırat, Farah Zeynep Abdullah, Yılmaz Erdoğan, Ahmet Mümtaz Taylan filmin öne çıkan oyuncularındır. Yüz on dokuz dakikalık filmin yedi dakika kırk beş saniyesinde maden işçileri çalışma ortamında görüntülenmektedir. Gişede büyük bir başarı elde eden film bu yönüyle maden işçilerini yeniden gündeme getirmiştir.

Hikâye 1940 İş Mükellefiyeti Kanunu'nu Zonguldaklı erkeklerle ilgili olan maddesiyle ve ardından kömür işletmesinde çalışan ve asker tarafından zincirlere vurularak zorla çalışmaya getirilen işçilerin görüntüleriyle başlar. Rüştü Onur (Mert Fırat) bu işletmede memur olarak çalışmaktadır. Muzaffer Tayyip Uslu (Kıvanç Tatlıtuğ) ise telgraf memuru olarak çalışmaktadır. Geçimlerini yaptıkları bu işlerle sağlasalar da gönüllerindeki iş şairliktir. Varlık dergisinde şiirlerini yayınlamaya çalışmaktadırlar. O dönem Zonguldak'ta edebiyat öğretmenliği yapmakta olan şair Behçet Necatigil (Yılmaz Erdoğan) ile yakın ilişki içerisindeyler. İkili maden patronu Zikri Özsoy'un (Ahmet Mümtaz Taylan) kızı Suzan'ı (Belçim Bilgin) çok beğenir ve Suzan üzerine bir iddiaya girerler. İkisi de birer şiir yazacak ve Suzan hangi şiiri beğenirse iddiayı o kazanacaktır.

Rüştü'nün yazmakta olduğu bir tiyatro oyununda Suzan'a rol teklif etmek için Suzan gibi diğer varlıklı ailelerin çocuklarının olduğu bir vals dersine giderler ancak tam Suzan'la konuştukları sırada Rüştü yoğun bir şekilde öksürmeye başlar, çok büyük bir verem salgını olduğu için, Suzan ve arkadaşları korkuyla hemen oradan uzaklaşır. Gerçekten de verem olduğu anlaşılan Rüştü hastaneye yatırılır

ve hastalığı ilerlemiştir. Hastaneden çıktıktan sonra Suzan geçmiş olsun demek ve daha önce oradan kaçarak uzaklaşmasını telafi etmek için Rüştü'nün yanına gider. Rüştü ve Muzaffer burada ona tiyatro oyununda oynaması için rol teklif ederler. Suzan ikiliye madene inmek istediğini söyler, onlar ise oranın insana göre bir yer olmadığını söyler. Yine de Rüştü bundan ilham alarak tiyatro oyununa madene inen bir kadın ekler. Yazılan oyunu temize çekmek için Muzaffer çalıştığı kurumdan daha sonra yerine koymak üzere bir daktilo kaçıır ve çalıştıkları sırada daktilo kazayla kırılır ve kullanılamaz hale gelir. Bunun üzerine Muzaffer işten atılır.

Yine de Behçet Necatigil'in daktilosuyla oyunu kısmen temize çekerler ve provalara başlarlar. Provalar sırasında Suzan'la daha çok vakit geçirmeye ve yakınlaşmaya başlarlar ancak arkadaşları ikilinin “veremli” olduğu konusunda Suzan'ı uyarır. Çok geçmeden Zikri Özsoy durumu öğrenir ve bir prova sırasında gelip kızı Suzan'ı alarak, Rüştü ve Muzaffer'i Suzan'dan uzak durmaları konusunda uyarır. Günler içinde Rüştü iyice fenalaşır ve evden çıkamaz hale gelir. Bu sırada Behçet Necatigil'in tanıdıkları vasıtasıyla İstanbul Heybeliada Sanatoryumu'ndan¹⁷ haber gelir ve Rüştü tedavi için sanatoryuma davet edilir. Rüştü iddia için yazdığı şiiri Muzaffer'e teslim ederek Heybeliada'ya tedaviye gider.

Rüştü tedaviye devam ederken, Muzaffer ve Suzan iyice yakınlaşır, gizlice buluşmaya başlarlar. Suzan ısrarla madene inmek istemektedir. Muzaffer bu ısrarı geri çeviremeyerek işletmede toplu halde yıkanıp kurumaları için asılan işçi kıyafetlerinden çalarak bir okul çıkışı Suzan'ı alır. Bu sırada iddia için yazılmış olan şiirleri de Suzan'a verir. Maden yakınındaki bir dereye işçi kıyafetlerini giyerek yüzlerini dereden aldıkları kömürlü çamura boyarlar. Suzan'ın kadın olduğu anlaşılmamaktadır. İşçilerin arasında karışarak ocağa inerler. Çalışma şartlarının ne kadar ağır ve insanlıktan uzak olduğunu görerek şaşırان Suzan bir de ölü ya da yaralı işçilerin derme çatma sedyelerle maden içinde taşındığını görünce üzülür ve dışarı çıkmak için hareketlenirler. Ocaktan çıkan diğer işçilerin arasına karışarak dışarıya doğru yol alırlarken işçilerin bitten ve hastalıktan korunma amacıyla kıyafetlerini çıkartarak çırılçıplak kaldıkları bir alana geçerler. Sıra Suzan'a geldiğinde ikilinin durumu ortaya çıkar ve yakalanırlar. Zikri Özsoy

¹⁷ Sanatoryum: Akciğer hastalıklarının tedavisinin yapıldığı hastanelerdir.

durumu haber alınca kızını almaya gelir. Kızına tokat atar, Muzaffer'i ise adamlarına dövdürür. Yediği dayağın da etkisiyle Muzaffer'in hastalığı iyice kötüleşir. Behçet Necatigil Muzaffer'i yanına alarak Heybeliada'ya götürür. Sıra beklememek için hastane başhekimini zorlukla ikna ederler. Muzaffer de Rüştü'yle birlikte tedaviye başlar. Suzan'a mektuplar yazar fakat hiçbirisi Suzan'a ulaşmaz. Muzaffer, Rüştü ve Rüştü'nün âşık olduğu Mediha (Farah Zeynep Abdullah) birlikte iyi vakit geçirirler ama Muzaffer bir taraftan sürekli Suzan'ı düşünür ve Zonguldak'a dönmek ister. Kısa süre sonra Mediha'nın verem olmadığı, tedavisinin sanatoryumda yapılamayacağı ve taburcu olacağı anlaşılır. Rüştü Mediha'ya evlenme teklif eder. Mediha her ikisi de hasta oldukları gerekçesiyle bu teklifi geri çevirir ancak Mediha taburcu olurken Rüştü ve Muzaffer de tedavilerini yarım bırakarak onunla sanatoryumdan ayrılınca Mediha evlenmeyi kabul eder ve evlenirler.

Muzaffer Zonguldak'a gelir ve şiirlerinin Varlık Dergisi'nde yayınlandığını, Suzan'ın İstanbul'a gönderildiğini ve kendisine birçok mektup yazdığını öğrenir. İstanbul'a dönen Muzaffer Rüştü'ye de müjdeyi verir. Şiirlerinin Varlık dergisinde yayınlandığını öğrenen Rüştü çok sevinir ve hep birlikte kutlama yaparlar. Ertesi gün Muzaffer, Suzan'ın okuluna gider. Muzaffer'i karşısında gören Suzan onun boynuna atılır ve ertesi gün buluşmak için sözleşirler. Muzaffer eve döndüğünde Mediha'nın çok hasta olduğunu görür. Ertesi gün Suzan'la buluşurlar, Suzan'ın iddia için yazılmış olan şiirler arasından Rüştü'nün yazdığını beğendiğini öğrenir.

Mediha günden güne kötüleşir ve sonunda ölür. Cenazeden sonra Rüştü ve Muzaffer kendilerini odaya kapatırlar. Başsağlığına gelen Suzan'a bile kapıyı açmazlar, onunla konuşmazlar. Günlerce içki ve sigara içerek odanın duvarlarını şiirlerle doldururlar. Rüştü iyice kötüleşir ve ölür. Rüştü'nün mezarı başında Suzan ve Muzaffer baş başa kalır ve gözyaşları içinde üstü kapalı birbirlerine veda ederler. Suzan'ın gidişiyle Muzaffer yalnız kalır ve film biter.

3.4.1.8 Güven Filminin Künyesi ve Olay Örgüsü

Yapımcılığını F. Serkan Acar, Muhammet Çakıral ve Dilek Aydın'ın üstlendiği 2018 yapımı Güven filminin senaristi ve yönetmeni Sefa Öztürk'tür. Dijital ve renkli olarak kayda alınan 92 dakikalık filmin görüntü yönetmeni Feza Çaldıranken; Gözde Çığacı, Bülent Çolak, Ahmet Kaynak, Doğukan Polat,

Sabriye Kara, Serkan Keskin, Feride Çetin oynadıkları rollerle filmin öne çıkan oyuncularındır. Film Zonguldak'ta yaşayan bir çekirdek ailenin ve bu ailenin kuruluşunun, ailenin bugünü ve geleceği üzerine olan etkisini birtakım ilişkiler üçgeninde ele alır.

Meryem (Gözde Çığacı) ve Ali (Bülent Çolak) yoksul bir evde çocukları Mert ile birlikte yaşamaktadırlar. Evlerinin damı akıttığı için Meryem Ali'yi umursamazlıkla suçlamakta ve Ali'nin sözlerine güvenmemektedir. Güvenlik görevlisi olan Ali'nin çalıştığı şirketin düzenlediği bir etkinlikte eğlenirken Ferit'in (Ahmet Kaynak) içeri girmesiyle birlikte Ali'nin keyfi kaçır.

Ali bir alışveriş merkezinde görev yaparken, Meryem arkadaşı Esra (Feride Çetin) ile birlikte vakit geçirmektedir. Meryem sohbet sırasında Ferit'in geldiğini öğrenir ve şaşırır. Eve döndüklerinde Ali'nin gerginliği belli olmaktadır. Meryem'e kötü davranır. Akşam Ali ve Nevzat (Doğukan Polat) birlikte deniz kenarında bira içerken Ferit de yanlarına gelir. Ali ve Ferit'in aralarında bir gerginlik olduğu anlaşılır. Şehir ve gençlikleri üzerine sohbet ederler. Ferit İstanbul'da yaptığı işleri anlatır. Ali her diyalogda gergindir. Gece eve döndüğündeyse Meryem'e Ferit'le birlikte vakit geçirdiğini söyler fakat Meryem bunu bilmiyormuş gibi davranarak, Ferit'in dönme sebebini öğrenmeye çalışır. Ali ertesi gün Ferit'in çocuğu görmek için eve geleceğini söylemesi üzerine Meryem telaşlanınca çocuğun babasının Ferit olduğu anlaşılır.

Ertesi gün Ferit çocuğa aldığı hediyeyle birlikte eve gelir. Evde gergin bir hava oluşur. Meryem, çocuğu Ferit'ten uzak tutmaya çalışır. Bu tavır dışında Ferit'e herhangi bir misafir gibi davranılmaya çalışılsa da pek konuşulmaz. Ali işe gitmek için hazırlanmaya geçince Meryem ve Ferit konuşmaya başlarlar. Ferit'in Meryem'i terk ettiği ve Ferit'in suçluluk hissettiği anlaşılır. Ferit gerginliğe dayanamayarak evden çıkar. Meryem, Ferit'i görüp kim olduğunu soran komşusuna abisi olduğunu söyler. Çarşıda Ali'nin önüne çıkan Ferit, Ali'ye bir define işine yardımcı olması karşılığında para teklif eder. Ali'nin güvelik müdürünün de işin içinde olduğunu ve Ali'ye düşen görevin çok riskli olmadığını söyler. Ali Ferit'e güvenmediğini belli edince, Ferit güvence olarak İstanbul'da çalıştırdığı vidanjörlerinden birini paraya verene kadar Ali'nin üzerine yapacağını söyler. Meryem itiraz etse de Ali işi kabul eder ve bundan sonra Ferit'le çok fazla vakit geçirmeye başlar. Bu yakınlık Meryem'e tuhaf gelir ve endişelenmesine neden olur. Ancak bu süreçte Ferit'in çocuğu bahane ederek eve gelip gitmesine

ses etmez. Ali bütün yakınlıklarına rağmen Ferit'in eve gelmesinden hoşlanmaz. Meryem'e güvenmediğini de belli etmektedir. Buna rağmen Meryem ve Mert, Ferit ile daha sık vakit geçirmeye başlarlar. Buluşmalarında geçmişteki ilişkilerinden söz ederler. Ferit, Meryem ve Mert'e hediyeler alır. Meryem bu görüşmeleri Ali'den gizlemesi konusunda Mert'i de tembihler.

Ali ve Ferit'in birlikte yaptıkları gizli işte aksilikler olunca, Ali işin içine daha çok girmek zorunda kalır. Ferit işin başında durması için Ali'yi köye gönderir. Kendisi ise Meryem'in yanına giderek emanet bir para bırakır. Bu esnada Meryem'in Ferit'ten yanlarında olacaklarına dair bir beklenti içinde olduğu anlaşılır. Ferit bunun olmayacağını vurgular. Meryem yine hüsrana uğrar. Akşam Meryem çocuğu komşuya bırakarak evden çıkar, Ali ise Ferit ve Meryem'e güvenmediği için Meryem'i takip etmektedir. Çok geçmeden Meryem bir eve girer. Ali evin etrafında dolaşır, pencerelerden içeriye bakmaya çalışır fakat içerisi karanlıktır. Bir süre sonra Meryem evden çıkınca Ali evin içine girer.

Evine dönen Meryem eve geldiği kıyafetleriyle yatmaktadır. Kendini öylece yatağa attığı anlaşılmaktadır. Dalgın ve durgundur. Komşuya çocuğunu almaya gittiğinde çocuğun ateşlendiğini öğrenir ve çocuğu hastaneye yatırır. Hastanede çocuğu Esra'ya emanet ederek eve dönen Meryem evde Ali'yle karşılaşır ve olan biteni sorar. Ali de ona akşam ne yaptığını sorar. İkili olanları birbirinden saklamaktadır. Birlikte hastaneye giderler. Hastane kantinindeki televizyondan Ferit'in evinde ölü bulunmasıyla ilgili olarak gösterilen habere karşı tepkisiz kalırlar.

Ali eve döndüğünde polisler tarafından cinayet şüphesiyle gözaltına alınır. Hastanedeki Meryem ise düşünceli ve gözü yaşlıdır fakat onun bu durumunun çocuğun hastalığıyla alakalı olmadığı bellidir. Sorgudan sonra serbest bırakılan Ali hastaneye gelir ve Meryem'e olup biteni anlatır, olası bir sorguya karşı ne söyleyeceğini tembih eder. Sonrasında işe gider ve soruşturma sebebiyle işten kovulur. Zor durumda kalan Ali, maden işletmesine giderek bir maden göçüğünde ölen babasının arkadaşlarından biri olan maden işçisi Osman'dan borç para ister. Bu parayla çocuğu hastaneden çıkartır. Hava kararırken Meryem Ferit'in kendisine emanet bıraktığı para dolu zarfı bahçeye gömer. Polis markete giden Meryem'in önünü keser ve ayaküstü sorgulamaya başlar. Meryem Ali'yle anlaştığı şekilde cevaplar verir.

Meryem eve döndüğünde Ali'den uzaklaşmış görünmektedir. Babalığıyla ilgili eleştirilerde bulunur ve çocukla birlikte evi terk etmek ister. Birbirlerine güvenme konusunda tartışmaya girince Ali Meryem'i hırpalar, boğazını sıkıp tokatlar. Meryem kendisini alması için İstanbul'daki kardeşi Fidan'ı arar. Ertesi gün Fidan geldiğinde Meryem'in kaçarcasına gitmek istediğini fark ederek, cinayeti Meryem'in işlediğinden şüphelenir. Bu sırada evi polis basar ve Meryem'i gözaltına alır.

Polis sorguda Meryem'i sıkıştırmaya çalışsa da Meryem'le ilgili yüksek şüpheli bir durum ya da delil bulamaz. Ali için de aynı durum söz konusu olur ve ikisi de salıverilir. Ali vidanjörü işleterek para kazanmaya başlar. Bir süre sonra evin çatısının tamir edilmesi esnasında, Meryem ve Ali'nin huzurlu görünen ifadeleriyle hikâye sona erer.

3.4.1.9 Lacivert Gece Filminin Künyesi ve Olay Örgüsü

Yapımcılığını Muhammet Çakıral, Ayşegül Korkmaz Çakıral'ın üstlendiği 2019 yapımı filmin senaristi ve yönetmeni Muhammet Çakıral'dır. Görüntü yönetmeni Emre Karadaş tarafından dijital ve renkli olarak kayda alınan filminde; Cansu Fırıncı, Güliz Gençoğlu, Metin Coşkun, Yalın İşnel, Ümit Çırak, Orhan Aydın oynadıkları rollerle öne çıkan oyuncularlardır. Filmin toplam 5 dakika 43 saniyelik bölümünde maden işçileri çalışma ortamında görüntülenmektedir. Film Kültür ve Turizm Bakanlığı'ı tarafından ödenek alınarak üretilmiştir.

Yönetmen Muhammet Çakıral kendi filminin sınıfsal bir yaklaşımla ortaya çıktığını söylemekle birlikte, görünen maden işçilerine rağmen bunun bir maden işçisi filmi olmadığını aktarmaktadır (Afacan, 2021). Filmin ana karakteri Semih film içinde maden işçisi olsa da maden işçiliği bir futbolcu eskisi olan Semih için sınıfsal anlamda zorunlu bir uğrak olmuştur.

Film, Semih'in (Cansu Fırıncı) arkadaşlarıyla yaptığı futbol maçıyla başlar. Maçtan sonra evine dönen Semih'e gelen bir telefonla ödenmesi gereken önemli bir borcu olduğu fakat Semih'in bu borcu ödeyecek ekonomik durumu olmadığı anlaşılmaktadır. Bu durum Semih'i üzmemekte ve çıkmaza sokmaktadır. Halini gören ve ona anlayışlı yaklaşan eşi Beyza'ya (Güliz Gençoğlu) dahi durumu söylememektedir.

Evlerinin görüntüsünde bir yoksunluk durumu görünmese de kıt kanaat yaşadıkları görülmektedir. Semih eşi, kız çocuğu Sıla (Ülkü Hilal Çiftçi) ve eski

maden işçisi emeklisi ve yine eski bir sendika yöneticisi olan babası Kazım (Metin Coşkun) ile birlikte yaşamaktadır. Eşinden aldığı borç parayla şehir merkezine giden Semih, Zonguldak Spor başkanıyla teknik direktörlük kadrosu için görüşse de kendine burada iş bulamaz. Babası ise bir kahvehanede eski arkadaşlarıyla bir arada oturmakta ve 1991 yılında gerçekleşen kendisinin de içinde bulunduğu büyük grevle ilgili dokümanlara bakmaktadır. Madende ölen oğlunun fotoğrafını görünce öksürük nöbetine tutulur ve hastaneye götürülür. Kalp krizi geçirdiği ve meslek hastalığıyla ilişkili olarak solunum sıkıntısı olduğu anlaşılır.

Yemek masasında babası Semih'i işsizliğiyle ilgili iğnelemektedir. Semih bu duruma içerlenir ve evden çıkar. Kahveye gittiğinde ise İdris'in (İhsan İlhan), Semih'in futbolculuk kariyeriyle dalga geçmesi üzerine İdris'le birbirlerine girerler. Semih'in İdris'e de borcu olduğu anlaşılır. Semih, arkadaşı maden mühendisi olan Hüseyin'e (Ümit Çırak) madende kendisini işe almasını söyler. Hüseyin hem madenin Semih'e uygun olmadığını düşünür hem de Kazım'ın Semih'in madenci olmasına şiddetle karşı çıktığını düşünerek çekinir ve Semih'i vazgeçirmeye çalışır. Semih, Hüseyin'i ikna eder ve Hüseyin de Semih'i maden işçisi olarak işe aldırır fakat bu durum Kazım'dan gizlenmektedir.

Beyza ise bu sırada temizlikçi olarak iş aramaktadır. Semih madende çalışsa da hala futbol çevrelerinden antrenörlükle ilgili haber beklemektedir. Beyza ise artık bu hayalin peşini bırakmasından yanadır ve bu konuda çatışır.

Semih'in de madende olduğu bir esnada göçük olur. Semih çok korksa da kavgalı olduğu İdris'i kurtarmaya çalışırken kendisi de göçük altında kalır ve yaralanır. Kurtarıldıktan sonra bir kolu kesilmek zorunda kalır. Hastaneden eve döndüğünde Kazım da oğlunun bir kolunun olmadığını görür ve ne söyleyeceğini bilemez. Beyza ile konuşmalarında Semih'in başından beri madende çalıştığının farkında olduğunu söyler ve neden madenci olmasını istemediğini açıklar.

Çok geçmeden göçük olan maden ocağının çalışma ruhsatı olmadığı ortaya çıkar. Madeni çalıştıran şirketin avukatı göçükte yaralanan işçileri ve ölen işçilerin eşlerini ofisine çağırır. Ofisteki toplantıda avukat şirket adına kan parası teklif eder. Kimileri bu teklife sıcak baksa da Semih tedirgin ve mesafelidir. Kazım eski bir sendikacı olduğu halde Semih konuyu babasına danışmak istememektedir. Kazım gittikçe daha çok solunum sıkıntısı çekmekte ve medikal yardım almaktadır. Semih'e yol göstermek ister ve avukat önerir. Semih ise kararı

kendisinin vereceğini söyler. Diğer yandan hastalığı gittikçe daha da kötüleşen Kazım’la Beyza ilgilenmekte ve hasta yatağı başında Kur’an okumaktadır. Kazım çok geçmeden ölür. Bütün bu olumsuzluklar Semih’i iyice agresifleştirir.

Şirket avukatı bir an önce işçilerle sözleşme imzalamak için acele ettirmektedir. Üstelik şirket, sözleşmenin tarafı olacak olan işçi ve işçi yakınlarından, maden ocağının göçükte ölen Bekir tarafından işletildiğine dair yalan beyan vermelerini istemektedir. Semih bu durumdan göçük altındaki Bekir’i rüyasında görece kadar rahatsız olur. Bekir ve İdris sözleşmeyi imzalamazlar. Beyza ise temizlik işine gittiği ailenin şehir dışına taşınacağını öğrenir. Bekir’in eşi Fatma, Semih’e gidip sözleşmeyi imzalamadığı için serzenişte bulunur. Eğer ilgili bütün kişiler sözleşme imzalamaz ve şartları kabul etmezse şirket kan parası ödemeyecektir.

Semih agresif ve düşüncelidir. Beyza’yla “karı-koca ilişkileri” dahi azalmıştır. Beyza kendisi de işsiz kaldığı için Semih’e sözleşmeyi imzalaması gerektiğini ima eder. Semih iyice kendini köşeye sıkışmış hisseder. Bu sırada bir icra tebligatı eve gelir ve evde ciddi bir gerginlik yaşanır. Semih babasının odasında vakit geçirmeye başlar. Babasının eşyalarını ve günlüğünü kurcalar. Babasının tavsiye ettiği avukatla görüşmeye gider ve dava açma kararı alır. Avukat diğer işçilerden de bazılarının ikna edilmesi gerektiğini söyler. Bekir’in eşi Fatma, Semih’in evini basar ve Beyza’yla kavga eder ve evin penceresini kırar. Semih Fatma’yı kovar. Beyza Semih’i sakinleştirmeye çalışırken Semih ona da fevri ve kaba davranır. Beyza Sıla’yla birlikte evi terk eder.

Yalnız kalan Semih babasının kitaplarını ve günlüklerini okumaya başlar. İdris’in de dava açmasıyla birlikte, Semih ve İdris beraber avukata giderek davanın seyriyle ilgili bilgi alırlar. Avukata yeni deliller sunarlar. Beyza’nın kardeşi Cemal arada sırada Semih’i yoklar. Bir akşam içkili bir şekilde geç saatte eve dönmeye çalışan Semih yolda silahlı saldırıya uğrar. Semih şirket sahibinin adamları olduğunu tahmin eder. Ertesi gün olayı Cemal’e anlatırken hiç korkmadığını söyler. Bütün bunlarla beraber Semih Zonguldak Spor’un teknik direktörü olur. Gidip Fatma’yla görüşür ve niye sözleşmeyi imzalamadığını açıklar. Agresifliği azalmış ve artık mantıklı hareket etmeye başlamıştır. Bir trene binerek Karabük’teki eşi ve kızının yanına doğru yola çıkar. Hikâye bu şekilde sona erer.

3.4.2. Film Kişileri ve Çatışma Analizi

Çalışmanın bu bölümünde film kişilerinin filmin hikayesi içerisindeki konumları ve sınıfsal konumları analiz edilmekle birlikte filmlerin hangi çatışmalar üzerine kurulu olduğu incelenerek, filmlerin sınıfsal konumları belirlenmeye çalışılmaktadır.

3.4.2.1 Şehirdeki Yabancı

Aydın filmde en önemli dönüşümü yaşamış olan karakterdir. Bir işçi çocuğu olmasına rağmen ve bütün ekonomik engellere karşın yurt dışında mühendislik eğitimi almıştır. Bu eğitimi almasında önemli bir rol oynayan varlıklı Selami'ye kendini borçlu hissetmektedir. Bununla birlikte bireysel olarak aldığı eğitimin hakkını vermek için çalıştığı yeri düzenlemek istemektedir. Bilimsel anlamda kuralcı olduğu söylenebilir ancak birtakım toplumsal ahlaki tutumlara karşı çok katı olmadığı Selami'nin eşi Gönül'le yaşadığı ilişki üzerinden gözlemlenebilir. Ayrıca kendi içinden çıktığı insanlara karşı saygılı davrandığı görülmektedir.

Gönül yoksul olarak yetişmiş ve birtakım terslikler sonucu daha da muhtaç hale gelmiş genç bir kadındır. Ekonomik kaygıların hayatını şekillendirdiği basitçe görülebilmektedir. Varlıklı olan eşinin her türlü kötülüğüne uzunca süre katlanması da ekonomik kaygılardan ötürüdür. Yine de bu kaygılara toplumda yalnız bir kadın olmakla ilgili bahaneler üretmektedir. Her şeye rağmen Aydın'la birlikte olması da aslında evlilik hayatında yaşadığı çaresizliktendir, doğrudan Aydın'la olan geçmişleriyle ilişkilendirilemez. Bu nedenle hikâye içerisindeki dönüşümü zayıf bir karakterdir.

Selami, orta sınıf sayılabilecek bir ekonomik eşikte olan varlıklı biridir. Birtakım doğruları önemser gibi görünse de kendi zümresinden insanların tutumları hareketlerini şekillendirebilmektedir. Aydın'ın eğitimi için yaptığı iyilik, Aydın dönüp işe başladığı dönemde ona karşı gösterdiği yakınlıkla birlikte samimi görünse de sebebi tartışmaya açıktır.

Nazif Usta işine ve iş arkadaşlarına bağlı bir görüntü sergilemektedir. İşçiler üzerinde iş içinde etkili olduğu kadar iş dışında da etkilidir. Hikâyede pek çok maden işçisi yer alsa da hem en etkin olanı hem de idealize edilmiş olanıdır. Kendi içerisinde bir dönüşüm yaşandığı da söylenemez. Bu sebeple hikâyede olumlanmış bir tip olarak kullanılmaktadır.

