

T.C
KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FİLM VE DRAMA BÖLÜMÜ
DRAMATİK YAZARLIK



TÜRK SİNEMASINDA
İŞÇİ SINIFI VE EMEK GÖRÜNÜMLERİ
Yüksek Lisans Tezi

EREN AZAK

İSTANBUL

2011

T.C
KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ

TÜRK SİNEMASINDA
İŞÇİ SINIFI VE EMEK GÖRÜNÜMLERİ

Kadir Has Üniversitesi S.B.E.
Film ve Drama (Dramatik Yazım) Yüksek Lisans Programına Hazırlanan
Yüksek Lisans Tezi

EREN AZAK

Tez Danışmanı: Yr. Doç Dr. Zeynep Günsur

Eş Danışman: Gürsel Korat

İSTANBUL

2011

İÇİNDEKİLER

ÖZET

ABSTRACT

ÖNSÖZ

GİRİŞ9

I. BÖLÜM

1. ARAŞTIRMA SÜRECİ11

1.1. ÖZNE KRİZİ VE POLİTİK ÖZNE.....11

1.2. İKTİDAR VE ÖZNE.....14

1.3. İKTİDAR, İDEOLOJİ VE İDEOLOJİK AYGITLAR.....21

II. BÖLÜM

2. TÜRK SİNEMASININ GELİŞİMİ VE İŞÇİ SINIFI.....32

2.1. 1950 ÖNCESİ.....32

2.2. 1950'Lİ YILLAR36

2.3. 1960'LI YILLAR.....41

2.4. 1970'Lİ YILLAR.....71

2.5. 1980'Lİ YILLAR.....94

2.6. 1990'DAN GÜNÜMÜZE.....	107
SONUÇ.....	118
KAYNAKÇA	

KISALTMALAR

A.g.e Adı geçen Eser

s. Sayfa

y.n yazarın notu

ÖZET

Türk Sinemasında

İşçi Sınıfı ve Emek Görünümleri

Azak, Eren

Film ve Drama Yüksek Lisans Programı (Dramatik Yazım)

Tez Danışmanı: Yr. Doç. Dr. Zeynep Günsur

Aralık 2012, 124 sayfa

Bu çalışma, Foucault ve Althusser'in özne, iktidar ve ideoloji kavramlarından yola çıkarak, Türk sinemasının tarihsel gelişimi boyunca üretilen filmlerde politik bir özne olarak işçi sınıfının ve emeğin görünümünü çalışmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Emek, İşçi Sınıfı, İdeoloji, İktidar, Özne, Türk Sineması.*

ABSTRACT

Representations of Working Class and Labor In Turkish Cinema

Azak, Eren

MFA in Film and Drama

Film and Drama Master's Programme (Dramatic Writing)

December 2012, 124 page

This thesis aims to study the representations of labor and working class as a political subject in the films produced throughout the historical development of Turkish cinema, drawing upon the concepts of subject, power and ideology of Foucault and Althusser.

Keywords: *Labor, Working Class, Ideology, Power, Subject, Turkish Cinema*

ÖNSÖZ

En uzun yolculuk... Bütün yolculuk öykülerini, gurbet ve sürgün şiirlerini, hasret ve vuslat şarkıları yaratan büyük bir yolculuk bu.

İnsanın yolculuğu. İnsanın insanlaşma, insan kurma yolculuğu. Doğa karşısındaki zayıflığı bir güce dönüştürüp, uyumsuz ve uygunsuzluğunu derinlemesine kavrayarak, insanın insana uzun yolculuğu.

O yolun ilk dokunuşudur emek. O yolculuğun katığıdır, suyudur, haritasıdır, korunağıdır, şansıdır hatta... Emek insanı kuran, insanlaştıran bütünsel deneyimin kısaltılmış adıdır.

Emek kutsaldır, der eski kitaplar. Eski kitapların 'kutsal'ı emek, kutsayandır da. Emek dokunduğu şeyi, şey olmaktan çıkartan büyüdür. Tarih boyunca aranan ve bir türlü bulunamayan simyadır emek. Emek insanın kendinde bulduğu 'tanrı'dır. Tanrı emekten yapılmıştır. Emekle anlaşılacaktır...

Emek kutsanmıştır... Aşkta, savaşta, yoksullukta, hatır ve vefada... Üreterek ve yeniden üreterek yaşamı... Yaşam denen o büyük mucizeyi ayağa kaldıran emektir.

Emek farkındalıktır. Farkına varmaktır, ellerinin, gözlerinin, düşlerini, düşüncenin... Emek süreçleridir ki insanın bedenden öteye ruh dene tasarıma taşır. Emek insanı şaşırtır çünkü birikir. Emek ilerler, değiştirir, başkalaştırır.

Emek dokunuştur. Ham halde olana, görünmeyene, orada boşlukta durana, işlev kazanmamış, tanımlanmamış olana dokunuştur. Bu haliyle anlam kazandırandır da. Anlamlandırır olur o dokunuşlar, sepet ermek, bakır dövmek, maden kazımak, çelik eğitmek, ekmek pişirmek ve... Ve milyon kere milyon anların toplamı... Harf dizmek, kuş taklit etmek, resmetmek, taş yontmak, yollar açmak. Emek dünyanın ruhudur.

Eski öykülerin en eskisi Sisypus... Onun için ceza olan, aslında bir mutluluktur da. Taşı sırtına alan kişi her defasında yukarı taşıyacak ve o taşın aşağı yuvarlanışını izleyecektir. Bu cezadır. Cezayı mutluluğa çeviren ise kabulleniş değil, Sisypus'un emeğidir.

Emek insanlığın gizil tarihidir. Binlerce yıla dayanan anıtlar, mezarlar, yontular, şehirler ve dahası... Emeğin kalıcılığını ortaya koyar. İnsan geçicidir emek kalıcı. İnsan ölümlüdür, emek ölümsüz. Emek ölümü yenen iksirdir. İnsanlığın gizil tarihinde, insanı insan yapan her şeyin tarihinde emekle başlatırız her şeyi. Emek kurucudur. Emek kurandır, yıkıma karşı baştan başlayandır.

Bilinmeyen öznedir emek. İnsan yapısına duyulan hayranlık emeği görmediğinde kördür. Dağları yollarla sakinleştiren, köprülerle suyollarını aşan, mağaraları ev haline getiren, yırtıcı doğanın gücüne karşı hayatta kalmayı sağlayan yine emektir. Özü yaratan emek, insanın özne oluşunun da yegâne görünümüdür.

Sanatta, siyasette, sporda emek süreçleridir, insanın sınırını gösteren. O sınırı aşma cesareti ise de yine emeğin görünümüdür.

Emek özneleştirir de. Emeğiyle dünyayı yaşanabilir kılanların emeklerinin karşılığında dünyadan istedikleridir dünyanın en güzel öyküsünü kuran. Yok'tanvareden emeğin, var olma hakkıdır, var olduğunu işaret etke hakkıdır, emeğin politik görünümü.

Emek uzun yolculuktur. O yolculuğun içinde pişen insan, ilerleyen-gerileyen, yaratan ve yıkan insan. İnsana yapılan o büyük çağrı, o büyük insanlık arayışının merkezi... Emeğin anlamı da burada saklıdır. İnsan bir emektir. İnsan dünyanın emeğidir.

Emeğin sanatı ise bizzat yarattığı, çözüldüğü, aştığı, geçtiği şeyde saklıdır. Emeğin yarattığı sanat, insanın yolculuğuna yakılmış güzel bir türkü, ithaf edilmiş muhteşem bir resim, adanmış harikulade bir şiirdir.

Emek dünyanın ruhudur, insan dünyanın emeğidir...

Emeğin başlatıcı ve kurucu hali, onun bir süreç, bir imge, bir anlatım olarak da yeniden ve yeniden üretecektir.

Emeği görmek için dikkatli baktığımızda, emeği ile yaşayanları göreceğiz.

teşekkürler...

Varlığıyla hayatımı karnavala çeviren biricik karım, yaren yoldaşım Nihal Demirkol Azak'a. Gösterdikleri eşsiz dostlukla yaşadığım bütün olumsuzluklara karşı kendimi güçlü hissetmemi sağlayan Evren Barış Yavuz ve Burcu Demirbaş'a. Manevi varlığını hiç bir zaman üzerimden eksik etmeyen canım aileme. Tez danışmanlarım Zeynep Günsur ve Gürsel Korat başta olmak üzere Kadir Has Üniversitesi'ndeki ve DTCF'deki üzerimde emeği olan bütün hocalarıma. Bu tezin gerçek kahramanları Türkiye sineması emekçilerine, üreten ve var eden dünya işçi sınıfına. Yüreği ezilenlerin yüreğiyle birlikte çarpan dünyanın bütün devrimcilerine teşekkür ederim...

Eren Azak

GİRİŞ

Dünyanın hiçbir yerinde, hiçbir sanat, içinde olduğu ve sürdüğü politik, ekonomik, toplumsal, kültürel, sanatsal, hukuksal, teknolojik dönem ve ortamdan ve de söz konusu dönemin ve ortamın başlangıç sınırına kadar süregelen ve biraz önce sıraladığım etkenler ile oluşmuş geleneğinden soyutlanamaz.¹

Sanat ve toplum arasındaki etkileşim üzerine Metin Erksan'ın söylediği bu sözler bizi, toplumların değişmesinde ve gelişmesinde önemli bir rol oynayan, toplumdaki hem etkilenip hem de onu etkileyen sanat dalları arasında toplumla ilişkisi daima en sıcak ve karşılıklı olan sinemaya getirir. Amacı ne olursa olsun – bir eğlence aracı, bir eğitim aracı, propaganda aracı, tarihi bir belge – sinema çağına tanıklık etmekte, toplum yaşantısından kesitler sunmakta ve aynı zamanda da geniş izleyici kitleleriyle buluşarak yansıttığı topluma etki etmektedir.

Türk sinemasının da bu toplumla her zaman çok yakın ve birbirleri üzerinde belirleyici ilişkileri olmuştur. Bu kültürden hem beslenen hem de onu besleyip yansıtan filmler yapılmıştır. Sinemayı bir sosyalleşme alanı olarak da gören seyirci sinemada kendisini bulmuş, kendi kültüründen, yaşamından yansımalar görmüş, filmler halka sıcak ve samimi gelmiş, o filmlerden etkilenmiş ve aynı seyirci bir yandan da Türk sinemasını yönlendirmiştir. Bölge işletmeciliği sistemiyle yıllarca halkın nabzını tutan işletmeci ve yapımcılar, filmleri topluma göre şekillendirmiş; yıldızların ve tiplerin yaratılmasında, ele alınacak konulara karar verilmesinde toplumun tercihleri önemli bir belirleyici olmuş, ve aynı zamanda Türk filmleri de işledikleri konular ve oyuncularıyla toplum üzerinde büyük etkiler göstermişlerdir.

Sinema sanatı, iktidar biçimlerinin ve ideolojik dizgelerin izlerini taşır, yaygınlaştırır ve yeniden üretir. Türk sineması da toplumun gelişimine paralel bir

¹ Metin Erksan, “Türkiye’de Entelijansiya Yok”, *Ve Sinema*, Hil Yayını Aralık 1985, Kitap-1, s. 24.

değişim ve gelişim gösterirken dönemin egemen ideolojisini bir biçimde yansıtır. Sinemanın toplumdaki işlevi, ya sisteme uyum sağlayıp onun devamını sağlamak ya da eleştirel bir tutum takınarak toplumsal sorunları yansıtıp değiştirilmesine katkıda bulunmak şeklinde olabilir. Bu tez çalışmasının amacı, Türkiye’de sinemanın başlangıcından itibaren çekilen gerek ticari gerekse eleştirel olsun tüm filmlere bakıldığında bazı dönemlerde bazı filmlerde ‘işçi sınıfı’na en azından kıyıda köşeden de olsa değinilirken, ard arda yıllarca üretilen filmlerde işçi sınıfından hiç bahsedilmemesi ile toplumsal ve siyasal değişimler arasında bir bağlantı kurmak ve ideolojik bir aygıt olarak sinemanın işlevi üzerinde durmaktır.

I. BÖLÜM

1. ARAŞTIRMA SÜRECİ

1.1. ÖZNE KRİZİ VE POLİTİK ÖZNE

Dünya ölçeğinde yaşanan bir insanlık krizi içinde olduğumuz uzun yıllardır başta sosyal bilimler olmak üzere tüm edebiyat ve sanat çevrelerinde tartışılıyor. Kültürel mantıkların yetersiz kaldığı, insanlığın evrensel anlatılarının yaşanan ‘krizi’ karşılamadığına dair ortak bir kanı hâkim. Dünya ölçeğinde yaşanan savaşlar, iç savaşlar, kitlesel yoksulluk, umutsuzluk ve değer yitimi gibi sorunlar, içinden geçilen yüzyılı bir karamsarlık yüzyılı olarak tariflemeye yeter de artar bile. İyimserliğin ve sabırsızlığın yüzyılı olan 20. yy’dan geriye kalan düşünsel yorgunluk ve gelecek tasarımı yitimi dünyanın tüm düşünsel/sanatsal ve kültürel başlıklarında karşılığını buluyor.

Bu krizin karşılığını bulduğu alan ise bir kategori olarak özne oldu. Özne kriz halindedir. İnsanlık krizinde o krizin öyküsü içinde sürüklenen ve özne olma iddiasını sürekli olarak yitiren özne’msinin çağını yaşıyoruz.

Dini, metafizik ve tarihselci felsefik düzlemin kolektif öznesine karşı gelişen radikal tepkilerin ışığında özne yeniden biçimlenmeyi bekliyor. Özne tam bir karmaşa ve açmaz içinde kaos olarak tartışılıyor artık. Baudrillard, “artık kişinin ‘ben’ diyebildiği bir noktada değil, ‘ben’ demesinin ya da dememesinin önemli olmadığı bir noktaya varmış bulunuyoruz” diyerek durumu açıklığıyla ortaya koyuyor.

Kültür, ideoloji, cinsellik, cinsiyet, etnisite vb. hangi bağlamda olursa olsun bu gün yaşadığımız çağın temel sorunu ‘özne’ sorunudur. Özne etrafında yaşanan karamsarlık, savruluş ise başlı başına sanatsal-estetik alanın ilham kaynağı olmayı sürdürmektedir. Kriz içindeki özne halen ve güçlü biçimde sanatsal üretimlerin, tartışmaların merkezinde durmakta, düşünsel arayışların, kavramsal çatışmaların gerilim hattını kurmaktadır.

Özne sorunu her ne kadar felsefik bir yoğunlaştırma sürecine tabi tutulsa da, toplumdan, sınıftan, aileden ya da ulustan ötedir. 'Post' takısıyla ifade edilen tüm tartışmalardan öte bir yerde gündelik yaşamın içindeki en basit pratiklerde karşılığını bulan 'ben kimim?' sorusu herkesin kendisine sorduğu en yıkıcı ve yaratıcı soru haline gelmiştir.

Toplumsala dair duyulan güvensizlik içinde her kişinin karşı karşıya kaldığı yakıcı gerçeklik kendiliği/özneliği duyumsayacak araçlardan yoksun oluşturmaktadır. Bu anlamsal yoksunluk çağın baş döndürücü bilimsel/teknolojik ilerleyişiyle azalmamakta aksine daha da derinleşmektedir. Öznelik kuramlarının, kolektif öznenin yarattığı etkilerin yanı sıra çağın 'hızı' ve tüketim kültürü inşalarının özneliklerini/kendiliklerini yitirdikleri bir 'tektipleşme'nin de çanlarını çalıyor. Öznelik kayboluyor. Kendilik yerini bir sayısal/grafik nesneye bırakıyor. En gündelik soruların bile yanıtları insan öykülerinde bir tıkanmaya yol açıyor.

Kendilik ve özne arasındaki farklar bir yana, kendiliğin özneye dönüşümü süreci başlı başına sanatsal ve düşünsel tartışmaların odağında yer almaya devam edecek. Özne'nin binlerce görünümünü belli başlı noktalarda bütünleştirdiğimizde önümüze dört özne tipi belirliyor; Gramer olarak özne, politik özne, felsefi özne, insani varoluş olarak özne.

Başlıklar halinde toparlamaya çalıştığımız özne kategorileri içinde önemli bir yer tutan ve diğer başlıkları da etkileyen '*politik özne*' bu çalışmanın önemli soru/sorunlarından biri olacaktır.

Dünya ölçeğinde yaşanan 'özne krizi' aydınlanma projesinin başlangıcından bu yana süre dursun, ülkemiz özelinde özne sorunu farklı bir mecrada ele alınagelmıştır. Emek süreçlerini ve doğal olarak emekçi sınıflarını özne gören dünya görüşü için özne krizi başlı başına 'eskiyen düzenin yaşadığı ideolojik yıkım'dır. Türkiye düşünsel iklimi ve politik konumlanışlarında özne daha çok 'eyleyen' politik meşru gücü ifade eder. Çok geçişli ve sarmal bir yapıya sahip olan politik özne tanımı, özne olarak 'işçi sınıfını' gören sınıf temelli politik okumalar için sınıfın her türlü mücadele görünümünü kapsar.

Türkiye'de insan bilimleri, kültür ve sanat alanında yaşanan soru/sorun öznenin tanımlanmasında ve yapılacak tanımın tesir alanlarının hesaplanmasına

odaklanmıştır. İşçi sınıfı bir politik özne ise, öznenin iktidar bileşkeleriyle girdiği ilişkiler nasıl çözümlenecektir?

Çalışmamamızın iddiası odur ki; Türkiye’de emek, emekçi sınıflar öznedir ve bunların sanatsal/kültürel yansımaları emek görünümleridir. Bu emek görünümlerine yönelik sistematik sansür, sistemli yok sayma ve engelleme çabaları bir yana Türkiye Sineması içinden hayli uzun tarihi boyunca bir ‘emek sineması’ çıkaramamış, emek görünümleri, süren aktüel politik mücadelenin etkisiyle dönemsel artışlar gösterse de, hiçbir dönem özne olarak sinema atmosferinde yer bulamamıştır.

1.2. İKTİDAR VE ÖZNE

Sinema sanatı (bütün sanatlar gibi), anlamsal, göstergesel ve imgesel düzeyde iktidar biçimlerinin ve ideolojik dizgelerin izlerini taşır, yaygınlaştırır ve yeniden üretir. Bir kitle sanatı olan sinema, gerek endüstriyel gerekse estetik olarak var olan iktidar biçimlerinin ve sınıfsal konumlanışların kodlarını içinde barındırır. Görüntünün/görselleştirmenin fetiş düzeyinde estetize edildiği, söz öbeğiyle kurulan anlamın farklı araç-gereçlerle canlandırıldığı sinemasal atmosfer, ‘zamanın ruhunu’ ve aynı zamanda ‘zamanı’ aşmak isteyen özneyi de farklı düzeylerde ele verir. Sinema dramaturgisi açısından bakıldığında sinema sanatının cisimleştiği hali olan film, içinde bulunduğu toplumsal ilişkilerce ya biçimlenir, ya da o ilişkileri biçimler. Çoğu durumda ise iki sürece de içkindir.

İktidar ve ideoloji kavramları üzerinden süren tartışmaların önemli bir ögesini de özne oluşturur. Özne ve öznellik kuramları son otuz yılın sosyal bilimler, sanat ve estetik tartışmalarını belirlemiş hemen her sanatsal ve düşünsel disiplini etkileyen bir birikim ortaya çıkarmıştır. Özne ve karşı özne kavramlarını etkin biçimde kullanan Michael Foucault, Türkiye sineması özelinde iktidarın yapısının bir biçimi olarak özneyi nasıl saf dışı ettiğini, gölgelediğini ve nihayetinde kovduğunu anlamak açısından çalışmamıza ipuçları sağlıyor.

Özne ve iktidar arasındaki ilişkinin karmaşıklığını vurgulamak için Michael Foucault’u, İktidar-ideoloji ve ideolojik aygıtlar arasındaki ilişki biçimini ortaya koymak için de Louis Althusser’i manivela olarak görmek yöntemimize uygun olacaktır. Bu çalışmada aynı anda ideolojiyi açıklarken Althusser’den, iktidardan söz ederken Foucault’dan yararlanmak, bu iki düşünürü bir arada tutmak çeşitli riskler barındırmaktadır. Fakat her iki ismin düşündükleri bazı noktalarda ortaklaşmaktadır; özellikle bu çalışma açısından değerli noktalarda.

Foucault'nun özne üzerine yaptığı araştırmalar ona göstermiştir ki, öznenin içinde bulunduğu çeşitli iktidar ilişkileri mevcuttur.² İdeoloji kavramını irdelemeden önce ideolojinin doğrudan etkileşimde olduğu iktidarın tanımıyla başlamak doğru olacaktır:

İktidar bir ilişki, bir eylem biçimidir. Ama, bu doğrudan doğruya başkaları üzerinde değil, başkalarının şimdiki ya da gelecekteki eylemleri üzerindeki bir eylemdir. Bir ilişkinin iktidar ilişkisi olabilmesi için her iki tarafın da sonuna kadar eylemde bulunabilecek durumda olması ve bu ilişkide tüm bir tepki, cevap alanının var olması gerekir. Dolayısıyla iktidar bir eylemler kümesinin başka eylemler kümesi üstünde etkili olduğu bir bütünsel yapıdır.³

O halde iktidarı eylemden bağımsız düşünmek olanaksızdır. Fakat iktidar dendiğinde akla sadece büyük iktidar kurumları, baskı mekanizmaları gelmemelidir. İktidar ilişkileri yaşamın her noktasında kurabilirler. Bunu olanaklı kılan parametre, daha sonra değinilecek olan mevcut ideolojik düzenlemelerdir. Bu bakışla iktidar baskı ve rıza süreçlerini yöneten, tahakküm araçlarıyla yaygınlaştırılan ve uygulandığı kişilerin de 'taşıyıcısı' haline geldiği çevreleyici faktördür.

(...) iktidar ilişkileri, devlet aygıtlarının bireyler üzerinde uyguladığı ilişkilerdir, ama aynı zamanda aile babasının karısı ve çocukları üzerinde uyguladığı ilişkilerdir; doktorun uyguladığı iktidar, eşraftan kişilerin uyguladığı iktidar, patronun fabrikasında işçileri üzerinde uyguladığı iktidardır.⁴

Çalışmanın konusu olan iktidar ise 'uygulanır' iktidarın taşıyıcı olma sürecinde ortaya çıkıyor. Bu çalışmanın işaret ettiği yerde iktidar bir süreçler toplamı olarak bir biçimde özneyi (Politik özne olarak *emeği/emekçileri*) devre dışı bırakıyor ve bunu estetik düzlemdeki yansımalarıyla sabitliyor. Biraz daha açarsak, iktidar

² Michel Foucault, *Özne ve İktidar*. Çev: Işık Ergüden, Osman Akınhay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005, s. 58.

³ Foucault, 2005, a.g.e., s. 20.

⁴ Michel Foucault, *İktidarın Gözü*. Çev: Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007, s. 162.

uygulama süreci işçileri/emeği bir politik özne olarak dışlarken kitle sanatındaki yansımalarını siliyor, ardından silinen bu yansımaların yerini 'tercihi' konu edilişler alıyor.

Bir iktidardan söz edildiğinde onun somut tahakküm ilişkilerinin de varlığından söz edilmiş olacaktır. Yani iktidar bir çeşit kabullendirme ilişkisidir. İktidarın kabullendirilme süreçlerinde iktidarı yayan ve kabullendiren araçlara da odaklanmak yerinde olacaktır. İktidarın kabullenme sonucuyla elde ettiği rıza ise kabullendirme aşamalarında ortaya çıkan etkileşimlerle ve çoğunlukla o aşamaların örtük halde görüldüğü parçalarda gerçekleşir. Bu parçalar, aile, cinsiyet, sanatsal edimler, kültürel motifler olabilir.

İktidar ilişkisi en az iki özne arasında gerçekleşir. Bu da iktidarda olanın karşısında, iktidarını uygulayacağı birinin ya da bir şeyin zorunlu olduğu anlamına gelir. İktidarın karşısındaki şey de özgürlük kategorisinin içinde yer alacaktır.

(...) iktidar ve özgürlük birbirini dışlayan bir çatışma ilişkisi içinde değil, çok daha karmaşık bir ilişki içinde yer alır. Bu ilişkide özgürlük iktidarın işlemesinin koşulu, hatta önkoşuludur. İktidar ile özgürlüğün direnişi birbirinden ayrılamaz. İktidarın olduğu her yerde bir direniş ya da direniş imkânı vardır.⁵

Fakat bir ilişki, taraflardan birinin o ilişkinin yasalarının dışına çıkmasıyla son bulacaktır. Foucault da bu noktaya dikkat çekmektedir. İktidarın söyleminin kabul edilmesi halinde iktidar ilişkisinin son bulacağını belirtir.⁶ İşkencedeki bir devrimcinin konuşmaması bir iktidar ilişkisini olanaklı kılar. Bu durumda bir mücadele mevcut kılınmış olur. Ancak işkencecilerin devrimcinin konuşmasını sağladıkları noktada tahakküm ilişkisi son bulacaktır.

Emek görünümü açısından baktığımızda ise iktidar onun varlığını ortadan kaldıramaz. Emek vardır ve kurucu biçimde tüm insani bağların odağında durur. Sorun emek sürecini bir özneye tariflememektir. Burada uygulanan iktidar, emek

⁵ Foucault, 2005, a.g.e., s. 21.

⁶ Foucault, 2005, a.g.e., s. 75.

görünümünü naif olsun radikal olsun, politik görünümünden ve dahası özneyi işaret eden görünümünde koparmaktır.

İktidar ilişkisinin en özel tarafı onun kontrol kaygısına sahip olmasıdır. O aynı zamanda bir denetim sistemidir: “İktidarın uygulanması ‘davranışları yönlendirmek’ ve muhtemel sonuçları bir düzene koymaktır.”⁷

Foucault, iktidarın bu kontrol mekanizmasını açıklarken bir mimari eserden yola çıkmıştır. Bu, 18. yüzyıl sonunda Jeremy Bentham tarafından yazılmış *Le Panoptique* adlı eserdir. Bu kitap bir hastane tasarımını anlatmaktadır ve bu tasarımın adına “panoptik” demektedir. Tasarımın ana fikri şöyledir: Çevrede halka şeklinde bir bina; ortada bir kule; kulede açılmış olan geniş pencereler halkanın iç cephesine bakmaktadır. Çevre bina hücrelere ayrılmıştır, hücrelerin her biri bina boyunca derinlemesine uzanır. Bu hücrelerin iki penceresi vardır: biri içeriye doğru açıktır, kulenin pencerelerine denk düşer; diğeri dışarıya bakarak, ışığın bir baştan bir başa hücreyi kat etmesini sağlar.⁸

Bentham’ın tasarımının Foucault’nun dikkatini çekmesinin bazı nedenleri vardır. Belirtilen biçimde inşa edilmiş bir mekânda, kuledeki tek bir gözetmenin, tüm alana hâkim bir biçimde her olan biteni takip etmesi mümkündür. Üç yüz altmış derecelik bir görüşe sahiptir gözetmen. Fakat bundan daha da önemlisi, bu tasarımın, gözetmeni görünmez kılmasıdır. Hücrelerinde durmakta olan hasta, deli veya mahkûmlar yüzlerini dışarıya döneceklerinden ışığın tersi yönündeki kulenin, yani gözetmenin varlığını unutacaktırlar. Bu da içeriyle dışarı arasında sadece mekânsal bir fark olduğu yanılmasına sebep olacaktır; yani kapatma alanının ve nedenlerinin zihinlerden uzaklaşmasına.

Elbette bu bilgi, kapatma alanlarının sınırlarını da düşündürmektedir. Kuledeki gözün tüm yaşam üzerindeki bakışının, bir büyük bakışın varlığını sorgulatmaktadır ki, bu da özne kategorisi için hayati bir önem taşımaktadır. Çünkü özne, bir ilişkiler bütünüdür.

Bu noktada belirtmek gerekir ki, iktidar için ne olduğu değil onun ne’liği ile ilgili ne düşünüldüğünü önemser. Yani onun her alana hâkim bir göz olduğu

⁷ Foucault, 2005, a.g.e., s. 74.

⁸ Foucault, 2005, a.g.e., s. 86.

düşüncesine sahip olunması, iktidarın varlığını pekiştirecektir ve bu düşünme onun yasalarının bir ürünüdür. Ancak şu söylenebilir: büyük bakış, her alana hâkim olmak, tam bir kontrolü yaratmak arzusundadır. Hemen bu noktada belirtmek gerekir ki, onun bu arzusunun varlığı, bu arzunun gerçekleşmediğinin belki de gerçekleşme olanağı olmadığının bir ispatıdır ki, bu düşünme yapılmakta olan çalışma açısından önemli bir noktada durmaktadır.

Panoptik, başka bir özelliğiyle de dikkat çekicidir: Gözetlenenin aydınlıkta tutulması. İktidar ilişkisinde hükümlü, tahakkümü altındaki her an ve her yerde görünür olmasını istemektedir. Bu nedenle onun, bir ışık kümesinin içinde yer alması sağlanır. Çünkü temel itkisi kamu görüşü olan bir iktidar loş bölgeler karşısında hoşgörülü olamaz.⁹

XVIII. yüzyılın ikinci yarısına bir korku musallat olmuştur: Şeylerin, insanların, hakikatlerin tümüyle görünürlüğüne engel oluşturan karanlık perdeden, loş uzamdan korkulur. Işığın karşıtı olan gece kırıntılarını dağıtmak, toplumda loş uzama kalmamasını sağlamak, siyasi zorbalığın, hükümdar kaprislerinin, dini batıl inançların, tiranların ve papazların komplolarının, cehaletin, gözbağcılığının, salgınların tezgâhlandığı bu karanlık odaları yıkmak.¹⁰

Foucault bu sözleri, belirtilen tarihte yükselen burjuvazinin kendinden önceki tarihte eşi görülmemiş bir girişimini anlatırken sarf etmiştir. Tarihte ilk kez o zaman, toplumun azımsanmayacak bir kısmı hastanelere ve hapisanelere kapatılmıştır. Kapatılanlar, yerleşmeye çalışan burjuva iktidarıdır. İnsanları kapatırken de bir ayırım yapmıştır burjuva.

Kapatılanlar kimlerdi? Yersiz yurtsuzlar, sabit işi ve evi olmayanlar. Dolayısıyla kapatılmadan kaçmak için bir meslek icra etmek, düşük de

⁹ Foucault, 2005, a.g.e., s. 93.

¹⁰ Foucault, 2005, a.g.e., s. 93.

olsa ücretli bir işi kabul etmek gerekiyordu. Sonuç olarak en düşük ücretler hapis tehdidiyle stabilize ediliyordu.¹¹

Bu ayırım sayesinde hem bir dayatma meşrulaşmıştır hem de toplumun bazı üyeleri toplumdan ayıklanmıştır. İktidarda olan, kendi yasalarına –ki, bu yasalar tümüyle sömürü yasalarıdır- işlerlik kazandırmıştır. Kapatma bir toplumsal tehdittir; hukuki dille söylemek gerekirse “caydırıcı” eylemdir. Toplum, iktidarın yasalarına karşı koymak konusunda caydırmaktadır. İktidardakinin diğerleriyle kurduğu bu ilişki tümüyle bir tahakküm ilişkisidir.

Yukarıdaki alıntıdan çıkarılabilecek bir diğer sonuç da iktidar ilişkilerinin, toplumun bazı katmanlarını yok etme eğiliminde olduğudur. Kendi yasalarına tabi olmayı kabul etmeyen ya da var oluşu gereği o yasaların kapsamı dışında kalan katmanlar, iktidar tarafından toplumun dışına alınmakta ve bir izolasyon politikası izlenmektedir. Toplumdan izole edilenler genel olarak ikiye ayrılabilir. İlk grupta kendi iradesi ile mevcut iktidarın yasalarını reddedenler yer alır ki, bunların konuldukları yer hapisanelerdir. Hatta duruma göre mezarlıklar da olabilmektedir. İkinci grupta ise iktidarın “iradesi”ni yadsıyıp “deli” yaftasını yapıştırdıkları yer almaktadır. Bu insanların kapatıldıkları alan ise elbette tımarhanelerdir.

İktidar, yasal ve yasadışı alanlarda kendini gerçekleştirir ve ilişkilerini dayatarak tahakküme maruz kalanları işletmeye çalışır. Hastanelere kapatmanın hukuk içinde yeri yoktur. Çünkü hukukun soruları, bu türden bir müdahaleyi gerçekleştirmek için yeterli değildir. Elbette bu da iktidar ilişkilerinin bir ürünüdür.¹² Hukukun yasayla yapmadığını doktorlar bilim adı altında yaparak, kapatmanın asıl öznesini görünmez kılarlar ve elbette ideolojiden bahsederken değinileceği gibi onlar bu edimlerinin bilincinde değildirler. Onların iktidarda olanla bir iktidar ilişkileri yoktur; çünkü onlar iktidara eklenerek onun temsilcisi olmuşlardır.

Bir psikiyatri doktoru bir bireye kapatılma, bir tedavi, bir statü dayattığında, onu bütün haklara sahip yurttaş statüsünden farklı bir statü

¹¹ Michel Foucault, *Büyük Kapatılma*, Çev: Işık Ergüden, Ferda Keskin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005, s. 105.

¹² Foucault, 2007, a.g.e., s. 161.

içine soktuğunda, bu doktorun bazı edimleri hukuk tarafından korunuyor olsa da hukuk dışına çıkar.¹³

Foucault'nun iktidarla ilgili düşünceleri elbette bunlarla sınırlı değildir. Fakat yukarıdaki bilgiler ışığında, bu çalışma için gerekli olan bazı çıkarımlar yapılabilir. Bu bakışla iktidar denem ilişkiler toplamı, kendisini/varlığını tehdit eden her türlü düşünce ve eylemi yalıtım için bütüncül refleksler ortaya koymuştur. İktidarın gözü, onun iktidar olma biçimini tehdit eden mücadele odaklarına, sınıfa, cinsiyete çevrilmiştir.

Yine yukarıda bahsi geçen işlevinden ötürü 'kapatılma', bir mekâna hapsedilme yerine kullanılırken, bir yanıyla yok sayılma ve üzeri örtülme olarak da görülebilir. İktidara direnen, direnme potansiyeli taşıyan tüm konumlanmalar bir tür kapatılmanın muhatabı haline gelir. Bu kapatılma süreci 'iktidarın gözü' tarafından yeniden ve yeniden üretilir.

İktidarın gözü başta kültürel alanları olmak üzere, sanatsal üretimi, yazınsal etkileşimleri de kapsayacak biçimde bir denetlemeye dönüşür. Burada dikkat çekici olan Foucault'nun açtığı yerden devam edersek, iktidarın gözü, toplumsallaşan bir 'göz' olduğunda sürecin nasıl işleyeceğidir.

İktidarın iktidar olma teminatı olan pratik/politik/hegemonik şiddeti, güçlü bir kampanya eşliğinde toplumsalın yeniden kurgulandığı bir 'bakış'a dönüşür. Bunun en güçlü örneklerini ise 12 Eylül 1980 askeri faşist cuntasının politik iktidara el koyduğu tarihsel süreci takip eden genel tesir alanlarında görüyoruz.

Modern ve sonrası çağın en etkili sanatsal anlatım aracı olan sinema, zor ve ikna süreçlerinin ardından iktidarın gözü olmuş, toplumsal ilişkilere o 'göz' ile bakmıştır. Burada bahsi geçen göz hem bir denetim ve takip aracıdır hem de 'görmemek' biçiminde tarif edebileceğimiz bir tip estetik rejimdir.

¹³ Foucault, 2007, a.g.e., s. 161.

1.3. İKTİDAR, İDEOLOJİ VE İDEOLOJİK AYGITLAR

Geçmiş çok eskilere uzanmasa da, ideoloji kavramı hakkında çeşitli yorumlar yapılmıştır tarih boyunca. İngiliz düşünür Terry Eagleton'un sınıflandırması bu yorumları on altıya indirmeyi başarmıştır:

- a. Toplumsal yaşamda anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci;
- b. Belirli bir toplumsal gruba veya sınıfa ait fikirler kümesi;
- c. Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan fikirler;
- d. Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya hizmet eden yanlış fikirler;
- e. Sistematik bir şekilde çarpıtılan iletişim;
- f. Özneye belirli bir konum sunan şey;
- g. Toplumsal çıkarlar tarafından güdülenen düşünme biçimleri;
- h. Özdeşlik düşüncesi;
- i. Toplumsal olarak zorunlu yanılısama;
- j. Söylem ve iktidar konjonktürü;
- k. Bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarına anlam verdikleri ortam;
- l. Eylem amaçlı inançlar kümesi;
- m. Dilsel ve olgusal gerçekliğin birbirine karıştırılması;
- n. Anlamsal kapanım;
- o. İçinde bireylerin, toplumsal yapıyla olan ilişkilerini yaşadıkları vazgeçilmez ortam;
- p. Toplumsal yaşamın doğal gerçekliğe dönüştürüldüğü süreç.¹⁴

¹⁴ Terry Eagleton, *İdeoloji*, Çev: Muttalip Özcan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005, s. 18.

Bu çalışmanın bağlamı açısından bu yorumlardan birine başvurmak yeterli olmayacaktır. Louis Althusser'in ideoloji kavramıyla ilgili tespitleri yukarıdaki birkaç düşünceyi birden kapsamaktadır. O nedenle bu düşünürün yorumlarına başvurmak meselenin çerçevesini oluşturabilmek açısından bir zorunluluktur. Althusser'in yorumunun yukarıdaki yorumlardan temel farkı, ideoloji gibi bir kavramı, yaşam pratiklerinde somut olarak görünür kılmış¹⁵ ve onun maddi varlığını¹⁶ açığa çıkarmış olmasıdır. İleride de değinileceği gibi onun sadece bilişsel değil, aynı zamanda duygusal bir inşa sürecini kapsadığını savlamasıdır.

Althusser, ideolojiyi bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla kurdukları imgesel ilişkinin imgesel bir "tasarımlanması" olarak tanımlar.¹⁷ Bu tanım, gerçeklikle kurulan ilişkinin altını çizmektedir. Birey, gerçekliğin gerçeklik değerini, onunla kurduğu ilişkiye göre belirleyecektir. Althusser de tam bu noktada başlatır düşüncesini. İdeolojinin başka bir gerçeklik yarattığını değil, bireyi, onu çarpıtarak algılaması yönünde kurduğunu ve bireyin onunla kuracağı ilişkiye müdahale ederek imgesel bir zemin oluşturmak suretiyle var olduğunu iddia eder.

