

# Endüstri İlişkiler Disiplininde Sinemanın Yeri ve Önemi (1965-1980)

Hasan YÜKSEL<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0001-8736-586X

**Öz:** Bu çalışmanın amacı; sacayaklarını işçi, işveren ve devlet üçlüsünün oluşturduğu ve çalışma yaşamında başta ‘ücret’ konusu olmak üzere ‘sendikacılık’, ‘toplu pazarlık’, ‘toplu iş sözleşmesi’, ‘grev’ ve ‘lokavt’ parametreleri ekseninde gelişen endüstri ilişkileri disiplini ile sinema arasındaki ilişkiyi incelemektir. Bir bilim dalı olarak endüstri ilişkileri, özellikle sanayileşmeye paralel gelişen ve kitlesel bir çoğunluğa ulaşan ‘işçi sınıfı’ ile birlikte ivme kazanmıştır. Dolayısıyla odak noktasında çalışanların yani emek kesiminin ve onların sorunlarının yer aldığı endüstri ilişkileri, başta örgütlenme olmak üzere çalışanların iş yaşamında karşılaştıkları problemlere odaklanma ve bu problemlerin çözümü noktasında inisiyatif alma girişimlerinin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Nitekim sanayileşmenin ete kemige büründüğü 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başlarında İngiltere merkez olmak üzere Batı dünyasının genelinde sanayileşmeyle beraber sürdürülebilir kalkınma ve büyümenin temelleri atılmış; sermaye birikimine, rekabete, özel mülkiyete ve serbest piyasa ekonomisine dayalı yeni bir iktisadi anlayış kendini göstermiştir. Ancak sanayileşme beraberinde sınıf sorunlarını da gündeme taşımış, yaklaşık iki buçuk asırdır işçi sınıfı ile işveren arasındaki ilişkinin işveren lehine ve işçi sınıfı aleyhine temerküz etmesi ya da Marx’ın ifadesiyle “zengin azınlık” lehine; “yoksul çoğunluk” aleyhine evrimi yeni tartışmaların fitilini ateşlemiştir. O nedenle, işçi ve işveren arasındaki mücadele retorik olmanın ötesine geçmiş; edebi yapıtlar başta olmak üzere film endüstrisini de etkileyebilecek boyutlara ulaşmıştır. Çalışmada söylev analizi ve göstergebilimsel analiz yöntemiyle Türk sinemasının duayen filmleri arasında yer alan “Karanlıkta Uyananlar” (1965), “Diyet” (1974), “Güneşli Bataklık” (1977) ve “Demiryol” (1980) filmleri analiz edilmiştir. Söz konusu filmlerin analizinde endüstri ilişkilerinin temelini teşkil eden ‘sendikacılık’, ‘toplu pazarlık’, ‘toplu iş sözleşmesi’, ‘grev’ ve ‘lokavt’ parametreleri kullanılmıştır.

<sup>1</sup> Dr. Öğretim Üyesi, Çankırı Karatekin Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Çalışma Ekonomisi ve Endüstri İlişkileri Anabilim Dalı.

Makale Geliş Tarihi: 09.09.2020–Makale Kabul Tarihi: 07.12.2020

**Anahtar Kelimeler:** endüstri ilişkileri, emek piyasası, sinema, işçi, işveren, çalışma yaşamı

### **The Position and the Significance of Cinema within the Discipline of Industrial Relations (1965-1980)**

**Abstract:** The objective of this study is to focus on the correlation between industrial relations as a scientific discipline, which includes tripartite relationships like employee, employer, and state, and which was developed in parallel to the parameters in labor life ‘wage’ at first and ‘unionism’, ‘collective bargaining’, ‘collective labor contract’, ‘strike’, and ‘lock out’. As a scientific field, industrial relations improved in the aftermath of industrialization in particular and gained a momentum through ‘working class’ that converted into a massive scale. That’s why, industrial relations, on the basis of which employee or in other words labor and their problems are available, appeared as a natural result of focusing on workers’ problems in work place and taking initiatives to solve those sorts of problems. At the end of 18<sup>th</sup> century and commencement of 19<sup>th</sup> century on which industrialization came to fore in England particularly and in the West generally, sustainable development and growth was based in line with industrialization; new economic model also arose that depended upon capital accumulation, competition, private property, and free market economy. However, industrialization brought about class problems and it ignited new discussions that have lasted for two hundred and fifty years which resulted from the fact that the relevancy between employee and employer turned into the advantage of employer or as Marx stated its evolution from the advantage of “prosperous minority”; to the disadvantage of “poor majority”. That’s why, the competition between employee and employer went far beyond its rhetoric; and it reached its dimension to affect literary works fundamentally and film industry as well. In the study, through discourse analysis and semiotics method, four movies were analyzed such as “Those Waking up Early in the Morning”, (1965), “Cost”, (1974), “Sunny Marsh”, (1977), and “Railway”, (1980), all of which were among the cognoscenti of Turkish cinema. In the analysis of these named films, the parameters such as ‘unionism’, ‘collective bargaining’, ‘collective labor contract’, ‘strike’, and ‘lock out’, all of which are the basic components of industrial relations, were used.

**Key Words:** industrial relations, labor markets, cinema, employee, employer, labor life

## Giriş

Endüstri ilişkileri, sanayileşmenin ortaya çıkmasıyla birlikte kitlesel bir nitelik kazanan 'işçi sınıfının' işgücü piyasasında karşılaştığı temel sorunlarının incelendiği; işçi, işveren ve devlet arasındaki sendikacılık, toplu pazarlık, toplu iş sözleşmesi, grev ve lokavta dayalı kurumsallaşmış ve düzenlenmiş ilişkilerin nazar-ı dikkate alındığı, bütünlük, çok yönlü ve dinamik bir süreci ifade etmektedir (Tokol, 2011: 2). Temelinde insanın yer aldığı ve işgücü piyasasının tüm paydaşlarının başta ücret pazarlığı olmak üzere bir biçimde çalışma yaşamına dönük sorunların çözümünde sürece katkı sunduğu endüstri ilişkileri, üretimde verimliliği arttırmakta ve örgütlü çalışma biçimini teşvik etmektedir (Nehru, 2009: 302-308).

Sinema, diğer edebi yapıtlarda olduğu gibi toplumsal gerçekçiliğe<sup>2</sup> vurgu yapması ve işsizlik, yoksulluk, kentleşme, insan kaçakçılığı, göç, gelir eşitsizliği vb. sosyal sorunları işleme nedeniyle kayda değer bir öneme sahiptir. Politik ve ekonomik şartlara bağlı olarak, başka bir ifadeyle, konjonktürel anlamda değişkenlik göstermekle beraber filmler ve film yapımcıları, dönemin sosyal ve ideolojik koşullarından etkilenmekte ve söz konusu sorunları beyaz perdeye aktarmaktadırlar (Baker, 2014: 209; Ray, 2010). O açıdan 19. yüzyıldan beri sinema, sosyal gerçekliğin inşa edildiği, izleyici kitlesine sosyal, politik ve ekonomik mesajların verildiği bir sektör olarak değerlendirilmektedir (Couldry, 2004: 115-132). Nitekim Entman (1993) yaptığı çalışmada sinemanın sosyal içerikli bir endüstri olduğuna vurgu yapmış, kitleleri harekete geçirme ve bilinçlendirme özelliğine sahip filmlerin bir takım problemlerin tanımlanmasında, yorumunda, değerlendirilmesinde ve/veya söz konusu sosyal sorunların çözümüne yönelik inisiyatif alınmasında bir enstrüman olarak kullanılabileceğini iddia etmiştir (Entman, 1993: 52). Dolayısıyla açıklamalardan da anlaşıldığı üzere sinema, kitleleri 'ikna etme', 'yönlendirme' veya 'manipüle etme' maksadıyla ideolojik dayatmaların ve propagandanın sıradanlaştığı otoriter rejimlerde dâhil olmak üzere tüm dünya ölçeğinde yaygın bir biçimde kullanılmaktadır ve kullanılacaktır (Hennebelle ve Blomquist, 1980: 21).

<sup>2</sup> Toplumsal gerçekçilik, tarihi geçmişi Sovyetler Birliği'ne dayanan ve sanat toplumun aynasıdır; dolayısıyla sosyal sorunlar sinemaya doğrudan yansıtılmalıdır düşüncesi üzerine temellendirilen bir görüştür (Yüksel, 2017: 31). O nedenle toplumsal gerçekçilik, "materyalist dünya görüşü ve diyalektik yöntem ile olayların temelinde yatan güçleri, maddi toplumsal süreçleri" tanımlamaktadır (Özonur, 2016: 101). Toplumsal gerçekçilik için ayrıca bkz. Rieser, M. (1957). The Aesthetic Theory of Social Realism. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 16(2), ss. 237-248; Brett, D. (1983). On the Possibility of Social Realism. *Circa*, (13), ss. 15-19; Flores, P. (2013). Social Realism: The Turns of a Term in the Philippines. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, (34), ss. 62-75; Ugresic, D. (2003). Long Live Socialist Realism! *The Baffler*, (16), 93-94; Alexander Ivashkin. (2014). Who's Afraid of Socialist Realism? *The Slavonic and East European Review*, 92(3), ss. 430-448; Smith, C. (2018). Industrial Landscapes of Socialist Realism. In Franceschini I. & Loubere N. (Eds.), *Gilded Age*, ss. 219-223. Australia: ANU Press.

Çalışmanın temel amacı; toplumsal gerçekçilik paradigması göz önünde bulundurularak endüstri ilişkileri ile Türk sineması arasındaki ilişkinin incelenmesidir. Bahse konu bu ilişkinin incelenmesi endüstri ilişkileri disiplininin odaklandığı “sendikacılık” (i), “toplularlık/toplu iş sözleşmesi” (ii), “grev” (iii), ve “lokavt” (iv) gibi dört temel parametre dikkate alınarak yapılmıştır. Literatür incelendiğinde Türk sinemasında söz konusu parametrelere vurgu yapan bir dizi filmin olduğu da ayrıca tespit edilmiştir. *Maden (1978)*, *Bereketli Topraklar Üstünde (1980)*, *Endişe (1974)*, *Bitmeyen Yol (1967)*, *Kızgın Delikanlı (1964)*, *Şehirdeki Yabancı (1962)*, *Demiryol (1980)*, *Karanlıkta Uyananlar (1965)*, *Yiğit Yaralı Olur (1966)*, *Toprağın Kanı (1966)*, *Ayrılan Yollar (1962)*, *Diyet (1974)*, *Güneşli Bataklık (1977)* ve *Kanal (1979)* adlı Türk filmleri dönemin politik, ekonomik ve sosyolojik koşullarından etkilenen ve endüstri ilişkilerinin ilgilendiği konulara doğrudan atıf yapan filmler içerisinde yer almaktadır. Çalışmada, örnek olarak bahsi geçen filmlerden sadece dört tanesi (Karanlıkta Uyananlar, 1965; Diyet, 1974; Güneşli Bataklık, 1977 ve Demiryol, 1980) seçilmiş; filmler söylev analizi ve göstergibilimsel analiz yöntemi kullanılarak ve endüstri ilişkilerinin temel parametreleri dikkate alınarak analiz edilmiştir.

Çalışma, literatüre ve endüstri ilişkiler yazınına farklı açılardan katkılar sunmaktadır. Öncelikle endüstri ilişkilerinin sinema özelinde ve seçili filmler temelinde somutlaştırılması endüstri ilişkilerine ait esas kavramların toplumun değişik kesimleri tarafından daha kolay anlaşılmasına olanak sağlayacaktır. Daha doğrusu endüstri ilişkiler yazınının sinema sayesinde ‘toplumsallaştırılması’ sağlanacaktır. Bu sayede sinema ve sanatın tüm dallarının evrensel bir kimliğe sahip olduğu ve farklı disiplinlerce ele alınmasının bir elzem olduğu görüşü ön plana çıkacaktır. Ayrıca çalışma; sendikacılık, grev, lokavt, toplu pazarlık gibi birtakım soyut konular ve terimler başta olmak üzere endüstri ilişkiler disiplininin temel konularının öğrencilere öğretilmesinde sinemanın yapacağı olumlu katkılara da vurgu yapmaktadır.

## Teori ve Kavramsal Çerçeve

### Endüstri İlişkileri

Bir terim olarak endüstri ilişkileri, ilk defa 1912 yılında Amerika Birleşik Devletleri’nde işgücü piyasasının sorunlarını çözmek amacıyla kurulan bir komisyona verilen isimle gündeme gelmiştir. Öyle ki 1926 yılında İngiltere Ticaret Bakanlığı da söz konusu isme atıfta bulunmuştur (Tokol, 2011: 1). Diğer taraftan bazı kaynaklara göre de endüstri ilişkilerinin kökeni 19. yüzyıla kadar götürülerek Klasik Yaklaşım’ın<sup>3</sup> temsilcileri olan Sydney ve Beatrice Webb’in İngiltere’de yaptığı

<sup>3</sup> İngiliz sosyal siyasetçi Sidney ve Beatrice Webb tarafından geliştirilen Klasik Yaklaşım, işçi sendikalarına odaklanarak bahse konu sendikaların temel amacının işverene karşı çalışanların çıkar ve menfaatlerini korumak ve geliştirmek olduğunu vurgulamaktadır. Webberler sendikaların söz konusu bu amaçları “toplularlık”, “yasal düzenlemeler” ve

çalışmalara dayandırılmaktadır (Lansbury, 2009: 327).

Endüstri ilişkileri kavramını bilimsel anlamda gündeme getiren tek ve temel olgu sanayileşmeyle birlikte üretim ilişkilerinde meydana gelen köklü değişikliklerdir. Sanayileşmeye paralel olarak işgücü piyasası ‘çalışan’ ve ‘çalıştıran’ şeklinde ikiye ayrılmış, başta işsizlik ve sigortasız çalışma olmak üzere 1929 Ekonomik Krizi’nin neden olduğu ağır tahribat sonrası dönemde uygulanan Keynesyen iktisat politikaları çerçevesinde devletin de piyasada söz sahibi olmaya başlamasıyla endüstri ilişkileri çok boyutlu bir kavrama dönüşmüştür. İşçi, işveren ve devlet şeklinde birden fazla paydaşa sahip olan kavram, esas itibarıyla bu üç kesimin ‘çıkart’ ve ‘menfaatlerini’ uyumlulaştırma çabası olarak değerlendirilmektedir. Kavramın literatürde farklı tanımları yapılmaktadır. Endüstri ilişkilerinin daha çok medya ve kamudaki karşılıklarını inceleyen Blyton ve Turnball (1993) endüstri ilişkilerini sendikalar ve grevlerle özdeşleştirmişlerdir (Blyton ve Turnball, 1994). Sodhi ve Plowman’a göre (2002) endüstri ilişkileri, sendikalar ve devlet müdahaleleri ile kolektif eylem etrafında şekillenen bireysellikten tamamen uzak, kurumsallaşmış ilişkileri incelemektedir (Sodhi ve Plowman, 2002: 460). Srivastav (2004) ise endüstri ilişkilerini işgücü piyasasına dönük uyumsuzlukların çözümü için işçi ve işveren arasındaki ‘kaliteli’ ilişki şeklinde açıklamaktadır (Srivastav, 2004: 266-272). Diğer taraftan endüstri ilişkileri, Marx’a göre ‘sınıf çatışması ve toplumsal tabakalaşma’ (Sodhi ve Plowman, 2002: 461), Dunlop ve Talcott Parsons’a göre ‘sistem’ (Rogowski, 2000: 97, 98), Weber’e göre tarafların çıkar ve menfaatleri çerçevesinde şekillenen ‘rasyonalite’ (Sodhi ve Plowman, 2002: 462), iken 1920’de kurulan Amerikan Ticaret ve Endüstri İlişkileri Bürosuna göre ise endüstri ilişkileri, işçi ve işveren arasındaki karşılıklı bağımlılık ve ilişki göz önünde bulundurularak çalışma ilişkilerine odaklanan multidisipliner bir alandır. O nedenle endüstri ilişkileri, çalışma ilişkilerini doğrudan etkileyen ekonomik, sosyal, siyasi, psikolojik ve örgütsel faktörleri; örgütlerde çalışan ve çalıştıranların amaçlarını, davranışlarını ve pratiklerini; ekonomik etkinlik ve verimliliği, işyerinde eşitlik ve uyumu, bireysel refahı olumsuz etkileyen işgücü piyasasındaki noksanlıkların ve uyumsuzlukların sebep ve sonuçlarını araştırmayı, anlamayı ve anlamlandırmayı hedefleyen sosyal bir bilim dalıdır (Kaufman, 1993: 10, 18).

## **Endüstri İlişkilerinin Temel Parametreleri**

Bir disiplin olarak endüstri ilişkileri, “sendika” (a), “toplu pazarlık/toplu iş sözleşmesi” (b), “grev” (c) ve “lokavt” (d) olmak üzere dört temel parametre

---

“sosyal sigorta programları” ile gerçekleştirebileceklerini iddia etmektedir. Özellikle toplu pazarlık sürecine ayrı bir önem atfetmektedir. Sidney ve Webb yayınladıkları “Endüstriyel Demokrasi” adlı kitapta sendikaların siyasi ve yasal faaliyetlerinin önemine dikkat çekerek endüstriyel demokrasi kavramına da ayrıca atıfta bulunmuşlardır. Bu bağlamda devlet müdahalesinin sendikal hakları kısıtlayacak düzeyde olmaması gerektiği üzerinde duran Webb’ler, kuramını işçi ve işverenlerin sendikalaşması, toplu pazarlık ve grev/lokavt hakkı üzerine temellendirmiştir (Tokol, 2011: 3, 4).

üzerine inşa edilmiştir.<sup>4</sup> Sanayileşmeye koşut olarak her bir ülkenin endüstri ilişkiler sistematığı, tarihi ve dinamikleri değişkenlik gösterse de modern endüstri ilişkileri alanına ışık tutan ve adı geçen bu temel parametreler esas olarak kalmaktadır. Dolayısıyla ‘kurumsallaşma’ ve ‘örgütlenme’, ‘ışgücü piyasasında uyumsuzlukların gerek ‘barışçıl’, gerek ‘mücadeleci’ yöntemlerle çözümü ve sadece çalışma barışına değil; aynı zamanda toplumsal barışa hizmet eden ‘toplu iş sözleşmesi’, endüstri ilişkilerinin genel çerçevesini oluşturması bakımından oldukça önemlidir.

### *Sendika*

Endüstri ilişkiler yazının da ‘kurumsallaşma’, ‘örgütlenme’ ve ‘müzakere’ faaliyetleri sendikalar üzerinden gerçekleştirildiğinden sendikalar, endüstri ilişkiler sisteminin ana aktörü konumundadırlar. İlk defa İngiltere’de kavramsallaştırılan ve pratiğe dökülen sendikalar, kalfalar tarafından bir şehirde veya bölgede çalışanların çıkarlarını korumak amacıyla kurulmuşlardır. İlk sendikalar işçiler arasında dayanışmanın sağlanması amacıyla “dostluk örgütleri” şeklinde kurulmuş ve bir süre sonra ‘sendika odaları’ adını almıştır. Sendikalar, günümüzdeki anlamını ise 1839 yılında kazanmıştır (Tokol, 2014: 76; Yüksel, 2017: 108, 109).

