

Dört Konu, Bir Film: Sinemada ‘Emeği’ ve İzdüşümlerini Aramak

Four Themes and a Movie: Searching for Labor and Its Footprints in Cinematography

Hasan Yüksel¹ 

¹(Doç. Dr.), Çankırı Karatekin Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Çalışma Ekonomisi ve Endüstri İlişkileri Bölümü, Çankırı, Türkiye

ÖZ

Çalışmanın temel amacı, 2016 yılında sinemaseverlerle buluşan, başrolünde Cem Yılmaz ve Berat Efe Parlar’ın oynadığı “İftarlık Gazoz” filmi ekseninde Türkiye’de emek piyasasına yön veren temel dinamikleri incelemektir. Esasında film, geriye dönüş yöntemini kullanarak başarılı bir ilkokul öğrencisi olan Adem’in dramatik yaşam hikayesini anlatmakta, aynı zamanda dönemin koşullarına ilişkin de önemli ipuçları vermektedir. Film, muhafazakâr ve kendi halinde yaşayan insanların ağırlıkta olduğu bir Ege kasabasında geçmekte ve başta emek piyasası olmak üzere, 1980 öncesi dönemin politik ve sosyolojik koşullarını içermektedir. Ailesi tarım işçisi olan ve ekmeğini emeğiyle kazanan Adem, çok çalışkan ve okumayı seven bir öğrencidir. Beşinci sınıfı bitirdikten sonra yaz tatilinde Gazozcu Cibar Kemal Usta’nın yanında çırak olarak çalışmaya başlar. Diğer taraftan Adem, köyün ağasının oğlu olan ve öğrenci olayları nedeniyle okulunu bırakmak zorunda kalan Hasan ağabeyinin sosyalist öğretilendirme sürecine de maruz kalır. Adem, okumak ve öğrenmek istemekte, Hasan ağabeyi ise kitaplar vererek O’nu yetiştirmeye çalışmaktadır. 1980 Askeri Darbesi patlak verdikten sonra olaylar bambaşka bir yöne doğru sürüklenmiş ve Adem de bu süreçten payına düşeni almıştır. Çalışmada, içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Yapılan içerik analizi sonucunda ahilik (usta-çırak ilişkisi), tarım kapitalizmi ve işçileri, sendikacılık ve emek bilinci ve sosyalizm ve kapitalizm çatışması olmak üzere emek piyasasına ilişkin dört temel konu tespit edilmiştir. Çalışmanın birinci bölümü literatür taramasına ilişkin bilgiler içermektedir. Çalışmanın ikinci bölümünde ise filmin konusuna, özelliklerine ve analiz yöntemine değinilmiştir. Karşılıklı diyalogların deşifre edilmesi sonucunda elde edilen bulgular ve analiz kısmı çalışmanın son bölümünü oluşturmaktadır.

ABSTRACT

When analyzing the literature, studies on labor and cinema are seen to have skyrocketed over the last years. Audiences encountered the movie *İftarlık Gazoz*, starring Cem Yılmaz and Berat Efe Parlar, in 2016. This study’s ultimate purpose is to analyze the main dynamics that shape the labor markets in Türkiye based on this movie. The movie uses the flashback method to elucidate the dramatic life story of Adem, a successful primary school student, and at the same time to provide significant hints about the life circumstances of the era. The movie takes place in a small Aegean town quite dominated by silent conservatives and involves the political and sociological conditions of the pre-1980s with a fundamental focus on labor markets. Adem’s family does farm labor, and he supports himself with his own labor. He is a hardworking pupil who likes reading. Upon dropping out of primary school in the 5th grade, he went on to work in the summer as an apprentice under Cibar Kemal Usta, the producer of traditional Turkish mineral water. Meanwhile, Adem had been exposed to the socialist indoctrination process by Hasan, the son of the village headman who had abandoned his undergraduate education as a result of student demonstrations. Adem wants to study and learn, and his elder brother, like Hasan, gives him books and works for Adem’s education. After the 1980s military coup, everything turned upside down, and Adem paid the price just like others. The study uses content analysis as its method. As a result of the content analysis, the following four basic themes emerged: the Akhi tradition (master-apprentice relationship), agricultural capitalism and its laborers, trade unionism and labor consciousness, and the conflict between capitalism and socialism. The first section of the study provides information about the literature review. The second section emphasizes the themes, features, and analysis methods in the movie. The last section of the study frames the findings and their analysis that have come to the fore as a result of deciphering the conversations.