(...) her ideoloji, yarattığı ve imgesel olması zorunlu çarpıtmasında, var olan üretim ilişkilerini (ve de bu ilişkilerden türeyen öteki ilişkilerini) değil, ama her şeyden önce, bireylerin üretim ilişkileri ve bu ilişkilerden türeyen öteki ilişkilerle kurdukları (imgesel) ilişkiyi tasarılar.¹⁸

Bu düşünme, çalışma açısından temelde iki anlamda değerlidir. İlki, gerçeğin ulaşılabilir olduğunu içinde saklı tutmasıdır. Bireyin, hayali bir gerçekliğin içinde olmayıp, gerçeklikle hayali bir ilişki kurduğunu savlar ki, bu da gerçekliğin başka bir evrende olduğunu reddetmek anlamına gelmektedir. Bireyin gerçeklikle aynı evrende olduğunu savunmakla, gerçekliği ulaşılabilir bir noktada konumlamaktadır. Bu akıl yürütme ideolojinin zafiyetini de barındırmaktadır.

¹⁵ Louis Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, Çev: Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları, 2003, s. 82.

¹⁶ Althusser, 2003, a.g.e., s. 92.

¹⁷ Althusser, 2003, a.g.e., s. 89.

¹⁸ Althusser, 2003, a.g.e., s. 92.

Althusser'in yaklaşımının bir diğer değerli tarafı da içinde umut barındırıyor olmasıdır. Bireyin gerçeklikle kurduğu ilişkinin imgeselliği ve tasarımılanmışlığı, aynı zamanda değişebilirliğine de işaret etmektedir. Çünkü bir tasarımın varlığı başkaca tasarımların da olabilirliğinin alametidir. Tasarımların ya da imgeselliğin çeşitliliği, onların değişebilirliğini düşündürmektedir ki, bu da direnişin temel argümanıdır.

Althusser'e göre ideoloji, bireylere muhtaçtır; onlarsız olamaz. Bireyin pratikleri, ideolojinin yaşam alanıdır. Bu pratiklerin tamamı bir ideoloji çerçevesinde gerçekleşir. İdeoloji, pratikler yoluyla zuhur edebilir ancak. Pratiğin merkezinde de birey durmaktadır.

(...) ideoloji ancak somut (sizin gibi, benim gibi) özneler için vardır ve ideolojinin bu hedefi de ancak özne sayesinde, başka deyişle, özne kategorisi ve işleyişi sayesinde imkân kazanabilir¹⁹

Burada özellikle “özne” kavramı kullanılmıştır. Çünkü Althusser, özne ve bireyi birbirinden ayırır. Özneyi, ideolojinin işlediği birey olarak değerlendirir.

(...) somut bireyler ile somut özneleri birbirinden ayırmamız gerekiyor. İdeoloji, bireyler arasında özneler “istihdam eder” ya da bireyleri öznelere “dönüştürür” biçimde “eyler”, “işler” bunu da seslenme dediğimiz son derece kesin bir işlem yoluyla gerçekleştirir.²⁰

Özneleşme, tuhaf bir süreçtir. Yolda yürürken biri, herhangi birini kast etmeksizin “hey!” diye seslendiğinde, kendisine seslenilmeyen birçok birey bu sese tepki verecektir. Seslenilen kendileriymiş ya da kendilerinden başka seslenilecek yokmuş gibi veya seslenilmeyi gerektirecek iyi ya da kötü bir şeyler yapmış olduklarından mıdır bilinmez, insanlar bu sese kayıtsız kalmayacaklardır. Çünkü ideoloji, bireyleri özne olarak işler ve bireyler, bu sese tepki verdikleri anda, sese

¹⁹ Althusser, 2003, a.g.e., s. 99.

²⁰ Althusser, 2003, a.g.e., ss.102-103.

doğru dönüş yaptıklarında özneleşmiş olurlar.²¹ Özne kategorisinin ideoloji için zorunlu oluşuna bir örnek de tanrıdır. Tanrı, insanlara “sen” diyerek seslenmektedir. Sanki karşısındaki biriyle konuşuyormuş gibidir. Tanrı burada mutlak öznedir. Onun karşısındaki kul da mutlak özne tarafından belirlenmiş bir öznedir. Her ne kadar özneyi özne kılanın mutlak öznenin lütfu olduğu düşünülebilse de, ilişki tersinden de aynı derecede zorunluluk arz etmektedir: Tanrıya tanrılığını veren, en az bir kula sahip olmasıdır.²²

Bireylere Mutlak ve Biricik Özne adına özne olarak seslenen her ideolojinin yapısının ayna nitelikli, yani yansımali ve çifte yansımali olduğunu, aynadaki suretin ideolojiyi oluşturduğunu ve ideolojinin işleyişini sağladığını görüyoruz. Bu da her ideolojinin bir merkeze sahip olduğu ve Mutlak Öznenin merkezdeki biricik yerde bulunduğu ve çifte yansımali bir bağıntı içinde, özneler her öznenin kendi görüntüsünü, şimdi ve gelecekte, izleyebileceği Özne’de gerçekten onların ve O’nun söz konusu olduğu yolunda güvence verip, özneleri Özne’nin öznesi kılarak ve bütün bunlar aile içinde olup bittiği için (...) sonsuz sayıda bireyin özne olarak çevresini alması için seslenmesi demektir.²³

Mutlak Özne, seslenme yoluyla hem kendini meşrulaştırır hem de bireyi özneleştirir. Özneler aynı yolla birbirlerini de tanır ve tanımlarlar. Özneleşen birey, özneliğini elinde tutmak için, Mutlak Özne karşısında ümmetleşmek zorundadır. Çünkü Mutlak Özne, mutlaklığının bir pekiştireci ve ispatı olarak mutluluk vaat eder. Mutluluğun koşulu, Mutlak öznenin mutlaklığının kabulünden geçmektedir; onun yasalarının uygulanmasından. Özneler Mutlak Özne için, nasıl uygunsa o biçimde işlenirler. Bu işleme sürecinde somut –asker ya da polis gibi- bir baskı aracına da gerek yoktur. Çünkü Mutlak Özne, öznelerin “kendiliklerinden işlemesini” sağlamaktadır.²⁴

Bu “öznenin işlemesi” sürecinde bir aksaklığın meydana gelmesi halinde, alanında uzmanlaşmış müfrezeler duruma müdahale için hazırda bekletilmektedir. Olası bir sapmayı engellemek ya da görünmez kılmak için yetişmiş, geliştirilmiş

²¹ Althusser, 2003, a.g.e., s. 103.

²² Althusser, 2003, a.g.e., s. 108.

²³ Althusser, 2003, a.g.e., s. 111.

²⁴ Althusser, 2003, a.g.e., s. 111.

müfrezeler. Müfrezeler, müfreze olduklarının, yani mutlak öznenin amaçlarının farkında değillerdir. Onlar, yapmakta olduklarının ya da görev edindiklerinin doğruluğuna inanan müminlerdir, tıpkı diğer öznelere gibi.

Öznelere “işlerler”: Tanrının emirlerine, rahibe, General De Gaulle’e, patrona, mühendise, boyun eğmek gerektiğini, öteki insanları sevmek gerektiğini, vb. kabul ederler. “Her şeyin (böyle) yolunda” olduğunu kabul ederek işlerler ve de üstüne tüy dikmek için bir de “Şükür, hep böyle olsun!” çekerler.²⁵

İdeolojinin tasarımıyla ilişkilerle yetişen birey, bir ideolojinin içinde olduğunun bilincinde olmadan gelişir. O, ideolojinin maddi varlığına maruz kalarak tüm dünyayı onun bir parçası olarak, hatta ondan ibaret olarak kurgular. O kadar ki, ondan ibaret olan evren aynı zamanda orada yaşayanlara kendi yokluğunu kanıtlamaktadır. Her alanın ideolojik olduğu bir evrende ideoloji de görünmez olacak, ideolojinin işlediği birey tarafından görülemez olacaktır. Çünkü ideolojinin sınırlarını genişletmek aynı zamanda onun altını boşaltıp anlamsızlaşmasına neden olur.²⁶ İdeoloji tarafından işlenen birey, kendi bilincinin kurucusunu görmekten uzaktır. Çünkü onun yasalarıyla yaşamaktadır. Ancak bu yasalardan uzaklaşması halinde ideolojik olan ona görünebilir ki, bu da ideolojinin deşifre olduğu, gerçekliğin çarpıtılmasının ortadan kaldırıldığı ikinci bir dünyada* mümkün olabilir.

İdeoloji, özneleşen bireyin edimleri ile gönüllü gerçekleşmektedir. Baskı çok sonra ve zorunlu olduğu hallerde devreye girer ideolojinin tasarımında. İdeoloji, kendini sadece bilişsel değil aynı zamanda duygulanımsal olarak da yerleştirir. Althusser’e göre ideoloji,

²⁵ Althusser, 2003, a.g.e., s. 112.

²⁶ Eagleton, 2005, a.g.e., s. 27.

*”İkinci Dünya” deyimini M. Bakhtin tarafından karnavalların yarattığı dünya için kullanılmıştır.

...temelde dünya ile aramızdaki bilinçdışı, duygulanımsal ilişkilere, toplumsal gerçekliğe düşünce öncesi bağlanma yollarımıza anıştırmalarda bulunur.²⁷

Bu nedenle her eylemini, nedenini bilinç düzeyinde bir bilmeyeyle eylemez özneler. Duygularıyla ve vicdanlarıyla da hareket ederler. İşte o duygular da ideolojinin işlediği alanlardır, tıpkı inanç gibi.

[Birey] tanrıya inanıyorsa ayine katılmak üzere kiliseye gider, diz çöker, dua eder, rahibe günah çıkarır, tövbede bulunur, cezasını çeker (...), günahları affolunur, yaşama devam eder vb. Göreve inanıyorsa (...) uygun davranışlarda bulunur. Adalete inanıyorsa hukuk kurallarına tartışmaksızın boyun eğer ve bu kurallar çiğnendiğinde vicdanının en derin noktalarında infiale kapılır.²⁸

Öznenin bu infiali yaşayabilmesi için bazı ahlaki veya hukuksal yargılara sahip olması gerekir. Onun sahip olduğu bu değerler, ideoloji tarafından ve gerektiği biçimde yerleştirilir bireyin içine. Doğru veya yanlış, ideolojiden ideolojiye değişen kavramlardır. Her ideoloji kendi değerler sistemini, dolayısıyla kendi doğrularını yaratır. Bugün bu dünya düzeninde doğru sayılan bazı şeyler, başka düzenlerde aynı ölçüde doğrulukla anılmayabilir hatta yanlış olarak değerlendirilebilir. Bu da ideolojinin bir kapalı denklem olduğunun göstergelerinden biridir. İdeoloji, kendi doğrularının savunucusu hatta belki de savaşçısı özneler yaratarak ve bu doğruları anonimleştirerek kendini var eder. Onun özneleri, işlemeleri esnasında karşılaştıkları süreçleri kendilerini kendileri yapan deneyimler olarak görürken, aynı zamanda bu deneyimlerin sonuçlarını yani değerler sistemini anonim, evrensel değerlerden oluşmuş bir sistem olarak algırlar.²⁹

Gerçekten etkili olabilmeleri için, ideolojiler, insanların deneyimine en alt düzeyde bile olsa anlam vermek ve toplumsal gerçeklikle aralarındaki

²⁷ Eagleton, 2003, a.g.e., s. 41.

²⁸ Althusser, 2003, a.g.e., s. 95.

²⁹ Eagleton, 2003, a.g.e., s. 43.

pratik etkileşim sonucu edindikleri bilgilerle belirli bir ölçüde uyuşmak zorundadır.³⁰

Bu sayede hem özne kurulmuş ve mutluluğu garanti altına alınmış olur, hem de öznenin ideolojiyi beslemesi sağlanmış olur. Yani özne ve Mutlak Özne arasındaki yansımali ilişki kurulmuş olur.

İdeoloji, bireyi özneleştirme sürecini pratikler üzerinden gerçekleştirir. Bu da onun maddi uzantısıdır. Maddi varoluşa sahip olan ideoloji, maddi pratikler vasıtasıyla bireyi işler³¹ ve kendini korumaya alır. İdeolojinin amacı sadece bireyi belli bir biçimde gerçekle ilişkilendirmek, onun ilişki biçimini belirlemek değildir; o aynı zamanda kendini de korumaya almak, güvenliğini sağlamak, başkaca ideolojilerin tehditlerine karşı hazırlıklı olmak zorundadır. Özneyi işlerken bu bağlamı da gözetmektedir. Bu nedenle kendini gizler ve ideoloji olduğunu açığa vurmaz.³² Bir amacı da yarattığı tasarımın, tasarımlığını gizlemektir. O gerçekle kurulan ilişkiyi tasarladığının saklı tutulmasına uğraşır. Bu nedenle, ideoloji kendini “hiç” olarak gösterirken aynı zamanda ideolojinin dışarısının olmadığını kabul edilmesine uğraşır. Oysa ideoloji tam manasıyla “dışarısı”dır.³³

İdeoloji kendini pratik aracılığıyla gizler. Pratik, onun yaşam pınarı, somut varlık alanıdır. Bireyin sadece duygu mekanizmalarını değil düşünme mekanizmalarını da kontrolü altında tutmak ister. Düşünceler, ideolojinin bazı aygıtları tarafından tanımlanan kurallarla düzenlenen pratiklerin edimlerinde yer alan maddi bir var oluşa tabidirler. Maddi bir kurallar bütünü tarafından düzenlenen maddi pratikler gerektiren maddi bir ideolojik aygıtın bağrında var olan ideoloji; söz konusu pratikler, kendi inancı uyarınca eylediğine gönülden inanan bir öznenin maddi edimlerinde var olur.³⁴

Bireyin pratikleri ibadethanelerde, okullarda, sokakta, bazen bir maçta, bazen cenaze töreninde, bir toplantıda ya da herhangi bir yerde gerçekleşir. Bu pratikler

³⁰ Eagleton, 2003, a.g.e., s. 36.

³¹ Althusser, 2003, a.g.e., s. 93.

³² Althusser, 2003, a.g.e., s. 104.

³³ Althusser, 2003, a.g.e., s. 105.

³⁴ Althusser, 2003, a.g.e., s. 98.

kurallara tabidirler. Kurallar da bir ideolojik aygıt tarafından tanımlanırlar.³⁵ Okullarda nasıl davranılacağı, kurulacak ilişkilerin biçimleri belirlidir. Öğrenci-öğretmen ilişkisi, bir aygıt olan okul tarafından tanımlanmış ve her noktada geçerli olarak kurgulanmıştır. Her okul bu kurala ve diğerlerine uymakla yükümlüdür ve uyduğu oranda “başarılı” olma olanağını elinde tutabilir. İdeolojik bir araç olarak okul, tıpkı diğer ideolojik araçlar gibi kendi yasalarını oluşturmak zorundadır. Bu zorunluluk onun ideolojik bir kurum oluşuyla ilintilidir.

İdeoloji, kurumların ya da aygıtların neleri yapmaları gerektiğinden çok nasıl yapmaları gerektiğiyle ilgilenir ki, bu da onların ilişkilerini denetlemek, yapılandırmak anlamına gelecektir. İdeoloji için mühim olan, biçimdir; işin nasıl yapıldığıdır. Yani üretim ilişkileridir. İdeoloji bu ilişkileri yeniden üretmek suretiyle varlığını korur.

Devletin İdeolojik Aygıtlarının öyle bir özelliği vardır ki, bu aygıtlar, üst-yapıya ait oldukları için, devletin baskı aygıtının koruması ve yardımı sayesinde üretim ilişkilerinin yeniden-üretimini sağlarlar. Üretim ilişkilerinin yeniden-üretimini, üretimin etmeni olan öznelerin “vicdanında” sağladıkları için, üretim ilişkilerinin ideolojik aygıtlar tarafından söz konusu yeniden-üretimini ve bu aygıtların üretim etmeni olan özneler üzerinde yarattığı ideolojik etkilerin üretim ilişkilerinin kendi işleyişleri içinde sağlandığını belirtmek zorundayız.³⁶

İdeoloji temelde herhangi bir iktidar adayı düşüncenin kendini meşrulaştırma, tanıtmaya veya kabullendirme kaygılarına karşılık verir. Bireyi kendisiyle eş düzeyliymiş gibi kurup karşısına alır, özneleştirir.

Egemen iktidar kendisini, kendisine yakın inanç ve değerlerin tutunmasını sağlayarak, bu tür inançları doğrulukları kendinden menkul ve görünüşte kaçınılmaz kılacak şekilde doğallaştırarak ve evrenselleştirerek, kendisine meydan okumaya kalkışan fikirleri karalayarak, rakip düşünce biçimlerini, muhtemelen açığa vurulmayan ama sistemli bir mantıkla dışlayarak ve toplumsal gerçekliği kendine uygun yollarla çapaşıklaştırarak meşrulaştırabilir. Genel olarak bilindiği

³⁵ Althusser, 2003, a.g.e., s. 96.

³⁶ Althusser, 2003, a.g.e., s. 117.

gibi bu “mistifikasyon”, çoğu kez, içinden, gerçek çelişkilerin hayali çözümü olarak ideoloji kavrayışının doğduğu toplumsal çatışmaların bastırılması veya maskelenmesi biçimini alır.³⁷

Devlet, iktidar düşüncesinin en güçlü aracıdır. Aynı zamanda ideolojinin maddi varlığının da dinamosudur. Yasa koyucu, ceza kesici, ödüllendiricidir. O nedenle devlet ve ideoloji kavramları doğrudan ilişkilidirler. Devletin resmi ve gayri resmi kurumları, ideolojinin uygulayıcılarıdır. Devletin varlık gösterdiği her alan, ideolojinin alanıdır. O her yerde iktidarını korumak eğilimindedir. İdeoloji, devlete bağlı, onun koruyucusu ve savunucusu bireyler yetiştirir. Aynı zamanda bu özneler, devlet için feda edilmekten kaçınılmazlar; hatta onlardan kendilerini feda etmeleri beklenir.

Kapitalist ideoloji, kapitalizmin yasalarının işleyebileceği ortamı tahsis eder. Bireyleri ona tabi olacak biçimde işletir ve onların üretim ilişkilerini yeniden kurarak, üretimle ve gerçeklikle doğrudan ilişkilendirmelerini engellemek suretiyle, çarpıtır. Hayali bir ilişkiler bütünüyle, soyut bir özne yaratır.³⁸

Üst yapının, dolayısıyla tüm devlet aygıtlarının temel rolü, proleterlerin ve diğer ücretli emekçilerin sömürülmesinin sürdürülmesini sağlamaktır, yani aynı zamanda sömürü ilişkileri de olan üretim ilişkilerinin sürdürülmesini, yani yeniden üretimini sağlamaktır³⁹

Sonuç olarak denebilir ki, ideoloji, bireylerin ilişkilerini çarpıtarak hayali bir zemin inşa eder. Bu zemin ideolojinin araçlarınca tahsis edilir. Devlet organizması, ideolojinin uygulama alanlarını yani araçları denetler ve geliştirir. İdeolojinin işlediği birey özneleşirken aynı zamanda ideolojinin varlığını meşrulaştıran bir bilinç ve duyarlılığa sahip olur. Bu onun ideoloji tarafından kurulmasının bir ürünüdür. Özneleşen birey, ideolojinin alanını doğru, gerçekle kurulan ilişkiyi de hakiki olarak değerlendirir.

³⁷ Eagleton, 2003, a.g.e., s. 23.

³⁸ Althusser, 2005, a.g.e., s. 105.

³⁹ Althusser, 2005, a.g.e., s. 120.

İdeoloji başlı başına bir düzeydir. İnsani ilişki biçimlerinin üzerinde/dışında ve onları belirlemeye çalışan bir özel görünümdür. Bu görünüm iktidarı, yani devletle cisimleşmiş ama bütün toplumsala sirayet etmiş iktidarı meşru göstermenin tüm biçimlerini kapsar.

Bu biçimler ideolojik aygıtlarla belirlenir. İdeolojik aygıtlar, toplumsal hakim ideolojik bilinç biçimini yeniden ve yeniden üreten anlamsal/dilsel/düşünsel kategorileri devreye sokar.

Toplumsal ilişkilerin belirlendiği yer olan üretim araçları ve o üretimin biçiminde süren amansız mücadelenin gölgelenmesi de yine ideolojik aygıtların işlevleri arasındadır. Bir tasarım olarak ideoloji, sınıflı toplumlarda öncelikle sınıflı toplum olma gerçeğinin gölgelenmesiyle açığa çıkar. Sınıfsal çelişkinin ‘yumuşatılması’, gözden uzaklaştırılması, hakikatının sorgulanması da bu ideolojik etki alanının tesir düzlemidir.

Karl Marx, her toplum yapısını belirleyen iki “düzey”in olduğunu belirlemiştir: “Altyapı ve Üstyapı”. Bu belirlenim ilişkisini Althusser bir bina örneği ile açıklar:

Herkes tüm toplumların yapısının üzerine üstyapının iki katının yükseldiği bir temeli (altyapı) olan bir bina olarak tasarlanmasının kolay bir mecaz, mekâna ilişkin bir mecaz olduğunu kolaylıkla kabul edebilir: Bu bir topiktir. Her mecaz gibi bu mecaz da, bir şeyi gösterir, bir şeyle ilgili bir fikir verir. Neyi? Şunu: Temele dayanmasalardı üst katların tek başlarına havada duramayacaklarını.

Althusser “altyapı”nın ekonomik temel, üst yapının da iki “düzey” olan hukuk, devlet ve ideoloji olduğunu vurgular. Bina mecazında olduğu gibi ekonomik temel “son kerte”de belirleyicidir. Ekonomik temel, “son kerte”de katları (üstyapıyı) belirlemektedir. Bu belirleyicilik ilişkisini geliştirir ve genişletirsek şayet, altyapıda yaşanan köklü değişimler, üst yapı kurumlarını; din, hukuk, siyaset, sanat, akademi vb. doğrudan etkilemekte ve onlar üzerinde bir belirleyicilik kazanmaktadır.

Bu belirleyicilik doğrusal bir biçimde olmaktan ziyade, dolayimsal ve karmaşıktır. Yine daha önce ifade ettiğimiz 12 Eylül 1980 ve sonrasında oluşan zamanın ruhu, sınıf mücadelesinin bir anı olarak askeri faşist düzenle krizini aşmaya yeltenmiş ve başta emek hareketi olmak üzere tüm muhalif/özgürlükçü hareketleri açık şiddet yoluyla ezmiştir. Bu saldırı dalgası saf bir faşizm eleştirisiyle algılanamaz. Ortada sınıf mücadelesine, emek hareketine yönelik stratejik bir darbe vurmaya hedefleyen bir egemen sınıf refleksi vardır. Adı geçen refleksin değişime uğrattığı sınıfsal pozisyon alışları ve ilgili pozisyonların sanatta, kültürde ve siyasetteki etkileri üzerine bu bakışla düşünmek yerinde olacaktır.

12 Eylül, 'sinemadan emeğin kovuluşunu' toplumsal maddi ilişkilerin bir sonu olarak tanımlamış ve kendi gözünü sinemanın gözü olarak kurgulamayı başarmıştır.

II. BÖLÜM

2. TÜRK SİNEMASININ GELİŞİMİ VE İŞÇİ SINIFI

2.1. 1950 ÖNCESİ

İlk defa 1896 yılında Yıldız Sarayı'nda, Bertrand adlı bir Fransız tarafından, dönemin padişahı İkinci Abdülhamit'e yapılan ilk sinema gösterisiyle⁴⁰ bu topraklara giren sinema, ilk sinema salonunun 1908'de Meşrutiyetin ilânından sonra Şehir Tiyatrosunun komedi kısmı olan binada Pathé (Pate) adıyla açılması⁴¹ ve 1915 yılında Almanya ziyaretinde sinemaya verilen değeri kavrayıp yurda dönen Enver Paşa'nın ön ayak olmasıyla Ordu Film Dairesi ile yine 1915'te Müdafaa-i Milliye Cemiyeti Sinema Şubesi'nin kurulması⁴² sonucu gelişmeye başlar. Türkiye'nin ilk sinema yapım şirketi olan ve askeri amaçlarla kurulan Merkez Ordu Sinema Dairesi, yeterli donanım ve uzman kişiler olmadığı için sadece bazı kısa belgeseller çekebilir. Türk sinemasının ilk konulu film denemesi olan Leblebici Horhor Ağa'ya ordudan ücretsiz olarak sağlanan aygıtlarla 1916'da başlanır ve çekimler 1918'de Fuat Uzkınay tarafından bitirilir. Ordu destekli bu kuruluşlardan sonra, 1922 yılında, ilk özel film yapımevi olan Kemal Film kurulur. 1917 yılında Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'ne başvuran Sedat Simavi'nin çeşitli oyun ve hikâyelerden yola çıkarak çektiği filmler ile tiyatro sanatçısı Muhsin Ertuğrul'un Kemal Film'e çektiği filmler ilk konulu Türk filmlerini oluşturur. 1923 yılında Cumhuriyet'in ilanı ile beraber toplumsal, hukuki ve ekonomik yapıda meydana gelen değişimler, sanatın tüm dallarına, dolayısıyla sinemaya da etki eder, ve Kemal Film'den sonra İpek Film şirketinin de kurulmasıyla birlikte 1930'lu yıllarda sesli film dönemi başlar.⁴³

Ancak 1950 öncesi Türk sinemasına bakıldığında, toplumsal gerçekçi yaklaşımla 'işçi sınıfı'nı ve toplumsal sorunları ele alan filmlere rastlanmaz. Bunun nedenlerinden biri bu dönemin Muhsin Ertuğrul'un hegemonyası altında olmasıdır;

⁴⁰ Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2010, s. 15.

⁴¹ Mustafa Gökmen, *Eski İstanbul Sinemaları*, İstanbul Kitaplığı Yayınları, 1991, s. 11

⁴² Alim Şerif Onaran, *Türk Sineması* (1. Cilt), Kitle Yayınları, Ankara, 1999, s. 13.

⁴³ Agah Özgüç, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*, Yılmaz Yayınları, İstanbul, 1990, ss. 17-18.

“sessiz dönemden İkinci Dünya Savaşı’nın sonuna kadar Türk sineması demek Muhsin Ertuğrul sineması demek, Türk sineması demek İpekçi Kardeşler demek”tir.⁴⁴ Ayrıca, bu dönemde yerli film yapmaktan ziyade Mısır’dan film ithal edilmesi daha ekonomik olduğundan ve halkın da beğenisini kazandığından, Mısır filmleri dönem sinemasında önemli bir yer teşkil eder.⁴⁵ 1914 yılından 1940 yılına kadar toplamda sadece 43 film yapılır, ve bu filmlere bakıldığında, bunların Türk toplumunun güncel yapısı ve sorunlarını anlatmaktan ziyade, daha çok edebiyat uyarlamaları filmler [Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun eserinden uyarlama *Nur Baba (Boğaziçi Esrarı)* (1922) ve Halide Edip uyarlaması *Ateşten Gömlek* (1923) filmleri gibi], ulusal kimliği ön plana çıkaran filmler [*Bir Millet Uyanıyor* (1932) filmi gibi] ya da yabancı kaynaklardan uyarlama filmlerden oluştuğu görülür:

Yıl	Üretilen Film Sayısı	Yıl	Üretilen Film Sayısı
1914	1	1927	Yok
1915	Yok	1928	2
1916	2	1929	1
1917	3	1930	Yok
1918	1	1932	1
1919	5	1933	7
1920	Yok	1934	3
1921	3	1935	Yok
1922	3	1936	Yok
1923	3	1937	1
1924	1	1938	1
1925	Yok	1939	4
1926	Yok	1932	1

⁴⁴ Zeynep Dadak ve Berke Göl (Ed.), *60’ların Türk Sineması*, Antalya Kültür ve Sanat Vakfı, Antalya, 2009, s. 15.

⁴⁵ Scognamillo, 2010, a.g.e., s. 84.

⁴⁶ Agah Özgüç, *Türk Filmleri Sözlüğü [1914-1973]* 1. Cilt [Düzeltilmiş 2. Baskı], Sesam Yayınları, İstanbul, 1998a., s. 519.

1939 yılında ‘Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname’ çıkarılır. 1939 tarihli Nizamnameye göre film çekmek için öncelikle bir dilekçeyle en büyük mülki amire başvuru yaparak filmin konusunu, zamanını, yerini ve sorumlu kişilerin adlarını bildirmek gerekir. Mülki amir bu başvuru dilekçesini İçişleri Bakanlığı’na, bakanlık da kararı verecek komisyona iletir. Bu komisyon filmleri ve film senaryolarını aşağıdaki kriterlere göre denetler:

- 1) Herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan,
- 2) Herhangi bir ırk ve milleti tezyif eden,
- 3) Dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden,
- 4) Din propagandası yapan,
- 5) Milli rejime aykırı olan siyasi, iktisadi ve içtimai ideoloji propagandası yapan,
- 6) Umumi terbiyeye ve ahlaka ve milli duygularımıza mugayir bulunan,
- 7) Askerlik şeref ve haysiyetini kıran ve askerlik aleyhine propaganda yapan,
- 8) Memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olan,
- 9) Cürüm işlemeye tahrik eden,
- 10) İçinde Türkiye aleyhinde propaganda vasıtası olacak sahneleri bulunan filmlerin çekimine müsaade edilemez.⁴⁷

Bu yıllarda çok az yerli film yapılmaktadır ve sinema genel olarak Muhsin Ertuğrul’un hegemonyası altındadır. Muhsin Ertuğrul’un da sansürlenme olasılığı taşıyan konu ve kavramlar üzerine film çekme ve toplumsal eleştiri yapma kaygısı yoktur. 1986’ya kadar yürürlükte kalan bu sansür yasasından etkilenmeden filmlerini yapmaya devam eden Muhsin Ertuğrul’un döneminde filmlerin “kullandığı dil sinema dili değil, hatta sinemalaştırılmış bir sinema dili bile değil, tiyatrolaştırılmış bir sinema dili”dir.⁴⁸ Bu durum 1950’lere doğru değişir. 1940 yılından itibaren Türk

⁴⁷ Agâh Özgüç, *Türk Sineması Sansür Dosyası*, İstanbul, Koza, 1976, ss. 12-13.

⁴⁸ Nijat Özön, *Karagözden Sinemaya : Türk Sineması ve Sorunları-1*. Cilt, Kitle Yayınları, Ankara, 1995, s. 57.

Sineması, hem düzenli bir üretime kavuşur hem de yeni yönetmenler film çekmeye başlar. Türk sinemasında dublaj sisteminin gelişmesiyle birlikte Şehir Tiyatrolarından gelen oyuncu egemenliği yıkılır. Oyuncuların halkın içinden gelmesiyle batı tarzı ve teatral tarz yerelleşmeye başlar, ve 1940'lı yıllar tiyatrocular döneminin bitmesi dolayısıyla Geçiş Dönemi olarak anılır. Bu dönemin ardından birçok yapım şirketi ortaya çıkar.⁴⁹

⁴⁹ Özön, 1995, a.g.e., s. 26.

2.2. 1950'Lİ YILLAR

Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle başlayan 1950'li yıllar, 'geçiş' döneminin bittiği ve sinemanın bir sanat olarak gelişmeye başladığı yıllardır. Burhan Arpad da sinemadaki bu gelişmeyi şu şekilde açıklar:

Türkiye'de sinemanın bir sanat olarak ilk belirtileri 1947-1953 yıllarında ortaya çıkar. Cumhuriyet Halk Partisi iktidarının Türk filmleri gösterecek sinemalara yüzde elliye yakın bir Belediye resmi vergi indirimi tanınması, iş adamlarını be yeni iş koluna sermaye yatırımına çeker. Mısır filmlerinin gösterilmesinin durdurulması, Amerikan ve Avrupa filmlerinden hoşlanmayan geniş yığınları sayıları birdenbire artan Türk filmlerine bağlar. 1919-1947 arasında birkaç yılda bir tek Türk filmi veren Türk sinemasının yıllık prodüksiyon sayısı yirmi, otuzu aşar, hatta elliye dayanır. Sayıca artmış, sanat yönü ağır basan ilk Türk filmlerinin ortaya çıkmasını da sağlar.⁵⁰

Bu dönemde Türkiye'de yeni bir siyasal döneme girilmesiyle birlikte Türk sinemasında da film, yapımevi ve seyirci sayısında artış yaşanır. Yerli film üretimindeki artış aşağıdaki tabloda da net bir şekilde görülmektedir:

Yıl	Üretilen Film Sayısı
1950	23
1951	31
1952	50
1953	52
1954	51
1955	57
1956	49
1957	63
1958	95
1959	95

⁵⁰ Burhan Arpad, *Türk Sinemasının 40 Yılı (1919-1959)*, Sinema-Tiyatro, Sayı 5, 1959. s. 23.

⁵¹ Yorgo Bozis, *Sayılamalara Göre Türk Sineması'nın Ekonomik Durumu*, Genç Sinema sayı 4, 1969.

Menderes döneminin sinemaya en önemli katkısı olan karayolları ağının genişlemesi ve böylece filmlerin daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşması, 1948 yılında yapılan vergi indirimiyle birlikte sinema sektörünü canlandırır. Ayrıca ithal edilen yabancı filmlere kota koyulması yerli film üretimini olumlu yönde etkiler ve sinemalar yabancı filmlerin yanı sıra yerli filmlere de ağırlık vermeye başlar. Halkın da ilgisinin artması, gişe gelirlerinin artmasını da beraberinde getirir. Osman Seden bu durumu şöyle anlatmaktadır:

1948-49 sezonuna kadar, devamlı Mısır Filmleri oynayan ve hasılat rekorları kıran Taksim sineması, artık Türk filmlerine yer verir olmuştu. O zaman Anadolu'da film işletmeleri henüz açılmamıştı ve Anadolu sinemacıları sık sık İstanbul'a gelerek, senelik ihtiyaçlarını buradan karşılardı. Bu sinemacılar git gide bizden Türk filmlerini istemeye başladılar. Önceleri bu istekleri pek önemsemeyen büyük şirketler, zamanla etkilenmeye ve birbirlerinden gizli hazırlıklar yapmaya başladılar.⁵²

Yeşilçam sinemasının ortaya çıkışını hazırlayan dönem olan 1950'li yıllarda her türlü izleyiciyi kendine çekebilme için halkın hoşuna gidecek 'aile filmleri', 'aşk filmleri', gözyaşına dönük 'melodramlar', ve Demokrat Parti'nin getirdiği muhafazakârlaşma ve Kore'ye asker gönderilmesiyle birlikte 'savaş filmleri ve tarihi filmler' hızla üretilip tüketilmeye başlar. Bu dönemdeki film yeplazesi, genel olarak, [*Barbaros Hayrettin Paşa* (1951, Baha Gelenbevi), *Cem Sultan* (1951, Münir Hayri Ege), *İstanbul'un Fethi* (1952, Aydın Arakon), *Kore Gazileri* (1951, Seyfi Havaeri), *Kore'de Türk Kahramanları* (1952, Seyfi Havaeri), *Lale Devri* (1951, Vedat Ar), *Kore'den Geliyorum* (1951, Nurullah Tilgen), *Vatan ve Namık Kemal* (1951, Talat Artemel, Sami Ayanoglu, Cahide Sonku), *İngiliz Kemal Lawrens'e Karşı* (1952, Lütfi Akad), *Şimal Yıldızı* (1954, Atif Yılmaz) gibi] Kore Savaşı'nın da etkisiyle 'milli duygular canlandıran filmler ve tarihi filmler'; [*Allahıs marladık* (1951, Sami Ayanoglu, Esat Mahmut Karakurt'un romanından), *Dudaktan Kalbe* (1951, Şadan Kamil, Reşat Nuri Güntekin'in romanından), *Son Gece* (1954, Sami Ayanoglu, Esat Mahmut Karakurt'un romanından), *Hıçkırık* (1953, Atif Yılmaz,

⁵² Pınar Tınaz Gürmen, *Osman Fahir Seden Bir Halk Sinemacısı*, İstanbul, Dergah Yayınları, 2007, s.157.

Kerime Nadir'in romanından), *Beyaz Mendil* (1955, Lütfi Akad, Yaşar Kemal'in eserinden), *Ezo Gelin* (1955, Behçet Kemal Çağlar'ın bir öyküsünden), *İlk ve Son* (1955, Atıf Yılmaz, Esat Mahmut Karakurt'un romanından), *Son Beste* (1955, Dr. Arşavir Alyanak, Kerime Nadir'in bir romanından), *Gelinin Muradı* (Atıf Yılmaz, 1957 Kemal Bilbaşar'ın 'Üç Bulutlu Hikayeleri'yle 'Pembe Kurt' adlı öykülerinden), *Bir Şoförün Gizli Defteri* (1958, Atıf Yılmaz, Aka Gündüz'ün aynı adlı romanından), *Ala Geyik* (1959, Atıf Yılmaz, Yaşar Kemal'in bir öyküsünden) gibi] popüler romanlardan yapılan 'edebiyat uyarlamaları'; [Atıf Yılmaz *Kanlı Feryat* (1951), *Hıçkırık* (1953), *Gelinin Muradı* (1957) gibi] 'melodramlar'; [Muharrem Gürses'in filmleri gibi] Mısır filmlerinden etkilenen ve onları yerelleştiren filmler; [*Tarzan İstanbul'da* (Orhan Atadeniz) ve *Drakula İstanbul'da* (Mehmet Muhtar) gibi] Batı kahramanlarını uyarlayan filmler; [*Affet Beni Allahım* (Şinasi Özönük), *İstanbul Canavarı* (Çetin Karamanbey), *Kanlı Para* (Orhon. M. Arıburnu) gibi] polis-gangster filmlerinden oluşmaktadır.

Ancak, Türk filmlerine olan ilgi ve beraberinde film üretimi artsa da, 1950'li yıllarda da yine 1950 öncesi olduğu gibi 'işçi sınıfını ve emeği' konu edinen filmlere rastlanmaz. Çünkü bu dönemde Türk sineması dönemin egemen ideolojisini içinde barındırır ve sinemanın ideolojisi dönemin ideolojisiyle uyum içerisindedir. Bu uyumun ve egemen ideolojinin dışına çıkan herhangi bir çabanın karşısına 1939 tarihli 'Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrollüne Dair Nizamname', Menderes iktidarının baskısı ve bu baskıdan korkan yapımcılar çıkmaktadır. Türk sinemasının gelişimini siyasal gelişmelerle paralellik kurarak açıklayan Engin Ayça "Sinemada Tiyatrocular Dönemi tek parti, tek lider ve CHP anlayışını bir bakıma yansıtırken, Yeşilçam Dönemi de Demokrat Parti'nin geçerli kıldığı anlayışın ve buna bağlı gelişmelerin izlerini taşır, o ortamın ürünüdür" der.⁵³ Bu nedenle 1950'lerde Yeşilçam'da toplumda yaşanan gerçek sorunların yansımaları göremeyiz. Zengin ile yoksul arasındaki aşk, toplumsal gerçeklerden ve sınıf çatışmasından soyutlanıp yansıtılır. Filmlerde 'işçi sınıfı ve işçi sınıfı bilinci'ne ve 'sınıf çatışması'na dair hiçbir şey yoktur.