Sanayi Devrimi’nden sonra kurulmaya başlanan sendikalara verilen isimler ülkeden ülkeye değişkenlik göstermektedir. Örneğin, Fransa, İtalya ve İspanya dışındaki Batı ülkelerinde “sendika” sözcüğü yerine, İngilizce’de “emek birliği” anlamına gelen ‘trade union’, Almanca’da ise ‘gewerkschaft’ gibi kelimeler kullanılmıştır. Fransa, İtalya, İspanya ve Türkiye gibi ülkelerde, sendikanın işçi veya

<sup>4</sup> Endüstri ilişkilerinin odak noktalarına ilişkin ayrıca bkz. Industrial Relations. (1946). *Monthly Labor Review*, 62(6), ss. 907-913; Industrial Relations. (1943). *Monthly Labor Review*, 56(2), ss. 284-291; Almond, P. (2004). Industrial Relations as a Discipline and Field in France and the UK. *Relations Industrielles / Industrial Relations*, 59(2), ss. 321-344; Fashoyin, T. (2010). Changing International Industrial Relations: A Summary. *Indian Journal of Industrial Relations*, 45(4), ss. 513-521; Piccirilli, G. (2010). Job Protection, Industrial Relations, and Employment. *Oxford Economic Papers*, 62(4), new series, ss. 803-824; Shaw, J. (2001). The Future of Australian Industrial Relations. *AQ: Australian Quarterly*, 73(6), ss. 11-14; Raju, B. (2015). Industrial Relations as a Strategy for Enhancing Organizational Productivity & Performance. *Indian Journal of Industrial Relations*, 51(1), ss. 162-170; Bailey, J., Townsend, K., & Luck, E. (2009). WorkChoices, ImageChoices and the marketing of new industrial relations legislation. *Work, Employment & Society*, 23(2), ss. 285-304; Trif, A. (2004). Overview of industrial relations in Romania. *SEER: Journal for Labour and Social Affairs in Eastern Europe*, 7(2), ss. 43-64; V. Janardhan. (2003). Arguing for 'Industrial Relations': Journey to a Lost World. *Economic and Political Weekly*, 38(31), ss. 3254-3260; Singh, A. (2000). Industrial Relations in Japan: Trends, Challenges and Future Prospects. *Indian Journal of Industrial Relations*, 35(3), ss. 362-380; Marginson, P. (2006). Europeanisation and Regime Competition: Industrial Relations and EU Enlargement. *Industrielle Beziehungen / The German Journal of Industrial Relations*, 13(2), ss. 97-117.

işverene aidiyetini belirtmek anlamında sendika sözcüğünün yanına işçi (işçi sendikası) ve işveren (işveren sendikası) sözcükleri eklenmektedir. İngiltere, Amerika Birleşik Devletleri ve Almanya gibi ülkelerde ise işçi ve işveren sendikası kavramları “trade union” (işçi sendikası), “employer’s union” (işveren sendikası), “gewerkschaft” (işçi sendikası), “arbetigebervereine” (işveren sendikası) şeklindeki kelimelerle ifade edilmektedir (Mahiroğulları, 2013: 2).

Kavramın tanımı daha çok işçi sendikalarının tanımı ile özdeşleştirilmiştir. Bu bağlamda Güven’e (1995) göre sendika, “işçi sınıfının ekonomik ve toplumsal alanlardaki hak ve çıkarlarını savunan, yaşam ve çalışma koşullarını geliştirmeyi amaçlayan mesleki örgüt”tür (Güven, 1995: 90). Mahiroğulları (2013) ise sendikayı, “XIX. yüzyılın başlarından itibaren çalışma ilişkilerinde işçi kesiminin hak ve çıkarlarını korumak amacıyla oluşturulan örgütler” olarak tanımlamıştır (Mahiroğulları, 2013: 1). ‘İşçi’ ve ‘işveren’ ayrımının yapılmadığı ve bütüncül bir bakış açısının sergilendiği, 2012 tarih ve 6356 sayılı Sendikalar ve Toplu İş Sözleşmesi Kanunu’nda ise sendika, “*işçilerin veya işverenlerin çalışma ilişkilerinde, ortak ekonomik ve sosyal hak ve çıkarlarını korumak ve geliştirmek için en az yedi işçi veya işverenin bir araya gelerek bir işkolunda faaliyette bulunmak üzere oluşturdukları tüzel kişiliğe sahip kuruluşlar*” olarak tanımlanmaktadır (2012 tarih ve 6356 sayılı Sendikalar ve Toplu İş Sözleşmesi Kanunu, md. 2/ğ).

#### *Toplu Pazarlık/Toplu İş Sözleşmesi*

Sendikalar yoluyla ve kurumsal düzlemde yapılan toplu pazarlık ve uyuşmazlığın ortaya çıkmaması ya da var olan uyuşmazlığın barışçıl ya da mücadeleci yöntemlerle çözümünden sonra imzalanan toplu iş sözleşmesi, endüstri ilişkilerinin ikinci temel parametresi olarak ifade edilmektedir. İşgörenin dezavantajlı olduğu düşüncesinden hareketle 1891 yılında Sidney Webb tarafından “işbirlikçi hareket” adlı çalışmada literatüre kazandırılan “toplu pazarlık” kavramı, işçi ve işverenler arasında gerçekleştirilen *müzakere* sürecini tanımlamak için kullanılmaktadır. Toplu pazarlık, işçilerin uyum içerisinde hareket ettikleri ve işverenin kolektif iradeye sahip olduğu dinamik bir süreçtir (Hutt, 1954: 21, 22). Zaim’e göre (1997) toplu pazarlık, “işveren ile sendika mümessilleri arasında istihdamın müddeti ile şartları, özellikle ücret, iş müddeti ve çalışma şartları hususunda bir antlaşmaya varmak gayesiyle yapılan bir seri müzakere ve bu müzakereler sonunda taraflarca kabul edilen prensip ve şartların tatbikini ihtiva eden müessesesevi ve dinamik bir vetire (süreç)” şeklinde tanımlanmıştır (Zaim, 1997: 313). Toplu iş sözleşmesi ise 1983 tarih ve 2822 sayılı Toplu Pazarlık, Grev ve Lokavt Kanunu’na göre “*Hizmet akdinin yapılması, muhtevası ve sona ermesi ile ilgili bususları düzenlemek üzere işçi sendikası ile işveren sendikası veya sendika üyesi olmayan işveren arasında yapılan bir sözleşmedir.*” olarak ifade edilmektedir (1983 tarih ve 2822 sayılı Toplu Pazarlık, Grev ve Lokavt Kanunu, md. 2).

### *Grev*

Endüstri ilişkilerinin üçüncü sacayağını toplu pazarlık sürecinde taraflar arasında uyumsuzluğun ortaya çıkması ve bahse konu uyumsuzluğun barışçıl yöntemlerle çözüme kavuşturulamaması neticesinde işçiye bir hak olarak verilen ve ayrıca anayasal ve yasal anlamda güvence altına alınan grev oluşturmaktadır. Dolayısıyla grev, hem anayasal hem de yasal bir haktır ve vazgeçilemez. Ancak grevin kanunda belirtilen usul ve esaslara uygun olması yani kanunî bir nitelik taşıması gerekmektedir. Aksi takdirde kanun dışı yapılan grev, fiili olarak grev eyleminin meşruiyetinin sorgulanmasına sebep olacak ve yasal yaptırımları beraberinde getirecektir. Dolayısıyla grev hakkı sınırsız bir hak olarak düşünülmemelidir. Bu anlamda, tarihi yine sanayileşmeyle özdeşleşen grev, 6356 sayılı yasanın 58. maddesinin I. fıkrasına göre “*işçilerin, topluca çalışmamak suretiyle işverinde faaliyetini durdurmak veya işin niteliğine göre önemli ölçüde aksatmak amacıyla, aralarında anlaşarak veya bir kuruluşun aynı amaçla topluca çalışmaması için verdiği karara uyarak işi bırakmaları*” şeklinde tanımlanmıştır (2012 tarih ve 6356 sayılı Sendikalar ve Toplu İş Sözleşmesi Kanunu, md. 58/I).

### *Lokavt*

Yasa koyucu işçilere grev hakkı tanıdığı gibi, işverenlere de lokavt hakkı tanımıştır. Ancak grevde olduğu gibi lokavtın da kanunî bir nitelik kazanması, başka bir ifadeyle, söz konusu lokavtın kanunda belirtilen usul ve esaslar çerçevesinde gerçekleştirilmiş olması gerekmektedir. Türk endüstri ilişkiler sistemi içerisinde lokavtın usul ve esasları grev de olduğu gibi yine 6356 sayılı Yasa’yla düzenlenmiştir. 6356 sayılı Yasa’nın 58’inci maddesi grev ve greve ilişkin usul ve esasları düzenlerken, 59. maddesi ise lokavt ve lokavta ilişkin usul ve esasları düzenlemektedir. 6356’ya göre lokavt, “*İşverinde faaliyetin tamamen durmasına neden olacak tarzda, işveren veya işveren vekili tarafından kendi kararıyla veya bir kuruluşun verdiği karara uyarak, işçilerin topluca işten uzaklaştırılmasına lokavt denir.*” (2012 tarih ve 6356 sayılı Sendikalar ve Toplu İş Sözleşmesi Kanunu, md. 59/I).

## **Endüstri İlişkileri ve Sinema İlişkisi**

Endüstri ilişkileri ile sinema arasındaki bağı ulusal ve uluslararası ölçekte gösteren bir dizi film bulunmaktadır. Literatürde de bu iki unsur arasındaki ilişkiyi inceleyen çok sayıda bilimsel araştırma mevcuttur.<sup>5</sup> Söz konusu bu filmler, işgücü piyasasının

<sup>5</sup> Bkz. Ben-Ghiat, R. (2001). The Italian Cinema and the Italian Working Class. *International Labor and Working-Class History*, (59), ss. 36-51; Ross, S. (2001). American Workers, American Movies: Historiography and Methodology. *International Labor and Working-Class History*, (59), ss. 81-105; Godfried, N. (2014). Labor-Sponsored Film and Working-Class History: The Inheritance (1964). *Film History*, 26(4), ss. 84-119; Grieveson, L. (2012). The Work of Film in the Age of Fordist Mechanization. *Cinema Journal*, 51(3), ss. 25-51; Moitra, S. (2009). “Reality Is There, but It’s Manipulated”: West German Trade Unions and Film



genel koşullarını; işçi, işveren ve devlet arasındaki ilişkilerini, sendikalaşamama (deunionization) sorununu, greve karşı işveren ve devletin tavırlarını, işverenin rekabeti bahane ederek işçi sınıfının haklarını görmezden geldiğini ve baskıladığını, sadece kâr maksimizasyonu ve maliyet minimizasyonu düşüncesiyle hareket ettiklerini açıkça ifade etmektedirler. Devletin siyasi/ideolojik ve buradan hareketle iktisadî kimliğine bağlı olarak değişkenlik göstermekle beraber özellikle 1929 krizi sonrası dönemde uygulamaya konulan ve ‘can simidi’ niteliği taşıyan Keynesyen politikalara bağlı olarak endüstri ilişkilerinin temel sorunları tüm dünya ülkeleri tarafından bir biçimde beyaz perdeye aktarılmıştır. Her ne kadar 1980 sonrası dönemde piyasalara yön veren neoliberal perspektif bu bakış açısına zarar verse de günümüzde bu eğilimden tam manasıyla vazgeçilmiş değildir. Geçmişinde faşizm ve devlet dayatmasının bulunduğu ve kitleleri ikna etme maksadıyla yoğun propaganda tekniklerinin kullanıldığı Mussolini İtalya’sı, Stalin ve Lenin Rusya’sı ve Nazi Almanya’sı başta olmak üzere teorik ve pratik düzlemde sosyalizm ve komünizm öğretilerinin baskın bir biçimde hissedildiği ülkeler özellikle işçi-işveren-devlet arasındaki ilişkileri beyaz perdeye yansıtma noktasında öncü ülkeler içerisinde değerlendirilmektedir. Bu eğilim, kendisini kapitalizmin ve demokrasinin öncüsü olarak tanımlayan Amerika Birleşik Devletleri ve İngiltere için de geçerlidir. Dolayısıyla gerek Batı gerek Doğu’da sinema bir endüstri olarak, kitlelerin sorunlarını dile getirme ve söz konusu bu sorunların çözümüne yönelik bir kamuoyu oluşturma ve kitleleri ikna etme/manipüle etme/yönlendirme maksadıyla yumuşak güç stratejisinin bir parçası olarak kullanılmaya devam etmektedir. Endüstri ilişkileri ve sinema arasındaki ilişki, endüstri ilişkilerinin beyaz perdeye yansımaları (a) ve endüstri ilişkilerinin beyaz perdeye katkıları (b) şeklinde iki ayrı başlıkta incelenmiştir.

#### *Endüstri İlişkilerinin Beyaz Perdeye Yansımaları*

Emek ve sinema çalışmalarının öncü isimlerinden Ben-Ghiat (2001) tarafından yapılan “İtalyan Sineması ve İtalyan İşçi Sınıfı” isimli çalışmada işçi sınıfının 1930-1970 yılları arasındaki durumu “Gli uomini, che mascalzoni!, Mario Camerini, 1932; Ladri di biciclette, Vittorio De Sica, 1946; Rocco e i suoi fratelli, Luchino Visconti, 1960; and Mim? metallurgico ferito nelTonore, Lina Wertmuller, 1972” adlı İtalyan

---

after 1945. In Hediger V. & Vonderau P. (Eds.), *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam: Amsterdam University Press, ss. 329-346; Milner, L.. (2014). Labour Culture on Screen and Online: Union Films as Mobilisation Strategies. *Labour History*, (107), ss. 181-196; Hatzfeld, N., & Wittmeier, M. (2013). Filmed Images of Women Factory Workers: Work, Gender and Dignity, Variations on a Classic Trilogy (1962-2011). *Clio, Women, Gender and History*. (38), ss. 76-94; O'Shaughnessy, M. (2012). French Film and Work: The Work Done by Work-Centered Films. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 53(1), ss. 155-171; Ezzedeen, S. R. (2015). Portrayals of Career Women in Hollywood Films: Implications for the Glass Ceiling's Persistence. *Gender in Management: An International Journal*, 30(3), ss. 239-264.

filmleri üzerinden analiz edilmiştir. Bahse konu bu filmlerin analizi döneme damgasını vuran ve kitleleri örgütleme stratejisi güden komünist ideolojik bakış açısı ve Katolik bir perspektifle incelenmiştir. Ben-Ghiat (2001) yaptığı araştırmada özellikle Mussolini döneminde sinemanın faşizm ve milliyetçiliği meşrulaştırma aparatı olarak kullanıldığını tespit etmiştir. Nitekim Mussolini, kendi ideolojik çizgisi ekseninde haber yaptırabilmek amacıyla iktidarının ilk yıllarında “Istituto Luce” adlı bir belgesel üretim merkezi ve haber ajansı kurmuş, bu ajans vasıtasıyla devletçi propagandanın yapılmasına olanak tanımıştır. İtalyan sinemasında endüstri ilişkilerini konu edinen filmler yine Mussolini tarafından bir bakıma sansürlenmiş; işçi sınıfı mobilizasyonunun ve 1929 ekonomik krizinin yoğun bir biçimde yaşandığı 1930 sonrası dönemde ise sadece rejimin istediği doğrultuda işçi sınıfını konu edinen filmlerin çekimine imkân tanınmıştır (Ben-Ghiat, 2001: 36, 38, 39).

Grievson (2012) tarafından yapılan “*Fordist Mekanizasyon Döneminde Film İşi*” adlı çalışmada 1910 ve 1920 arası dönemde çalışanların yeni kitlesel üretim süreçleriyle ilgili bilgilendirilmesi ve kontrol altında tutulması ve ileri kapitalizmin bir sonraki evresi olan politik ekonominin dizaynı amacıyla çok geniş ölçekli bir biçimde filmlerden yararlanılmıştır. 1913 yılı başında “zaman-hareket çalışmalarının” bir parçası olarak Ford şirketi, ilk defa çalışanların “boşa zaman geçirmelerini engellemek” ve “verimliliği arttırmak” amacıyla hareket eden imajlar kullanmıştır. Hatta hareket eden imajların ya da başka bir ifadeyle görüntülerin oluşturulması için şirket içerisinde “*Zaman Hareket Çalışmaları Departmanı*” dahi kurulmuştur. Hareketli imajların sinemanın ilk versiyonu yani ilkel biçimi olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Hareketli imaj teknolojisinin kullanımı kapitalist endüstri ilişkiler sistemi içerisinde zamanın reorganizasyonu ve planlaması, işçi sınıfının eğitimi, iş yerinin kapitalistler lehine düzenlenmesi ve işin rasyonelizasyonu amacıyla gerçekleştirilmiştir. Dolayısıyla Ford Şirketi, T Model otomobilin daha hızlı üretimini sağlamak, çalışanların boş zaman kullanımını engellemek için hareketli imajlar kullanarak onları eğitmeye ve verimliliklerini arttırmaya çalışmıştır (Grievson, 2012: 25-27).

Milner’in (2014) sendikacılığı konu edinen sendikal filmler ile sendika üyelerinin yaşamları ve söz konusu bu filmler ile sendikal dayanışma arasındaki ilişkiyi gözlemek amacıyla kaleme aldığı “*Ekranda ve Online Ortamda Emek Kültürü: Mobilizasyon Stratejileri Olarak Sendika Filmleri*” adlı çalışmada grevlerin ve endüstriyel uyuşmazlıkların Avustralya işgücü piyasasının vazgeçilmezleri arasında yer aldığı vurgulanarak bu yönüyle yeni medya teknolojilerinin de bu alana ilgi duydukları ifade edilmiştir. Dünyadaki trendle uyumlu bir biçimde son yıllarda Avustralya’da da sendika üyeliklerinde ve sendikaların işgücü piyasasına yönelik güçlerinde kayda değer azalmalar meydana gelmesine rağmen Avustralyalı film yapımcıları grevler ve sendikal faaliyetler yoluyla emek kültürünün ekranlarda ve internet ortamında boy göstermesini sağlamak için var güçleriyle çalışmaktadırlar. Milner (2014) tarafından yapılan söz konusu bu çalışmada, “Avustralya Denizciler Sendikası” ve “Hemşireler ve Ebeler Sendikası” örnekliklerinden hareketle

sendikacılığa odaklanan filmlerin sendika üyelerinin dayanışma duygularını ne denli etkilediği gözlemlenmiştir. Ayrıca çalışmada, Avustralya’da sendikacılığın 1830’lu yıllarda başladığı ifade edilmiş ancak 1950’li yıllara kadar sendikacılığı ve örgütlü emek mücadelesini anlatan filmlerin çekilmediği vurgulanmıştır. Avustralya’da 1953-1958 yılları arasında ‘Norma Disher’, ‘Jock Leivy’ ve ‘Keith Gow’ gibi kurucuları arasında eski tiyatro oyuncuları ve sinemacıların bulunduğu “*Sabil Çalışanları Film Birliği Federasyonu’nun (WWFFU)*” katkılarıyla örgütlü emeği konu edinen 19 film çekilmiştir. Federasyonun Sydney şubesinde film biriminin kurulmasıyla federasyon üyelikleri ciddi manada artış göstermiş ve komünizmin toplumsal gerçekçilik mottosu sayesinde filmlerin propaganda aracı olarak kullanılabilmesi anlaşılmıştır (Milner, 2014: 181, 186).