Anahtar Kelimeler: Emek Piyasası, Emek Çalışmaları, Ahilik, Sendikacılık, Sosyalizm, Sinema

Keywords: Labor Markets, Labor Studies, Akhism, Trade Unionism, Socialism, Cinema

Corresponding Author: Hasan Yüksel E-mail: hasanyuksel37@gmail.com

Submitted: 10.01.2023 • **Revision Requested:** 23.02.2023 • **Last Revision Received:** 17.05.2023 • **Accepted:** 25.05.2023



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

Cinematography is a tool used extensively to influence the masses as a soft-power apparatus or as a big industry. In view of its universality in regards to the political, social, cultural, and economic messages conveyed to the audiences, cinema (i.e., movies) have been the subject for many scholars from different scientific fields. In particular, cinema has converted into a multidisciplinary and cross-cultural academic discipline in the social sciences over the last few decades. This has also been the case for scholars with expertise on topics such as labor studies, labor relations, labor economics, and social policy. The reason behind this reality is the fact that cinema involves socially realistic themes such as disadvantaged groups, labor movements, immigration, labor history, unionism, political disputes, industrialization, the problems of urbanization, cold war, and economic issues including economic crisis and reflects those sorts of issues directly into scenes. In addition, workers in the cinema sector and their problems with wages, conflicts with capital owners, unionistic struggles, and collective bargaining procedurals are other things that will be taken into account on the basis of cinema's correlation with labor studies. Therefore, cinema has become the fundamental focus for labor scholars.

Using the content analysis method, this article investigates the main dynamics of labor markets such as Akhi principles (the relationship between master and apprenticeship), agricultural capitalism and its laborers, trade unionism, labor consciousness, and the conflict between capitalism and socialism based on the movie *İftarlık Gazoz* (Aksu, 2016). The movie is about the economic as well as political outcomes of the military coups that took place in Türkiye in the 1980s within the context of the dramatic life story of Adem. While elucidating on the tragic events in the aftermath of these military coups, the movie clarifies the particular economic and political conditions of the era for a province in the Aegean Sea in line with the labor market dynamics that are stated well in advance. From this perspective, the movie can be referenced as an absolute panorama of social realistic happenings at the onset of the 1980s. The master-and-apprenticeship relationship between Cibar Usta, the seller of Turkish mineral water, and Adem, a primary school student, signifies the principles of the Akhi organization, whose roots date back to the 13th century in Anatolia. Sevket Aga, who possesses large acres of tobacco land, serves as a reference to capitalism in agriculture, while the unionizing efforts of Hasan, Sevket Aga's son, regarding agricultural laborers signals the reality of trade unions. Again, Hasan's academic struggles to make Adem into an intellectual man shed light on the issue of labor consciousness. Lastly, Cibar Usta's challenges to combat large capital owners within the beverage sector demonstrates the conflicts between socialism and capitalism.

The paper contributes to the literature in various ways. First and foremost, associating labor studies and the issues of labor relations (e.g., trade unionism, collective bargaining, socialism vs. capitalism, arbitration, mediation, strikes, labor vs. capital, lockouts) with cinematography is a contemporary approach that has gained great momentum over the last few years. This method has paved the way for overlapping theory with practice, which also accelerates students' learning capabilities, especially for intangible concepts in the social sciences, and enriches teaching environments. Within this context of the principles of learning and teaching, visual and audial magic comes to the fore in how it stimulates learning and diversifies teaching. This strategy has also led to multidisciplinary and joint works that offer new insights for labor relations as an academic discipline.