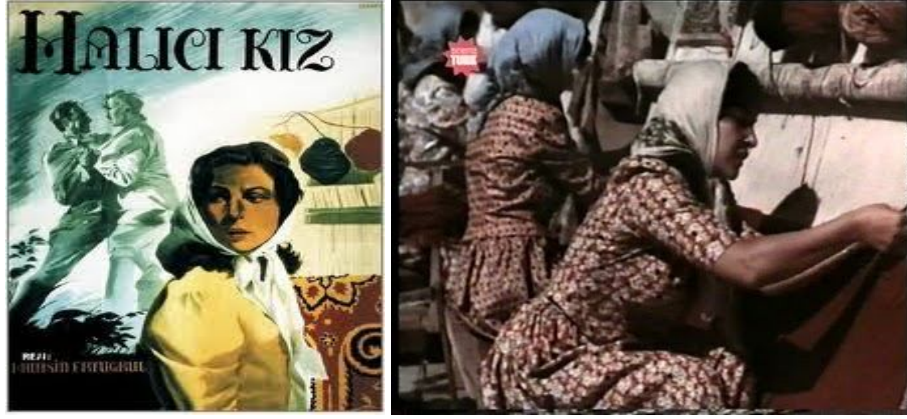
⁵³ Engin Ayça, "Yeşilçam'a Bakış", Türk Sineması Üzerine Düşünceler, Süleyman Murat Dinçer (drl.), Ankara: Doruk Yayınları, 1996, ss. 132-133, Aktaran: Kirel, a.g.e., s. 180.

Ekilmemiş Topraklar filmini çekmesine izin verilmeyip onun yerine *Kara Talih* adlı bir melodram çekmek zorunda bırakılan Lütfi Akad, filmlerin dönemin egemen ideolojisinin dışına çıkamama durumunu şöyle anlatmaktadır:

Küçük Çekmece'nin batı kıyısının ötelinde göz alabildiğine boş kırlar uzanıyor. Orada bir köy kurmaya karar veriyorum. Sıtkı Şumnulu olmazlanmıyor, girişiyoruz. Bu arada yapım yönetmenimiz Sarıkaya'da anlayamadığım bir değişiklik oluyor, kaynayan bir cadı kazanı çalışanlar arasında birtakım sözler dolaştırıyor. Her şeye karşın köy kuruluyor. Ama yapımcımın da keyfi kaçmış gibi. Sonunda ortalıkta dolaşan söz bana da ulaşıyor. Bu film, öteden beri yapmak istediğim bir komünist filmi olacakmış. Sarıkaya'nın senaryodan çıkardığı anlam buymuş. İşçiler arasında dolaşan bu söz anlaşılın Sıtkı Şumnulu'yu da etkilemiş sonunda. Oysa senaryo sansürce onaylanmış, çekimde hiçbir sakınca görülmemiş, üstelik yazarı bir zamanlar kaymakamlık yapmış, bir ara İstanbul Emniyet Müdürlüğü'nde Üçüncü Şube müdürlüğü yapmış. Senaryoyu yazdığı sırada da İstanbul İETT'de Hukuk şleri müdürü. Bunların hiçbiri kuşkuyu ve rahatsızlığı gidermeye yetmiyor. Hava tümünden kirlenmiş, cüzama bulaşmak korkusuyla kimse bir şeye elini sürmek istemiyor. Oturup konuşuyoruz Sıtkı Şumnulu'yla, o da sanki yaşlanmış, o güzel tazeliğini yitirmiş görünüyor. "İsterseniz başka bir konu seçelim Lütfi bey" diyor. Aslında yapılacak şeyi biliyorum: Her şeyi bırakıp gitmek. Ama sonunda işin bırakıp gitmekle kalmayacağından, cadı kazanının kaynamaya devam edeceğinden, 'komünistlik kuşkusuyula işten kovulmuştur'la işaretleneceğimden hiç kuşum yok. İnsanlar buna inanmasalar bile, neme lazımcılığa sığınıp değil iş vermek, selam vermektan bile çekinecekler. Yaşadığımız böylesi bir ortaçağ karanlığı. Bütün bunları da göze alsam kırkıncı yaşımdan sonra hangi işe yeni baştan başlayabilirdim? Sıtkı Şumnulu'nun bu yumuşak önerisini kabul ediyorum.⁵⁴

Bu dönemden sadece Muhsin Ertuğrul'un son filmi olan *Haltıcı Kız*'a (1953) 'kırsal kesimde emeğin görünümü' temelinde değinilebilir.

⁵⁴ Lütfi Akad, *Işıklı Karanlık Arasında*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2004, ss. 250-252.



Muhsin Ertuğrul'un *Halıcı Kız* (1953) filmi, Isparta'da halı dokuma tezgahında işçilik yapan, gaddar patronun oğlu tarafından kullanılan, patronun birlikte olma isteklerine karşılık vermediği için işten atılan, çıkış yolunu İstanbul'a gitmekte arayan Gül isimli kızın öyküsünü anlatır. Güzelliğinin cinsel obje olarak görülmediği bir toplum, insan olarak kabul edileceği ve ekmek parası için çalışabileceği bir mekân ve kendisini anlayacak bir insan arayışı Gül'ü zorunlu bir yolculuğa çıkaracaktır. Ancak filmin insanları saf kötü ve iyi olarak kategorilere ayırması, abartılı oyunculuğu ve çok dağınık olan senaryosuyla çok eleştirilen filmde, naif bir 'emek' ve 'emekçi' görünümü olsa da, Gül'ün verdiği mücadele genel olarak işverene sömürüsüne karşı bir 'emek' mücadelesi değil, daha çok aradığı şeyi yaşadığı yerde bulamayan ve bu arayışın peşinden bir yolculuğa çıkan kadının mücadelesidir.

Birçok yerli ve yabancı film arşivini depolarda çıkan yangınlarda kaybeden 1950'ler sineması, sinemanın hala arayış içinde olduğu bir dönemdir; "o yıllar sinema piyasası henüz oturmamış, çizgisini bulamamış bir piyasadır"⁵⁵; o nedenle de toplumun gerçeklerine odaklanan 'işçiyi ve emeği işleyen filmler'in ortaya çıkması için 1960'ları beklemek gerekir. 1950'ler boyunca baskı ve sansür nedeniyle değinilemeyen gerçek yaşamdaki sorunlar ile filmlerde yansıtılan hayatlar arasında büyük farklar vardır. 1950'lerde "Yeşilçam kimliğini bulmuştur. 'Masal anlatmaya' dayanan bu kimliği zorlayan girişimler 27 Mayıs 1960'tan sonra görülecektir."⁵⁶

⁵⁵ Scognamillo, 2010, a.g.e., s. 115.

⁵⁶ Rekin Teksoy, *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*, İstanbul, Oğlak Yayınları, 2005, s. 398.

2. 3. 1960'LI YILLAR

1960 yılı, toplumsal ve siyasal yaşamda olduğu kadar Türk sinemasında da bir dönüm noktasıdır. Öncelikle, 1950'li yıllarda film seyreden ve yerli film talep eden önemli bir kitlenin ortaya çıkmasıyla artan seyirci talebi, 1960'larda artan göç, ulaşımın ve sinema salonlarının yaygınlaşmasıyla iyice yükselişe geçer. İnsanlar için sinema artık en önemli eğlencelerden biridir ve sinemaya gitmek hayatın önemli bir parçasıdır ve sosyal bir olaydır. Aşağıdaki grafikte İstanbul'daki sinema seyircisi sayısının yıllara göre artışı verilmektedir:

Yıl	Salon	Seyirci Sayısı
1960	183	25.246.000
1961	180	25.190.000
1962	186	31.500.000
1963	291	41.218.000
1964	222	38.961.000
1965	247	41.627.000
1966	270	50.542.000
1967	275	50.603.000

57

1950'li yıllardan itibaren düzenli bir artışa geçen yerli film üretimi de, seyircinin artan talebi karşısında 1960'lı yıllarda yükselişine devam eder:

Yıl	Üretilen Film Sayısı
1960	68
1961	116
1962	127
1963	125
1964	178

⁵⁷ Yorgo Bozis, "Sayılamalara Göre Türk Sinemasının Ekonomik Durumu", *Genç Sinema*, 4, Ocak 1969, s:4-5

1965	214
1966	238
1967	206
1968	177
1969	229

58

Yukarıdaki tabloda görüldüğü gibi 1960'lı yıllarda seyircinin ilgi ve talebine paralel şekilde üretilen film sayısı da artar. Ancak, giderek sayısı artan izleyici taleplerini karşılamak çok da kolay değildir:

Ne yeterli teknik altyapı vardı, ne bu kadar filmi besleyecek insan malzemesi ve yaratıcılık birikimi ... Dolayısıyla, bu sinema kısa zamanda bir tür seri üretime geçti. Yani sürekli dönene yapımcısından sinemacısına, oyuncusundan seyircisine herkesin çıkarları açısından dönmesi gereken büyük bir çarkı döndürmek için, her yola başvuruldu. Hatırlanan eski Amerikan, Fransız veya Alman filmlerinin sayısız kopyası yapıldı. 19. Yüzyıl Fransız romanlarından Rus klasiklerine, İtalyan fotoromanlarından bizim sok satan romanlarımıza akla gelen her türlü kaynak sonsuza dek çoğaltıldı, kopyalandı.⁵⁹

Artan talep karşısında film çekmek için her türlü kaynağı kullanan Türk Sinemasında 1950'lerde olduğu gibi 1960'larda da seyirciyi sinemaya çekebilmek amacıyla halkın sevdiği konular halkın sevdiği oyuncularla çekilmeye devam eder. Bu amaçla yapılan ticari filmler, melodramlar, güldürü filmleri, (*Cilalı İbo*, *Turist Ömer*, *Şoför Nebahat*, *Küçük Hanımefendi* gibi) furya filmleri, yabancı film uyarlamaları, edebiyat uyarlamaları vb. türleri içerir.

Sermaye gücü olmayan, bir filmin maliyetini çıkaramaması durumunda sonraki filmi yapmanın hemen hemen imkansız olduğu Türk sinema sektöründe de seyirci beğenileri en ince ayrıntılarına kadar hesaplanır. Bu dönemde halkın beğenilerini tespit edip nabzını tutan ve bunlara dayanarak filmlerin konu ve oyuncularını belirleyen 'bölge işletmecileri'dir. Türk sinemasında seyircinin talepleri ve seyircinin nabzını tutan bölge işletmeciliği sistemi filmlerin içeriklerini önemli

⁵⁸ Scognamillo, 2010, a.g.e., s. 160.

⁵⁹ Dadak ve Göl (Ed.), 2009, a.g.e., s. 24.

derecede etkilemektedir. Prof. Sami Şekeroğlu'nun bu dönem sinemasına dair anlattıkları bu durumu özetlemektedir:

Peki yılda 350 film nasıl yapılıyordu? Seyirciyle. Parayıseyirci yatırıyor; bilet alıyor, sinemaya giriyordu. Onun ödediği paralar toplanıyor, bölge işletmecilerine gönderiliyor, işletmeciler de bu parayı İstanbul'daki prodüktöre yolluyor, film böyle yapılıyordu. Filmler neden tekdüze veya birbirine benzer oluyordu? Bu sebepten. Çünkü seyirci bilet parasınıverirken beğenilerini de beraber gönderiyordu; kendi düşüncelerini, kendi isteklerini parasına şart koşuyordu. Bir örnek de vereyim; Hürrem Erman'ın odasında oturduğum bir gün bir işletmeci telefon etti, "Ağabey, yapacağın filmde Ayhan (Işık) olsun, Türkan (Şoray) olsun, biraz mezar bir de kavga olsun." Bu tabii yasal bir zorunluluk değildi ama biliyorsun o dönemde bir film para getirmiyorsa, yönetmenin bir daha film yapması, yaşamınıdevam ettirebilmesi de mümkün değildi.⁶⁰

'Bölge işletmeciliği' kısa vadede Türk sinemasını gelişmesine destek olsa da, uzun vadede kalitenin düşmesine neden olur ve sinemacılara seçme özgürlüğü vermeyerek onları kısıtlamaya başlar. Bölge işletmecileri yapımcılara hangi tür filmlerin ya da hangi oyuncuların rağbet gördüğüne dair raporlar verirler, ve nasıl bir film ve hangi oyuncuları istediklerini söyleyip sinemayı şekillendirirler. Bu işletmecilerden aldıkları avanslara bağımlı olan yapımcılar da onların sitekleri dışına çıkamaz ve onların beğenilerine ve denetimine uymak zorunda kalırlar. Bir noktadan sonra sinemanın yapım politikasını çizen, yıldız yöntemini sonuna kadar destekleyen, konusal kalıplaşmayı tutan hatta öneren bölge yöneticilerinin koyduğu sınırların dışına çıkmakta zorlanırlar. Serpil Kirel bu sistemin çekilen filmlerin konu seçimlerini nasıl etkilediği şu şekilde açıklar:

Sinemanın ekonomik anlamda destekleyicisinin halk/seyirci olması film üretiminde yapımcıların tavırlarını doğrudan etkiler. Bölge işletmecileri kendi bölgelerinin talepleri doğrultusunda filmler ısmarlar ve yapım şirketlerine film üretmeleri için avans verirler. Bu paralarla başlanan filmler çek ve senetlerle bitirilir. Yapımcılar, filmlere kendi paralarını

⁶⁰ Alper Çağlayan, *Türk Sinemasında Seyirci-Sinema Etkileşimi ve Seyirci Profili*, Sanatta Yeterlilik Tezi, 2004, s.96-97.

yatırmadıkları için, çaresiz bir şekilde bölge işletmelerine ve yıldızlara bağılıdır. Çünkü sevilen bir yıldızın filmi iyi iş yapmaktadır. Yani dönemin üretim ortamında bir kısır döngü ve kaos her alanda egemendir.⁶¹

Bu dönemde, konu seçimini belirleyip sinemacıları sınırlayan yalnızca finansman kaynakları değil, aynı zamanda aynen 1950'lerde olduğu gibi egemen ideolojidir. Demokrat Parti'nin "her mahallede bir milyoner yaratacağız" sloganı paralelinde, filmlerde sınıflararası eşitsizliğin aşılabilir olduğu anlatılır:

Yeşilçam sinemasının zengin ve yoksul arasındaki uçuruma yerleştiği çok sayıdaki aşk hikayesine bakarak, burada bir 'sınıf' vurgusu olduğunu söylemek yanıltıcı olabilir. Yeşilçam'ın esas olarak bir 'imkansız aşk' söylemi vardı. İmkansız aşk söylemine en iyi malzeme, ana karakterlerin içine yerleştiği hayatların karşıtları tarafından sağlanıyordu. Yeşilçam'ın imkansız aşk anlatısındaki yoksulluk tablosu, İstanbullu yönetmenlerin ya hiç tatmadıkları ya da artık iyiden iyiye unutmuş oldukları bir sosyal olgunun ancak fantastik düzlemde yeniden üretilmesinden arta kalan bir vurguydu. Sınıf, varla yok arasında bir şeydi ya da aşk gibi yeterli bir motivasyon olduğundan zenginin yoksul, yoksulun zengin oluvermesiyle her an aşılabilecek geçici bir durumdan ibaretti. Bu sınıfsal konumların aslında 'yok' konumlar olduğunu söylemek abartılı olmaz.⁶²

Ayrıca sınıfsal çatışmaları yumuşatmak ve sınıf toplumunu meşrulaştırmak için en sık kullanılan ideolojik söylemlerden biri de zenginlerin olumsuz olarak yansıtılmasıdır:

Sınıfsal çatışmaların yumuşatılması amacıyla yerli popüler filmlerde zengin sınıftan olmak olumsuzlanır. Bu olumsuzlama onları olduğu gibi kabul etmeyi ve kendi 'modern' dünyalarında yaşamaya terk etmeyi içerir. Çünkü onların dünyasında insanlar görgüsüzdür, aile ilişkileri gevşemiştir, para her şeyden önemlidir, cinsellik aşkar ve özgürce yaşanır, yoksullara kötü davranılır, güçlerini her türlü kötülüğü yapmak

⁶¹ Serpil Kirel, *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul, Bail Yayınları, 2005, s. 298.

⁶² Sevilay Çelenk Özen, "Aç Televizyonu İçeriye Aşk Girsin!", *Evrensel Gazetesi*, 01.Mart 2006, s. 14.

üzere kullanmalarını engelleyecek bir tek ahlaki norm bulunmaz. Erkek zengin kızla evlenecekse bir biçimde önce zengin olması gereklidir. Bu genel formüllerin hepsi ideolojik söylemlerin hizmetindedir.⁶³

Devletin egemen ideolojisine paralel şekillenen Yeşilçam sineması içinde, egemen ideolojine karşı çıkıp ‘toplumcu’ bir sinemanın ortaya çıkmasını sağlayabilecek alan ve unsurları da içerisinde barındırmaktadır. Her ne kadar 1960’larda da 1950’ler gibi sinemanın çizgisi egemen ideolojiyle uyum içinde olsa ve seyircinin tercihleri Türk sinemasının konu seçiminde önemli bir belirleyici olsa da, bu iki dönem arasında önemli bir fark vardır. 1950’ler boyunca Demokrat Parti’nin baskıcı yönetimi altında toplumsal sorunlara eğilemeyen ve bu nedenle konu seçenekleri daha da daralan sinemacılar için 1960’tan sonra bu durum değişir. Demokrat Parti’nin toplumsal gerilimlerle dolu on yıllık iktidarı 27 Mayıs 1960 günü askeri darbe ile sona erer, Başbakan Adnan Menderes, Dışişleri Bakanı Fatin Rüştü Zorlu ve Dışişleri Bakanı Hasan Polatkan idam edilirler. Darbe sonrasında hazırlanan 1961 Anayasası, her ne kadar kalkması beklenen sinema sansürü varlığını korusa da, demokratik hakların genişliğiyle söz söyleyebilmenin önünü açar. 27 Mayıs’ta Demokrat Parti’nin ve Adnan Menderes’in iktidarına son veren darbenin ardından yeni yapılan anayasa, Türkiye’de toplumsal, siyasal ve ekonomik alanda yeni bir dönem başlatır. Muzaffer Sencer, 1961 Anayasası’nın getirdiği yenilikleri şöyle özetler:

Benimsenen hukuk devleti ilkesi, temel hak ve özgürlüklerin herkes için yasal güvence altında bulunması ve yasamayla yürütmenin Anayasa ve hukuka bağlı olmasını içerir. Bu özellikleriyle Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin herkesin ‘kişiliğine bağlı dokunulmaz, devredilmez ve vazgeçilmez’ saydığı, özüyle ve eşitlik ilkesi uyarınca güvence altına aldığı temel hak ve özgürlükler, başlıca üç kümede toplanmıştır. Bunlar: ‘Kişinin Hakları ve Ödevleri’, ‘Sosyal ve İktisadi Haklar ve Ödevler’, ‘Siyasi Haklar ve Ödevler’dir.

‘Kişinin Hakları ve Ödevleri’, kişi dokunulmazlığı, özel yaşamın gizliliği, konut dokunulmazlığı, haberleşme, yolculuk ve yerleşme, vicdan ve din, düşünce, bilim ve sanat, basın ve yayım ve toplantı ve gösteri yürüyüşü, dernek kurma hak ve özgürlüklerinin içine almaktadır. (...)

⁶³ Nilgün Abisel, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara, İmge Yayınevi, 1994, s. 141.

‘Sosyal ve İktisadi Haklar ve Ödevler’ başlığı altında, ailenin korunması, toplum yararına aykırı kullanılmamak koşuluyla mülkiyet hakkı, çalışma ve sözleşme özgürlüğü, sendika kurma, toplu sözleşme ve grev hakkı, sosyal güvenlik, sağlık ve öğrenim hakları hükme bağlanmıştır. (...)

‘Siyasi Haklar ve Ödevler’se, yurttaşlık, seçme ve seçilme, parti kurma hakları, kamu hizmetine girme, yurt savunmasına katılma ve dilekçe hakkını kapsamına almaktadır. (...)⁶⁴

Adnan Menderes döneminin 27 Mayıs darbesiyle sona erdirilmesinin ardından kabul edilen ve yukarıda kısaca özetlenen hak ve özgürlükleri sağlayan 1961 Anayasası’yla toplumsal, siyasal ve ekonomik alanda başlayan yeni dönem, sinemada da kendini hissettirir.

1960’lar birçok sinema dergisinin yayımlanmaya başladığı, festivallerin düzenlendiği ve sinema üzerine çeşitli toplantıların yapıldığı yıllardır. Bu toplantılardan biri olan ‘Birinci Türk Sinema Şurası’, 9 Kasım 1964’te toplanır. Bu şuraya Film İşletmecileri Cemiyeti, Stüdyo Sahipleri Cemiyeti, Sine-İş Sendikası, Türk Prodüksörler Cemiyeti, Film İthalatçıları Derneği, Türk Film Rejisörleri Birliği, Türk Sinema Yazarları Birliği, Milli Eğitim Bakanlığı, Devlet Planlama Müsteşarlığı, Dışişleri Bakanlığı, Maliye Bakanlığı, İçişleri Bakanlığı ve İstanbul Belediyesi’nden temsilciler katılır. Bu toplantıda, film sayısının, yapım giderlerinin, yapım evi sayısının hızla artması, sinemanın içinde bulunduğu çıkmazdan kurtulma yolları tartışılır; ancak tartışmalar giderek sertleşir ve bir sonuca ulaşılamaz.⁶⁵ Bu dönemde, Si-sa, Sine-Film, Yedinci Sanat / Yeni Sinema, Sinema 1960, Sinema Postası, Sinema Albümü, Sinema 65, Kamera, Si-Ti gibi dergiler yayın hayatına başlar. Berlin, Edinborough, Moskova gibi festivallere katılan Türk filmleri ödüller almaya başlar.⁶⁶ Kulüp Sinema 7, Ankara Sinema Derneği, İstanbul Fransız Kültür Sinema Derneği ve Sinematek gibi bazı sinema kulüpleri kurulur.⁶⁷ 1960’ların sonlarında Sinematek derneğinden ayrılan bir grup ‘Genç Sinemacılar’ hareketini başlatır.⁶⁸ 1962 yılında kurulan Sine-İş, sinema çalışanlarının ilk sendikasıdır.

⁶⁴ Muzaffer Sencer, *Türkiye’nin Yönetim Yapısı*, İstanbul, Alan Yayınları, 1986, ss. 117-119.

⁶⁵ Nijat Özön, “Bir Şuranın Öyküsü”, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı. 5, yaz-sonbahar, 1998, ss. 43-53.

⁶⁶ Kirel, a.g.e., s. 44.

⁶⁷ Aslı Daldal, *1960 Darbesi ve Türk Sineması’nda Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul, Homer Kitapevi, 2005, s. 58.

⁶⁸ Daldal, 2005, a.g.e., s. 129.

Kurucuları arasında Ö. Lütfi Akad, Ertem Göreç, Metin Erksan da yer alır, ve bu sendika Ar Film ve Acar Film gibi çeşitli stüdyolarda grevler düzenlenmesini sağlar.⁶⁹

Türk Sinema tarihi açısından büyük önem taşıyan 1960'ların 1950'lerden en büyük farkı 1961 Anayasası'nın sağladığı ortamda egemen ideolojinin dışına çıkan ve toplumun sorunlarına eğilen eleştirel filmlerin yapılabilmesidir. Darbenin ardından gelen 1961 anayasası ve yeni siyasal-toplumsal ortam toplum sorunlarını irdeleme imkanını doğurur. Nijat Özön bu gelişmeyi şöyle açıklar:

1961 Anayasası'yla toplumda büyük bir umut kapısı aralandı. Devrim ve yeni anayasa, o zamana dek zorla, baskıyla, polis devleti yöntemleriyle önlenmeye çalışılan ne denli önemli sorun varsa hepsini su yüzüne çıkarmıştı. Bunlar sinemacılar için tükenmez bir hazineydi. 1950-1960 arasında sinema dilini öğrenen, ama bunu yüzeysel konularda harcamak zorunda kalan sinemacılar, şimdi bu sorunlara yönelebilerlerdi. Sinemacılar için nasıl anlatmak sorunu çözülmüş, şimdi neyi anlatmak gerektiği sorunu ortaya çıkmıştı. Denetleme de, hiçbir değişikliğe uğramamakla birlikte, uygulamada kendini yeni havaya uydurmuş görünüyordu. Böylelikle 1960 öncesi yönetmenleri ile 1960'ta işe başlayan yönetmenlerden çoğu, iyi niyetle bir şeyler yapmak isteyen sinemacılar, işe hevesle saldırdılar; toplumsal sorunlara el atmaya başladılar. Böylelikle 1960-1965 arasında Türk sinemasında ilk kez toplumun sorunlarını perdeye yansıtmaya çalışan bir dizi film çevrildi.⁷⁰

27 Mayıs ve 1961 Anayasası ile birlikte, Türk sineması daha önce yasaklı sayılan toplumsal mevzu ve sorunları ilk defa gerçekçi bir yaklaşımla ele almaya başlar. "Hem ülkenin gitgide ağırlaşan siyasal ve ekonomik koşullarının etkisiyle hem de 1960 İhtilali'nden sonra hazırlanan yeni anayasanın görece hoşgörüsü içinde"⁷¹ düşünsel tartışma ortamı oluşur ve dönemin bazı önemli sinemacıları toplumsal sorunlara eğilmeye başlarlar.

Dönem içerisinde kendisini hissettiren toplumsal sorunlardan en önemlisi giderek hız kazanan sanayileşmenin beraberinde getirdiği büyük kentlere göç ve

⁶⁹ Muzaffer Hiçdurmaz, "Türk Sinemasının Gelişimi Sürecinde Sinema Emekçilerinin Örgütlenme Sorunları", *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı. 4, Kış 1997-1998, , ss. 117-119.

⁷⁰ Özön, 1998, s. 32.

⁷¹ Dadak ve Göl (Ed.), a.g.e., s. 30

bunu sonucunda da sayısı artmakta olan yoksul ve ezilen işçi sınıfıdır. Tarımın 1950 öncesi ekonomide önemli bir yeri varken, 1950'lerden itibaren ve özellikle de 1960'tan sonra tarımın ekonomideki payının düşmeye başladığı görülür: “1964'te ilk kez sanayi üretim toplamı tarımsal üretim toplamını geçmiş, bu yıldan öteye de fark giderek çoğalmıştır.”⁷² Kapitalist ekonominin hızla geliştiği, sanayileşmenin hız kazandığı ve işçi sınıfının sayısının artıp sendikalaşma, grev ve toplu sözleşme haklarını elde ettikleri bu dönemde, işçi sınıfı yeni bir değişimin öncüsü olurken, toplumsal sorunlara eğilme fırsatı bulan sinemacılar da filmlerinde işçi sınıfını ve sorunlarını ele alırlar.

Toplumda yaşanan sanayileşme, kentleşme, sermaye dolaşımı, tüketim politikası, işçi ve burjuva sınıfları arasındaki çizginin ve çelişkilerin belirginlik kazanması ve hakları hiçe sayılarak ezilen işçi sınıfının meseleleri ve mücadelesi, sinemadaki gerekli yansımaları gerçekçi bir yaklaşımla bulurlar. Sinema bu yeni kavuştuğu anlatı dili ile, önceki dönemin anlatısından bir nebze olsun sıyrılarak, zamanın toplumsal yapısını olabildiğince objektif bir biçimde ele alan, iktidarı ve düzeni eleştiren, sömürülen işçi sınıfının yaşadığı zorluklara ve sınıfsal çatışmalara ayna tutan, göç ve gecekondulaşma konularına değinen filmler ortaya koymaya başlar; ve bu anlayışla çekilen filmler de toplumla etkileşim halinde olup, bir yandan toplumdaki bu sorunlardan beslenirken diğer yandan toplumu etkileyip beslerler.

Yönetmen Metin Erksan, “Her mahallede bir milyoner yetiştirme” vaadinden yola çıkarak *Gecelerin Ötesi*'ni (1960) çekmiştir.



⁷² Murat Belge ve Bülent Özüakın (Ed.), *Cumhuriyet Döneminde Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt-2, İletişim Yayınları, 1983, s. 1248.

1960 yılında çekilen *Gecelerin Ötesi* filmi, dönemin toplumsal üretim ilişkilerinden ve siyasi ve ideolojik karakterinden etkilenecek, dönemin güncel tarihsel bir kesitini sunar. Filmin yönetmeni Metin Erksan, Adnan Menderes'in "Her mahalleden bir milyoner yetiştireceğiz" sloganından yola çıkar. Köyden kente göçün yoğunlaşmaya ve gecekondulaşmanın oluşmaya başladığı bu dönemde, İstanbul'da aynı mahallede yaşayan bir grup gencin "milyoner" olma hayaliyle başlayıp hayal kırıklığıyla sonuçlanan hikâyelerini anlatır. Aynı mahallede yaşayıp farklı işlerle uğraşan ve farklı hayalleri olan bu gençlerin hayallerini gerçekleştirmelerinin tek yolu vardır: 'para'. Erksan hikâyeye bu gençleri tek tek tanıtarak başlar: Hayatını şoförlük yaparak kazanan ve tek amacı kız kardeşi Sema'nın mutluluğu olan Fehmi; Fehmi'nin kardeşi Sema ile evlenecek olan ve ehliyet alarak bir iş bulmayı hayal eden muavin Tahsin; rock and roll müzikle ilgilenen ve Amerika'ya gidip şöhret olma hayalleriyle yaşayan Şenol ve Yüksel; arzuladığı sanatı yapamayan işsiz idealist bir aktör olan Cevat; yine parasız bir ressam olan Ayhan; ve ailesine bakmak zorunda olan bir mensucat fabrikası işçisi Ekrem. Özellikle seyirciye en son tanıtılan Ekrem, dönemin alt sınıfının yaşam koşullarını – bıkmışlık, fedakârlık, mutsuz hayatlar ve hayaller – açık bir dille sergiler: 'ağır sanayinin işleyen kolları, makinelerin dayanılmaz gürültüsü ve bu ortamda çalışan binlerce işçinin arasında sıkışmış gerçek hayatla odasında asılı duran deniz ve palmye ağacı resminin süslediği hayaller arasındaki uçurum'. İçinde buldukları sınıfın sınırlamasıyla gerçekleştiremedikleri hayalleri ve "her mahalleden bir milyoner çıkacak" vaadiyle bu duruma bir çözüm bulabilecekleri inancı, bu gençleri ilk olarak mahalle kahvesinde bir araya getirir. Birbirinden mutsuz yüzler Fehmi'nin Ekrem'e söylediği şu sözlerle bir çare arayışına girer:

"Bizim mahalleden bir adam çıkmadı. Topumuz beş para etmeyiz. Sezai ve Yüksel, Amerika'ya kaçma hayali olan iki serseri, Cevat; işsiz, ukala bir aktör. Ayhan; önüne gelen kadına aşık olan bir acayip adam. Sen (Ekrem); can sıkıntıları içinde bunalmış kavruk bir adam. Ben ise; ömrünü direksiyon başında çürütmüş zavallı bir adam. Biz harcanmış insanlarız. Bak içki bile bizi neşelendirmiyor. Bu topluluğa bir şeyler yaptırmak lazım. Yoksa mahvolur gideriz."

Bu konuşmanın ardından, Demokrat Partinin 'kısa yoldan köşeyi dönme' tohumlarını attığı ve her mahallede bir milyoner yaratma söylemleriyle insanları etkilemeye başladığı günlerde kendilerine mutluluk getireceğine inandıkları, ideallerini gerçekleştirmek için sahip olmaları gerektiğini düşündükleri parayı 'çete'

kurup soygunlar yaparak elde etmeye karar verirler. Ancak bu kararlar giriştikleri soygun dizisi ilk başta başarılı gitse de, sonunda hepsine yıkım getirir.

Diğer çoğu filmde olduğu gibi Metin Erksan'ın bu filmde de dramatik çatışma 'mülkiyet' kavramı etrafında düğümlenir. Filmde sahip olunmak istenen veya korunmaya çalışılan 'mülkiyet' önemlidir. İnsanlar, 'mülk sahibi olanlar' ve 'mülk sahibi olmayanlar' olarak iki sınıfa ayrılır. Ancak dönemin iktidar partisinin desteklediği liberal ekonominin gelişimiyle birlikte bir slogan haline getirdiği "her mahalleden bir milyoner çıkarma" hedefi, bu 'mülkiyet' temelli sınıflı toplumu yadsır; çünkü ideoloji, sınıflı toplumlarda öncelikle sınıflı toplum olma gerçeğinin gölgelenmesiyle açığa çıkar.

Sınıflı toplum gerçeğinin gölgelenmesiyle, insanlara zengin olma hayalleri kurdurtan bu ideoloji, filmdeki gençlerin hayallerinin felakete sonuçlanmasına neden olur. Kapitalist sistem içerisinde 'işçinin kendi emeğinin gücü ile çalışarak zengin olması ve sınıf atlaması' iktidar düşüncesinin en güçlü aracı ve ideolojinin maddi varlığının dinamosu olan 'devlet'in büyük bir yalanıdır. Çünkü emekçinin ödenmemiş emeğinin yarattığı değer olan 'kâr', doğrudan kapitaliste gider ve işçi sınıfı da ürettiği oranda yoksullaşır. Yani 'her mahalleden bir milyoner çıkacak' veya 'çalış, senin de olur' söylemi, işçi sınıfını isyan etmeden çalışmaya ve hayal kurmaya yönelten ideolojik bir söylemdir. Ancak filmde çalışarak 'yasalar dahilinde' hayallerini gerçekleştiremeyeceğinin farkında olan gençler, çözümünü hırsızlıkta bulurlar. Sınıf atlama dürtüsüyle 'kanun dışı' yolları deneyen gençlerin öyküsü acı bir düş kırıklığı ile biter. Demokrat Parti zihniyetinin hızlı sınıf atlama ve köşe dönme söylemiyle dayatmaya çalıştığı ideolojisi sonucu, çözümünü 'yasa koyucu, ceza kesici, ödüllendirici' devletin yasalarının dışına çıkmakta bulan 'suçlu' gençler acı bir düş kırıklığı ile karşı karşıya gelecektir. Çünkü böyle bir çözümünü devletin yasaları engelleyecektir.

Türkiye'de gelişen kapitalizmle birlikte ortaya çıkmakta olan ve sınırları belirginleşen işçi ve burjuva sınıfları, yaşam tarzları, sorunları ve alt sınıftan üst sınıfa geçmeye çalışan insanlarıyla açık bir şekilde ilk defa Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* (1960) filmde ele alınır. Ancak Metin Erksan, şimdiye kadar yapılmamış olanı yapıp işçi sınıfını gerçekçi bir yaklaşımla ele alsada, bunu sınıfsal bir tavır içinde yapmaz. Demokrat Parti zihniyetinin hızlı sınıf atlama ve "köşe

dönme” ideolojisinin doğrudan bir eleştirisini yapmayı hedeflese de, filmde toplumu mülkiyet temelinde iki sınıfa ayıran Erksan, mülkiyeti suçun kaynağı olarak gösterir. Sorun sınıflı toplumda ve kapitalist sistemde değil, mülk sahibi olmakta veya mülk sahibi olmayı arzulamaktadır.

İdeoloji, devletine bağlı, onun koruyucusu ve savunucusu özneler yetiştirir. Mülkiyet temeline dayanan kapitalist toplumda ‘hırsızlık’ kaçınılmazdır; ancak devlet ideolojisinin korktuğu mülkiyet arzusu nedeniyle suç oranlarının artmasıyla yasaların çiğnenmesi değil, mülkiyet temelli sınıflı toplumu ortadan kaldırmaya yönelik sınıfsal hareketlerdir. Bu filmde ise böyle bir bilince veya harekete dair bir iz rastlanmaz. İşçi sınıfından gelen gençlerin amacı, bireysel çabalarla sınıf atlamaktır, sınıfları ortadan kaldırmak değil. O nedenle bu gençler ideoloji için bir tehdit değil, ideolojinin devamını sağlayan ve meşrulaştıran öznelerdir.

Gecelerin Ötesi (1960) filminde ‘emekçi’ sınıftan gelen bir grup genci ve ‘mülkiyet’ kavramı çerçevesinde verdikleri mücadeleyi anlatan Metin Erksan, dönemin devlet söylemlerinden birini eleştirse de, kapitalist devlet ideolojisinin temelinde yatan ‘sınıflı toplum’ ve ‘işçi sınıfı’nın örgütlü mücadelesine değinmez. Gençler filmde bir grubun fertleri olarak tasvir edilseler de, bir sınıf bilinciyle ortak siyasal bir eylemde bulunamamakta ve toplumsal bir başkaldırını siyasal bir tavırla sergileyememektedirler.

Memduh Ün’ün *Kırık Çanaklar* (1960) filminde, bir dedikodu yüzünden dağılıp, sonra da gerçek anlaşılınca bir araya gelen bir işçi ailesinin öyküsü anlatılır.



Memduh Ün'ün *Kırık Çanaklar* (1960) filmi, fakir bir mahallede yaşayan, bir dedikodu yüzünden dağılıp, gerçek anlaşılınca yeniden bir araya gelen bir işçi sınıfı ailesinin dramını anlatır. Karı (Sabahat), koca (Cemal), küçük yaşta bir kız evlat (Ayten) ve yaşlı bir kayınpeder (Hüseyin) aynı evde yaşamaktadırlar.

Cemal bir fabrikada şoförlük yapmaktadır. Filmde Memduh Ün, Cemal ve arkadaşı Sabri karakterleri üzerinden işçi ve işveren arasındaki ilişkiye de değinerek dönemin önemli sosyal problemlerine vurgu yapar. Cemal'in şoförlük yaptığı şirketin kamyonu aşırı yük yerleştirmesi sonucu frenleri patlar ve son anda büyük bir kaza yapmaktan kurtulur. Bu durum Cemal'in işverene karşı hakkını aramasını sağlar. Çünkü işveren tarafından verilen kamyon hem çok eski hem de verilen yük olması gerekenden daha fazladır. Filmde Cemal ve diğer işçilerin kötü şartlar altında çalışmaktadırlar. Cemal'in durumu şikâyet etmesi işveren tarafından olumsuz karşılanır ve beğenmiyorsa gidebileceği söylenir. Bundan yola çıkarak işçilerin kendilerini koruyabilecekleri ne sendikaları ne de sigortaları vardır. Bu anlamda işveren işçisinden çok kolay vazgeçebilmektedir. İşveren Cemal'in bu sert çıkışlarının diğer işçileri de ayaklandırmaktan korkar. Ancak Cemal'in bu çıkışı bireysel bir çıkış olarak kalır. Sınıf bilincinin gelişmediği ve örgütlü bir direnişin olmadığı fabrikada şartlarda bir düzelme olmaz. Ayrıca o dönemde köyden kente hızla başlayan göçler fabrikalara iş gücü sağlamaktadır; bu nedenle arkasında sendika desteği olmayan hiçbir işçinin kapitalist karşısında şansı yoktur. Eğer işten ayrılrsa onun yerine geçip çalışacak yığınla insan vardır.