Ross (2001) “*Amerikan İşçileri, Amerikan Filmleri: Tarih Yazışılığı ve Metodoloji*” isimli çalışmasında bilim insanlarının işçilerle sinema arasındaki ilişkiyi inceleme biçimlerini araştırmıştır. Çalışmada, sinemanın Amerikalıları özellikle genç jenerasyonu ‘sınıf’, ‘sınıf kimliği’, ‘sınıf çatışması’, ‘emek’, ‘örgütlü toplum’ gibi konularda bilinçlendirebileceği savunulmaktadır. Nitekim sinema, sadece anlamlı görsellerin bir araya gelmesinden ibaret olmayıp; aynı zamanda kitlelere verdiği örtülü mesajlar sayesinde kitleleri organize etme ve bilinçlendirme görevi de üstlenmektedir. Bu bağlamda sinemanın ‘sınıf’ temelinde belirli bir ideolojik dayatmanın ürünü olduğu ifade edilebilir (Ross, 2001: 81, 82). Keza filmler, zihin kontrolünün ve zihinleri manipüle etmenin en etkili yöntemleri arasında yer almaktadır. Çalışmada, 20. yüzyıl boyunca birçok Amerikalının sendikayı, grevi, sendika liderliğini ya da kitlesel hareketleri filmler yoluyla öğrendiği savunulmuştur. Elbette hiçbir film bir kimsenin dünya görüşünü sınırsız bir biçimde etkileme potansiyeline sahip değildir; ancak aynı mesaj yoğunluğuna sahip aynı filmlerin sürekli bir biçimde gösterimi bir şekilde ‘baskın gerçeğin’ ortaya çıkışına zemin hazırlayacak ve sadece ferdi olarak değil; aynı zamanda kitlesel olarak bireyleri etkisi altına alacaktır. Özellikle sinemanın insanların çok daha az bildiği şeyler üzerinde daha fazla yoğunlaşması bunun temel bir göstergesidir. Ayrıca çalışmada değerlerin, mantıktan ziyade bireylerin ‘tecrübeleri’ ve ‘duyguları’ tarafından şekillendirildiğine dikkat çekilerek sendikacılığın sinemada resmedilmesi işçi sendikalarına karşı Amerikalıların düşüncelerinin ve tavırlarının değişmesine neden olacağı vurgulanmıştır (Puette, 1992: 31; Ross, 2001: 82).

Testa (2012) tarafından yapılan “*İşçi Sınıfı Cebenneme Git: İkinci Dünya Savaşı Sonrası İtalyan Sinemasında Ekonomik Konular*” adlı çalışmada ise 20. yüzyılın ortalarında (1950-1960) İtalyan sinemasında emeği ve fabrikada çalışma düzenini konu edinen çok sayıda filmin çekildiği iddia edilmiştir. Hatta o dönemin şartlarını anlatması yönüyle oldukça popüler olan Giovanna Gagliardo’nun ‘*Bellissime*’ (2004), Francesca Comencini’nin ‘*In Fabbrica*’ (2007) ya da Simona Ercolani ve Paolo Fattori’ye ait ‘*La classe operaia va all’inferno*’ (2008) gibi belgeseller emek ve fabrika realitesini tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermektedir. Yine Mari Monicelli’nin ‘*I compagni*’ (1963), Alfa Romeo fabrikasındaki çalışma ilişkilerini işleyen ve Luchino

Visconti'ye ait *Rocco e i suoi fratelli* (1960), Pier Paolo Pasolini'nin *Teorema* (1968), Elio Petri'nin *La classe operaia va in paradiso* (1971), Florinda Bolkan isimli ilk kadın fabrika işçisinin yaşamını anlatan ve De Sica'ya ait *Una breve vacanza* (1973) adlı filmleri söz konusu bu filmler içerisinde değerlendirilebilir. Fakat 1940'lı yıllardan sonra iktisadi anlamda çeşitlenen sorunlar, devlet müdahalesinin ön plana çıkması, 1980'li yıllardan sonra ise sınıf anlayışının önemini kaybetmesi, neoliberalizm ve küreselleşme eksenindeki yeni ekonomik düzen, sermaye çevrelerinin sendikasılaşma stratejileri filmleri de söz konusu yeni dönemin yeni konularını anlatmaya sevk etmiştir. Dolayısıyla çalışmada, sinemanın iktisadi ve siyasi olgulara göre pozisyon aldığı vurgulanmıştır (Testa, 2012: 345-348).

Sponsorluğunu *Birleşik Amerikalı Tekstil İşçileri Sendikası* (*The Amalgamated Clothing Workers of America*) üyesi işçilerin yaptığı, 1964 tarihli 'Inheritance' filminin Godfried (2014) tarafından ele alındığı "*Emek Sponsorluğunda Film ve İşçi Sınıfı Tarihi: Miras (1964)*" adlı çalışmada sendikaların özellikle işgücü piyasasının güncel sorunlarını işleyen filmlere sponsorluk yapabilecekleri üzerinde durulmuştur. Nitekim Birleşik Amerikalı Tekstil İşçileri Sendikası 1964 yılında 50. kuruluş yıldönümü anısına Amerikan emek tarihini anlatan ve bir belgesel niteliğinde olan 'Inheritance' (Miras) filminin çekimine finansal destek sağlamıştır. Sendikacılığı konu edinen çağdaşlarının aksine filmde bir kuralsızlık söz konusudur. Film, Soğuk Savaş dönemi liberal işveren sendikacılarının söylemini benimseyerek sendikaların kapitalizmin dayanak noktası oldukları mesajı üzerine kurgulanmıştır. Ancak sol ideolojik anlayış ve sosyal sendikacılık bakış açısıyla yazılan ve çekilen filmde endüstriyel demokrasi ya da sosyal demokrasi adına yapılan mücadeleler ile hali hazırda devam etmekte olan sosyal hak mücadeleleri ilişkilendirilerek izleyicinin beğenisine sunulmuştur. Çalışmada ayrıca işçi sınıfının sponsorluğunda çekilen filmlerin çağının çok ötesinde siyasi, iktisadi, sosyal ve kültürel mesajlar verdiği belirtilerek bir bakıma örgütlü emeğin olmadığı ve işçi sınıfının tamamen sessizliğe gömüldüğü dönemde sinemanın işçi sınıfının 'sesi', 'soluğu' olduğu vurgulanmıştır (Godfried, 2014: 84).

Moitra (2009) tarafından kaleme alınan ve Alman filmleri ile Alman sendikacılığı ilişkisinin incelendiği "*Gerçeklik Orada Ancak Manipüle Ediliyor: 1945 Sonrası Batı Alman Sendikacılığı ve Sineması*" adlı çalışmada sanayileşmeyi konu edinen filmlerin sanayileşmeye, üretim süreçlerine ve ticarete yönelik algıları da biçimlendirdiği vurgulanmaktadır. Dolayısıyla bu filmler, şirketler içerisinde içsel ve dışsal iletişim süreçlerinin bir parçası olabilir. Eğer 'sanayi' imajı sadece şirketlerin öz temsilleri üzerine inşa ediliyorsa endüstriyel üretimin en önemli parçası olan 'emek' ve 'işçi sınıfı' görmezden geliniyor demektir. Ancak günümüzde geleneksel endüstri ilişkilerinin temel özelliği işçi ve işveren kesiminin örgütlü bir biçimde çıkar ve menfaatlerini savunması ve bu yönüyle endüstri ilişkileri sistemine katkı sunmasıdır. Çalışmada, birkaç istisnaya rağmen 1930'lu yılların başlarına kadar Alman emek hareketinin ya da Alman sendikacılığının Alman sinemasında pek de görünür olmadığı tespit edilmiştir. Genelde bu dönem Alman sinemasına

damgasını vuran işçi filmlerinden ziyade; işçi sınıfını ve emek hareketini konu edinen belgesel niteliğindeki yapıtlardır. Ayrıca çalışmada, Alman sendikacılığını anlatan filmlerin örgütlü eylemlerinin sosyal düzene karşı olmadığı; bilakis sosyal düzeni sorgulamak yerine sanayileşme gibi sosyal düzenin doğal bir parçası oldukları ve şeffaflık temelinde sosyal düzenle uyum içerisinde hareket ettikleri mesajı verilmektedir. Kısacası çalışmaya göre sendikacılık, sanayileşmenin doğal bir sonucudur (Moitra, 2009: 329).

Hatzfeld ve Wittmeier (2013) tarafından yapılan “*Kadın Fabrika Çalışanlarının Sinemadaki Yansımaları: İş, Cinsiyet ve İtibar Klasik Üçlüsü Üzerinden Bir Değerlendirme (1962-2011)*” adlı çalışmada fabrikalarda istihdam edilen kadın çalışanların sinemadaki yansımaları farklı film örnekleri üzerinden incelenmiştir. Çalışmada, sinemanın betimleyici ve resmedici gücüne vurgu yapılarak her bir filmde görselleri oluşturma sürecinin farklı işlediğine değinilmiş; kadınların özellikle fabrika işçiliğinin anlatıldığı (Örn: *Raising the Roof*, 2005; *Manjuben, Truck Driver*, 2002; *Sochaux: cadences en chaîne*, 2010; *Paroles de Bibs*, 2001; *Elefantanbaut*, 2009) filmlerde ‘azınlık’ oldukları; dolayısıyla gerçek yaşamın dışında filmlerde dahi kadın çalışanlar anlatılırken ‘toplumsal cinsiyet’<sup>6</sup> olgusuyla hareket edildiği vurgulanmıştır (Hatzfeld ve Wittmeier, 2013: 76, 77).

Makal (2020) tarafından yapılan “*Emek-Sanat İlişkileri ve Türkiye’de Sosyal Politika Eğitiminde Sanatın Yerine İlişkin Özgün Bir Deneyim*” adlı çalışmada emek ve sanat arasındaki ilişkiye detaylı bir biçimde değinilmiştir. Çalışmada, emeğin sanata ve sanatsal öğelere (edebiyat, müzik, sinema) bakan yönleri ele alınmış ve emek-sinema arasındaki ilişkiye dair ayrı bir bahis açılmıştır. Sinemanın “görsellik” faktörü nedeniyle sanat türleri içerisinde oldukça geniş kitlelere ulaşma potansiyeline sahip olduğu tespit edilmiş ve çalışma yaşamı, sosyal haklar ve emekle ilintili temaların 19. yüzyıldan itibaren sinemada yoğun bir biçimde temsil edildiği ifade edilmiştir. Fakat aynı durum Türk sineması için geçerli değildir. Nitekim endüstri ilişkileri ve bu alana dair konular, Türk sinemasında ancak 1960’lı yıllardan sonra kendine yer bulabilmiştir. Şüphe yok ki, Türk demokrasisinde yaşanan inişler ve çıkışlar, mevzuat problemleri ve siyasal sorunlar çalışma yaşamına ilişkin temaların dünyaya kıyasla sinemada oldukça geç ele alınmasına neden olmuştur (Makal, 2020: 1, 7-8).

Hepkon ve Aydın (2010) tarafından yapılan “*Türk Sinemasının Görünmeyen*

<sup>6</sup> Toplumsal cinsiyet, bir kavram olarak kadın ve erkeğin toplum içerisinde rollerini ve statülerini belirlemek amacıyla kullanılmaktadır. Başka bir ifadeyle toplumsal cinsiyet, toplumun kadına ve erkeğe cinsiyetiyle uyumlu olarak biçtikleri veya yükledikleri norm ve davranış biçimlerini, kültürel kalıpları ve meslekleri belirtmektedir. Ökten’e (2009) göre toplumsal cinsiyet, “bir toplum içinde kadın ve erkeğin, özel ve/veya kamusal alanda nerede duracağı, toplumsal hayata ne oranda katılacağı ve nasıl temsil edileceğinin” ölçüsüdür (Ökten, 2009: 302). Sancar vd. göre (2006) ise kavram, “kadın ve erkeğin toplum içindeki statüsünü, bunlara uygun rollerini, görev ve sorumluluklarını, konumunu, toplumun bireyi nasıl görüp algıladığını ve beklentilerini kapsar.” (Sancar vd., 2006: 4).

Öznesi: *İşçiler*” adlı çalışmada Türk sinemasında işçilerin temsil edilme biçimleri üzerinde durulmuş ve 1960’lı yıllardan itibaren çalışanların sendikal mücadelelerinin ve eylem biçimlerinin Türk sinemasında yer bulmaya başladığına değinilmiştir. Çalışmada, Türk sinemasında emeğin sorunlarını yansıtan filmlere ilişkin örnekler verilmiştir. Bunlar arasında Memduh Ün’ün “Aysecik” (1960), Metin Erksan’ın “Gecelerin Ötesi” (1960), Vedat Türkali’nin “Şehirdeki Yabancı” (1963), Osman Seden’in “Mahalleye Gelen Gelin” (1961), Memduh Ün’ün “Kırık Çanaklar” (1961), yine Vedat Türkali’nin “Otobüs Yolcuları” (1961), Duygu Sağıroğlu’nun “Bitmeyen Yol” (1965), Vedat Türkali’nin yazdığı ve Ertem Göreç’in yönetmenliğini yaptığı “Karanlıkta Uyananlar” (1964),<sup>7</sup> Ömer Lütfi Akad’ın “Gelin-Düğün-Diyet” (1970’ler) üçlemesi, Süreyya Duru’nun “Güneşli Bataklık” (1977), Yavuz Özkan’ın “Demiryol” (1979) ve yine Yavuz Özkan’ın “Maden” (1978), Halit Refiğ’in “Yaşam Kavgası” (1978), Erden Kıral’ın “Bereketli Topraklar Üzerinde” (1979), Şerif Gören’in “Endişe” (1974) vb. adlı filmleri yer almaktadır (Hepkon ve Aydın, 2010: 87-90).

Kablamacı (2011) tarafından yapılan “*Bu Fabrika Bizim: Karanlıkta(n) Uyananlar Filminde İşçi Sınıfının Temsili*” adlı çalışmada Türk sinemasında Karanlıkta Uyananlar filmi örneğinden hareketle işçi sınıfının hangi biçimlerde ve nasıl temsil edildiği araştırılmış ve Türk endüstri ilişkiler sisteminin vazgeçilmez parçası olan işçi sınıfının mücadele biçimleri ve mücadele araçları ele alınmıştır. Esasında çalışmada, Marksist öğretilerden yola çıkılarak sınıf ve sınıf mücadelesi ekseninde detaylı bir film çözümlemesi yapılmıştır. Çalışmada, Karanlıkta Uyananlar filminin işçi sınıfının sorunlarına ve mücadelelerine değindiği tespit edilmiş olup, işverenle mücadelenin ‘bireysel’ değil; ‘kolektif’ bir eylemle yapılabileceğinin altı çizilmiştir (Kablamacı, 2011: 57).

#### *Endüstri İlişkilerinin Beyaz Perdeye Katkıları*

Literatürde, endüstri ilişkilerinin beyaz perdeye katkılarına dair bir dizi çalışma mevcuttur. Bu yönüyle literatürdeki Amerikan sendikalarının film sektörü ile olan işbirlikleri yalnızca ‘Inheritance’ (Miras) adlı filmle sınırlı değildir. Her ne kadar 1920’li yıllarda radyo ve sesli film teknolojisindeki gelişmeler çığır açan boyutlara ulaşsa da sendika-sinema işbirliği azalmış; fakat küresel ekonomik krizin yaşandığı 1929’u takip eden yıllarda ise söz konusu işbirlikleri tekrar artarak devam etmiştir (William, 1981; Sweet vd., 1973: 12-24; Hurwitz, 1975: 1-15; Seltzer, 1980: 15-22; Lobo, 2012: 77-102; Godfried, 2014: 85). 1940 yılında Birleşik Otomobil İşçileri Sendikası General Motors’a karşı 7,600 işçinin katıldığı 1939 grevini anlatan *Birleşik Eylem Zafer Demektir (United Actions Means History)* adlı filmi çekmek için komünistler de dâhil olmak üzere radikal film yapımcıları ile işbirliği içerisinde

<sup>7</sup> Makalenin bütününde Karanlıkta Uyananlar filmi analiz edilirken filmin ilk gösterime girdiği tarih olan 1965 yılı esas alınmıştır.

hareket etmiştir (Rosenzweig, 1983: 274-288).<sup>8</sup> Yine Birleşik Elektrik, Radyo ve Makine İşçileri Sendikası (*United Electrical, Radio and Machine Workers' Union, UE*) ile Carl Marzani'nin Film Sendikası 1946-1948 arası dönemde Soğuk Savaş sonrası dönemin siyasi ve iktisadi düzenine yönelik sınıf bilincini arttırmak amacıyla General Elektrik ve Westinghouse gibi dönemin dev işletmelerini eleştiren belgesel niteliğinde bir dizi film çekmiştir (Musser, 2009: 104-160; Godfried, 2014: 85). 1954 yılına gelindiğinde kara listedeki bir grup Hollywood film yapımcısı ile Uluslararası Maden ve Dökümcü İşçileri Sendikası (*International Union of Mine, Mill, and Smelter Workers*) Meksika kökenli Amerikalı Maden İşçilerinin 1951-1952 yılında yaptıkları grevi anlatan *Dünyanın Tuzu* (*Salt of the Earth*) adlı filmi çekmek için işbirliği yapmışlardır (Lorence, 1999; Godfried, 2014: 85). Örneklerden de görüldüğü üzere; sinema endüstrisi başta sendikacılık ve örgütlenme olmak üzere sadece işgücü piyasasını ilgilendiren konuları beyaz perdeye taşımakla kalmamış; aynı zamanda sendikalar, sinema sektörüne doğrudan finansman sağlayarak örgütlü emeğin öyküsünün anlatılmasına da katkı sunmuşlardır.