Meanwhile, the paper has several restrictions. Initially, the paper just analyzes a movie; however, more than one film could be subjected to academic analyses; this would result in more generalizable outcomes. Future researchers can be recommended to enlarge the scope of the analysis and utilize new software programs like Maxqda, Nvivo or Atlas for analyzing qualitative data.

Dört Konu, Bir Film: Sinemada 'Emeği' ve 'İzdüşümlerini' Aramak

Sinema, kullandığı görsel ve işitsel öğeleriyle muhatabının doğrudan bilinçaltına hitap etmekte ve kitlelerin görüşlerini, hayata dair bakış açılarını, sosyal sorunları değerlendirme biçimini, politik söylemlerini, ahlaki değerlerini doğrudan etkisi altına almaktadır. İzledikleri konular ve verdikleri örtülü ya da açık mesajları ile yumuşak güç stratejisinin parçası olarak filmler, toplumsal hafızayı sürekli canlı tutmakta ve konjonktüre bağlı olarak siyaset kurumu tarafından propaganda amaçlı olarak da kullanılmaktadır. Okumanın, araştırmanın ve buna bağlı olarak mukayese yeteneğinin gelişmediği, ayrıca izledikleriyle öğrenme refleksi oluşturan toplumlarda sinemanın kitleler üzerindeki etkisi daha açık bir biçimde gözlenmektedir. Bununla birlikte sinemanın, propaganda mekanizmasının işleyiş biçimine bağlı olarak kitlelerin siyasal tercihleri üzerinde de etkisi bulunmaktadır. Burada esas sorulması gereken soru ise sinemanın hangi amaçlarla ve ne için kullanılması gerektiğidir. Sinema, kitleleri eğlendiren ve belki de uyuşturan salt bir eğlence aracı mıdır? Sinema, resmi ideolojinin tamamlayıcı öğesi olarak mı kullanılmalıdır? Sinema, kapitalizmin işleyen dişlileri içerisinde korkunç paraların kazanıldığı bir endüstri midir? Sinema, sosyal sorunları gerçekçi bir çizgide ekrana yansıtan bir mekanizma olarak mı değerlendirilmelidir? Yoksa sinema, toplumsal sorunları baskılayarak gerçek dışı ve romantik eğilimler içerisine mi girmelidir? Ya da sinema, eğitim hayatının vazgeçilmez bir parçası olarak mı ele alınmalıdır? Dolayısıyla sinemanın işlevselliği ve hedefleriyle ilgili cevaplanması gereken bir dizi soru bulunmaktadır. Bu soruların cevapları, kişilere, ideolojilere, bireyin hassasiyetlerine, devletlerin resmi ve kurumsal özelliklerine, toplumsal amaçlara, iktisadi ve siyasi doktrinlere bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Ancak çalışma, sinemanın sosyal sorunların bir 'aynası' olması gerektiği vurgusundan yola çıkarak hazırlanmış ve bu bağlamda sinemanın daha çok gerçeklikleri ve yaşanmışlıkları anlatması üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu nedenle sinema; işsizlik, yoksulluk, gelir eşitsizliği, dezavantajlı gruplar, gecekondu ve kent sorunları, ekonomik kriz, asgari ücret ve

çalışma koşulları, sendikacılık vb. toplumsal sorunları beyaz perdeye yansıtmalı, bahse konu sosyal sorunların çözümüne ilişkin kamuoyu oluşturmaları ve baskı unsuru olarak faaliyetlerine devam etmelidir.