Ancak, Cemal'in fabrikada çalışması ve yaşadığı bu sorunlar, filmin hikâyesinin çok küçük bir kısmıdır. Film esas olarak kocası, kızı ve kayınpederi arasında sıkışık kalmış olan Sabahat'in hayatına odaklanır. Filmde 'eş', 'anne' ve 'gelin' rolleri altında ezilen kadın, bir yandan işçi olarak çalışan kocasının kısıtlı geliriyle evi çekip çevirmeye ve tek başına ev işlerinin altından kalkmaya çalışır; diğer yandan da yaramaz kızı ve bir o kadar çocuklaşıp yaramazlaşmış ihtiyar kayınpederinin türlü dertleriyle uğraşan 'kadın', ne kocasını ne de kızı ve kayınpederini memnun edebilmektedir. Kayınpederi Hüseyin'in sigara ararken düşürdüğü tabakların kırılması önemlidir. Kırılan tabakların hem maddi hem de manevi bir anlamları vardır; onların arasından evliliğinin ilk tabağını eline alan Sabahat değişen zaman karşısında büyük bir üzüntü yaşarken, diğer yandan da yeni tabak almaya güçleri yetmeyeceği için tabakları yapıştırarak yeniden kullanacaktır.

Tüm bu geçim derdi içinde evi idare etmeye çalışan Sabahat'in evlenmeden önce bir fabrikada çalıştığını öğreniriz. Ama evlilik onun işten ayrılarak ev hanımı olmasına neden olmuştur. Sabahat'in ekonomik özgürlüğünü kaybetmesi de onu bu anlamda eşine muhtaç bir konuma sürüklemiş ve en doğal ihtiyaçları için eşinden para istemesine neden olmuştur. Cemal konuşmalarında sürekli Sabahat'in ekonomik olarak kendine bağımlı ve para kazanan tarafın kendisi olduğunu vurgular; Cemal Sabahat'e babasıyla ilgili yaptıkları kavgada, ekonomik olarak aileyi kendisinin geçindirdiğini, onu fabrika köşelerinden kurtardığını söyler. Cemal, erkek olarak kendisinin çalışıp eve ekmek getirdiğini ve kadının yaptığı her şeyin onun doğal görevleri olduğunu düşünmektedir. Kadın tüm gün çalışmakta ancak karşılığında hiçbir ücret almamaktadır. Harcadığı 'emek', görünmezdir. Kadından beklenen hiç şikâyet etmeden doğal görevlerini yerine getirmesidir.

Sabahat'in bir şekilde sürüp giden bu hayatı, Türk Sineması'ndaki sarışın kötü kadın tiplemesine uyan Mualla'nın kötü planlarını uygulamaya koymasıyla iyice ters yüz olur. Mualla, iki yakın arkadaş olan Cemal ve Sabri'yi birbirine düşürerek Cemal'in karısı ve yakın arkadaşından şüphe etmesine neden olur ve kurduğu sinsî plan sayesinde de Cemal ve Sabahat'i birbirinden ayırmayı başarır.

Sabahat'in kocası Cemal tarafından evden kovulmasının ardından cesur bir duruş sergileyerek kendine fabrikada bir iş bulup işçi olarak çalışmaya başlar. Artık 'ev kadını' olarak emeği görünmez olmayacak, her ne kadar emeğinin tam karşılığını alıp sömürülmesine engel olamasa da emeğinin karşılığında belli bir ücret alacaktır. Ancak, bir süre sonra karısına atılan iftiranın asılsız olduğunu anlayan Cemal, gelip karısını fabrikadan çıkarır ve evlerine geri götürür. Daha önce yaptığı gibi karısını yine 'fabrika köşelerinden kurtarır'.

Filmin sonunda mutlu bir aile tablosu vardır ortada. Sabahat'in saçları taranmış ve bakımlıdır. Cemal arkadaşı Sabri'yle barışmış ve Sabahat'le sinemaya gideceklerdir. Filmin sonunda Hüseyin'in yarım olsun diye yemek masasından kaldırdığı tabakaları düşürmesi bu sefer bağrıışmalar yerine kahkahalara neden olur. Hüseyin elinde kalan son tabağı da yere atarak kırar. Film 'görünüşte' tüm sorunların çözülmesi ve mutlu bir sonla biter.

Aslında toplumun temelinde yatan hiçbir soruna işaret etmemiş, ‘işçi sınıfı’ sorunlarına da kıyısından değinmekle yetinmiştir film. Son mutlu değildir. Yaşadığı tüm sorunlara rağmen Cemal fabrikadaki durumu kabullenip çalışmaya devam ederken, Sabahat de kendisine iftira atıp gece yarısı evden kovmasına rağmen kocasını anında affetmiş ve ‘ev’ine geri dönmüştür. Hiçbir şekilde egemen ideolojik söylemin dışına çıkmayan film, devletin ideolojik aygıtlarının en önemlisi olan ‘aile’nin olumlanmasıyla son bulur. Althusser’e göre ideoloji, bireylere muhtaçtır; onlarsız olamaz. Bireyin pratikleri, ideolojinin yaşam alanıdır. İdeolojik bir aygıt olarak ‘aile’ kurumu vasıtasıyla egemen ideoloji aile bireyleri tarafından içselleştirilir ve bu bireyler bu kurumu ve dolayısıyla onun dayandığı devleti ayakta tutma görevini üstlenirler. Kadının yeri fabrika değil evdir ve görevi de ev halkına imkanları dahilinde hizmet etmek ve yaşama alanını evle sınırlandırmaktır; ‘Her şeyin böyle yolunda’ olduğunu düşünüp “Şükür, hep böyle olsun!” demektir.

Ertem Göreç’in *Otobüs Yolcuları* (1961) filminde gecekondü bölgesinde yaşayan alt sınıf ile burjuva bir aile arasında gelişen olaylar çerçevesinde iki farklı toplumsal sınıf ele alınır.



İstanbul’da göç alan bölgelerde yaşayan halkın umutları ve bu umutların kapitalist insanlar tarafından yok edilişi anlatılır. Filmin senaristi olan Vedat Türkali *Otobüs Yolcuları* filminin doğuşunu şu şekilde anlatır:

İstanbul’a ilk gelen burunsuz belediye otobüsleri Nişantaşı’nda, şimdiki Ankara Pazarı’nın bulunduğu köşeden kalkıp, yeni açılmış Unkapanı köprüsü, Aksaray yoluyla, Beyazıt, Sirkeci, Karaköy, Dolmabahçe, Maçka’dan dönerek ring seferleri yapıyordu. İstanbul’un çarpıcı güzelliklerini ortaya çıkaran yeni yollardaki bu yeni otobüsler de o günlerde yeni hava getirmişti kente. Sağda, şoför yerine dikey konmuş

kanepenin burnunda oturup yollara, çevreye bakarak, şoförle birlikte kentte bir tur atmak tatlı bir geziydi. Yollar her saatte arabalarla tıklım tıklım değildi daha. Özel arabası olanlar sayılıydı. Çoğu varlıklı kişilerin otobüse binmesi de doğaldı. Nişantaşı'nda, öğrenci genç kız görünümünde varlıklı bir bayanın, gelip otobüsün burnuna oturması takılmıştı kafama. Sırtını arabadakilere dönmüş olan bu bayana, alaylı bakan şoför de bıçkın bir oğlan... Esin kaynağı bu otobüs yolcuları filminin.⁷³

Ertem Göreç'in Vedat Türkali'nin senaryosuyla çektiği *Otobüs Yolcuları* filmi, 27 Mayıs'ın getirdiği görelî özgürlük ortamında çekilen toplumsal eleştiri filmlerinden biridir. Büyük bir kentte yaşam savaşı veren insanların umutları ve bu umutları çıkarları doğrultusunda kullanmaya çalışanlar arasında geçen gerçek bir hikâyeden yola çıkarak yaşanmış bir kooperatif (Güvenevler) yolsuzluğu olayını anlatır. Vedat Türkali, filmde konu edilen konut sorunun ortaya çıkışını ise şu satırlarla anlatıyor:

Kent kıyısında Güvenevler adıyla bir ortaklığın, yaptırdığı yapılardaki yolsuzluk, o günkü gazetelerde de yer almış, yöneticileri tutuklanıp mahkemelere götürülmüşlerdi. Halkı, orta katmanları, onların başlarını sokabilecekleri bir yuvaya kavuşma özlemlerini sömüren, dalavereci yapı ortaklarının serüveniye anlatacağımız. Yakasını Güvenevler oyununa kaptırıp canı yanmış birkaç da yakın arkadaşımız vardı. Onlardan aldık Güvenevler dosyasını, ayrıntılarıyla inceledik.⁷⁴

Filmin konusu kısaca şöyledir: Kemal, hayat koşullarının zorluğu nedeniyle, çok istediği halde eğitimini tamamlayamamış, sınıf bilinci yüksek bir gençtir. Aşığı olduğu İstanbul'u bıkip usanmadan turlamak için şoförlüğü seçmiştir. Kullandığı otobüste, babasının özel arabasıyla üniversiteye gitmeyi utanç verici bulan zengin aile kızı Nevin ile tanışır ve aralarında aşk başlar. Bu sırada, kooperatif sahipleri, konut sahibi olmak isteyen yoksul insanları sömürmeye çalışırlar. Kemal'in liderliğinde, otobüs sakinleri kendilerini dolandırmaya çalışan kooperatif sahiplerine savaş açar ve hakları için mücadele ederler.

⁷³ Türkali, *Yeşilçam Dedikleri Türkiye*, İstanbul, Gendaş Yayınları, 2001, s.12.

⁷⁴ Türkali, 2001, a.g.e., ss.12-13.

Film İstanbul'un dışında gecekonduların yoğunlukta olduğu bir bölgede geçer, ve sınıfsal farklılıklar ve değer yargıları sorgulanır. Bu sorgulamalar Nevin'in ailesi ve gecekondu mahallesinde bulunan insanlar, Nevin'in babası ve dayısı arasındaki karşılaştırmalar, eğitilmiş ve eğitimsiz gençler arasındaki farklılıklar, Nevin'in halaları ve diğer kadın karakterler karşılaştırılarak yapılır. Müzik anlayışlarından tutun da yaşadıkları mekânlara, hayata bakış tarzlarına ve umutlarına varıncaya dek ne denli farklı oldukları vurgulanır. Örneğin, Kemal otobüsten asla vazgeçemeyeceğini anlatırken, bir sahnede Kemal'in şoför olmasından dolayı zenginler tarafından aşağılandığı; ya da başka bir örnekte, kapitalist sınıfın bir temsilcisi olarak resmedilen Nevin'in babası Mahmut radyodan kan anonsunu duyan oğlunun insanca tepkisine sinirlenir ve bunun üzerine Nevin'in dayısı ona karşı çıkarak "Başkasını düşündüğümüz ölçüde varız" der.

Kooperatif mağduru mahalle halkı haklarını korumak için ilk başlarda bir türlü örgütlenemez. Örgütlenmenin gereğini kavrayamayan mahalleliler sermayedarların oyununa gelip daha fazla kaybederler. Herkes bireysel hareket ederek, sadece kendi çıkarlarını korumaya, sadece kendi haklarını kurtarmaya çalışır. Filmde mahallenin "bilinçlenmiş" yüzünü Kemal temsil eder. Kemal'in "Sıkıldıkça okudum, okudukça da sıkıntılarım arttı" sözü, onun bilinçlenme ve sınıf kimliğini bulma sürecini anlatır. Kemal, mahallelinin bu bireysel çabalarına karşı çıkar ve birlikte hareket edilmesi gerektiğini söyler. Kemal'in lider olarak sahip olduğu bireysel yetenekleri doğrultusunda, mahalleli birlikte harekete geçer.

Filmde her ne kadar, fakir mahalle halkının kooperatif yoluyla kendilerini sömürcülere karşı sonunda zafer kazanması anlatılsa ve bu sırada dönemin siyasetçileri de eleştirilse de, bir sınıf olarak işçileri görmeyiz. Gördüğümüz sadece kooperatif mağduru yoksullardır. Ayrıca filmde 'adalet ve kanun' kavramları çokça yer bulur ve bu kavramların sorunları çözeceği vurgulanır. Filmde Kemal Mahmut'un yaptığı evlerde ortaya çıkan haksızlığın kanunla çözülebileceğini söyler ve sonunda Mahmut ve arkadaşları kanunsuz işlerinden dolayı yakalanırlar. Ancak 'adalet ve yargı' devletin ideolojik aygıtlarından biridir ve ideolojinin devamlılığını sağlamaya hizmet eder. Bu durumda suçlular cezalandırılmış olsalar dahi, adalet ve yargının asıl görevi kapitalist sistemin temelinde yatan sömürüye dayalı üretim ilişkilerinin yeniden üretimi ve devamlılığıdır. Yani burada kooperatif mağdurlarının sömürülmesine son verilmiş olsa da, sömürünün tamamen ortadan

kalkmasını sağlayacak olan araç ‘yargı’ değildir. Bu çerçevede bu film, bir yolsuzluğu, Yeşilçam’ın zengin kız-fakir erkek, iyiler-kötüler v.b. kalıplarını kullanarak bir aşk hikâyesi çerçevesinde anlatan ve egemen ideolojiyle çok da çatışmayan ‘siyasal’ mesajlar da veren dönemin toplumsal içerikli filmlerinden biridir.

Acı Hayat (1963) filminde Metin Erksan, aynen *Gecelerin Ötesi* filmindeki gibi, sınıf atlamaya çalışan insanların hayal kırıklığıyla son bulan hikâyelerini anlatır.



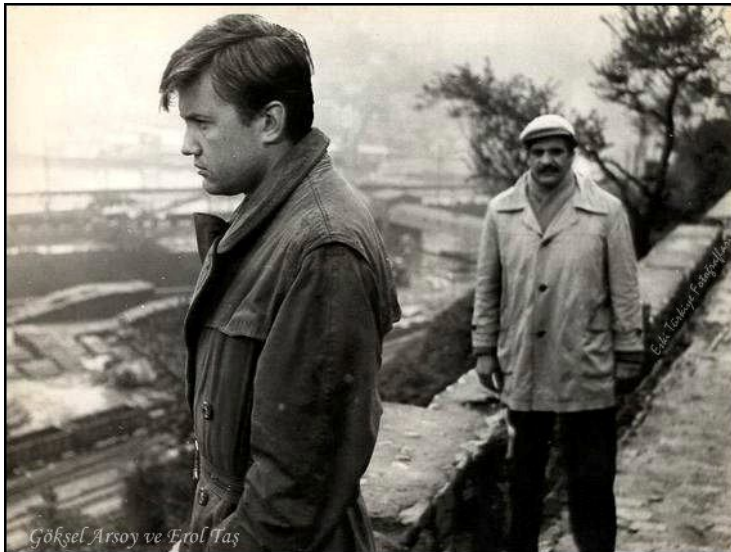
Hızla gelişen kapitalizmle birlikte, büyük bir ivme kazanan sınıfsal ayrışması ve İstanbul’da giderek artış gösteren gecekondu mahalleleri göze çarpmaktadır. Manikürcü olarak çalışan Nermin tersane işçisi Mehmet ile nişanlıdır, ancak gözü yükseklerdedir. Gecekondu mahalleleriyle yan yana yükselen apartmanlara imrenerek bakan Nermin’in gözlerindeki acı çok belirgindir. Bir gün çalışmaya gittiği zengin bir evin oğlu Ender’in ona ilgi duyması ile sınıf atlamak ister ve Mehmet’i terk eder. İstanbul’da işçi sınıfıyla birlikte yükselişe geçen burjuva sınıfını temsil eden Ender’in ailesi bir servet avcısı olduklarını düşündükleri Nermin’i kabul etmek istemezler. Evlenmelerine izin verilmeyince dost hayatı yaşamaya başlarlar ve bu nedenle hem aşkını kaybetmiş hem de evlenerek sınıf atlama hayalini gerçekleştirememiş olur. İki sınıf arasındaki sınırlar çok nettir ve Nermin’in suratına bir tokat gibi çarpar. Tersane işçisi olan Mehmet’e milli piyangodan ikramiye çıkmasıyla, intikam almak isteyen hırslı bir zengine dönüşür.

Yoksul işçi sınıfının yaşadığı İstanbul'un eski mahalleleri ve gecekondu bölgeleri ile yeni yeni yükselmeye başlayan lüks apartmanlar arasındaki zıtlık, toplumsal ayrışmayı ve bu iki sınıf arasındaki karşıtlığı görsel olarak da sergiler.

Gecelerin Ötesi filminde olduğu gibi bu filmde de Metin Erksan dramatik çatışma olarak 'mülkiyet' kavramını kullanır. Filmde sahip olunmak istenen veya korunmaya çalışılan 'mülkiyet' önemli bir yer tutar. 'Mülk sahibi olan' sınıf kötülüğün kaynağıdır. Para ve mülk kötülük getirir. Filmde 'mülk sahibi' burjuva sınıfını temsil eden Ender ve ailesi, sevimsiz ve acımasız çizilir. Ahlaki bakımdan olumsuz gösterilir. İşçi sınıfı yoksul olsa da sevgi ve dostluğa sahiptir. Sınıf atlamak bu insani değerleri kaybetmek anlamına gelir. Burada işçi sınıfını temsil eden ancak sınıf bilinci taşımayan Mehmet, burjuva sınıfıyla, ancak kendisi de burjuva sınıfına girerek ve 'para kazanıp canavarlaşarak' savaşı. Kendisi de nefret edip savaştığı bu düzenin bir parçası olur.

Metin Erksan, bu filmde yine mülkiyet kavramı üzerinden toplumsal sınıflar üzerinde durur, ancak sınıflı toplum eleştirisi yapmak ve işçi sınıfının gerçekliğini anlatmak yerine, mülkiyet ve sınıf atlama hırsının kötü sonuçlarını bir aşk hikâyesi çerçevesinde gözler önüne serer. "Parasız da mutluluk olabilir" veya "mutluluk parayla olmaz" mesajını veren filmin, bu anlamda, dönemin egemen ideolojisiyle çatıştığı söylenemez.

Halit Refiğ *Şehirdeki Yabancı* (1963) filminde maden işçileri, inşaatçılar, politikacılar, gazeteciler gibi farklı kesimlerin tutum ve davranışlarını ele alır.



Film, bir taşra kenti ve aynı zamanda bir sanayi merkezi olan Zonguldak'ın o dönemki atmosferini, farklı kesimlerden insan kesitleri üzerinden anlatır. İngiltere'den Zonguldak'a dönüş yapan mühendis Aydın'ın maden ocağında işçilerin haklarını savunan mücadelesi anlatılmaktadır.

Maden Mühendisi Aydın, yurt dışındaki eğitimini tamamlamış ve doğup büyüdüğü Zonguldak'taki Maden İşletmesi'ne atanmıştır. Yüreğinde vatanına ve eski aşkına duyduğu özlemle ülkesine geri döner. Yıllar önce madenci babası Reşat Usta ve hizmetçi olarak çalışan annesi Gülsüm ölünce, bölgenin zenginlerinden "Bu çocuğu ben okutacağım" diyen ve onu yurt dışına gönderen Selami Bey, dönüşünde Aydın'ı karşılayıp evine götürür. Ancak eve vardıklarında Aydın orada, hiç beklemediği bir durumla karşılaşır; Selami Beyin karısı, eski aşkı Gönül'dür. Film bir yandan da yalın bir aşk hikâyesi anlatırken, bir yandan da farklı insan profilleri üzerinden sömürüyü göstererek düzen eleştirisi yapar. Selami Bey ve Aydın'ın filmin başındaki diyalogları Aydın'ın bilinçlenme düzeyini göstermektedir:

Selami: "Ee, anlat bakalım, İngiltere'de, kömürün nasıl çıkarıldığından başka bir şey öğrendin mi?"

Aydın: "Öğrendim. Birlikte yaşayan insanların, birlikte mesut olabileceğini, nasıl çalışmaları ve dayanışmaları gerektiğini öğrendim."

Selami: "Vay vay vay, ne dediğini anlamıyorum ama herhalde iyi şeyler söylüyorsun."

Aydın: "Beni yıllarca okutup yetiştirdiniz Selami Abi. Babam öldü bana babalık ettiniz. Size çok şey borçluyum biliyorum."

Bu borçluluk duygusuyla Aydın hemen işe koyulur ve Maden'deki ilk incelemelerinde, destek için kullanılan direklerin bu işe uygun olmadığı fark edip film boyunca hep dostluğunu göreceği Nazif Usta ile birlikte İşletme Müdürü Rahmi Beye gider. O pek ilgilenmeden onları Orman İşletmesi'nden tüccar Mustafa Beye gönderir. Direk işi başını çok ağrıtır Aydın'ın; bu mesele üzerine Selami Bey'in söyledikleri ülkenin durumunu özetlemektedir:

Aydın: "Mustafa Bakırcı nasıl almış bu işi?"

Selami Bey: "Particilik meselesi. Partinin kuruluşu sırasında çok para sarf etmiş. Şerafettin Toraman da bu bölgede partinin en faal elemanı."

Aydın: "Anlayamıyorum, parti menfaatleri insan canından daha mı üstün?"

Selami: "Boş veer. Bütün bunlar bana vız gelir. Balığımı avlar keyfime bakarım. Sen de rahatının kaçmasını istemiyorsan ne başkasının işine burnunu sok, ne de başkasının derdini kendine dert edin."

Şerafettin Toraman, hem cami yapımı ve hem de genelevden gelir sağlayan bir politikacıdır. Bir yandan "Efendim.. 'Bir günah işlediyseniz, bir camiye taş taşıyın' diyor Osmanı Zinnureyn efendimiz" gibi sözlerle cami için para toplanmasını hızlandırmaya çalışırken, diğer yandan adamı Recep'in "Benli Nazmiye'den" diyerek verdiği 300 lirayı cebine atmaktadır.

Aydın bu direk meselesiyle uğraştıkça başı derde girer ve yalnızlaşır. Millet Gazetesi'nin 'hem sahibi hem başyazarı hem de satıcısı' olan ve Aydın'la Gönül'ün eski aşklarından haberi olan Sabri, Şerafettin ve Mustafa Bey'den aldığı güçle, bu eski aşkı kurcalayan bir yazı yazar. Bir yandan Selami Bey'in zaten pek yolunda gitmeyen evliliği iyice sarsılırken, dedikodular yüzünden Aydın da çok zor durumdadır. İlk başlarda "Böyle adam bulunmaz vallahi" diye sevgi gösterisinde bulunanlar, sonradan dedikoduların etkisinde kalıp yapmadıklarını bırakmazlar. Yürürken omuz atmalar, üstüne tükürmeler, "Aydın Bey gâvuristandan dinsiz döndü. Gizlice gâvur olmuş" tarzında konuşmalar. Aydın'dan desteğini hiç esirgemez Nazif Usta; Aydın vazgeçmek istese de onu yüreklendirir.

Yurt dışından dönüp Zonguldak'a gelen batılı değerler taşıyan Aydın'ın 'kaypak, gerici ve dedikoducu' şehir halkıyla çatışmasına ve tüm çelişkilerine rağmen vazgeçmeyip zorba ve ikiyüzlü yöneticiler ve politikacıların baskısı altında ezilen emekçilerin hakları uğruna çabalamaya devam etmesi ve işçileri bilinçlendirmeyi sürdürmesi anlatılır. Bu çabasının, sömürü düzeniyle verdiği kavganın da karşılığını alır.

Burada kapitalist düzenin savunucusu ve alanlarında uzmanlaşmış kapitalizmin ‘müfrezeleri’ olan Şerafettin Bey, Mustafa Bey ve gazeteci Sabri, kapitalist sistemde “öznenin işleme” sürecinde bir aksaklığın meydana gelmesi halinde, duruma müdahale için hazırda bekletilmektedirler. İdeoloji, kendi doğrularının savunucusu hatta belki de savaşçısı özneler yaratarak ve bu doğruları anonimleştirerek kendini var eder. İşte bu öznelerden, bu müfrezelerden olan Şerafettin, Mustafa ve Sabri, yapmakta olduklarının ya da görev edindiklerinin doğruluğuna inanan müminlerdir, tıpkı onların gazıyla galeyana gelen diğer özneler gibi. Aydın ise bu sistemin dışından bakabilen bilinçlenmiş bireydir. Bu bilinç düzeyi karşısında diğer öznelerin cahilliği onun cesaretini kırsa da, vazgeçmez; işçileri örgütleyerek yarattığı dayanışma ve bu dayanışma içinde verilen mücadele başarıya ulaşır.

1964’te Halit Feriğ’in çektiği *Gurbet Kuşları* filmi, İstanbul’a göç eden bir ailenin dramıdır.



1961 Anayasası’nın sağladığı göreceli özgürlük ortamında, toplumsal sorunlara eğilen gerçekçi filmlerde artış olsa da, genel olarak işçi sınıfının temsil konusunda belirgin bir çekincenin olduğu gözleniyor. *Şehirdeki Yabancı* (1962) filminde biraz da olsa kırılan bu çekinceyi en iyi örnekleyen filmlerden biri Halit Feriğ’in *Gurbet Kuşları* (1964) filmidir. Maraş’tan İstanbul’a göç eden Bakırcıoğlu ailesinin hikâyesini anlatır film. Göç eden ailenin ‘namusu kirletilen’ kızı intihar eder ve sınıflar arasında keskin sınırların olmadığını gösteren filmde aile üyeleri sınıf

atlamak için türlü yollar denedikten sonra şehirde dikiş tutturamayıp geldikleri memleketlerine geri dönerler. Halit Refiğ bu filmde toplumsal sınıflara herhangi bir rol biçmez ve göç eden ailenin büyük şehirde yaşadıkları sorunları 'işçi sınıfı' temelinde işlemez.

Ertem Göreç'in *Karanlıkta Uyananlar* (1964) filmi, bir boya fabrikasında işçilerin örgütlenip greve gitme öykülerini anlatır.



27 Mayıs sonrasında verilen görece sendikal hak ve özgürlüklerle yönetmenlerin de aralarında bulunduğu sinema çalışanları, işçi sınıfı gibi kendi haklarını almak için mücadele içine girip sendikalar kurar (Sine-İş sendikası, 1963) ve grevlere giderler. Kendilerinin de dahil olduğu, işçi sınıfının içinde bulunduğu bu ortamı – çalışma şartları, mücadele, sendika, grev – sinemaya yansıtma çabaları ancak 1964'te *Karanlıkta Uyananlar* filmiyle mümkün olur. Bu zamana kadar yapılan toplumsal gerçekçilik çerçevesindeki tüm girişimler işçi sınıfını ve onların mücadelesini anlatmada yetersiz kalmış, bu konulara değinmedeki çekinceyi gözler önüne sermiş, egemen ideolojinin söylemlerinin dışına çıkıp ona karşı durmayı başaramamaları bir yana hatta zaman zaman sundukları çözümler ve önermelerle

ideolojinin ‘göz’ü olmuşlardır. Ertem Göreç’in *Karanlıkta Uyananlar* filmi ise, kendinden önce yapılan diğer filmlerden ayrılarak bu dönem içerisinde işçi-işveren ve sendikalaşma konularını sosyalist bir bakış açısıyla inceleyen ilk grev ve işçi filmidir.

Demokratik Partinin iktidarda olduğu 1950’li yıllar boyunca Türkiye bir yanda hızla sanayileşirken, kırsal alanda modern tarıma geçilmesiyle köyden kente göç artmakta ve işçi sınıfı da giderek büyümektedir. 1950’lerin sonunda Demokrat Parti’nin baskı ve zulmünden kaynaklanan huzursuzluk fabrikalarda da görülür. 1961 Anayasası bu huzursuzluk ortamına bir nebze de olsa rahatlama sağlar ve işçilere örgütlenme ve grev hakkı verir. 1963 yılında ‘Kavel İşçileri’ bu verilen grev hakkını ilk kez kullanırlar. Ücretleri azaltılmak istenen, sendikadan ayrılmaları için baskı yapılan ve yılbaşı ikramiyeleri ödenmeyen işçiler, tüm isteklerinin işveren tarafından kabul edilmesiyle grevi sonlandırırlar. Bu grev ve elde edilen kazançlar, ağır koşullarda çalışan tüm işçilere umut olur ve birlikte hareket etmenin önemini gösterir. Birbiri ardına işçi eylemleri baş gösterirken, aynı zamanda Türk-İş sendikasında çatlaklar oluşmaya başlar bu süreçte. Türkiye’de işçi eylemlerinin baş gösterdiği bu yıllarda çekilir *Karanlıkta Uyananlar*.

Vedat Türkali, 27 Mayıs sonrası işçilere verilen bu görece özgürlük ve hakların onlara anlatılması gerekliliğinden de bahseder:

Mesela, sendikalar yasası... İşçi sınıfı, bu var olan özgürlüklerini Batı işçi sınıfının kanlı mücadelelerle elde etmesi biçiminde elde etmedi. Bu hak ve özgürlükler için gelen kanunların hayata geçirilmesini sağlamak için, sinemacılara düşen görevler vardı.⁷⁵

Bu görev duygusuyla *Karanlıkta Uyananlar*’ın senaryosunu kaleme alan Türkali’nin bu filmi Ertem Göreç’in yönetmenliğinde çekilir, ve film olay yaratır. Beklan Algan olay yaratan bu filmi şöyle anlatıyor:

⁷⁵ Vedat Türkali, *Bu Gemi Nereye?*, Cem Yay., 1985, İstanbul, s.201.

[Film] bugünkü Türkiye'yi anlatıyor. Bin bir acı ile, fakat pırl pırl umutla dolu Türkiye'yi. Memleketin zenginliklerini yabancılara peşkeş çekme gayretinde bir avuç yabancı sermaye ajanı, komprador, cılız ve düşünceden yoksun endüstri burjuvazisi, geri kalmış ülke olmanın bütün ağırlığını ve sıkıntısını yüklenen halk ve bu halkın yanındaki yerini bilen namuslu aydınlar, olup bitenlere ilgisiz düzmece aydınlar bu filmde gözler önüne serilmiştir.⁷⁶

İstanbul bir işçi kentidir filmde. Filmin ana mekânı boya fabrikasıdır. Filmin konusu bir boya fabrikasında geçer. Söz verilen ücret zammının yerine getirilmemesi üzerine işçiler direnir. Direnen işçilerin işlerinden çıkarılması üzerine, işçiler Nuri Usta'nın öncülüğünde greve gitme kararı alırlar. Bu sırada fabrika borçlarından dolayı iflas eder. Ama sonuçta işçiler kazanır. Alacaklılar fabrikaya el koyacakları sırada işçiler birleşir ve fabrikayı kurtarırlar.

Filmde karakterler aracılığıyla sınıfsal farklılıklar ele alınır. Ekrem ve Turgut ile Fatma ve Nevin karakterleri üzerinde bu farklılıkları görebiliriz. İşçi bir aileden gelen Ekrem, babasını fabrikada bir iş kazasında kaybetmiştir. Ekrem bunun ardından babasının yakın arkadaşı Veli tarafından himaye altına alınmıştır. Boya fabrikasında çalışan Ekrem, işçi sınıfını temsil eden dürüst ve sert bir karakterdedir. Ekrem zaman içerisinde fabrikada olan haksızlıklara karşı gelişti ve bilinçlenmede önemli bir rol üstlenecek ve işçi sınıfının yükselişinde yer alacaktır. Ekrem'in çocukluğundan beri arkadaşı olan Turgut karakteri ise çelişkiler barındıran bir karakterdir. Boya fabrikatörünün oğlu ve fabrika işçisi Ekrem'in çocukluk arkadaşı Turgut, kalender ve dost canlısı bir karakterdir. Ancak babasının ölümünden sonra onun makamına oturunca, koşullar ve çevresindeki hırslı insanlar onu sermayenin çıkarları uğruna emekçileri feda etmeye zorlarlar. Turgut'un iş konusundaki cehaleti ve zayıf karakteri onu eski arkadaşları olan işçiler karşısında acımasız ve kötü karakterli sermayedar konumuna yerleştirir. Daha önceleri patronun oğluyken eski bir kamyonetle fabrikaya gelip giden Turgut, babasının ölümünden sonra patron olarak ilk fabrikaya geldiği gün spor bir arabayla gelir. Çalışma koşulları zorlaştıkça, iki sınıf arasındaki gerilim gittikçe artar ve uçurum derinleşir. İki karakter arasındaki sınıfsal farklılaşma bu olayın ardından daha belirgin olarak hissedilir. Turgut'un işçi sınıfıyla olan dostluğunun zamanla koptuğunu ve tamamen

⁷⁶ Scognamillo, 2010, a.g.e., s. 300.

faklılaştığına şahit oluruz. Bu sınıflar arası farklılaşmayı kadın karakterler Nevin ve Fatma üzerinden de görebiliriz. Batı düşüncesine sahip ama yalnız bir karakter olan, batı çevresinden etkilenmiş haklatan uzak bir arkadaş grubu tarafından çevrelenen Nevin işçi ve işveren arasındaki olaya da batılı bir entelektüel bakışıyla bakarken, fabrikada işçi olarak çalışan ve dedesiyle birlikte yaşayan Fatma ise çocuksu davranışlara sahip olmasına rağmen Ekrem ve diğer işçilerin verdiği mücadelede önemli bir yerde bulunmaktadır.

2. Antalya Film Festivali'nde sinema salonlarına çeşitli saldırılar düzenlenen ve 'Komünistler Moskova'ya' sesleri altında gösterimine engel olunan filmde işçilerin çalışma şartlarının ne derece ağır olduğu ve bu şartlar altında insanların hayatlarını kayb ettikleri anlatılır. Örneğin, işçilere verilen yemekler çok kötüdür ve işçiler fazla çalıştırılarak emeklerinin karşılığı olan para onlara ödenmez. İşçiler bu anlamda hayatlarının hiçe sayılmaması ve haklarının korunması için yasalardan güç alarak sendikalaşma haklarını kullanma yoluna giderler. Ama farklı milletlere mensup ve farklı kökenlerden gelen işçilerin en önemli korkusu işsiz kalmaktır. Bu işsizlik korkusu bir yandan işçileri sendikalaşma eğiliminden uzaklaştırarak onların işverenin hâkimiyeti altında ezilmelerine neden olurken, diğer yandan bir başkaldırı ve uyanmayı da beraberinde getirir. Fabrika çalışanlarının işten atılarak başka işçilerin alınması ve bu iki grubun karşı karşıya geldikleri sahneler olur. Ancak yöneticiler amaçlarına ulaşamaz karşılarında bu iki grubun dayanışmasını bulurlar.

Filmde kanunlar tarafından kendilerine tanınmış doğal hakların farkına vardıkları, bu haklardan istifade ettikleri takdirde işçilerin sendikalaşma, greve gidebilme gibi birtakım özgürlüklere kavuşup, varlıklarını ifade edebileceklerini savunulmakta ve işverene karşı dayanışma içinde hareket edilmesi durumunda vurgulanmaktadır. Birlik ve beraberlik vurgusu filmin merkezinde yer alır. *Karanlıkta Uyananlar*, işçi üzerine kurulu sömürü sistemini, ülkenin dışa bağımlılığını, aydınların tutumunu eleştirirken, işçilerin emeklerinin karşılığını almaları ve sömürülmemeleri için tek vücut olması gerektiğini söyler. Tek çareleri, örgütlenmektir, Ekrem'in işçileri etrafına toplayarak yaptığı şu konuşmada da belirttiği gibi:

Sendika sensin be, sen, ben, o hepimiz. (Boya kutusunu göstererek) Şu meydana gelir miydi emeğimiz olmasa? İşte bunu yaratan emeğimizin hakkını almazsak, kim verir bize? Neyiniz var kaybedecek? Köpek gibi

korkup titreşeceğinize, hele bir sımsıkı tutunun birbirinize. Ekmeğinizle, insanlığınızla oynanabilir mi o zaman?

Karanlıkta Uyananlar, işçilerin bilinçlenerek kapitalist sistemin sömürüsüne karşı uyanmaları ve bu duruma birlikte direnmeleri sonucu, ‘Biz varız’ sloganlarıyla sonuca ulaşırken bu sahneyle işçi sınıfının dayanışmayla elde edeceği zaferin de tanığı oluruz. *Karanlıkta Uyananlar*, hem bir yıl önceki Kavel işçilerinin mücadelesinden esinlenip hem de sonraki yıllardaki işçi eylemlerinin (15-16 Haziran Direnişi) müjdesini vermektedir.

“Bir emek güzellemesi”⁷⁷ olan Duygu Sağıroğlu’nun *Bitmeyen Yol* (1965) filmi, aynen *Karanlıkta Uyananlar* gibi işçi sınıfı üzerine yapılan gerçekçi bir filmidir.



Film, işsizliğin kol gezdiği 1960’ların Türkiye’sinde köyden kente göç eden altı arkadaşın İstanbul’daki hayat mücadelelerini anlatır. İstanbul’un gecekondu bölgesinden görüntülerle başlar film. Bir sonraki sahnede köyden gelen 6 işçinin Haydarpaşa’da trenden inmeleriyle birlikte diğer yolcuların giyim kuşamları ve bu köylülerinki arasındaki karşıtlık verilir izleyiciye. O yıllarda toplumun en önemli sorunlarından ve tartışma konularından biri olan ‘göç’ olgusunu bu giriş sahnesiyle veren *Bitmeyen Yol* filmi, köyden kente göç ve emeğin kapitalist sistem tarafından adaletsizce kullanılmasını konu edinir. Sırtlarına yüklendikleri yataklarıyla yollara

⁷⁷ Dadak, 2009, a.g.e., s. 30.

düşen bu altı adam, köylülerinin bulunduğu gecekondu mahallesindeki kahvehaneye gider. Bu kahvehanede insanların tek konuşma mevzusu işsizlik ve yokluktur. Bu altı adamın sıkıntısı da yalnızca para kazanmaktır. Köyde, toprağın artık kimseye yetmediğinden, ürünün yetersiz oluşu ve köy ağasının köylüleri karın tokluğuna çalıştırmamasından bahsederler.