Sinema ve endüstri ilişkileri arasındaki ilişki sinemanın yalnızca endüstri ilişkilerini ilgilendiren konuları ekranlara taşımasından ibaret değildir. Sinemanın kendi içerisinde bir 'endüstri' olması nedeniyle kendine has bir çalışma ilişkileri sistematığına sahip olması klasik fabrika işçilerinin taşıdıkları kaygıların bir benzerinin sinema emekçileri tarafından da taşındığını göstermektedir. Neticede hangi sektörde olursa olsun çalışmanın doğası, gereklilikleri ve muhatapları aynıdır. Bu bağlamda Nielsen (1988) tarafından yapılan "*Emek Gücü ve Erken Dönem Amerikan Sinemasında Örgütlenme*" başlıklı çalışmada 'tiyatro birliklerinin' kurulduğu 1890'lı yıllardan başlayarak Amerikan sinemasında istihdam edilen emekçilerin film şirketlerine karşı örgütlendiği, başka bir ifadeyle, sendikalaştıkları tespit edilmiştir. Önceleri tiyatrodan başlayan bu örgütlenme mücadelesi, teknolojiye bağlı olarak sinema sektörünün gelişmesiyle aktör ve aktrisleri, yönetmenleri ve teknik çalışanları da kapsayacak şekilde gelişmiş ve örgütlü bir eyleme dönüşmüştür (Nielsen, 1988: 121).

Murphy (1997) tarafından yapılan "*British Kolombiya Sinema Endüstrisinde Örgütlü Emeğin Girişimcilik Rolü*" adlı çalışmada örgütlü emeğin sinema üzerindeki etkileri incelenmiştir. Çalışmada, sinemada örgütlü emeğin rekabetçi bir ortam yaratarak sinemaya dinamizm kazandırdığı ve büyük firmalarla rekabet edebilecek yeni film üretim merkezlerinin kuruluşuna zemin hazırladığı vurgulanmıştır. Dolayısıyla sinema endüstrisinde kurulan sendikalar yerli üretim şirketleri, sektör ve devlet arasında, bölge ile diğer üretim merkezleri arasında başarılı bir networkün oluşturulmasına katkı sağlamakta, böylelikle film üretiminin nitelik ve niceliğinde artışa neden olmaktadır. O nedenle sinema sektöründe var olan örgütlü emek,

<sup>8</sup>Ayrıca bkz. Rosenzweig, R. (1980). Working-Class Struggles in the Great Depression: The Film Record. *Film Library Quarterly*, 13(8), ss. 5-14, ve Seltzer, L. (1980). "Documenting the Depression of the 1930s. The Work of the Film and Photo League". *Film Library Quarterly*, 13, ss. 15-22; Godfried, a.g.e., s. 85.

çalışma koşullarını işçiler lehine değiştirdiği gibi girişimcilik potansiyeli sayesinde oluşturduğu çevre ile işverenin kâr maksimizasyonuna olumlu katkılar sağlayarak ‘kazan kazan’ paradigması temelinde bir ilişkinin oluşumuna katkı sunmaktadır. Başka bir ifadeyle, sinema emekçilerinin sendikalaşmasının hem işçinin hem de işverenin lehine bir süreç olduğu savunulmaktadır (Murphy, 1997: 531).

## Yöntem

Söz konusu bu nitel çalışmada, Türk Sineması ile endüstri ilişkileri arasındaki ilişkinin ortaya çıkartılması amacıyla söylev (i) ve göstergebilimsel analiz (ii) yöntemleri olmak iki temel yöntem kullanılmıştır. Söylev analizi dilin kullanımıyla ilgilidir. Dolayısıyla “çok daha geniş sosyal ve çevresel özellikleriyle bütünlük ve ilişkili, muhataplarını düşünmeye ve sorgulamaya sevk eden iletişimsel pratikler sistemi” (Macdonald, 2003) şeklinde tanımlanan söylev analizi, kelimelerin; cümlelerin; karşılıklı diyalogların ve birtakım görsellerin kullanıldıkları kontekst içerisinde incelendiği ve sözel herhangi bir ifadenin veya üslup özelliklerinin dikkate alındığı bir bilimsel yöntemdir (Barton, 2002: 575; Van Dijk, 1994: 163). Literatürde “dilbilimsel söylev analizi” (DSA), “eleştirel söylev analizi” (ESA), ve “uygulamalı söylev analizi” (USA) olmak üzere üç tür söylev analizi bulunmaktadır (Hodges, Kuper ve Reeves, 2008: 570). DSA, sözel ya da yazılı metinleri incelemektedir (Hodges, Kuper ve Reeves, 2008: 570). ESA, belirli bir konuyu ya da olguyu anlamak ve anlamlandırmak ya da bahsi geçen konu ya da olguya ilgili bir takım çıkarımlarda bulunmak ya da somut sonuçlara ulaşmak amacıyla kullanılmaktadır. Bir bakıma ESA, satır aralarını okuma, bahsedilmek istenen ancak doğrudan söylenemeyen/söylenmeyen birtakım mesajların çıkarımında sıklıkla kullanılmaktadır (Blommaert ve Bulcaen, 2000: 448; Stenner ve Marshall, 1995: 568; De Saussure, 2011: 781; Huckin, Andrus ve Clary-Lemon, 2012: 107, 108; Van Dijk, 1993: 249, 250). Dolayısıyla ESA, sosyal problemlerin, ideolojik bakış açılarının ve tarihi içeriklerin yorumunda sıklıkla tercih edilmektedir (Fairclough ve Ruth, 1996: 271-280). USA ise daha çok geniş ölçekli dil özelliklerinin analizinde kullanılmaktadır (Hodges, Kuper ve Reeves, 2008: 570). Çalışmada söylev analizi türlerinden üçü de kullanılmıştır. DSA örnek olarak seçilen film senaryolarının (Örn: Karanlıkta Uyananlar, 1965; Diyet, 1974; Güneşli Bataklik, 1977 ve Demiryol, 1980) dilbilimsel özelliklerini açığa çıkarmak amacıyla; ESA senaryolarda geçen karşılıklı konuşmaların endüstri ilişkileri bağlamında neyi kastettiğinin tespitinde; USA ise yine karşılıklı diyalogların bir bütünlük içerisinde incelenmesinde kullanılmıştır. Diğer taraftan işaretler bilimi olarak tanımlanan göstergebilimsel analiz yöntemi (Nöth, 1995: 3) ise mesajın alıcıya ulaşmasına olanak sağlayan yazılı dökümanlardan ziyade görsel materyaller ile ilgilenmektedir (Bezemer, 2008: 106). Nitekim Kress’e (2003) göre anlatılan dünya resmedilenden oldukça farklıdır. O açıdan esas olan ‘söylev’ değil; ‘gösterimdir’ (Hull ve Mark, 2005: 229).



## Analiz ve Bulgular

Araştırmanın sonuçlarına ait bulgular yine araştırmada seçilen dört örnekten/vakadan (Karanlıkta Uyananlar, 1965; Diyet, 1974; Güneşli Batakılık, 1977 ve Demiryol, 1980) hareketle ve nitel analiz biçimlerinden olan “söylev analizi” ve “göstergebilimsel analiz” yöntemleri kullanılarak elde edilmiştir. Filmlerin her biri “youtube” üzerinden dinlenerek ayrı ayrı deşifre edilmiştir. Bulgular, “örneklerde sendikacılığa ilişkin bulgular” (a), “örneklerde toplu pazarlık/toplu iş sözleşmesine ilişkin bulgular” (b), “örneklerde grev ve lokavta ilişkin bulgular” (c) olmak üzere üç ana başlık şeklinde kategorize edilmiştir. Bulgulara ilişkin söz konusu başlıklar oluşturulurken çalışmanın kavramsal çerçevesi ve endüstri ilişkilerinin temel parametreleri dikkate alınmıştır. Çalışmanın nitel verilerine ilişkin bulgularına geçmeden önce her bir örneğe ilişkin genel bilgiler verilmiştir.

### Vakalara İlişkin Genel Bilgiler

Vakalardan elde edilen bulgulara geçmeden önce örnek olarak seçilen filmlere ilişkin verilecek genel bilgiler okuyucunun filmlere ve sinema-endüstri ilişkilerini anlamaya yönelik hazır bulunuşluğunu arttıracaktır.

#### *Vaka 1) Karanlıkta Uyananlar (1965)*

1965 yılında çekilen filmin yönetmeni Ertem Göreç'tir. Filmin oyuncularında Fikret Hakan (Turgut), Beklan Algan (Ekrem), Tülin Elgin (Nevin), Kenan Pars (Fahri), Ayla Algan (Fatma), Mümtaz Ener (Nuri), Ersun Kazancel (Kazım), Mustafa Yavuz (Haşim), Osman Türkoğlu (Kurdoğlu), Hüseyin Kutman (iş adamı), Muammer Gözalan (iş adamı) ve Sedat Demir (kimya mühendisi) yer almaktadır (<http://www.sinematurk.com/film/4457-karanlikta-uyananlar/>) (Erişim Tarihi: 09.05.2019). Ekrem, “Yetimoğlu” Boya Fabrikası'nda çalışan ve teknik lise eğitimi almış bir ustadır ve fabrikanın sahibi Şeref Bey'in oğlu Turgut ile çok yakın arkadaşır. Yedikleri içtikleri ayrı gitmez. Aynı mahallede oturmuşlardır ve çocuklukları da beraber geçmiştir. Turgut, bir işverenin oğlu olmasına rağmen işçilerin yani Ekrem ve arkadaşlarının yanında yer alır ve babasına açık bir biçimde tavır koyar. Turgut'un babası eskiden bir inşaat ustası iken sonraları bir fabrika açacak kadar zengin olmuş sonradan görme bir iş adamıdır. Şeref Bey, zengin olduktan sonra çektiği sıkıntıların hepsini unutmuş, işçilerine karşı klasik bir işveren gibi davranmaya başlamıştır. Aldığı kararların neredeyse tümü işçiler aleyhinedir. Çalışanlarının örgütlenmemesi için elinden gelen gayreti gösterir. Hatta sayıları az olan sendikacıların arasına muhbir bile sokar. Bununla da yetinmeyerek “*Vız gelir bana sendikamız da. Fesatlık çıkararlara, havadan para almak isteyenlere yer yok benim fabrikamda. Beğenmeyen defolup gider. İşte o kadar (Karanlıkta Uyananlar, 1965).*” ya da “*Keyfiniz isterse çalışın. Bakın babanızın oğlu bekliyor kapıda (Karanlıkta Uyananlar, 1965).*” gibi sözlerle işçileri sürekli tehdit eder ve sindirmeye çalışır. Çalışanlar ise oldukça kötü çalışma koşullarına maruz kalmakta, sefalet ücretine mahkûm

edilmekte ve tüm sosyal hakları kısıtlanmaktadır. Günün birinde Şeref Bey ani bir kalp krizi sonucu hayatını kaybeder ve fabrika Turgut'a kalır. Kalır kalmasına ancak Turgut'un fabrikayı yönetebilecek ne bir tecrübesi ne de bir kadrosu vardır. Böyle olunca fabrikanın genel müdürü niteliğindeki Muhasebeci Fahri ile Kimyager Sedat'ın elinde maskaraya döner. Turgut da işveren maskesi taktıktan sonra tipik bir işveren gibi davranmaya ve işçilere karşı tavır almaya başlar. Hatta can dostu Ekrem'e bile. Şüphesiz Turgut'un işçilere karşı tavırlarının değişmesinde Fahri'nin büyük bir rolü bulunmaktadır. Turgut ne zaman işçiler lehine bir karar alacak olsa Fahri, Turgut'un kanına girmekte ve işçi lehine tek bir kararın dahi alınmasına fırsat tanımamaktadır:

“Muhasebeci Fahri: Hoş geldiniz beyefendi.

Turgut: Hoş bulduk.

Muhasebeci Fahri: Belki de çok erken rahatsız ettik sizi Turgut Bey. Fabrikada grev tehdidi var da.

Turgut: Biliyorsunuz benim pek fikrim yok. İşleri gene siz yürüteceksiniz. Yalnız işçilerle konuşup isteklerini kabul edelim. Sonra bir de şu işinden atılanlar var. Hemen onları işe alıverin. Noldu?

Muhasebeci Fahri: O işçileri fabrikaya sokamayız Turgut Bey. Sonra işçilerin istediklerini kabul etmemize de imkân yok.

Turgut: Nedenmiş?

Muhasebeci Fahri: Babanızın kurduğu düzeni devam ettirebilmek için.

Turgut: O üç fukarayı alırsak mı bozulacak babamın kurduğu düzen?

Muhasebeci Fahri: Üç fukara değil. Fabrikaya her türlü zararı yapmaktan çekinmeyecek üç bozguncu. Ama emir sizin tabi.

Turgut: Ya grev yaparsa işçiler?

Muhasebeci Fahri: İşçiler grev yapamaz. Bizi zayıf sanıp şantaj yapıyorlar.

Turgut: İşlerindeyim ben.

Muhasebeci Fahri: Biz de işlerindeyiz Turgut Bey. Başka nasıl idare edilirdi bu fabrika? Gel Mahmut. Anlat.

Mahmut: Allah rahmet eylesin Şeref Bey'le de konuştuktu. Grev yapamazlar. Bir defa sendikanın parası yok. Sabahta konuştular ben de onlara dedim ki (Karanlıkta Uyananlar, 1965).”

Konuşmadan da anlaşıldığı üzere Fahri, düpedüz Turgut'u kandırmaktadır ve yabancılarla işbirliği yaparak paravan bir şirket sayesinde fabrikayı Turgut'un elinden almaya çalışmaktadır. Sonunda Fahri amacına ulaşır ve fabrikayı Turgut'un elinden almayı başarır. Ancak fabrikada sınıf bilincine ulaşan işçilerin sendikalaşmasını ve grev yapmasını engelleyemez. Tüm baskılara ve hukuksuzluklara rağmen işçiler “*Biz kurduk bu fabrikayı. Kazanları biz yaptık. Yuktürmycaz! Karşınızda Yetimoğlu yok. Biz varız biz.*”, “*Memleket karşınızda. Biz varız*

*biş.*”, “*Bu Milleti Soymaya Köle Etmeye Gelenlerin Karşılarında Biş Varız.*”, “*Karşılarında biş varız. Karşılarında biş varız. Karşılarında biş varız. (Karanlıkta Uyananlar, 1965)*” şeklindeki sloganlarla grevlerini yapar ve kapital sahiplerine tepkilerini gösterirler.

### Şekil 1. Yetimoğlu Boya Fabrikasında Başlayan Grevden Bir Görüntü



**Kaynak:** *Karanlıkta Uyananlar*, (Erişim Tarihi: 09.05.2019).

#### *Vaka 2) Diyet (1974)*

Yönetmenliğini Ömer Lütfi Akad'ın<sup>9</sup> yaptığı 1974 tarihli *Diyet* filmi de Türk sinema tarihinde fabrikada çalışan işçilerin çalışma koşullarını ve endüstri ilişkilerinin temel paradigmasını anlatması yönüyle oldukça önemli bir yapıttır. Filmin ana karakterleri arasında Hakan Balamir (Hasan), Hülya Koçyiğit (Hacer), Erol Taş (Bilal Usta), Erol Günaydin (Mevlut), Günay Güner (Mustafa), Yaşar Şener (Muhsin), Güner Sümer (Salim) ve Atıf Kaplan (Salim'in Babası) yer almaktadır (<http://www.sinematurk.com/film/3002-diyet/> (Erişim Tarihi: 09.05.2019)). Filmin ilk sahnesi bir fabrikadır. O nedenle, filmde fabrikada çalışan işçilerin çalışma koşulları anlatılmakta; örgütsüz emeğin iş kazalarına ve kötü

<sup>9</sup> Ömer Lütfi Akad, filmlerinin genelinde Türk toplumunun yaşadığı sosyal, ekonomik ve psikolojik problemleri konu edinmiş, Türkiye'nin dönüşüm sürecini ve Türk insanının 'mesafeli ama derinlikli' yönünü sinemaya uyarlamaya çalışmıştır (Kayalı, 1994: 140'dan alıntılan Saydam, 2011: 94; Yüksel, 2017: 177). Akad'ın eserlerinde sürekli kendini yenilediği ve kendini geliştirdiği göze çarpmaktadır. Eserlerinin bütününde entelektüel kesime mesaj verdiği ve seslendiği gibi Akad, avam olarak nitelendirilebilecek kişilere dahi bir şeyler anlatabilmiştir. Eserlerinin dili toplumdan kopuk değil, aksine toplumun bir izdüşümü niteliğindedir. Köy, kent, göç, kentleşme, kentleşme ve sınıf gibi konuları herkesin anlayabileceği bir üslupta topluma aktarmayı başarmıştır (Onaran, 1994: 107; Yüksel, 2017: 177).

çalışma koşullarına daha fazla maruz kalacağı belirtilmektedir. Nitekim ana karakterlerden Mustafa'nın filmin başında iş kazası geçirerek engelli hale gelmesi ve meslekte kazanma gücünü tamamen kaybetmesi; yine başrol oyuncularından Hasan'ın filmin sonunda iş kazası geçirerek kolunu kaybetmesi örgütsüz emeğe verilmiş 'örtülü' bir mesaj niteliğindedir. Filmin sonunda Hasan'ın eşi Hacer'in eline balyozu alarak makine kırıcılığına (ludizme)<sup>10</sup> yönelmesi ve "Bunun günahı yok. Suç sende de (Salim Bey) değil. Suç bizde. Bizde. Suç bizde. Suç bizde (Diyet, 1974)." şeklindeki söylemleri sendika üyeliğini ve sendikal örgütlenmeyi teşvik etmektedir. O bakımdan filmin bütününde sendikalaşmanın maliyeti yani bedeli izleyiciye gösterilerek sendikacılık özendirilmektedir. Filmde esas amaç, çalışanların sınıf bilinci kazanmalarını sağlamaktır.