Sinema, bir sanat dalı olarak toplumsal sorunlara hassasiyet gösteren bir araç biçiminde izleyicisiyle buluştuğunda, emek piyasasıyla ilintili konuları da işlemesi yadsınmaz bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalışmanın konusunu oluşturan ve içerik analizi ile değerlendirmesi yapılan “İftarlık Gazoz” filmi yazar tarafından bu bakış açısıyla ele alınmıştır. Analiz sonucunda filmde; (a) ahilik (usta-çırak ilişkisi), (b) tarım kapitalizmi ve işçileri, (c) sendikacılık ve emek bilinci ve (d) sosyalizm ve kapitalizm olmak üzere, emek piyasasına ilişkin dört temel konu tespit edilmiştir. Cibbar Kemal Usta’nın çırağı Adem’i sıradan bir çıraktan ve çalışandan öte bir evlat olarak görmesi ve O’na esnaflığın püf noktalarına ilişkin temel ilkeleri, kural ve kaideleri samimi olarak öğretmeye çalışması Ahilik geleneğini ve o geleneğin uzantısı konumundaki usta-çırak ilişkisini çağrıştırmaktadır. Köydeki ağalık düzeni ve ağanın toprağında sabahın erken vakitlerinden günün geç saatlerine kadar tarım işçisi olarak çalışan onlarca işçi tarım kapitalizminin hangi şekillerde varlık bulduğuna dair önemli ipuçları vermektedir. Filmde uçsuz bucaksız topraklara ve tarım arazilerine sahip Şevket Ağa’nın oğlunu canlandıran Hasan ise yaptığı konuşmalar ve attığı nutuklarla onları bilinçlendirmeye çalışmakta, hatta sendikalaşmalarına yönelik telkinlerde bulunmaktadır. Diğer taraftan Hasan, Adem’e iktisadi doktrinler içerisinde yer alan sosyalizmi ve ona dair ideolojileri öğretmeye çalışmakta ve sosyalizmle ilişkili kitaplar vererek Adem’in entelektüel olarak yetişmesine katkı sunmaktadır. İlgili tüm bu konular sosyal politikanın ortak konuları arasında yer almaktadır ve dolayısıyla araştırmanın genelinde mercek altına alınmıştır.

Çalışma, genel itibarıyla bir sinema filmi emek ve emek piyasasıyla ilgili konularla ilişkilendirmekte ve bahsi geçen konuların öğrenciler nezdinde daha da somutlaştırılmasına olanak sağlayarak öğrenme faaliyetine olumlu anlamda katkı sunmaktadır. Çalışma, ayrıca sinemanın öğrenme-öğretme faaliyetlerinde önemli bir araç olarak kullanılabilmesi şeklindeki varsayımı güçlendirmektedir. Ek olarak çalışma, sadece sinema Radyo-TV ve/veya iletişim fakültesi mensupları tarafından değil; sosyal bilimlerin tüm alanlarında çalışan araştırmacıların ve akademisyenlerin de sinemaya olan ilgilerini arttırmaya matuf bir izlenim de oluşturmaktadır. Konuya ilgi duyan bilim insanları ve araştırmacılar ilerleyen dönemlerde birden fazla filmi aynı bakış açısıyla değerlendirebilir, ya da bu çalışmada olduğu gibi, tek bir filmi birden fazla yöntemle inceleyebilir veya nitel araştırma programları (ATLAS, Maxqda, Nvivo) vasıtasıyla daha sayısal ve görgül çıkarımlar elde edebilirler.

Kavramsal Çerçeve

Toplumsal Gerçekçilik

Çalışmanın kuramsal çerçevesinin çizildiği bu kısımda toplumsal gerçekçilik ve politik sinema konuları üzerinde durulacaktır. Nitekim analizi yapılan filmin hem toplumsal gerçekçiliğe hem de politik sinemaya bakan yönleri bulunmaktadır. İftarlık Gazoz (2016) adlı filmin sosyal ve ekonomik sorunları dile getirmesi ‘toplumcu’ ve ‘gerçekçi’ bir çizgide olduğunu gösterirken, 1980 Askeri Darbesi’nin birey ve toplum üzerinde bıraktığı olumsuz ve yıkıcı etkileri incelemesi yine filmin politik bir eleştiri olduğunu kanıtlar mahiyetindedir. Türkiye’deki bazı aydınlar tarafından kahir ekseriyetle kavram, toplumsal gerçekçilik şeklinde daha ‘yumuşak’ bir tanımlamayla ele alınmıştır. Ancak literatür incelendiğinde kavramın orijininin ‘sosyalist gerçekçilik’ olarak ifade edildiği görülmektedir.