Şerafettin Toroman varlıklı biridir. Varlığını hem yerel küçük entrikalar hem de ulusal egemen ideolojiye yaslanarak korumaya çalışmaktadır. Kendi çıkarlarına karşı olanlarla ilgili kıyıcıdır. Yaptığı işlerde doğruluktan ziyade kâr amacı gütmektedir. Hikâye içerisinde hiçbir dönüşüm yaşamaz, hiçbir dönüşüme doğrudan etki etmez salt kötü bir tip olarak kurgulandığı görülmektedir.

Gazeteci Sabri medyanın toplum üzerindeki etkisinin gösterildiği bir tiptir. Sermaye ve politikayı temsil edenlerin tarafında hareket etmektedir. Hikâye ilerleyişinde önemli bir yere ve tematik olarak önemli bir anlama sahip olsa da basitleştirilmiş bir tipolojiyle hikâye içerisindeki yerini korur.

Maden işçileri öykünün arka planında kalmaktadır. Kendi düşünsel yetileri yok olarak gösterilmiştir. Birtakım yönlendirmelerle eyleme geçen bir topluluk olarak betimlenmektedir. Genel anlamda Nazif Usta'nın etkisiyle hareket etmektedirler.

Filmin temelde aksak kurulu düzenin, getirilmek istenen reformist düzeni engellemesine yönelik olan çatışma üzerine kurulmuştur. Bu düzen-yenilik çatışması pek çok farklı iç çatışmayı da beraberinde getirir de bu çatışmalar çoğu kez film içinde siliktir. Sekülerlik-dindarlık, rant-hak, yalan-gerçek, iyilik-kötülük, eğitim-eğitimsizlik, doğru-yanlış, işçi-sermaye gibi çatışma ikilileri temel çatışma altında eritilmiştir. Ancak bu ana çatışmanın yanında dostluk-aşk ve Yeşilçam'ın en klasik çatışmalarından olan aşk-para çatışması görünür kılınmıştır.

3.4.2.2 Yaşam Kavgası

Emine hikâyenin hareketli ve en çok dönüşüm yaşayan karakteridir. Reşit tarafından kazanılan parayı idare edip evin geçimini kontrol altına almak gibi bir görev yüklenmiştir. Ekonomik durumdan şikâyetçidir ancak lüks olarak değerlendirilebilecek gereksinimleri değil, yaşam konforunu insani seviyelere getirecek gereksinimleri talep etmektedir. Açık sözlü ve gururlu oluşu hikâyenin en önemli dinamiklerindendir. Öykü içerisinde kutsanmış bir görünümü vardır.

Reşit bir maden işçisi olarak kendini diğer maden işçilerinden ayrı gören bir tavır sergilemektedir. İşçi arkadaşlarıyla ilişkisi yüzeyseldir. İşinin tehlikelerinden dolayı madenciligi bıraksa da kısa sürede çok para uğruna kaçak ve oldukça güvensiz bir madende çalışmaya başlaması zaruret halinde alınmamış, parasal bir karardır. Bununla birlikte Şükran'la olan ilişkisinde hiçbir duygusal ve

fikri bağ olmaması Reşit'in yaşadığı ahlaki dönüşümün göstergesidir. Karakter bu dönüşüm üzerinden kurgulanmıştır.

Şükran hafif meşrep olarak gösterilmektedir. Kendi geçimini sağlamak ve daha lüks yaşamak adına konforunu arttırmak istediği anlaşılmaktadır. Bunu da erkekler üzerinden yapmaktadır. Her ne kadar Şükran hikâyede ahlaksız bir görüntüde tek yönlü kullanılsa da geçmişiyile ilgili olarak nikahsız eşinin yurtdışına çıkıp bir daha Şükran'la iletişim kurmaması gibi onu zor durumda bırakan durumlar, yaptıklarının açıklayıcısı olarak gösterilmiştir. Bu nedenle bir tip gibi kullanıldığı halde karakter derinliğine sahiptir.

Vehib eski bir yerüstü maden işçisidir. Geçirdiği kaza sonucu işinden olmuş ve ekonomik zorluğa düşmüştür. Geçmişiyile ilgili olarak gururlandığı görünmektedir fakat şu anki ekonomik ve fiziki durumu için kendini mahcup hissetmektedir. Bütün bunlara rağmen çok para verseler de evini satmak istemeyecek kadar da güvensizdir. Alt soyuyla birlikte yaşadığı evi onun güven alanıdır. Reşit'in yaptıklarından kendini sorumlu tutmaz, Emine'nin yanında yer alır. Toplumsal ahlaki değerleri kendi ailesi içerisinde de aramaktadır; yine de olup bitene karşı sert tepkiler vermeden katlanır.

Tahsin bir maden işçisi ve sendika temsilcisidir. Bu nedenle kendisi yer altında çalışmamaktadır. Belirli bir ekonomik konfor elde ettiği görülmektedir. Toplumsal kurallara riayet etmekte ve bu yolda akılcı bir tutum sergilemektedir. Reşit'in korktuğu gerekçesiyle madenden ayrılma kararına karşı tepkilidir ve madenin olası risklerini kanıksamış görünmektedir.

Cevat öyküde salt ahlaksız olarak kurgulanmaktadır. Kâr amacıyla kaçak ocak çalıştırıp en güvendiği çalışanının eşiyle birlikte olabilecek kadar sömürücü bir tiptir.

Maden işçileri öyküde geri planda tutulmuştur. Ancak bir arada hareket etmeye önem verdikleri ve birtakım içkin değerleri olduğu görülmektedir. Olaylara verdikleri tepkiler toplumsal değerlerle birlikte belirlenmektedir.

Öyküde aileyi merkeze alan bir ana çatışma ortaya çıkmaktadır. Geleneksel normlardaki bir aile yapısına değişen toplumsal yapının etkisinin, Emine üzerinden aile-gurur ikilemi, Reşit üzerinden aile-haz olarak gösterilmesi filmin ana çatışması olan aile-toplumsal dönüşüm çatışmasının altında belirginleştirilmektedir. Bu çatışmalar kadın ve erkek için ahlaklı ve doğru olanı belirler niteliktedir. Maden işçiliğiyle ilgili iş-iş güvenliği çatışması

gözlemlenebilse de mikro düzeyde ve genel olay örgüsünü etkilemeyecek şekildedir.

3.4.2.3 Maden

İlyas öykü içerisinde bilinçli-öncü işçi konumundadır. Kapitalist anlamda sömürünün ve bundan kurtuluşun ancak mücadeleyle mümkün olduğunun farkındadır. Birlikte ve ortaklaşarak hareket etmekten yanadır. Diğer işçilerden sadece kendisinin isteklerini yapmasını değil, yapılacak olanın gerekçesini ve amacını anlamalarını beklemektedir. İşveren ve yetkili sendika tarafından ötekileştirilmeye çalışılmaktadır. Genel olarak işçiler söylediklerinden sıkılmaktadır. Yine de korkusuz ve doğrucu oluşuyla işçiler içinde bir saygınlığı vardır. Kendi içsel dönüşümü çok gösterilmese de birtakım olaylara verdiği kuvvetli tepkilerle öne çıkan bir karakter olarak kurgulanmıştır. Bununla birlikte sözlerinde görülen basmakalıp, siyasi bildirileri çağrıştıran üslubu film içerisinde onun tek yönlü bir tip olarak algılanmasına neden olmaktadır. Bu ise senaryo açısından çelişki yaratmaktadır.

Nurettin eğitim seviyesinin düşük olduğu anlaşılan, ailesiyle yoksul bir şekilde yaşayan bir işçidir. Kaba ve bilgisiz olarak gösterilmektedir. İlyas'ın sözlerini başlarda hiç anlamasa da onu sevdiği için dikkate alır. İlyas'ın anlattıkları ve süreç içerisinde yaşananlarla birlikte bilinçli bir bireye dönüşür. Öykü içerisinde dönüşümü en belirgin olan kişidir.

Ömer de Nurettin gibi İlyas'ın söylediklerini anlamaz, zaman içerisinde farkındalık kazanmaya başlar. Bu doğrultuda sıkı bir karakterdir.

Sarı saçlı gazino şarkıcısı öykünün adı konulmayan karakteridir. Başlarda tek yönlü gösterilse de Nurettin'in bilinçlenmesinde önemli bir role sahiptir. Kendi sözleri ve düşünceleri karakteristik bir yoğunluk elde etmesini sağlamaktadır.

Öykünün temel çatışması sermaye ve işçi sınıfı olarak görülse de temel çatışma sınıf oluşumundaki bilinçlenme üzerinedir. Bununla birlikte işçi-sendika, namus-namussuzluk gibi çatışmalara da yer verilmektedir.

3.4.2.4 Bir Günün Hikâyesi

Mustafa toplumsal kurallara riayet etmesinden ötürü çevresinde güvenilir olan bir kişidir. Töresini ve birtakım ailevi sorumluluklarını önemseydiği görülmektedir. Bu doğrultuda öykü içerisinde büyük bir dönüşüm yaşadığı

gözlenmektedir. Kendi özel hayatını geleneksel bir değer uğruna feda etmiştir. Geleneksel bir değer ve kapitalist üretim tarzı için önemli bir değer karşı karşıya geldiğinde de geleneksel olan değerden yana durmaktadır. Fakat bunu sınıfsal bir bilinçlilik içerisinde yapmamaktadır. Buna rağmen kendini maden işçisi olarak anlamlandırdığı görülmektedir. Hikâyede mağdur konumundadır.

Zeynep öykü için önemli bir geliştircidir. Buna rağmen kendisi öykü içerisinde etken değil edilgen bir durumdadır. Geleneksel olana karşı tepkisizdir. Bu tepkisizliği kendisini mağdur konumuna sokmuştur. Zeynep'e Mustafa'yla olan ilişkilerinin bitmesinde hiçbir sorumluluk atfedilmemiştir. Dolayısıyla edilgen bir mağduriyet yaşamaktadır.

Emine öykü içerisinde hem kazançlı hem de mağdur olan taraftır. Töre gereği kayınbiraderiyle evlenmek istememesine rağmen kendinin ve çocuklarının güvenliği için bunun zorunlu olduğunu düşünmektedir. Hayatından memnun olduğu ve kız kardeşi Zeynep'i kıskandığı da görülmektedir.

Nizam öykü içerisinde maden işçisi olması ve maden işçileriyle birlikte olması dışında tamamen yalnız gösterilmektedir. İşçilik dışında hiçbir aidiyet hissi bulunmadığı gözlemlenmektedir. Zeynep'le evliliği onda birtakım iç çelişiklere yol açmaktadır. Buna rağmen Zeynep'e olan beğenisi ve Mustafa'ya olan bağlılığı onu bu evliliğe sürüklemektedir.

Erdoğan bir işçi olmasına rağmen diğer işçiler tarafından sevilmemektedir. Birtakım maddi çıkarlar uğruna sendikacılık yaptığı görülmektedir. Diğer işçiler yokluk içerisinde görülürken Erdoğan daha bakımlı bir kılıkla ortada dolaşmaktadır. İşçilerden yana olmak yerine patrondan yana davranmaktadır. Mevcut konumunu kaybetmemek için de gözü kara davranmaktadır.

Diğer maden işçileri öykü içerisinde sermaye tarafından sömürülür durumdadır. Ancak bir dönüşüm başlatmaya istekli ve bu yetiye sahip olduklarının farkındadır. Birbirlerine güvendikleri ve bir arada hareket etmekte fayda gördükleri anlaşılmaktadır.

Filmin temel çatışması gelenek ve birey üzerinedir. Mustafa ve Zeynep gelenekle çatışma durumunda kalmış bireylerdir. Emine ve Nizam ise gelenek ve birey çatışmasından fayda sağlamış olan bireyler olarak ikincil bir çatışmayı doğurmaktadır. Bu çatışma gelenek ve vicdandır. İkisi de içinde bulundukları ve memnun oldukları duruma karşı vicdani olarak endişeyle bakmaktadır, fakat toplumsal ve geleneksel olanı sığınak olarak kullanmaktadır. İşçiler ve sendika

arasında önemli bir çatışma gözlemlenmektedir. Yine işçiler ve patron arasındaki ekonomik çatışma da kayda değerdir. Bu iki çatışmayı da öykü için önemli hale getiren şey, işçilerin öykü içerisindeki dönüşümünün gözlemlenebilir olmasıdır.

3.4.2.5 Ekmek

Sendika başkanı öykü içerisinde en büyük yere sahiptir. Ancak bir dönüşüm yaşadığı söylenemez. Sınıfsal bilince sahip bir işçidir fakat diğer işçilerden daha iyi bir ekonomik düzeyde olduğu görülmektedir. Bunun sendikacılıkla ilgili olduğu anlaşılmaktadır. Ancak bu ekonomik düzeyi korumak uğruna devletle çatışmaya girmekten kaçınmamaktadır. Bu da başkanı öykü içerisinde işçilerin gözünde ve seyircinin gözünde saygınlıktır.

Hacı Arif dinini her şeyin üzerinde gören bir kişidir. Aile içerisinde ve kamusal alanda yaşantısını dini değerler belirlemektedir. Sınıfsal sömürüyü yaşamasına ve farkında olmasına rağmen bunu teolojik temeller üzerinden değerlendirmeye çalışmaktadır. Süreç içerisinde farkındalığı artmış ve sorgular hale gelmiştir. Bu nedenle dönüşümü en çok yaşayan karakter olarak görünmektedir.

Kamil Hoca da Arif gibi dine düşkün biri olsa da hayatı dini değerler üzerinden anlamlandırmamaktadır. Toplumsal karşılığını işçi olmak üzerinden tanılamakta ve içsel olarak dini değerlerini yaşamaktadır. Öykü içerisinde seküler bir olumlama olarak kullanılmaktadır.

Komite işçileri sınıf bilincine sahip işçilerdir. Sadece bireysel sömürülerine ya da madenciler olarak sömürülmelerine karşı değil, bütün işçi sınıfının sömürülmesine karşı bir tavırları vardır. Diğer işçiler için ise daha yerel ve bireysel çıkarlar arzulayan bir direniş söz konusudur.

Filmin temel çatışması devlet ve işçi çatışmasıdır. Buradaki devlet işveren konumunda olduğu için artalanda sermaye ve işçi çatışması da temel çatışma olarak görülmektedir. Hak üzerinden de bir çatışmaya gidilmiştir. Öykü içerisinde hakkın kaynağı emek ve tanrı üzerinden karşılaştırılmıştır.

3.4.5.6 Yük

Cemal öykü içerisinde dönüşümü en belirgin olan karakterdir. Ölmekten korkmakta ve bunun için saklanmaktadır. Cinayet işlemiş biri olarak haksızlığa uğradığını düşünmekte ve işlediği cinayeti haklılaştırmaktadır. Öte yandan cinayetin kaza olduğunu söyleyerek kendini masunlaştırmakta ve mağdur

konumunu korumaya çalışmaktadır. Bir maden işçisi olmasına karşın kendisinde işçilere ait bir bilinç ya da bilinçsizlik ve sınıfsal bir dönüşüm gösterilmemektedir.

Cumali öykünün kötü kişisi gibi görünse de Cemal kadar korkaktır. Cemal'in öldürülme korkusunun tam karşılığı Cumali'nin öldürme korkusu olarak öyküde yer almaktadır. Toplumsal olarak kendini Cemal'i öldürmek zorunda hissetmektedir. Bununla birlikte Cumali toplum normlarına karşı gelme konusunda da korkuludur ki Zeynep'le olan ilişkisi bunun için sona ermiştir. Zeynep duygusal davranmayı bırakarak bir dönüşüm yaşamıştır. Duygusal hareketlerden zarar görmüş ve mantıklı davranarak kendini güvenli bir alanda toplumdaki izole etmiştir. Toplum baskısına karşı yine de Cumali ve Cemal'den daha cesurdur. Ancak bu cesurluk bireyseldir. Sınıfsal kimlik ya da kadın kimliğiyle bir ilişkisi bulunmamaktadır.

Film ölüm ve hayatta kalma üzerine bir ikilem üzerine kurulmaktadır. Cemal hayatta kalmak için madende saklanmak zorunda, Cumali hayatta kalmak için öldürmek zorunda, Zeynep ise hayatta kalmak için eşiyile birlikte olmak zorundadır. Aynı çatışma maden işçileri için de geçerlidir. Hayatlarını sürdürebilmek için tehlikelerle dolu maden ocağında çalışırlar. Yani işçilerin çatışması filmde ikincil bir çatışma olarak kullanılmamıştır. Aksine filmin temel çatışması iki farklı boyuttaki insan topluluğu üzerinden paylaşılmıştır.

3.4.2.7 Kelebeğin Rüyası

Muzaffer telgraf direklerini kontrol etmekle görevli bir memurdur. Otoriter bir babanın çocuğu olmasına rağmen yaptığı işle ilgilenmek değil tanınmış bir şair olmak istemektedir. Hastalığı konusunda bilinçli bir verem hastasıdır. Toplumsal olaylara karşı duyarlı ve insancıldır. Bu nedenle de varlıklı insanlarla olan konuşmalarında insani vurgu içeren cümleler kurar ve yoksulluğu ajite etmeye çalışmaz. Buradan da kurulu düzenin bozukluğunun farkında olsa da düzeni kanıksadığı görülmektedir. Bunun sebebi duygusal hareket etmesiyle ilişkilendirilebilir. Öyle ki Suzan'a ulaşabilmek için zorlukla tedaviye başladığı sanatoryumdan bile ayrılır. Gönölünce yaşamaya ve davranmaya çalışmaktadır. Yakın çevresinde olup bitenlere karşı sanatçı olarak belirgin bir tavrı yoktur.

Rüşti için de benzer bir durum söz konusudur. O da kömür işletmesinde memurluk yapmakta ve tanınmış bir şair olmak istemektedir. Yoksullukla ilgili tek sıkıntısı sanatsal üretim için gerekli konforu elde edememesiyle ilgilidir.

Verem hastalığının yoksullukla olan ilişkisi bile onun için önemli değildir. Dolayısıyla toplumsal olaylara karşı bir tavrı yoktur. O da sevdiği için sanatoryumdan ayrılır. Buradan da duygusal güdülenmeyle hareket ettiği anlaşılmaktadır.

Suzan varlıklı bir kömür madeni sahibinin kızıdır. Her ne kadar yoksullara karşı duyarlı olsa da belirli bir pencereden bakmaktadır. Duyarlılığı kendi konforunu yoksullarda bulamamakla alakalıdır. Kendi konforunun sebebinin işçilerin yoksulluğu olduğunun farkında değildir. Madenin tehlikelerini yerinde gördüğünde bile duruma duygusal yaklaşır ve düşünsel bir hareketlenme gerçekleştirdiği görünmez.

Behçet Necatigil tanınmış bir şair ve edebiyat öğretmenidir. Varlıklılar ve yoksullar arasında bir bariyer görevi gördüğü söylenebilir. Bu durum, egemen ideolojinin o yıllarda öğretmene yüklediği misyonla açıklanabilir. Her iki ekonomik zümreye de aynı şekilde yaklaştığı görülmektedir. Rüştü ve Muzaffer'e şairlik konusunda yardım etmektedir. Belirli bir dönüşümü görünmez. Her ne kadar birtakım olaylarda etken ise de öykü içerisinde öykü üstü bir tanık olarak kullanılmaktadır.

Mediha hastalık karşısında umutsuz görülse de neşe doludur. Bunun sebebi ise gerçekçi ve mantıklı davranışdır. Yoksulluk ve hastalığa karşı çaresizliği kanıksamış genç işçi bir kadındır.

Zikri Özsoy varlıklı bir maden patronudur. Toplumun yoksulluğu, verem salgını gibi konuları önemsemediği ve olanlara üzüldüğü görülmektedir. Fakat bu hali, kendisinin bu durumda olmadığına şükreder bir tavra bürünmekten öteye geçmez.

Maden işçileri filmin ana öyküsü içinde önemsiz bir konumdadır. Herhangi bir etkileri yoktur ancak kendi mevcut durumlarıyla, dönemin ve bölgenin arka planı olarak gösterilmektedirler. Elbette Rüştü Onur ve Muzaffer Tayyip Uslu'nun yaşadıkları dönemin 1940'lar oluşu ve yaşadıkları yerin Zonguldak oluşu bunda etkilidir. Yani madenciler ticari bir arka fon olarak kullanılmamaktadır.

Öyküde genel olarak gerçekçilik ve romantiklik üzerine bir çatışma vardır. Bu çatışma ise zenginlik-fakirlik, seçkinlik-sıradanlık, sağlık-hastalık gibi alt çatışmalar üzerinden desteklenmektedir. Yani ana çatışma pek çok alt çatışmayı

değil, pek çok alt çatışma ana çatışmayı ortaya çıkarmaktadır. Bu çatışmaların da sınıfsal bir düzleme vurgu yaptığı belirgindir.

3.4.2.8 Güven

Filmin ana kişilerinden olan Ali, çalışırken hayatını kaybetmiş bir maden işçisinin çocuğudur. Bir alışveriş merkezinde güvenlik görevlisi olarak çalışmaktadır. Yoksulluğun verdiği güvensizlik hem şu an hem de daha genç yaşlarında hissettiği Meryem ve Ferit ile oluşturdukları ilişki üçgeninden anlaşılmaktadır. Yaşadığı dönüşüm ise olay örgüsünde net olarak görülmektedir. Yoksulluğu ve yaşadığı hayatı kanıksamış gibi görünse de eline geçen fırsatı değerlendirmek istemektedir. Ancak bunun kendince yanlış bir şey olduğunu düşündüğünden kendi değerlerince bir vicdani zemine oturtmaktadır. Yaşadığı hayatın bir nesne olarak mağduru olduğunu düşünen bir karakterken, kendi hayatının öznesi olmaya karar vermiştir. Ancak bu dönüşümü kendi içinde tek boyutludur. Sadece ekonomik kaygıların giderilmesine ve aile bütünlüğünün bu sayede korunmasına yönelik bir farkındalık hissedilir.

Meryem karakteri de öykü içerisinde birkaç farklı dönüşümün gözlemlendiği bir ana karakterdir. Ali gibi o da kendini yaşadığı hayatın mağduru hissetmektedir fakat bu konuda herhangi bir eyleme geçmediği görülmektedir. Sadece birilerine güvenerek toplum içerisinde var olacağını düşündüğü apaçıktır.

Ferit öykünün uçarı olarak kurgulanan ve güvenilmez olan kişisidir. Kurguda da sadece bu yönüyle kullanılmıştır. Daha çok para kazanmak için karıştığı yasa dışı işe Ali'yi de çekerken vicdani bir borcu ödüyor gibi davranması gerçek dışıdır. Gerçek olan sadece kendi çıkarını düşünmesidir. Yıllar sonra kendi çocuğunu gördüğünde birtakım duygusal değişim yaşadığı görülse de sonrası muğlaktır.

Osman filmde çok küçük bir yeri olan maden işçisidir. Güvenilir olduğu ve eski arkadaşının hatırasına saygı gösterdiği Ali'ye olan yaklaşımından anlaşılmaktadır.

Öykünün temel çatışması güven ve güvensizlik olsa da bir taraftan aile kurumu da tartışılmaktadır. Bununla birlikte eril kimliğin toplumsal olarak bir güven kaynağı olarak görülmesine dair bir çatışma da ortaya çıkmaktadır. Ekonomik olarak yoksulluk ve varıllık belirgin bir çatışma olmasa da öykünün öncesinden ve gelişiminden bu ikilik üzerine de fikir üretilebilmektedir. Bu

doğrultuda da güvenin bir emtiaya dönüşü üzerine eleştirel bir bakış görülmektedir.

3.4.2.9 Lacivert Gece

Semih öykünün en büyük dönüşümü yaşayan karakteridir. Bu dönüşüm fiziksel, duygusal ve düşünsel olarak çok yönlüdür ve her bir dönüşüm bir diğerini belirgin bir şekilde tetikler. Fiziksel ve duygusal dönüşüm başlarda Semih adına bireysel bir çaresizlik hissinden yola çıkarsa da düşünsel dönüşüm ve daha sonraki duygusal dönüşüm Semih'in çaresizlik duygusundan sıyrılmasıyla başlamakta ve pekişmektedir. Her ne kadar babası tarafından sorumsuz gibi gösterilse de bütün bu dönüşümün itici gücü Semih'in sorumluluk sahibi bir birey olmasıdır. Sorumluluğu ilk başta ailesinin geçimi üzerinden sezdirilse de daha sonra kendisi üzerinden sınıfsal ve bu bağlamda da toplumsal bir sorumluluk halini almaktadır.

Kazım öykü içerisinde sınıfsal bilinci ön planda tutulan emekli bir maden işçisidir. İşçi olduğu dönemde sendikada da görev almıştır. Siyasi görüşü oldukça belirgindir. Geçmişte Semih üzerine kurduğu birtakım beklentilerinin olması ve bu beklentilerin gerçekleşmemiş olması, oğluyla çatışma halinde olmasına neden olmaktadır. Takım elbisesiyle görsel olarak eski bir işçi imajı vermese de gerek kendisinin maden işçiliği yapmış olması ve meslek hastalığına yakalanması, gerek bir oğlunun madende ölmesi bir diğerininse sakat kalması, kendisini tam olarak bir madenin bütün kötü yönlerini tecrübe etmiş bir örnek yapmaktadır.

Beyza bir futbolcu eşiyken bir işsizin eşine, bir işsizin eşiyken bir maden işçisinin eşine, bir maden işçisinin eşiyken engelli bir bireyin eşine dönüşmüştür. Her bir dönüşüme adapte olduğu görülmektedir. Başlarda öykünün gelişiminde etken değilken daha sonra evi terk edişyle öykü içerisinde bir kırılma noktası ortaya çıkartmıştır.

Hüseyin öyküde bir maden işçisi olsa da bir işçiden öteye mahalleliyi temsil etmektedir. Hem çok iyi bir arkadaşdır hem iş sahibi yapan biridir. Hem koruyup kollayıcıdır hem kendini etrafındakilerden sorumlu hissetmektedir. Yaptığı işin tehlikelerini ve genel anlamda yoksulluğun farkında olsa da sınıfsal bilinci yok denecek kadar zayıftır. Mahalleli sorumluluğundan dolayı günü ve yakın çevresini kurtarmaya, zararı hafifletmeye çalışmaktadır.

Diğer maden işçileri film içinde maden gerçekliğini göstermek için kullanılmıştır. Bekir'in madende ölümü ve İdris'in Semih'in yanında yer alması

dışında öykünün gelişimine bir katkıları olmasa da sınıfsal görüntü için önem taşımaktadır.

Film ana hatlarıyla bir maden işçisi filmi gibi görünse de aslında bir futbolcu filmidir. Bireysel anlamda bir futbolcunun çaresizliği üzerinden sosyo-ekonomik bir tartışma yürütülmektedir. Bu tartışma eril kimlik ve kadın, eril kimlik ve erkek, yoksulluk ve onur, örgütlülük ve örgütsüzlük, bilinçlilik ve bilinçsizlik gibi çatışmaları beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla da öykü sınıfsal bir temele dayandırılmaktadır.

3.4.3 Filmlerin Tematik Analizi

Bu bölümde filmlerde fark edilen ortak sınıfsal deneyimler ve kültürel olgular temalar altında kategorize edilerek, ilgili içerikler ilgili temalar altında analiz edilmektedir.

3.4.3.1 İşçileşme Pratikleri

Emeğin kendini yeniden üretebilmesi için kendini satmasının kapitalist sistem içerisinde zorunlu olduğu ve işçiliğin bu temel üzerinde kurumsallaştığından hareketle, maden işçilerinin birçok farklı iş kolu olmasına rağmen neden maden gibi tehlikeli bir ortamda çalışmayı seçtikleri üzerine örneklemdeki filmlerden fikir üretmek mümkündür. Elbette söz konusu işçileşme pratiklerinin ne kadar bireysel bir seçimin sonucu olduğu da tartışılacak başka bir unsurdur.