### Vaka 3) Güneşli Batakılık (1977)

Süreyya Duru'nun yönetmeni, Vedat Türkalı'nın ise senaristi olduğu 1977 tarihli Güneşli Batakılık filminde de işçilerin işverene ve devlet güdümündeki derin güçlere rağmen sendikalaşma serüvenleri anlatılmaktadır. Filmin ana karakterleri arasında Hakan Balamir (Gümüşhaneli), Semra Özdamar (Zehra), Aytaç Arman (Salih), Ali Çağaloğlu (Cemal), İhsan Yüce (Nazif), Suna Yıldızoğlu (Çiğdem), Enver Orhan (Kerami), Salih Kalyon (Devrimci), Menderes Samancılar (Devrimci), Mesut Sürmeli (Necati), Dünder Aydınli (Sendikacı), Reşit Çıldam, Muhteşem Durukan (İşbirlikçi İşçi) ve Hakkı Kıvanç (Sendikacı) yer almaktadır (<http://www.sinematurk.com/film/1260-gunesli-bataklik/> (Erişim Tarihi 10.05.2019)). Filmde kötü çalışma koşullarına karşı işçiler sendikalaşmak ister ancak işveren tarafından sarı sendika kurdurularak ve yine devletin karanlık dehlizlerinden istifade edilerek işçilerin sendika kurma gayretleri boşa çıkarılır. Film 1980 öncesi

<sup>10</sup> Ludizm, işçi sınıfının fabrikalarda bulunan makinelere karşı saldırılarını nitelemek amacıyla kullanılmaktadır. Sanayileşmeye bağlı olarak ekonomik krizin Batı'da ortaya çıktığı 1811 yılından 1813 yılına kadar geçen sürede sermaye sahipleri sadece kâr maksimizasyonu düşüncesiyle hareket etmiş ve işçi sınıfının hayatını tehlikeye atacak bir biçimde onları insanlık dışı şartlarda çalışmaya zorlamışlardır. O nedenle ludizm, işçi sınıfının yeniliğe, teknolojiye ve bunları içselleştiren firmalara karşı gösterdiği doğal bir tepkidir. (Navickas, 2005: 281). Ludizmle ilgili daha detaylı bilgi için ayrıca bkz. Donnelly, F. (1986). Luddites Past and Present. *Labour / Le Travail*, 18, ss. 217-221; Byrne, R. (2013). A Nod to Ned Ludd. *The Baffler*, (23), ss. 120-128; Patterson, A. (1948). Luddism, Hampden Clubs, and Trade Unions in Leicestershire, 1816-17. *The English Historical Review*, 63(247), ss. 170-188; Zlotnick, S. (1991). Luddism, Medievalism and Women's History in "Shirley": Charlotte Brontë's Revisionist Tactics. *NOVEL: A Forum on Fiction*, 24(3), ss. 282-295; Randall, A. (1986). The Philosophy of Luddism: The Case of the West of England Woolen Workers, ca. 1790-1809. *Technology and Culture*, 27(1), ss. 1-17; Wasserstrom, J. (1987). "Civilization" and Its Discontents: The Boxers and Luddites as Heroes and Villains. *Theory and Society*, 16(5), ss. 675-707; Pionke, A. (2004). Reframing the Luddites: Materialist and Idealist Models of Self in Charlotte Brontë's Shirley. *Victorian Review*, 30(2), ss. 81-102.

dönemde çekildiğinden bu dönemin siyasi ve politik açmazları tam manasıyla sinemaya yansıtılmıştır. Esas itibarıyla filmde ideolojik bir kaos ve kargaşadan bahsedilmektedir. Türkiye'deki 1980 öncesi bu kaos ortamından işçiler de nasibini almıştır. O dönem şartları itibarıyla 1961 Anayasa'sında güvence altına alınan sendika kurma ve grev yapma hakkına rağmen işveren tarafından bu hak gasp edilmekte ve sermaye birikimine öncelik veren devlet mekanizması da işveren yanında saf tutmaktadır.

## Şekil 2. Güneşli Bataklık Filminde Fabrikada Çalışma Koşulları



**Kaynak:** Güneşli Bataklık, (Erişim Tarihi: 10.05.2019).

Filmde işveren olarak ön plana çıkan baskın karakter Cemal Bey'dir. Cemal Bey kâr ve para için cinayet dâhil her şeyi yapabilecek cinsten birisi olarak resmedilmiştir. Öyle ki para hırsıyla abisinin fabrikasını yarı fiyatına almaya yeltenmiş; abisine kalp krizi geçirtmiştir. Cemal Bey, işyerinde sendika kurulmasına tamamen karşıdır. Sendika karşıtı olduğu "*Bunak tilki seni. Paracıklarımı bakalım kime yedirecek bu haspa. Artık bu fabrika yalnız bana kaldı. Tek holdingi tek yapacağız memlekette. Bizden güçlü İrfan Baş var. Baş Holding. Gereğinde ondan acımasız olucaz. Kimse benden zam beklemesin. Yeni yatırımlar için arttıracağız geliri. Kalabalıklara yedirmek için değil. Sendika kavgaları istemiyorum. En iyisi sendikayı hiç sokmamak içeri. Abimin hatasıyla girdiler bu fabrikaya. Ama artık Mahmut Tek yok Cemal Tek var karşılarında (Güneşli Bataklık, 1977).*" ve "*Defolsunlar. Kapatıcak fabrikayı. Defolsunlar. Pis herifler. Aç köpekler. Karınları doydular bitir kanlandı utlerin. Sendika falan da istemiyorum. Ağzına [...] gider burdan. Eşşoğlu eşşekler. Leş kargaları (Güneşli Bataklık, 1977).*" sözlerinden de çok net bir biçimde anlaşılacaktır.

İşçi sınıfını temsil eden Gümüşhaneli ise işverenin tüm katakullilerine rağmen işçileri bir araya getirir ve onların ortak bir eylem yapmasına ve sermayeden, devletten ve siyasetten tamamen bağımsız bir sendika çatısı altında toplanmalarına imkân sağlar. Aslında Gümüşhaneli iyi eğitim almış birisi değildir. Ancak akıllıdır ve ülkede dönen dolapların farkındadır. Filmin sonunda işverenin tuzağına düşen ve sürekli birbirini yiyen işçilere güzel bir nutuk atar ve onlara örgütlü olmanın ve sendikalaşmanın ne kadar önemli olduğunu anlatır:

“Gümüşhaneli: Durun. Adam öldürmek yoktur bizde. Öldürüceksiniz de nolacak bi kişiyi? Gendi halinize bakın siz. Suçlu bu mudur, biz miyiz? Soruyorum hepimize. Belleki bu öteki, Haşim, bizde de var bir tane. Ağzı gara Ökkeş. Onu da bilirsiniz. Hepsi birer alçaktır bunların. Peki bunların ardına düşenler. Bunlara kanan divaneler. Hanginiz ganmadınız? Birbirinizi boğazlıyodunuz daha düne gadar. Yok, sen Doğulusun sen Garadenizlisin sen Trakyalısn. Kafamıdır bu? Oyun değil midir bunlar? A bu deyyusların oyunu değil midir hepimize? Biz de kafa olsa. Rifat ağabeyimizi vurdular. Hemi de gözümüzün önünde. Akıllandık mı? Demin de İlyas Ağbiyi devirdiler taşnan. Biz de onları öldürürsek olur mu sanırsınız. Birini vuracaksın hemen iki yiğit koyacaklar yerine. Hemi de bizi harcıyacaklar. Söz temsili yani işte yani şey, ula cahil bi adamım ben gonuşmayı beceremiim görüyorsunuz çıksın da biri doğruyu gonuşsun ben bu gadar konuşurum

İşçiler: Gonuş [...] Helal olsun abi sana. Helal. Helal sana Gümüşhaneli.

Gümüşhaneli: Ben diyem ki yani bunun bitek yolu vardır. Arkadaşlar hepimiz bir olduk mu tamamıdır bu iş. İşçi işçinin gardaşdır diyem yani. Neyi bölüşücez. Hepimiz birlik olalım vesselam.

İşçi: Ama hakaret ediy bize bunlar yok dağdan inmişik, yok kuyrukluymuşik...

Gümüşhaneli: Bana da dediler nolmuş? Guyruğun mu vardır ki gızasın. Siz de onlara hamsi diyesiniz.

Laz: Uy gurban olsunlar hamsiye.

Gümüşhaneli: Bölüşecek mal onlardadır. Biz birleşelim ki onlar birbirini yesin.

İşçiler: Doğru [...] Helal olsun [...]

Gümüşhaneli: E valla doğru söyleyem ha. Akrebin dört bi yanını ateşlen çevirdin mi gendine gıyar? Yapıcağımız bu değil midir?

İşçiler: Elbette budur. Doğru [...] Doğru diyor . [...]

İşçiler: Haklıyız, haklıyız, haklıyız. İşçilerin birliği yaşasın. İşçilerin birliği yaşasın. [...] (Güneşli Batakılık, 1977)”.

*Vaka 4: Demiryol (1980)*

Başrolünde Fikret Hakan ve Tarık Akan'ın yer aldığı Demiryol filmi de 1980 Türkiye'sinin ideolojik koşullarında çekilmiştir. Yönetmeni Yavuz Özkan olan filmin oyuncularında Tarık Akan (Bulent), Fikret Hakan (Hasan), Sevda Aktolga (Sema), Neslihan Danışman (Sibel), Güler Ökten (Bülent'in Ablası) ve Hikmet Çelik (Selim) yer almaktadır (<http://www.sinematurk.com/film/2913-demiryol/>) (Erişim Tarihi: 10.05.2019). Bülent ve eniştesi Hasan sermaye sahiplerine karşı savaş açmışlardır. Ancak Bülent, sermaye sahiplerine bir takım illegal veya devrimci diyebileceğimiz yöntemlerle ders vermeye çalışmakta; Hasan ise legal alanda mücadelesine devam etmektedir. Keza kendisi bir sendikanın işyeri temsilcisi ya da lideri konumundadır. Hasan, işverene karşı mücadelenin ancak meşru yöntemlerle yapıldığı takdirde sonuç vereceğine inanmaktadır. Filmde resmedilen işveren ise yine alışıldık, baskılayıcı ve ayrıştırıcı bir tiplerdir. Diğer filmlerden farklı olarak bu filmde yerli işverenler işçileri baskılamak ve sendikalaşmalarını engellemek ya da geciktirmek amacıyla yabancı işverenlerle yani küresel ortaklarla işbirliği içerisinde hareket etmektedirler. Filmde işverenlere ait olan aşağıdaki ifadeler sermaye sahiplerinin işçiye, sendikaya ve greve karşı bakış açılarını göstermesi bakımından oldukça önemlidir:

“İşveren: Sözlerinize katılıyorum. Ama bazı gelişmeleri, tehlikeli gelişmeleri önleyemediğimiz açık. Bu ülkede sendikalaşmayı yıllarca önledik geciktirdik. Ne yazık ki bütün engellemelere rağmen adamlar tüm işkollarında sendikalaşmayı gerçekleştirdiler. Kendi sendikalarımızı kurdurttuk. Sendikaları bir süre denetim altında tuttuk. Bu da kar etmedi.

Yabancı işveren: Bunlardan haberimiz var. Aslında bütün geri kalmış ülkelerde durum aynı. Otoriter bir rejim gelmeden karşı hareketi durdurmak mümkün olmuyor. Neyse biz şimdi demiryollarınızda başlayacak greve gelelim. Bu grevler özel sermayeyi ekonomik planda ilgilendirmez. Ancak siyasi bakımdan çok yakından ilgilendirir. Bu grevlerin etki alanı çok genişler ve çok sayıda çalışana kapsar. Bu nedenle özellikle bu tür grevlere kesinlikle hayat hakkı tanımamak gerek. O halde ne yapmalısınız? Mademki grevi engelleyemediniz yararlanın bu grevden. Ve hepimizin şikâyet ettiği karşı hareket uzun süre belini doğrultmasın.

İşveren 2: Biz de bunu düşündük ve esaslı bir darbe indiriminin planlarını yapıyorduk.

İşveren 3: Ben en [...] trajik gazetemde günlerdir greve karşı kamuoyu oluşturmaya çalışıyorum. Halk anarşiden illallah demiş durumda. Bunu hesaplayarak grevcilerin anarşi yaratıcıları gibi gösterilmesini planladık. Çok iyi bir planlamayla demiryolu grevinden çıkarak diğer işçi eylemlerini de kırabiliriz.

Yabancı işveren 2: Baylar baylar. Düşmanı can damarından vurmak gerek. Öyle bir olay yaratılmalı ki tüm yetişkin kadrolar devre dışı

bırakılabilsin. Yenileri onların yerini alıncaya kadar da sizler daha radikal tedbirler alabilmek için vakit kazanmış olursunuz. Unutmayın. Düşman en can alıcı yerinden vurulmalıdır (Demiryol, 1980).”

### Şekil 3. Demiryol Filminde Grev Alanından Bir Kare



**Kaynak:** Demiryol, (Erişim Tarihi: 10.05.2019).

Filmin sonunda işverene ve uluslararası sermaye çevrelerine karşı mücadele eden Bülent ve Hasan maalesef başarısız olurlar. Bülent’in illegal yöntemleri hayatını kaybetmesine neden olurken Hasan’ın meşru alandaki mücadelesi ise maalesef sermaye çevreleri ile birtakım gizli örgütler tarafından gayri meşru alana çekilir. Hasan’ın liderliğini üstlendiği demiryollarında yani grev alanında bir bomba patlatılarak grevin meşruluğuna gölge düşürülür. Neticede hem Hasan’ın hem de Bülent’in sermaye sahiplerine karşı mücadeleleri akamete uğrar. Kazanan yine işverenin ya da güçlünün ta kendisidir.

## Bulgular

### *Örneklerde Sendikacılığa İlişkin Bulgular*

Filmlerin tümünde işveren yani kapital sahipleri karşısında örgütlü işçi sınıfının ne denli önemli olduğu vurgulanarak sendikaların hayatı öneme sahip oldukları üzerinde durulmuştur. Nitekim “Bir elin nesi var; iki elin sesi var.” duygu ve düşüncesiyle hareket eden ve işveren karşısında bir ‘denge’ unsuru olan sendikalar, çalışma koşullarını işçi sınıfı lehine düzenlemenin ön koşuludur. Örnek olarak seçilen filmlerin tümünde bu mesaj çok net bir biçimde izleyiciyle paylaşılmıştır.

Sendikalar, işçi sınıfının sermaye sahiplerine karşı kullanabilecekleri tek maniveladır. Kötü çalışma koşulları, uzun çalışma süreleri, düşük ücret, kayıtdışı



istihdam, güvencesiz çalışma vb. gibi işgücü piyasasının olumsuzlukları ile mücadele etmenin tek ve yegâne yöntemi örgütlenmeden geçmektedir. Hele hele piyasanın tamamen “Bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler.” sloganına ve “Görünmez El Teoremine” bırakıldığı, devletin dahi işgücü piyasasında yaşanan olumsuzluklara müdahale etmekten imtina ettiği sanayileşmenin ilk yıllarında sendikacılık ve örgütlenme bir tercihin ötesinde bir zorunluluk halini almıştır. Sendikacılığı kendi ağzıyla ‘hamsi akınına’ (Diyet, 1974) ve sendikayla ilgili broşürleri de ‘gökten inen rahmete’ (Diyet, 1974) benzeten Karadenizli Mevlüt Usta’ya göre işverenden hakkını almak ve işveren karşısında ezilmemek birlik olmaktan ve sendikaya üye olmaktan geçmektedir. Mevlüt Usta’nın “*Paramız aza gelin, gababatı kimse de aramayın! Gababat hepunuzdedur. Ha ben bi laf ettiysem bunda bir hikmet vardır. Şayet hepunuz sendikalı olursanız, yevmiyelerunuz mecburiyetiyle yükselir (Diyet, 1974).*” ve “*Sendikaya üye ol, sendikaya üye ol, birlikten kuvvet doğar diyrum. Siz beni dinleyin. Ha bu durumu acil eşiğinde iş kazalarını önlemek, kötü yemeklere paydos demek, yevmiyelerinizi arttırmak elinizde olmak lazım gelmektedir (Diyet, 1974).*” şeklindeki cümleleri de kendisinin sendikacılığın mantığına ne denli inandığını göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Her ne kadar sendikayla ilgili etraflı bilgisi olmasa da ve eşi Hasan sendikacıları ‘sandıkçılar’ (Diyet, 1974) ya da ‘şerde birleşenler’ (Diyet, 1974) olarak nitelese de Hacer de sendikacılığı dini bir yaklaşımla hatta bir hadis-i şerifle açıklayarak sendikacılığa olan inancını dile getirmektedir. Hacer’in anlattığına göre Peygamber efendimiz “*İki birden ve üç ikiden ve dört üçten eyidir. Birleşiniz. (Diyet, 1974)*” demekte ve ortak bir hedefe ulaşmak amacıyla aynı duygu ve düşüncelerle hareket eden bireylerin bir araya gelmesini teşvik etmektedir.

İşveren, çalışanların sendika üyesi olmalarını engellemek için türlü yöntemlere müracaat etmiştir/etmektedir. Öncelikle çalışanları işten atmakla tehdit etmekte başaramadığı takdirde de kurulan sendikaları kendi güdümüne almaya çalışarak bir nevi ‘sarı sendika’ kurdurmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla işveren, fabrikada diğerlerinden oldukça farklı olan ve birtakım imtiyazlara haiz; bu nedenle de ‘işbirlikçi’ diye tanımlanan birtakım işçilere sendikalar kurdurmakta ve işçileri kendi güdümüne almaya çalışmaktadır. İşverenin kendi güdümündeki bu sarı sendikalar çalışanların farklı sendikalara üyeliklerini engellemekte; işçilere sürekli işveren tarafından işten çıkartılacaklarını salık vermektedir. Güneşli Bataklık (1977) filmindeki işbirlikçi işçilerden Haşim’in ve diğerinin “*Bu midur dedüğünüz sendikacılık sizin? Kapattıracağınız koskoca fabrikaları, hepimiz sokaklara geleceğiz. Ben 3 çocuğumun hakkını hiç kimsese yedurmem arkadaşlar. Anlaşıldı mı? (Güneşli Bataklık, 1977)*” ve “*Son pişmanlık fayda etmez arkadaşlar. Sizce bu adamların peşine düşmeyin diyorum. Bu sendika başımıza bela olacak. Çoluk çocuğumuzun rızkını kaptıracaksa Allah cezasını versin öyle sendikanın. Sizce söz veriyorum. Göreceksiniz. Bizim sendika size... (Güneşli Bataklık, 1977).*” şeklindeki sözleri bu durumu teyit eder mahiyettedir.

#### Şekil 4. Karanlıkta Uyananlar Filminde Fabrikalar ve Çevresindeki Gecekondulardan Bir Görüntü



**Kaynak:** Karanlıkta Uyananlar (Erişim Tarihi: 14.05.2019).

Elbette bunları yaparken sermaye sahipleri çalışanların eğitimsizliğinden ve bilgisizliklerinden faydalanmaya çalışmıştır. Çalışanların eğitim seviyelerinin oldukça düşük olması ve işten atılma korkusu onların sendikaya olan inançlarını da zayıflatmaktadır. Neticede alışkanlıkları terk etmek zor olduğu gibi zaman zaman da imkânsızlaşmaktadır. Karanlıkta Uyananlar (1965) filminde Ekrem'in diğer işçileri sendika üyeliği konusunda ikna etmeye çalışması karşısında yaşadığı sıkıntılar bu durumu teyit eder niteliktedir:

“Ekrem: İşverenin aklı estiği zaman bizi işten atmasına mani olabiliyor muyuz? Ona bakalım.

İşçi: Sendikaya girelim de kapı dışarı mı itsinler işimizden?