Toplumsal gerçekçilik ya da başka bir ifadeyle sosyalist gerçekçilik, sosyalizmin egemen olduğu Rusya’da ortaya çıkarak sosyal sorunların bir biçimde sanatta yer bulması gerektiği üzerinde durmaktadır. Esasında toplumsal gerçekçilik, Lenin’den sonra Komünist Parti’de iktidarı ele geçiren Stalin’in yaşamın tüm alanlarındaki müdahalesinin sanattaki karşılığı biçiminde de yorumlanabilir. Sovyetler’in dağıldığı 1991 yılına kadar rejim tarafından resmi sanat yöntemi ve diskuru olarak kabul edilmiştir (Clark, 2001: 174). O nedenle kavram, doğrudan Stalin’in talimatlarıyla ve direktifleriyle literatüre girmiş ve başta edebiyat olmak üzere sanatın tüm formlarına yön veren ideolojik bir anlayışa ve aparata dönüşmüştür (Frolova-Walker, 2009: 403). İdeolojik anlam ve mesajlarla yüklü bir gerçeklik olarak öne çıkan kavram (Ugresic, 2003: 93), Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nin resmi sanat ideolojisi olarak kabul edildiğinden sanatçılara ideolojik ve politik görevler yüklemektedir. Dolayısıyla sanatçının temel görevi, sosyal sorunlara bağımsız olarak ve objektif bir gözle yaklaşmak yerine Sovyet rejiminin ideolojisi niteliğindeki sosyalizmi ve onun temel değerlerini eserleri vasıtasıyla insanlarla paylaşmak ve bir bakıma rejimin propagandasını yapmaktır (Kacıroğlu, 2016: 28). 1920 sonrası Sovyetler Birliği’nin ideolojik sanat anlayışını yansıtan ve varlığını Marksizm’e borçlu olan ve sonrasında Stalin döneminde rejimin sanattaki resmi ideolojisi haline getirilen toplumsal gerçekçilik; “insan”, “toplum” ve “üretim ilişkileri” olmak üzere üç temel unsura odaklanmaktadır (Aydoğdu, 2017: 267). Toplumsal gerçekçilik, Karataş (2013: 1157) tarafından “*sanatta yansıtma prensibiyle hareket eden realizm akımının yirminci yüzyılda kazandığı farklı yaklaşım tarzlarından biri*” olarak tanımlanırken, Özönur’a göre (2016: 101) “*materyalist dünya görüşü ve diyalektik yöntem ile olayların temelinde yatan güçleri, maddi toplumsal süreçleri*” ele almanın sosyalist öğretilerdeki temel uzantısıdır. Bu açıdan sinema, daha toplumsal ve gerçekçi olmalı, romantizmi değil, realizmi esas alarak yaşamın gerçek sorunlarını izleyiciyle buluşturmalıdır. Sanatın diğer formlarında olduğu gibi toplumsal gerçekçi çizgide hareket eden sinema da gerçeküstü veya duygusal olay ve olgular yerine işsizlik, gecekondulaşma, sınıf çatışması, kentleşme sorunları, yoksulluk, engelliler, göçmenler, ayrımcılık, sosyal dışlanma, düşük ücret, dezavantajlı gruplar vs. şeklindeki reel ve gündelik konulara eğilmelidir (Uçakan, 1977: 11, 36; Lefebvre, 2022; Lefebvre, 2007).