Sağiroğlu, bu karakterler arasından öne çıkan Ahmet vasıtasıyla emeğin sömürülüşü ve umutların yok oluşuna tanıklık etmemizi sağlar. Ahmet'le birlikte belli bir süredir bu büyük kentte yaşayan ve bir odada sıkışık bir şekilde yatan insanların yaşamına dahil oluruz. Sabahın erken saatlerinde kalkarak kente çalışmaya giden emekçi insanlardır bunlar. Ailenin otoritesi ise bir kadın Güllü Ana dışında evde yaşayan diğer iki kadın karakter ise Fatma ve Cemile'dir. Hem zengin bir evde hizmetçi olarak çalışan ve zengin kadınların yaşamına özenen Fatma, hem de bir tekstil atölyesinde işçi olarak çalışan Cemile Ahmet'e aşiktir. Fatma'yla kısa bir birlikteliği olduktan sonra Ahmet kendisini eskiden beri seven Cemile'yle aşk yaşamaya başlar. Filmde kadın karakterlerden Fatma kötü yönüyle ortaya çıkarken, Cemile ise daha saf ve doğaldır. İki kadın arasında süren çekişme Fatma'nın Cemile'yi çalınan elbise için çalıştığı tekstil fabrikasına şikayet etmesiyle doruk noktasına ulaşır. Sonuç olarak Cemile işini dolayısıyla ekonomik özgürlüğünü kaybeder. Cemile'nin işten çıkarılması yaşam savaşı vermekte olan Ahmet'in omuzlarındaki yükün daha da artmasına neden olacaktır.

Filmde Ahmet ve arkadaşlarının İstanbul'un sokaklarında akşama kadar iş aramalarına şahit oluruz. Dönem içerisinde İstanbul'a yaşanan göç iş için sırada bekleyen binlerce insanı ortaya çıkarmıştır. Kentte işgücü fazlası vardır ve işverenler bu durumu kendileri için kullanmaktadırlar. Filmde işçi pazarında bekleyen yüzlerce insan kol kuvvetlerini kullanarak yaşamda tutunma savaşı vermektedirler. Filmde gecekondu mahallesinin yoksul yaşamı, kahvehanedeki işsizlik ve bekleyiş, işçi pazarı, işveren kalabalık arasından seçerken işçilerin yalvaran bakışları ve acı seslenişleri, İşçilerin iş için birbirini ezmesi, işverenin işçileri 'ayı' diye nitelemesi, polisin gelip işçilere müdahale etmesi, vincin bir işçiyi yaralaması, 7,5 lira denmesine rağmen ücretleri 5 liradan ödenmesi, birkaç cılız ses dışında kimse sesini çıkaramaması, aralarında birliğin olmaması, ne sendikalarının ne de sigortalarının olması, sokaklarda aç susuz dolaşip iş aramaları, motorlara kum taşımaları, insan

emeğinin ve makine gücünün karşılaştırılması gibi iç acıtıcı sahnelerle işçi sınıfının gerçekliği çok net bir biçimde gözler önüne serilir.

Filmin finalinde Ahmet patronlardan iş isterken kamera farklı farklı patronların yüzlerine odaklanır; konuşma ve tavırlarıyla karşısındakini aşağılayan umursamaz çeşitli yüzlerden sonra en sonunda Ahmet'in biriken öfkesinin sonucu görülür: alnı delik bir patron.

Ahmet'in iş bulma sürecinde yaşadığı dışlanma ve insanlık dışı davranışlar bir patlamaya neden olmuş ve bir kişiyi öldürmüştür. Bu durum emekçinin düştüğü durumu çok gerçekçi bir dille verirken, filmin sonu umutlu değildir.

Karanlıkta Uyananlar'a göre daha dolaylı ve yumuşak bir film olmasına rağmen, *Karanlıkta Uyananlar*'ın aksine umut veren bir film değildir. Film, giderek artan göç ile birlikte insanları büyük şehirde nelerin beklediğini gerçekçi bir tarzda anlatır ve karamsar bir şekilde sonlanır. Yine de işçi sınıfını ve sorunlarını temsil etme ve işçilerin en büyük sorunlarının örgütlü hareket etmemeleri olduğunu vurgulama açısından önemli bir filmidir. Ahmet'in tek bir patronu öldürmesi, cinnet geçiren bir işçinin bireysel bir eylemidir. Kapitalizme karşı zafer bu şekilde kazanılmaz. Eğer örgütlenmezlerse sırtlarını devlete dayamış olan ve devletin baskı aygıtları olan polisler tarafından korunan acımasız kapitalist güçlere karşı hiçbir şanslarının olamayacağı filmde net bir şekilde ifade edilir. Film verdiği bu mesajla ve filmin sonunda gecekondulardan gelen halk görüntüsüyle yine de geleceğe dair bir umut ışığı taşımaktadır.

Film, 1965'te Adalet Partisinin seçimleri kazanmasından sonra sansür heyetine girmesine rağmen 1967'ye kadar sansürden geçemeyince, bu tarz filmlere gözdağı verme amacına ulaşılır. Bundan sonra uzun bir süre neredeyse 1970'lerin ortalarına kadar işçi sınıfı filmleri yapılmaz.

1960'ların ilk yarısında Türk sinemasında toplumsal sorunları inceleyen 'işçi sınıfını' bir biçimde yansıtan filmler çekilirken, 1965'deki iktidar değişikliği ve Adalet Partisi'nin seçimleri kazanmasının ardından siyasal ortam ve sansürün yeniden katılaşması nedeniyle, sinema yeniden bu tür filmlerden uzaklaşmaya başlar.

Sansürle bir arada yaşamak zorunda olan dönemin sinemacıları ‘otosansür’ geliştirmek zorunda kalırlar. Görüntü yönetmeni Gani Turanlı otosansürü şu şekilde ifade etmektedir: “Senarist senaryo yazarken, yönetmen film çekerken hep söylenen kalıp haline gelmiş bir cümle: ‘Aman sansüre takılabilir’. Eminim dünyada otosansürü en gelişmiş insanlar, Türk sineması mensuplarıdır. Yönetmeninden set görevlisine kadar.”⁷⁸ 1961 Anayasası’nın getirdiği göreceli olumlu ortam sinemada toplumsal konulara yönelimi sağlarken 1960’lı yılların ikinci yarısından itibaren ise bu durumun sinemadaki etkisini iyice yitirmiş olduğu görülür.

Nijat Özön’ün 1960’ların ikinci yarısında sinemanın durumunu şu satırlarla anlatıyor:

Bu gerçekçilik çabaları 1965 artık tek tük bireysel çıkışlarla kendini gösterdikten sonra tükendi. Dönüm noktası, bu kez, 10 Ekim 1965 seçimleriydi. Seçimler bir ‘restorasyon’ döneminin başladığını açıkça gösterir, sinema eskisi gibi denetlemenin ‘deli gömleği’ içine alınırken, dört nala ilerleyen bir film enflasyonu da sinemaya kendi içinden öldürücü darbeyi indirdi.”⁷⁹

Bütün bu sansür ve sinema üzerine süren tartışmalar ortamında, ‘Sinematek’te yapılan, Onat Kutlar ve Ece Ayhan’ın da katıldığı, toplantılarda Genç Sinemacılar Dergisi’nin ilk sayısını 1968 Ekim’inde çıkar. Derginin ilk sayısında bir bildiri yayınlayıp amaçlarını açıklarlar:

Genç Sinema elli yıllık bir deneyden sonra, Türkiye’de sinema olayının yeniden ve kökten ele alınması gerektiği kanısındadır. Bu hesaplaşmanın tek amacı, devrimci, halka dönük ve bağımsız bir sinemanın yaratılmasıdır. Bu amaçla aşağıdaki temel sorunları göz önünde tutarak, bilinçlenen halkın ve devrimci eylemin paralelinde bir sinemanın gerçekleştirilmesi ve halka ulaştırılması yolunda çaba göstereceğimizi bildiririz.⁸⁰

⁷⁸ Gani TURANLI, “Aman Sansüre Takılabilir”, *Türk Sinemasında Sansür*, Ankara, Kitle Yayıncılık, 2000, s. 85.

⁷⁹ Nijat Özön, *Sinema: Sanatı Tarihi*, Hil Yay., İstanbul, 1985, s.366

⁸⁰ Şükran Kuyucak Esen, "Türkiye'de Üçüncü Sinema", *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, Ed.: Esra Biryıldız, Zeynep Çetin Erus. İstanbul: Es Yayınları, 2007., s. 333.

Genç Sinemacılar yayınladıkları bildiri çerçevesinde filmler yapmaya girişirler. Bu filmler 12 Mart 1971 Muhtırası nedeniyle, ikincisi gerçekleştirilemeyecek olan “1. Devrim Sineması Şenliği”nde gösterilir.

2. 4. 1970'LI YILLAR

1970'li yıllar, Türkiye işçi sınıfı ve Türk sineması için bir umutla başlar; Ancak, 15-16 Haziran'da gerçekleşen geniş çaplı ilk büyük işçi sınıfı eylemleriyle gücünün boyutlarını gösteren Türkiye işçi sınıfı ve Yılmaz Güney'in *Umut* filmiyle yeni bir döneme giren Türk sinemasının karşısına 12 Mart 1971'deki askeri muhtıra çıkar. Genelkurmay Başkanı ve Kuvvet Komutanlarının Cumhurbaşkanı ve Meclis Başkanına verdikleri muhtıra 12 Mart 1971'de saat 13.30'da radyoda yayınlanır:

- 1) Parlamento ve hükümetin "tutum, görüş ve icraatlarıyla yurdun anarşi, kardeş kavgası, sosyal ve ekonomik huzursuzluklar içine sokulduğu" tespiti yapılır. Atatürk'ün hedef gösterdiği uygarlık seviyesine ulaşma ümidini kamuoyuna kaybettirdiği, anayasanın öngördüğü reformları yapamayarak, TC'nin geleceğinin ağır bir tehlikeye düşürüldüğü ifade edilir.
- 2) Türk milleti ve onun sinesinden çıkan Silahlı Kuvvetlerin bu vahim ortamdan duyduğu ümitsizliği gidererek çarelerin partiler üstü bir anlayışla meclislerde değerlendirilerek mevcut anarşik ortamı giderecek, anayasanın öngördüğü reformları Atatürkçü bir anlayışla ele alacak ve inkılâp kanunları uygulayacak kuvvetli ve inandırıcı bir hükümetin demokratik kurallar içinde kurulması zaruri görülür. Bu beklentiler süratle gerçekleştirilmediği takdirde TSK, kanunların kendisine vermiş olduğu Türkiye Cumhuriyetini korumak ve kollamak görevini yerine getirerek idareyi doğrudan doğruya üzerine almaya kararlıdır.⁸¹

Muhtıra, "meclisi ve hükümeti 'Türkiye Cumhuriyeti'nin geleceği... ciddi bir şekilde tehlikededir...' sonucuyla birlikte, 'ülkeyi anarşiye, kardeş kavgasına ve toplumsal ve iktisadi huzursuzluğa sürüklemekten' sorumlu tutuyordu"⁸². Bu muhtıra üzerine Başbakan Demirel istifasını vermek zorunda kalır ve Türk siyasi hayatında yeni bir dönem başlar.

12 Mart müdahalesinin yalnız Adalet Partisi açısından değil, Türk siyasal tarihi açısından da bir kilometre taşıdır. Çünkü bu tarihten itibaren 1961 düzeninin

⁸¹ *Milliyet Gazetesi*, 13 Mart 1971

⁸² Begüm Burak, *Osmanlı'dan Günümüze Ordu-Siyaset İlişkileri*, History Studies, International Journal of History, Vol. 3, 1 2011, 45-67, s. 57.

getirdiği özgürlükler askerler tarafından budanmaya başlar ve bu süreç 12 Eylül ile de sürdürülür:

Bu dönemde askeri bürokrasi açısından mevzuata eklenen önemli bir diğer gelişme de 13.05.1971 tarih ve 1402 sayılı Sıkıyönetim Kanunu'nun kabul edilmesidir. Bu kanun ile sıkıyönetim komutanının, sıkıyönetim bölgesinde genel güvenliği, huzuru ve kamu düzenini sağlamak amacıyla bir kısım temel hak ve özgürlüklerin kullanımının kısıtlanmasını ya da tamamen durdurulmasını da içeren bir dizi önlemi alabileceği belirtilmiştir. Sıkıyönetim ilan edilen yerlerde işlenen kimi suçların sıkıyönetim mahkemelerinde ele alınacağı dikkate alınırsa askeri güvenlik bürokrasisine olağanüstü dönemlerde, sistem içerisinde güçlü bir yer verildiğini görürüz.⁸³

12 Mart muhtırasıyla birlikte, ayrıca, TRT'nin özerkliği kaldırılır, gözaltı süresi uzatılır, memurların sendika üyelikleri yasaklanır, hükümete kanun hükmünde kararname çıkarma yetkisi verilir, Devlet Güvenlik Mahkemelerinin kurulması sağlanır, muhalif görüşlü pek çok aydın, sendikacı ve öğrenci tutuklanır.

Askerler yönetimi açık bir biçimde ele geçirmeseler de, güdümlü hükümetler aracılığıyla yönetime müdahale ederler. Teknokratlardan, CHP ve AP üyelerinden oluşan hükümet tarafsız olduğu düşünülen Nihat Erim'in iki kez, daha sonra da Ferit Melen ve Naim Talu'nun birer kez başbakanlıklarıyla ülkeyi yönetirler. 1973'te CHP ile MSP koalisyonu, daha sonra da MC (Milliyetçi Cephe) hükümetleri takip eder. 70'ler boyunca sürekli kurulan ve bozulan koalisyon hükümetleri istikrarsızlığı bir kat daha arttırır ve halkın siyasete olan inancını zedeler. Siyasi istikrarsızlık kötü yönetimi, kötü yönetim de ekonomik ve toplumsal krizleri doğurur.⁸⁴

1974'teki Kıbrıs çıkartması ve ABD'nin haşhaş kısıtlamasına karşı çıkılması sonucu Türkiye'ye ambargolar uygulanır. Bu gelişmeler sonucunda etkisini artıran ekonomik istikrarsızlık kara borsaların, temel gıda maddeleriyle benzin, tüp gaz gibi enerji maddeleri için uzun kuyrukların oluşmasına yol açar. Petrol krizinin neden olduğu akaryakıt fiyatları artışıyla ulaşım maliyeti de artar:

⁸³ Burak, 2011, a.g.e., s. 57.

⁸⁴ Hikmet Özdemir, "Siyasal Tarih 1960-1980", *Türkiye Tarihi*, 4. Cilt, der. Sina Akşin, İstanbul, Cem Yayınları, 1995, s. 248.

1977-1980 yılları arasında ekonominin oldukça kötü bir durumda olduğu kaydedilmektedir. İşçilerin devam eden huzursuzluklarıyla birleşen döviz kıtlığının (dolayısıyla petrol, hammadde ve yedek parça kıtlığı) kaçınılmaz olarak milli gelir üzerinde bunaltıcı bir etki yarattığı dile getirilmektedir. Ayrıca ilaç, margarin ve ampul gibi yaşamsal önemi haiz ürünlerin 1979 kışında sık sık piyasadan kaybolduğu veya karaborsaya düştüğü de bilinmektedir.⁸⁵

Bu kriz döneminde sürekli bütçe açıkları verilir, ulusal gelir azalır, enflasyon giderek yükselir ve kriz hali olağanlaşır; bu durum da 12 Eylül Darbesi'nin önünü açar.

12 Mart 1971 Askeri muhtırası ve devamında siyasi, ekonomik ve toplumsal gerilimler doğal olarak Türk sinemasını da etkiler. Bu dönem boyunca, ekonomik sıkıntılar, artan baskı, kısıtlanan özgürlükler, kapatılan dergi ve gazeteler, üniversitelerden uzaklaştırılan hocalar, yasaklanan kitaplar birbirini takip eder. Ancak genel olarak bakıldığında egemen ideolojinin sınırları dışına çıkmayan Türk sineması, bu dönemde uzak durması istenen toplumsal sorunlara değinmez. Bu dönemde sineması, toplumun her katmanı gibi krizdedir. Türk sineması seyircisini kaybetmekte ve bir çıkış yolu aramaktadır.

Daha önceki dönemde sinemanın ana seyircisi olan aile, özellikle de kadın ve çocuklar bu dönemde sinemadan uzaklaşmaya başlar. Bunun nedenlerinden biri 1970'lerde televizyonun ortaya çıkmasıyla toplum yapısında büyük bir değişimin olmasıdır. Hemen hemen her mahalleye ve Anadolu'ya yayılmaya başlayan televizyon, bir tür sinema işlevi görmeye başlar. 70'li yılların başlarından itibaren evlere giren televizyonun sayısının artışı aşağıdaki tabloda görülmektedir.

Yıl	Televizyon Sayısı
1970	50.000
1971	100.000
1972	121.000
1973	213.000

⁸⁵ William Hale, *Türk Dış Politikası 1774-2000*, İstanbul, Mozaik Yayınları, 2003, ss. 192-193.

1974	472.000
1976	1.000.000
1983	3.450.000

86

Televizyonun etkisinin yanında, 70’li yıllardaki siyasal açıdan gergin ortam insanları sokağa çıkamaz hale getirir. Bu nedenlerden dolayı sinemanın en önemli seyircisi olan ailenin sinemaya gitme oranında düşme olur ve sinema salonları giderek boşalır. Yaşanan ekonomik krizler seyircinin yanında yapımcıları da etkiler; seyircinin artan geçim sıkıntısına ek olarak renkli filme geçilmesiyle birlikte film laboratuvar maliyetleri yükselir.

Bu kriz ortamında ticari sinemacılar çözümü hedef kitlesini değiştirmede bulur. Bu dönemde – köyden kente yoğun göçün de katkıda bulunduğu– kentlerdeki erkek izleyicilere hitap eden cinsel içerikli filmlere yönelir. Özellikle küçük yapım şirketleri bu türlere yönelirler. 35 mm’den daha ucuz olan 16 mm filmin 70’lerin ikinci yarısında yaygınlaşması ve bu türlerin 16 mm filme çekilmesi yapım maliyetini düşürür. Örneğin 1979 yılında yapılan 195 filmin 131’i 16 mm’lik seks filmleridir.⁸⁷

Ticari sinemacıların boşalan sinema salonlarını yeniden doldurmak amacıyla izleyici kitlesinin profilini değiştirme yolunu seçmesiyle salonları dolduran (*Parçala Behçet*, 1972; *5 Tavuk 1 Horoz*, 1974 gibi) seks filmlerinin yanı sıra (*Batıda Ölüm Var* – İlhan Ergin, 1972; *Vur* – Tunç Başaran, 1972 gibi) western, (*Hababam Sınıfı* serisi gibi) güldürü ve (*Battal Gazi*, *Kara Murat*, *Malkoçoğlu*, *Tarkan* gibi) tarihi fantastik filmler de insanları sinemaya çekmeye devam eder. Kıbrıs sorununun ve ekonomik ambargoların yaşandığı yıllarda Türklük ve Müslümanlık kavramlarına dayanan tarihi filmler ve dönemin gergin siyasal ve ekonomik ortamında da seks ve güldürü filmleri, patlamaya hazır halkı deşarj etmenin bir yöntemi olarak görülmüş olabilir iktidar tarafından. Aşağıdaki tabloda 1970’li yıllarda üretilen film sayıları verilmektedir:

⁸⁶ Erkiliç, H., “Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri” , Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Erkiliç, 2003 : 124]

⁸⁷ Scognamillo, 2010, a.g.e., s. 160.

Yıl	Üretilen Film Sayısı
1970	225
1971	266
1972	298
1973	208
1974	188
1975	225
1976	164
1977	124
1978	128
1979	195

Yukarıdaki tabloya bakıldığında, üretilen film sayısının 1970'lerin ortasından itibaren düştüğü görülür. 1979 yılında görülen artış, 16 mm filmin yaygın kullanımından kaynaklanmaktadır. Ertesi yıl, 12 Eylül 1980 darbesinin etkisiyle film üretimi büyük oranda azalacaktır.

1970'li yıllarda üretilen filmlerin büyük çoğunluğu seks filmleridir. Ancak bu ticari filmlerin yanında, 1970'lerde toplumsal sorunlara eğilmeye devam eden filmler de çekilir. Bu dönemdeki toplumsal sorunlara eğilen gerçekçi ve işçileri konu edinen filmlere bakıldığında, Yılmaz Güney'in 1970'te *Umut* filmiyle başlattığı gerçekçi akımı izleyen siyasal ve eleştirel filmler 1960'ların başındaki filmlerin devamı gibi değerlendirilebilir.

1960'larda toplumun sorunlarına filmlerini yapan Metin Erksan, 1970'lerde bu çizgisinin dışına çıkıp, 1975'te TRT için orta uzunlukta 5 film çektikten sonra 1976'da Shakespeare uyarlaması 'İntikam Meleği/Kadın Hamlet' ve 1977'de 'Sensiz Yaşayamam'ı yapar. Ancak 1960'larda yapılan filmlerin izinden giden filmler de vardır. 27 Mayıs sonrası ortaya çıkan işçi ve işveren arasındaki ilişkilerin, sendikalaşma, grev ve toplu sözleşmeyle ilgili konuların işlendiği Ertem Göreç'in *Karanlıkta Uyananlar* filmi gibi filmler yapılır. Lütfi Akad'ın *Diyet* (1975) adlı filmleri başlıca örnek olarak gösterilebilir. *Diyet* filmi Akad'ın üçleme olarak çektiği filmlerin (*Gelin*, 1973; *Düğün*, 1973) sonuncusudur.

⁸⁸ Scognamillo, 2010, a.g.e., s. 160.

Lütfi Ö. Akad'ın *Gelin* (1973), *Düğün* (1973) ve *Diyet* (1974) üçlemesi, köyden kente göç eden insanların dramlarını anlatır.



Gelin (1973) filminde, Yozgat'tan İstanbul'a göç ederek kente tutunmaya çalışan bir ailede baba Hacı İlyas, evli iki oğlu Veli ve Hıdır ile birlikte iş kurar. Veli ve Hıdır kent yaşamını kolaylıkla uyum sağlar, hep birlikte açtıkları bakkaliyede çalışacaklardır. Fakat küçük gelin Meryem için bir değişim söz konusu değildir. O kaynana ve büyük gelin tarafından ev içi alanda sürdürülmekte olan köy değerlerinin ve buna bağlı olarak feodal yaklaşımın kabul gördüğü bir ortamda kapalı kalacaktır. Bir taraftan cılız ve hasta oğluna annelik eden Meryem, diğer taraftan elinden geldiğince bakkaliyenin işlerine yardım etmektedir. Bunlar devam ederken küçük Osman'ın hastalığı gün be gün ağırlaşmakta, fakat kâr kaygısına düşen ailenin diğer bireyleri tarafından durum umursanmamaktadır. 'Para' Hacı İlyas ve diğerlerinin hayatlarındaki en önemli değer haline gelir ve torun Osman'ın canından daha kıymetli bir hal alır. Çocuğun annesi olan küçük gelin, oğlunu paraya kurban verdikten sonra, 'aile' ve evi terk edip daha önce kendisine yardımcı olan fabrika işçisi bir kadının evine sığınarak onun yardımıyla fabrikada işçi olarak çalışmaya başlar. Gelin, kendisini yalnız, çaresiz ve erkeklere bağımlı kılan, boyun eğmesini ve sadece denileni yapmasını dayatan 'aile' kurumuna ve sisteme karşı durur ve kendi iradesiyle çalışmayı seçer. Onun ardından babası tarafından namusunu temizlemesi için gönderilen kocası da onunla birlikte fabrikada çalışmaya başlar. Filmde bir

yandan ‘göç’ olgusunun köyden kente gelen bir aile üzerinde ne gibi etkilerde bulunduğu, değerlerini nasıl değiştirdiği anlatılırken, diğer yandan devletin baskı ve ideolojik aygıtlarınca kuşatılmış olan ‘kadın’ın ataerkil toplumdaki ve bu aygıtlardan biri olan ‘aile’deki konumu ve direnişi anlatılır. Filmin sonunda kadın, ataerkil düzenin ve bir ‘ideolojik devlet aygıtı’ olarak ‘aile’nin baskı ve sınırlamalarından uzaklaşarak ve bu sistemin müfrezesi haline gelmiş boyun eğip şükreden aile bireylerine karşı çıkarak, eve ekmek getiren ‘erkek’e bağımlılıktan kurtulup ‘emekçileşme’ yolunu, yani kendi parasını kazanmak için kendi emeğini belirli bir ücret karşılığında satıp toplumsal emeğin bir parçası olmayı seçer. Onun ardından gelen koca, Gurbet Kuşları filmindeki kocanın aksine, onu alıp fabrikadan çıkarmak yerine onun yanında kalıp “Bu fabrikada bana da iş var mı?” diye sorar.

Üçlemenin diğer filmi olan *Düğün* (1973), Urfa’dan gelip İstanbul’a yerleşen üçü kız üçü erkek altı kardeşten oluşan bir ailenin dramı anlatılır. Büyük kız kardeş Zeliha hepsine annelik yaparken, diğer iki kız kardeş fabrikada çalışmaktadırlar. Halil ve İbrahim de Zeliha’nın evde yaptığı lahmacunları satmaktadırlar. Küçük kardeş Yusuf ise okula gitmektedir. Halil ve İbrahim’in yaptıkları işi büyütmek için çözüm Cemile’nin tanımadığı bir adamla evlenmesinden alacağı başlık parasıdır. Zeliha’nın karşı çıkmasına rağmen Cemile ailenin iyiliği için kendini feda etmeye hazırdır ve bu evlilik gerçekleşir. Abisi İbrahim’in işlediği cinayeti üstlenen küçük kardeş Yusuf hapse girer. Habibe de istemediği bir adama başlık parası için Halil tarafından verilmek istenmektedir. Zeliha buna karşı çıkar, evliliği bozup tüm kardeşlerini alıp oradan uzaklaşır. Kendi çabalarıyla hakça kuracakları bir hayata doğru yol almalarıyla son bulur film. Tıpkı Gelin filmindeki Meryem karakteri gibi Zeliha da, para hırsıyla körleşen aile fertleri karşısında, cesur tavrı ve emeğiyle yaşama noktasındaki seçimiyle sağlam bir duruşa sahiptir. Yine Gelin filminde olduğu gibi, burada da karakterlerin ‘emekçileşme’ sürecini seçmesiyle film biter.

Üçlemenin son filmi olan *Diyet*’te (1974), ‘emekçileşme’ sürecinin eşiğinde bıraktığı kişilerin bundan sonraki durumlarını anlatır. Diyet’in kahramanları, kırsal kesimden gelip emekçi olan biri kadın öbürü erkek iki kişidir: Hasan ve Hacer. Filmde köyden kente göçenlerin emekçileşme süreci anlatılır.

Film fabrikada çalışan bir makinenin görüntüsüyle açılır. Çalışan kadın ve erkek işçilerin görüntüsü devasa makineye vücudunu kaptıran bir işçinin acı

çığılığıyla kesilir. Daha önce de benzer kazalar olmuştur; durumu öğrenen patronun tepkisi “Takdiri ilahi” şeklinde olacaktır. İşte ideolojinin özneleştirdiği bu bireyler, Tanrının emirlerine, din adamlarına, patrona, mühendise boyun eğmek gerektiğini kabul ederler; “Her şeyin (böyle) yolunda” olduğunu kabul ederek işlerler ve “Şükür, hep böyle olsun!” derler.

Kazadan sonra tekerlekli sandalyeye mahkûm olan Mustafa'nın durumu, işçiler arasında sendikalaşma konusunun tartışılmaya başlanmasına neden olur. Diğer arkadaşları gibi gecekonduda yaşayan Hacer ise sendika konusunda kayıtsızdır. Şehre göçle beraber başlayan işçileşme sürecinde henüz işçi sınıfı bilincine sahip değildir. Aynı şekilde Hacer gibi köyden yeni gelmiş ve işçi sınıfı bilincine erişememiş olan Hasan da sendikalaşmaya karşıdır. Bu ikisi arasında zamanla bir ilişki gelişir ve evlenirler. Hasan'ın tek derdi para kazanıp ailesine bakmak ve ekmek kapısına saygısızlık etmemektir. Köyde, gelenek ve göreneklerinde böyle görmüştür çünkü. Mustafa'yı sakat bırakan makinenin başına Hasan geçirilir. Yeni görevine başlayan Hasan diğer taraftan da fabrika içindeki sendikalı işçilerin çalışmalarını ustabaşına dolayısıyla patrona bildirmeye başlar. Ancak Hasan bunu zorla yapmamakta ve kötü bir şey yaptığını düşünmemektedir. Hasan bu işi gönüllü yapar; çünkü ideolojinin tasarımıyla yetişen birey, bir ideolojinin içinde olduğunun bilincinde olmadan gelişir. O, ideolojinin maddi varlığına maruz kalarak tüm dünyayı onun bir parçası olarak, hatta ondan ibaret olarak kurgular. Bu müfrezeler, müfreze olduklarının, yani mutlak öznenin amaçlarının farkında değillerdir. Onlar, yapmakta olduklarının ya da görev edindiklerinin doğruluğuna inanan müminlerdir. Yani bilinç düzeyinde bir bilmeyeyle eylemez özneler. Duygularıyla ve vicdanlarıyla da hareket ederler. İşte o duygular da ideolojinin işlediği alanlardır, tıpkı inanç gibi. Hasan da, tıpkı inanç gibi, bu sistemin doğruluğuna ve ekmek kapısına ihanet etmeden çalışılması gerektiğine inanır; vicdanı ve duyguları ona böyle hareket etmesini söyler.

Hacer, kocasından önce bazı gerçeklerin farkına varmaya ve sendikanın önemini anlamaya başlasa da, Hasan'ı buna ikna edemez. Makinenin bir sonraki kurbanı Hasan olur. Hasan kolunu makineye kaptırır. Hacer' in korkuları gerçek olmuştur sonunda. Kocasının kopan kolunu Salim Bey'e fırlatarak haykırır: “Şimdi bizim diyetimizi kim ödeyecek?”. Balyozu eline alıp makineyi parçalayacakken vazgeçer. “Bunun günahı yok!” der. Selim Bey'e dönüp “Sende de değil...” der.

Hacer bu durumun suçlusunu olarak işlerini kaybedecekleri korkusuyla sendikaya girmeyen işçileri de görmemektedir. Yaşlı gözlerle ekrana döner ve gerçek suçlunun bizler olduğunu haykırır seyircilere.

Hasan'ın kapitalist üretim tarzını anlamaları ona diyet vermeleri ile mümkün olacaktır. Hacer'in biz seyircilere bakışı da 'Siz ne zaman anlayacaksınız? Bir diyet verdiğinizde mi?' sorusunu sormaktadır. Bu sisteme karşı koymak için illa kendi başımıza bir şey gelmesini beklemek ve o zaman sesini yükseltmenin bir faydası yoktur. Önemli olan birlik ve dayanışma içinde bir karşı duruş sergileyebilmektedir. Bu üç filmde de kadınlar, köyden kente göç sürecinde oluşan sorunları, kendi emeklerine sahip çıkarak çözüp bir direnç göstermeyi başarırlar.

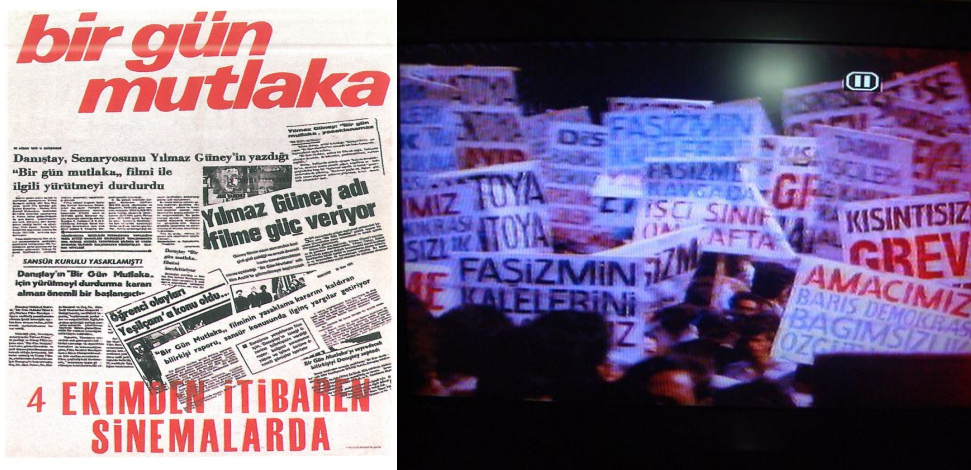
Yılmaz Güney'in senaryosunu yazdığı ve Şerif Gören'in yönettiği *Endişe* (1975) filmi, makineleşmenin başladığı dönemlerde kırsal kesimde yaşayan, ağa tarafından sömürülen köylülerin yaşadığı sıkıntıları konu alır.



Yılmaz Güney, grev konusunu bu filmle fabrikadan tarlalara taşır. Yılmaz Güney'in hapse girmesi nedeniyle Şerif Gören tarafından tamamlanan film, tüm umutlarını pamuk tarlalarına bağlayan tarım işçilerinin, sömürülmesini anlatır. İşçiler pamuk toplama fiyatları konusunda işverenle anlaşamazlar. Başkaldırıp greve gitseler de örgütlenme ve dayanışma bilincinden yoksundurlar. İşçilerden biri olan Cevher, kan davası nedeniyle para biriktirmek zorunda olduğu için çalışmayı sürdürür. Koşullar, Cevher'i "grev kırıcı" durumuna düşürür. Ancak Cevher çok büyük bir çıkmazdadır; kendine tanınan süre içinde ya kan borcunu ödeyecek ya da öldürülecektir; diğer yandan da kızını isteyen hem yaşlı hem de evli olan çiftçi

başına "Evet" derse başlık parası hazırdır. Bu kişisel dram çerçevesinde ilerleyen hikâyesiyle film, tarlaya makine girip pamuk ırgatlarının işlerinin bozulması, ağa tarafından sömürülen işçilerin taban fiyatlarını artırmak için imza toplamaları ve grev örgütlemeleri gibi sahnelerle toplumsal bir eleştiri getirir.

Yılmaz Güney'in senaryosunu yazdığı ve Bilge Olgaç'ın yönettiği *Bir Gün Mutlaka* (1975) filmi, gösterilerden, grevlerden, afişleme ve yazılama çalışmalarından alınan kesitlerle belgeselci bir yaklaşımla dönemin toplumsal ortamını yansıtır. Amacı "toplumun çeşitli kesimleriyle işçi, öğrenci ve emekçiler arasındaki ilişkileri, çelişkileri yansıtmak, yaşam savaşına yeni bir gözle bakmaktır." (Scognamillo, s. 267)



Ali Özgentürk 1975'te *Yasak* adlı kısa bir film çeker. Bu filminden dolayı on yıl sonra 1984'te tutuklanır. Özgentürk bu süreci şöyle anlatır:

Konya'da bir sendika benden dokümanter bir film yapmamı istedi. Sovyetler Birliği'nin Türkiye'ye yaptığı ilk yatırım Seydişehir Alimünyum Fabrikası'dır. Bu fabrikanın sendika başkanı, benim üniversite dönemimdeki en iyi arkadaşlarımdan birisiydi ... Bu arkadaşım bana, kendi sendikasında işçilere göstermek için bir film yapmamı istedi. Finansmanı sağladı. Ben o paranın içerisinde, bir de kendime bir film çektim. İki Yasak filmi var. Birini sendikaya, diğerini kendime yaptım. Benim filmim bir işçi çocuğunun rüyalarını anlatıyordu ... Bu filmi bitirdikten sonra Moskova'ya götürdüm ve orada Stanley Kubrick'in elinden ödül aldım ... Türkiye'ye döndükten sonra, ben bu filmden kopyalar bastırıp sendikalara gönderdim ... Bu filmi, 12 Eylül'den sonra

sendikaların depolarında buldular ... Beni tutklayıp İstanbul Emniyet Müdürlüğü'nden Ankara'ya götürdüler.⁸⁹

Ertem Eğilmez 1970'lerde çektiği komedi filmlerinde zaman zaman işçilere yer verir. Bu bazen *Öyle Olsun* (1976) filminde olduğu gibi pek suya sabuna dokunmayan bir şekilde de olabilir, bazen de *Oh Olsun* (1973) ve *Bizim Aile* (1975) filmlerinde olduğu gibi gerçek bir işçi sınıfı bilinci ve tavrı sergileme şeklinde de kendini gösterebilir.

Ertem Eğilmez'in yönettiği *Oh Olsun* (1973) filmi tipik bir 'zengin oğlan-fakir kız' hikâyesi üzerine kurulur.



Fabrikatör Fehmi Bey'in üç oğlu Ferit, Ferdi ve Fazıl Haznedar babalarının istediği gibi birer adam olmayınca, Burhan Usta ile aynı fabrikada işçi olarak çalışmak zorunda kalırlar. Burhan Usta'nın kızı Alev de aynı fabrikada işçidir ve Ferit ile aralarında başlayan aşk, ailelerinden gizlice evlenip bir de çocukları olmasıyla sonuçlanır. Filmin sonlarına doğru bu ilişkinin açığa çıkmasıyla birlikte, Fehmi Bey Burhan Usta'yı işten atar, ve işçiler de greve giderler.

Filmin arka fonunda düşük ücretlerden şikâyetçi işçilerin greve çıkmak için sabırsızlanmaları vardır. İşçilerin fabrikada bir ağabey gibi görüp saygı duydukları Burhan Usta, bir yandan işçilerin talepleri için patrona dert anlatmaya çalışırken, diğer yandan sık sık işçilere sabırlı olmaları için çağrı yapar, ve "acele etme oğlum, her şeyin usulü var, kanunu var, haydi sen işine bak" diyerek onları yatıştırır. İşçiler

⁸⁹ Ertekin Akpınar, *10 Yönetmen ve Türk Sineması*, İstanbul, Hayalet Kitaplığı, 2009, ss. 140-141.

ise Burhan Usta'nın hatırına dişlerini sıkırlar. Burhan Usta karakteri ilk etapta mücadeleye mesafeli, hattâ işçilerin mücadelesini engellemeye çalışan bir figür olarak çizilir. Ancak bunu kötü niyetinden değil, işyerini bir ekmek kapısı olarak görmesi ve ekmek kapısına zarar gelirse kendilerinin de zarar göreceği inancıyla yapmaktadır. Burhan Usta, politik, sınıf bilinçli ya da devrimci bir işçi değil, çalıştığı işyerinde tavırlarıyla ve çalışmasıyla güven kazanmış, sevilip sayılan bir işçidir. Birkaç işçinin sendikayla görüşmeleri neticesinde filmin sonuna doğru işçiler fabrikanın bir yerinde toplanırlar ve sınıf bilincine sahip işçi İhsan sendikanın ve hakem kurulunun grevi tanıdığını açıklar işçilere. “Şimdi grev oylaması yapıyorum” diye seslenir. Burhan Usta da dâhil olmak üzere tüm işçiler el kaldırır ve “istiyoruz” diye cevap verirler. İşçi İhsan da grev kararının alındığını açıklar ve “şimdi gününü tayin edelim” der. İşçiler, “hemen yarın” derler. Ancak bu noktada Burhan Usta, işçilere şöyle seslenir:

Arkadaşlar, çocuklar! Acele etmeyin. Ben grev hakkımızı kullanmayalım demiyorum, ama şu anda işyerimizin acele siparişleri var. Bunları yetiştirmeden greve gidersek, işveren güç durumda kalır, belki de batar.