Lacivert Gece'de Semih'in babasının tüm baskısına karşı futbolcu olmayı tercih etmişken, üstelik bir kardeşini madende kaybetmişken, yıllar sonra işsiz kalarak madende işçi olarak çalışmaya başlaması emeğin kendini yeniden üretimi için ücret karşılığı satılmasına örnek teşkil etmektedir. Film içinde televizyonda izlenen haberde görülen maden işçisinin sözleri de bu doğrultuda dikkat çekicidir:

İşçi: Her maceranın bir sonu vardır. Sonuçta futbolu yıllardır oynuyorum. Okuyorum bir yandan da hem okuyorum hem futbol oynuyorum. İkisi bir arada bir şekilde yürüyor. Böyle bir şans doğdu, ben de bunu kullanmak istedim. Otuz beş bin kişi başvuru yaptı, otuz beş bin kişi arasından bin kişi alınıyordu. Bu konuda çok şanslı olduğumu düşünüyorum. Böyle çizildi hayatım...

Tüm tehlikelere rağmen binlerce kişinin madende çalışmak için birbirine rakip olması ve işe giren bir işçinin kendini şanslı olarak addetmesi, bireyin hayatını sürdürebilmek için kapitalist sisteme nasıl rıza gösterdiğine bir örnek olarak değerlendirilebilir. *Yaşam Kavgası*'nda Reşit'in grizu patlamasından sonra

güvenlik gerekçesiyle emekli olmasına rağmen daha sonra kaçak ve güvensiz bir kömür ocağında çalışmaya başlaması da aynı doğrultuda örnek teşkil etmektedir.

Elbette bu örneklerde bireylerin sözde olsa da bir seçim hakkı olduğundan bahsetmek mümkündür. Ancak bunun dahi söz konusu olmadığı işçileşme pratikleri de mevcuttur. 1940 yılında çıkan 3780 sayılı Millî Korunma kanunu sanayileşme adına birtakım sermayeden yana müdahalelerin önünü açarak, hükümete büyük bir yetki genişliği tanımış ve Zonguldak madenleri de bu kanundan etkilenmiştir (Makal, 2007, s. 334). Kanuna dayandırılarak Zonguldak Vilayeti için düzenlenen 27.02.1940 sayılı resmî gazetede yayımlanan kararname şu maddeleri içermektedir:

Madde 1 — Kömür istihsalini memleketin, ihtiyaçlarını temine kâfi bir derecede bulundurmak gayesile Ereğli Kömür Havzası için 3780 numaralı kanunun 9 uncu maddesine müsteniden ücretli iş mükellefiyeti tesis edilmiştir.

Madde 2 — Birinci maddede yazılı iş mükellefiyeti, Zonguldak Vilâyeti ahalisinden, kömür, işlerinde az çok çalışmış olan veya bu işlerde çalışmayı adet edinmiş ailelere mensup olup çalışma yaşına gelmiş bulunan veya hiçbir işle meşgul olmıyanlarla diğer vilâyetler halkından maden işlerinde mesai ve bilgilerinden istifade edilebilecek ihtisas erbabı, san'atkâr ve işçi bilûmum vatandaşlara tatbik olunur.¹⁸

Bu işçileştirme yöntemi tamamen küresel savaş ekonomisine dayalı olarak oluşturulmuş devlet tarafından zorunlu olarak görülmüş fakat zorunluluğu daha çok işçi üzerinde gözlemlenebilen “kolektif bir mahpusluk” olarak tarihteki yerini almıştır (Özek, 1948, s. 73).

Kelebeğin Rüyası’nın daha başında tek plan içerisinde madende çalışma şartlarının zorluğu sezdirilirken, mükelleflerin işçi olmak için asker tarafından zorla ocağa götürüldüğü görülmektedir. Aynı mükelleflerin kıyafetleri film genelindeki kostümler dikkate alındığında kırsal kökenli insanlara ait kıyafetler olarak yorumlanabilmektedir. Bu da mükellefiyet kanununun köylüleri etkilediğine, bir başka deyişle parasal ekonomiye dâhil olan kentlileri muhafaza edip, parasal ekonomiye bağımlı olmayan köylüleri bu ekonomik düzen içine çekmeye yönelik olduğuna dair bir görüntü olarak değerlendirilebilir. Yine aynı filmde şehir merkezinden zincirlenmiş şekilde madene götürülen işçilerin geçişi etraftakiler tarafından kaygıyla izlenmesi acıma duygusuyla eşleştirilebilir. Mükellefiyetin uygulanmasında birtakım insani sorunlar olduğu bilinmektedir. Askeri nizamın yürütülmesinde yaşanan despotluklar, mükellefiyetten kaçıldığı

¹⁸ Yazım hataları asıl metinden kaynaklanmaktadır.

bahanesiyle köylerde yapılan tecavüzler, karakollardaki işkenceler, hastanelerde rapor için dönen rüşvetler, kendi uzvunu kesenler gibi çok farklı insani trajedi bu dönemde yaşanmış, birçok iş kaçağı sürgün edilmiştir (Etingü, 1976, s. 113-115).

Zonguldak'ta köylülere uygulanan mükellefiyet dışında 1937 ve 1950 yılları arasında hükümlülere işçileştirmeye yönelik bir uygulama da gözlenmiştir (Çatma, Zonguldak Madenlerinde Hükümlü İşçiler, 1996). Bununla birlikte kontrolün daha az olduğu dönemde kimi suçluların ve kan davasından kaçanların saklanmak için kömür madenini kullandıkları da bilinmektedir. Son derece yüksek hayati tehlikeye sahip bir ortamda hayatta kalmak için madene inmek dikkate değer bir harekettir.



Fotoğraf 3.1. Mükellefiyet (Kelebeğin Rüyası)

Yük filmi buna örnek teşkil etmektedir. Cemal'in Cumali'nin abisini öldürdükten sonra saklanmak için kömür madeninde yer altı işçisi olarak çalışması ve yer üstünde ortalarda görünmemek için gönüllü olarak vardiyaya kalması böylesi bir işçileşme pratiğinin temsilidir. Üstelik Cemal'in saklanmışlık hali ve psikolojik durumunun etkisiyle üretim performansını arttırması modern kapitalist üretim biçiminin insanı bedenen ve ruhen bütün olarak sömürdüğüne dair bir gösterge olarak yorumlanabilmektedir. Cumali'nin Cemal'i bulduktan sonra onu öldürmek için maden işçisi olması ise sınıfsal bir zorunluluğun sürerliliği olarak değerlendirilebilir. Cumali ezilen sınıfa mensup bir birey olarak toplumsal anlamda meşruiyetini sağlamak için abisinin öcünü almak zorundadır. Bu zorunluluk onun işçileşmesine sebep olarak sömürülmesini de sağlamaktadır.

Yaşam Kavgası'nda Reşit'in, *Lacivert Gece*'de Semih'in ve Bekir'in oğlu çocuk işçinin, *Bir Günü'n Hikâyesi*'ndeki Mustafa'nın, *Ekmek*'teki kimi işçilerin madenci aileden geldiği görülmektedir. Yukarıdaki bahsi geçen sahnelerde de maden işçilerinin seçme şansları varmış gibi görünse de sınıf içi yaşamsal zorunluluklardan, çevre ve tarih bütünlüğünden dolayı aslında seçme şansları yoktur. Dolayısıyla bütün bu sahnelerdeki ortak nokta söz konusu maden işçilerinin birtakım yaşamsal zorunluluktan dolayı işçileşmiş olmalarıdır.

3.4.3.2 Çalışma Ortamı ve Çalışma Pratikleri

Maden işçisinin çalışma ortamı fiziksel olarak tehlikeli bir ortam olduğu için, filmlerde bu ortamın izlenmesi büyük önem taşımaktadır. Çünkü çalışma yerinin bu denli tehlikeli ve psikolojik baskıyla dolu oluşu, çalışma pratiklerinde, bu çalışma pratikleri de gündelik hayatlarında belirleyici bir rol oynamaktadır. Örneğin Zonguldak'taki TTK işletmelerinin girişinde büyük tabelalarla “Uğurlar ola madenci” yazmaktadır. Yine yer altından çıkan herkese, kim olduğu ve oraya ne için indiği fark etmeksizin, “geçmiş olsun” denmektedir. Bu durum madenciler arasında çalışma yerinin tehlikeliliği ve geçmişte yaşanan ölümlerin ortaya çıkardığı bir gelenektir. İncelenen filmlerden *Güven* dışındaki bütün filmlerde maden işçilerinin çalışma ortamını gösteren sahneler kullanıldığı görülmektedir.

Günlük çalışma rutinlerinde işçiler yer altına inmeden önce belirli yerlerde iş kıyafetlerini giymekte ve gerekli hazırlıklarını yapmakta, çalışma sonrası ise aynı yerlerde temizlenmekte ve gündelik hallerini kuşanmaktadır. *Maden*, *Ekmek*, *Yük* ve *Lacivert Gece* filmlerinde yer üstünde gerçekleşen bu rutinler belirgin olarak gözlemlenmektedir. Yer üstünde ilgili yerlerdeki atmosfer de yer altını aratmayacak benzerlikte nemli ve karanlık olarak görülmektedir. Bu yerler madencilerin kısmen de olsa sosyalleştikleri yerler olarak mesleki dayanışmanın sağlanması için gerekli iletişimin başlatıldığı ve sürdürüldüğü yerlerdir. Bu nedenle bu yerlerin temsil edilmesi maden işçisi gerçekliğinin temsili açısından önem arz etmektedir.

Maden işçileri yer altına usta ya da çavuş denilen kıdemli işçilerin ya da maden mühendisinin denetiminde ekip olarak inmektedir. İnmeden önce üretimle ilgili bilgilendirme yapılan konuşmalar da geçmektedir. Bu durum *Şehirdeki Yabancı* ve *Yük* filmlerinde gözlemlenebilmektedir. Elbette bu durum kömür madenciliği içinde belirli bir kökene dayanmaktadır. *Kelebeğin Rüyası*'nda bu

kökene dair ipuçları bulmak mümkündür. Filmde üretimin asker denetiminde gerçekleştiği görülmekte, çok sayıda asker olması neredeyse askeri bir üretim üssü havası vermektedir. Maden çavuşlarının yaptığı içtimalar ve nezaret, katı bir dille yazılmış uyarı levhaları filmde bahsi geçen mükellefiyet döneminin kalıntıları olarak değerlendirilebilmektedir (Bakioğlu, 2022, s. 43-44). Yine kömür işletmeciliğinin tarihinde görülen asker ve mahkûm işçiler de bu rutinin gelişmesinde pay sahibidir.

Çalışma ortamında işçiler aynı iş kıyafetlerini giymekte ve aynı güvenlik ekipmanlarını taşımaktadırlar. Filmlerin tamamında da işçiler bazen üstlerindeki ana kıyafeti çıkarsalar da tek tip kıyafet giydikleri görülmektedir. Modern madencilikte baret takmak zorunlu olmakla birlikte, dinlenme anında ve neredeyse tamamen güvenli sayılabilecek yerlerde dahi madenciler baretlerini çıkarmamaktadır. Üstelik üretimle hiçbir ilişkisi olmadan, yazılı izinle madene farklı amaçlarla inilmesi halinde dahi, üzerinde en çok durulan ve en çok uyarı yapılan konu baretin asla çıkarılmaması gerekliliğidir. Yer altında kafesin olduğu bölgedeki uyarı tabelalarıyla da baretin önemi vurgulanmaktadır. *Kelebeğin Rüyası* dışındaki bütün filmlerde, *Yaşam Kavgası*'ndaki güvenliğin o kadar önemsenmediği kaçak kömür ocağında dahi, işçilerin baret taktığı görülmektedir. İlgili sahnelerden işçilerin bu konuda bilinçli olduğuna dair izlenim edinmek mümkün olsa da *Bir Günün Hikâyesi*'nde dinlenme anlarında işçilerin baretsiz olduğu fark edilmektedir. *Kelebeğin Rüyası*'nda işçilerin baret yerine kasket şapka takmaları, 1940'lı yıllarda baret ticari anlamda kullanılıyor olmasına ve savaş ekonomisi nedeniyle madencilğe bu kadar önem verilmesine rağmen işçi güvenliğiyle ilgili bir zafiyet olduğuna dair göstergedir. Baret dışında güvenlik tedbiri olarak işçiler yanlarında oksijen maskesi taşımaktadır. Yine *Kelebeğin Rüyası* dışındaki bütün filmlerde, *Yaşam Kavgası*'ndaki kaçak ocakta dahi, işçilerin oksijen maskesi taşıdığı görülmektedir. Elbette ki yaşam kavgasındaki bu durumun gerçeklikle alakası bulunmamaktadır.



Fotoğraf 3.2. Kafes (Yük)

Üretim şeklinin jeolojik yapısı, coğrafi konumu ve kömür rezervine göre¹⁹ işçiler maden ocağına kafesle ya da açıkagızdan yürüyerek girmektedir. *Şehirdeki Yabancı*, *Yaşam kavgası*, *Yük* ve *Ekmek* filmlerinde işçilerin kafesle yer altına inişi görülmektedirken, *Maden*, *Kelebeğin Rüyası*, *Lacivert Gece* ve *Yaşam*²⁰ *Kavgası* filmlerinde işçilerin açıkagızdan içeri girişleri görülmektedir. İşçilerin yer altına indikten sonra çalışma yerlerine ulaşmaları için belirli bir mesafe yolculuk etmeleri gerekmektedir. Bu yolculuk işçilerin çalışma ortamında sosyalleşmesini de sağlamaktadır. Filmlerde bu yolculukların aslına uygun bir şekilde, yaya ya da raylı araçlarla yapıldığı izlenebilmektedir.

Şehirdeki Yabancı'da sarma, direk, ayak, damar, kılavuz, tahkimat gibi birtakım kömür madenciliği jargonuna ait kelimeler kullanılmaktadır. Aydın'ın birtakım güvenlik tedbirleri ve bu tedbirlerin alınması için gösterdiği mücadele madenciliğin tehlikeli ve deneyim isteyen bir iş olduğuna dair bir göstergedir. *Yaşam Kavgası*'nda da bu minvalde önemli bir ayrıntı göze çarpmaktadır. Gündelik hayatta başa gelebilecek bir kazada kurtarma çalışması yapmak üzere birçok kurum görev alabilirken, maden işçisini kurtarmak yine bu iş için donatılmış ve eğitilmiş, adına tahlisiye denilen bir grup maden işçisinin görevidir. Filmde tahlisiye ekibi iş katliamına müdahale ederken görülmektedir. Bu da madenciliğin tehlikeli ve deneyim isteyen bir endüstri kolu oluşuyla yakından ilgilidir.

¹⁹ Kafes adı verilen asansörün kurulumu maliyetli bir iş olduğundan işletmenin maliyeti karşılayacak yeterli üretimin yapılacağını ön görmesi gerekmektedir.

²⁰ Filmde kaçak ocak sahneleri bulunmaktadır.

Yaşam Kavgası filminde kömür üretiminin tam olarak gerçekleştiği ayak denilen bölüm geniş ve ferah bir yer gibi, üretim yerine giden yollar ise çok rahat hareket edilecek yolarmış gibi gösterilmektedir. Ancak gerek galeriler gerekse üretime gidilecek yollar rahat hareket edilemeyecek kadar engebeli ve karanlıktır. Ayak ise ayakta zeminin durulamayacak kadar belirsiz ve hareketli olduğu, dar, çoğu zaman basık ve karanlık bir yerdir. Diğer filmlerin genel itibarla bu gerçekliğe sadık görüntüler içerdiği söylenebilmektedir. *Maden ve Bir Günün Hikâyesi* filmlerinde linyit madenindeki işçilerin çalışma ortamı ve bu ortamın taş kömürü madeniyle tamamen aynı olduğu fark edilmektedir.



Fotoğraf 3.3. Ayak (Maden)

Gerek kömürün çıkartılmasında gerek maden ocağı içerisindeki dolaşımında gerekse de maden dışına çıkartılmasında mekanizasyondan yararlanılmaktadır. Bu mekanik araçlar işi kolaylaştırdığı kadar üretim bölgesinde tehlike de teşkil etmektedir. *Maden ve Yük* filmlerinde bu aletlerin yaygın olarak kullanıldığı görülse de bu aletlerin yarattığı tehlikeyle ilgili bir gösterge bulunmamaktadır. Bu tehlike sanıldığı gibi sadece fiziksel bir tehlike değildir. İşçilerin ilgili makineleri kullanmaları aralarındaki düşünsel bağlantıyı koparmaktadır (Burawoy, 2015, s. 287). Çünkü yaptığı iş gündelik bakış açısını belirlemektedir. Makineleşmenin kullanımı gerek üretim kapasitesinin artması gerekse iş üzerinde denetim sağlanması için farklı işçilerin farklı alanlarda uzmanlaşmasını gerektirmiştir.

Kömür üretiminde de çıkarmayı, nakliye, üretim hazırlığını gerçekleştiren farklı işçiler bulunmaktadır. Hiçbir filmde bu farklılığa dair bir

vurgu bulunmasa da ast üst ilişkilerinin ve deneyimliliğin yarattığı farkın önem kazandığı sahneler mevcuttur. İlişkiler bu hiyerarşi çerçevesinde şekillenmektedir. *Şehirdeki Yabancı*'da Nazif Usta üst ve deneyimli bir işçi olduğu için sözü dinlenen bir işçidir. *Yaşam Kavgası*'nda Reşit deneyimli bir işçi olduğu için kaçak ocağın başına geçirilmiştir. *Maden*'de İlyas deneyimli ve bilgili bir işçi olduğu için kendisine saygı duyulmaktadır. *Yük*'te çavuş işçi üst ve güvenilir olduğu için sözü dinlenmektedir. *Lacivert Gece*'de Hüseyin Çavuş işçilerin arkadaşındır ancak deneyimli ve sorumlu bir üst olduğu için işçiler üzerinde denetim sahibidir. Bunlar sınıf içerisinde belirgin ekonomik farklılıkları olmasa da etkinlik bakımından önemli kişilerdir. Dolayısıyla çalışma hayatları dışındaki ilişkileri de çalışma ilişkisi üzerinden kurulmakta ve sözlerine öncelik verilmektedir. *Şehirdeki Yabancı*'da işçilerin, Gönül'le olan ilişkisiyle ilgili Aydın'a karşı tepkili oldukları sahnedeki şu diyalog bu duruma örnek gösterilebilir:

Nazif Usta: Durun. Durun. Buraya Bakın. Dinleyin beni. Ne nankör heriflersiniz be. Utanmıyor musunuz Aydın Bey'e böyle davranmaya? Haklarımızı aradı. Adam belalara girdi bizim için bin türlü.

Bir işçi: Bizim için değil, kadın yüzünden başı belaya girdi.

Nazif Usta: Kesin be! İnanıyorsunuz değil mi bu palavralara? Aptallar. Aydın Bey gelince rahatı kaçanların uydurmaları bunlar, anlamıyor musunuz?

Nazif Usta'nın bu çıkışından sonra işçilerin Aydın'a karşı tavrında belirgin bir farklılık görülmektedir. Yine farklı bir diyalogda karar verici ve harekete geçirici rolünde olan kişi Nazif Usta'dır:

Bir İşçi: Aydın Bey bu saate kadar gelmeliydi.

Nazif Usta: Bir aksilik çıkmış olsa gerek.

Bir İşçi: Ne olacak şimdi ocağa onsuz mu ineceğiz yani?

Nazif Usta: Hayır, yürüyün gidip onu evinden alalım haydi.

Bu sahnede örneklendiği gibi konuşmanın konusu doğrudan işle alakalı değildir ancak işçiler ustalarının lafıyla harekete geçerek, üstelik mesai saatinde, müessese dışına çıkmışlardır. Yine benzer bir konuşma *Yük*'te de mevcuttur:

Dursun Çavuş: Şimdi arkadaşlar eğer kendi isteğinizle ayrılırsanız tazminatı mazminatı unutun. Ama yok işletme sizi çıkarırsa o zaman tamamdır. Sabır biraz sabır tamam mı?

Bir başka örnek vermek gerekirse *Lacivert Gece*'de İdris ve Semih'in tuttuğu kavgayı ancak Hüseyin Çavuş ayırabilmiştir. Yine filmde madendeki katliamdan sonra avukatla konuşmaya gittiklerinde kan parası teklif eden avukata Hüseyin Çavuş'un söylediği şu sözler dikkat çekicidir:

Hüseyin Çavuş: Avukat bey bakın. Bu insanların hepsi bana inanır bana güvenirler. Şimdi bu olaya biraz da ben ön ayak olmuş oluyorum. Daha sonra bir sıkıntı yaşamayız değil mi?

Hüseyin Çavuş bu örnekte hem işçiler ve yakınları adına sorumluluk almış, hem de işçiler üzerinde etkin ve söz sahibi olduğunu vurgulamıştır. Bu örneklerdeki dikkat çekici yan ise bu ilişki içerisinde üstte olan kişinin hep kendi etkinliğinin farkında olmasıdır. İşçilerin üstlerinin çalışma dışındaki kontrolüne rıza göstermelerinin, aslında çalışma rutinindeki ast üst ilişkisinin çalışma dışına yansması olduğu sonucuna varılmaktadır.



Fotoğraf 3.4. Öğle Yemeği (Lacivert Gece)

Kömür üretiminin yanı sıra işçilerin yer altındaki dinlendikleri ve yemek yedikleri anlar da yer verilmektedir. Dışarı çıkmanın belirli kuralları ve belirli zamanları olduğu için işçiler bu tip ihtiyaçlarını içeride gidermek durumundadır. *Maden, Ekmek, Bir Günün Hikâyesi* ve *Lacivert Gece* filmlerinde bu tip görüntüler de mevcuttur.

Yer altında olduğu gibi yer üstünde de kömür üretimi için çalışan farklı işçi grupları bulunmaktadır. Bunlar genellikle nakliye çalışanları, atölyelerde teknik işleri yapan işçiler, yer altına giriş çıkış için görev yapan işçiler, işle ilgili mühendisler ve idari personel olarak sıralanabilir. Filmlerde yer üstü işçilerine belirgin bir şekilde yer verilmediği görülmektedir. *Kelebeğin Rüyası*'nda Rüştü Onur maden işletmesinde memurluk yapmaktadır. Her ne kadar yaptığı işin kendi gerçekliği ve dönemsel gerçekliği gereği geleneksel işçi formunda olmasa da Rüştü Onur'un yer üstü maden işçisi olduğu sonucuna ulaşmak doğru olacaktır.

Buna rağmen sınıfsal ya da işçiliğiyle ilgili bir değerlendirme yapmaya imkân verecek bir veriye rastlanmamaktadır.

3.4.3.3 Günlük Rutin ve İş Dışı İlişkiler

İşçi sınıfının kültürel varlığı temelde üretim ilişkileri ve üretim içi ilişkilerle belirlense de iş yeri dışındaki kültürel değerler, toplumsal ilişkiler ve gündelik pratikler kültürel varlığın oluşmasında ve sürdürülmesinde etkilidir (Coşkun M. K., 2013, s. 117). Dolayısıyla işçilerin gündelik hayat pratiklerini ve bu pratiklerin nasıl gösterildiğini aramak, sınıfsal temsilin gerçekleşip gerçekleşmediğini anlama da önemli bir basamaktır. Her ne kadar gündelik hayat pek çok ilişkiyi içerisinde barındırsa da bu ilişkiler başka temalarda incelendiği ya da inceleneyeceği için bu bölümde daha çok işçilerin gündelik basit aktiviteleri ve iş dışı hayattaki boş zamanları üzerinde durulacaktır.

Şehirdeki Yabancı filmine bakıldığında, Aydın dışındaki işçilerin iş yeri dışındaki yaşamlarıyla ilgili önemli görüntüler bulunmasa da kimi işçilerin boş zamanlarını kahvehanede geçirerek sosyalleştiği görülmektedir. Ancak bu sosyalleşme sınıfa içkin herhangi bir pratik barındırmamaktadır. Bu boş vakitlerde işçilerin, işçi kimliğinden uzaklaştıkları ve toplumdaki herhangi bir birey gibi davranış sergiledikleri görülmektedir. Örneğin Şevki Usta kahvehanede, Aydın'ın ahlak dışı davranışlar sergilediği gerekçesiyle, Şerafettin Toraman tarafından Aydın'la olan ilişkisini kesmesi konusunda uyarılmaktadır. Şevki Usta, Aydın'ın işçilerin güvenliği için kendini tehlikeye attığını, bizzat kendisine maddi yardımda bulunduğunu hatta tehlikeli olan bir vardiyada onun yerine ocağa indiğini bilmesine rağmen Aydın'ı savunmaya yeltenmemektedir. Üstelik toplumsal baskıya da direnmeyerek Aydın'la olan ilişkisini Aydın'ın da fark edeceği şekilde kestiği görülmektedir. Aydın ise ücretle çalıştığı halde mühendis olduğu için kendisinin de bir işçi olduğunun farkında değildir. Dolayısıyla basit gündelik aktivitesiyle ilgili bulgular olsa da hem bu sebepten hem de ekonomik imkânlarının farklılığından dolayı bir burjuva görüntüsündedir. Bu sebeple Aydın'ın gündelik aktivitesini değerlendirmek gerçekçi bir değerlendirme olmayacaktır.

Yaşam Kavgası'nda Reşit üzerinden maden işçisine dair günlük bir rutin gösterilmektedir. Madenci sabah kalkar çalışmaya gider, çalışmadan sonra evine döner, ailesiyle vakit geçirir ve uyumadan önce eşinin cinsel anlamda kendisini

tatmin etmesini ister. Madenci çalışırken eşi evi çekip çevirir, çocuklarla ilgilenir. Yaşı tutan çocuklar okula gider. Varsa aile büyüğü evde vakit geçirir. Reşit'in kendi sınıfından olan aile dışı kişilerle rutin bir ilişki yürüttüğü görülmemektedir.

Maden filminde de benzer şekilde Nurettin'in gündelik aktivitesi belirgindir. Sabah uyandığında eşinin ondan önce uyanarak ona hazırladığı yemeği yer, giyinir ve madene gider. Ocağa girmeden önce iş arkadaşlarıyla birlikte iş yerindeki sorunlar üzerine konuşur. Edilgen olarak birlikte nasıl hareket edileceğine dair diyaloglara katılır. Üretim süresince çalışırken bir taraftan yapılan sınıfsal tartışmalarla fikir elde etmeye çalışır. İş dışında sendika toplantılarına katılır. Panayıra ya da kahvehaneye gider. Gece eve gelir ve eşi cinsel beklentilerini giderir. Aynı filmde Ömer ve İlyas bekâr işçiler için yapılmış olan yatakhane de yatarlar. Ömer ev ve evlilik hayatı dışında Nurettin'le benzer bir rutine sahiptir. İlyas ise çalışma dışı zamanlarda çalışma arkadaşlarında sınıfsal farkındalık yaratmaya ve iş yerindeki sorunları çözmek için çare aramaya odaklanır. Hepsinin iş dışı rutinlerinde sınıfsal bir hareketlilik olduğu görülmektedir. Sorunlarının ve dayanışmalarının ne kadar önemli olduğunun farkına çalışma dışı zamanlarda, tartışarak varırlar. Bu bütüncül farkındalık ve direnişleri bir araya getirildiğinde sınıfsal bilinçlerinin arttığı söylenebilmektedir. Diğer işçilerden de bu üçlüye katılanlar olmakla birlikte, düşünsel ilişki kurmayı reddedenler çoğunluktadır. Çadır gazinosundaki şarkıcı kadınların, kahvehanede oynanan oyunların işçilerin daha çok dikkatini çektiğini söylemek mümkündür.