Politik Sinema

“Toplumcu” ve “gerçekçi” sanat anlayışıyla uyumlu bir kavram olan politik sinema ise 1917 yılında gerçekleşen Rus Devrimi’nin kalıntıları üzerine inşa edilen ve politik mesajlar ihtiva eden sinema anlayışını ifade etmektedir. 1960’lı yıllarda ‘militan’ sinema hüviyetine, küreselleşme ile birlikte de politik düzlemdeki “radikal olasılıkları” beyaz perdeye yansıtan bir anlayışa dönüşmüştür (Pisters, 2016: 149). Karl Marx’ın sanatın tüm türleri kendi döneminin politik özelliklerini yansıtır düşüncesinden hareketle (Wayne, 2001) gündelik siyaseti ilgilendiren tüm olay ve olguların (savaşlar, işsizlik, eşitsizlik, gelir adaletsizliği, ekonomik sorunlar) politik sinemanın merkezinde yer aldığı savunulabilir (O’Leary, 2016: 107). Politik sinemanın esas gayesi, çekildiği dönemin hâkim ideolojisinin özelliklerini, rejimin hassasiyetlerini, siyasetçilerin politik yönelimlerini, tarihi olayların esas dinamiklerini bir biçimde sanatsal bir gözlemlerle izleyiciyle buluşturmak ve izleyicinin bilinçaltına hitap etmek suretiyle onu politik olarak öğretilemek ve bir nevi kamu diplomasisi oluşturmaktır (Minnett, 2014: 110). Siyaset kurumu tarafından geliştirilen politikaları ve alınan inisiyatifleri meşrulaştırma amacı güden politik sinemanın ‘milliyetçilik’ ve ‘ulusalcılık’ tonu bir hayli yüksektir. Bu açıdan popülizme kayan tarafları da bulunmaktadır (Sarto, 2005: 80). Harris’e (2015: 221) göre politik sinemanın merkezinde ‘propaganda’ bulunmakta, Ben Ghiat (2015: 59-78) ise politik sinemanın savaş temaları (Soğuk Savaş, II. Dünya Savaşı) üzerinde durduğunu iddia ederek kavramın psikolojik boyutuna dikkat çekmektedir. Killen (2011: 42-59) ise politik sinemanın “*beyin yıkama*” ve “*zihin kontrolü*” amaçlarına hizmet eden bir araç olduğu görüşündedir.

Literatürde Politik ve Toplumsal Gerçekçi Sinema

İlgili yazında ‘politik sinema’ ve ‘toplumsal gerçekçilik’ kavramlarının ön plana çıktığı ‘bilimsel çalışmalara’ ve somut filmlere sıklıkla rastlanmaktadır. Politik sinemaya ilişkin gerçekleştirilen bilimsel çalışmalarda ve çekimi yapılan filmlerde ‘propaganda’ temasının yoğun bir biçimde işlendiği görülmektedir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında başlayan Soğuk Savaş dönemi başta olmak üzere, Batı ve Doğu arasında yaşanan ideolojik ayrışmalar bir biçimde sinemada da kendine yer bulmuştur. Bu dönemde ‘propagandist’ yönü kuvvetli birçok filmin çekimi yapılmıştır. Soğuk Savaş öncesi dönemde başlayan ‘kapitalizm’ ve ‘sosyalizm’ çatışması, Soğuk Savaş’la birlikte şiddetlenerek devam etmiş ve dünyayı ‘Doğu’ ve ‘Batı’ olmak üzere iki kutba ayırmıştır. Doğu, siyasi ve iktisadi bir öğreti olarak sosyalizmi, güdümlü ve merkezi planlama ekonomisini sahiplenirken, Batı ise siyasi hatta içtimai hayatı kapitalizm ve serbest piyasa ekonomisi üzerinden kurgulamaya ve okumaya çalışmıştır. Bu dönemde Batı’yı başka bir ifadeyle kapitalizmi ABD; Doğu’yu yani sosyalizmi ise Rusya simgelemektedir (Nelson, 1994: 3, 4; Dobrenko, 2003: 929-944; Broderick, 1999: 196-201; Yüksel, 2020: 99).