İşçiler öfkeli, “Batsın, bize ne!” derler. Burhan Usta'nın buna cevabı şu olur:

Grev işyerine karşı değil, işverene karşı yapılır; maksat batırmak değil, hakları almak; zaten ne zaman istersek bu makineler durur, bu bizim elimizde; burası hepimizin ekmek kapısı, bence siparişleri bitirene kadar grev tarihini erteleyelim.

Yeni oylama neticesinde grev tarihi ertelenir. Ancak Burhan Usta'nın işten atılmasıyla, işçiler derhal greve başlarlar. Fehmi Bey'in oğulları da “biz de işçiyiz” diyerek geçerler grevin başına. Ferit'in annesi ise önce gelinini bağrına basar, ardından fabrikanın yolunu tutup kocasına meydan okur. “Nankör” oğullarının ve işçilerinin greve çıkmasına öfkelenen Fehmi Bey'e, “âlemler aya gidiyor bey, işçiler greve gitmiş de ne olmuş?” der! Torununu gören Fehmi Bey yumuşar ve fabrikanın önündeki grevci oğullarının yanına giderek, “Siz işçi değil, benim oğullarımsınız. Bu fabrikayı benden iyi idare edecekseniz, buyurun fabrika sizin. Ben gidiyorum” der ve torununu kucağına alır. Ferit'in işçilere, “Arkadaşlar! Tüm haklarınız kabul edilmiştir! Haydi işbaşına!” duyurusuyla film mutlu sonla biter.

Bir komedi olarak mutlu sonla biten film, aslında patronla işçinin gül gibi geçinip gidebileceği gibi yanlış bir önerme üzerine kuruludur. Birinin diğerini sömürmesine dayalı olan kapitalist sistemde birbiriyle uzlaşmaz bu iki sınıfın ‘gül gibi geçinmesi’ söz konusu değildir. Burhan Usta’nın da siyasallıktan ve sınıf bilincinden uzak ama insani değerler açısından öne çıkan bir tutum sergileyerek olayları sonunda tatlıya bağlanacak şekilde yönlendirmesi, kapitalist ve işçinin bu şekilde uzlaşması acımasız kapitalist dünyanın gerçekleriyle uyumsuz.

Bizim Aile (1975) filminde de buna benzer bir senaryo görülür.



Yine ‘fakir oğlan-zengin kız’ çerçevesinde gelişen olaylar, zengin fabrikatör babanın insafa gelmesiyle tatlıya bağlanır. Yaşar Usta bir fabrikada işçi olarak çalışmakta ve çocuklarına bakmaktadır. Melek Hanım da Yaşar Usta gibi dul ve 3 çocuk annesidir. Görücü usulüyle anlaşır ve evlenmeye karar verirler. Ancak bu durumu çocuklarına anlatmak hiç de kolay olmayacaktır. Sonunda iki aile birleşir ve aynı evde yaşamaya başlar. Melek Hanım'ın büyük oğlu Ferit, okuldan arkadaşı olan Alev'i sevmektedir. Ancak Alev, zengin bir fabrikatör olan Saim Bey'in kızıdır. Her ne kadar Alev babasını pek sevmese de, onun sıkı denetimi altında yaşamaktadır. Saim Bey, kızının Ferit'ten ayrılması için aileyi zor durumda bırakır.

Aile zor durumda kalınca Yaşar Usta'nın Saim Bey'in ofisine gidip söyledikleri, Türk sinemasının en bilinen repliklerinden biridir:

Bak beyim, sana iki çift lafım var. Koskoca adamsın. Paran var, pulun var, her şeyin var. Binlerce kişi çalışıyor emrinde. Yakışır mı sana ekmekle oynamak? Yakışır mı bunca günahsız, çoluğu çocuğu, karda kışta sokağa atmak, aç bırakmak? Ama nasıl yakışmasın! Sen değil misin öz kızına bile acımayan, bir damlacık saadeti çok gören. Anlamıyorum musun beyim, bu çocuklar birbirini seviyor. Ama ben boşuna konuşuyorum. Sevgiyi tanımayan adama, sevgiyi öğretmeye çalışıyorum.

Hıh, sen, büyük patron, milyarder, fabrikalar sahibi Saim Bey! Sen mi büyüsun? Hayır, ben büyügüm! Ben, Yaşar Usta! Sen benim yanımda bir hiçsin, anlıyor musun, bir hiç! Gözümde pul kadar bile değerin yok. Ama şunu iyi bil, ne oğluma ne de gelinime hiçbir şey yapamayacaksın, dağıtamayacaksın, mağlup edemeyeceksin bizi. Çünkü biz birbirimize parayla pulla değil, sevgiyle bağlıyız. Bizler birbirimizi seviyoruz. Biz bir aileyiz. Biz güzel bir aileyiz. Bunu yıkmaya senin gücün yeter mi sanıyorsun? Dokunma artık aileme! Dokunma çocuklarıma! Dokunma oğluma! Dokunma gelinime! Eğer onların kılına zarar gelirse, ben, ömründe bir karınca bile incitmemiş olan ben, Yaşar Usta, hiç düşünmeden çeker vururum seni! Anlıyor musun, vururum ve dönüp arkama bakmam bile!

Yaşar Usta'nın acımasız fabrika sahibine bu çıkışı kişisel mevzulardan kaynaklı olsa da, işçi sınıfı bilincine sahip bir işçi olarak sınıfsal haklar için mücadele içinde söylenmiş sözler olmasa da, işçi sınıfında bir bireyin patrona karşı nasıl dimdik durup hakkını savunabileceğini gösteren sahnelerden biridir Türk sinemasında.

Atıf Yılmaz *Kibar Feyzo* (1978) filminde, temelde feodal düzen ve ağalık eleştirisi yapar.



İhsan Yüce'nin senaryosunu yazdığı, Atıl Yılmaz'ın yönettiği ve 1980 yılından sonra senelerce televizyon gösterimi yasaklanan *Kibar Feyzo* filmi, feodal düzen ve ağalığı eleştirirken diğer yandan da Feyzo karakteri üzerinden bireyin sömürü konusunda bilinçlenmesini ele alır. Film yalnızca köyde geçmez; Feyzo'nun ağa tarafından kovulma süreçlerini bahane ederek köy ve şehir yaşamı arasında hem paralellikler hem de zıtlıklar kurgular. Feyzo, köyde ağa ve kayınbaba zulmüyle çarpışırken şehirde de işçilerin patronlarla cebelleştğini görüp bilinç olarak yavaş yavaş karşılaştırmalı bir analize girişebilecek yeteneği kazanır. Filmde olaylar genel olarak Feyzo-Gülo-Başlık parası arasında dönse de, pamuk ırgatlarına Çukurova'da

verilen paranın Maho Ağa'nın verdiğiinden daha çok olmasının konuşulmaya başlanmasıyla bir taraftan köylüyü de ilgilendiren bir mevzu olmaya başlar. Feyzo'nun başkaldırısının köylüye de sirayet eder. Bu başkaldırının sonucunu, filmin final sahnesinde bizzat Feyzo'nun ağzından öğreniriz: Maho'dan sonra köye yeni bir ağanın gelmiştir ve halleri eskisinden daha beterdir. Filmin sonunda komedilerde alışılan mutlu son yoktur; onun yerine seyirciyi 'bir ağanın yerine başka bir ağanın geçmesinin mutluluk getirmeyeceği' konusunda düşündürür. Çözüm sistemin ortadan kalkmasıdır, iktidarda bulunan kişinin değişmesi değil. Feyzo, köydeki direnişi örgütlerken şehirde gözlemlendiği işçi direnişlerini ve grevleri örnek almıştır. 'İşçi sınıfı' filmde çok az görünse de, karakterlerin gelişimi üzerinde çok etkili olur.

Yavuz Özkan'ın 1978'da çektiği *Maden* filmi, maden işçilerini konu alır. Film, gerçekten maden ocağında ve gerçek maden işçilerinin katkılarıyla çekilir.



Maden ocağında iş kazaları ve ölümler artmaktadır. Sendika bürokrasisi ve patron iş kazalarına karşı hiçbir önlem almamakta, işçilerse kara kara sıranın ne zaman kendilerine geleceğini düşünmektedirler. Filmde, işçi sınıfının sadece emek gücünü sömürmekle yetinmeyen burjuvazi, ayrıca mesai bittikten sonra 'emeğin yeniden üretimi' safhasına da müdahale ederek işçilerin zihinlerini de bulandırmakta ve düşünüp örgütlenmelerine engel olmak amacıyla hiçbir üretkenliği ve geliştiriciliği olmayan panayırdaki faaliyetlerle işçilerin sorunlarını unutup

uyuşmalarını sağlamaktadır. İşçiler bilinçsiz, kadercî ve örgütsüzdür. Bu sırada, olanları bir kader olarak görmeyen devrimci işçi İlyas, işçilere işyerinde yaşanan kazalarla patronun kârı arasındaki ilişkiyi anlatmaya başlayarak örgütlenmeyi başlatır. İlyas'ın amacı, işçilerin çalışma koşullarını düzeltmesi için maden ocağındaki işçilerin örgütlenmesini sağlamaktır. İlyas'ın fikirleri diğer işçiler tarafından da sahiplenilmeye başlanır. İlyas'ın Nurettin, Ömer ve Ali ile beraber bir komite oluşturur, ve işyerine müfettiş getirmek için imza kampanyası başlatır. Buna engel olmak için patron, faşist çeteleri vasıtasıyla komiteye silahlı saldırı düzenler, ve bunu sonucu İlyas ve 4 işçi yaralanır. Onlar hastaneden çıkıp aralarına geri dönene kadar işçiler iş yavaşlatırlar. İlyas'ın çabaları sonuç vermiş ve fabrikada işçiler arasında birlik sağlanmıştır. İlyas iyileşince en yakın arkadaşlarıyla beraber, bakımı yapılmadığı için çok tehlikeli bir durumda olan başka bir ocağa verilir. İlyas'ın grizu patlaması sonucu göçük altında kalıp ölmesiyle üzerine, işçiler örgütlenir. İlyas'ın ölü bedeni omuzlara alınır, kollar birbirine kenetlenir ve işçilerin şehre doğru yürüyüşü ile film sona erer.

Film, Türkiye işçi sınıfının 1960'lı yılların başından 1980'e gelinceye kadarki 20 yıllık süre içinde yürüttüğü mücadeleler sonucu ulaştığı örgütlülüğü ve kazandığı hakları çok iyi yansıtıyor. Bu döneme yaşanan 15-16 Haziran direnişi ve sendika ve sosyal haklar için yapılan diğer grevler ve eylemler damgasını vurur. Yavaş yavaş gücünü fark eden (özellikle de 15-16 Haziran direnişiyle) işçi sınıfının mücadelesi ve örgütlülüğü artmaktadır.

Filmde de işçilerin bilinçlenme süreçlerine, sınıf mücadelesinin ve örgütlülüğün nasıl arttığına tanık oluruz. Filmin başındaki işçilerle sonundakiler arasında düşünce ve tutum açısından büyük bir fark vardır. Başlangıçta maden işçilerine hâkim olan kadercî ve güvensiz tutumların yerini bilinçli, örgütlü ve mücadelecî bir tutum almıştır. Filmde Kökleşmiş bir mukadderat inancına ve yozlaşmış bir eğlence anlayışına sahip, ezildiğinin farkında olmayan işçilere İlyas'ın gerçeği gösterme çabası anlatılır. İşçilerin yaşadıkları sorunların kaynağının farkına varmaları, sınıf kimlikleriyle tanışmaları bu örgütlenme sayesinde gerçekleşir. *Karanlıkta Uyananlar*'dan sonra *Maden* filmi işçi sınıfının bilinçlenip örgütlenmesini göstermesi açısından önemli bir filmidir.

Yavuz Özkan'ın 1979'da çektiği *Demiryol* filmi, demiryolu işçilerini ve onların direnişlerini anlatmaktadır.



Yavuz Özkan, *Maden* filminin ardından bu sefer de *Demiryol* (1979) filmiyle demiryolu işçilerinin grevini, grev sürecinde bilinçlenip greve sahip çıkmalarını anlatır. Yavuz Özkan *Demiryol* filmi ile ilgili şunları söyler:

Bu filmde gelişen işçi sınıfı hareketine, işbirlikçi burjuvazini indirmek istediği darbe girişimlerini sergilemeye çalıştım. Bir kamu kuruluşu olan demiryollarındaki greve ekonomik planda hiçbir ilgisi olmadığı halde politik planda ilgilenenlerin oynadıklarını sergilemek istedim. Bu ana tema içinde toplumun çeşitli kesimlerindeki örnekleri alarak, bu baskı, terör ve demagojiyi örgütlü ve birlik içinde püskürtmenin mümkün olabileceğini vurgulamak istedim.⁹⁰

Halit Refiğ, *Yaşam Kavgası* (1978) filminde, kentin gecekondu mahallesinde yaşayan bir madenci ailesinin yaşamını anlatır.

⁹⁰ Zeynep Oral, Yavuz Özkan / *Demiryol*” *Milliyet Aktüalite*, 20 Nisan 1980.

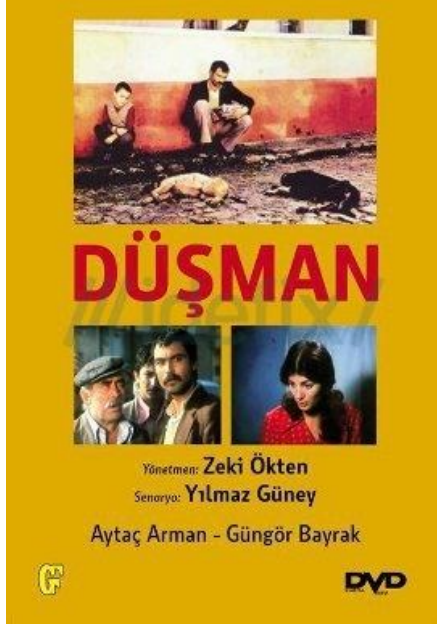


Halit Refiğ, yıllar önce Memduh Ün'ün *Kırık Çanaklar* filmi yeniden uyarlayarak *Yaşam Kavgası* filmi çekti. Yine İstanbul'un yoksul bir mahallesinde yaşayan bir işçi ailesinin dramı anlatılır. Buradaki tek fark adam fabrikada şoför değil, bir maden de işçidir:

Yaşam Kavgası'nda maden işçisi Reşit ocaktaki kazada ölümden döndükten sonra biraz gevşemek, hayatın tadını çıkarmak dileğinde. Bu, aile düzeninin bozulmasına sebep oluyor. Bozulan düzen ailenin her ferdi ayrı ayrı perişan ediyor. Sonuçta iki çocuklu perişan ana, bütün çelişkilerine rağmen fertler için yine de en sağlıklı sığınak olan aileyi yeniden topluyor. Reşit kazanç yollarının çıkmazını, burjuvalaşmanın imkânsızlığını, devlete değil adama çalışmanın dertlerini idrak ettikten sonra, madene ve toplu üretime geri dönüyor.⁹¹

Senaryosunu Yılmaz Güney'in yazdığı, Zeki Ökten'in yönettiği *Düşman* (1979) filmi, iş arayan bir yoksulun acıklı hayat hikayesini anlatır. Film, Çanakkale'de geçer. Çanakkale'de karısı, kız çocuğu ve kaynanasıyla bakımsız bir gecekonduda yaşayan İsmail iş arayan bir adamdır.

⁹¹ Halit Refiğ, "Birçok Filmimin Esas Temalarından Biri Toplumsal Değişimin Aile Üzerindeki Etkileridir", *Dünya*, 27 Nisan 1979.



Film bir amele pazarında başlar. İş bekleyen binlerce kişi vardır. İşsizliğin artmasından ötürü herkes her işi yapar. Herkes birbirine düşmandır. Güçlü olan, uyum sağlayan hayatta kalır bu dünyada. Bazıları karısını bile satar. Mahalledeki hali vakti yerinde olan birilerin yanında 3-5 günlük işle geçinir İsmail. Aç kalmamak için belediyenin üç günlük, başiboş köpekleri öldürme işini bile yapmak zorunda kalır. İsmail'in karısı artist olmak istemektedir. Karı, koca kavga ederler. Bir gün sonra İsmail'in karısı komşusu ile İstanbul'a kaçar. İsmail İstanbul'dan gelen komünist arkadaşının katkılarıyla bir aydınlanma yaşar ve gerçek düşmanın kim veya ne olduğunu kavrar.

Bu anlamda çok değerli bir filmidir *Düşman*. Sitemin çarkının arasında o kadar örselenmiştir ki insan, artık herkes herkese düşman olmuştur. Yoksullar hayatta kalabilmek adına kendi sınıfından insanların mahvına neden olurlar. Filmin hemen başında amele pazarında iş bekleyen ve kamyona binmeyi başaran işçilerden bir tanesi, kendi yerini sağlamlaştırmak için, kamyonun arkasına takılan arkadaşlarından birinin elini ısırarak yere düşüp ölmesine neden olur. Öyle ki yere düşen düşmüştür artık, hayatta kalmak için karnın doyması gerekmektedir ve düşeni kaldıracak zaman yoktur. Düşman filmi, bize gösterir ki kapitalizm insanları öyle vahşileştirir ki, herkes herkese düşman olur. Sınıf bilinci ile yoğrulmazsan kendi sınıfındaki insanlarla uğraşmaktan, sefaletin gerçek nedenlerini göremez olursun. Sefaletten kurtulmanın imkânları az da olsa vardır ancak bu yol başkasını sömürmekten, emeğini gasp etmekten, onu yok etmekten geçer. Yoksa yoksul ve

ezilen olmaya mahkûm kalırsın. Yoksul insanların gözlerini ışıklarla kamaştırırlar, öyle ki kadınlar sonunda bedenlerini satarlar. Artık yoksulların her şeyi satılıktır ve onların yuvalarını ayakta tutmak imkânsız hale gelmiştir.

Bereketli Topraklar Üzerinde (1979) filminde Erden Kıral, üç köylü arkadaşın Çukurova'ya gelmeleriyle içine girdikleri sömürü düzenini gözler önüne serer.



Filmde Çukurova'ya gelip ağır şartlar altında çalışan Köse Hasan, Pehlivan Ali ve Yusuf adlı üç arkadaşın başından geçenler konu edilmektedir. Bu üç köylü aracılığıyla fabrikalardaki, inşaat işlerindeki çalışma şartlarını, sonra büyük toprak sahiplerinin tarım işletmelerindeki sömürü düzenini gözler önüne serer. Bunlar gerçek sanayi işçisi değildir. Bir ayağı köyde, bir ayağı kentte olan köylü – işçilerdir. Hemşerilerinin bir fabrikasını olduklarını duyup Sivas'ın bir köyünden gelen bu üç arkadaş şehirde birbirlerinden hiç ayrılmamayı kararlaştırırlar. Hemşehrileri onlara çırçır fabrikasında iş verir. Fabrikada çok zor şartlar altında çalışırlar. Akşamları kiraladıkları ahırda buluşurlar. Çok zor şartlarda yaşarlar ve çalışırlar. Ancak para biriktirme amacıyla işlerine devam ederler. Bir süre sonra Köse Hasan hastalanır ve işe gidemeyecek kadar kötü bir duruma gelir. Ali ve Yusuf ona bir süre baksa da bir süre sonra hasta arkadaşlarını bırakıp daha fazla ücret alabilecekleri yeni bir işe girer. İnşaat işçiliği yaparlar. Bir süre sonra Hasan'ın öldüğü haberini duyarlar. Buğday tarlasında çalışmaya başlayan Pehlivan Ali çok zor şartlarda işine devam eder. Patronlar çalışanlarına çok kötü davranmaktadır. Duruma isyan eden ustalar işten çıkarılır. Makine kullanmayı öğrenen ve hırslanan Pehlivan Ali bir gün dengesini kaybeder ve bacağına patoza kaptırır ve kan kaybından ölür. Daha önce işten

çıkarılan işçiler haksızlığa isyan edip her şeyi ateşe verirler. Aralarında tek sağ kalan kişi duvarcı ustası olan Yusuf'tur.

Filmde, buldukları köyden para kazanmak arzusuyla ayrılan üç arkadaşın hayat zorlukları karşısında benliklerinden verdikleri ödümler anlatılmaktadır. İşçilerin olumsuz iş ve yaşam koşullarının aksine işverenlerin rahat ve gösterişli hayatları arasındaki zıtlık dikkat çekicidir. İşçi sınıfını içinde de kendini imtiyazlı gören ve kendilerine çeşitli çıkar sağlama yolları bulan ırgatbaşılar vardır. Şehirde çalışmak, barınmak, insanlarla ilişki kurmak geldikleri yerdeki gibi kolay değildir. Bu bir sömürü düzenidir ve özellikle makineleşmenin artmasıyla sömürü bir kat daha artmıştır. Çalışma şartları çok kötüdür. Ancak sınıf bilinçleri yoktur; para kazanmak uğruna en ağır şartlarda yaşamaya ve çalışmaya razıdırlar. Kapitalizmin temelindeki emek - sermaye ilişkisini ve sömürüyü göremezler; ancak onlar da ırgatbaşının aldığı haracı görürler sömürü adına, ve para kazanmak için patronun sömürüsü yanında ırgatbaşının sömürüsüne de razıdırlar. Aslında ayakta kalmanın ve karşılıklarına çıkan bu zorluklarla başa çıkmanın tek yolu birlik ve beraberliklerini korumak ve direnmektir. Ama hepsinin derdi 'ekmek derdi'dir. Bunun içindir ki "anca beraber, kanca beraber" diyen üç arkadaş birbirinden ayrılır, hiçbiri ötekiyle ilgilenmez, birbirlerini ölüme terk ederler. Çukurova'ya birlikte inen üç arkadaştan Köse Hasan zatürreeden ölür. Pehlivan Ali ayağını patoza kaptırır ve ölür. Üç arkadaştan sadece Yusuf kurtarır kendini, duvarcı ustası olur. Kavgasız, uzlaşmacı bir yol seçer. O bireysel gücüyle bireysel kurtuluşu seçen bir köylü-işçidir.

Patronlar, ırgatbaşları, birbirinin kuyusunu kazan köylüler, işçiler, para kazanma uğruna birbirini ölüme terk eden bu üç arkadaş, her biri, iktidara eklenerek onun temsilcisi olmuşlardır. Bu her biri iktidarın temsilcisi ve uzantısı olan bu kişiler, eylemlerini bilinç düzeyinde bir bilmeyeyle eylemez; Onların eylemesi için asker ya da polis gibi- bir baskı aracına da gerek yoktur, duygularıyla ve vicdanlarıyla hareket ederler. İşte o duygular da ideolojinin işlediği alanlardır, tıpkı inanç gibi.

Hayalleri de hayatları gibi küçük olan bu köylü-işçiler, bu yoksulluktan kurtulmak için bireysel kurtuluş yolları ararlar. Amaçları bu acımasız sömürü düzenine karşı birlikte direnmek değil, yırtmanın ve para kazanmanın yollarını

bulmaktır; bu da onları birbirinden ayırır. Kendi küçük ve dar dünyalarında bir başlarına çırpınırlar. İkisi ölür, biri kalır.

Erden Kıral'ın yönettiği *Bereketli Topraklar Üzerinde* filminin çekildiği 1979 yılında Türkiye'de 19 ilde sıkıyönetim vardır. Sıkıyönetim komutanlığı tarafından yasaklanan, darbeden 1 yıl sonra film Antalya Film Festivali'nde yeniden gösterilen ve daha sonra ise kimliği belirsiz kişilerce çalınan filmin negatifleri tekrar bulununca, Türkiye'de 28 yıl sonra gösterime girebilir.

Erden Kıral'ın *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1979) filmi yasaklandıktan sonra bir sonraki filmi olan *Hakkari'de Bir Mevsim* de yasaklanınca Erden Kıral Türkiye'den ayrılıp Avrupa'ya gider. Kıral, bu süreci şöyle anlatır: “Kızgındım. Düşünsenize, film yapma özgürlüğüm elimden alınmıştı. 'Ne yapabilirim?' diye çok düşündüm. Beynimin içinde bir sürü soru vardı. Gitmek, ağır bir bedeldi. O bedeli ödemeyi göze aldım.”⁹²

Yönetmenliğini Remzi Jöntürk'ün yaptığı 1979 yapımı *Yıkılmayan Adam* filminde suç ve şiddetin içinde doğup ona göre şekillenen bir adamın hikâyesini seyrederek.



⁹² Akpınar, 2009, a.g.e., s. 111.

Sokaklar tehlikelidir, acımasızdır. Dışarıda çürüme ülkenin her metre karesine işlemiştir. Bu çürümenin dışında durmak için, güçlü olmak ve yoksulun emekçinin yanında olmak gerekmektedir. Film seyirciye hayatın net çizgilerle ezen ve ezilen diye ikiye ayrıldığı söyler. Filmin kahramanı da kendi cephesinden yani suç dünyasından ezilenlerden yana olmuş, bileğini ve silahını patronalara, zalimlere, yani sömürenlere çevirmiştir. Kahramanımız, sömürü karşısında ezilen sınıfi temsil etmektedir. Her hareketi ezilen sınıfın refleksleri olması gerekmektedir. Bu sebepten kahramanımız bu davadan hiç yılmamalı ve ne olursa olsun yıkılmamalıdır. Başına ne gelirse gelsin yıkılmamalı ve muhakkak kazanmalıdır. Kahraman sürekli ajitasyon çeker gibi konuşur. Hatta sevdiği kızla bile bu tonlama ve vurguyla konuşmaktadır. Çünkü o ezilen sınıfın temsilcisidir. Ezilenlerin ezilme durumundan kurtulmak dışında hiç bir gündemi olmamalıdır. Kahramanımız bunun bilincinden ve ciddiyetinden bir an olsun ödün vermez. Filmin sonunda vurulur, onlarca kurşun yer ama yıkılmaz. Onun yıkılması demek ezilenlerin, yoksul sınıfın yıkılması demektir. Film, söylemek istediği şeyin altını çizmek için fantastik bir yola başvurur.

“Korkarak bir şey yaratamazsınız. Özgür olmanız gerekiyor. Tarkovski bir konferansta şunları söylemişti: ‘Özgür mü olmak istiyorsunuz? Olun!’ Çok derin bir argüman bu. Özgür olamadan hiçbir şey yapamazsınız.”⁹³ der Erden Kıral. Sinemacılar da özgürlükleri için, 1977 yılında İstanbul’dan Ankara’ya sansüre karşı bir yürüyüş düzenler ve 1978’de Sinema Emekçileri Sendikası SİNE-SEN kurarlar. Ancak devlet yükselen muhalefet karşısında acımasızdır; 1977’de 1 Mayıs İşçi Bayramında işçiler üzerine ateş açılması 37 kişinin ölümüyle sonuçlanırken, 1978’de mezhep çatışmalarının kışkırtılmasıyla Malatya, Çorum ve Kahramanmaraş’ta yüzlerce kişi hayatını kaybeder. 1970’li yıllar boyunca siyasi istikrarsızlık, hak ve özgürlükler uğruna verilen mücadeleler, ekonomik ve toplumsal krizden geçilip, hem toplum hem de sinema açısından çok daha karanlık bir dönem olan 1980’lere ulaşılır.

⁹³ Akpınar, 2009, a.g.e., s. 111.

2. 5. 1980'LI YILLAR

1980 yılı, önce 24 Ocak kararları ve ardından 12 Eylül askeri müdahalesiyle, bütün toplumsal yaşamın derinden etkilendiği yeni bir dönemi başlatır. 12 Eylül 1980'de 'kargaşa ve ülkedeki kan gölüne son verme' iddiasıyla yönetime el koyan darbeciler, devlet eliyle yaptıkları infaz ve işkencelerle yeni bir kan gölü yaratırlar. Siyasal alanın tümüyle yeniden yapılanmasıyla birlikte "serbest piyasa" ekonomisi ülke ekonomisinde ön plana çıkartılır. Toplumsal alanın devlet gücü ile tahakküm altına alınmasıyla, düşünsel çalışmalarda da bir zemin kayması olur. 12 Eylül Askeri Darbesi'nin işlevi "sola ve emekçi taleplerine sınır getirerek, ekonomik-sosyal hayatı işverenler lehine yeniden düzenlemek"tir⁹⁴. 1980 askeri darbesi ile 1961 Anayasası yerini 1982 Anayasası'na bırakır. 1982 Anayasası ile tüm hak ve özgürlükler sınırlandırılır, ve yeni anayasaya göre "sistemde sınırlanamayacak hak ve özgürlük yoktur. İnsanlık tarihinin üstüne titrediği ve Hakikat'ı aramada kendine kılavuz edindiği düşünce, bilim ve sanat özgürlükleri de buna dahildir."⁹⁵

1983 yılında kurulmasına izin verilen üç parti arasından yapılan seçimle Anavatan Partisi iktidara gelir ve Turgut Özal başbakan olur. Turgut Özal'ın "Benim memurum işini bilir" demeciyle özetlenebilecek rüşvetin meşrulaştığı toplumsal bir ortam oluşmaya başlar Türkiye'de. 1970'lerin politik ortamına karşın 1980'lerle birlikte halkın depolitize olduğu, toplumsallığın yerini bireyselciliğin aldığı, 'işini bilen' kişilerin haksız kazançlar sağladığı, 'köşe dönme ve çıkar' kavramlarının önem kazandığı bir dönem başlar. Bu ortamda Türk sineması da nefes alamaz bir duruma gelir. 12 Eylül'le birlikte film sayısı oldukça azalır. Bir yıl önce 1979 yılında 195 olan film sayısı, 1980'de 68'e düşer. Aşağıdaki tabloda bu durum net bir şekilde görülür:

⁹⁴ Tanör Bülent, "Siyasal Tarih", *Türkiye Tarihi, Bugünkü Türkiye 1980-1995*, Sina Akşin (hzl.), C. 5, 3. Basım, İstanbul, Cem Yayınevi, 2000, s. 26.

⁹⁵ Tanör, 2000, a.g.e., s. 46.

Yıl	Üretilen Film Sayısı
1980	68
1981	72
1982	72
1983	78
1984	124
1985	127
1986	185
1987	186
1988	117
1989	99

96

1984-1987 arasında film sayısındaki artış, video filmleri talebinden kaynaklanıyor olabilir. 1980’li yıllarda film yapım ve dağıtım sistemi de değişmeye başlar. Daha öncesinde yapımcı ve bölge dağıtımçıların sağladığı finansmanın yerini 1980’ler boyunca video şirketlerinden gelen finansman kaynağı alır. Bu dönemde sinema salonları da Amerikan film şirketlerinin eline geçer. 1987 yılında Yabancı Sermayeyi Koruma Yasası’nda yapılan değişiklikle Amerikan sermayeli filmler Türkiye’yi işgal eder:

Söz konusu olan ikinci darbe ise, doğrudan sinemayı hedef alan bir darbe: “Yabancı Sermayeyi Koruma Yasası’nda yapılan değişiklikle, Amerikan sermayeli uluslar arası film şirketinin Türkiye’yi işgaline izin veren, 1987 darbesi”, ki bu darbenin etkisinde yapıldığı yıldan başlayarak dalga dalga günümüze kadar artarak sürmektedir.⁹⁷

Uluslararası tekellerin Türk sinema sektörüne girmesiyle, zaten 12 Eylül sonrası baskı ve hayal kırıklığı ortamında gerileyen sinema iyice çöküşe geçer, ve 1987’den itibaren film sayısında yine bir düşüş başlar.

⁹⁶ Scognamillo, 2010, a.g.e., s. 160.

⁹⁷ Şükran Esen, “Seksenler’de Sinema”, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı. 18-19, Sonbahar-Kış 2006-2007, s. 146.

1980'den itibaren kriz içinde olan Türk sinemasında, 1982'de yabancı film seyircisi sayısı yerli film seyircisi sayısını geçer, ve 1980'ler boyunca sinema salonlarında yerli film seyredenlerin sayısı sürekli azalır:

Yıl	Yerli Film Seyircisi	Yabancı Film Seyircisi
1978	58.255.850	22.784.862
1980	38.553.202	24.027.301
1982	33.479.210	34.858.379
1986	20.345.721	19.857.050
1990	5.568.705	13.565.271

98

Yerli film seyirci sayısındaki büyük düşüşün iki sebebi vardır: Sadece video piyasasına yönelik film yapımı ve sinema için çekilen Türk filmlerinin ise gösterime girme sansı yakalayamaması. 1980 yılında 38 milyonu aşkın Türk filmi seyirci var iken 1989 yılında bu rakam 7 milyon a kadar iner. Dağıtım ağını ve sinema salonlarını kontrol altına alan yabancı şirketlerin yerli film sektörüne verdikleri zarar çok açıktır. 1980'li yıllardan itibaren Türk Sineması, krizin içinde sürüklenmeye başlar. 1989 senesinde 210 yabancı filme karşılık sadece 13 Türk filmi gösterime girebilme sansını elde eder. 80'li yılların başında sinema salonu sayısı 1000 civarında iken 1989 yılında bu sayı 383'e kadar iner.⁹⁹

12 Eylül Darbesi'yle başlayan yeni dönemde çekilen yerli filmler, çoğunlukla içerik olarak siyasal-toplumsal eleştiriden uzak filmlerdir. Darbeyle birlikte 1970'lerdeki seks filmleri furyasından eser kalmaz. 1970'lerde izleyicileri sinemaya çekebilmek için çözüm olarak seks filmlerini üreten ticari sinemacılar, 1980'lerde de çözümü 'arabesk filmler'de bulurlar. Arabesk kültürü, köyden şehre

⁹⁸ T.C. Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü (2003), İstatistik Göstergeler 1923-2002, Devlet İstatistik Enstitüsü Matbaası, Ankara, s. 79.

⁹⁹ Burçak Evren, *Değişimin Dönemecinde Türk Sineması*, İstanbul, Antrakt, 1997, s. 91.

göç sonucu oluşan gecekondulaşma ve gecekondu kültürünün bir ürünüdür. Şarkı sözlerinden esinlenerek yazılan bol şarkılı ve gözyaşlı, başrollerinde dönemin ünlü arabesk şarkıcılarının oynadığı bu ‘arabesk filmleri’, bu dönem üretilen filmlerin büyük kısmını oluşturur. Her türlü hak ve özgürlüğün kısıtlandığı bu baskı döneminde, kadere isyanın bir aracı olan bu filmler, insanların içinde buldukları koşullara başkaldırısını da kanalize etmenin yollarından biridir. Arabesk filmler, 1980’ler boyunca etkisini sürdürür, ve genellikle de başrolde oynayan popüler arabesk şarkıcının söylediği bir şarkının adını taşır: Orhan Gencebay’ın oynadığı *Ben Topraktan Bir Canım* (Osman Seden,1980), Ümit Besen’in oynadığı *Nikah Masası* (Temel Gürsu, 1982), Ferdi Tayfur’un oynadığı *Yaktı Beni* (Melih Gülgen, 1983), Müslüm Gürses’in oynadığı *Çare Sende Allahım* (Yılmaz Atadeniz, 1984)’, Emrah’ın oynadığı *Acıların Çocuğu* (Ümit Efehan, 1985), Gökhan Güney’in oynadığı *Seni Sevmeyen Ölsün* (Yavuz Figenli, 1986) ve İbrahim Tatlıses’in oynayıp yönettiği *Aşkınsın* (1988) bu filmlere örnek gösterilebilir.

12 Eylül darbesinden en fazla hala siyasal-toplumsal duruş sergilemeye çalışan sinemacılar etkilenir. DİSK’e bağlı Sine-Sen’i kapatılır; Sendikamızın 25 yöneticisi idamla yargılanır; yöneticilerinin sendikacılık yapma hakları ellerinden alınır.¹⁰⁰ 12 Eylül darbesiyle beraber toplumcu-gerçekçi eleştirel filmler yasaklanır. Toplumun sorunlarına eğilmek isteyen yönetmenler, dönemin ağır sansür ve baskı mekanizmalarıyla karşılaşır. Dönemin ‘bireycilik’ politikası sinemayı da etkiler ve eleştirel duruş sergilemek isteyen sinemacılar 12 Eylül’ü izleyen karanlık günlerin ve üretememenin yarattığı hayal kırıklığı içinde, toplumdan ziyade ‘birey’e yönelerek, birey üzerinden eleştirilerini yaparlar, ve bireysel sorunlar ve bunalımlar üzerine yoğunlaşırlar.

Sinemada işlenen bu yeni birey, kendine özgü, toplumsal yaşamdan uzak ve elbette özellikle psikolojik sorunları olan, özel hayatı ile özdeşleştirilerek anlamlandırılan ve cinselliğiyle ön planda olan, aynı zamanda idealize edilen bireydi. Bu birey sanatçı için tutanak noktası oldu. Burada iki yeni tipoloji çıktı: Bir kesim bu bireye o kadar gözü kapalı sarıldı, onun yaşamına dair bütünsel bir kavrayışı olmadan, düşünsel/felsefi hiçbir dayanak noktası bulamadan/aramadan onu o kadar yüceltti ki sonunda kendinden menkul birey, paradan başka bir şey görmez, köşe dönmece, gücün iktidarına tapan, girişimci Machiavelli’cilere dönüştü. İkinci bir kesim ise, marjinal bireye doğru

¹⁰⁰ Muzaffer Hiçdurmaz, “Türk Sinemasının Gelişimi Sürecinde Sinema Emekçilerinin Örgütlenme Sorunları”, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı. 4, ss. 117-119.

yöneldi. Toplumdan kaçan, kendi iç dünyasına gömülmüş, nedenini bir türlü anlayamadığımız acılar çeken, ne olduğunu bir türlü bilemediğimiz derin düşüncelere dalan, kendini sistemin dışında konumlandırmayan, aslında sistemden önce insandan kaçan bir kavrayış sonucu statükonun reddi ve alternatif bir yaşam biçiminin yapılandırılmasıyla ilgili olmayan bir marjinallikti bu.¹⁰¹

Filmler birey üzerine odaklanmaya başladıkça daha derin ve çok boyutlu karakterler ortaya çıkar Türk sinemasında. Bu dönemde ‘birey’e yönelen filmler arasında özellikle ‘kadın’ filmleri dikkat çekicidir. Ancak 1980’lerdeki kadın imajı 1980 öncesi dönemlerde yaratılan kadın imajından farklıdır; daha önceki filmlerde ‘iyi-kötü, namuslu-namussuz’ gibi zıt kadın karakterler yaratılırken, şimdi hem iyi hem kötü tüm yönleriyle gerçekçi kadın karakterler yaratılır.