Bir Günü'n Hikâyesi'nde işçilerin günlük aktivitelerinin çalışma zamanıyla kısıtlandığı fark edilmektedir. Sermayenin üretim kaygısından dolayı işçiler kendi sınıfdaşları Nizam ve Zeynep'in düğününe nerdeyse katılamamaktadır. Bununla birlikte filmde işçilerin çalışmadıkları zamanda da bir arada oldukları, kendi sorunları etrafında birleştiklerinde de keyifli anlar geçirdikleri ve kendilerine güven duydukları izlenmektedir.



Fotoğraf 3.5. Yatakhane (Maden)

Ekmek'te işçilerin boş zamanlarını evlerinde ya da kahvehanede geçirdikleri görülür. Kahvehanedeki işçiler çoğunlukla politik konuları ve madencinin sorunlarını tartışmaktadırlar. Elbette burada bazı işçilerin ideolojik taşıyıcılığı da belirginleşmektedir. Hacı Arif'in günlük aktivitesi maden işçisinin gündelik rutini için bir örnektir. Hacı Arif ev ve iş arasında gidip gelirken az da olsa işçi arkadaşlarıyla da vakit geçirir. Siyasi partinin işçilerle yaptığı toplantılara katılır. Evde televizyondan grevle ilgili haberleri takip eder ve eşine konuyla ilgili yorumlarını aktarır. Her ne kadar greve karşı olsa da iş arkadaşlarıyla ve medyayla kurduğu ilişki sınıfsal bir bilinç elde etmesini sağlar.

Lacivert Gece'de Semih'in diğer filmlerdeki işçilerle benzer bir günlük rutini olduğu görülmektedir. Çalışırken herhangi bir sınıfsal iletişim kurmayan Semih, kaza geçirdikten sonra iş arkadaşlarıyla sınıfsal ilişki kurmaya başlamıştır. Yani Semih kaza geçirdikten sonra maden işçisi olmuş ve çevresiyle kazalı bir maden işçisi olarak ilişki kurmaya başlamıştır. Semih doğrudan sınıfsal söylemler kullanmasa da sınıfsal bir reaksiyon ortaya koymuştur.

Film kişilerinin günlük rutinlerinin belirli ve tekdüze oluşu kapitalist emek sömürüsüyle doğrudan ilgilidir. İşçiler çoğunlukla yaptıkları işin toplumsal anlamda ne kadar kurucu ve temel bir etkiye sahip olduğunu bilmemekte ve etkinliklerini kısıtlı olarak görmektedir. Yabancılaşma bütün pratiklerine etki etmekte, emek ve sermayenin dönüşümündeki rutin gibi kendi rutinlerini de sadece işçileşmek adına oluşturmaktadırlar. İş yaşantıları ezici bir etkiye sahip olduğu için başka yerlerde haz aramaları da bundandır (Slattery, 2015, s. 126). *Yaşam Kavgası*'nda Reşit'in Şükran'la yaşadığı cinsel temelli ilişki, *Maden*'de

işçilerin çadır gazinosuna yoğun ilgi göstermesi aslında yabancılaşmış bireylerin kendi hayatları üzerinde irade gösterebildikleri bir alan bulmalarıyla ilgilidir.

3.4.3.4 Dinle Kurulan ilişki

Dinler, toplumda önceden belirlenmiş bir öz denetim mekanizması olarak işlev gösterir. Bireyi tek tipleştirmeye ve sakinleştirmeye yarar. Topluluklarıysa kendi varlıklarından daha önemli ve kıymetli bir sistemin parçası olduklarına inandırarak bir arada ortaklaşa eylemlerini yönlendirir. Yine de bu işlevsellik insan dışı bir tasarının değil tamamen insana özgü bir tasarının yine insan üzerindeki etkisinden kaynaklanmaktadır. Din insanlara kendine içkin belirli değerler çerçevesinde kaygı yüklemekte ve bu kaygılara karşı insanları avutmaktadır. Dini ortadan kaldırmak da bu avuntuları gerçek kazanımlarla değiştirmek anlamına gelmektedir (Marx, 2009, s. 191-192). Yani insan toplumsal süreci ve ilişkileri, kendi varlığı ve bilinci doğrultusunda tanımlamaya başladığında dine olan ihtiyacı azalacaktır. Maden işçilerinin dinle olan ilişkisini incelemek de sınıfsal varoluşlarını irdelemek açısından önemlidir.

Şehirdeki Yabancı'da cami yaptırmak için işçilerden para toplandığı, işçilerinse kendilerinin bu konuda sömürüldüğünün farkında olsalar da kendilerini yardıma katılmak zorunda hissettikleri görülmektedir. Şevki Usta ise yardım yapmamak için hasta kızını bahane eder. Filmdeki cami siyasi kaygılarla yaptırılan bir camidir. Burada dini değerliliği olan bir eylem politik bir eyleme dönüşmüştür ve işçiler üzerinde vicdani açıdan rahatlatıcı bir etkisi bulunmamaktadır. İlgili sahne dinin politikleşmesine eleştiri içermektedir:

Nazif Usta: Şerafettin Toraman'ın kampanya açtığı cami işte bu. Bu yüzden civar halkı kendisini çok sever.

Aydın: Desene önümüzdeki seçimlerde şansı açık.

Sermaye dindar bir görüntü sergileyerek, ekonomik çıkar elde etmek için dindar olmanın güvenilir olmayla özdeşleştirildiği bir ideolojik yanılsamadan faydalanmaktadır (Durak, 2012, s. 41). Bu sahne ve Şerafettin Toroman tipinin film içinde kurgulanışı bu duruma örnek teşkil etmektedir. Sermayenin işçi sınıfını din üzerinden sömürmekle kalmayıp, birtakım yönlendirmelerini de din üzerinden yaptığı görülmektedir:

Şerafettin Toraman: Vallahi taş yağdırır başımıza Allah. Camiye küfret, evli kadınla zina et... Tövbe tövbe... Mühendis bey çıkarmış ki direkler çürükmüş de

ondan ölüm oluyormuş madende. Bak bak. Allah'ın işini de bilecek şeytan kafasımla. Bu bir takdir, bir alın yazısı kim değiştirebilir.

Aynı filmde dini birliğin, işçiler için birlikte aynı tehlikeli ortam altında çalışmak ve ortak çıkarlar için hareket etmekten daha etkili olduğu görülmektedir. Dinin sınıf oluşumuna yönelik negatif etkisi şu diyalogda görülmektedir:

Bir işçi: Öyle ama Nazif usta Aydın Bey gavuristandan dinsiz döndü diyorlar. gizlice gavur olmuş da domuzluğundan saklarmış bunu he.

Farklı bir açıdan bakıldığında *Yaşam Kavgası*'nda işçilerin güvensiz ortamda dine sığındıkları görülmektedir. Madendeki kazadan kurtulan işçiler şükreder, kurtuluşlarını kadere ve kismete bağlarlar. Onlar için birbirlerini kurtarmış olmalarının hiçbir önemi yoktur. İşçilerin bu tevekkül anlayışı gerçekliğin değiştirilmesi için eyleme geçmelerini engelleyecek bir unsur olarak belirlenmektedir. Nitekim Reşit eve vardığında tüm aile şükreder ve Emine adak adar. Bunun yazgı olduğunu kanıksamış bir şekilde davranırlar. Dolayısıyla oluşan olumsuz durum mantıkla sorgulanmak yerine olumsuz durumun savuşturulmuş olması olumlanarak anlaşılmış olur. Yine filmde patlamadan sonra ocağa gelen madenci eşlerinin tamamının başörtülü olduğu görülür. Buradan madenci aileleri arasında dini kurallara riayetinin yaygın olduğuna dair bir izlenim edinilmektedir. Dini eylem ve öğretilerin psikolojik bir etkiyle rahatlama sağladığı görülmektedir (Lévi-Strauss, 1983, s. 64). Emine ve Reşit'in bebeklerinin başucundaki duvarda asılı olan Arapça “bismillahirrahmanirrahim” yazısı da bu anlamda dikkat çekicidir.



Fotoğraf 3.6. Besmele (Yaşam Kavgası)

Bir Günün Hikâyesi filmine bakıldığında Emine ve Mustafa'nın dini nikahla evlendikleri görülmektedir. Nikâh öncesinde imam, Mustafa'ya ölen abisinin eiyle evlenme konusunda dini telkinde bulunur. İmamın buradaki tutumunun, aslında ekonomik tabanlı olan bu tip evlilik geleneğine, dini bir anlamlılık yüklemek ve Mustafa'nın rızasını yeniden üretmek olduğu anlaşılmaktadır. Abisinin mezarı başında geçen sahnede de imamın Mustafa'yı bu evliliğe yönlendirdiği görülmektedir:

İmam: Ey Oğul! Gözlerin kare cevher gibi parlarsa da, yüreğin kömür gibi cayır cayır yansa da, gönlünden sevdalığın çıkmasa da bu töreye uy. Senin eline gözüne bakan bu insanlara karşı görevini yap. Zeli ve ablası Emine'yi, bu iki yetim kardeşi ağabeyin İsmail'den sonra ortalıkta koma. Bu tre ki Osmanlı mülkünde kara cevher bulunalı, gklerde Aliler, Mehmetler öleli sürmekte. Ölenlerin avradına, oluğuna çocuğuna evlenmemiş kardeşleri sahip çıkmakta. Sen de bu töreye uyasın. Bağrına ta basasın. Ağabeyinin dul karısıyla evlenip ağabeyinin dlne baba olasın. Bu tre yıllar yılı sürmüş, böyle sürecek. Bu töreyi bozmayasın, kaderine boyun eğesin.

Doğrudan dini bir temele sahip olmayan bu geleneğin sürdürülmesinde yol gösterici olarak imamın kullanılması, filmdeki işçiler arasında dini söylemin ne kadar etkili olduğunu kanıtlamaktadır. Yine bu evliliğin imam tarafından kader olarak adlandırılması ve Mustafa'nın buna rıza göstermesi farklı görüntülerdeki ekonomik bir olgunun iten içe egemen olduğuna dair bir izlenim yaratmaktadır. Dolayısıyla bu sahne dinin ekonomik düzenin sürdürülmesinde bir aygıt olarak kullanıldığına dair örnek olarak değerlendirilebilir. Mustafa ve Nizam'ın düğün öncesi tıra olmak için gittikleri berber dkknının duvarında işçi dostu olarak görülen Bülent Ecevit posterinin üzerinde "Allah'ın dediği olur." yazılı posterin durması ise, dinin sınıf olabilmekten daha çok önemsendiği anlamına varılabilecek bir imge gibi durmaktadır.



Fotoğraf 3.7. Dini Nikâh (Bir Günün Hikâyesi)

Ekmek’te de benzer şekilde dini etkinin sınıfsal bilinç üzerine olumsuz etki gösterdiği sahneleri görmek mümkündür. Siyasi iktidarın da toplumun genel yapısının farkında olduğu için bu durumu kullandığı görülmekte ve dini söylemlerle, dini birlikteliği sınıfsal birlikteliğin ikamesi olarak sunmaktadır. Hacı Arif örgütlü sınıf mücadelesinin dini değerlere aykırı olduğunu düşünmektedir:

Komite işçisi: Hacı emmi bak. Sendikamız yeni bir dergi çıkardı. Haklarımızı nasıl alacağımız burada bir bir anlatılıyor. Sen de al oku. Hem sen maden işçisi değil misin.

Hacı Arfi: Git be. Sizin bu kışkırtıcı kitaplarımızı okuyacak kadar  aşırmadım daha. Benim kitabım Kuranım var çok    r. Orada haklarım bir bir yazılı.

Komite işçisi: Senin Kuran’ın bizim de Kuranımız Hacı emmi içi karışırma. Onda dinimizi öğrenir ibadetimizi yaparız...

Burada sınıfsal bilince sahip olduğunu düşündüğümüz komite işçisinin sözlerinde samimi olduğu anlaşılmaktadır. Ancak sınıfsal bilincin ve sınıfsal birliğin başka birçok kültürel olgunun etkisi altında  ekillendiğine dair bir bilince sahip olmadığı görülmektedir. Filmin yaklaşımı bu konuda ara bulucudur. Üstelik bu işçiyi oynayan oyuncu ise filmin yönetmenidir. Burada filmin yaklaşımının din ile devrim arasında bir çatışma olmadığı, aksine birbirlerine paralel hareket eden benze ik hareketler olarak değerlendirildiği anlaşılmaktadır. Belirgin din ve sınıf mücadelesinin kulvarları ayrılmakta ve birbirlerine karşı hiyerarşik bir konumda olmadıklarına dair bir gönderme yapılmaktadır. Haklılık payı dinin de sınıf mücadelesinin de belirli bir sömürü ve baskılanma sonucu ortaya çıkması, ikisinin de kurtuluşu vaat etmesidir (Löwy, 1996, s. 31).

Filmde Hacı Arif sınıf mücadelesini pratik olarak da tehlikeli bulmaktadır. Mitingler yüzünden cemaatin azaldığından şikâyet etmektedir. Kendisi zaman zaman miting alanına gitse de namazını asla aksatmadığı, Müslüman kimliğinin işçi kimliğinden önce geldiği anlaşılmaktadır. Toplumdaki sorunun ekonomik bir sömürden ileri geldiğinin farkında değildir. Oğlunu dini gereği sünnet ettirmek için ekonomik açıdan düzelmeyi beklese de dindar olmayı, dini öğretilerle düşünmeyi tercih ettiğinden kendi durumunu değerlendirerek bir sonuca varma gücüne de sahip değildir. Bilinci yavaş yavaş arttığında maden işçisi olarak katıldığı bir mitingde beresini çıkartarak, tekrar takmadan önce namaz takkesini sonra tekrar beresini takması da Müslüman kimliğinin önce geldiğine işaret eden metaforik bir anlatıdır.

Engels dini sınıf mücadelesiyle eşleştirerek kolektif bir karşı hareket olabileceğini ileri sürmekte, dolayısıyla sınıf hareketi için dine de gerektiğinde bir rol biçmekte, dini hareketliliği devrim için önemli bir potansiyel olarak açıklamaktadır (Engels, 2013, s. 293-307). Hacı Arif'in sınıfsal bilince ulaşması böyle bir potansiyel içermektedir. Olup biteni dini öğretisiyle yorumlayarak ve dini açıdan gerekli görerek greve katıma kararı alır:

Hacı Arif: Ölenler öyle... Bir de işten atılanlar. Sendikacı dediler attılar, solcu komünist dediler attılar. Ben sendikaya da bulaşmadım çok şükür. Hep sendikalı grev yaptı, boykot yaptı, direniş yaptı. Ama sonucunda bizler de faydalandık. Yine ona benzer bir iş dönüyor. Adamlar aylardır uyku tüneği yitirmiş, yürüyüş hazırlığındalar. Kar yağmur demeden ta Ankara'ya yürüyecekler. Ücretlerini arttıracak hak kazanacaklar. Daha önemlisi ocakların özelleştirilmesine kapatılmasına engel olacaklarmış. Yani sonuçta biz sendikasızlar hazır konacağız. Onlar çalışıyor, biz yiyoruz. Allahtan reva mı? Kitabımız emeksiz ekmek olmaz buyuruyor.

Elbette bu sözler Engels'in söylediği gibi doğrudan kolektif bir hareketliliğe karşılık gelmese de dinin toplumsal olarak ezilenleri etkilediğine dair önemli bir örnek olarak gösterilebilmektedir.

Yaşantıyı doğrudan biçimlendirmese bile gerekli görüldüğü ya da hissedildiği yerlerde ya da anlarda işçilerin dini bir sığınak arayışında olduğuna yönelik örneklerden bahsedilmiştir. *Lacivert Gece*'de Kazım'ın ölüm döşeginde yatarken Beyza'nın başında Kuran okuması buna verilebilecek bir başka örnektir.

Filmlerin hemen hepsinde²¹ işçilerin ve ailelerinin dini bir hegemonya içerisinde olduğu görülmektedir. İşçiler dinin sınıf oluşumu üzerine görülebilecek olan olumsuz etkisini fark etmemekte, dolayısıyla bu tahakküme doğal bir şekilde rıza göstermektedir.

3.4.3.5 Eril Kimlik Kadın ve Aile

Her toplum kadına yönelik belirli bir algı ortaya koymaktadır. Bu algı kadının toplum içindeki yerinin belirlenmesini sağlamaktadır. Algının üretiminde sorun olan ise algının kadınlar tarafından değil ataerkil sistem tarafından üretilmesidir. Dolayısıyla kadın bireyler erkek egemen sistem tarafından ikincil birey olarak belirlenir ve bu durum, bir kısır döngü olarak erkek egemen sisteme doğmuş ve bu sistemin öğretileriyle yetişmiş kadınlar tarafından istemsizce içselleştirilir (Civelek, 2013, s. 88). Bu içselleştirme de ortaya toplumsal cinsiyet temalı bir kadın kimliği ortaya çıkar ki bu kimliğin kadınlar arasındaki çözünürlüğü sınıfsal birtakım dinamiklerce belirlenmektedir. Yani, üretim ilişkilerinin getirdiği zorunlu rollerin, metalaştırma ve gündelik hegemonyanın ne kadar içselleştirildiği ya da bunlara karşı ne kadar tepki verildiğiyle doğrudan alakalı olarak belirlenmektedir (Reynolds, 2018, s. 137). Dolayısıyla incelenen filmlerde kadın bir maden işçisi olmasa da maden işçilerinin eşleri, anneleri ve kız çocukları sınıfsal anlamda konunun doğrudan muhatabı durumundadırlar.

Örnek vermek gerekirse, *Şehirdeki Yabancı*'da Gönül'ün şu sözlerinden bu anlamda çıkarımda bulunmak mümkündür:

Gönül: Bazı şeyler insanın elinde değil. Babam öldükten sonra yapayalnız kaldım. Senden de haber alamıyordum. Uzun müddet çok sıkıntı çektim, mesut bir hayata hasret kalmıştım. Sonunda Selami Bey'in karısı olmayı kabul ettim. Benden yaşlıydı, bir de çocuğu vardı ama başıma daha da fena şeyler gelebilirdi. Her şeye rağmen hayatıma bir kurtarıcı olarak girmişti.

Bir maden işçisinin kızı olan Gönül yoksulluk karşısındaki tedirginliğini ve bir kadın olarak toplum içerisinde yalnız olmanın tehlikeli olduğunu içselleştirerek, kendi hayatıyla ilgili dönüm noktası sayılabilecek bir karar vermiştir. Üstelik film boyunca gördüğü bütün kötü muameleye rağmen bu uğurda Selami'yi terk etmediği görülmektedir. Ancak ilgili sahneler filmde eleştirel bir tavır oluşturmak yerine duygusal özdeşlik kurarak Gönül'e hak verdirme üzerine şekillendirilmektedir. Yine öykü içerisinde bir başka kırılma

²¹ Güven filmi bu kapsamda değerlendirilmemiştir.

noktası olan Gönül ve Aydın arasındaki ilişkinin gazetede haber yapılarak Aydın üzerinde toplumsal bir baskı oturtulmaya çalışılması kadına yüklenmiş namuslu olma görevinin bir göstergesiye, aynı zamanda aslında sermaye sınıfına kabul edilmeyen işçi sınıfından bir kadına karşı güç kullanılmasına örnek teşkil etmektedir. Gönül'ün sınıfsal olarak girdiği bu yeni aile içinde dahi kabul görmediği ve yine bir kadın olan kayınvalidenin eril tahakkümü nasıl sürdürdüğü görülmektedir:

Kayınvalide: Ne bu suratın böyle, saygıyı da rafa kaldırdın artık.

Gönül: Yine ne istiyorsunuz benden?

Kayınvalide: Bir şey istediğim yok. Bu eve geldin geleli ne olduğunu şaşırıdın, burnun havalarda geziyorsun. Amele kızını eve hanım diye alırsan sonu böyle olur.

Selami'nin eski eşinden olan oğlunun Gönül'e olan kaba davranışları da bu doğrultuda sınıfsal ama erkek çocuk olmanın verdiği güç de bir arada tutularak değerlendirilebilir. Bu ilişkiye bir başka açıdan bakmak gerekirse de Gönül için, üvey de olsa, zorunlu bir annelik rolü idealize edilmektedir. Gönül bunu başarmak için çaba göstermektedir. Burada da kadın olarak bulunduğu konumu içselleştirmeye çalıştığı görülmektedir.

Öykü içerisinde Gönül'ün Aydın'la kaçıp gitmek istemesi tek başına var olmaya tereddüt etmesi ve cesaret edememesinden kaynaklanmaktadır. Üstelik Gönül'ün o ailede bir hayat sürdüremeyeceğini bildiği halde, üstüne yüklenen namuslu olma göreviyle ilgili de çekincesi bulunmaktadır.

Aydın: Bütün o yeminlerden sonra nasıl da ayrı düştük. Şimdi dönülmesi öyle güç bir yoldayız ki.

Gönül: Korkuyorum Aydın. Atacağımız adımların yanlış olmasından korkuyorum. Bir emin olabilsem.

Aydın: Ben de ne yapacağımı kestiremiyorum. Benim için yeryüzünün en kutsal varlığıydın. Fakat bugün elinde büyüdüğüm bir adama ait olduğunu söylüyorlar. Söyle. Söyle gönül seni sevmek hala hakkım mı yoksa bu düpedüz bir alçaklık mı?

Gönül: Sus n'olursun konuşma böyle. Kendimi suçlu hissediyorum. Aç kalmalı, dilenmeli yine de beklemeliymişim seni ömrümün sonuna kadar.

Aynı diyalogda bir maden mühendisi işçi olan Aydın'ın "başkasının malı" sözüyle kadını bir meta olarak gördüğü de anlaşılmaktadır fakat anlatı burada izleyicinin Aydın'la özdeşlik kurmasını ve bu çelişkinin varlığı üzerine düşünmesini değil, bu çelişkiyi kendi üzerinde hissetmesini beklemektedir. Filmin

sonunda Aydın ve Gönül bir araya gelirler fakat bu ikilinin hikâyesinde kahramanlaştırılan bir erkek olarak Aydın'dır. Tüm film boyunca kadın kimliğinin erkek tarafından kuruluşuna dair hiçbir eleştirel tavır yoktur. Burada film bunun bir gerçeklik olduğu savunusuna gidebilir fakat bu savunu iki farklı yönden tutarsız olacaktır. Birincisi film genel anlatı tarzı itibariyle yansıtmacı bir film değildir. İkincisi ise kurgulanan kadın karakterinin aslında ideolojik anlamlar yüklü kadınlığa ait imgeleri kendi üzerinde göstermesidir. Bu aynı dönem Amerikan sinemasındaki kadın film kişilerinde de görülebilen ideolojik bir kişileştirme yöntemidir (Smelik, 2008, s. 2).

Yaşam Kavgası'nda da benzer içselleştirme durumları söz konusudur. Evini terk eden Emine'yi ziyarete gelen komşu kadınlardan birinin şu sözü dikkat çekicidir:

Komşu Kadın: Vallahi ne dersiniz deyin. Erkeği çekip çeviren kadındır. Evi bırakıp çıkmayacaktın.

Bir başka örnek ise filmin sonunda çocuklarını alarak şehri terk etmeye hazırlanan Emine'yle Reşit arasında akşam karanlığında geçen diyalogdur:

Reşit: İnadin uğruna çocukları perişan etme Emine. Her şeye baştan başlayabiliriz. Madendeki işime yeniden dönüyorum n'olur yuvamızı dağıtma.

Nurten: N'olur anneciğim beni babamdan ayırma.

Bu diyalogda da annelik kadına sınırları belirlenerek yüklenmiş bir görev olarak görülmektedir. Emine'nin bu konuşmayla Reşit'in kanatlarının altına girmesi ise kafasındaki bütün düşüncelere karşı sınıf içerisindeki kadın kimliğinin içselleştirilmesinden kaynaklanmaktadır. Diyalogun akşam karanlığında sokakta geçmesi, güvensizlik vurgusuyla durumu anlatı açısından manidar bir hale sokmaktadır. Her ne kadar film genelinde Emine inatçı ve dirençli bir kadın olarak görünse de bu sahnedeki atmosfer tehlikelerle dolu çevreyi teşkil etmektedir. Yani atmosfer Reşit'in sözleri kadar erildir.

Benzer şekilde *Yük*'te de Cumali'nin eşinde aynı içselleştirme fark edilmektedir²². Cumali sevgilisi Zeynep'le evi terk ederken bile kadının onlara altınlarını verdiği görülür. Geri döndüklerinde ise karakolda Cumali için "evimin direği" diyerek şikâyetçi olmaz. Burada bahsi geçen diğer iki filmde farklı olarak kadının tutumu, kadın kimliği adına seyirciye şüpheli bir davranış olarak

²² Kadın film kişisi Cumali'nin eşi olarak tanımlanmak zorunda kalmıştır çünkü filmdeki adı belirsizdir. Bu durum bile bu kadının filmde yok hükmünde olduğuna dair bir gösterge olarak yorumlanabilmektedir.

gösterilmektedir. Cemal'in Cumali'nin abisini öldürmesi ise kendine karşı işlenmiş “cinsel bir suçun” intikamıdır. Çünkü bu suçun faili tek başına Cumali'dir. Cemal'e göre Zeynep kadın olarak ancak bir kurban olabilir. Bu yüzden eşine bu konuda kin beslememektedir.

Bir Günü'n Hikâyesi'nde iki kız kardeş Emine ve Zeynep de aynı şekilde eril hegemonyayı içselleştirmiştir. Emine töre gereği madende ölen eşinin kardeşiyle evlenmek zorunda kalır fakat itiraz edemez. Zeynep de aynı şekilde nişanlısı Mustafa, ablası Emine'yle evlenirken sessizliğini korumaktadır. Bu kadınların eril bir geleneği içselleştirmesiyle alakalıdır. Levirat adı verilen bu evlendirme şekli, ölen erkeğin ailesinin gelinlerine ve torunlarına karşı duyduğu sorumluluğun giderilmesiyle ilişkilendirilse de bu evliliğin ya da bu törenin kültürel sebebi kadının cinselliği üzerinde hak iddia etmek (Haviland, Prins, Walrath, & McBride, 2008, s. 439), sınıfsal ve ekonomik sebebi da tazminatın (daha eskilerde kan parasının) başka bir erkeğe gitmeden aile içinde kullanılmasıdır.

Aynı filmde Zeynep, Mustafa'yı sevdiği halde Mustafa'nın uygun gördüğü Nizam'la evlendirilmesine de itiraz edememektedir. Zaten film boyunca, iç ses dışında, hiçbir kadın konuşmamaktadır. Bu da eril hegemonyaya karşı getirilmiş bir eleştiridir. Mustafa'nın ölen abisinin eşiyle evlenmesi ve eski nişanlısı olan baldızını güvendiği biriyle evlendirmesi ise eril hegemonyanın erkeğin üzerine yüklediği kadından sorumlu olma rolüdür. Elbette Nizam'a olan can borcunu, Zeynep'i ona vererek ödemesi de kadının metalaştırılmasına dair bir göstergedir. Yine Nizam'ın düğün günü kurduğu hayalde kendini Zeynep'le sevişirken düşlemesi kadınının arzu nesnesi olarak görülmesine dair bir görüntüdür. Ancak bu sahnede Nizam'ın madenci kıyafetleriyle olması ve sevişirken Zeynep'e de kömür karası bulaştırdığı için irkilerek düşten ayrılması Nizam'ın da Zeynep'e karşı eril bir sorumluluk hissetmesinden kaynaklanmaktadır. İrkilmesi ise maden işçisine dair sınıfsal deneyimin sorumluluk duyduğu eşine aktarılmasına duyduğu kaygıdan kaynaklanmaktadır.