Soğuk Savaş dönemiyle birlikte her iki ülke ve her iki doktrin arasındaki mücadele hız kazanarak devam etmiş; savundukları değerleri ve politik olarak gerçekleştirdikleri veya gerçekleştirmeyi düşündükleri icraatları sinema yoluyla meşrulaştırmaya çalışmışlardır. Dolayısıyla sinemayı kullanarak Doğu Batı’yı ve Batı siyaset tarzı ve kurumlarını; Batı ise Doğu’yu ve Doğu’ya ait politik değerleri şeytanlaştırmış; dünya ölçeğinde günümüzde dahi devam eden eşi ve benzeri görülmemiş kutuplaşmanın temelleri atılmıştır. Örneğin, 1934 yılında izleyiciyle buluşan Yasak Bölge (Forbidden Territory) adlı İngiliz filminde Rus istihbarat birimlerinin Rus topraklarında bulunan İngiliz casuslara yönelik yapacakları operasyonun planları büyük bir Rusya haritası önünde izleyiciye aktarılmıştır. Filmin gösterime girdiği tarihte henüz Soğuk Savaş başlamamıştır. O nedenle, Doğu ve Batı arasında yaşanan gerilimin 1917 yılında Çarlık Rusya’nın yıkılmasıyla sonuçlanan Bolşevik Devrimi ile başladığı iddia edilebilir (Shaw, 2002: 354-357; Yüksel, 2020: 99).

Sinemayı politik bir silah olarak sadece Batılılar kullanmamış; aynı zamanda Stalin dönemi Rusya’sında çekimi yapılan filmler sayesinde Rusya, rakibi olarak değerlendirdiği Batı’yı siyaseten ve iktisaden eleştirmiş her daim küresel üstünlüğün kendisinde olduğunu vurgulamıştır. Bu dönemde Rusya’da çekilen ve ideolojik olarak Amerika’yı ve Amerikan politikalarını eleştiren bir dizi film bulunmaktadır. Örneğin, Moskova’daki Amerikan Büyükelçiliği’nde istihbarat görevlisi olarak çalışan dürüst bir kızın Amerika’yı nasıl terk ettiğinin ve nasıl Sovyet vatandaşı olduğunun anlatıldığı Hoşçakal Amerika (Farewell America, 1951), Amerikalıların işgal altındaki Almanya’yı Nazilerle işbirliği yaparak nasıl talan ettikleri hakkındaki Elbe’deki Buluşma (The Meeting on the Elbe, 1949), Rusların savaş arzusuyla ilgili kitap yazmayı reddeden dürüst Amerikalı bir gazetecinin Sovyet rejiminin barış yanlısı olduğu hakkında yazı yazması sonrasında işini kaybetme sürecini anlatan Rus Sorusu (The Russian Question, 1948), önceleri Nazi Almanya’sına hizmet etmiş kişilerle Amerikan subaylarının Amerika’da bulunan laboratuvarlarda nasıl nükleer silah geliştirdiklerinden, nasıl savaşa hazırlandıklarından ve siyah Amerikalılar üzerinde hangi tür deneyler yaptıklarından bahseden Gümüş Toz (Silver/y Dust, 1953), Doğu Avrupa’da bulunan bazı ülkelerde koalisyon hükümetinin komünist üyelerine karşı Amerikalıların bir eylem içerisinde oldukları ve Rusların bu Doğu Avrupa ülkelerini kurtarma biçimlerinin işlendiği Ölüm Mahkûmlarının Komploları (The Conspiracy of the Doomed, 1950), Amerikan müttefiklerinin II. Dünya Savaşı sırasında Sovyetlerin Avrupa’da ilerleyişini durdurmak amacıyla Almanlarla yürüttükleri müzakereleri konu edinen Gizli Görev (Secret Mission, 1942) gibi filmler bunlardan sadece bazılarıdır (Dobrenko, 2003: 932; Yüksel, 2020: 100, 101).