Ekrem: Sendika sensin be. Sen. Ben. O. Hepimiz. Şu meydana gelir miydi emeğimiz olmadan? İşte bunu yaratan emeğimizin hakkını biz almazsak kim verir bize? Ben teknisyenim oğlum. Çoluğum çocuğum da yok. Dört çocuğunla sürünmüyor musun Mustafa ha? Ya sen Temel. Altmış lira alırsın haftada. Hasta anan, karın, iki çocuğunla nasıl geçiniyorsun? Sen Hasan, Rıza, Tomris, Şakir, Hristo, Yaşar? Ulan neyiniz var kaybedecek? Kanun bi hak vermiş size. Köpek gibi korkup titreşeceğinize hele bi sımsıkı tutun birbirinizi bakın o zaman kimse sizin ekmeğinizle, insanlığınızla oynayabilir mi?

Karadenizli İşçi: Uy ne yapacağız? Greve mi kalkışacağız da?

Trakyalı İşçi: A be grevacağız istiyoruz be Harun. Bak nasıl atlattı [...]

Turgut Bey bizi?

Ekrem: Atlatacak tabii. Onun için işverenin karşısına tek tek değil, toplu olarak çıkalım ki kuvvetli olalım. Anlasanıza bel! (Karanlıkta Uyananlar, 1965).”

Ekrem, çalışma hayatında kötü gidişata dur demenin ve insanca yaşamının ön koşulunun sendika üyesi olmaktan ve ortak bir eylem koymaktan geçtiğini savunmaktadır. Açıkça örgütlenmemenin sonucunun ‘sefalet’ olduğunu vurgulamaktadır (Karanlıkta Uyananlar, 1977).

### *Örneklerde Toplu Pazarlık/Toplu İş Sözleşmesine İlişkin Bulgular*

İşçi sınıfına sendikaların tanıdığı en temel anayasal hak toplu pazarlık hakkıdır. Zaim’in (1997) ifadesiyle toplu pazarlık, “ tarafların tespit edilmesi (hukuki aşama)” (i), “ taleplerin tespit edilmesi (ii)”, “ toplu müzakerelerin gerçekleştirilmesi (psiko-sosyal aşama) (iii)”, “ toplu sözleşmenin düzenlenerek imzalanması (ritüel aşaması)” (iv), “ imzalanan toplu sözleşmelerin uygulamaya geçirilmesi (uygulama aşaması)” (v) ve “ sözleşmenin uygulanması sırasında ortaya çıkan uyuşmazlıkların çözüm aşaması” (vi) olmak üzere altı safhadan oluşan bir müzakere sürecidir (Zaim, 1997: 315). Söz konusu bu müzakere sonunda uyuşmazlık ortaya çıkmadığı takdirde çalışma koşullarını içeren toplu iş sözleşmesi imzalanmaktadır. Şayet uyuşmazlık ortaya çıkarsa 6356 sayılı Sendikalar ve Toplu İş Sözleşmesi hükümleri uyarınca uyuşmazlık öncelikle barışçıl yöntemler denilen ‘uzlaştırma’,<sup>11</sup> ‘arabuluculuk’,<sup>12</sup> ve

<sup>11</sup> Uzlaştırma, yöntem olarak arabuluculuk ile birbirlerine benzemekle beraber ayrıştıkları noktalarda bulunmaktadır. Nitekim uzlaştırma yönteminde, “ tarafların anlaşamamaları durumunda üçüncü bir kişi tarafların görüşleri arasında yakınlaşma sağlamaya çalışmakta, tarafların anlaşamamaları halinde görevine devam ederek, bir uzlaştırma formülü hazırlamakta ve bunu taraflara tavsiye etmektedir.” (Tokol, 2011: 69).

<sup>12</sup> Arabuluculuk yönteminin usul ve esasları açık ve net bir şekilde 6356 sayılı Sendikalar ve Toplu İş Sözleşmesi Yasası’nın 50. maddesinde düzenlenmiştir. Bu bağlamda (STİSK, md. 50);

Uyuşmazlık yazısını alan görevli makam altı iş günü içinde taraflardan en az birinin katılımı ile veya katılım olmazsa resen, resmî listede bir arabulucu görevlendirir. Tarafların resmî arabulucu listesindeki bir arabulucu ismi üzerinde anlaşma sağlamaları hâlinde, belirlenen kişi görevli makam tarafından o uyuşmazlıkta arabulucu olarak görevlendirilir (STİSK. md. 50/I). Arabulucu, tarafların anlaşmaya varması için her türlü çabayı harcar ve ilgililere önerilerde bulunur (STİSK. md. 50/II).

Arabulucunun görevi kendisine yapılacak bildirimden itibaren on beş gün sürer. Bu süre tarafların anlaşması ile en çok altı iş günü uzatılabilir ve görevli makama bildirilir (STİSK. md. 50/III).

Arabulucu, tarafların anlaşmasını sağlarsa 48’inci madde hükümleri uygulanır (STİSK. md. 50/IV).

Arabuluculuk süresinin sonunda anlaşma sağlanamamışsa, arabulucu üç iş günü içinde uyuşmazlığı belirleyen bir tutanak düzenler ve uyuşmazlığın sona erdirilmesi için gerekli

'tahkim'<sup>13</sup> süreçleriyle çözümlenmeye çalışılır, sonrasında ise 'grev' ve 'lokavt' yolları yine açıktır. Yasaya göre grev ve lokavtın yasal bir nitelik arz etmesi için öncelikle grev ve lokavtın kanunda belirtilen usul ve esaslar çerçevesinde olması gerekmektedir. Keza kanun dışı grev ve lokavt yasaktır.

Bahse konu filmlerin üçünde (Örn. Diyet, 1974; Karanlıkta Uyananlar, 1965; Güneşli Bataklık, 1977) toplu pazarlık süreçleri somut bir biçimde sendikalaşmanın ve grev sürecinin doğal bir parçası şeklinde lanse edilmiştir. Diyet (1974) filminde Mevlüt Usta, Hacer'i sendika üyesi yapmak ve toplu pazarlığın önemini anlatmak için şu gerekçeleri kullanır:

"Musaade ederseniz ben anlatayım. Ha şimdi sen tek başına gidip da Salim Beycuğum benim yevmiyem azdır, ha şunu şu kadar yap diyebilirmusun, diyemezsun. Ha işte biz bir araya gelip da pazarlığa otursak arttur desek o da vermem dese biz de işi pırakuruz. O zaman fabrika da çalışmaz. Çalışmayınca da ziyan eder. O zaman ha uşaklar gelun etmeyun şu kadar verdum diyecektur. Bilduğun pazarlık da (Diyet, 1974)."

Burada Mevlüt Usta, sendikacılığın ve yeterli sayıya ulaşıldığı takdirde toplu pazarlık hakkını kazanmanın çalışma koşullarının işçiler lehine değiştirilmesinin ön koşulu olduğunu vurgulamaktadır. O nedenle, toplu pazarlık hakkını elde etmede sendikaya üye olan işçilerin sayısal çoğunluğu büyük bir öneme haizdir. 2822 sayılı Toplu İş Sözleşmesi Grev ve Lokavt Kanunu'nda 50+1 olan sayısal çoğunluk; şu an yürürlükte olan 6356 sayılı Sendikalar ve Toplu İş Sözleşmesi Kanunu'nda ise yine çoğunluk (50+1) esas olmak kaydıyla işyeri ve işletmelerde ayrı ayrı düzenlenmiştir. Bu anlamda işyerinde 50+1 yani çalışan işçilerin yarıdan fazlasını, işletme toplu iş sözleşmelerinde %40 çoğunluğu, işkolunda çalışan işçilerin %3'ü, işletmeden birden çok sendikanın yüzde kırk veya fazla üyesinin olması durumunda başvuru tarihinde en çok üyeye sahip sendika toplu iş sözleşmesi yapmaya yetkilidir (2012 tarih ve 6356 sayılı Sendikalar ve Toplu İş Sözleşmesi Kanunu, md. 41).

gördüğü önerileri de ekleyerek görevli makama tevdi eder. Görevli makam, tutanağı en geç üç iş günü içinde taraflara tebliğ eder (STİSK. md. 50/V).

Taraflar ve diğer bütün ilgililer, arabulucunun anlaşmazlık konusu ile ilgili istediği her türlü bilgi ve belgeyi vermeye yükümlüdür (STİSK. md. 50/VI).

Görevli makam, uyuşmazlığın kapsamını ve niteliğini de dikkate alarak arabulucuya ödenmesi gereken ücreti yönetmelikte belirtilen alt ve üst sınırlar içerisinde belirler (STİSK. md. 50/VII).

<sup>13</sup> Gönüllü ve zorunlu olmak üzere iki kategoride incelenmektedir. Gönüllü tahkim, "üçüncü tarafın anlaşmazlığı çözecek bir karar verme yetkisine sahip olduğu çözüm yolu" olarak tanımlanmaktadır (Tokol, 2011: 71). Zorunlu tahkim ise belirli koşullarda grev ve lokavta başvurulmasını engelleyen durumların varlığı söz konusu olduğunda gidilen bir müessesedir. Gönüllü tahkimden farklı olarak uyuşmazlıklarda başvurulması zorunludur. Tıpkı gönüllü tahkimde olduğu gibi zorunlu tahkimin verdiği kararlar da bağlayıcı olup, bu kararlara karşı yapılan grevler yasa dışı bir nitelik arz etmektedir (Koray, 1992: 154).

Topu pazarlığın rasyonel dayanağı olan söz konusu sayısal çoğunluk, Diyet (1974) filminin sonuna doğru sendika işyeri temsilcisi konumunda bulunan Muhsin Usta tarafından da dile getirilmiş ve Salim Bey’le toplu pazarlık masasına oturulmak istendiği belirtilmiştir:

“Bilal Usta: Beyim gelseniz iyi olacak.

Salim Bey: Ne var gene?

Bilal Usta: Söylemesi uzun gelseniz iyi olur.

Salim Bey: Hayrola Muhsin Usta?

Muhsin Usta: Hiç beyim arkadaşlarını ziyarete gelmiş.

Salim Bey: Şimdi iş saati.

Muhsin Usta: Daha on beş dakika var. Hem biz artık gereği kadar çoğaldık. Yakında sözleşmeye hazır ol. Buyur. Bu da listemiz.

Salim Usta: Madem öyle pekâlâ. O ayrımı şimdi burda yaparız. İçimizden bazıları sendikaya yazılmış olabilirler. Buna kimsenin itiraz etmeye hakkı yok. Kanundur. Kanunda kılıçtan keskindir. Ama ben yazılı kâğıt üstünde isimler görmekten hiçbir şey anlamam. Ayrım şimdi burda olacak. Gözümün önünde. Sendikalılar şöyle kalsın. Ötekilerde bu tarafa. (Diyet, 1974).”

Karanlıkta Uyananlar (1965) filminde de toplu pazarlık konusuna ilişkin sahnelere rastlamak mümkündür. Filmde toplu pazarlık konusuna ilişkin en somut sahne işveren Şeref Bey’in kamudan büyük bir iş aldıktan sonra çalışanların çalışma koşullarını kabul ettiği ve toplu iş sözleşmesini imzaladığı sahnedir. Ancak Şeref Bey, toplu iş sözleşmesini imzalayamadan kalp krizi sonucu hayatını kaybeder. Şeref Bey, ölmeden önce şunları söyler: “*Ver şu işçilerin talepnamesini. %10 zam. 1 maaş ikramiye. Yarım maaş deriz. 10 lira çocuk zammı. Kabul edelim gitsin. Kanga dursun şimdilik onların da bir çıkartacak hali yok ama fabrika büyük iş alıyor. Bastırmaya kalkar keratalar. Hadi hayırlısı (Karanlıkta Uyananlar, 1965).*”

#### Örneklerde Grev ve Lokavta İlişkin Bulgular

Türk Endüstri İlişkiler sistemi içerisinde grev ve lokavt, gerek 1982 Anayasası’nın 54. maddesinde <sup>14</sup> gerek 2012 tarih 6356 sayılı Sendikalar ve Toplu İş Sözleşmesi

<sup>14</sup> Grev ve lokavt hakkı 1982 Anayasa’sının Sosyal Haklar ve Ödevler başlıklı üçüncü bölümü ve 54. maddesinde düzenlenmiştir. Bu bağlamda (AY, md. 54):

Toplu iş sözleşmesinin yapılması sırasında, uyuşmazlık çıkması halinde işçiler grev hakkına sahiptirler. Bu hakkın kullanılmasının ve işverenin lokavta başvurmasının usul ve şartları ile kapsam ve istisnaları kanunla düzenlenir (AY, md. 54/I).

Grev hakkı ve lokavt iyniyet kurallarına aykırı tarzda, toplum zararına ve milli serveti tahrip edecek şekilde kullanılamaz (AY, md. 54/II).

Grev ve lokavtın yasaklanabileceği veya ertelenebileceği haller ve işyerleri kanunla düzenlenir (AY, md. 54/III).

Kanunu'nun 58. ve 59. maddelerinde güvence altına alınmış olup; ayrıca çalışan ve işçi çalıştıranlara yasal bir hak olarak tanınmıştır. Ayrıca grev ve lokavt toplu iş hukukunda iş uyuşmazlıklarıyla ilgili mücadeleci yöntemler içerisinde yer almaktadır. 6356 sayılı yasada grev, işçiler tarafından işyerinde yapılan topluca iş bırakma eylemi iken lokavt ise çalışanların işveren tarafından topluca işten uzaklaştırılmaları olarak tanımlanmıştır. Söz konusu grev ve lokavt teması örnek olarak ele alınan filmlerde de görülmektedir. Özellikle lokavta kıyasla grevin tüm filmlerde tematik anlamda çok daha baskın olduğu tespit edilmiştir. Örnek olarak seçilen filmlerde grev, işçilerin kötü çalışma koşullarından kurtulabilmelerinin tek çaresi olarak takdim edilmiştir.

Demiryol (1980) filminin neredeyse başından sonuna kadar işlenen tek konu işçilerin demiryollarında gerçekleştirdikleri haklı grevdir. Grevin lideri de Hasan'dır. Hasan tüm sorunlara, ideolojik görüşlerdeki farklılaşmalara, grev kırıncılarına, burjuva basını tarafından gerçekleştirilen kuşatmaya, tehditlere, şantajlara ve sabotajlara rağmen işçileri grev konusunda yekvücut olmaya çağırmakta, işçi sınıfının karşı karşıya olduğu sorunların ancak ve ancak işçiye kanunî bir hak olarak tanınan grev konusunda yaşanan kararlılıkla aşılabileceğine işaret etmektedir. Grevin 1980 Türkiye'sinin sosyo-ekonomik ve sosyo-politik şartları içerisinde yapılmasının ne denli zor olduğu filmde geçen aşağıdaki diyaloglarla da çok net bir biçimde ortaya konulmaktadır:

“Hasan: İşçiler, arkadaşlarım. Şu an binlerce demiryolu işçisi greve başlamış bulunuyor. Burjuva basını günlerdir grevimizi kırmaya çalışıyor. Biz kamu sektöründe çalışıyoruz ama para babaları grevimizle yakından ilgileniyorlar. İşyerinizdeki satılmış sarı sendika aldığı buyruk gereğince saldırıya hazırlanıyor. Baskı, terör, entrika kol geziyor. Ama mücadelemiz yükseliyor.

İşçi: Kahrolsun satılmışlar!

İşçiler: Kahrolsun satılmışlar!

Hasan: Bugün ülkemizde şiş göbeklilerin şartları saldırılarıyla, katliamlarıyla halkımızı yıldırmaya çalışıyorlar. Ama bu saldırılar tüm çalışanları daha birbirlerine kenetlenmelerine, birlik içinde kararlılıklarının pekişmesine yarıyor. Bizler bütün bunları göre göre bile bile atalarımızın bize bıraktıklarından daha güzel bir dünya bırakacağız çocuklarımıza. Arkadaşlarım. [...] Haykıran milyonlarca emekçinin sesine kulak verelim. Zafer bizimdir. Grevimize hoş geldiniz arkadaşlar. Bize güç verdiniz. Az ilerde parmaklıkların arkasında genç arkadaşlar gördüm. Şimdi gidip

---

Grev ve lokavtın yasaklandığı hallerde veya ertelendiği durumlarda ertelemenin sonunda, uyuşmazlık Yüksek Hakem Kurulunca çözülür. Uyuşmazlığın her safhasında taraflar da anlaşarak Yüksek Hakem Kuruluna başvurabilir. Yüksek Hakem Kurulunun kararları kesindir ve toplu iş sözleşmesi hükmündedir (AY, md. 54/IV).

Yüksek hakem kurulunun kuruluş ve görevleri kanunla düzenlenir (AY, md. 54/V).

onlarla da konuşucam. Onlar başka siyasetten. Kendi bildiklerine eylem koyarlar diyorsunuz ama etmeyelim arkadaşlar. Birbirimiz için olumsuz düşünmeyelim. Aramızda konuşup tartışarak herşeyi hallederiz. Halletmeliyiz.

İşçi 1: Sen onları tanımazsın, disipline uymazlar.

İşçi 2: İşte slogan atmaya başladılar bile.

Hasan: Arkadaşlar, arkadaşlar napıyorsunuz? Buna gerek yok arkadaşlar. Arkadaşlar, beni dinleyin.

İşçi 3: Eyleminiz eylemimizdir.

Hasan: Sağolun. Buyrun başımızın üstünde yeriniz var ama böyle değil.

İşçi 4: Konuşup anlaşalım.

İşçi 5: İşçi kuyrukçuluğumu yapıcaz? Biz eylemimize kendi adamlarımızla...

Hasan: Ne diyosun ... [...] (Demiryol, 1980).”

Demiryol (1980) filminde grev konusuna yönelik olarak işçi kesiminin ve memurların hatta sıradan halkın farklı bakış açılarına da sahip oldukları vurgulanmıştır. Halk, kendi konforunu düşünmekte ve ulaşım hizmetlerinin aksaması nedeniyle demiryollarındaki grevden rahatsızlık duymaktadır. “*Bu işçiler de iyice azattılar artık. Şu memlekette en fazla parayı onlar alıyorlar hâlâ gözleri doymuyor (Demiryol (1980).), “Grev, grev, grev! Memleketin canına okudular (Demiryol, 1980)!” ve “Ya. Fabrikalar da hep bu yüzden kapanıyor (Demiryol, 1980).”* şeklindeki söylemleriyle işçilerin yaşadıkları mağduriyeti görmezden gelmekte; onları azgınlıkla, açgözlülükle ve bozgunculuk çıkarmakla suçlamaktadırlar. Memur kesimi ise kendisini işçi sınıfıyla kıyaslayarak işçilerden ziyade asıl mağduriyet yaşayanların kendileri olduğunu ifade etmektedirler. Buradan hareketle filmde toplumsal tüm grupların bencil bir biçimde kendisini düşündüğüne ve empati yapmadığına dikkat çekilmiş, birliğin olmadığı bir ortamda da sosyal sorunların kalıcı bir biçimde çözülemeyeceği mesajı verilmiştir (Demiryol, 1980).