Fotoğraf 3.8. Zeynep (Bir Günün Hikâyesi)

Bir başka örnek olarak, *Maden*’de de Nurettin’in sarı saçlı şarkıcı kadına karşı davranışı, kadının arzu nesnesi olarak görülmesiyle alakalıdır. Ancak evdeki eşiyle olan ilişkisinde eşinden beklentisi, aile içerisindeki görevlerini yerine getirmesidir. Aile içerisinde erkek olarak üstün olduğu görülmektedir. Ancak filmin sonlarındaki aydınlanmasını aile bütünlüğüne yaydığı görülmektedir. Dolayısıyla anlatı bu çekirdek aile özelinde Nurettin’in baştaki konumunu ve tutumunu destekler nitelikten sıyrılmaktadır. Yine de filmin tavrını anlamakta, en bilinçli işçisi ve kendi sınıfı için organik aydını olarak da görülebilecek olan İlyas’ın şu sözleri dikkat çekicidir:

İlyas: Boşa karını al o karıyı.

Nurettin: Ne dedin abi?

İlyas: Boşa dedim lan. Boşa nur gibi karını al o karıyı. Çocuklarını da koyuver başıboş ne olacaksa olsun.

Her ne kadar İlyas, Nurettin’in aile bütünlüğünü korumak, bir kadının (Nurettin’in eşi) hakkını korumak adına böyle bir çıkışta bulunsa da İlyas’ın sözlerinden kadınlar arasında namus temelli bir ayırım yaptığı ve kadına anne olarak bir önem atfettiği ve aileyi kutsallaştırdığı anlaşılmaktadır. Yine karakol önünde kaygıyla Nurettin’i bekleyen eşine yönelik şu sözlerinden de kadın kimliğinden eril ama sınıfsal bir beklentisi olduğu anlaşılmaktadır:

İlyas:... Nurettin yiğit bir arkadaştır. Onun karısına böyle ufak işlerle tasalanmak yaraşmaz. Hadi.

Film içindeki diğer işçilerin de kadınları arzu nesnesi olarak gördüğünü söylemek mümkündür. İşçiler  adır gazinosundaki kadınlara cinsel açlıkla bakmaktadırlar. Onları bir erkek tarafından sahiplenilmemiş ve her lafı

edebilecekleri kadınlar olarak görürler. Nurettin ve sarı saçlı şarkıcı kadının halka oyunu sahnesindeki replik buna işaret etmektedir:

İşçi: Nurettin abi iyi geçirir. (kalabalık kahkahalarla güler.)



Fotoğraf 3.9. Sarı saçlı gazino şarkıcısı ve işçiler. (Maden)

Güven'de bir maden işçisinin oğlu olan Ali, Ferit'ten hamile olan Meryem'le evlenerek ona sahip çıktığını ve Meryem'in ona borçlu olduğunu düşünmektedir. Bu da eril kimliğin alt soya aktarılmasına bir örnek olarak değerlendirilebilir. Meryem'in, kendini borçlu hissetmese de sırf babasız bir çocuk dünyaya getirmenin toplumsal baskısı altında ezilmemek için Ali'yle evlenmeyi kabul etmemesi film içerisinde belirgin bir gerçekliktir.

Elbette bu örneklerle kadının eril hegemonyayı içselleştirmesinin tek sorumlusunun kadınların bencilce kaygıları olduğu sanısına kapılmamak gerekmektedir. Eril hegemonya asırlardır sürmekte olduğundan bilinçlenmemiş kadınların kendilerini çaresiz hissetmesi son derece anlaşılır bir durumdur. Kadın bireyler kendilerini geleneksel olarak deneyimlenmiş bir var olma biçimini uygulamak zorunda hissetmektedirler (Beauvoir, 1993, s. 10). Çünkü kendini birtakım zayıflıkları ve ayıpları olan bir kimlik içinde sıkışmış olarak hissetmektedirler (Beauvoir, 1993, s. 15). Erkekten yana olan bir ekosistemde hayat sürdürebilme seçenekleri: bu ayıplar ve zayıflıkların izin verdiği ölçüde yaşamak ya da tamamen eril kodları erkekler yerine aktaracak bir kadın kimliği oluşturmak olarak sınırlandırılmıştır.

Kelebeğin Rüyası'nda madeni merak eden Suzan'ın maden ocağına girmek için erkek kılığına girmesi bu doğrultuda önemli bir örnektir. Ayrıca madencilik

erkek işi olarak görüldüğüne dair bir gerçekliğin temsili olarak değerlendirilebilir. Erkeğin bakış açısı kendi eylemlerini cinsiyetçi bir haklılıkla meşru görmekten yanadır. Dolayısıyla eylemleri için ahlaki kaygı taşımamakta, kadının eylemleriyle ilgili ahlaki kaygı taşımaktadır. Dolayısıyla cinsel haz ve arzular erkek için doğal algılanmaktadır (Beauvoir, 1993, s. 25). *Yaşam Kavgası*'nda Tahsin'in sözleri bu bakış açısına örnek teşkil eder:

Tahsin: Bizim bildiğimiz, erkek dediğin bu işleri yüzüne gözüne bulaştırmaz.

Reşit: Aksilik. Bir halttır oldu. Emine'yi bir görsem.

...

Reşit: Sen yardım et bana Tahsin. Bunca yıllık arkadaşız.

Tahsin: Geldiğini, onu sorduğunu söylerim. Hırsı geçince yumuşatmaya çalışırım. Eh bunca keyfin bu kadarcık sıkıntısı olur. Aklını başına devşir de iyice bir düşün. (Reşit'in sırtını sıvazlar.)



Fotoğraf 3.10. Erkek Kılığında Suzan (Kelebeğin Rüyası)

Filmlerde cinsel ilişki ve cinsel yakınlaşma sahneleri de görülmektedir. Bu sahnelerin çoğunda erkek kişilerin egemen olduğu fark edilmektedir. *Yaşam Kavgası*'nda Reşit komşusu olan Şükran'a karşı cüretkârdır ve ilişkinin gerçekleşip gerçekleşmeyeceğine kendisi karar vererek harekete geçmiştir. *Güven*'de Ali, Ferit'in gelişine karşı üstünlüğünü kanıtlamak için Meryem'le, tavır olarak sert bir şekilde ilişkiye girmiştir. *Şehirdeki Yabancı*'da Aydın ve Gönül'ün öpüşmelerindeki denetim yine Aydın'dadır. Bu öpüşme açık alanda olduğu için başkaları tarafından görünmemekle ilgili bir kaygı da vardır. Ancak bu kaygının sebebinin eril toplum olduğu düşünüldüğünde, denetimi toplumdaki bütün erkeklerle paylaşmak da yerinde olacaktır. Yine *Maden*'de Nurettin ve eşi arasındaki ilişkide eşi bir görev olarak yatağa, Nurettin'in yanına girmektedir. *Bir*

Günün Hikayesi'nde Mustafa ve Emine'nin girdiği ilişki geleneksel bir zorunluluktur ki bunun erkek egemen bir gelenek olduğu daha önce vurgulanmıştı. *Lacivert Gece*'de Beyza, Semih kabul ettiğinde Semih'e iyice sokulur ya da Semih reddettiğinde geri durur. Bütün bu ilişki pratikleri toplumsal yapıyla örtüşmektedir. Cinsellik her ne kadar fiziksel, biyolojik ve psikolojik bir olgu olsa da uygulanma pratiği toplumsal kültürün oluşmasında etkilidir (Millet, 1987, s. 44-45).



Fotoğraf 3.11. Hacı Arif'in Evi (Ekmek)

Filmlerden aile yapısıyla ilgili izlenimler edinmek de mümkündür. *Yaşam Kavgası*, *Yük* ve *Lacivert Gece* filmlerinde maden işçisi olan ana film kişilerinin aile büyükleriyle bir arada büyük aile olarak yaşadığı görülmektedir. *Maden*, *Güven*, *Ekmek* ve *Bir günün Hikâyesi*'nde maden işçilerinin çekirdek aile olarak yaşadığı görünmektedir. Aile içerisinde roller belirgin olarak sürdürülmektedir. Madenci erkekler çalışıp para kazanmakla görevliyken, anne evi çekip çevirmekle görevlidir. Çocukların okula gittiği görülse de kız çocuklarının gerektiğinde annenin işlerine yardım etmesi çok normal karşılanmaktadır. Anne baba arasındaki bu görev dağılımını tek başına erkek egemen bir düzlemde yorumlamak doğru olmayacaktır. Madencilik zorlu bir meslek olması ve çalışma ortamındaki birtakım fiziksel, psikolojik ve sosyal psikolojik baskı unsurları madenci eşlerinin evle ilgili birtakım yükleri tek başına üstlenmek zorunda kalmalarına neden olmaktadır (Çelik & Balta, 2017). Bu da sınıfsal anlamda kadın emeğinin de sömürüldüğü anlamına gelmektedir çünkü kadınlar bu görevleri yüklenmekle aslında dolaylı olarak maden üretimine katılmaktadır.

Kadının, özellikle evli olan kadının, kendini topluma açabilmesinin ancak erkek üzerinden mümkün kılındığını düşünürsek bu durum patriyarkal kapitalizmin çelişkilerinden biri olarak değerlendirilebilmektedir.



Fotoğraf 3.12. Reşit'in kızı. (Yaşam Kavgası)

Ekmek'te Hacı Arif'in eşinin söz hakkı kısıtlıdır. Evin geliriyle ilgili bir denetime ya da paya sahip olmadığı Hacı Arif tarafından vurgulanmaktadır. Gündelik ev işleri kadın tarafından gerçekleştirilirken, Hacı Arif dış dünyayı takip etmekte ve entelektüel seviyesini geliştirmektedir. Yine filmde kadınların sınıf mücadelesine katılımının önemli olduğu vurgulanmakta ve bu şekilde Hacı Arif'in tavrı eleştirilmektedir.

3.4.3.6 Mesleki Dayanışma ve Birlik Duygusu

Çalışma ortamları incelendiğinde madenciliğin ne kadar tehlikeli bir iş olduğu ve birtakım tedbir ve düzenlemelerle yapılması gerekliliği belirgin bir şekilde görülmektedir. Maden üretimiyle ilgili birtakım düzenlemeler yapılmış olsa da bunların pek çoğu sermaye ve devletin haklarını güvence altına almaya yarayan endüstriyel hukuk olarak nitelenebilecek hukuki düzenlemelerden oluşmaktadır (Topaloğlu, 1999). Geriye kalan düzenlemelerin küçük bir kısmı iş güvenliğini ve işçi sağlığını arttırmaya yöneliktir. İşletmecilik anlayışının ise insani anlamda sorumluk almaktan uzak olduğu yaşanan birtakım maden katliamlarıyla birlikte ortadadır. Dolayısıyla bu kadar güvensiz bir ortamda var olmaya çalışan maden işçileri çalışma ortamlarında hem birbirlerinin denetimine hem de birbirlerinin yardımına ihtiyaç duymaktadır. Bu zorunluluk işçiler arasında bir güven duygusu oluşmasını teşvik etmekte ve çalışma zamanları

dışında da kendini göstermektedir. Çünkü insan için güven bir gereksinimdir (Giddens, 1994, s. 109) ve maden işçisinin en yakınındaki kişi yine maden işçisidir.

Şehirdeki Yabancı'da Aydın'ın tehlikeli olduğu gerekçesiyle üretimin durdurulması gerekliliğine dair bütün uyarılarına rağmen, idari amirin üretime devam etme emri vermesi üzerine, Aydın'ın ağır hasta çocuğu olan Şevki ustayı madene sokmayarak, mühendis olduğu halde çalışmak için yer altına inmesi bu mesleki dayanışma konusunda örnek teşkil etmektedir. Takip eden sahnede ise yer altında çalıştıkları sırada bir işçinin fark ettiği tehlikeyi çalışan herkese duyurması ise mesleki dayanışmanın bir örneğidir.

Yer altında çalışan işçiler, özellikle tam manasıyla üretimin gerçekleştiği ayakta çalışan işçiler, çalışırken sürekli olarak birbirlerini denetlemektedirler. Bu denetim elbette işletme çıkarına yapılan bir denetim değil, kendilerinin ve çalışma arkadaşlarının sağlığı için yapılan bir denetimdir. İşçiler zaman zaman etrafındakilere göz atmakta ve nerede ne yaptığını kontrol etmektedir. Görüş alanında olmayan bir işçi olduğunda da muhakkak o işçiye laf atılmaktadır. Genel olarak işçiler birbirlerine yakın durmaya çalışarak ve üretim anında birlikte karar vererek, yapılan eylemlerin aşamalarını sesli bir şekilde takip ederek çalışmaktadırlar. *Yük*'te bu durum belirgin şekilde görülmektedir.

Rutin çalışmada olduğu kadar bir kaza sırasında da işçiler birbirlerinin durumunu kontrol etmektedir. *Yaşam Kavgası*'nda grizu patlaması sonrası sağ kalan Reşit ve arkadaşı arasındaki diyalog bu kontrole örnek olarak gösterilebilir:

Reşit: Veysel. Ne haldesin?

Veysel: Berbat. Sıkıştım kaldım burada.

Reşit: Dur bakalım.

...

Reşit: Ver elini. İyisin ya? Kırığın çıkığın yok ya?

Veysel: Yok herhalde.

Reşit: Geçmiş olsun.

Yine aynı patlama sonrasında kurtarılan bir işçinin, daha kendisi yer üstüne çıkmadan önce arkadaşlarının durumunu sorması, işçilerin birbirlerine karşı duyduğu sorumluluğun bir örneğidir. *Lacivert Gece*'de de bu sorumluluğun örnekleri görülmektedir.

Hüseyin Çavuş: ...Hadi biraz kıvrayın kıvrayın hadi. Dikkatli olun birbirinizi kollayın hadi.

....

Hüseyin Çavuş: Arkadaşlar. Bekir bak bu damın yakınıni takip edin. Sen kazarsın. Sen de küremeni yaparsın. Yalnız birbirinizi kollayın ha.

Yine filmde göçük olduğunda Semih'in olanca korkusuna ve İdris'le olan kavgalı olmasına rağmen onu kurtarmaya çalışması insani sorumluluğun örneği olduğu kadar mesleki dayanışmaya da örnek olarak gösterilebilmektedir. *Maden*'de göçük olduğunda kaçışan işçilerin ocağın uzak bölümlerindeki işçilerin bile duyabileceği şekilde "göçük var" diye bağırımları da buna örnek olarak gösterilebilir. Takip eden sahnede kurtulmaya çalıştıkları sırada İlyas, Nurettin ve Ömer'in birbirlerini kolladıkları görülmektedir. Birbirlerine moral verdikleri de izlenmektedir. Aynı sahnedeki diyalogda iki yönlü bir güven söz konusudur:

Nurettin: Vay anasını burası da göçtü.

İlyas: Dur bakalım telaşlanma.

Nurettin: Geçemeyiz.

İlyas: Nasıl olsa açarız.

Nurettin İlyas'ın sözlerine ve bu sözlerden hareketle kurtulacaklarına inanmaktadır. İlyas ise göçüğü kazarak çıkabilmeleri hususunda iş arkadaşlarının da aynı çabayı göstereceğine inanmaktadır. *Bir Günün Hikâyesi*'nde Nizam ve Mustafa göçük altında birbirlerine güvenerek el uzatmaktadırlar. Nizam daha kötü durumdaki Mustafa'yı kurtarır. Bu da mesleki dayanışmaya bir örnektir.

Çalışma ortamında gelişen güven ve birlik duygusunun çalışma dışı ortamlarda da kendini gösterdiği sahneleri filmlerde görmek mümkündür. *Şehirdeki Yabancı*'da işçilerin işle ilgili güven duydukları Aydın'ı zorbaların elinden kurtarmaya gitmeleri, aynı zamanda bir direniş pratiği olarak da değerlendirilebilecek önemli bir örnektir. *Yaşam Kavgası*'nda işçiler artık madende çalışmak istemediğini bildikleri Reşit'e tepkili davranmakta ve elini sıkımadırlar.

Reşit: Ne o elimi sıkıyor musunuz?

Birinci işçi: Kömüre battık bulandık, üstünü başını kirletmeyelim.

İkinci işçi: Sen bu işten vazgeçtiğine göre artık bizi beğenmezsin.

Reşit: Ne ilgisi var yahu?

Birinci işçi: Olmaz mı? Bizi bırakıp gidiyorsun.

Zonguldak'taki madenciler el sıkışmanın kendi içlerinde önemli bir değer olduğunu söylemektedir. İşçilerin bu tepkisi çalışma arkadaşlarının kendilerini

yarı yolda bırakarak birlik ve güven duygusunu zedelediklerini düşündüğündendir. Yine filmin sonunda benzer şekilde Reşit'i dışlayan aynı zamanda işçilerin bir arada benimsedikleri birtakım değerler olduğunu gösteren bir sahne dikkat çekicidir:

Reşit: Siz de arkadaş olacaksınız. Emine'nin gitmesini önlemek için kılınızı bile kıpırdatmadınız.

Tahsin: Biz buraya sana yardıma değil, ceza vermeye geldik.

Birinci işçi: Bizden iyi sopa yemeyince adalet mi olur?

İkinci İşçi: Bugüne kadar bekledik aklını başına toplamak için.

Reşit: Şakayı bırakın Hiç keyfim yok.

Tahsin: Şaka mı değil mi anlayacaksın. Bu teyzekızına çektiğiniz için.
(Yumruk atar.)

İkinci İşçi: Bu yaşlı babana ettiklerin için. (Yumruk atar.)

Birinci İşçi: Bu garip bıraktığın çocukların için. (Yumruk atar.)



Fotoğraf 3.13. Reşit'le tokalaşmayan madenciler (Yaşam Kavgaşı)

Birlik olmaya dair örnekler *Maden*'de de mevcuttur. İşçiler ocakta ölen arkadaşlarının cenazesine kalabalık olarak katılmakta, sendika salonundaki toplantıda İlyas'a saldırmak isteyen sendikacılara izin vermemektedirler. Yine İlyas kimliği belirsiz kişilerce kurşunlandığında kamyonlara doluşarak içinden ateş edilen otomobili, içindekileri yakalayıp cezalandırmak için takip ederler. Hastanede yatan İlyas'ın can güvenliğini sağlamak için hastane kapısında sabaha kadar beklerler. Sınıf bilinci biraz daha yüksek olan işçiler iş yavaşlatma eylemi dahi yaparlar. Taburcu olduğunda İlyas hastane kapısında yine işçiler tarafından karşılanır. Filmin sonunda İlyas'ın cesedi yer üstüne taşınırken, taşıyan ya da

taşımayan bütün işçiler aynı tempo ve tavırla yürüyerek, kalabalık şekilde tepkilerini belli etmektedir.



Fotoğraf 3.14. Hastane önünde İlyas'ı bekleyen işçiler (Maden)

Bir Günün Hikayesi 'nde düğün sahnesinde işçilerin orada olmayı ne kadar önemsedikleri kolayca fark edilmektedir. Bu sahnede karşı sendikal bir hareketi temsil ettiği tahmin edilen kâğıdı da imzaladıkları görünür. Bu mesleki dayanışma ve birlik duygusunun sınıf mücadelesini tetiklediğine dair bir göstergedir.

Örneklerin hepsi birlik ve güven duygusunun gelişmiş olmasıyla ilintilidir ve bu duygular aslında üretim içi ilişkiler tarafından belirlenmiştir. Bu birlikteliğin kendi içinde sınıfsal anlamda bütüncül bir bilince ve hareketliliğe dönüşüm açısından elverişli bir ortam yarattığı muhakkaktır. Ancak bunun sınıfsal anlamda bir dönüşüm yaratıp yaratmadığı başka bir tartışma konusudur.

3.4.3.7 Sendikalaşma ve Sendikalar

Sendikalar sanayileşmeyle birlikte işçiler üzerinde artan üretim baskısının hafifletilmesi ve işçilerin çalışma şartlarının iyileştirilmesi için ortaya çıkan bir mücadele yöntemi olarak doğmuştur. Önceleri gelişmiş pek çok ülke tarafından yasaklanmış olsalar da örgütlenmenin gizlice devam etmesi ve önlenememesi üzerine birtakım kanuni düzenlemeler yapılarak, oluşumlarına tekrar izin verilmiştir (Güloğlu, 2020). Çalışma ortamında sağlanan birliğin bilinçli bir yapıya dönüşmesi aşamasında atılacak ilk adım olarak görülebilecek sendikalar, bir yanıyla sermayenin ve resmî ideolojinin karşısında gösterilen ilk kolektif ve resmi direniş yöntemidir. Yine de sendikalar her zaman direnme ve bilinçlenme işlevi gerçekleştirmemiştir, farklı sebeplerle ve örtülü şekilde sermayenin yanında yer almıştır.

Örnekleme oluşturan filmlerde iki türlü işlevi görmek de mümkündür. *Yaşam Kavgası*, *Maden*, *Bir Günün Hikâyesi* ve *Ekmek* filmlerinde işçilerin sendikalara üye olduğu, *Lacivert Gece*'de ise hikâyede görülen işçiler sendikalı olmamakla birlikte sendikalılığın önemini vurgulandığı görülmektedir.

Yaşam Kavgası'nda maden işletmesi içinde bir sendika temsilciliği olduğu ve işçilerin birtakım mali işlerinin takibi için buradan destek aldıkları görülmektedir. Burada örnek olarak sayılabilecek sendikanın geri planı hakkında bir bilgiye ulaşmak mümkün değildir. Sendikanın siyasi ya da sosyal yönü gösterilmemektedir. Temel birtakım işlevleri yerine getirdiğine dair bir izlenim edinilmektedir.

Maden'de ve *Bir Günün Hikayesi*'nde ise sendikaların belirgin bir şekilde sermayeden yana olduğu görülmekle birlikte belirgin bir siyasi tavır içinde oldukları da görülmektedir. *Maden*'deki şu diyalog dikkat çekicidir:

Patron: Öğrendiğime göre imza toplanıyormuş. Buranın sahibi olarak, siz milliyetçi sendikacılarınsınız diye kolaylık gösteriyorum. Bu durum bana karşı olduğu kadar size de karşıdır. Sendikalarınızın üyelerine sahip çıkmanız lazım.

Sendika Başkanı: Haklısınız.

Patron: Kim var bu işin arkasında?

Sendika Başkanı: Rusya var beyim.

Patron: Malum, malum. Başka kim var?

Diyalogda ilgili sendika adına ideolojik bir vurgu olmakla birlikte ilerleyen kısımda sendika varoşluna aykırı şekilde bir kısım işçiyi hedef göstermekte ve işverenle ortak çıkarları için strateji belirlemektedir:

Sendika Başkanı: İlyas.

Birinci Sendikacı: Nurettin.

İkinci Sendikacı: Ömer de var. Ama asıl İlyas.

Patron: Bu herifleri atalım işten. Bir pundunu bulup defedelim gitsin.

Birinci Sendikacı: Bir dakika acele etmeyelim. Zaten göçükten ötürü işçinin morali bozuk. Bu İlyas da ne zamandan beri bizim için ileri geri konuşup duruyor. Şimdi onların işten atılmasına seyirci kalırsak işçi tepki gösterebilir.

Diyalogda da görülmekte olan, gelişimini tamamlamamış ülkelerde sendikacılığın milliyetçilikle ilişkilendirilmiş olması, işçilerin toplumsal kurtuluşu ulusal kurtuluşla özdeşleştirmesi sebebiyledir (Munck, 1995, s. 183). Aynı zamanda sendikaların ideolojik içeriği, sendikaları işçilerin çıkarından çok ideolojik bir çıkar elde etme çabasıyla ilişkili hale getirmektedir. Bu uğurda da

farklı ideolojiler ortak çıkarları temsil eden taleplerde bulunsalar da sendikalar tarafından ötekileştirilirler.

İlyas: Tıraşı bırakalım başkan, sadede gelem sadede.

Sendika Başkanı: Çatlak ses yine başladı. Bozguncu yine başladı. Ama biz onun neden böyle yaptığını öğrendik.

Dördüncü Sendikacı: Bu gördüğünüz herif kışını bile yıkamaz arkadaşlar.

İlyas'ın Müslüman olmadığına dair bir imayla, milli ve dini birlikteliğe zarar vermek peşinde olduğuna dair bir söylem kullanılarak, İlyas'ın işçiler tarafından dışlanması sağlanmaya çalışılmaktadır. Sendikanın bu tutumu üyelerini kaybetmemek için kendine duyulan güveni sürdürmeye yöneliktir. Sendikaların siyasi tutumu genel olarak içinde bulunduğu ülkenin işçi hareketine önderlik eden siyasi partinin ya da görüşün tutumuyla örtüşmektedir (Losovsky, 1988, s. 13). Buna rağmen Türkiye'de hiçbir zaman milliyetçi bir parti işçi hareketinin önünü çekmemiştir. Anlaşılabileceği üzere milliyetçi sendikalar, siyasi anlamda işçiyle birlikte olan bir arka plandan yoksun oldukları için, sosyalist arayışlarda olan sendikalara göre daha saldırgan tavırlar göstermektedir. Bu duruma önemli bir örnek olarak şu diyalog gösterilebilir:

Sendika Başkanı: Kim bilir ne çıkarlar kolluyorsun be.

İlyas: Çıkar kollamak sizin işinizdir. Bizim o taraklarda bezimiz yok. Bunu sen çok daha iyi bilirsin.

Başkan: Nerden öğrendin bu edebiyatı?

Dördüncü Sendikacı: Nerden öğrendin orospu çocuğu? (Kürsüden inerek İlyas'a saldırmaya kalkarlar.)

Elbette sendikal anlamda yalnızca farklı ideolojiler çatışmamaktadır. Aynı ideolojiler içerisindeki farklı fraksiyonların da ideolojik egemenlik sağlamak için çatıştıkları, hatta bunun için sermayeyle ilişkilerini pekiştirdikleri görülmektedir. *Bir Günün Hikayesi*'nde film sansür nedeniyle kesintiye uğradığından kesin olarak belirlenememekle birlikte işçiler mevcut sendikalarına alternatif bir sendika kurmak için imza toplamaktadır. Bu durum görünüşünden solcu olduğu tahmin edilen sendika temsilcisi Erdinç'in hoşuna gitmemektedir. İşçilerin üzerindeki denetimini Mustafa yüzünden kaybedince işçileri öldürmek için talimat verir. Yine Erdinç'in film içerisinde sermayenin kontrolünde bir sendikacı olduğu görülmektedir.

Mutemet: Bakın Okan Bey adamın paraya ihtiyacı var Kulan madenini kapatmak zorunda biliyorsunuz. Çok ucuza düşürmüş almak zorunda. Piyasa da para yok. Bu parayı götürmek zorundayım zılgıtı biz yiyoruz al gel sen gerisine karışma diyor. Sendika ne yapıyor diyor. Demirci işçiyi biraz daha oyalayamaz mı dedi. Sendika diye onu orada tutuyoruz dedi. Beni kızdırmaları diyor.

Erdinç: Müdür Bey siz ödemeyi yapın biz gerisini hallederiz.