Sinemada toplumcu bakış açısı terk edilip ‘birey’ ön plana çıktıkça, ‘işçi sınıfı ve işçi kimliği’ de bu derin ve çok boyutlu karakterlerin özelliklerinden sadece biri olarak geri planda kaldığı görülür.

Atıf Yılmaz’ın 1980’de çektiği *Talihli Amele* filmi, köyden kalkıp büyük şehre gelen Mehmet Ali’nin bir inşaatta işçi olarak iş bulmasıyla başlar.



Duvar ustası olmayı hayal ederken kapitalist düzenin yeni yandaşları ve en önemli ideolojik aygıtlarından olan medya ve bankanın ağına düşer. Mehmet Ali’yi

¹⁰¹ Erman Bostan ve Zahit Atam, “Melodramdan Yansıyan 12 Eylül Üzerine Provokatif Düşünceler”, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı. 18-19, Sonbahar-Kış 2006-2007, s. 136.

bir reklam aracı olarak kullanan bu iki kurum, onun o küçük dünyasını ve hayallerini yıkıp geçerler. En sonunda onların istediği gibi davranmayı ve kendine söyleneni yapmayı reddeden Mehmet Ali, kendine reklam niyetine verilen daireyi işgal eder. ‘İşçinin kendi yaptığı dairede oturamayacağını, eğer ona izin verirlerse bütün işçilerin kendi ürettikleri mallara sahip olmak isteyeceklerini’ söyleyen yetkililer, ona ‘deli’ yaftası yapıştırarak ‘kapatırlar’. Kapatma bir toplumsal tehdittir; hukuki dille söylemek gerekirse “caydırıcı” eylemdir. Toplum, iktidarın yasalarına karşı koymak konusunda caydırmaktadır. Kendi yasalarına tabi olmayı kabul etmeyen ya da var oluşu gereği o yasaların kapsamı dışında kalanlar, iktidar tarafından toplumun dışına alınmakta ve bir izolasyon politikası izlenmektedir. İktidarın “iradesi”ni yadsıyıp “deli” yaftasını yapıştırdıklarını kapattıkları alan tımarhanelerdir.

Ertem Eğilmez’in 1984’te yönettiği *Namuslu* filminde, bu sefer fabrika, inşaat ya da toprak işçileri yerine beyaz yakalı işçiler vardır.



Film, onun dışında herkesin rüşvetle yolunu bulduğu bir kurumda memur olarak çalışan Ali Rıza'nın geçim derdini anlatır. Ali Rıza'nın tek derdi dürüstçe çalışıp geçimini sağlamak olmasına rağmen, karısının sürekli “Keşke hırsız olsaydın” diye söylenmesi ve sonradan paraları kaptırdığına kimsenin inanmayıp onu gerçekten hırsız sanmaları sonucu itibarının artması üzerine tüm diğer memurlar gibi ‘yolunu bulup’ insanları dolandırır ve ‘namussuz’ biri olur.

Aynı şekilde Atıf Yılmaz'ın *Dolap Beygiri* (1982) filmi de bir memur hikayesidir.

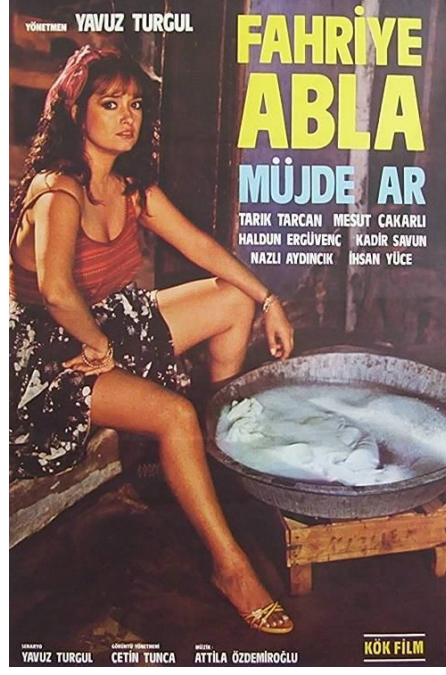


Bu filmde de, dürüstlüğü ve rüşvete karşı duruşu yüzünden memur olarak çalıştığı işten atılan Ali'yi bekleyen trajikomik olaylar anlatılır. Ali, vazifesini kutsal bir görev bilinciyle yerine getirmeye, vatandaşa layık olmaya gayret ettikçe düzenden memnun olanları rahatsız eder. Yanına yerleştiği eniştesinin düzenin yozlaşmasından nasibini çok fazla almış fırsatçı kişiliği ile Ali'nin kişiliği arasındaki uçurum durumu daha da zorlaştırır.

Bu iki film, *Namuslu* ve *Dolap Beygiri*, 1980'lerle birlikte değerlerin nasıl değiştiğini gözler önüne serer. 1980'lerde artık görev, iş, emek, hak, dayanışma gibi kavramlar yoktur. Dönem artık "toplum"un değil "birey"in ön plana çıktığı, 'kendini kurtarma' 'yolunu bulma' 'bireyin kendi başının çaresine bakma' dönemidir.

1980'lerden itibaren bireye yönelen Türk sinemasında, özellikle 'kadın' filmleri dikkat çekicidir. Bu 'kadın' filmlerinde de 'işçi sınıfı' kimliği 'kadın' kimliğinin gölgesinde kalır.

Yavuz Turgul'un *Fahriye Abla* (1984) filminde, mahallede yaşayan Fahriye adlı bir genç kızın öyküsü anlatılır.



Film, bir ‘kadın’ hikâyesidir. Mahalleden sevdiği Mustafa’yla evlenme hayalleri kuran ama zorla başkasıyla evlendirilen Fahriye, kocası onu baba evine geri getirince Mustafa’nın en yakın arkadaşıyla evlendiğini duyup onu bıçaklar. Hapisten çıktıktan sonra, annesini de alıp mahalleden taşınır. Bu sırada Mustafa’yı karısı terk etmiştir. Fahriye’ye yalvarsa da Fahriye onu kabul etmez. Hapiste tanıştığı arkadaşının yardımıyla bir fabrikada işçi olarak çalışmaya başlar. Mahalleyi ve onu bu hallere düşüren ataerkil düzeni reddeden Fahriye, erkeğe bağımlı olmak yerine fabrikada çalışıp kendi emeğini ücret karşılığında satma yolunu seçer. Yıllarca sırtını yasladığı baba evini terk edip Fahriye’nin ardından fabrikaya gelen Mustafa’ya da, aynen *Gelin* (1973) filminde kocanın yaptığı gibi, Fahriye’ye “Fabrikada bana da iş var mı?” diye sorar. Filmde ‘kadın’ın kimlik arayışı ve bu arayış esnasında da geleneksel ataerkil yapıya sırtını dönüp mücadele etmesi anlatılır. Film Fahriye ‘emekçileşme’ sürecinin başındayken biter. Bu filmin devamı niteliğinde bir film daha çekilseydi, *Gelin*’in devamında gelen *Diyet* gibi, ‘kadın’ın emekçileşme ve bilinçlenme süreci içinde verdiği mücadeleye tanıklık edebilirdik. Ancak fabrikada işçi olarak çalışmaya başlamasıyla biten *Fahriye Abla* filminde dönemin birçok filmde öne çıkan ‘kadın’ kimliğini görürüz, ‘işçi sınıfı’ını değil.

Atıf Yılmaz’ın *Bir Yudum Sevgi* (1984) filminde, *Fahriye Abla* filminde olduğu gibi bir ‘kadın’ın bireysel mücadelesi anlatılır.



Film, gecekondu ve fabrika çevresinde geçer. Ancak filmde ön planda olan işçi kimliği ve gecekondudaki işçi sınıfı yaşamı değil 1980’lerdeki artan ‘birey’ vurgusuyla birlikte ön plana geçen ‘kadın’ kimliğidir. Filmde Aygül gecekondu mahallesinde yaşayan evli, mutsuz ve dört çocuklu bir kadındır. Çocukları ve işsiz, pısrık kocası arasında bunalmış olan Aygül, fabrika işçisi Cemal ile tanışır ve evli ama eşiyle anlaşamayan Cemal’le ilişkileri başlar. İkisinin ilişkisi gecekondu mahallesinde bir çok dedikodu ve olay yaratır. Ancak Aygül bu dedikodulara kulak asmadan mutluluğu için mücadele eder ve sonunda Cemal ile evlenir. Bu filmde ön plana çıkan, 1980 öncesi kadının ‘yeri kocasının yanı olan, söz dinleyen, yumuşak başlı, fedakâr anne ve namuslu eş’ imajının yerine ‘ne istediğini bilen, mutluluğu için mücadele eden, hem iyi hem de kötü özellikleri barındıran’ kadın imajıdır. Bu ‘kadın’ kimliği bu filmde ‘işçi’ kimliğinin önüne geçer. Film, gecekondu yaşamının gerçeklerini, fabrika yaşamını, üretim sürecini anlatsa da, tüm bu olayların merkezinde ‘kadın’ vardır.

‘Toplum’ ve ‘toplumsal’ın yerini ‘birey’in aldığı bu dönemde ‘sınıf olarak işçi’ diğer kimliklerin yanında ‘ikinci planda’ kalır, ‘ima’ edilir, bir tür romantizm ardına ‘gizlenir’. Bu dönemde iktidar bir biçimde politik özne olarak *emeği / emekçileri* devre dışı bırakıyor ve bunu estetik düzlemdeki yansımalarıyla sabitliyor. iktidar uygulama süreci işçileri/emeği bir politik özne olarak arka plana iter ya da yadsırken, sinemadaki yansımalarını siliyor, ardından silinen bu yansımaların yerini ‘tercihi’ konu edilişler alıyor. Eski kuşak yönetmenlerin filmlerindeki değişim, 12 Eylül darbesi sonrasında sinemadaki bu değişimi de özetler niteliktedir. Örneğin, 1978’de *Maden* ve 1979’da *Demiryol* gibi işçi sınıfının bilinçlenmesi, örgütlenmesi ve grev konularını işleyen filmler yapan Yavuz Özkan, sinemaya uzun bir ara

verdikten sonra, *Yağmur Kaçakları* (1987), *Umut Yarına Kaldı* (1988), *Büyük Yalnızlık* (1989), *Ateş Üstünde Yürümek* (1991), *Bir Kadının Anatomisi* (1995) ve *Bir Erkeğin Anatomisi* (1996) gibi bireyin yalnızlığı, iletişim ve sevgi eksikliği konularını ele alan psikolojik filmlere yönelir. Yavuz Özkan bu değişimi şu şekilde açıklar:

12 Eylül'den sonra çok ağır müdahalelerle sınıf mücadelesinin önü kesildi. Sendikalar işlevsiz hale getirildi, zorunlu uygulamalar başladı, işte o zaman herkes kendisiyle baş başa kaldı. Bu baş başa kalma noktasında, bu ülke bireyinin buna hazırlıklı olmadığı ortaya çıktı. Daha doğrusu, bireyin bunu tek başına kaldırabilecek bir ruh hali yoktu. O nedenle insanlar, dar alanlara, kapalı mekânlara hapsedildiler. Dikkat edilirse, ben bu filmlerimde kahramanlarımı, dışarıda hayat akıp giderken o hayata sırtını döndürürüm.¹⁰²

1977'de *Güneşli Bataklık* filmi gibi işçi-işveren ilişkileri ve sendikalaşma konusu üzerinde duran bir film çeken Süleyman Duru, *Uzun Bir Gece* (1986), *Fatmagül'ün Suçu Ne?* (1986) ve *Ada* (1988) gibi kadın, kadın-erkek ilişkileri gibi bireysel konulara yönelir. *Düşman* (1979) gibi bir film yöneten Zeki Ökten bu dönemin ilk beş yılında Kemal Sunal güldürüleri çeker. Ulusal sinema dilinin kurucularından Lütfi Akad bu dönemde film çekmezken, Metin Erksan TRT için *Preveze Öncesi* (1982) adlı beş bölümlük diziyi yapar. Memduh Ün, *Devlet Kuşu* (1980), *Postacı* (1984) ve *Garip* (1986) gibi komediler çeker. Daha önce *Gurbet Kuşları* (1964) ve *Yaşam Kavgası* (1978) filmlerini yapan Halit Refiğ, 1980'lerde *Leyla ile Mecnun* (1982), *Teyzem* (1986), *Hanım* (1988) ve *Karılar Koğuşu* (1989) gibi filmler çeker.

1980'lerin sonlarına doğru sinema üzerindeki baskı bir nebze de olsa hafifler. Halit Refiğ bu durumu şöyle açıklar:

1986 yılında ön sansür ortadan kalktı. 1986 yılına kadar filmi çekmeden önce, sansür kuruluna giderdi. O durum ortadan kalktı. Sansür grubu içerisindeki asker ve polis üyeler kaldırıldı.¹⁰³

¹⁰² Akpınar, 2009, a.g.e., ss. 68-69.

¹⁰³ Akpınar, 2009, a.g.e., s. 85.

Bu dönemde Muzaffer Hıçdurmaz 1987 yılında *Çark* filmi çekti.



Filmde kenar mahallede yaşayan işçileri ve bu dönemdeki çalışma koşullarını anlatır. Cam atölyesi, tersane ve deri atölyelerinden acımasız çalışma manzaraları yer alır filmde. Güvencesiz, örgütsüz, kölece çalışma koşulları altında oradan oraya sürüklenen dört arkadaşın ilk durakları, bir cam fabrikasıdır. Emeklerinin karşılığını alamayınca patronla çatışır ve işten atılırlar. Daha sonra dört emekçi bir tersanede iş bulur. Ne var ki bu yeni işlerinde sorunlar yaşayan dört arkadaşın çalışma yaşamındaki son durakları Kazlıçeşme'deki deri atölyeleridir. Denetimsiz, son derece kötü ve sağlıksız koşullarda çalışan işçilerden biri yaşamını yitirir. Bu iş kazası sonucunda dört emekçi arkadaş, işçileri bilinçlendirerek grev başlatırlar.

Film bu dönemdeki işçi sınıfının nasıl şartlarda çalıştığına dair gerçekçi bir resim sunar. Bu insanlık dışı çalışma koşullarında işçilerin tek çaresinin örgütlenip haklarını birlikte aramaları olduğunu söyleyen film oldukça büyük bir etki yaratır. Kazlıçeşme işçileri, filmde de etkilenecek, çekimlerden 20 gün sonra greve giderler ve grevin ardından Kazlıçeşme kapanır. Sinemanın ne kadar etkili bir araç olduğu anlaşılırken, Kazlıçeşme greviyle işçiler örgütlü güçlerini bir kez daha göstermiş olurlar.

Bu film yönetmenin tek filmidir. Doğrudan sansüre uğramasa da, polis baskısı nedeniyle pek çok sinema salonunda gösterilemez. Gelen baskılar nedeniyle

sinema salonları filmi kaldırma kararı alır. Film, DİSK'e bağlı Basın-İş ve Sine-Sen sendikaları ile Halkevleri'nin birlikte düzenlediği, 1-7 Mayıs 2006 tarihleri arasındaki '1. Uluslararası İşçi Filmleri Festivali'nde gösterilir.

Yine bu dönemde Başar Sabuncu tarafından çekilen *Zengin Mutfağı* (1988) filmi, o dönemin güncel işçi sorunlarına eğilmese de yaklaşık 20 yıl önceki işçi hareketlerine eğilir.



Başar Sabuncu'nun yönettiği *Zengin Mutfağı* (1988) filmi, Film Türkiye işçi sınıfı mücadele tarihinde önemli bir yer tutan 15-16 Haziran 1970 eylemleri sırasında geçmektedir. Dönemin siyasi atmosferi çeşitli göndermelerle filmde aktarılmaktadır. 15-16 Haziran 1970'te işçilerin toplu grev ve yürüyüşle yöneticilere sıkıntılı günler yaşattığı günlerin bir zengin mutfağına yansımaları anlatır. Bu olayların yansıması mutfakta aşçı olarak çalışan Lütfi Usta'da da değişimlere neden olur. Filmin başında işçileri ve aynı zamanda kendisini de "*baldırı çıplaklar*" olarak gören ve patronuna saygılı davranan usta, başından geçen olaylar sayesinde filmin sonunda evde kalıp kalmama konusunda artık kararsızlığa düşer.

1980'lerin ikinci yarısında bu sansürdeki bir nebze rahatlamamanın etkisiyle '12 Eylül filmleri' ortaya çıkar: Zeki Ökten'in *Ses* (1986) filmi siyasal düşüncelerinden dolayı tutuklanarak altı yıl cezaevinde kalan bir gencin hapisten çıktıktan sonra yaşadıklarını işler, Şerif Gören, *Sen Türkülerini Söyle*'de (1986), yedi yıl siyasi tutukluluktan sonra cezaevinden çıkan Hayri'nin çevresiyle ilişkilerini, aynı görüşü paylaştığı arkadaşlarıyla yol ayrılığını anlatır; Zeki Alaysa, aynı yıl çektiği *Dikenli*

Yol'da 12 Eylül öncesini gündeme getirir. Ali Özgentürk'ün *Su da Yanar* (1986) filminde, 1980'li yıllardaki çalkantılı siyasal ortam ve bu ortamın aydınlar üzerindeki etkileri ele alınır; Muammer Özer, *Kara Sevdalı Bulut*'ta (1987), 1980 askeri darbesi ve sonrasındaki yönetimi eleştirir. *Sis*'te (1988) Zülfü Livaneli 1978'de siyasal nedenlerle öldürülen oğlunun, katil zanlısı olarak diğer oğlunun suçlanması üzerine onu korumaya çalışan Avukat Ali Fırat'ın mücadelesini perdeye taşır; Memduh Ün'ün *Bütün Kapılar Kapalıydı* (1989) adlı filminde hapisten çıkan siyasi tutukluların hayata tutunma çabalarını anlatır. Şerif Gören'in *Sen Türkülerin Söyle* (1986) filmi, 12 Eylül askeri darbesi sırasında siyasal düşüncelerinden dolayı tutuklanan ve yıllar süren işkence ve hapisten sonra eve dönen Hayri'nin eski "dava" arkadaşlarının ideallerini unutup 'dönüş' yapmaları karşısındaki hayal kırıklığını anlatır. Bu filmlerde darbenin sonuçları, hak ve özgürlük kısıtlamaları, hapisten çıkan kişilerin yaşadıkları sorunlar işlenir. Ancak bu filmler de dönemin toplumsal gerçekçi eleştirisini yapmaktan ziyade bireyin yabancılaşması, uyumsuzluğunu, iç dünyasını anlatan bunalım filmleridir. "12 Eylül filmleri" olarak adlandırılan bu filmler, olaylara siyasal yönlerinden çok, insani açılardan yaklaşır.¹⁰⁴

Amerikan film şirketlerinin Türk sinemasının gelişimi önünde büyük engel oluşturduğu bu dönemde ekonomik olarak ayakta kalabilmek için, sinemacılar ya televizyona işler yapmaya başlayıp oradan sağladıkları gelire sinema yapacaklar ya da filmlerini bağımsız olarak çekmenin yollarını düşünüp çeşitli kaynak ve sponsor arayışına gireceklerdir.

¹⁰⁴ Şükran Esen, *80'ler Türkiye'si 'nde Sinema*, 2. Basım, İstanbul: Beta Basım Yayım, 2000. s. 224

2. 6. 1990'DAN GÜNÜMÜZE

1983'te başlayan sekiz yıllık tek parti iktidarından sonra 1991'den itibaren Türkiye 11 yıl boyunca koalisyon hükümetleriyle yönetilir. 24 Aralık 1995 genel seçimlerinden oyların yüzde 21,4'ünü alarak 158 milletvekili çıkaran Refah Partisinin sandıktan birinci parti olarak çıkmasının kimi asker ve sivil çevrelerde gerilimlere sebep olur. Bu seçimlerin ardından üşemiş hükümetin görevden uzaklaştırılması için medya ve "sivil" toplum üzerinden laiklik ilkesinin tehdit altında olduğu işlenir ve TSK siyasal alandaki etkinliğini oldukça artırır. Refahyol Hükümeti'nin kurulmasıyla birlikte Cumhuriyet tarihinde ilk kez İslamcı bir partinin liderinin Başbakanlık koltuğuna oturduğu ve Erbakan'ın Başbakan olmasından sonra medyada laiklik ilkesinin tehdit altında olduğuna dair haberlerin yoğunluk kazandığı bilinmektedir¹⁰⁵. 28 Şubat tarihinde MGK toplantısında bir bildiri yayınlanır; kamuya duyurulan bu bildiri anayasa hukuku ve siyaset bilimi açısından "muhtıra" olarak nitelenebilir:

Bildirinin müelliflerinin temel kaygısı 'Atatürk milliyetçiliği', 'Atatürk ilke ve inkılapları', 'çağdaş medeniyet', 'rejim aleyhtarı', 'çağdışı uygulamalar', 'devleti güçsüzleştirmeye yeltenmek' gibi ibarelerde yansıyan devletçi-ideolojik bir kaygıdır.¹⁰⁶

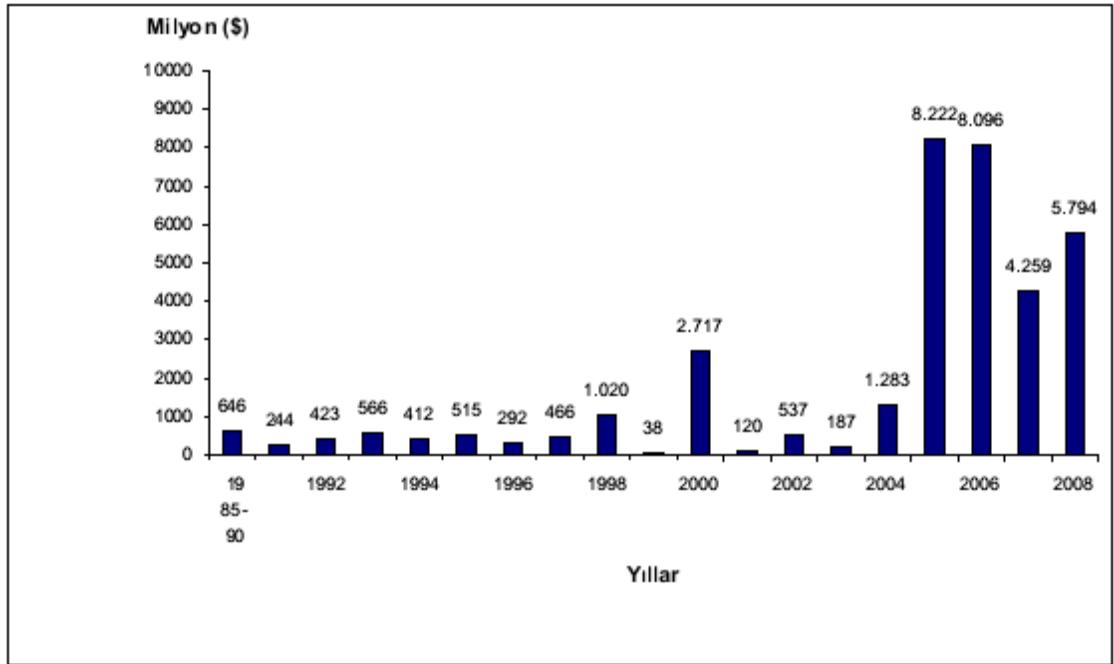
"Post-Modern" darbe olarak anılan bu süreçte Refahyol Hükümeti son bulur. 28 Şubat'ın Milli Görüş içinde bölünmelere yol açtığı bilinmektedir. Milli Görüş içindeki gelenekçi kanat Saadet Partisi'ni kurarken yenilikçi kanat AKP'yi kurarak 3 Kasım 2002 seçimlerinde aldığı % 34,2'lik oy oranıyla on yıldan fazla bir süreden beri ilk tek parti hükümetini kurar.

1990'lardan itibaren önemli dış pazarlarını kaybeden Türkiye'de ekonomik krizler baş gösterir. 1994 ekonomik krizinden sonra Nisan ayında ekonomik

¹⁰⁵ Burak, 2011, a.g.e., s. 61.

¹⁰⁶ Mustafa Erdoğan, *28 Şubat Süreci*, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, 1999, s. 24.

tedbirlerin alınması kaçınılmaz olur. 1999 yılının sonuna doğru ekonomik görünüm son derece karamsar bir hal alır. Enflasyon %70, Hazine'nin yıllık bileşik faizi % 106, bütçe açıkları ise taşınmaz bir noktaya ulaşır.¹⁰⁷ 1999 Marmara depreminin de eklenen etkisiyle 2001'de ekonominin çökmesi sonucu şiddetli bir ekonomik krizle karşı karşıya kalınır. İthal ikameci sanayileşmenin 1980'lerde yerini ihracata dayalı sanayileşmeye bırakması ve özellikle 1990'larda Türk ekonomisinin ekonomik küreselleşmeye hızlı bir şekilde maruz kalması, ulusal kalkınmacılık ideolojisinin gücünü ve meşruiyetini önemli ölçüde azaltır ve neo-liberalizmin “bireysellik”, “serbest piyasa” ve “minimal devlet” söylemleri dikte edilir hâle gelir.¹⁰⁸ 1980'lerde başlayan özelleştirmeler 1990'lar ve 2000'lerde artarak sürer, AKP döneminde en yüksek seviyeye çıkar. Bu durum aşağıdaki ‘1985-2008 Yılları Arasında Özelleştirme Uygulamalarından Sağlanan Gelirler’ grafiğinde de net bir şekilde görülmektedir:



109

1990'lar ve 2000'ler güçlü devlet geleneği ile kimlik/farklılık siyasetinin birbiriyle çatışmasına sahne olur. İslam'ın güçlü bir siyasi, ekonomik ve kültürel

¹⁰⁷ TCMB, *Yıllık Rapor 1999*.

¹⁰⁸ Özbudun, E. ve Keyman, E. F. “Cultural Globalization in Turkey”. P. L. Berger ve S. P. Huntington (ed.) içinde, *Many Globalizations*. Oxford: Oxford University Press, 2002. s. 303-305

¹⁰⁹ Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık Özelleştirme İdaresi Başkanlığı Faaliyet Raporu, Ankara, 2008

aktör olarak yeniden ortaya çıkması ve Kürt mücadelesinin yükselmesi, dönemin siyasetinin odak noktası hâline gelir, ve devlet ‘toprak bütünlüğünü ve laik kimlik’ kavramlarını ana hareket noktası olarak belirler.

1990’lı ve 2000’li yıllarda göç ve gecekondulaşma artmaya devam eder. Aşağıdaki tabloda bu durum rakamlarla görülmektedir:

YILLAR	GECEKONDU SAYISI	GECEKONDU NÜFUSU	GECEKONDU NÜFUSUNUN KENTSEL NÜFUSA YÜZDESİ
1955	50.000	250.000	4,7
1960	240.000	1.200.000	16,4
1965	430.000	2.150.000	22,9
1970	600.000	3.000.000	23,6
1980	1.150.000	5.750.000	26,1
1990	1.750.000	8.750.000	33,9
1995	2.000.000	10.000.000	35,0
2002	2.200.000	11.000.000	27,0

110

Gecekondulaşmayla birlikte bu yıllarda ayrıca ekonomik açıdan üst gelir grubuna dahil olan kesimler şehrin dışında, yalnızca seçkin insanların oturduğu ve koruma altındaki yapay cennetlerde yaşamaya başlarlar.

1980 yılından itibaren izlenen liberal politikalar 1990’lar ve 2000’lerde meyvelerini vermeye başlar ve bu çerçevede aşırı tüketim, bireycilik, gösterişçilik, özent, işbitiricilik ve köşeyi dönme gibi eğilimler güçlenir.

1990’ların başından itibaren ekonomi, siyaset ve toplumsal alandaki tüm bu gelişmeler sinemada da yansımaları bulur. 1990’ların başında özel radyo ve televizyonların yayına başlaması sinema için bir dönüm noktası olur. Amerikan şirketleri filmlerini doğrudan gösterime sokma hakkını elde etmeleri, ve kendine özgü ekonomik yapısı yok olan Türk sinemasının finans kaynağını kaybetmesiyle,

¹¹⁰ Ruşen Keleş, *Kentleşme Politikası*, İstanbul, İmge Kitabevi, 2002, s. 386

Türk sineması 1990'larda en büyük krizine girer. 1975'ten sonra seyircisini kaybetmeye başlayan Türk sinemasının krizi 1975-80 ve 1980-90 dönemlerinde bulunan geçici çözümlerden sonra 1990'ların başında iyice belirgin hale gelir. 1978'de 58.255.850 olan yerli film seyircisi, 1994 yılında 1.185.408 kişiye düşer. 1980'lerde başlayan yabancı sinema seyircisi düşüşü de devam eder ve 1995'te 7.796.192 yabancı film seyircisi ve 9.305.694 toplam film seyircisi ile son yılların en düşük rakamlarına ulaşır. Bu yıldan sonra yerli ve yabancı film seyircisi sayısında artış başlar ve 2006'da 1982'den sonra ilk defa yerli film seyircisi yabancı film seyircisini geçer:

Yıl	Vizyona Giren Toplam Film Sayısı	Vizyona Giren Yerli Film Sayısı	Vizyona Giren Yabancı Film Sayısı	Toplam Seyirci Sayısı	Yerli Filme Giden Seyirci Sayısı	Yabancı Filme Giden Seyirci Sayısı
1990	206	12	194	19.233.976	5.668.705	13.565.271
1991	210	17	193	16.543.693	4.135.653	12.408.040
1992	175	10	165	13.241.399	3.082.474	10.158.925
1993	170	11	159	12.520.594	3.356.713	9.163.881
1994	177	16	161	10.467.464	1.185.408	9.282.056
1995	174	10	164	9.305.694	1.509.502	7.796.192
1996	181	10	171	10.328.438	2.467.300	7.861.138
1997	208	13	195	10.977.896	2.100.769	8.877.127
1998	182	10	172	15.747.680	2.097.503	13.650.177
1999	169	14	155	23.583.189	2.897.103	20.686.086
2000	186	14	172	25.257.326	11.070.277	14.187.049
2001	172	18	154	28.159.790	6.755.056	21.404.734
2002	177	9	168	23.557.096	1.572.865	21.984.231
2003	188	16	172	24.620.149	5.631.832	18.988.317
2004	207	18	189	29.702.471	11.108.044	18.594.427
2005	221	27	194	27.250.989	11.441.856	15.809.133

111

¹¹¹ Erkıılıç, 2003, a.g.e., s. 177.

1990’larda ve 2000’lerde bu krize bulunan çözüm, film yapımcılığının parasal kaynaklarının değişmesi olur. Ticari filmler, fazla seyirci çektikleri için, Amerikan dağıtım şirketlerince dağıtım olanağı bulabilirken, bu seçeneği olmayan sinemacılar için önceki dönemlerde yapımcının sermayesi, bölge işletmeleri veya video işletmelerinden sağlanan sermayenin yerine bu dönemde farklı birkaç kaynaktan alınan finansman desteği geçer. Bu kaynaklar, Kültür Bakanlığı, Eurimages, sponsor firmalar, televizyon kanalları ve televizyona üretim yapan prodüksiyon şirketleridir.

Kültür Bakanlığı’nın 1990’da üye olduğu ve amacı Amerikan sinemasına karşı ortak bir Avrupa kültürü oluşturup desteklemek”¹¹² olan ‘Eurimages Sinema Fonu’ bu kaynaklardan biridir. Eurimages’in desteklediği filmlere örnek olarak, Yavuz Özkan’ın *Ateş Üstünde Yürümek* (1991), Zülfü Livaneli’nin *Şahmaran* (1993), Yavuz Turgul’un *Eşkiya* (1996), Ferzan Özpetek’in *Hamam* (1996), Mustafa Altıoklar’ın *Ağır Roman* (1997) filmleri gösterilebilir.¹¹³ Sinemacılar için diğer bir kaynak, sponsor firmalardır. Bu dönemde sponsor firmaların desteğiyle çekilen filmlerin çoğu genelde seyirciden yeterli ilgiyi göremez. Örneğin bir alkollü içecek firmasının sponsor olduğu yirmiden fazla film içinde yüksek sayılabilecek bir sayıya yalnızca Ali Özgentürk’ün yönetmenliğini yaptığı *Balalayka* (2000) filmi 427.580 seyirci ile ulaşmıştır. Buna karşın aynı firmanın sponsor olduğu filmlerden Reha Erdem’in *A Ay* (1996) 1.604, Yavuz Özkan’ın *Bir Erkeğin Anatomisi* (1997) 6.559, Ömer Kavur’un *Akrebın Yolculuğu* (1996) 11.307, ve Derviş Zaim’in *Çamur* (2002) 15.104 kişi tarafından seyredilir. Bunlar sinema filmleri için çok düşük rakamlardır. Televizyon kanallarının filmlere yapım desteği sağladığında o filmlerin televizyon gösterim haklarını satın alırlar. ATV’nin destek olduğu Yavuz Özkan’ın *Bir Sonbahar Hikayesi* (1993) ve Yeşim Ustaoglu’nun *İz* (1993); Kanal 6’nın destek olduğu İrfan Tözüm’ün *Cazibe Hanım’ın Gündüz Düşleri* (1992) ve *Kız Kulesi Aşıkları* (1993), Atıf Yılmaz’ın *Düş Gezginleri* (1992); Kanal D’nin destek olduğu Yavuz Özkan’ın *Yengeç Sepeti* (1994); Show TV’nin destek olduğu Ersin Pertan’ın *Tersine Dünya* (1993) ve TGRT’nin destek olduğu Yücel Çakmaklı’nın *Kurdoğlu* (1992), bu filmlere örnek gösterilebilir.¹¹⁴ Kültür Bakanlığı’nın destek olduğu filmlere Tunç Başaran’ın *Uzun İnce Bir Yol* (1991), Memduh Ün’ün *Zıkkımın Kökü*

¹¹² Scognamillo, 2010, a.g.e., s. 372.

¹¹³ Scognamillo, 2010, a.g.e., s. 372.

¹¹⁴ Scognamillo, 2010, a.g.e., ss. 373-374.

(1992), Mustafa Altıoklar'ın *İstanbul Kanatlarımın Altında* (1995), İrfan Tözüm'ün *Mum Kokulu Kadınlar* örnek gösterilebilir.¹¹⁵ Ancak bu dönemde üretilen filmlerin hepsi, bu kaynaklardan yararlanma şansı bulamazlar. Bazıları tamamen sinemacıların kendi küçük bütçeleriyle, kendi imkânlarıyla bulabildikleri küçük sponsorlarla veya katıldıkları festivallerden aldıkları ödüllerle çekilir. Ayrıca filmlerin çoğu da gösterime girme imkânı bulamaz. Seyircinin azalmasıyla film sayısı da azalırken, bu dönemde üretilen filmlerin çok azı gösterime girebilmektedir:

Yıl	Yerli Film Sayısı	Gösterime Giren Yerli Film Sayısı
1990	74	12
1991	33	17
1992	39	10
1993	82	11
1994	82	16
1995	37	10
1996	37	10
1997	25	13
1998	23	10
1999	21	14
2000	19	14
2001	20	18
2002	22	9

116

1990'lar ve 2000'ler boyunca dönemin ekonomik ve siyasal gelişmelerinin etkileri sinemada çeşitli türlerde yansır: [*Eşkiya* (1996), *Gemide* (1998), *Laleli'de Bir Azize* (1998) gibi] suçlu filmleri; [*Mem ü Zin* (1991), *Işıklar Sönmesin* (1996) *Ax* (1999), *Fotoğraf* (2001); *Güneşe Yolculuk* (1999), *Gülün Bittiği Yer* (1999), *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) gibi] 'kürt' mücadelesi üzerine çekilen filmler; [*Babam Askerde* (1994), *80. Adım* (1996), *Eylül Fırtınası* (2000), *Babam ve Oğlum* (2005), *Beynelmilel* (2006), *Zincirbozan* (2007) gibi] 12 Eylül filmleri: [*Bekle Dedim Gölgeye* (1990), *Leoparın Kuyruğu* (1998) gibi] 68 dönemini ve kuşağını anlatan

¹¹⁵ Scognamillo, 2010, a.g.e., s. 371.

¹¹⁶ Erkilic, 2003, a.g.e., s. 177.

filmler; [*Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri* (1992), *Mum Kokulu Kadınlar* (1995), *Bir Kadının Anatomisi* (1995) gibi] ‘kadın’ filmleri; [*Dönersen Isık Çal* (1992), *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar* (1993), *Tabutta Rövaşata* (1996) gibi] kent insanını anlatan filmler; [*Minyeli Abdullah 1-2* (1990), *İskipli Atıf Hoca* (1993), *Bize Nasıl Kıydınız* (1994) gibi] ‘beyaz’ sinema kapsamına giren dini filmler; [*Hamam* (1996), *Harem Suare* (1998), *Kuşatma Altında Aşk* (1997), *Vizontele* (2001), *Abdülhamid Düşerken* (2003) gibi] tarihsel motifli filmler, [*Kız Kulesi Aşıkları* (1993), *Güle Güle* (1999), *Karşı Pencere* (2003), *Gönül Yarası* (2005) gibi] aşk filmleri; [*Filler ve Çimen* (2001), *Melekler Evi* (2000), *Oyunbozan* (2000) gibi] mafya konularını ele alan filmler; [*Fasulye* (2000), *Abuzer Kadayıf* (2000), *O Şimdi Asker* (2003), *Hababam Sınıfı Askerde* (2005), *Yahşi Batı* (2009) gibi] komedi filmleri, [*Okul* (2004), *Büyü* (2004), *Musallat* (2007), *Semum* (2008) gibi] korku filmleri

1989’da çıkan Yabancı Sermaye Yasası ile birlikte Amerikan dağıtım ve gösterim şirketlerinin Türkiye pazarını yavaş yavaş ele geçirmesi ve Hollywood kültür emperyalizminin yayın organından sızması ile birlikte Türk Sinemasında anlatılan konular ve biçimler değişim göstermeye başlar. Amerikan filmlerinin gişedeki hâkimiyeti karşısında, benzer şablonları yerleştirerek kullanan, gişe başarısına oynayan, medyatik, popüler isimlerin afişlerde boy gösterdiği, yeni bir ticari/popüler sinema anlayışı yaratılmaya çabasına girilir. *Vizontele*, *Kahpe Bizans*, *Eşkiya*, *O Şimdi Asker*, *Her Şey Çok Güzel Olacak* gibi gişede başarılı olan filmler endüstrileşme yolunda ilk sinyalleri verir. 1990’larda ortaya çıkan yeni üretim pratikleri ile canlanmaya başlayan Türk sinemasında özellikle 2000’lere gelindiğinde seyirciyi sinemaya çekmeye çalışan ve gişeye oynayan filmler üretilmeye ve sayıları hızla artan “medya sineması”nın örnekleri görülmeye başlar. Bu sinemanın kalıpları, ticari sinemanın genel kalıplarını içermekte, kendini medya yoluyla lanse etmekte, ve sırtını günümüzün popüler kültürüne dayamaktadır.