### Şekil 5. Karanlıkta Uyananlar Filminde Esnafların Greve Destek Sağladığını Gösteren Fotoğraf Kareleri



**Kaynak:** Karanlıkta Uyananlar (Erişim Tarihi: 27.05.2019).

Karanlıkta Uyananlar (1965) filminde ise işçilerin tüm çabaları nihayetinde sonuç doğurmuş ve işçiler tüm entrikaları yöneten ve yönlendiren işveren, sarı sendikalar, ispiyoncu işçiler ve grev kırıcıları başta olmak üzere tüm tehlikeleri bertaraf ederek grev yapmayı başarmışlardır. Filmde grev şükredilmesi gereken bir 'nimet' ve 'hak' olarak sunulmuş ve Ekrem'in önderliğinde fabrika işçilerinin gerçekleştirdikleri grev bir festivale dönüştürülmüştür. İşçilerin yanısıra tüm esnaf, mahalle sakinleri hatta küçük çocuklar ve yaşlılar dahi toplumun tüm kesimleri greve destek vermişlerdir. Dolayısıyla filmde grev teşvik edilmiş ve özendirilmiştir. Grev başladıktan sonra Fatma kapı kapı dolaşarak tüm mahalleye grevin başladığını duyurmuş ve halkı örgütleyerek sokaklara dökmüştür. Hatta greve destek konusunda çekinceleri olanlara ve bu konuda devletin yaptırımlarından korkanlara Fatma "Ne diyecemmiş hükümet? Kanunsuz bir şey yapmıyoruz ki! Hakkımızı arıyoruz. Hadi durmayın (Karanlıkta Uyananlar, 1965)." şeklindeki sözleriyle destek olmuştur. Diğer taraftan grev alanında işçiler toplanmaya başladıktan sonra yaşlı işçilerden bir tanesi diğerlerine sanki çok uzun zamandır grevin özlemini çekiyormuşçasına "Bu günleri de



*görücekmiydik Rıza Efendi? Çok Şükür Allah'a (Karanlıkta Uyananlar, 1965).*” demekte ve diğerleri de aynen O'nun gibi şükrederek O'nu desteklemektedirler.

Güneşli Bataklık (1977) filminde de işçiler meşru olan grev haklarını kullanmaya çalışmakta; ancak tıpkı Demiryol (1980) ve Karanlıkta Uyananlar (1965) filmlerinde olduğu gibi öncelikle sendikalaşmaları sonrasında ise grev hakları işveren ve işbirlikçileri tarafından terörize edilmektedir. Özellikle filmde işveren konumunda bulunan Cemal Bey'in karanlık güçlerle yaptığı işbirliği, hatta cinayet girişimleri işçileri yasal ve meşru olan grev haklarını kullanmaları konusunda tereddüte sevk etmektedir. Filmde sendika işyeri temsilcisi konumunda bulunan Rıfat ve sendikacı diğer arkadaşları Cemal Bey'e taleplerini defaten iletmişler ancak her defasında işverenin kapısından geri çevrilmişlerdir. İşveren sendika temsilcilerini dikkate almadığı gibi *“Pis berifler, Aç köpekler, İtler, Eşşoğlu eşsekler, Leş kargaları (Güneşli Bataklık, 1977)”* şeklinde onlara ağza alınmayacak hakaretler etmekte, hatta küfürler savurmaktadır. İlaveten sendikalaşmalarını engellemek ve grevlerine mani olmak için fabrikayı kapatacağı bahanesini uydurmakta ve işçileri sindirmeye çalışmaktadır. Bütün bunlardan sonra Rıfat ise *“Sadaka mı istiyoruz. İşçinin hakkını istiyoruz. O ettiği küfürlerin hepsini kafasına çalarım ben. Biti kanlandı işçinin kanını eme eme (Güneşli Bataklık, 1977)”*. der ve arkadaşlarına grevden başka çare olmadığını söyler. Rıfat, greve gitmenin ne denli doğru bir adım olduğunu anlatmak için işçilerin önüne geçer ve onlara güzel bir nutuk atar. Ancak konuşması işbirlikçi sarı sendika üyesi işçiler tarafından kesilir:

“Sendikacı: Bi dakika beni dinleyin arkadaşlar. İşveren konuşmaya yanaşmıyor arkadaşlar. Bizi küfürlerle kovdu. Bu küfür hepimizdir. Önce bütün kanuni yollardan geçilicek tabi. Sonunda iş greve gidicektir. Eğer işveren bu katı tutumunu değiştirmezse...

İşbirlikçi İşçi (Haşim): Ne grevmiş bu arkadaş be. Çoluk çocuğumuzun ekmek parasuynan oynayamazsunuz! Tamam mı?

İşbirlikçi İşçi 2: Haşim doğru söylüyor arkadaşlar.

Sendikacı: Çoluk çocuğumuzun ekmeği için savaşıyoruz.

İşbirlikçi İşçi (Haşim): Bu midur dedüğünüz sendikacılık sizin? Kapattıracağsunuz koskoca fabrikaları, hepimiz sokaklara geleceğsünüz. Ben üç çocuğumun hakkını hiçkimseye yedurmem arkadaşlar. Anlaşıldı mı?

İşçiler: Doğru söylüyor.

Sendikacı 2: Ulan Haşim yine bi [...] yedin.

Karadenizli İşçi: Uy gurban olayım o çocukların hakkına!

[...]

İşbirlikçi İşçi 1: Son pişmanlık fayda etmez arkadaşlar. Size bu adamların peşine düşmeyin diyorum. Bu sendika başımıza bela olacak. Çoluk çocuğumuzun rızkını kaptırıcaksa Allah cezasını versin öyle sendikanın. Size söz veriyorum, göreceksiniz. Bizim sendika size.

İşçi: Önce sendikanın ne ...

Devrimci: İşçiyi satan namussuz.

Gümüşhaneli: Dağılın! (Güneşli Batakılık, 1977)”

Bu konuşmanın ardından Rıfat ve arkadaşları ile sarı sendika üyesi işçiler arasında bir arbede çıkar. Fakat Rıfat pes etmeye pek de niyetli değildir. Diğer taraftan işveren Cemal Bey’de grevi yaptırılmama konusunda oldukça kararlıdır. Hatta ve hatta greve öncülük eden çalışanları öldürtecek kadar da gözünü karartmıştır. Her şeye rağmen fabrikada Rıfat ve sendikacı diğer işçilerin desteğiyle grev oylaması yapılır. Bu arada fabrikanın dışından da silah sesleri gelmektedir. Cemal Bey’in “*Bizimle oynanmıycağını herkes anlamalı. En başta da işçiler (Güneşli Batakılık, 1977).*” şeklindeki söylemlerine bakılacak olursa işçileri kiralık katiller tutarak baskılamaya çalışan kişinin bizatihi kendisi olduğu anlaşılmaktadır. Rıfat’sa arkadaşlarına “*İşimizi bakalım arkadaşlar. Kuru gürlütiye pabuç bırakacak kimse yok içimizde. Bakmayın onlara (Güneşli Batakılık, 1977).*” diyerek grev oylamasının sağlıklı bir biçimde yapılması için çaba sarf etmektedir. O esnada nereden geldiği belli olmayan (!) bir kurşun Rıfat’ın ölümüne neden olur. Böylece greve giden yoldaki ilk mihenk taşı olan grev oylaması da bizatihi işverenin ve işbirlikçilerinin katkılarıyla akamete uğrar.

Diyet (1974) filminde genel olarak grevden ziyade sendikalaşmaya odaklanılmıştır. Buna rağmen grev kelimesi 1 kere terim olarak kullanılmış; diğerinde de doğrudan grev denilirse de “iş bırakma” ve “çalışmama” anlamlarına gelecek şekilde tercih edilmiştir. Her iki kullanım da dirayetli bir sendikacı olan Karadenizli Mevlüt Usta’ya aittir. Mevlüt Usta, Muhsin Usta ve diğer sendikacılar iş kazası sonucu engelli hale gelen arkadaşları Mustafa’yı ziyarete giderler. Mevlüt Usta, ilk defa burada Karadeniz ağzıyla grevin ne olduğu tanımlar ve Mustafa’nın annesi Zehra Anne’nin “*Eee, alın yazısı ne denir? Diyet, 1974)*” şeklindeki kazayı kabullenişine isyan eder:

“Muhsin Usta: Geçmiş olsun.

Mevlüt Usta: Geçmiş olsun.

Mustafa: Sağ olun.

Zehra Anne (Mustafa’nın Annesi): Buyrun geçin şöyle. Yaban durmayın.

Mustafa: Zahmet ettiniz, gardaş!

Usta: Kusura bakma, çam sakızı çoban armağanı.

Muhsin Usta: Hastahaneden tez sıyrdın maşallah!

Mustafa: Ne fayda.

Zehra Anne (Mustafa’nın Annesi): Eee, alın yazısı ne denir?

Mevlüt Usta: Öyledur teyze, Allah’u teala ne yazduysa o olur! Lakin iş bildüğün gibi deyul! Ha bu iş herkesin göreceği bi kaza idi. Ah a o makına! Bak şimdi inad etmiyeydin hep birlik olayduk, ha o makinayı defetmezsen hiç birumuz çalışmayacağız. Ha buna ganun muacelesinde grev denur (Diyet, 1974).”

Diyet (1974) filminde grev ifadesi dolaylı olarak ikinci defa da yine Mevlüt Usta tarafından Hacer'in sendikaya bilgi almak amacıyla geldiği sahnede kullanılmıştır. Hacer her ne kadar sendikacılığın ne olduğunu tam olarak bilemese de eşi Hasan'ın katil bir makinenin önünde çalışmasından ciddi anlamda endişelenmekte ve bu duruma çare aramaktadır. Ayrıca kapı bir komşuları Mustafa'nın her gün gözünün önünde erimesi ve eşi Hasan'ın da aynı duruma düşeceği korkusu Hacer'e kâbus yaşatmaktadır. Sadece eşini ve ailesini düşündüğü için eşi Hasan karşı çıksa da sendikaya gelerek sendikacılığın ne olduğunu öğrenmeye çalışmaktadır. Ayrıca Hacer, işveren Salim Bey'in ustabaşı olan Bilal Usta'yı kullanarak fabrikada hangi fırladıkları çevirdiklerinin de farkındadır. Hacer'in gelişine sendikacılar oldukça şaşırırlar ve hemen içeri buyur ederler. Karşılıklı bu konuşma esnasında Mevlüt Usta örtülü bir şekilde *“Musaade ederseniz ben anlatayım. Ha şimdi sen tek başına gidip da Salim Beyciğim benim yermiyem azdır, ha sınıu şu kadar yap diyebilirmusun, diyemezsun. Ha işte biz bir araya gelip da pazarlığa otursak arttur dese o da vermem dese biz de işi pırakuruz. O zaman fabrika da çalışmaz. Çalışmayınca da zıyan eder. O zaman ha uşaklar gelun etmeyun şu kadar verdum diyecektur. Bildüğun pazarlık da! (Diyet, 1974)”* şeklindeki sözleriyle grevin mantığını anlatmaktadır.

Bahse konu filmlerin genelinde dezavantajlı gruplar olarak işçiler görüldüğünden ve işçilerin sermaye sahibi işveren karşısında avantajlı hale gelmesinin ön koşulunun toplu pazarlık ve grevden geçtiği düşünüldüğünden filmlerde somut olarak lokavta rastlamak çok da mümkün gözükmemektedir. Açıkça söylemek gerekirse filmlerin tümünde işçilerin sendikalaşması teşvik edildiğinden ve özendirildiğinden onların motivasyonunu kırarak ve sendikalaşmayı olumsuz etkileyebilecek lokavt ikinci plana itilmiştir. Güneşli Bataklık (1977) ve Demiryol (1980) hariç, diğer filmlerde lokavt benzeri eylemlere de kısmen yer verildiği gözlenmektedir. Örneğin, Diyet (1974) filminde Muhsin Usta'nın Salim Bey'e *“Hem biz artık gereği kadar çoğaldık. Yakında sözleşmeye hazır ol. Buyur. Bu da listemiz (Diyet, 1974).”* şeklindeki sözü üzerine Salim Bey'in *“Madem öyle pekâlâ. O ayrımı şimdi burda yaparız. İçimizden bazıları sendikaya yazılmış olabilirler. Buna kimsenin itiraz etmeye hakkı yok. Kanundur. Kanunda kılıçtan keskindir. Ama ben yazılı kâğıt üstünde isimler görmekten hiçbir şey anlamam. Ayrım şimdi burda olacak. Gözümün önünde. Sendikahlar şöyle kalsın. Ötekiler de bu tarafa. (Diyet, 1974).”* demesi Muhsin Usta tarafından lokavt olarak yorumlanmıştır. Muhsin Usta, Salim Bey'in bu sözleri üzerine *“Yani bize yol mu veriyorsun? (Diyet, 1974)”* demek zorunda kalmış ve lokavta işaret etmiştir. Karanlıkta Uyananlar (1965) filminde de boya fabrikasının bağlı bulunduğu işkolunun değişmesi, fabrikanın yeni sahibine devri neticesinde fabrika yerine bir perakende tesisine dönüşmesi üzerine işçiler filmin sonunda işsiz kalma ve topluca işten çıkarılma tehlikesiyle karşı karşıya kalmışlardır. Ancak daha önce de ifade edildiği üzere; toplu iş uyuşmazlıklarının mücadelecî yöntemlerle çözümü içerisinde yer alan greve kıyasla lokavta çok daha az yer verildiği görülmekte; filmlerin tümünde işverenin işçiye karşı düşmanca davranışlarını değiştirmenin tek yolunun grevden geçtiği vurgulanmaktadır.

## Sonuç ve Tartışma

Bir bilim dalı olarak endüstri ilişkileri, özellikle sanayileşmeye paralel gelişen ve kitlesel bir çoğunluğa ulaşan ‘işçi sınıfı’ ile birlikte ivme kazanmıştır. Dolayısıyla odak noktasında çalışanların yani emek kesiminin ve onların sorunlarının yer aldığı endüstri ilişkileri, başta örgütlenme olmak üzere çalışanların iş yaşamında karşılaştıkları problemlere odaklanma ve bu problemlerin çözümü noktasında inisiyatif alma girişimlerinin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Nitekim sanayileşmenin ete kemiğe büründüğü 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başlarında İngiltere merkez olmak üzere Batı dünyasının genelinde sanayileşmeyle beraber sürdürülebilir kalkınma ve büyümenin temelleri atılmış; sermaye birikimine, rekabete, özel mülkiyete ve serbest piyasa ekonomisine dayalı yeni bir iktisadi anlayış kendini göstermiştir. Ancak sanayileşme beraberinde sınıf sorunlarını da gündeme taşımış, yaklaşık iki buçuk asırdır işçi sınıfı ile işveren arasındaki ilişkinin işveren lehine ve işçi sınıfı aleyhine temerküz etmesi ya da Marx’ın ifadesiyle “zengin azınlık” lehine; “yoksul çoğunluk” aleyhine evrimi yeni tartışmaların fitilini ateşlemiştir. O nedenle işçi ve işveren arasındaki mücadele retorik olmanın ötesine geçmiş; edebi yapıtlar başta olmak üzere film endüstrisini de etkileyebilecek boyutlara ulaşmıştır.

Çalışmada nitel analiz yöntemi kullanılarak endüstri ilişkileri ve sinema arasındaki ilişki seçilen dört film özelinde incelenmiştir. Türk sinemasının duayen filmleri arasında yer alan ve çalışmanın örnekliliğini oluşturan “Karanlıkta Uyananlar” (1965), “Diyet” (1974), “Güneşli Bataklık” (1977) ve “Demiryol” (1980) filmleri söylev analizi ve göstergebilimsel analiz yöntemleri kullanılarak analiz edilmiştir. Söz konusu filmlerin analizinde ‘sendikacılık’, ‘toplu pazarlık’, ‘toplu iş sözleşmesi’, ‘grev’ ve ‘lokavt’ parametreleri kullanılmıştır. Filmlerin detaylı analizine geçilmeden önce tüm filmlerde geçen karşılıklı konuşmalar deşifre edilmiş ve analizde kullanılan değişkenlere ve yöntemlere göre sınıflandırılmıştır. Her bir film dönemin ekonomik, politik, sosyolojik ve kültürel anlamda yaşanmışlıklarını yansıtmaktadır. Bu bağlamda söz konusu filmlerin dönemin sosyal gerçekliği içerisinde ele alınışı endüstri ilişkileri ile sinema arasındaki korelasyonu göstermesi bakımından oldukça önemlidir (Turner, 2006 ve Ezzedeen, 2015: 250).

Çalışmanın literatür taraması kısmında endüstri ilişkileri ile sinema arasındaki ilişkiyi gösteren bir dizi bilimsel çalışmaya ve çalışmaların içeriklerine yer verilmiştir (bkz. Ben Ghiat, 2001: 36-51; Grieveson, 2012: 25-51; Ross, 2001: 81-105; Godfried, 2014: 84-119; Moitra, 2009: 329-346; Milner, 2014: 181-196; Hatzfeld, ve Wittmeier, 2013: 76-94; O’Shaughnessy, 2012: 155-171; Ezzedeen, 2015: 239-264; Testa, 2012: 343-354; Nielsen, 1988: 121-131). Buradan hareketle filmler ve bir endüstri olarak sinema, tematik anlamda sosyal sorunların tümünü (örn. yoksulluk, kentleşme, terör, insan kaçakçılığı, göç, işsizlik, gelir adaletsizliği, sosyal dışlanma, ayrımcılık, vb.), beyaz perdeye taşıdığı gibi, evrensel bir değeri olan ve dünyadaki tüm ulusları yakından ilgilendiren “emek”, “endüstri ilişkileri”, “çalışma yaşamı”,

“sendikacılık”, “örgütlenme”, “grev” ve “lokavt” gibi bir disiplin olarak endüstri ilişkilerinin ana çatısını oluşturan konulara da ayrıca değinmektedir. Keza Moitra’ya (2009) göre sanayileşmeye odaklanan filmler; endüstriyel üretime, üretimi gerçekleştirilen ürünlerin pazarlanmasına yani ticaretine ve ekonomik faaliyetlere yer vermektedir (Moitra, 2009: 309).