Erdinç'in sarı sendikacılık yaptığı görülmektedir. Sarı sendika tabiri işverenden yana hareket eden ve bir şekilde devlet, sermaye ya da siyasetle bağlantılı olarak üyelerinin çıkarından çok işverenin çıkarı doğrultusunda hareket eden, üyeleriyle arasına mesafe koyan sendikalardır (Yüksel, 2020, s. 7). Üyeleriyle iletişimleri tek yönlü olduğundan sendikadan beklenen mücadeleyi yerine getirememektedir. Sendikal mücadele kolektif eylemlere dayanmaktadır (Losovsky, 1988, s. 14). Kolektif eylem kabiliyetini kaybeden sendikalar, işçinin üretimin yönetimine katılmasını sağlayamamakta ve zorunlu olarak artı-değerin koruyucusu haline gelmektedir (Losovsky, 1989, s. 193).

Sendikacılık artı değerden değil, emekten yana bir tutum sergilemelidir. Bu sendikacılığa devrimci bir misyon yüklemekte ve sendikalardan kapitalist düzeni alt üst etmek için grev ve her türlü aktivizmi barındıran bir örgüt olarak faaliyet göstermesi beklenmektedir (Algül, 2015, s. 27-28). Dolayısıyla da sendikalar mesleki bilinçten sınıf bilincine geçişte bir ara basamak olarak kendilerine içkin bir bilinç yaratmaktadır. *Ekmek* filmi bütün olarak bunun karşılığı bir örnektir.



Fotoğraf 3.15. Sendika işçilere bilgi verir (*Ekmek*)

Film 1991 yılındaki Zonguldaklı madencilerin Genel Maden-iş Sendikası öncülüğünde yaptığı büyük grevi ve işçilerin Ankara'ya yürüme sürecini konu almaktadır. Film gerçek belgelere dayandırılarak nerdeyse bire bir pek çok sendikal seslenişi içermektedir. Dolayısıyla sendikanın sınıf mücadelesine ve sendikanın bu mücadelede nerede konumlandığına ya da konumlanması gerektiğine dair pek çok ipucu içermektedir. Sendikanın kendi vizyonunu nasıl belirlediğiyle ilgili cümleler dikkat çekicidir:

Sendika Başkanı: Önce sendikalar olarak eğitim anlayışımızı kökünden değiştirmemiz gerekiyor. Sermaye sahipleri sendikaların sadece mesleki eğitim yapmasını isterler. Yasalara da böyle hükümler koymuşlar. Onlara göre işçinin kafası sadece işine çalışsın, başka bir şey düşünmesin. Hababam debabam üretsın.

Bunun yanı sıra işçilerin çalışma şartları ve ekonomik durumlarıyla ilgili iyileştirme taleplerinde bulunduğu da anlaşılmaktadır. Bu talepler sendikaların en somut ve pratik talepleri olmak zorundadır. İşçiler güvende oldukları için birlik duygusunu benimsediklerinden bu duyguyu düşünsel bir ortama geçirmek için en başta güvenin sürekli olarak tesis edilmesi gerekmektedir. Ancak bu sayede salt işçi kimliğinden, kimliğin sınıf içerisinde çözündürüldüğü bir sınıf bütünselliği kavratılabilir. Filmde sendikanın somut taleplerini gözle görülür bir şekilde yıkıcı bir tavırdan ortaya koyduğu görülmektedir:

Sendika Başkanı: İnsanlar ilkel çalışma koşulları altında ekmeklerini kazanıyorlar. On yıldır yapılan tek bir yatırım yok.

Başka bir konuşmada şu sözler de aynı durumu örneklemektedir:

Sendika Başkanı: ... Emek düşmanı bu zihniyet, çalışan işçi sınıfı sırtında kambur görmekte, kapatma ya da özelleştirmeden söz etmektedir. Kısacası toplu sözleşme öncesinde bize aba altından sopa gösterip, kendi söyledikleri çerçevede sözleşmeyi bitirmek istiyorlar.

Yukarıda sendikanın kendi ideolojisinden olmayanları ideolojik dili ve din söylemini kullanarak nasıl ötekileştirdiğini görmüştük. *Ekmek*'te de siyasi iktidarın ve temsilcilerinin sendikayı aynı yöntemle ötekileştirdiği görülmektedir. Üstelik çoğu zaman sendikanın aracılığını da reddetmeyi deneyerek doğrudan işçilerle toplantılar düzenlemekte ya da televizyondan işçilere seslenmektedir:

Bakan: Sevgili vatandaşlarım. Benim güzel dindaşlarım. İşçi başımızın tacı yaramızın ilacıdır. Onsuz ülke²³ düşünülür mü? Size varımı yoğumu vermezsem namerdim. Yalnız yoktan var etmek Allaha mahsustur. Olacak ki vereceksin. İnanmazsanız buyurun bakın. Devlet bütçesi tam takır, milletimiz fakir. Bu güzelim memleketin ne kadar fakir olduğunu bilmiyor musunuz? Şimdi ben kimden alıp kime vereyim. Başkasının hakkını çoluğunuza çocuğunuza yedirmek ister misiniz? Haram lokmayla yetiştirilen yavrudan hayır gelir mi?

Devlet ve sermaye bir cephe olarak sendikalara saldırma eğilimindedir (Krasucki, 1987, s. 149). *Ekmek*'teki üretimde devlet aynı zamanda sermayenin sahibidir. Dolayısıyla sendika ve siyasi iktidar arasındaki çatışma da daha güçlüdür. Yine bir başka diyalogda siyasi iktidar benzer argümanlarla sendikaya olan güveni azaltmaya çalışmaktadır:

Parti İl Başkanı: Grev, yürüyüş gibi şeyler insanın iman gücünü zayıflatır. Siz sendikacıların dediğine boş verin. Bunlar komünist uydurmalarıdır. İşçilerimizi vatan sevgisinden soyutlayıp dış mihraklara alet etmek istiyorlar. İşçisi de işvereni de kardeştir bu memlekette.

...

Parti İl Başkanı: Bakın. Dinsizin söylediğine bakın “Öncelikle son on yıllık baskı ve sömürü döneminde çiğnemen haklarımızı günümüz çağdaş koşullarında söke söke alacağız.” Görüyorsunuz değil mi arkadaşlar. Devlete meydan okuyor. Boşuna dememişler eceli gelen köpek cami duvarına işer diye.

...

Parti İl Başkanı: ... “ madenciler ya benim verdiğim parayla yetinsinler ya da madeni kapatırım.” Dedi. Hadi bakalım görelim şimdi o sendikayı. Devlete şirk koşmak ne demekmiş görsün

...

Parti İl Başkanı: Sendika işi iyice azıttı. İş devlet sendika savaşına getirdi. Tabi bu işten en fazla zarar görecekt olan siz işçilersiniz. Yoksa bu işin sonu kötüye gidecek arkadaşlar.

Gerek siyasi iktidarın yanıltmacalarına gerek geçmiş sendika deneyimlerine dayanarak sendikaya itibar etmeyen işçilerin olduğu da gözden kaçmamaktadır.

Hacı Arif: Adamı gördünüz ne güzel anlattı. Sendikalar bizi hep kandırmak istiyorlar.

...

²³ Filmin ulaşılabilen tek kopyasında ses düzeyi ve kalitesi çok kere duyulması zor bir seviyededir. Buradaki sözler anlaşılamadığı için tahmin yürütülmüştür.

Hacı Arif: Cümbür cemaat birleşip devlete kafa tutma hesabındalar. Bizim milliyetçiler de diyor ki, bunlar dış mihrak. Cahil işçiler de bu densizlere alet oluyor.

...

Hacı Arif: ... ben otuz yıldır çok sendikacı gördüm. Her gelen işçiye şunu yapacağım bunu yapacağım dedi, işçiye hiçbir şey yapmadı.

Bütün karşı argümanlara ve siyasi iktidarın yarattığı ikircikli havaya rağmen Zonguldak'ta grev büyümeye devam eder ve Ankara'ya yürümeye kadar varır. Sendikanın önderliğinde başta işçilerle beraber kentte yaşayan birçok kişi yürüyüşe maddi ve manevi destek verir. Filmde bu süreci gösteren sahneler de mevcuttur. Örgütlü sınıf mücadelesinde grevin rolü, işçiler için yasal ve politik bir zemin oluşturarak, hep bir ağızdan ortak bir söylemle, sınıfsal dayanışmayı sermaye ya da devlete göstermektir (Bakioğlu, 2022, s. 124). Büyük Madenci Yürüyüşü'nde bu başarılmıştır. Grev sonunda sendikal anlamda kazanımlar kısıtlı kalsa da sendikal ve sınıfsal anlamda farklı ve önemli bir direniş örneği olmuştur (Bakioğlu, 2017, s. 70). *Lacivert Gece*'de de Semih'in babası Kazım'ın sendikalı olarak bu greve katıldığı anlaşılmaktadır:

Feridun: Ha... bak şuna bak yürüyüşün fotoğrafı görüyor musun? Bu artık hiçbir yerde yok biliyor musun? Burada da dönemim gazeteleri var. İçinde hep bizim haberlerimiz.

Kazım: İyi.

Feridun: Burada da fotoğraflar.

Kazım'ın sendikal mücadeleye olan bağlılığı bütün davranışlarından ve konuşmalarından anlaşılmaktadır. Odasında büyük madenci yürüyüşünün fotoğrafı asılı olarak durmaktadır. Yine kitaplığında kitapların bir yanında Bülent Ecevit'in fotoğrafı, diğer yanında ise kendisinin baretli ve iş kıyafetli fotoğrafı bulunmaktadır. Sendikacılığı benimsemekle birlikte elinde birkaç anı dışında hiçbir şey kalmadığının farkındadır ve kendi içinde bu konuda çelişki yaşadığı görülmektedir.

Kazım: Doksan ikideki grizu patlamasından sonra bütün zamanımı sendikal mücadeleye adadım. Gece gündüz hep koşturdum. Tehditler, hakaretler, kavgalar hepsine göğüs gerdim. ... ve elimden hiçbir şey gelmiyor.

Sendika kimlik kartını saklaması sendikacı kimliğini önemsedğini göstermekle birlikte, Semih'i dava açması konusunda ikna etmeye çalışması mücadeleyi kendi ailesi içinde sürdürdüğünün göstergesidir. Aynı zamanda siyasi bir tavrı olduğunu da kanıtlar niteliktedir. Filmin ilgili sahneleri ve genel

atmosferi sendikacılıkla ilgili karamsar bir hava yaratmakla birlikte Kazım'ın bir sınıf bilincine sahip olduğu anlamına gelmektedir. Ancak GMİS'in bugünkü durumu dikkate alındığında filmde yer almasa da siyasi değişimlerle sınıfsal bir eylemlilik gösterebilme kapasitesini büyük oranda kaybettiği görülmektedir. Yine de sınıf oluşumunu ve sınıf mücadelesini bir arada gelişen bir süreç olarak değerlendirdiğimizde, her zaman doğrusal bir şekilde ilerleyemeyeceği yaşam pratiğine aykırı olacağı için beklenmemelidir.



Fotoğraf 3.16. Asker Yürüyüşün Önünü Keser (Ekmek)

İşçilerin sendikayla kurduğu ilişki belirgin bir hegemonyayla kurulan rıza ya da karşı çıkma ilişkisidir. Sendikaların ideolojik bir hegemonya aracı olarak rıza sağlamada kullanıldığı, dolayısıyla sendikacıların organik aydınlar olarak tahakkümün kurulması için gerekli düşüncü şekillendirmeye çalıştığı fark edilmektedir. *Ekmek*'te de işçilerden yana, karşı hegemonik bir söylemin sendika tarafından kitlelere yayılmaya çalışıldığı, dolayısıyla sendikacıların ve komite işçilerinin geleneksel aydınlar olarak hareket ettiği göze çarpmaktadır. Bu bağlamda filmlerde sendikaların genel anlamda hegemonik çatışmanın yaşandığı kurumlar olarak ortaya çıktığı söylenebilmektedir.

3.4.3.8 İş Cinayeti ve Meslek Hastalığı

İncelenen bütün filmlerde iş cinayetine kurban edilen ya da meslek hastalığı geçiren kişiler olduğu görülmektedir. Bu örneklerde filmin söz konusu olgulara yaklaşımı, seyirciye yansıtacağı maden işçisi algısına doğrudan etki etmektedir. Örneğin *Şehirdeki Yabancı*'da Aydın'ın bütün ısrarlarına rağmen ocakta kullanılmaya uygun olmayan ağaç direklerinin kullanımından kaynaklı

olarak göçük olduğu görülmektedir. Filmde bu kazadaki sorumluluğun sermaye ve yandaş çıkar gruplarına yüklendiği belirgindir. Ancak aynı filmde şu diyalog dikkat çekicidir:

Aydın: Vaka oluyor mu?

Nazif Usta: Evvelki gün acemilerden biri cereyana çarpıldı. Açık teli tutmuş.

Bu diyalogda söz konusu kazanın sorumluluğu bireysel olarak işçiye yüklenmektedir. Devamında ocakta neden açık elektrik teli olduğuyla ilgili bir konuşma geçmemesi ve bunun normal kabul edilerek, işçinin acemiliğinin bu sorunu doğurduğu sonucuna varılmasını sağlamaktadır. İşletmenin neden ilgili konularda eğitim ve deneyim sağlamadığına ilişkin bir bilgi de filmde gösterilmemekte, duruma meşruiyet kazandırılmaktadır.



Fotoğraf 3.17. Kaza geçirmiş bir işçi (Şehirdeki Yabancı)

Yine benzer şekilde *Yaşam Kavgası*'nda grizu patlaması olduğu görülür. Bu grizu yer altında çalışan bir işçinin dinlenmek için bir kenara oturduğu sırada cebinden çıkardığı sigarayı yakmasıyla patlamıştır. Bu sahnede de kazanın sorumluluğu işçi olarak bireye yüklenmektedir. *Şehirdeki Yabancı*'da olduğu gibi bu örnekte de sonrasında herhangi bir değerlendirme yapılmamaktadır. Oysa gerçek hayatta böyle bir kaza olduğunda oradaki gaz seviyesinin neden tehlikeli boyuta varmış olduğu ve işçinin belirgin olan bu tehlike karşısında neden eğitilmediği tartışma konusu olacaktır. Bununla birlikte filmdeki işçinin eylemi sırf işçiye suçlamak için kurgulanan gerçeğe bağdaşmayan bir eylemdir. Filmin iş cinayetlerine karşı tutumu Reşit'in "Kurbansız grizu patlaması olur mu?" sözüyle de ortaya çıkmaktadır. İş kazalarında son yıllarda siyasi iktidar tarafından sıklıkla dillendirilen kader, fitrat tanımlamaları gibi, filmin tutumunda da bu durumu

kabullenış söz konusudur ve bunun önlenabilir bir kaza olduğuyla ilgili hiçbir vurgu yer almamaktadır.

Filmde Reşit'in babası olan Vehib'in de bir zamanlar maden işletmesinde işçi olarak çalışırken kaza geçirdiği şu diyalogdan anlaşılmaktadır:

Kız: Hiç paran yok senin ne biçim dedesin.

Vehib: Allah Allah. Param olsa önce kendime cigara alırdım. Senin deden böyle olacak adam değildi ama o kör olası kaza büktü belimi.

Kız: Vincin altında kaldın değil mi?

Vehib: Hıhı. Tam iki ay hastanede yattım.

Bu diyalogla birlikte dikkati çeken, kazalı bir işçi olan Vehib'in oğlunun da madende kaza geçirmiş olmasıdır. Bu bile başlı başına iş cinayetlerine kaderci yaklaşımın, bu filmde var olduğuna dair bir göstergedir.



Fotoğraf 3.18. Patlamada göçük altında kalmış işçi (Yaşam Kavgası)

Maden filmi bir iş cinayetiyle başlar ve bir iş cinayetiyle sona erer. Bu cinayetlerin sorulusu olarak film belirgin şekilde sermayeyi sorumlu tutmaktadır. Üretimin güvenle yapılabilmesi için gerekli tedbirlerin işveren tarafından alınmadığı ve üretim kaygısıyla tehlikelere rağmen çalışmanın sürdürüldüğü vurgulanmaktadır. Üretim ne kadar fazla olursa ve bu fazlalık ne kadar az yatırım karşılığında ortaya çıkarsa sermaye ve yandaşları o kadar kazanacaktır (Çatma, 2014, s. 32). Madenci için önerilen kader de işte tam olarak budur. Filmin bu kaderci anlayışı net bir şekilde eleştirdiği görülmektedir:

İlyas: Tamam lan tamam. Size laf anlatmak deveye hendek atlatmaktan zordur zate. Ama şureye yazıyorum, bu işin peşini bırakmayacağım. Daha önce de gaz olup olmadığı ölçülmedi. Ölçülseydi güm güm gitmezdi adamlar. Neymiş

efendim azıcık gaz için üretim durdurulmazmış. Bir yandan çalışılır bir yandan gaz boşaltılmış. İbrahim dayı anlattı. Çalışıp dururken başıma başıma ağrı saplandı diyor. Bu ne demek? Demekki çalıştığı yerde gaz vardı. Gaz olan yerde çalıştırılır mı işçi. Şimdi söyleyin bakalım bunun nesri alın yazısı. Bu bal gibi patronun yazısı be.

...

İlyas: Ama senin canını da hesaba katan tedbirler alınırsa çıkmaz. Burada tedbir yok mu? Var. Ama neyin tedbiri? Üretimi arttırmanın tedbiri. Anlayacağınız herif karından başka bir şey düşünmez.

Sermayenin tedbirsiz davranabilmesinin sebebi devletin madenlerdeki iş güvenliği konusuna yeterli önemi vermemesidir. Filmde bu konuda önemli bir ayrıntı dikkati çekmektedir. İlyas ve bir grup işçi kazaların araştırılmasını istemekte ve bakanlıktan müfettiş çağırarak için imza toplamaktadır. Bu örnekte devlete duyulan güven göze çarpmaktadır. Fakat devlet ve sermayenin iş birliği içindeki kurumlar olduğu yok sayılmaktadır. Oysa bu iş birliği sayesinde işçiler bütün tehlikelere rağmen madende çalışmak zorunda kalmaktadır. Birtakım ekonomik politikalar belirleyerek işsizliği arttıran devlet, geçim sıkıntısı çeken halkın çalışma seçeneklerini daraltarak, çalışma zorunluluğunu belirli bir yöne/sektöre kanalize eder. Örneğin neoliberal politikalarla tarımsal üretimin önüne geçilmesi ve madenlerin özelleştirilmesi, Soma'daki nüfusu madende çalışmaya zorlamıştır (Yıldırım & Umman, 2017, s. 338). Çalışmak zorunda kalan işçiler daha sonra işlerini korumak için sermayeyi itaatleri ve performanslarıyla memnun etmek zorundadır. Filmdeki bazı işçilerin müfettiş çağırarak için imzadan imtina etmeleri ve tehlikeyi bile bile hiçbir tepki göstermeksizin madene çalışmaya inmeleri bunun bir göstergesidir. İşçiler üretim için gerekli olduklarını kanıtlamak zorunda hissetmektedirler (Bütün, 2015, s. 133).

Bir Günü'n Hikâyesi'nde Mustafa'nın ağabeyinin madendeki kazada öldüğü görülmektedir. Ancak bu kazanın neden olduğuyla ilgili bir bulguya rastlanmamaktadır. Filmin iş cinayetleriyle ilgili bir tutumu bulunmamakla birlikte, genel anlamda kaderci yapıya dair getirilmiş bir bütünsellik değerlendirildiğinde iş cinayetlerinin en azından sonuçlarına dair bir kanıya varmak mümkün olmaktadır.



Fotoğraf 3.19. Nizam ve Mustafa göçük altında (Bir Günün Hikâyesi)

Y k'te de benzer Şekilde Cemal'in ölümüyle sonlanan g   g n sebebi ve sorumlusu bilinmemektedir. Cemal'in ölmeye gittiğ  yerde g   k olması ve Cemal'in bu Şekilde ölmesi işçinin kazaya sebep olabileceğ ne dair bir önerme olmakla birlikte, mühendisin kurtarma çalışmaları esnasında kendi hukuki sorumluluğ  gereğ  korktuğ nunun anlaşılması, ikircikli bir durumu göstermektedir. Filmin tutumunun sorumluluk konusunda daha ortada olduğ  d Ő  n lebilir gibi görünse de, bu tavrı maden katliamlarının sorumlularının belirlenmesindeki kaygan zemine bir gönderme olarak değ rlendirmek daha doğ r olacaktır. *Kelebeğ n R yas *'nda kaza geçirmiş maden işçileri görülmektedir. Ancak bu görüntüler madenin tehlikeliliğ ne dair bir atıf olarak yer almakta ve kazalar bağlamında madenciliğ n uygulanıŐına dair bir bulguya rastlanılmamaktadır. Benzer Şekilde *Güven*'de de Ali'nin babasının madende göçükte öldüğü belli olmaktadır. Yine film içerisinde televizyonda bir g   k haberi yer almaktadır. Ancak bu g   kler ve sorumlularıyla ilgili bir bulguya rastlanılmamaktadır. Buna rağmen Ali'nin eğitimsiz ve sistem içerisinde kaybolmuŐ yaŐamının sebebinin, babasının beklenenden erken yaŐta kaza sonucu ölmesiyle baėdaŐtırılabilir olduğ  görülmektedir.

Lacivert Gece'de Semih ve arkadaşlarının ge irdiğ  kazada sorumluluk tamamen işverene yüklenmektedir. Bu sorumluluk işverenin gerekli tedbirleri almaması yönünde değil, madeni, kontrolsüz ve ruhsatsız olarak çalıştırdığı yönündedir. Filmin akıŐında bir kırılma noktası olan maden kazasının bu kadar yorumsuz işlenmiş olması ise manidardır. Üstelik Semih'in bir kardeŐinin de daha önce madende kaza sonucu ölmüş olması ve babası Kazım'ın bu sebeple Semih'in

madenci olmasını istememesi de kaderci ve fitratçı anlayışın satır arasında kalmış görüntüsüdür. Semih'in kaza sonrası bilinçlenerek hukuki arayışa girmesi ve bu konuda çevresine öncülük etmesi ise tamamen kaza sonrasındaki haklarıyla ilgilidir. Kazaların önlenmesiyle ilgili bir tavrı bulunmamaktadır.



Fotoğraf 3.20. Semih İdris'i kurtarıırken (Lacivert Gece)

Kazım'ın meslek hastalığı sonucu ölmesiye bir gerçekliğe yapılan vurgudur. Üstelik Kazım'ın bir sendikacı olarak işçilerin çalışma şartlarının ve ortamlarının iyileştirilmesiyle ilgili çalışmalara ön ayak olmak gibi bir görevi sürdürdükten sonra bile bir meslek hastalığından ölmesi, sınıf mücadelesi adına umutsuz bir hava yaratmaktadır.



Fotoğraf 3.21. Tahlisiye işçileri. (Yaşam Kavgası)

Filmlerde iş cinayetlerinin gösterilmesi bir gerçekliğin temsili olmakla birlikte, bunun yapılış biçimi önem arz etmektedir. Filmlerde kazaların öncesinin

ve sonrasının değerlendirilmeye alınmaması seyircide ancak bir duygusal özdeşlik kurmayı sağlamaya yöneliktir. Dolayısıyla bu sahneler kathartik bir etki yaratarak seyirciyi düşünsel olarak hareketlendirmek yerine, orada olmadığı için şükür eder bir hale getirecektir. Bu da sınıfsal bilincin oluşması ve maden işçisine dair toplumsal bir farkındalık oluşumu için zarar vericidir.

3.4.3.9 Sınıf Mücadelesi ve Direniş

Sınıf mücadelesini işçi sınıfının belirlenmesinin bir şartı olarak görmek gerekmektedir. İşçi sınıfı, sınıf bilinci ve sınıf çatışmasının birtakım direniş pratikleriyle bir arada olduğu bir sürecin hem kendisi hem de çıktısıdır. Dolayısıyla işçi sınıfının ontolojisi her zaman toplumsal ya da bireysel anlamda bir dönüşümü işaret etmektedir (Özmkas, 2019, s. 172). Direniş pratikleri, sınıf bilincinin zaman çizelgesinde dönüşümün yaşandığı muğlak ya da mutlak, bireysel ya da kolektif noktalardır. Örneklemdaki filmlerde de yöntem ve ölçü olarak farklı direniş örneklerine rastlanmaktadır.

Şehirdeki Yabancı'da Aydın'ın iş güvenliğiyle ilgili gereksinimler sebebiyle üretimi durdurması bir direniş örneğidir. Sermaye ve işçi arasında belirli bir çatışma ortaya çıkarmış ve işçilerin kısmen de olsa bilinçlenme süreçlerinde bir başlangıç noktası olmuştur. Yine filmin sonunda Aydın'ı kurtarmak için işçilerin işletme dışına çıkarak sermaye grubuyla dövüşmesi bir direniş örneğidir. Aydın'ın işçilere ahlaksız ve dinsiz olarak gösterilmesine rağmen işçilerin bu eylemi gerçekleştirmesi, işçiler üzerinde kurulan kültürel tahakkümün kırılmaya başladığı anlamına gelmektedir. Bir işçi çocuğu olan Gönül'ün sermayeyi temsil eden Selami'yle evli olmasına rağmen, yıllar önce Aydın'ın kendisine hediye ettiği madenci feneri şeklindeki kolye ucunu saklaması bireysel bir direniş örneğidir. Çünkü Gönül ekonomik bir tahakküm karşısında Selami'yle birlikte olmayı seçmiş ve bunun için birtakım sıkıntılara katlanmıştır. Ancak bu direniş örnekleri sınıfsal anlamda bir değer taşımakla beraber, sınıfsal mücadele örneği olarak değerlendirilemez. Çünkü bu eylemler sınıfsal bilinçle hareket edilerek ortaya çıkmış ya da sonunda sınıfsal bilince uzanmış eylemler değildir.

Maden'de İlyas işçileri bilinçlendirmek için konuşmalar yapmaktadır. Sürekli olarak yetkili sendika tarafından ideolojik ve teolojik olarak dışlanmakta olan İlyas'ın bu konuşmalarının her biri kapitalist yabancılaşıma ve hegemonyaya karşı girişilmiş karma bir direniştir. Çünkü hegemonya topluma

din, ilkeler bütünü ya da dünya görüşü olarak sunulduğundan, buna karşılık gelen hareketler de aynı ölçüde karmaşık olmak zorundadır (Scott, 1995, s. 164). İşçilerin müfettiş getirmek için imza toplaması da sermayeye karşı girişilmiş bir örgütlü direniş örneğidir ki sendikaya üye olmanın dışında bir örgütlenme görülmektedir. Bu direniş pratiği sınıfsal bilinç içermemektedir. İşçiler kendi bilinçleri gereği değil, İlyas, Nurettin ve Ömer'e olan güvenlerinden dolayı imza vermeye razı olmuşlardır. Elbette bu güvenin oluşumunda sınıfsal bir bağlantı olduğunu söylemek mümkündür ancak eylemin sınıf bilincinden uzak olması bunun sınıf mücadelesi anlamı taşıyamayacağı anlamına gelmektedir. Ancak filmdeki süreç toplu olarak değerlendirilecek olduğunda bir birikime işaret etmektedir (Turan, 2017, s. 134-135).