Sinemada 1980 sonrası yaşanan kırılma, sinemayı bir yönüyle bu popüler/ticari sinema yapımlarına götürürken diğer yönüyle de alternatif/bağımsız yapımlara götürür. 1990’lı yılların başlarında Majörlerin ezici baskısı karşısında Amerikan filmlerine benzer şablonları yerleştiren yeni bir ticari/popüler sinema anlayışı yaratılmaya çalışan, sinemanın ekonomik sorunlarını rasyonel ve radikal bir biçimde çözmek yerine, devletin ya da bir başka finans kaynağının desteğiyle kısa vadede geçiştirme politikası içine giren Türk sinemasında, 1993’ten itibaren ise

geleneksel Yeşilçam'ın usta çırak ilişkilerinden yetişmeyen, klasik yapımcıya gereksinim duymayan, biçim ve içerik açısından daha önce yapılanlardan çok farklı projeler yapan bağımsız sinemacılar ortaya çıkmaya başlar. Bu yönetmenler Türk sinemasının her yönüyle “bağımsız” ilk kuşağı oldular.¹¹⁷ “Bağımsız sinema”, “medya sineması”nın ekonomik/ideolojik ve estetik kalıplarına karşıt ve muhalif olarak üretir kendini.

Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu, Handan İpekçi, Ahmet Uluçay, Yeşim Ustaoglu, Serdar Akar ve Kudret Sabancı gibi yönetmenler Türkiye’de bağımsız sinema yapan yönetmenler arasında sayılabilirler. Genel olarak bağımsız sinemacılar, yaptıkları filmlerin hem yapımcısı, hem yönetmeni, senaristi, kimi zaman görüntü yönetmeni, kurgucusu ve oyuncusu da olurlar. Filmlerinde çoğunlukla bireysel tema ve durumları ele alırlar, bir kahramandan ziyade birer anti-kahraman yaratırlar. Bireyi toplumsal bir birey olmaktan ziyade, felsefe boyutunda anlatırlar. Yusuf Güven’e göre Bağımsız Türk sinemasın belirgin bir başka özelliği de ”içe kapanma”dır. Anlatının kendisi toplumsallık bağlarından kurtularak, içsel, bireysel bir gözleme dönüşür. Artık hikâyenin merkezi “birey”dir.¹¹⁸ Zeki Demirkubuz, kendi sinemasını şöyle anlatır:

Öncelikle kendim için yapıyorum filmlerimi... Kendimi keşfetmek için film çekiyorum. Bütün bilimsel çabalara rağmen insan, bence hala Dostoyevski'nin dediği gibi kocaman bir labirenttir. Benim yaptığım belki en iyi şey de bu labirente boyun eğmektir. Bu anlamda zayıf olduğumu kabul etme erdemini ve cesaretini göstermektir. Her şeyi bilen ve çözebilen bir insan düşüncesi empoze ediliyor. Oysa bütün hayat bilgimizin, insanlığın bütün deneyimlerinin ruhumuza ait en ufak bir çelişkiye hiçbir şekilde derman olmadığı ortada. Öyle olsa aşk için çekilen acılar yada kötülükler, hepsi çözümlenebilirdi... Ben de filmlerimde bu karmaşanın önünde boyun eğiyorum... Çözüm önermiyorum. Sadece kendimce soruları ortaya koyuyorum.¹¹⁹

¹¹⁷ Burçak Evren, “Bağımsız Sinemacılar Dönemi” *Antrakt*, sayı:75-76, Aralık 2003-Ocak 2004, s.16

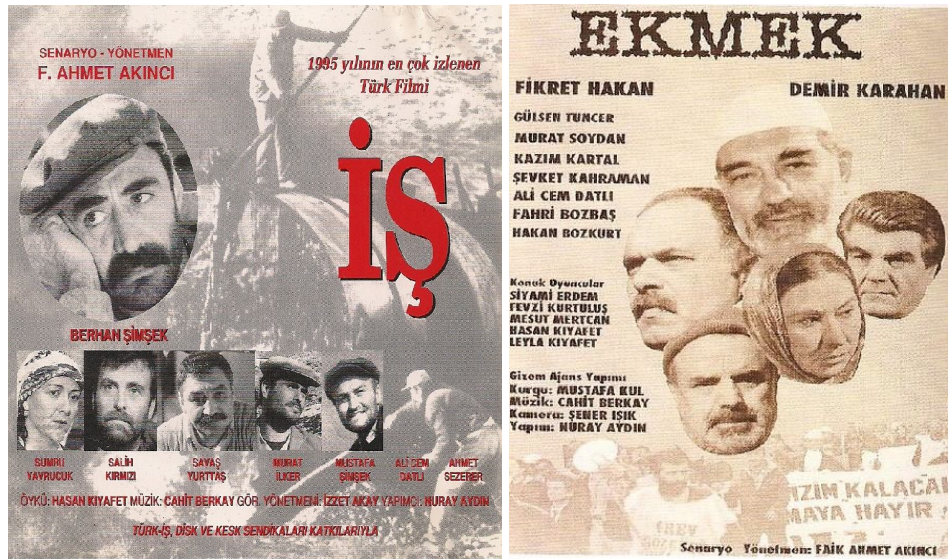
¹¹⁸ Yusuf Güven, “Türk Sinemasının Son Dönemi” *Yeni Film*, sayı 7, 2004. s.29

¹¹⁹ Sinem Edirne, “Zeki Demirkubuz ile Söyleşi” *Sinema Dergisi*, Ekim 1999, s.26

Toplumsal bir boyut içermekten çok bireysel nedenlere dayanana problemleri ele alan bağımsız sinema, sınıfsal farklılıklar ve çelişkiler yerine bireysel olanla ilgilenir.

Bu dönemde yapılan filmlerde – ticari veya bağımsız – ‘İşçi sınıfı’ kimliğini göremeyiz. Ticari filmler seyirciyi sinemaya çekme kaygısıyla, Amerikan sinemasının belirli şablonlarını kullanarak ve sırtlarını popüler kültüre dayanarak, gişede başarı sağlayacak filmler yaparlar. Bağımsız sinemacılar ise, toplum yerine bireye odaklanarak, kahramandan ziyade anti-kahraman, ya da toplumsal bir sınıftan ziyade ‘küçük insan’ın dertlerini anlatırlar. Bu nedenle 1990’dan günümüze yaklaşık 20 yıllık bir süreçte işçi sınıfını konu edinen film sayısı bir elin parmaklarını geçmez.

1990’ların ortasında yönetmenliği Faik Ahmet Akıncı tarafından yapılan *İş* (1995) ve *Ekmek* (1996) filmleri maden işçilerini anlatır. Filmler, Türk-İş, DİSK, KESK katkılarıyla çekilir filmler.



İş filminde Faik Ahmet Akıncı, baraj inşaatında çalışan işçilerin yabancı sermaye tarafından sömürülmesini yansıtır. Bu sömürü düzenine karşı çıkan baraj işçileriyle işveren arasındaki çatışma anlatılır.

1996’da Ahmet Faik Akıncı’nın yönettiği *Ekmek* ise maden işçilerinin sorunlarını işleyen bir filmidir. 1990-91 yıllarında Zonguldak maden işçilerinin

eyleme geçiş öyküsüdür. Özelleştirmeye karşı çıkan maden işçileri, ortak bir direniş sonucu "ekmek savaşı" verirler.

2000’li yıllarda 12 Eylül dönemini anlatan filmlerden biri olan Ömer Uğur’un *Eve Dönüş* (2006) ve 2008 yapımı olan Erden Kıral’ın *Vicdan* filmi ‘işçi’yi sadece arka fonda kullanan filmlerdir.



Eve Dönüş’te (2006), darbenin hemen öncesinde siyasal olaylarla hiçbir ilgisi olmayan işçi Mustafa ile eşi Esma’nın başına gelenler anlatılır. Mustafa ve Esma, televizyon taksitini ödeme derdi içinde olan bir çifttir. 12 Eylül darbesiyle birlikte etrafında tanıdığı tüm işçi liderleri ve sendikacılar tutuklanır. Mustafa bu tutuklamalara karşı duyarsızdır, ancak bir gün o da göz altına alınır. 22 gün boyunca gözaltında türlü işkencelere maruz kalır. Serbest kaldığında, eşinin ve kendisinin işten atıldığını öğrenir. Ev sahibi de evden atmıştır. Gözaltında yaşadıklarının etkisinden bir türlü kurtulamaz. Filmin sonlarına doğru ev sahibinin kendisini ihbar ettiğini öğrenmesine rağmen gidip ev sahibinden hesap soramaz. Sadece ev sahibinden değil gözaltında öldüğü halde; çatışmada öldürüldüğü söylenen gözaltında tanıdığı Hoca’nın ailesine de haber vermeye cesaret edemez. Filmde hiçbir örgütlenme içinde olmayan ‘sıradan vatandaş’ ve ‘işçi’nin de bu darbeyle nasıl savrulduğu ve etkilendiği anlatılıyor. Her kesim bu dönemin şiddetinden payına düşeni alır. Bu filmde bir ‘işçi’ vardır. Ancak burada sınıfsal konumuyla ve mücadelesiyle bir ‘işçi’ değil, diğer sıradan vatandaşlardan hiçbir

farkı olmayan birini görürüz. 24 Ocak kararlarının ve 12 Eylül darbesinin işçilere vurduğu darbelerden, düşen ücretlerden, işçilerin ellerinden alınan haklardan, gittikçe kötüleşen çalışma koşullarından veya kapanan sendikalardan hiç söz edilmez filmde. Yalnızca 12 Eylül'de pek çok insanın maruz kaldığı işkencelere maruz kalan bir 'işçi' vardır, o kadar.

2008 yapımı olan Erden Kıral'ın *Vicdan* filmi ise, küçük bir kasabada emekleriyle var olmaya çalışan üç kişinin arasında geçen bir aşk hikâyesidir. Filmin merkezinde emek ve işçi sınıfı değil, aşk vardır. Fabrika ve işçi sınıfı yalnızca fon olarak kullanılır.

SONUÇ

Türkiye coğrafi, tarihsel ve siyasal özellikleri gereği, çeşitliliğin, farklılıkların ve toplumsal çelişkilerin derinlemesine yaşandığı bir ülke olmuştur. Tarihi göç yollarının, ticaretin ve savaşların beşiği olan ülkenin sinema atmosferi ise ülkenin ritmine ayak uydurmaktan uzak, tektipleştirici bir tahakküm aracı olarak politik bir işlev görmüştür. Farklı olanın, ötekileştirilen kesim ve grupların sinemada varoluşları ise başlı başına bir sinema tarihinin tersten okunmasını gerektirecek türdendir. Bu çalışmanın konusu olan emeğin ve emek sahibi sınıfın sinemada ‘oluş’ biçimi de çalışmanın sorduğu sorularla derinleşmiştir.

Anlamsal, göstergesel ve imgesel düzeyde iktidar biçimlerinin ve ideolojik dizgelerin izlerini taşıyan, yaygınlaştıran ve yeniden üreten ‘sinema’da, iktidar ve ideoloji kavramları üzerinden süren tartışmaların önemli bir ögesini de ‘özne’ oluşturmaktadır. Türkiye düşünsel iklimi ve politik konumlanışlarında özne daha çok ‘eyleyen’ politik meşru gücü ifade eder. Bu çalışma, Türkiye’de emekçi sınıfların eyleyen politik ‘özne’ olduğu ve bunların sanatsal/kültürel yansımalarının da emek görünümleri olduğu iddiasındadır. Bu çalışmada, bir biçimde özneyi (politik özne olarak *emekçileri/işçi sınıfını*) devre dışı bırakan iktidarın bunu estetik düzlemdeki yansımalarıyla sabitlemesi, bir politik özne olarak işçi/emek görünümünü sinemadan silmesi, ardından silinen bu görünümlerin yerine ‘tercihi’ konu edilişleri koyması, Türkiye’de sinemanın başlangıcından günümüze üretilen filmlerden örneklerle ele alınmıştır.

Türkiye sinemasında ‘emek’ ve ‘emekçi’nin serüvenine bakıldığında, ‘eyleyen’ politik özne olarak ‘işçi sınıfı’nın Türkiye sinemasında nasıl saf dışı edildiği, gölgelediği ve kovulduğu açıkça görülür. İlk olarak sinemanın başlangıcına, yani 1950 öncesine göz atıldığında bu dönemde çekilen filmlerde işçi sınıfı ve emek görünümüne hiç rastlanmaz. 1896 yılında Yıldız Sarayı’nda dönemin padişahı İkinci Abdülhamit’e yapılan ilk sinema gösterisinden başlayan Türk sinemasında uzunca bir süre karşımıza ‘çalışma’ ve ‘işçi’ye dair bir görüntü çıkmaz, ta ki Muhsin Ertuğrul’un *Halıcı Kız* (1953) filmine kadar. Filmin başında kısaca dokuma işçilerini gördüğümüz aslında bir genç kızın dramını anlatan bu filmde sonra yine uzun bir süre, 1960’lara kadar, yani Demokrat Parti iktidarının baskı ve sansür dönemi

süresince, emek ve ‘işçi’ sinemanın dışında tutulur. 1960’lardaki görece özgürlük ortamı işçileri biraz daha görünür kılar sinemada. 1961 Anayasası’nın sağladığı görece özgürlük ortamında ve sendikal haklarla, hem ‘işçi sınıfı’ bilinçlenmeye ve grev ve eylemlerle sesini yükseltmeye başlar hem de bu gelişmelerin yansıması sinemada görülür. 1960’ların ilk yıllarında yine de işçi sınıfının ‘çekingen’ bir temsiliyle karşılaşılır. Bu dönemde filmlerde ‘işçi’ kendine bir yer edinse veya çalışma yaşamına dair görüntüler olsa da, bunlar ya filmin arka planında kalmakta ya da bu filmler dönemin egemen kapitalist ideolojisinin dışına çıkmayan hatta onu olumlayan mesajlar vermeye ve ideolojik bir aygıt olarak görevlerini yerini getirmeye devam etmektedirler. Örneğin Metin Erksan’ın bu dönemdeki ‘işçi’yi bir biçimde ele alan her iki filminde de (*Gecelerin Ötesi*, 1960 ve *Acı Hayat*, 1962) temelinde aynı hikâye ve aynı ideolojik mesaj vardır; Sınıf atlama çabaları sonucu başlarına türlü felaketler gelen insanların hikâyesiyle Erksan, mülkiyeti suçun kaynağı olarak gösterir; filmlere göre sorun sınıflı toplumda ve kapitalist sistemde değil, mülk sahibi olmakta veya mülk sahibi olmayı arzulamaktadır; bu nedenle olduğun yerden ve konumdan memnun olmak, onunla yetinmek mutluluk getirecektir. *Kırık Çanaklar* (1960) filmi de aynı şekilde, hiçbir biçimde egemen ideolojik söylemin dışına çıkmadan ‘işçi’ sorunlarına sadece ‘kıyısından’ değinip, devletin ideolojik aygıtlarının en önemlisi olan ‘aile’yi ve kadının ailedeki geleneksel yerini olumlayarak son bulurken, *Otobüs Yolcuları* (1961) filminde ise esas olarak ‘işçi sınıfı’ değil kooperatif mağduru yoksullar ele alınır. *Gurbet Kuşları* filminde de asıl mevzu işçi sınıfının sorunları değil, göç eden bir ailenin büyük şehre uyum sorunlarıdır. 1960’ların ortalarında merkezine ‘emek’ ve ‘işçi sınıfını’ alan filmler art arda yapılmaya başlanır. Bunda o dönemde yükselmeye başlayan işçi sınıfı hareketlerinin de payı vardır. 1963’teki Kavel greviden bir yıl önce *Şehirdeki Yabancı* (1962), bir yıl sonra da *Karanlıkta Uyananlar* (1964) çekilir. 27 Mayıs sonrasında verilen görece sendikal hak ve özgürlüklerle sinema çalışanları, işçi sınıfı gibi kendihaklarını almak için mücadele içine girip sendikalar kurar ve grevlere giderler. Kendilerinin de dahil olduğu, bu yükselen işçi hareketini sinemaya yansıtma çabaları ancak 1962 yılında *Şehirdeki Yabancı* ve 1964’te *Karanlıkta Uyananlar* filmiyle mümkün olur. Bu zamana kadar yapılan toplumsal gerçekçilik çerçevesindeki tüm girişimler işçi sınıfını ve onların mücadelesini anlatmada yetersiz kalmış, bu konulara değinmedeki çekinceyi gözler önüne sermiş, egemen ideolojinin söylemlerinin dışına çıkıp ona karşı durmayı başaramamışlar hatta zaman zaman bu

ideolojiyi desteklemişlerdir. İşçilerin çalışma koşullarını anlatırken bir yandan da örgütlenmenin önemini vurgulayan *Karanlıkta Uyananlar* filmi, bu dönem içerisinde işçi-işveren ve sendikalaşma konularını sosyalist bir bakış açısıyla inceleyen ilk grev ve işçi filmidir. Bir maden kenti olan Zonguldak'ın acımasız çalışma koşullarını ve zorba ve ikiyüzlü yönetici ve politikacılarını gözler önüne seren *Şehirdeki Yabancı* ise yine işçi sınıfı için tek çözüm yolunun örgütlenmek olduğunu vurgularken, Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol* (1965) filmi de örgütsüz, sendikasız ve bilinçsiz işçilerin, özellikle de köyden kente yeni göç etmişlerse, ne denli acımasız koşullarda sömürülebileceklerini ve sonunda kapitalizmin çarkları arasında yok olup gidebileceklerini göç eden bir grup gariban işçinin hikâyesi üzerinden anlatır. İki yıl sansüre takılan *Bitmeyen Yol* sayesinde dönem iktidarının sinemacılara verdiği gözdağı ve 1965'te iktidara gelen Adalet Partisi'nin artan baskı uygulamaları sonucu yine Türk sinemasında uzun bir süre 1970'lerin ortalarına kadar 'emek' ve 'işçi' sinemanın dışına itilir. 1970'lerin ortalarında Lütfi Akad'ın çektiği *Gelin* (1973), *Düğün* (1973) ve *Diyet* (1974) üçlemesinin ilk iki filminde 'işçi' sınıfına kıyısından değinilir. İki filmin sonunda da ana karakterler 'emekçileşme' sürecinin başına geldiklerinde film sonlanır. Üçlemenin son filmi olan *Diyet* filmiyle birlikte 'işçi sınıfı' yine Türk sinemasındaki yerini alır. Sendikalaşma ve örgütlü hareket etmenin önemini anlatan *Diyet*'ten sonra Yılmaz Güney grev konusunu fabrikadantarlılara taşıyan filmi *Endişe*'yi (1975) ve toplumun çeşitli kesimleriyle işçi, öğrenci ve emekçiler arasındaki ilişkileri, çelişkileri yansıttığı kısmen belgesel tarzındaki filmi *Bir Gün Mutlaka*'yı (1975) kaleme alır. Bu sırada Ertem Eğilmez, *Oh Olsun* (1973) ve *Bizim Aile* (1975) gibi komedilerinde işçi sınıfına yine 'kıyısından' değinmekte ve Münir Özkul'a patronun karşısında o ünlü konuşmalarını yaptırmaktadır. 1970'lerin sonlarına doğru Yavuz Özkan yaptığı iki filmle (*Maden*, 1978 ve *Demiryol*, 1979) işçi sınıfını, çalışma şartlarını, işçi-işveren arasındaki sorunları, sendika ve grev konularını maden ve demiryolu işçileri bağlamında gerçekçi bir biçimde ele alır. *KırıkÇanaklar* (1960) filminin yeniden uyarlaması olan *Yaşam Kavgası* (1979), aslında bir feodal düzen eleştirisi olan *Kibar Feyzo* (1978) ve suç dünyasını anlatan *Yıkılmayan Adam* (1979) filmleri de 'işçi sınıfı'nı sadece 'arka planda' ele alan filmlerdendir. Bu dönemi Erden Kıral'ın yasaklanan ve 28 yıl kayıp kaldıktan sonra ortaya çıkan, bireysel çabaların, örgütlü hareket edememenin getirdiği yıkım ve sömürüyü acımasızca gözler önüne seren, 'işçi sınıfı' açısından önemli olan filmi *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1979) ile kapatırız. 24 Ocak Kararları ve 12 Eylül, işçi sınıfına

ve Türk sinemasına büyük bir darbe indirir. Devlet ideolojisine tehdit olacağı düşünülen her şey yasaklanır, sahip olunan tüm haklar geri alınır. 12Eylüldarbesinden en fazla hala siyasal-toplumsal duruş sergilemeye çalışan sinemacılar etkilenir; darbeye beraber toplumcu-gerçekçi eleştirel filmler yasaklanır. Bu ortamda Türk sineması nefes alamaz bir duruma gelir. 12Eylül’le birlikte üretilen filmsayısında ani bir düşüş olur; bir yıl önce 1979 yılında 195 olan film sayısı, 1980’de 68’e düşer. Toplumun sorunlarına eğilmek isteyen yönetmenler, dönemin ağır sansür ve baskı mekanizmalarıyla karşılaştıkları için bu yeni dönemde çekilen yerli filmler, çoğunlukla içerik olarak siyasal-toplumsal eleştiriden uzak filmlerdir. 1970’lerin politik ortamına karşın 1980’lerle birlikte halkın depolitize olduğu, toplumsallığın yerini bireyciliğin aldığı, ve bu durumun sinemaya da yansıdığı görülür. Eleştirel duruş sergilemek isteyen sinemacılar 12 Eylül’ü izleyen karanlık günlerin ve üretmemenin yarattığı hayal kırıklığı içinde, toplumdaki ziyade ‘birey’e yönelerek, birey üzerinden eleştirilerini yaparlar, ve bireysel sorunlar ve bunalımlar üzerine yoğunlaşırlar. ‘İşçi sınıfı’ da bu ‘birey’in öne çıktığı yeni sinemada kendine bir yer bulamaz. Ya ‘işini bilen’ kişilerin haksız kazançlar sağladığı, ‘köşe dönme ve çıkar’ kavramlarının önem kazandığı beyaz yakalı işçilerin anlatıldığı *Namuslu* (1984) gibi komedi filmlerinde sınıf kimliğinden ve mücadeleden uzak, bireysel çıkış yolları ararken resmedilirler ya da ‘kadın’ filmleri gibi yine bireyin ön plana çıktığı filmlerde kadın kimliğinin arkasında küçük bir ayrıntı olarak kalırlar. 1980 döneminde yapılan tek işçi sınıfı filmi 1986’da sansürün biraz hafiflemesiyle çekilen Muzaffer Hıçdurmaz’ın *Çark* (1987) filmidir. Ancak deri atölyesi işçilerinin işler acısı çalışma koşullarını ve grev süreçlerini anlatan ve gerçek hayatta da deri işçilerinin grev yapmaları konusunda etkileyen bu film, polis baskısından dolayı gösterime giremez ve ancak yıllar sonra festivalde izleyici karşısına çıkabilir. 1990’lara gelindiğinde Amerikan şirketlerinin piyasayı ele geçirmesi ve finansman bulamaması nedeniyle çok derin bir krizde olan Türk sinemasında ‘işçi sınıfı’nın konumunda bir iyileşme olmaz. Faik Ahmet Akıncı’nın arka arkaya çektiği *İş* (1995) ve *Ekmek* (1996) filmlerinin dışında işçi sınıfını ele alan hiçbir filme rastlanmaz. 2000’lerde ise şimdiye kadar kıyısından işçi sınıfına değinen tek film Erden Kıral’ın *Vicdan* (2006) filmidir.

Yukarıda kısaca özetlendiği şekliyle Türk sinemasında ‘işçi sınıfının görünümü’ iki genel safhaya ayrılabilir: 1980 öncesi ve 1980 sonrası. 1980 yılı

toplumun her kesimi için olduğu gibi, Türk sineması ve işçi sınıfı için de bir milattır. 1980 öncesi döneme baktığımızda, 'işçi'yi ele alan toplumsal gerçekçi filmler asıl 1960'larda başladığı için, bu ilk safha 1960 ve 1980 arasında yani yirmi yıllık bir süreci kapsamaktadır. Bu yirmi yıllık ilk safhada (1960-1980) toplam 3699 film çekilmiştir; bu filmlerin içinde 'işçi' filmlerine baktığımızda işçi filmleri sayısının bir elin parmaklarını geçmediği görülür. 1980 sonrası ise durum daha vahimdir. 1980'den itibaren üretilen ortalama 2000 filmde 'işçi' filmi diyebileceğimiz film sayısı 3 veya 4'tür. Bu rakamlara bakarak, Türk sinemasında tür olarak 'işçi filmi' vardır demek söz konusu değildir. Her ne kadar toplumsal ve siyasal tetiklemelerle dönem dönem işçiler sinemamızda görülseler de, sinemamızın tarihine bakıldığında üreten ve dönüştüren bir sınıf olarak Türk sinemasında hak ettikleri yerden çok uzaktadırlar.

Bu çalışma işçi sınıfını ve dolayısıyla emeği sosyolojik, politik ve ideolojik düzlemlerde özne olarak görmektedir. Bu bakışla çalışmanın bütününde ele aldığımız özne sorunu ve öznenin görünüm biçimleri meselesi, o meselenin yadsınması - yok sayılması olarak 'ideolojik aygıtlar' bağlamında ele alınmıştır. Bir özne olarak işçi sınıfının ideolojik olarak sinema alanında 'yeterli' yer bulamayışı bir ihmaller dizisinden çok bir yadsınma olarak algılanmalıdır. Sayıları milyonları bulan işçiler ve onların aileleri ve işçilerin kolektif-bütüncül yaşamları Türkiye sinema tarihinde sadece bir nesne olarak kavranmıştır. Bırakalım bahsi geçen işçilerin sinema yapmasını, o işçilerden bahseden bir sinema bakışına bile rastlamak için özel bir çaba sarf etmek gerekir. Emek örgütleri, emeğin politik örgütlenişleri, emekten yana entelektüeller, bir kitle sanatı olarak sinemada işçi sınıfını ve emek görünümünü var etmek için yeterli çabayı gösteremedilerse de yukarıda bahsedilen girişimleri saygıyla anmakta beis görmüyoruz. Fakat başlı başına bir işçi sinemasından söz edemeyişimiz daha derinlikli bir analizi hak ediyor.

Türkiye'de bir ekol olarak işçi sineması var olmamış ve işçiler sinema sanatının ana ekseninden uzakta dönemsel politik mücadelelerin etkisiyle sinema sanatında konu edilen gruplar olarak var olagelmışlerdir. Türkiye toprakları yüz yılı aşkındır büyük politik gerilimler ve kavramsal ikilemler arasında altüst oluşlar yaşamaktadır. Kitlesele göç dalgaları, batılılaşma hareketleri, kent ve kır çelişkisi vb. gerilim hatlarının yanı sıra azınlıklar, Kürtler, Aleviler gibi özgürlük taleplerinin basıncıyla dalgalanan Türkiye'de işçi sınıfı bir politik aktör olarak siyasete

damgasını vurmaya başaramamıştır. Bu durum işçi sınıfının bütün görünümünü sanatsal, kültürel alanlarda da eksiltile kılmış, emek görünümünün gölgelenmesini kolaylaştırmıştır.

İşçi sınıfı, emekçi sınıflar ve geniş halk kesimlerinin sanatsal- kültürel üretime katılımı sorunu, başlı başına bir iktidar sorunu olarak algılanmalıdır. Hayatı üreten emeğin, hayatın bir görünümü olarak sanatın/sinemanın salt tüketicisi-nesnesi olarak konumlandırılması tarihsel bir gerçek olup bu tarihselliği bir çeşit meşruiyete evrilmiş ve sanat tartışmalarında işçilerin yokluğu sorusu bir soru olmaktan dahi çıkarılmıştır. Bu durumu yaratan yegane etken ise sanat eğitime emeğin katılımı meselesidir. Türkiye’de bir işçi sineması yoktur çünkü Türkiye’de işçi yönetmenler de yoktur, çünkü Türkiye’de işçiler kendilerini anlatacak sinemasal araçlardan uzak, sinemayla beyaz perdenin önünde biletle var olabilecek bir duruma layık görülmüşlerdir. Türkiye’de özelde sinema genelde ise sanat eğitime işçilerin ve geniş halk kesimlerinin dahil olamadığı aşıkardır. Bu bilinen gerçek sınıfsal, sosyal ve politik araçlarla sabitlenmiş, kendi olağanlığını yaratmış ve daha başından öznenin kendini temsil edemediği bir sinema ikliminin temelleri atılmıştır.

İşçi sınıfı yeni bir dünyanın, yeni bir kültürün ve yeni bir insansal, yaşamsal biçimin taşıyıcısı, temsilcisi ve öznesidir. Bu özne oluşuyla işçi sınıfı başlı başına politik bir atıf ve farklı bir tarihsel okumanın konusudur. Bu açıdan işçi sınıfına ve onun sinemasına bazı sempatik ifadelerle yaklaşmak konunun gerektirdiği ciddiyeti kavrayamamaktan geçmektedir. İşçileri salt yoksulluk görünümüleri içinde ya da aile öyküleri bağlamında algılayan sinemasal bakış, işçileri beyaz perdeye taşırken dahi onların özne olarak ifade ettikleri konumu anlamaktan uzaktırlar. ‘Emeğin görünümü’ ve o görünümün ifade ettiği imge-simge düzlemine odaklandığımız da öznenin utangaç yadsınmasıyla karşılaşırız. Bu haliyle işçi sınıfı sinemasını oluşturacak olan şey, ‘iyi niyetli çabaların’ ötesinde, sinema eğitiminden başlayarak, sinemanın üretimi, tartışılması ve bilgisinin oluşturulması sürecine işçilerin etkin katılımı ve bu katılımıla yoğurulan sinema atmosferinin inşasıdır.

Konunun seyirci bakımında da özel bir tartışmayı hak ettiğini düşünüyoruz. Halen güncelliği koruyan soru şu ki; “İşçiler ve emekçi sınıflar sinemada kendilerini görmek istiyorlar mı?” Bu soru kendi içinde bir dizi zorluğu barındırıyor. İşçi sinemasının ve emeğin görünümünün olmadığı bir sinema dünyasında, işçilerin o

filmlere ilgi gösterip göstermediklerini anlamak mümkün olmayacaktır. Yapılmayan işçi filmleri, görünmeyen/gösterilmeyen emek, tematik olarak işlenmeyen emek düşüncesi... Milyonlarca insan sinemada kendi yaşamlarına ve konularına uygunluk göstermeyen hayatlar seyrediyor ya da seyre zorlanıyor. Emegin örgütlü olduğu yıllarda ise konuya baskı ve sansür koşullarının da eklendiğini düşünürsek, bir çeşit formülasyon kurmayı deneyebiliriz. Şöyle ki; İşçiler sinema yapamıyor. İşçi olmayanlar işçi sineması yapmıyor, yapmak istediklerinde baskı ve sansüre uğruyor. Ana akım endüstriyel sinema sınıfsal kimliği gereği bu filmleri benimsemiyor, engelliyor. Seyirci işçilerin sinema kültürü ise bu engeller dizisi tarafından manipüle ediliyor.

İşçi sınıfı ve emek hem egemen güçlerin ve iktidarların özel tasarruflarıyla hem de yönetmen ve yapımcıların tercihleriyle sinemamızdan uzaklaştırılmıştır. Siyasal tarih içerisinde iktidarı alma kudretini ellerinde bulunduran ve üzerine birçok siyasal kuram geliştirilen işçi sınıfı Türk sinemasında dönüştürücü bir özne olmaktan çok fon olarak kullanılmıştır. Türkiye’de emekçi sınıfların politik özne olarak görünümüne yönelik sistematik sansür, sistemli yok sayma ve engelleme çabaları bir yana Türkiye Sineması içinden hayli uzun tarihi boyunca bir ‘emek sineması’ çıkaramamış, emek görünümleri, süren aktüel politik mücadelenin etkisiyle dönemsel artışlar gösterse de, hiçbir dönem ‘özne’ olarak sinema atmosferinde yer bulamamıştır.

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara, İmge Yayınevi, 1994.
- Akad, Lütfi, *Işıklı Karanlık Arasında*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2004
- Akpınar, Ertekin, *10 Yönetmen ve Türk Sineması*, İstanbul, Hayalet Kitaplığı, 2009.
- Althusser, Louis, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, Çev: Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları, 2003.
- Arpad, Burhan, *Türk Sinemasının 40 Yılı (1919-1959)*, Sinema-Tiyatro, Sayı 5, 1959.
- Ayça, Engin, “Yeşilçam’a Bakış”, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Süleyman Murat Dinçer (drl.), Ankara: Doruk Yayınları, 1996.
- Belge, Murat Belge ve Özüakın, Bülent (Ed.), *Cumhuriyet Döneminde Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt-2, İletişim Yayınları, 1983.
- Bostan, Erman ve Atam, Zahit, “Melodramdan Yansıyan 12 Eylül Üzerine Provokatif Düşünceler”, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı. 18-19, Sonbahar-Kış 2006-2007.
- Bozis, Yorgo, *Sayılamalara Göre Türk Sineması'nın Ekonomik Durumu*, Genç Sinema sayı 4, 1969.
- Burak, Begüm, *Osmanlı'dan Günümüze Ordu-Siyaset İlişkileri*, History Studies, International Journal of History, Vol. 3, 1 2011, 45-67.
- Çağlayan, Alper, *Türk Sinemasında Seyirci-Sinema Etkileşimi ve Seyirci Profili*, Sanatta Yeterlilik Tezi, 2004.
- Dadak, Zeynep ve Göl, Berke (Ed.), *60'ların Türk Sineması*, Antalya Kültür ve Sanat Vakfı, Antalya, 2009.
- Daldal, Aslı, *1960 Darbesi ve Türk Sineması'nda Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul, Homer Kitapevi, 2005.
- Eagleton, Terry, *İdeoloji*, Çev: Muttalip Özcan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Edirne, Sinem, “Zeki Demirkubuz ile Söyleşi” *Sinema Dergisi*, Ekim 1999.
- Erdoğan, Mustafa, *28 Şubat Süreci*, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, 1999.
- Erkiliç, H., “Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri”, *Sanatta Yeterlilik Tezi*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Erkiliç, 2003 : 124]

- Erksan, Metin, "Türkiye'de Entelijansiya Yok", *Ve Sinema*, Hil Yayını Aralık 1985, Kitap-1.
- Esen, Şükran Kuyucak, "Türkiye'de Üçüncü Sinema", *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, Ed.: Esra Biryıldız, Zeynep Çetin Erus. İstanbul: Es Yayınları, 2007.
- Esen, Şükran, "Seksenler'de Sinema", *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı. 18-19, Sonbahar-Kış 2006-2007.
- Esen, Şükran, *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, 2. Basım, İstanbul: Beta Basım Yayım, 2000.
- Evren, Burçak, *Değişimin Dönemecinde Türk Sineması*, İstanbul, Antrakt, 1997.
- Evren, Burçak, "Bağımsız Sinemacılar Dönemi" *Antrakt*, sayı:75-76, Aralık 2003- Ocak 2004.
- Foucault, Michel, *Özne ve İktidar*. Çev: Işık Ergüden, Osman Akınhay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Foucault, Michel, *İktidarın Gözü*. Çev: Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007.
- Foucault, Michel, *Büyük Kapatılma*. Çev: Işık Ergüden, Ferda Keskin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Gökmen, Mustafa, *Eski İstanbul Sinemaları*, İstanbul Kitaplığı Yayınları, 1991.
- Gürmen, Pınar Tınaz, *Osman Fahir Seden Bir Halk Sinemacısı*, İstanbul, Dergah Yayınları, 2007.
- Güven, Yusuf, "Türk Sinemasının Son Dönemi" *Yeni Film*, sayı 7, 2004.
- Hale, William, *Türk Dış Politikası 1774-2000*, İstanbul, Mozaik Yayınları, 2003.
- Hiçdurmaz, Muzaffer, "Türk Sinemasının Gelişimi Sürecinde Sinema Emekçilerinin Örgütlenme Sorunları", *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı. 4, Kış 1997-1998.
- Keleş, Ruşen, *Kentleşme Politikası*, İstanbul, İmge Kitabevi, 2002.
- Kırel, Serpil, *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul, Bail Yayınları, 2005.
- Özen, Sevilay Çelenk, "Aç Televizyonu İçeriye Aşk Girsin!", *Evrensel Gazetesi*, 01 Mart 2006.
- Onaran, Alim Şerif, *Türk Sineması* (1. Cilt) , Kitle Yayınları, Ankara, 1999.

- Özbudun, E. ve Keyman, E. F. "Cultural Globalization in Turkey". P. L. Berger ve S. P. Huntington (ed.) içinde, *Many Globalizations*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Özdemir, Hikmet, "Siyasal Tarih 1960-1980", *Türkiye Tarihi*, 4. Cilt, der. Sina Akşin, İstanbul, Cem Yayınları, 1995.
- Özgüç, Agah, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*, Yılmaz Yayınları, İstanbul, 1990.
- Özgüç, Agah, *Türk Filmleri Sözlüğü [1914-1973]* 1. Cilt [Düzeltilmiş 2. Baskı] , Sesam Yayınları, İstanbul, 1998a.
- Özgüç, Agâh, *Türk Sineması Sansür Dosyası*, İstanbul, Koza, 1976.
- Özön, Nijat, *Karagözden Sinemaya : Türk Sineması ve Sorunları-1*. Cilt, Kitle Yayınları, Ankara, 1995.
- Özön, Nijat, "Bir Şuranın Öyküsü", *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı. 5, yaz-sonbahar, 1998.
- Özön. Nijat, *Sinema: Sanatı Tarihi*, Hil Yay., İstanbul, 1985.
- Sencer, Muzaffer, *Türkiye'nin Yönetim Yapısı*, İstanbul, Alan Yayınları, 1986.
- Scognamillo, Giovanni, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2010.
- Tanör, Bülent, "Siyasal Tarih", *Türkiye Tarihi, Bugünkü Türkiye 1980-1995*, Sina Akşin (hızl.), C. 5, 3. Basım, İstanbul, Cem Yayınevi, 2000.
- Teksoy, Rekin, *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*, İstanbul, Oğlak Yayınları, 2005.
- Turanlı, Gani, "Aman Sansüre Takılabilir", *Türk Sinemasında Sansür*, Ankara, Kitle Yayıncılık, 2000.
- Türkali, Vedat, *Yeşilçam Dedikleri Türkiye*, İstanbul, Gendaş Yayınları, 2001.
- Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık Özelleştirme İdaresi Başkanlığı Faaliyet Raporu, Ankara, 2008.
- T.C. Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü (2003), İstatistik Göstergeler 1923-2002, Devlet İstatistik Enstitüsü Matbaası, Ankara, s. 79.
- TCMB, *Yıllık Rapor 1999*.