Çalışma birçok açıdan bir ilki oluşturmaktadır. Çalışma, öncelikle ve özellikle 1965-1980 arası dönemde Türkiye’de sosyal demokrat ideolojinin bir izdüşümü olarak endüstri ilişkilerinin sinemadaki yansımalarını tanımlayıcı bir bakış açısıyla incelemektedir. Neticede Türkiye’de bahse konu yıllarda hiçbir ayırım gözetmeksizin vatandaşlarının tümüne eşit mesafede yaklaşan ve onların yoksulluk ve yoksunluklarını gideren sosyal devlet anlayışının ve devletin piyasaya müdahalesine yönelik düşüncenin ön plana çıkması, sosyal sorunların çözümünde devlet katkısının ne denli takdire şayan olduğunun anlaşılmasına zemin hazırlamıştır. Ayrıca devlet müdahalesinin olmadığı sosyal sistemlerin kalıcı ve sürdürülebilir olmayacağı da idrak edilmiştir. Ancak aynı düşünsel etki 1980 sonrasında uygulamaya konulan neoliberal politikalarla önemini kaybetmiştir. 1980 öncesi ve sonrası arasındaki ideolojik ve düşünsel ayırım analiz edilen filmler de gözlenmiştir. Nitekim filmlerin neredeyse tümünün 1980 öncesinde çekilmesi “sosyalist”, “sosyal demokrat”, “sosyal devletçi” ve “emekçi” konuların filmlere hâkim olmasına olanak sağlamıştır.

Çalışmanın iki temel kısıtı bulunmaktadır. Öncelikle film analizlerinin nitel, başka bir ifadeyle, tanımlayıcı olarak yapılması nedeniyle sınırlı sayıda film analize tabi tutulabilmiştir. İkinci olarak herhangi bir istatistiki program kullanılmamıştır. O nedenle ve elbette dönemseller ayırmalara dikkat ederek gelecekte aynı konuya ilişkin çalışma yapacak bilim insanlarına örnek olarak endüstri ilişkileri ve emeği konu edinen daha fazla filmin seçilerek nitel analiz yöntemlerinden Nvivo ya da Maxqda programlarıyla analiz yapılması tavsiyesinde bulunulabilir. Ya da endüstri ilişkileri konularının anlatımında sinemanın ve filmlerin katkısının hangi düzeyde olduğu dersi alan öğrenciler üzerinde yapılan nicel veya nitel çalışmalarla da tespit edilebilir (Engert ve Spencer, 2009: 83-103; Sunderland, Rothermel ve Lusk, 2009: 543-547; Carroll, 1985: 79-103; Szczelkun, 2000: 94-98; Génereux ve Thompson, 2008: 21-25; Kappes ve Schmidt, 2002: 68-78; Richardson ve Smith, 1947: 15-19; Wanger, 1941: 378-383; Pusey vd., 2014: 40-51; Davignon, 2013: 615-628).

**KAYNAKÇA:**

1982 Anayasası.

1983 tarih ve 2822 sayılı Toplu Pazarlık, Grev ve Lokavt Kanunu.

2012 tarih ve 6356 sayılı Sendikalar ve Toplu İş Sözleşmesi Kanunu.

Alexander Ivashkin. (2014). Who's Afraid of Socialist Realism? *The Slavonic and East European Review*, 92(3), 430-448.

Almond, P. (2004). Industrial Relations as a Discipline and Field in France and the UK. *Relations Industrielles / Industrial Relations*, 59(2), 321-344.

Bailey, J., Townsend, K., & Luck, E. (2009). WorkChoices, ImageChoices and the Marketing of New Industrial Relations Legislation. *Work, Employment & Society*, 23(2), 285-304.

Baker, C. N. (2014). An Intersectional Analysis of Sex Trafficking Films. *Meridians: feminism, race, transnationalism*, 12(1), 208-226.

Barton, E. (2002). Resources for Discourse Analysis in Composition Studies. *Style*, 36(4), 575-594.

Ben-Ghiat, R. (2001). The Italian Cinema and the Italian Working Class. *International Labor and Working-Class History*, (59), 36-51.

Bezemer, J (2008). "Writing in Multimodal Texts, A Social Semiotic Account of Designs For Learning", *Written Communication*, 25(2), 66-19.

Blommaert, J., & Bulcaen, C. (2000). Critical Discourse Analysis. *Annual Review of Anthropology*, 29, 447-466.

Blyton, P. and Turnbull, P. (1994), *The Dynamics of Employee Relations*, Macmillan, London.

Brett, D. (1983). On the Possibility of Social Realism. *Circa*, (13), 15-19.

Byrne, R. (2013). A Nod to Ned Ludd. *The Baffler*, (23), 120-128.

Carroll, N. (1985). The Power of Movies. *Daedalus*, 114(4), 79-103.

Couldry, N. (2004), "Theorising media as practice", *Social Semiotics*, Vol. 14 No. 2, 115-132.

Davignon, P. (2013). The Effects of R-Rated Movies on Adolescent and Young Adult Religiosity: Media as Self-Socialization. *Review of Religious Research*, 55(4), 615-628.

De Saussure, L. (2011). Discourse Analysis, Cognition and Evidentials. *Discourse Studies*, 13(6), 781-788.

Demiryol, (Erişim Tarihi: 10.05.2019).

Demiryol, 1980.

Diyet, 1974.

Donnelly, F. (1986). Luddites Past and Present. *Labour / Le Travail*, 18, 217-221.

Engert, S., & Spencer, A. (2009). International Relations at the Movies: Teaching and Learning about International Politics through Film. *Perspectives*, 17(1), 83-103.

Entman, R.M. (1993), "Framing: toward clarification of a fractured paradigm", *Journal of Communication*, Vol. 43 No. 4, 51-58.

- Ezzedeen, S. R. (2015). Portrayals of Career Women in Hollywood Films: Implications for the Glass Ceiling's Persistence. *Gender in Management: An International Journal*, 30(3), 239-264.
- Fairclough, N, and Ruth, W. (1996). "Critical Discourse Analysis." Discourse as Social Interaction. Ed. Teun van Dijk. London: Sage, Print, 271-280.
- Fashoyin, T. (2010). Changing International Industrial Relations: A Summary. *Indian Journal of Industrial Relations*, 45(4), 513-521.
- Flores, P. (2013). Social Realism: The Turns of a Term in the Philippines. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, (34), 62-75.
- Généreux, A., & Thompson, W. (2008). Lights, Camera, Reflection! Digital Movies: A Tool for Reflective Learning. *Journal of College Science Teaching*, 37(6), 21-25.
- Godfried, N. (2014). Labor-Sponsored Film and Working-Class History: The Inheritance (1964). *Film History*, 26(4), 84-119.
- Grieverson, L. (2012). The Work of Film in the Age of Fordist Mechanization. *Cinema Journal*, 51(3), 25-51.
- Güneşli Bataklik, (Erişim Tarihi: 10.05.2019).
- Güneşli Bataklik, 1977.
- Güven, S. (1995). Sosyal Politikanın Temelleri. Bursa: Ezgi Kitabevi.
- Hatzfeld, N., & Wittmeier, M. (2013). Filmed Images of Women Factory Workers: Work, Gender and Dignity, Variations on a Classic Trilogy (1962-2011). *Clio (English Edition)*, (38), 76-94.
- Hennebelle, G., & Blomquist, T. (1980). The Adventures of Political Cinema. *Cinéaste*, 10(2), 20-24.
- Hepkon Z., & Aydın O. Ş. (2010). Türk Sinemasının Görünmeyen Öznesi: İşçiler, *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 12, 79-103.
- Hodges, B., Kuper, A., & Reeves, S. (2008). Qualitative Research: Discourse Analysis. *BMJ: British Medical Journal*, 337(7669), 570-572.
- <http://www.sinematurk.com/film/1260-gunesli-bataklik/> (Erişim Tarihi 10.05.2019).
- <http://www.sinematurk.com/film/2913-demiryol/> (Erişim Tarihi: 10.05.2019).
- <http://www.sinematurk.com/film/3002-diyet/> (Erişim Tarihi: 09.05.2019).
- <http://www.sinematurk.com/film/4457-karanlikta-uyananlar/> (Erişim Tarihi: 09.05.2019).
- Huckin, T., Andrus, J., & Clary-Lemon, J. (2012). Critical Discourse Analysis and Rhetoric and Composition. *College Composition and Communication*, 64(1), 107-129.
- Hull, G. A. & Mark E. N. (2005). "Locating The Semiotic Power of Multimodality", *Written Communication*, 22, 224-261.
- Hurwitz, L. (1975). One Man's Voyage: Ideas and Films in the 1930's. *Cinema Journal*, 15(1), 1-15.

- Hutt W.H. (1954). *The Theory of Collective Bargaining A History, Analysis and Criticism of The Principal Theories Which Have Sought to Explain The Effects of Trade Unions and Employer's Associations Upon The Distribution of The Product of Industry*, Illinois, USA: The Free Press.
- Industrial Relations. (1943). *Monthly Labor Review*, 56(2), 284-291.
- Industrial Relations. (1946). *Monthly Labor Review*, 62(6), 907-913.
- Kablamacı, A. D. M. (2011). Bu Fabrika Bizim: Karanlıkta(n) Uyananlar Filminde İşçi Sınıfının Temsili, *Sinecine*, 2(2), 57-80.
- Kappes, S., & Schmidt, S. (2002). Effectiveness of Using Quicktime Movies In An Introductory Food Science and Human Nutrition Course As Affected By Learning Styles. *NACTA Journal*, 46(1), 68-78.
- Karanlıkta Uyananlar, (Erişim Tarihi: 09.05.2019).
- Karanlıkta Uyananlar (Erişim Tarihi: 27.05.2019).
- Karanlıkta Uyananlar (Erişim Tarihi: 14.05.2019).
- Karanlıkta Uyananlar, 1965.
- Kaufman, B. E. (1993). *The Origins & Evolution of the Field of Industrial Relations in the United States* (No. 25). Cornell University Press.
- Kayalı, K. (1994). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması Üzerine Bir Yorum Denemesi*, Ankara: Ay Yıldız Yayınları.
- Koray, M. (1992). Endüstri İlişkileri, İzmir: Basisen Eğitim ve Kültür Yayınları 22.
- Lansbury, R. (2009). Work and Industrial Relations: Towards a New Agenda. *Relations Industrielles / Industrial Relations*, 64(2), 326-339.
- Lisa Milner. (2014). Labour Culture on Screen and Online: Union Films as Mobilisation Strategies. *Labour History*, (107), 181-196.
- Lobo, J. (2012). From "The Book of the Dead" to "Gauley Bridge": Muriel Rukeyser's Documentary Poetics and Film at the Crossroads of the Popular Front. *Journal of Modern Literature*, 35(3), 77-102.
- Lorence, J. J. (1999). *The Suppression of Salt of the Earth: How Hollywood, Big Labor, and Politicians Blacklisted a Movie in Cold War America*. UNM Press.
- Macdonald, M. (2003). *Exploring Media Discourse*. London, England: Arnold.
- Mahiroğulları, A. (2013), *Dünyada ve Türkiye'de Sendikacılık*, Genişletilmiş 2. Baskı, Bursa: Ekin Yayınevi, Bursa.
- Makal, A. (2020). Emek-Sanat İlişkileri ve Türkiye'de Sosyal Politika Eğitiminde Sanatın Yerine İlişkin Özgün Bir Deneyim, *Emek Araştırma Dergisi (GEAD)*, 11(17), 1-26.
- Marginson, P. (2006). Europeanisation and Regime Competition: Industrial Relations and EU Enlargement. *Industrielle Beziehungen / The German Journal of Industrial Relations*, 13(2), 97-117.
- Moitra, S. (2009). "Reality Is There, but It's Manipulated": West German Trade Unions and Film after 1945. In Hediger V. & Vonderau P. (Eds.), *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 329-346.



- Murphy, D. (1997). The Entrepreneurial Role of Organized Labour in the British Columbia Motion Picture Industry. *Relations Industrielles / Industrial Relations*, 52(3), 531-553.
- Musser, C. (2009). Carl Marzani and Union Films: Making Left-Wing Documentaries during the Cold War, 1946–53. *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, 9(1), 104-160.
- Navickas, K. (2005). 'The Search for 'General Ludd': The Mythology of Luddism. *Social History*, 30(3), 281-295.
- Nehru, S. (2009). Industrial Relations in Co-operative Printing Presses in Tamil Nadu. *Indian Journal of Industrial Relations*, 45(2), 302-308.
- Nielsen, M. (1988). Labor Power and Organization in the Early U.S. Motion Picture Industry. *Film History*, 2(2), 121-131.
- Nöth, W. (1995). *Handbook of Semiotics*, USA: Indiana University of Press.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması, I. Cilt*, Ankara: Kitle Yayınları.
- O'Shaughnessy, M. (2012). French Film and Work: The Work Done by Work-Centered Films. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 53(1), 155-171.
- Ökten, Ş. (2009). Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin Toplumsal Cinsiyet Düzeni. *Journal of International Social Research*, 2(8), 302-312.
- Özonur, D. (2016). "Bir Sinema Filminde Sınıfların Temsili ve Politik Duruş: Kış Uykusu", *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi* 43, 98-117.
- Patterson, A. (1948). Luddism, Hampden Clubs, and Trade Unions in Leicestershire, 1816-17. *The English Historical Review*, 63(247), 170-188.
- Piccirilli, G. (2010). Job Protection, Industrial Relations, and Employment. *Oxford Economic Papers*, 62(4), new series, 803-824.
- Pionke, A. (2004). Reframing the Luddites: Materialist and Idealist Models of Self in Charlotte Brontë's Shirley. *Victorian Review*, 30(2), 81-102.
- Puette, W. J. (1992). Through laundiced Eyes: How the Media View Organized Labor, Ithaca.
- Pusey, A., Marrs, T., Capers, B., Dedman, J., Banner, A., Gardiner, M., Rawles, L., Meyer, P. (2014). 12 Movies with Pivotal Lessons Featuring Lawyers. *ABA Journal*, 100(8), 40-51.
- Raju, B. (2015). Industrial Relations as a Strategy for Enhancing Organizational Productivity & Performance. *Indian Journal of Industrial Relations*, 51(1), 162-170.
- Randall, A. (1986). The Philosophy of Luddism: The Case of the West of England Woolen Workers, ca. 1790-1809. *Technology and Culture*, 27(1), 1-17.
- Ray, Monica D. (2010). *Red Leaves Falling*. Mindoro, Philippines: Stairway Foundation.
- Richardson, A., & Smith, G. (1947). Movies vs. Reading. *The Clearing House*, 22(1), 15-19.
- Rieser, M. (1957). The Aesthetic Theory of Social Realism. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 16(2), 237-248.

- Rogowski, R. (2000). Industrial Relations as a Social System. *Industrielle Beziehungen / The German Journal of Industrial Relations*, 7(1), 97-126.
- Rosenzweig, R. (1980). Working-Class Struggles in the Great Depression: The Film Record. *Film Library Quarterly*, 13(8), 5-14.
- Rosenzweig, R. (1983). "United Action Means Victory"; Militant Americanism on film. *Labor History*, 24(2), 274-288.
- Ross, S. (2001). American Workers, American Movies: Historiography and Methodology. *International Labor and Working-Class History*, (59), 81-105.
- Sancar S., Acuner, S., Üstün İ. ve Bora, A. (2006). "Cinsiyet Eşitsizliği Bir Kadın Sorunu Değil Toplumun Sorunudur", UNDP-Kalkınma ve Demokratikleşme Projelerinde Cinsiyet Eşitliği Hedefinin Gözetilmesi Eğitimi, 2005-2006, UNDP, İstanbul.
- Saydam, B. (2011). *Sıradanlığın Derinliğinde Ömer Lütfi Akad Sineması*, Türk Sineması Araştırmaları.
- Seltzer, L. (1980). Documenting the Depression of the 1930s: The Work of the Film and Photo League. *Film Library Quarterly*, 13, 15-22.
- Shaw, J. (2001). The Future of Australian Industrial Relations. *AQ: Australian Quarterly*, 73(6), 11-14.
- Singh, A. (2000). Industrial Relations in Japan: Trends, Challenges and Future Prospects. *Indian Journal of Industrial Relations*, 35(3), 362-380.
- Smith, C. (2018). Industrial Landscapes of Socialist Realism. In Franceschini I. & Loubere N. (Eds.), *Gilded Age* (pp. 219-223). Australia: ANU Press.
- Sodhi, J., & Plowman, D. (2002). The Study of Industrial Relations: A Changing Field. *Indian Journal of Industrial Relations*, 37(4), 459-485.
- Srivastav, A. (2004). Proactive Industrial Relations: A Frame Work. *Indian Journal of Industrial Relations*, 40(2), 266-272.
- Stenner, P., & Marshall, H. (1995). Critical Discourse Analysis? *Discourse & Society*, 6(4), 568-570.
- Sunderland, S., Rothermel, J., & Lusk, A. (2009). Making Movies Active: Lessons from Simulations. *PS: Political Science and Politics*, 42(3), 543-547.
- Sweet, F., Rosow, E., Francovich, A., & Brandon, T. (1973). Pioneers: An Interview with Tom Brandon. *Film Quarterly*, 27(1), ss. 12-24.
- Szczelkun, S. (2000). The Value of Home Movies. *Oral History*, 28(2), 94-98.
- Testa, C. (2012). The Working Class Goes to Hell: Economic Issues in Post-World War II Italian Cinema. *Annali D'Italianistica*, 30, 343-354.
- Tokol A. (2011). Endüstri İlişkileri ve Yeni Gelişmeler. Bursa: Dora Yayınları.
- Tokol, A. (2014). "Sosyal Politikanın Tarafları", Ed. Yusuf Alper ve Aysen Tokol, Sosyal Politika, 5. Baskı, Bursa: Dora Yayıncılık, 75-117.
- Trif, A. (2004). Overview of industrial relations in Romania. *SEER: Journal for Labour and Social Affairs in Eastern Europe*, 7(2), 43-64.

- Turner, G. (2006), *Film as Social Practice*, Routledge, New York, NY.
- Ugresic, D. (2003). Long Live Socialist Realism! *The Baffler*, (16), 93-94.
- V. Janardhan. (2003). Arguing for 'Industrial Relations': Journey to a Lost World. *Economic and Political Weekly*, 38(31), 3254-3260.
- Van Dijk, T. (1993). Principles of Critical Discourse Analysis. *Discourse & Society*, 4(2), 249-283.
- Van Dijk, T. (1994). Editorial: Discourse Analysis as Social Analysis. *Discourse & Society*, 5(2), 163-164.
- Wanger, W. (1941). The Role of Movies in Morale. *American Journal of Sociology*, 47(3), 378-383.
- Wasserstrom, J. (1987). "Civilization" and Its Discontents: The Boxers and Luddites as Heroes and Villains. *Theory and Society*, 16(5), 675-707.
- William A. (1981), *Film on the Left: American Documentary Film from 1931 to 1942* (Prince-ton, NJ: Princeton University Press).
- Yüksel. H. (2017). *Çalışma Yaşamında Sinema*. Bursa: Ekin Yayınları.
- Zaim, S. (1997). *Çalışma Ekonomisi, Yenilenmiş ve Genişletilmiş* 10. Baskı, İstanbul: Filiz Kitabevi.
- Zlotnick, S. (1991). Luddism, Medievalism and Women's History in "Shirley": Charlotte Brontë's Revisionist Tactics. *NOVEL: A Forum on Fiction*, 24(3), 282-295.