İşçiler gerek çalışma ortamlarında yaşadıkları gerekse sendika yetkilileriyle yaşadıkları durumlarla belirgin şekilde sınıfsal bir deneyim kazanmaktadır. Bu deneyim toplumsal ilişki içerisinde belirlemek ve birey tarafından anlamlandırılması gerekmektedir ki bu bağlamda içerisinde zorunlu olarak düşünce barındırmaktadır (Thompson, 1994, s. 46). Düşünsel birikim peşi sıra sınıf bilincini getirmekte ve sınıf bilinci ve direnme pratikleri bir arada sınıfsal mücadeleyi oluşturmakta, sınıfsal mücadele ise sınıf bilincinin pekişmesini sağlamaktadır. Bu çapı her defasında büyüyen döngüsel bir süreçtir. İlyas'ın ölümüyle birleşerek kenetlenen işçiler ise buna örnektir. Bir direniş bilinçlenmeyi yaratmıştır ve bilinçlenme yeni direnişlere ortam hazırlamıştır. Nurettin'in ailesi ile olan sahnesinde, sınıfsal bilincinin aile içerisine de yayıldığı görülmektedir:

Çocuk: Baba bir şey soracağım.

Nurettin: Yahu senin ne mankafa baban var be! Ama bu son bundan sonra yanlış yok artık. Evet yanlış yok artık.

Kadın: Ne oluyor sana sapıttın mı ne?

Nurettin: Beyaz olmalı... Duvarlar beyaz. Perdeler, örtüler... Bizim evimiz beyaz olmalı, bembeyaz. Temiz, bembeyaz... Karanlık olmamalı... Beyaz. Her şey bembeyaz... Beraber beraber beraber yapacağız. Beraber... Hep beraber çıkacağız aydınlığa. Beyaz olmalı... Hadi durmayın. Beyaz olmalı, her şey bembeyaz. Beraber çıkacağız aydınlığa. Duvarlar, perdeler her şey bembeyaz olmalı. Örtüler... Her şey beyaz. Karanlık olmamalı. Beraber çıkacağız aydınlığa. Her şey beyaz olmalı, bembeyaz. Bu bizim hakkımız be. Biz buna layığız be. Aydınlığa çıkmalıyız. Beyaz olmalı her şey bembeyaz. Ulan herif bize

öküz bokuna bakar gibi bakıyordu be. Ama... Ama birlik olunca ayağımıza geldi be.

Bu diyalogda dikkate değer bir başka nokta da Nurettin'in sınıf bilincini ve aydınlanmayı kendi ailesine de taşımış olmasıdır. Bu diyalog sürerken hane halkı hep birlikte bütün eşyaları boşaltır ve evin her yerini birlikte beyaza boyarlar. Nurettin kadar eşinin de bu eylemden memnun olduğu görülmektedir. Burada işçi sınıfının aydınlanması beyaz renk metaforuyla vurgulanmak istenmiştir.

Bir Günün Hikayesi'nde işçiler üretim ve satış devam ettiği halde paralarını alamadıkları için mutemedin elinden para dolu çantayı alarak, puantaj defterine göre hak ettikleri kadar paraya el koymuşlardır. Sermayeye karşı girişilen önemli bir direniş sayılabilecek bu eylem, kapitalist sistemin sonunu getirecek olan Marksist bir devrime atıf gibi görülse de işçilerin sadece sistem tarafından belirlenen yevmiyeleri kadar parayı, imza karşılığında aldıklarının anlaşılması, eylemin devrimci niteliğine ket vurmaktadır. Bu hareket hem sermayenin hegemonyasına hem de sendikanın temsil ettiği ideolojik hegemonyaya karşı oluşturulmuş bir hareket olarak da yorumlanabilmektedir. İşçilerin sendikaya karşı imza toplamaları, işletmenin ve sendikanın çalışmaya zorlamalarına rağmen birlik olarak üretimi durdurup işçi arkadaşlarının düğününe katılmaları da birer direniş örneğidir.

İşçilerin birtakım sınıfsal deneyimler edindiği ve düşünsel süreçte bilinçlenmeye başladıkları imza toplamalarından yanı sıra Nizam'ın düğü günü gördüğü rüyadan da anlaşılmaktadır. Rüyada Nizam işçi kıyafetiyle ve temizlenmeden Zeynep'le kapalı olmayan bir mekanda sevişmekteyken Zeynep'in yüzüne kömür karası bulaşır. Nizam uyanır. Bu rüyadan Nizam'ın kafasından birtakım sınıfsal düşünceler olduğu anlaşılabilmektedir. Bununla birlikte filmin sonunda Zeynep ve Nizam'ın el ele tutuşarak birlikte olması bilinçlenmenin bütün aile üzerinde gerçekleşeceğine dair bir izlenim vermektedir. Filmin içerisinde çok kere müzik altı sahnelerde çalan ve Nizam tarafından seslendirilen türkünün sözleri de bu açıdan önemlidir:

Ağlama ağlama gel ağlama
Zamana zamana bel bağlama
Gün gelir gün gelir bu da geçer
Aç gözünü aç gözünü bağlama

Türkünün sözleri kadar işçilerin hep bir ağızdan türküyü eşlik etmeleri de bilinçlenmenin önemsendiği bir birlik duygusuna dayandırılmaktadır. Dolayısıyla

film içinde bilinçlenme ve direnişin bir arada olduğu sınıfsal mücadele ortamından söz etmek mümkündür.

Ekmek'te sendikal anlamda sınıf mücadelesi verildiği görülmektedir. Sendika sınıfsal bilincin oluşturulması konusunda aracı olmuş ve uzun süren mitinglerle direniş pratiğinde bulunmuştur. Direniş pratiği daha büyük bir direniş pratiği olan grevin hazırlığını oluşturmuştur. Filmde işçi sınıfı için birleştirici bir dil kullanılmaktadır:

Sendika Başkanı: Bundan sonra alacağımız her kararda, yapacağımız her eylemde sizleri de aramızda görmek isteriz. Bu yaşamı kadın erkek birlikte paylaşıyoruz. Bir şeylerin değişmesini istiyorsak yine kadın erkek birlikte değiştireceğiz. Gerçek bir hayat arkadaşı aynı zamanda mücadele arkadaşıdır.

Diyalogda işçi ailelerinin de işçi sınıfının birer üyesi olduğuna dair bir vurgu kullanılmaktadır. Yine bir başka diyalogda komite işçisinin şu sözleri dikkat çekicidir:

Laz İsmail: ... Analarımız, eşlerimiz, bacılarımız neyin mücadelesini verdiğimizi bilsinler. Bu bir ekmek savaşıdır. Kurtuluş savaşında kadınlar erkeklerin yanında yer almışlarsa, bu ekmek savaşında da yanımızda yer almalıdırlar.

Örneklerde de görüleceği gibi, sınıfsal bilincin, işçi sınıfının tam da içinde olan işçi ailelerine aktarılmasıyla birlikte, başka sahnelerdeki birlik söylemleriyle maden işçisi özelinden çıkartılarak ücret karşılığı çalışanlara, yani bütün işçilere aktarılmaya çalışılması yüz bin kişinin grev kapsamında Ankara'ya yürüyerek belki de Türkiye tarihindeki en büyük direnişini gerçekleştirmesini sağlamıştır.

Yük'te işçilerin kendilerini kovdurmak için çavuşla danışıklı olarak mühendisi tehdit etmeleri bir direniş örneği olarak yorumlanabilir. Burada işçileri bu yola iten, tazminatlarını alabilmek için işveren tarafından işten çıkartılmaları gerekliliğidir. Bu direniş sermayenin yanında olan hukuki düzenlemelere karşı girişilmiş bir harekettir. Yine Cemal'in tüm güvenlik ekipmanını çıkartarak ölmeye madenin derinliklerine inmesi de metaforik olarak bir direnişe işaret etmektedir. Bu hareket iki farklı bakış açısıyla yorumlanabilir. Birincisi bir işçi ölmeyi tercih ederek gündelik yeniden üretime karşı çıkmaktadır. İkincisi ise çalışma ortamında ölümüyle üretimin durdurulmasına ve güvenlik sihrinin bozulmasına neden olmaktadır. Ancak film genelinde işçiler arasında düşünsel anlamda herhangi bir sınıfsal birliktelikten söz etmek mümkün değildir. Bu

nedenle bu eylemleri bilinçli bir sınıf mücadelesinin parçası olarak değerlendirmemek gerekmektedir.

Lacivert Gece'de Semih'in geçirdiği kaza ve yoksulluk, onun sınıfsal deneyimini oluşturmaktadır. Babasının sendikal mücadele vermiş olmasının da etkisiyle hukuki olarak hakkını araması bir direniş örneğidir. Üstelik bu direnişi yaymaya da çalıştığı görülmektedir. Yine de bu deneyim ve direnişin kendisinde önemli bir sınıf bilinci yarattığı söylenemez. Buna rağmen düşünsel birikim için bir adım olarak değerlendirilebilir.

3.4.3.10 Önder İşçi ve Kurban İşçi

Filmlerde maden işçilerinin sınıfsal mücadele bağlamında birtakım direniş pratiklerinin olduğuna daha önce değinilmişti. Bu direniş pratikleri birtakım hegemonik unsurlarla girilen doğrudan ya da dolaylı çatışmalardan oluşmaktadır. Ancak bu hareketlerin ortak noktaları bir işçinin öncülüğüyle ortaya çıkmalarıdır. Bu işçinin ise çoğu zaman kahramanlaştığı görülmekle birlikte aynı zamanda mücadeleye kurban verildikleri de görülmektedir.

Şehirdeki Yabancı'da sermayeye karşı direnen bir Aydın'ın varlığı işçiler üzerinde, sermaye tarafından ekonomik kaygılarla çalışma şartlarının nasıl tehlikeye atıldığına dair bir fikir oluşturmaktadır. İşçiler bu fikirle sermayenin hiçe saydığı birer ticari nesne olduklarının farkına kısmen de olsa varmaktadır. Filmin sonunda sermaye ve ideolojiyi temsil eden grupla girdikleri kavga Nazif Usta'nın önderliğinde ortaya çıksa da kavganın ve sosyal dönüşümün kahramanı Aydın'dır.

Maden'de işçiler İlyas'ın önderliğinde sınıfsal anlamda bilinçlenmektedir. İlyas her an kendini direnişe adanmış bir işçi olarak göstermekte, bu uğurda ölümü bile göze almaktadır. Bu da İlyas'ı önder ve aynı zamanda kahraman bir işçi yapmaktadır. Ancak işçilerin tam bir birlikteliğe sahip olması filmin sonunda İlyas'ın kasten göçük olacak bir ocağa sokularak ölümüyle başlar. Dolayısıyla sınıf mücadelesinde İlyas aynı zamanda kurban işçi olarak görülmektedir. Nurettin'in bilinçlenmesi ve bunu ailesine taşımış olmasıyla birlikte, İlyas öldükten sonra bir araya gelen işçilerin önde ve ortasında olduğu görülmektedir. Bu da bundan sonra direnişe Nurettin'in önderliğinde devam edileceği anlamına gelmektedir.



Fotoğraf 3.22. İşçiler İlyas'ın cansız bedenini taşır. (Maden)

Bir Günü'n Hikâyesi'nde işçilerin sendikaya ve işverene karşı gelerek düğüne gitmeleri Mustafa'nın etkisiyle gerçekleşmiştir. Gerek bu etki gerekse düğün sahnesindeki birlikteliğe vurgu yapan konuşması onu öncü bir işçi olarak değerlendirilebilir hale getirmektedir. Yine filmin sonunda Nizam'ın ölü bir işçinin cebinden, bütün işçilerin film içerisinde imzaladıkları kâğıdı alması Nizam'ın direnişe önderlik edeceği anlamına gelmekle birlikte, Nizam'ın bu öne çıkışının Mustafa'yla olan yakın ilişkileri doğrultusunda gerçekleşmesi, Mustafa'nın aynı zamanda kurban işçi olarak değerlendirilmesine zemin hazırlamaktadır.

Ekmek'te sendika önderliğinde girişilen grevde işçilerin sendika başkanını önder olarak kabul ettiği görülmektedir. Bunun sebebi başkanın kendileriyle omuz omuza çalışmış bir işçi olmasıdır. Ayrıca kararlı davranarak süreçte birleştirici olmasıyla sendika başkanı işçilerin gözünde kahraman bir işçi görüntüsü almaktadır.

Lacivert Gece'de Semih'in girdiği hukuki mücadelede İdris'e de örnek olması ve Bekir'in eşi Fatma'yı bilinçlendirmeye çalışması onu önder bir işçi yapmaktadır. Fakat Semih'in direnişinin birtakım bireysel haklar ve pratik değerler çerçevesinde şekillenmesi onu kahraman işçi olmaktan çıkarmaktadır.

SONUÇ

Bu çalışmada Türk sinemasında maden işçisi görünen filmlerde sınıfsal temsilin nasıl gerçekleştiği incelenmeye, maden işçilerinin çalışma deneyimleri ve işçi sınıfının oluşum süreci filmler içerisinde gözlemlenmeye çalışılmıştır. Bununla birlikte analizler sonucunda elde edilen çıkarımlar, konuyu maden işçisi özelinden çıkararak, işçi sinemasının sınıfsal gereklilikleri üzerine fikir elde edilmesini sağlamıştır.

Sinema bir sanat olduğu kadar modern dünyada gücünü kanıtlamış bir kitle iletişim aracıdır. Toplumsal birlikteliği ve eşitsizliğin giderilmesini amaçlayan bir sinema sanatçısı, sinemanın bu ikircikli durumunu kavramak zorundadır. İşçi sineması böyle bir düşünsel alt yapıyla ortaya konulmalıdır. Her işçi görülen filmin ya da sembolik işçi gruplarının görüldüğü her filmin sırf bu sebepten işçi sineması sayılmaması gerekliliği hem sinemacılar hem de sinema çalışmacıları tarafından tartışılması gerekli konulardandır. Bir filmin işçi sineması olması için salt bir ya da birden çok işçinin ya da işçilerin gündelik hayattan farklı olan ya da gündelik hayatta seyirciler tarafından önemsenmeyip fark edilmeyen çalışma ortamlarının görüntülenmesi değil, görüntülenen işçilerin ve işçi deneyimlerinin sınıfsal bir dizgeyle aktarılması gerekmektedir.

Emeğini ücret karşılığı mübadele eden herkes işçidir. İşçiler mal veya hizmet üreterek gündelik yeniden üretime katılmaktadır. Dolayısıyla işçi sınıfı üretim ilişkilerinin çerçevesinde kültürün etkisiyle var olan ve oluşumunu sürdüren, analizi karmaşık bir süreçtir. Bu süreç aynı zamanda çatışmacı bir süreçtir. İşçi sınıfı sermayenin ekonomik ve ideolojik hegemonyasıyla sürekli olarak çatışarak ve bu çatışma neticesinde hem sınıflar arası hem de sınıf içi ilişkilerini mevcut kültürel değerler ve ilişkilerle belirlerken aynı zamanda yeni kültürel değerler ve ilişkiler de belirlemektedir. Bu diyalektik süreç sürekli olarak devam etmektedir.

İşçi sınıfı üyeleri birtakım deneyimler yaşar ve bu deneyimlerin diğer sınıfdışlarıyla aynı ya da benzer olduğunun farkına varır. Bu deneyimlerin sermayeyle olan negatif yönlü ilişkisini fark eder. Kültürel yapının etkisiyle direnme pratikleri edinir ve direnirken bilinçlenir. Bilinç sınıf içerisinde paylaşılır ve kültüre yansır. Direnişler örgütlü bir mücadeleye dönüşür. Bütün bu süreçte

işçi sınıfı hem vardır hem de yeniden oluşmaktadır. Bütün dünyayı yaratan işçi sınıfı kendi sınıfsal varlığını da kendisi yaratmaktadır. Bu kapitalist sistem tarafından emeğe atfedilmiş ve kontrol altına alınmak istenen zorunlu bir güçtür. Bu bağlamda istisnai durumlar dışında bütün filmlerde işçi sınıfı bir şekilde bulunmaktadır.

İşçi sınıfının bir filme konu olması için sınıf oluşumunu etkileyen unsurların fark edilmesi ve bunların hangi ölçüde hangi bağlamlarda filmlerde yer alacağına karar verilmesi gerekmektedir. Salt üretim ilişkilerinin ya da salt kültürel öğelerin izleyiciye aktarılması sınıf temsili anlamına gelmemekte ancak işçi sınıfına dair kısıtlı bir anlatı olarak yer almaktadır. Elbette bu durumda izlenen hikâyede sınıfsal birtakım görüntüler söz konusu olacaktır, fakat gerek işçi sinemasının gerekse başka sinema filmlerinin hepsinde sınıfsal bir yön bulmak mümkündür. Çünkü sınıflar kapitalist sistemin gerçeğidir ve sistem var oldukça sınıflı toplumsal yapıdan kaçılması mümkün değildir.

Çalışmada incelenen filmlerde maden işçilerinin farklı amaçlarla filmlere konu olduğu görülmektedir. Şehirdeki Yabancı, Yaşam Kavgası ve Güven filmlerinde maden işçileriyle ilgili birtakım sınıfsal deneyimler görülmekteyse de gerek film kişilerinin gerekse filmlerin kendilerinin sınıfsal bir kaygılarının olmadığı izlenmektedir. Filmlerin hikâyeleri bir yerlerinden maden işçiliğine bağlansa da daha çok görsel çeşitlilik elde etmek için maden işçisi görüntüsü kullanmış gibidir. Bunun yanı sıra Kelebeğin Rüyası filminin biyografik yapısından dolayı tarihsel arka plan olarak maden işçilerinin kullanıldığı yine de maden işçiliğine, maden işçilerine saygı göstermek gibi bir niyetle maden işçilerinin ve olumsuz deneyimlerinin film içinde kullanıldığı görülmektedir. Şüphesiz ki film tarihsel gerçekliğe dayanarak bir kurucu cumhuriyet ideolojisine politik bir gönderme de yapmaktadır.

Yük filmi maden işçisi özelinde sınıfsal kaygıları temel olarak almasa da birtakım sınıfsal deneyimlerin konuyla doğrudan ilişkili olmadıkları halde film içerisinde izlenmesi ve bu noktada yönetmenin kullandığı metaforlar, sınıfsal temsilin film için önemli olduğunu düşündürmektedir. Lacivert Gece filminde de benzer şekilde temel çatışma maden işçisiyle ilgili olmasa da birçok sınıfsal pratik film içerisinde gözlemlenebilmektedir. Bununla birlikte filmde direniş örneği de görüldüğünden filmin sınıfsal bir kaygı taşıdığı fark edilmektedir. İki filmde de dikkat çekici olan sınıfsal önermelerin politikleştirilmemiş olmasıdır.

Maden, Ekmek ve Bir Günün Hikâyesi filmlerinde maden işçilerinin gündelik pratikleri çalışma ortamları, kültürel değerleri, bilinçlenme süreçleri direniş pratikleri bütüncül ve hikâye içerisinde birbirleriyle bağlantılı bir şekilde görülmektedir. Bununla birlikte özellikle Maden ve Ekmek filmlerinde sınıf mücadelesinin önemi defalarca vurgulanmaktadır. Bu üç filimde de sınıf mücadelesi gerekçelendirilerek politik bir tavır ortaya konulmaktadır.

Sınıf oluşumu işileşmeyle başladığı için filmlerde işçileşme pratikleriyle ilgili unsurlar önem taşımaktadır. Söz konusu işçileşme pratiklerine bakıldığında hiçbir maden işçisinin tamamen sistemin olumsuz etkilerinden bağımsız şekilde işçiliği seçmediği, seçtiğini düşünse de bunun bir yanılsama olduğu görülmektedir.

İşçilerin alışma ortamı ve ortamda yaşadığı deneyimler ve bu deneyimlerin benzerlikleri işçi sınıfını oluşturacak en önemli yapı taşı olduğu için çalışma ortamı ve çalışma pratikleri incelenmiş; Güven filmi dışındaki bütün filmlerde çalışma ortamının gösterildiği görülmüştür. Bununla birlikte çalışma ortamının çoğu filimde gerçeklikten uzak yansıtıldığı maden ocaklarının kaotik yapısının fazlaca sistemlileştirildiği görülmüştür. İşçilerin alışma ortamına bağlı olarak özgün deneyimler yaşaması söz konusudur.

Günlük ilişkilerin ve aile ilişkilerinin kültürel yapıyı etkilediği ve bu beyanla sınıf oluşumuna etkisi düşünülürse, filmlerde bu ilişkilerin genel anlamda sınıfsal bilinçten uzak olduğu görülmektedir. Ailelerin dönüşüm yaşadığı filmlerde ise bunun filme konu maden işçisi merkezinde ve önderliğinde gerçekleştiği görülmektedir. Mesleki dayanışmanın sınıf bilincini ve sınıf mücadelesinin oluşmasında bir çekirdek olduğu dşnlrek filmlerde mesleki dayanışma arandığında bütün filmlerde mesleki dayanışma örneğine rastlanmıştır. Bu dayanışma örneklerinin işçilerde bir birlik duygusu ve karşılıklı güven oluşturduğu fark edilmektedir. Bunun yanında işçilerin birlik duygusunu önemsedikleri ve birbirlerine her anlamda sahip çıktıkları da inceleme de göze çarpmaktadır. Bu noktada işçilerin sınıfsal bir benzerlikle hareket etikleri söylenebilmektedir.

Sınıf mücadelesinin en somut ve yasal hali olan sendikalar filmlerde her zaman işçinin yanında görülmemektedir. Örneğin Maden filminde işçilerin kendilerini, sermayenin yanında olan sendikaya birtakım ideolojik baskılar neticesinde ye olmak zorunda hissettikleri görülmektedir. Bir Günün

Hikayesi'nde ise işçiler birtakım haklarını alabilmenin umuduyla sendikalı olsalar da sendikanın sermayeyle iş birliği içinde olması dikkat çekmektedir. Yaşam Kavgası filminde sendika basit fonksiyonları yerine getiren hiçbir siyasi art alanı olmayan bir kurum olarak resmedilmiştir. Ekmek ve Lacivert Gece filmlerinde sendika siyasi mücadele alanı olarak gösterilmektedir. Diğer filmlerde ise sendikadan bahsedilmediği göze çarpmaktadır.

Bütün filmlerde iş cinayeti ve meslek hastalığı görülmekte ya da duyulmaktadır. Bu olumsuz durumların Şehirdeki Yabancı, Yaşam Kavgası ve Güven dışındaki filmlerde sınıf bilincinin oluşmasında etkili olduğu görülmektedir. Hayati tehlike işçi sınıfının en ortaklaştığı kaygısı olarak görülmekte ve belki de bu yüzden en önemli sınıfsal deneyim olarak belirginleşmektedir. Bu yüzden bu tehlikeli durumların gösterilmesi önemli olsa da temel çatışması maden işçisiyle alakalı sınıfsal bir zemine oturtulmamış filmlerde bu durumların gösterilmesi seyircide kathartik bir etkiyle sadece acıma duygusu oluşturacağı için sınıf birliği açısından sakıncalı bir durum oluşturmaktadır. Fakat zaten düşünsel olarak sınıfsal bir çatışma etrafında şekillendirilmiş olan düşünsel ağırlıklı filmler için bu tehlike söz konusu değildir.

Güven dışındaki bütün filmlerde direniş örneklerine rastlamak mümkündür. Bu direniş örnekleri çok farklı şekillerde görülebilmektedir. Ancak her birinin sınıfsal bir bilinçle yapıldığını söylemek mümkün değildir. Sınıf bilinci oluşumunun gözlemlenebilir olduğu filmlerde, dramaturjik neden sonuç ilişkisi içerisinde hikâyeye bilinçli olarak başlayan karakterden çok, hikayeye bilinçsiz başlayıp sürecin olgunlaştırdığı karakterlerin kullanımının gerçeklikle örtüşür olduğu görülmektedir. Bütüncül bir sınıf mücadelesi doğursun ya da doğurmasın filmlerdeki direniş pratiklerine çoğunlukla bir ya da bir grup işçinin önderlik ettiği görülmektedir. Bu önder işçinin iş konusundaki bilgisi ve güvenilirliğinin, ast üst ilişkisinin önderlik konumunda etkili olduğu fark edilmektedir. Buna rağmen bazı durumlarda işçinin tam anlamıyla önder sayılabilmesi için başından bir felaket geçmesi gerektiği de dikkat çekmektedir. Felaketler bir bilinç sıçramasına yol açmaktadır. Bu durum ilgili filmlerin olay örgüsü içinde özel bir anlam taşımaktadır.

Filmlerin çatışma analizi ve tematik analiziyle, gerek bir sinema hareketinden gerekse ekonomik olarak devlet ve büyük şirketlerin desteğinden bağımsız filmlerde sınıfsal gerçekliklerin politikleştirilme oranının, bir sinema

hareketine ya da belirli bir ödeneye tabi filmlere göre daha yüksek olduğu görülmektedir. Dolayısıyla bağımsız sinemanın daha politik olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

Çalışma ortaya çıkarmaktadır ki ana karakterleri işçi de olsa içinde işçi görülen her film işçi filmi değildir. Çünkü işçi filminin işçiyle ilgili özgül düşünceler üretmesi gerekmektedir. Dolayısıyla hem ana kişileri hem de temel çatışmasının işçiyle ilgili olması gerekmektedir. Yan çatışması işçi sınıfıyla ilgili olan filmlere bakıldığında maden işçiliğini çıkardığınızda da filmlerin ana çatışmasından bir şey kaybetmediği görülmektedir. Bu bağlamda söylenebilir ki çalışmada incelenen filmlerden maden işçilerinin yaşantısını ve sınıfsal gelişimlerini neden sonuç ilişkisiyle bütüncül bir şekilde göstermeyen filmler, her ne kadar birtakım sınıfsal deneyimleri aktarsalar da “sınıf kör” filmlerdir. Bu filmlerde izlenen sınıfsal veriler her filmde zorunlu olarak görülecek kadardır. Bunun dışında kalan filmler ise politik bir tavır ortaya koyan filmlerdir ve bu anlamda bir geçmişleri de söz konusu olmuştur. Örneğin Maden filmi bir sendika tarafından işçileri bilinçlendirmek için yaptırılmıştır, Ekmek filmi politik baskılarla piyasadan çekilmiştir, Bir Günün Hikâyesi yoğun bir şekilde sansüre uğramıştır. Elbette bu tip durumlar işçi sineması için birer ölçüt değildir; sadece filmlerin sınıfsal anlamda ne kadar politik tavra sahip olduğunun göstergesi olarak örnek gösterilebilmektedir.

Türk sinemasında maden işçisi temsili bulunan filmlerin tamamının kömür madenciliğiyle alakalı oluşu dikkat çekicidir. Bunun üç sebebinin olduğunu söylemek mümkündür. Birincisi kömür madeni işçiliğinin sembolik açıdan önem arz etmesi dolayısıyla endüstrinin çalışma ortamının tehlikeli halinin ilgi çekici olmasıdır. İkinci sebep ise kömür madeni işçilerinde örgütlenme oranının daha yüksek olmasıdır. Üçüncü sebep ise kömür madenin endüstrileşmenin temelinde kullanılan dolayısıyla endüstri devrimi sonucu ortaya çıkmış bir endüstri olan sinema için de önemli bir maden sayılmasıdır. Ancak kömür dışındaki madenlerin de üretim sahaları tehlikelidir ve endüstriyel anlamda önemli birer hammadDEDİR. Bu yüzden bu maden işçilerinin de deneyimlerine odaklanan ve sınıfsal temsillerin gerçekleştiği işçi filmleri yapılmalıdır. Bu tip filmlerin çeşitlenmesi sınıfsal bilincin sinema aracılığıyla aktarılmasına da aracılık edecektir.

KAYNAKLAR

(Bu tez çalışmasında APA 6 atıf sistemi kullanılmıştır.)

- Adorno, T. W. (2011). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. (N. Ülner, M. Tüzel, & E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Afacan, İ. (2021, Kasım 12). [www.evrensel.net](https://www.evrensel.net/haber/447581/yonetmen-muhammet-cakiral-toplumsal-gercekci-bakisla-cekilen-filmler-cok-az). Kasım 29, 2022 tarihinde <https://www.evrensel.net/haber/447581/yonetmen-muhammet-cakiral-toplumsal-gercekci-bakisla-cekilen-filmler-cok-az> adresinden alındı
- Aitken, I. (2015). *Avrupa Sinema Kuramları Eleştirel Analiz*. (Z. Atam, S. Akgül, & B. Erzi, Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.
- Akmeşe, Z., & Arda, Ö. (2020). Ken Loach Sinemasında 'Özgürlük Teması' ve 'Özgürlük Rüzgarı' Filminin Çerçeveleme Çözümlemesi. *Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 15(23), 2108-2131.
- Algül, S. (2015). *Türkiye'de Sendika-Siyaset İlişkisi DİSK (1967-1975)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Allan, K. (2020). *Çağdaş Sosyal ve Sosyolojik Teori*. (H. Ergül, B. Aksu, S. Coşar, M. Pamir, & E. Ünal, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Althusser, L. (2002). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Y. Alp, & M. Özışık, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Anderson, P. (1988). *Antonio Gramsci - Doğu/Batı Sorunu ve Strateji*. (T. Günersel, Çev.) İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Arnheim, R. (2002). *Sanat Olarak Sinema*. (R. Ünal, Çev.) Ankara: Öteki Ajans.
- Arslan, N. T. (2021). *Emeğin 'Rızası' neoliberal hegemonya ve işçi sınıfı*. Kor Kitap: İstanbul.
- Aydoğanoglu, E. (2010). *İşçi Sınıfı Tarihi (Kısa Bir Özet)*. İstanbul: Tarem Yayınları.
- Bakioğlu, A. (2017). Çalışarak Yok Olmak: Son Büyük Yürüyüşün Ardından Zonguldak Kömür Madeni İşçilerinde Direniş ve Dayanışma. A. Barutçu, & F. Uzar Özdemir içinde, *"Yüz Karrası Değil Kömür Karası" Zonguldak* (s. 69-78). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bakioğlu, A. (2019). Zonguldak Kömür Havzasında İşçi Sınıfının Oluşumu. *Yayımlanmamış doktora tezi*, 33. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bakioğlu, A. (2022). *Büyük Madenci Yürüyüşü Zonguldak'ın Büyük Grevi (1990 - 1991)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* (İ. Şener, Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.
- Beauvoir, S. d. (1993). *O Kadın "İkinci Cinsé"*. (B. Onaran, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Bell, D. (2012). *Deolojinin Sonu Ellilerdeki Siyasi Fikirlerin Tükenişine Dair*. (V. Hacıoğlu, Çev.) Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Beneton, P. (1991). *Toplumsal Sınıflar*. (H. Dilli, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Biryıldız, E. (2000). *Sinemada Akımlar*. İstanbul: Beta Yayınları.
- Bonefeld, W. (2014). *Yıkıcı Akıl ve Olumsuzlama*. (Ö. Yalçın, Çev.) İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Bourdieu, P. (2005). Habitus. J. Hillier, & E. Rooksby içinde, *Habitus: A Sense of Place*. Burlington: Ashgate Publishing Company.

- Bourdieu, P. (2019). The Forms of Capital. M. Granovetter, & R. Swedberg içinde, *The Sociology of Economic Life*. New York: Routledge.
- Bourdieu, P., & Wacquant, L. (2014). *Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*. (N. Ökten, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bourse, M. (2017). *Kültürel Çalışmaları Anlamak*. (H. Yücel, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Buchsbaum, J. (2007). Üçüncü Sinemaya Yakından Bir Bakış. Z. Ç. Erus, & E. Bıryıldız içinde, *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* (s. 51-72). İstanbul: Es Yayınları.
- Burawoy, M. (2015). *Kapitalizm ve Sosyalizmde Fabrika Rejimleri*. (Ç. Gümüşoluk, Çev.) Ankara: NotaBene Yayınları.
- Butler, E. (2020). *Kapitalizm*. (A. Yayla, Çev.) Ankara: Liberte Yayınları.
- Bütün, O. (2015). *Yedi Kat Yerin Altından Uğultular Geliyor Yeni Çelttek'ten Soma'ya Maden İşçileri*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Callinicos, A. (2013). *Toplum Kuramı: Tarihsel Bir Bakış*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Castel, R. (2019). *Ücretli Çalışmanın Tarihçesi Sosyal Sorunun Dönüşümü*. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Chanan, M. (2011). Devrim Sinemaları: 1920'lerde Rusya, 1960'larda Küba. M. Wayne içinde, *Sinemayı Anlamak Marksist Perspektifler* (E. Yılmaz, Çev., s. 219-231). Ankara: De Ki Basın Yayın.
- Civelek, H. Y. (2013). Kırmızı Kuşağın Kuramsallığı: Ataerkil söylem ve Anadolu Kırsalında Kadın. *Doğu Batı*(64), 88.
- Coş, N. (2015). Türk Sinemasında İşçi. F. Başaran içinde, *İşçi Filmleri Öteki "Sinemalar"* (s. 157-177). İstanbul: Yordam Kitap.
- Coşkun, E. (2009). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Coşkun, M. K. (2013). *Sınıf, Kültür ve Bilinç Türkiye'de İşçi Sınıfı Kültürü, Sınıf Bilinci ve Gündelik Hayat*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Creswell, J. W. (2021). *Nitel Araştırma Yöntemleri*. (A. Budak, & İ. Budak, Çev.) Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Çatma, E. (1996). *Zonguldak Madenlerinde Hükümlü İşçiler*. Zonguldak: Kesk/Maden-Sen Zonguldak Şubesi.
- Çatma, E. (2014). *Kömür Tutuşunca 1965 Madenci Direnişinin Öyküsü*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Çelik, C., & Balta, E. (2017). Soma Maden Havzasında Görünmeyen Emek: Kadın. *Ayrıntı Dergi*.
- Çolak, E. (2017). 'Zengin Mutfağı' ve Sinemada İşçi Sınıfının Temsili. M. K. Coşkun içinde, *Emekçileri İzlemek* (s. 17-29). İstanbul: Kor Kitap.
- Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Homer Kitabevi.
- Desai, M. (1974). *Marxian Economic Theory*. Londra: Gray-Mills Publishing.
- Desai, M. (2011). *Marx'ın İntikamı*. (G. Özgür, Çev.) Ankara: Efil Yayınevi.

- Durak, Y. (2012). *Emeğin Tevekkülü: Konya'da İşçi-İşveren ilişkileri ve Dindarlık*. İstanbul: İletişim yayınları.
- Eagleton, T. (1996). *İdeoloji*. (M. Özcan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, T. (2005). *Kültür Yorumları*. (Ö. Çelik, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Edensor, K. (2009). Dialect in Film: Examples of Yorkshire Grammatical and Lexical from Ken Loach Films. *Dialectologia*(3), 1-21.
- Eisenstein, S. M. (1984). *Film Duyumu*. (N. Özön, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Eisenstein, S. M. (1985). *Film Biçimi*. (N. Özön, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Eisenstein, S. M. (1993). *Sinema Sanatı*. (N. Şarman, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.
- Eisenstein, S. M. (1999). *Sinema Dersleri*. (E. Ayça, Çev.) Ankara: Öteki Ajans.
- Eisenstein, S. M. (2011). Renkli Film. E. Yılmaz içinde, *Filmde Yöntem ve Eleştiri* (s. 9-18). Ankara: De Ki Basın Yayım.
- Engels, F. (1979). *Doğanın Diyalektiği*. (A. Gelen, Çev.) Ankara: Sol Yayınları.
- Engels, F. (1990). *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*. (K. Somer, Çev.) Ankara: Sol Yayınları.
- Engels, F. (2013). İlk Hristiyanlığın Tarihine Katkı. K. Marx, & F. Engels içinde, *Din Üzerine* (K. Güvenç, Çev., s. 293-321). Ankara: Sol Yayınları.
- Engin, E. (1990). *Marksizm'de İşçi Sınıfının Kapsamı ve Türkiye*. İstanbul: Alev Yayınevi.
- Erbaş, H. (2017). Sınıf Çalışmalarında Kültür ve Gündelik Yaşamın Yükselişi: Tarihsel Bir İzlek ve Gelecek 'Umudu'. *Emek Araştırmaları Dergisi (GEAD)*, 9-30.
- Espinosa, G. (2014). For An Imperfect Cinema. S. MacKenzie içinde, *A Film Manifestos and Global Cinema Cultures* (s. 220-230). London: University of California Press.
- Etingü, T. (1976). *Kömür Havzasında İlk Grev*. İstanbul: Koza Yayınları.
- Everett, W. (2016). Ken Loach and the Geographies Class. N. Cloarec, D. Haigron, & D. Letort içinde, *Social Class on British and American Screens: Essays on Cinema and Television* (s. 167-183). Jefferson, North Carolina: McFarland & Company .
- Ferro, M. (2017). *Sinema ve Tarih*. (H. Demir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fiori, G. (2014). *Antonio Gramsci Bir Devrimcinin Yaşamı*. (K. Emiroğlu, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Genç, S. (2011). Sinemada İşçi ve İşçi Görünümlerine Dair. M. N. Süalp, A. Güneş, & Z. T. Süalp içinde, *Sınıf İlişkileri Sureti Soldurulmuş Bir Resim mi?* (s. 163-192). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Genç, S. (2021). İngiliz Belgesel Hareketi'nden Özgür Sinema'ya "Dinle ve Bak". S. Sert içinde, *Sinemanın Teorisi* (s. 135-171). İstanbul: Yordam Kitap.
- Giddens, A. (1994). *Modernliğin Sonuçları*. (E. Kuşdil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gillespie, D. C. (2000). *Early Soviet cinema Innovation, Ideology and Propaganda*. Londra: Wallflower Press.
- Gorz, A. (1986). *Elveda Proletarya*. (H. Tufan, Çev.) İstanbul: AFA Yayınları.
- Görücü, B. (2015). Türk Sinemasında İşçi: 1973 Sonrası. F. Başaran içinde, *İşçi Filmleri, Öteki "Sinemalar"* (s. 178-208). İstanbul: Yordam Kitap.

- Graf, A. (2007). Paris – Berlin – Moscow: On the Montage Aesthetic in the City Symphony Films of the 1920s. A. Graf, & D. Scheunemann içinde, *Avant-Garde Critical Studies* (Cilt 23, s. 77-91). Amsterdam: Editions Rodopi.
- Gramsci, A. (2012). *Hapishane Defterleri* (Cilt 2). (J. A. Buttigieg, Dü., & B. Baysal, Çev.) İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Grierson, J. (1968). Belge Film Üzerine. *Türk Dili Dergisi Sinema Özel Sayısı*(196), 343-347.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Güloğlu, T. (2020). Dünden Bugüne Türkiye'de Sendikacılığın Gelişimi. E. S. Kala içinde, *Disiplinlerarası Sosyal Politika Çalışmaları 1* (s. 11-26). Bursa: Ekin Yayınevi.
- Gümüş, M., & Öztürk, M. (2019). Politik Sinemada İşçi Sınıfı Temalarının işlenişi: Ken Loach Sineması. *İş ve Hayat*, 5(10), 34-57.
- Hakan, F. (2008). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul : İnkılap Kitabevi.
- Harvey, D. (2012a). *Marx'ın Kapital'i İçin Kılavuz*. (B. O. Doğan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Harvey, D. (2012b). *Sermaye Muamması Kapitalizmin Krizleri*. (S. Savran, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Haviland, W. A., Prins, H. E., Walrath, D., & McBride, B. (2008). *Kültürel Antropoloji*. (İ. D. Erguvan Sarioğlu, Çev.) İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Hayden, D. (1995). *The Power of Place*. Cambridge: MIT Press.
- Hayward, A. (2004). *Ken Loach ve Filmleri: Hangi Taraftasınız?* (Ö. Arıkan, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Hepkon, Z., & Aydın, O. Ş. (2010). Türk Sinemasının Görülmeyen Öznesi: İşçiler. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*(12), 79-103.
- Hill, J. (2011). *Ken Loach: The Politics of Films and Television*. London: Palgrave Macmillan.
- Hitchcock, P. (2000). They Must Be Represented? Problems in Theories of Working-Class Representation. *PMLA*, 115(1), 20-32.
- Hristidis, Ş. K. (2007). *Sinemada Ulusal Tavır: Halit Refiğ Kitabı*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/4444.pdf>. (tarih yok).
- Işıkman, N. G. (2019). Dziga Vertov. Z. Özarslan içinde, *Sinema Kuramları 1* (s. 133-154). İstanbul: Su Yayınevi.
- Jalée, P. (1995). *Kapitalizm Nasıl İşler*. (S. Ersoy, Çev.) İstanbul: Belge Yayınları.
- Kalafatoğlu, Ş. T. (2016). Şehir Senfonileri: Modern Şehir Hayatının Belgesel Filmlerdeki Yansımaları. *Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*(10), 63-83.
- Karanfil, T. (2021). *İşçi ve Sinema*. İstanbul: Kriter Yayınevi.
- Katznelson, i. (2012). İşçi Sınıfının oluşumu. İ. Katznelson, & A. R. Zolberg içinde, *İşçi Sınıfının Oluşumu: Vakaları ve Karşılaştırmaları Kurgulamak* (R. A. Dünder, Çev., s. 13-49). İstanbul: Tan Kitabevi.
- Kazgan, G. (1997). *İktisadi Düşünce veya Politik İktisadın Evrimi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Keskin, A. (2011). Ekonomik Kalkınmada Beşeri Sermayenin Rolü ve Türkiye. *Atatürk Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*(25), 125-153.

- Kolker, R. P. (2010). *Değişen Bakış Çağdaş Uluslararası Sinema*. (E. Yılmaz, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Koluçak, İ., & Kula, N. (2012). Türk Sinemasında İşçi Temsili: 1960'lı Yıllara Sosyolojik ve İdeolojik Bir Bakış. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Dergisi*, 1-14.
- Krasucki, H. (1987). *Çağdaş Sendikaya Evet*. (E. Akbulut, Çev.) İstanbul: Amaç Yayıncılık.
- Kuczynski, J. (1968). *İşçi Sınıfı Tarihi*. (G. Üstün, Çev.) İstanbul: E Yayınları.
- Kurdaş, M. Ç. (2020). *Sinema Sosyolojisine Giriş*. Çanakkale: Paradigma Akademi.
- Kuyucak Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları Dönemler ve Yönetmenler*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Laclau, E. (2007). *Popülist Akıl Üzerine*. (N. B. Çelik, Çev.) Ankara: Epos Yayınları.
- Laclau, E. (2016). Yapıbozum, Pragmatizm, Hegemonya. C. Mouffe içinde, *Yapıbozum ve Pragmatizm* (T. Birkan, Çev., s. 79-109). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Laclau, E., & Mouffe, C. (1992). *Hegemonya ve Sosyalist Strateji*. (A. Kardam, & D. Şahiner, Çev.) İstanbul: Birikim Yayınları.
- Larrai, J. (1995). *İdeoloji ve Kültürel Kimlik*. (N. N. Domaniç, Çev.) İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Lenin, V. İ. (2016). *Devlet ve Devrim*. (M. H. Spatar, & C. Üster, Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.
- Lévi-Strauss, C. (1983). *Din ve Büyü*. (A. Güngören, Çev.) İstanbul: Yol Yayınları.
- Losovsky, S. A. (1988). *Sendikalar Üzerine 1*. (İ. Yarkın, Çev.) İstanbul: İnter Yayınları.
- Losovsky, S. A. (1989). *Sendikalar Üzerine 2*. (İ. Yarkın, Çev.) İstanbul: İnter Yayıncılık.
- Löwy, M. (1996). *Marksizm ve Din Kurtuluş Teorisi Meydan Okuyor*. (İ. Cüre, Çev.) İstanbul: Belge Yayınları.
- Lukacs, G. (1998). *Tarih ve Sınıf Bilinci*. (Y. Öner, Çev.) İstanbul: Belge Uluslararası Yayıncılık.
- Luo, A. (2022, Kasım 25). [www.scribbr.com](https://www.scribbr.com/methodology/content-analysis/). Aralık 03, 2022 tarihinde scribbr: <https://www.scribbr.com/methodology/content-analysis/> adresinden alındı
- Makal, A. (2007). *Ameleden İşçiye*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mandel, E. (1998). *Marksist Ekonomi Kuramına Giriş*. (A. Ünlü, Çev.) İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.
- Mandel, E., & Novack, G. (1975). *Marksist Yabancılaşma Kuramı*. (O. Göçmen, Çev.) Yücel Yayınları.
- Mann, M. (1973). *Consciousness and Action Among the Western Working Class*. Londra: The Macmillan Press.
- Mardin, Ş. (1992). *İdeoloji*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*. (O. Akınhay, & D. Kömürcü, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Marx, K. (1966). *Felsefenin Sefaleti M. Proudhon'un Sefaletin Felsefesi'ne Cevap*. (E. Başar, Çev.) Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K. (1979). *Grundrisse*. (S. Nişanyan, Çev.) İstanbul: Birikim Yayıncılık.
- Marx, K. (2003). *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i*. Ankara: Eriş Yayınları.

- Marx, K. (2009). *Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi*. (K. Somer, Çev.) Ankara: Sol yayınları.
- Marx, K. (2013). *1844 El Yazmaları*. (M. Belge, Çev.) İstanbul: Birikim Yayınları.
- Marx, K. (2016a). *Kapital Cilt 1*. (M. Selik, & N. Satlıgan, Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.
- Marx, K. (2016b). *Kapital Cilt 2*. (M. Selik, Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.
- Marx, K. (2016c). *Kapital Cilt 3*. (M. Selik, & E. Özalp, Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.
- Marx, K., & Engels, F. (2013). *Alman İdeolojisi*. (O. Geridönmez, & T. Ok, Çev.) İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Mauger, G. (1995). L' engagement Sociologique. *Critique*(579-580).
- Millett, K. (1987). *Cinsel Politika*. (S. Selvi, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Mohun, S. (1993). Sermaye. T. Bottore içinde, *Marxist Düşünce Sözlüğü* (A. Doğan, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Munck, R. (1995). *Uluslararası Emek Araştırmaları*. (C. Aygün, Çev.) Ankara: Öteki Yayınevi.
- Okyay, S. (1997). Proletaryanın Şairi: Ken(neth) Loach. Kolektif içinde, *Avrupalı Yönetmenler* (s. 121-134). Ankara: Kitle Yayınları.
- Ollman, B. (2012). *Yabancılaşma*. (A. Kars, Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması Cilt 1*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1995). *Türk Sineması Cilt 2*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Önbayrak, N. U. (2014). Sanatta Gerçeklik İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekçiliği. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, 187-203.
- Öngen, T. (2014). *Prometheus'un Sönmeyen Ateşi Günümüzde İşçi Sınıfı*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Özarslan, Z. (2019). Siegfried Kracauer. Z. Özarslan içinde, *Sinema Kuramları 2* (s. 185-234). İstanbul: Su Yayınevi.
- Özeken, A. A. (1948). Türkiye'de Sanayi İşçileri. *Türkiye'de Sanayi İşçileri* (s. 73). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Özgüç, A. (1995). *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*. İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Özmkas, U. (2019). Mikropolitika ve Gündelik Direniş. M. Demirtaş içinde, *Direnışin Mikropolitikası* (s. 171-187). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Özön, N. (1964). *Sinema El Kitabı*. İstanbul: Elif Yayınları.
- Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi*. İstanbul: Hil Yayın.
- Özön, N. (2000). *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Penz, F. (2003). Architecture and the Screen from Photography to Synthetic Imaging Capturing and Building Space, Time and Motion. M. Thomas, & F. Penz içinde, *Architectures of Illusion: From Motion Pictures to Navigable Interactive Environments* (s. 135-164). Bristol: GBR, Intellect Ltd.
- Petric, V. (2000). *Dziga Vertov: Sinemada Konstruktivizm*. (G. Yamaner, Çev.) Ankara: Öteki Yayınevi.

- Proudhon, P.-J. (2012). *Ekonomik Çelişkiler Sistemi ya da Sefaletin Felsefesi*. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Kaos Yayınları.
- Pudovkin, V. I. (1966). *Sinemanın Temel İlkeleri*. (N. Özön, Çev.) Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Ramos, V. J. (1982). The Concepts of Ideology, Hegemony, and Organic Intellectuals in Gramsci's Marxism. *Theoretical Review*(27), 30.
- Ransome, P. (2011). *Antonio Gramsci Yeni Bir Giriş*. (A. İ. Başgöl, Çev.) Ankara: Dipnot Yayınları.
- Reynolds, P. (2018). Cinsel Kapitalizm: 21. Yüzyılda Cinsel Politika, Kültür ve Ekonomi Üzerine Düşünceler. *Praksis*(48), 137.
- Rocha, G. (1997). An Esthetic of Hunger. M. T. Martin içinde, *New Latin American Cinema Volume One Theory, Practices and Transcontinental Articulations* (s. 59-61). Detroit: Wayne State University Press.
- Ross, S. J. (1998). *Working-Class Hollywood Silent Film and Shaping of Class in America*. Chichester: Princeton University Press.
- Rotha, P. (1968). Belge Filmciliğinin Bazı İlkeleri. *Türk Dili Dergisi Sinema Özel Sayısı*(196), 341-343.
- Rotha, P. (2000). *Sinemanın Öyküsü*. (İ. Şener, Çev.) İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Rühle, O. (2004). *Marx'ın Kapitali Marx'ın Sözcükleriyle Kapital Özeti*. İstanbul: Tarih Bilinci Yayınları.
- Sancar, M. K. (2021). Politik Sinema ve İdeoloji: "Kes" Filminin İdeolojik Eleştirisi. *İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Çalışmaları Dergisi*, 9(20), 149-174.
- Savran, S. (2004). 20. Yüzyılın Politik Mirası. N. Balkan, & S. Savran içinde, *Sürekli Kriz Politikaları* (s. 13-43). İstanbul: Metis Yayınları.
- Savran, S. (2010). *Türkiye'de Sınıf Mücadeleleri Cilt 1*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Scognamiglio, G. (2014). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Scott, C. J. (1995). *Tahakküm ve Direniş Sanatları Gizli Senaryolar*. (A. Türker, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sepetci, T. (2017). Dijital Oyunlar ve Dijital Oyuncular: Karşı Hegemonya Pratikleri ve Sosyal Etkileşim. *Yayımlanmamış doktora tezi*. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Sosyal bilimler Enstitüsü.
- Shohat, E., & Robert, S. (2014). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge.
- Slaterry, M. (2015). *Sosyolojide Temel Fikirler*. (Ö. Balkız, G. Demiriz, H. Harlak, C. Özdemir, Ş. Özkan, & Ü. Tatlıcan, Çev.) İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı*. (D. Koç, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Solanas, F., & Gettino, O. (2008). Üçüncü Bir Sinemaya Doğru. B. Bakır, Y. Ünal, & S. Saliji içinde, *Sinema İdeoloji Politika Sinemasal Yazılar 1* (s. 167-194). Ankara: Orient Yayıncılık.
- Sussex, E. (1974). John Grierson'la Son Konuşma. *Yedinci Sanat*(13), 55-61.
- Süalp, Z. T. (2015). Mutlu Sınıf Yoktur; Söyle Bunları... F. Başaran içinde, *İşçi Filmleri, Öteki "Sinemalar"* (s. 214-240). İstanbul: Yordam Kitap.

- Sümer, M. D. (2017). 'Karanlıkta Uyananlar' Emekçileri İzlemek. M. K. Coşkun içinde, *Emekçileri İzlemek* (s. 143-157). İstanbul: Kor Kitap.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi Cilt 1*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Therborn, G. (2017). *İktidarınİdeolojisi İdeolojinin İktidarı*. (İ. Cüre, Çev.) Ankara: Dipnot Yayınları.
- Thompson, E. P. (1957). Socialist Humanism. An Epistle to the Philistines. *The New Reasoner*, 105-143.
- Thompson, E. P. (1978). Eighteenth-century English society: class struggle without class? *Social Histoy*, 3(2), 133-165.
- Thompson, E. P. (1994). *Teorinin Sefaleti*. (A. F. Yıldırım, Çev.) İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Thompson, E. P. (2004). *İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu*. (U. Kocabaşoğlu, Çev.) İstanbul: Birikim Yayınları.
- Topaloğlu, M. (1999). *Maden Kanunu*. Adana: Karahan Hukuk Yayınları.
- Tsivian, Y. (2017). Dziga Vertov Susuyor. K. Feigelson içinde, *Politik Kamera Seinamda Komünizm Meselesine Eleştirel Bakışlar* (E. Bedisel, Çev., s. 61-70). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Turan, B. (2017). 'Maden' Filmi ve Sınıf Bilinci. M. K. Coşkun içinde, *Emekçileri İzlemek* (s. 125-141). Ankara: Kor Kitap.
- Van Dijk, T. A. (2019). *İdeoloji Multidisipliner Bir Yaklaşım*. (A. Demir, Çev.) Ankara: Hece Yayınları.
- Vertov, D. (2007). *Sine-Göz*. (A. Ergenç, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Vincenti, G. (1993). *Sinemanın Yüzyılı*. (E. Ayça, Çev.) İstanbul: Evrensel Basın Yayın.
- Wagner, K. B. (2015). İşçi Sinemasını Tarihelleştirmek: Sınıfı ve Beyazperdede Kaybolan Filmleri Geri Kazanmak. F. Başaran içinde, *İşçi Filmleri "Öteki Sinemalar"* (s. 47-79). İstanbul: Yordam Kitap.
- Walicki, A. (1979). *A History of Russian Thought: From the Enlightenment*. (H. Andrews-Rusiecka, Çev.) Stanford, California: Stanford University Press.
- Wayne, M. (2017). *Politik Film Üçüncü Sinemanın Diyalektiği*. (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.
- Weber, M. (2004). *Sosyoloji Yazıları*. (T. Parla, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Williams, R. (1990). *Marksizm ve Edebiyat*. (E. Tarım, Çev.) İstanbul: Adam Yayınları.
- Williams, R. (1993). *Kültür*. (S. Aydın, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Williams, R. (2012). *Anahtar Sözcükler Kültür ve Toplumun Söz Varlığı*. (S. Kılıç, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wollen, P. (2020). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (Z. Aracagök, & B. Doğan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Wolper, D. L. (2007). Belgesel: Sadece Bilgilendirme, Eğlendir ve Bilgilendir. M. Tobias içinde, *Belgesel Film Yapım Sanatı* (s. 335-338). İstanbul: Kolaj Kitaplığı.
- Wood, E. M. (2001). İlişki ve Süreç Olarak Sınıf. *Praksis*(1), 92-119.

- Wood, E. M. (2008). *Kapitalizm Demokrasiye Karşı Tarihsel Maddeciliğin Yeniden Yorumlanması*. (Ş. Artan, Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.
- Yaylagül, L. (2018). *Kitle İletişim Kuramları Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Yıldırım, O., & Umman, U. Ş. (2017). *Çizmelerimi Çıkaraım mı? Soma... 13 Mayıs 2014*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Yüksel, H. (2020). *Sendikacılık ve Sinema -Teori ve Pratik -*. Bursa: Ekin Yayınevi.
- Zaniello, T. (2003). *Working stiffs, union maids, reds, and riffraff: an expanded guide to films about labor*. Ithaca: Cornell University Press.
- Zaniello, T. (2020). *The Cinema of the Precariat*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Zizek, S. (2004). *Lenin Üzerine*. (N. Araş, Çev.) İstanbul: Encore Yayınları.