Amerika ve Rusya arasındaki siyasi çatışmayı konu olarak işleyen propagandist filmler, elbette, yukarıda bahsi geçenler ile sınırlı değildir. Soğuk Savaş’tan sonra bu konuyu işleyen sayısız film çekilmiştir. Hatta bazı filmler konusu itibariyle Soğuk Savaş’la pek ilgili olmasa dahi araya bu tema sıkıştırılmak suretiyle izleyicinin dikkatinin çekilmesi amaçlanmıştır; bir biçimde siyasi propaganda

yapılmıştır. Bu filmlerden bir tanesi, hiç şüphesiz, 2001 yılında izleyiciyle buluşan ve başrolünde Russell Crowe'un yer aldığı Oscar ödüllü Akıl Oyunları (A Beautiful Mind) filmidir. Amerikalı matematikçi John Nash'in hayat hikâyesinin anlatıldığı bu filmde John, Massachusetts Institute of Technology'de matematik profesörü olarak çalışmaktadır. Şizofren bir kişiliğe sahip olan John, halüsinasyonlar görmekte ve Soğuk Savaş döneminde Amerikan istihbaratına çalıştığını ve Rusların gizli şifrelerini çözdüğünü hatta ülkesini kurtardığını zannetmektedir. Kendi zihin dünyasında yarattığı imgelerle ve birtakım karakterlerle Pentagon tarafından sürekli çağrıldığını ve Rusların gizli şifrelerini çözerek ülkesine hizmet ettiğini düşünmektedir. Gerçek ise var olandan oldukça farklıdır. Aslında John, ruhsal olarak zayıf bir kişiliğe sahiptir. Nitekim filmin ilerleyen aşamalarında kendisine "şizofren" teşhisi konularak hastaneye yatırılmıştır. Şizofreni sürecinin oldukça ağır geçmesi çok sevdiği işinden ayrılmasını da gerektirmiştir. İyileşmesi ve eski yaşamına dönmesi aylarını hatta yıllarını almıştır. Film, gerçek yaşanmışlıklar üzerine kurgulansa da; filmde Soğuk Savaş'ın şizofrenik bir hal aldığı, esas itibarıyla gerçekte böyle bir çatışmanın olmadığı mesajı verilmektedir. Ya da olsa bile dikkate alınmaması gerektiği üzerinde durulmaktadır (<https://www.imdb.com>, Erişim Tarihi: 09.03.2023; Yüksel, 2020: 101, 102).

Yine 1985 yılında bir Amerikan filmi olarak gösterime giren ve başrolünü Sylvester Stallone'nin üstlendiği Rocky 4 filminde de çok yoğun bir biçimde Amerikan yanlısı bir propaganda yapılmakta ve politik sinemanın izlerine rastlanmaktadır. Stallone'nin çektiği hemen hemen tüm Rocky, İlk Kan ve Cehennem Melekleri serilerinde bir Amerikan propagandasının yapıldığı ve Amerikan hükümetinin "birilerine ya da 'ötekine' karşı" mücadele ettiği gözlenmektedir. Bahsi geçen yıllarda Soğuk Savaş devam etmekte, Amerika ve Rusya fiili olarak çatışmaya da iki ülke arasındaki siyasi, iktisadi, sosyolojik ve teknolojik merkezli çatışma örtülü olarak varlığını sürdürmektedir. Rocky 4'te Rus boksör İvan Drago Amerika'ya gelmiş ve Amerika'nın meşhur boksörlerinden Apollo'ya meydan okumuştur. Apollo, bu meydan okumayı bir Rus'a Amerikan tarzı boksun nasıl yapıldığını öğretmek düşüncesiyle "sorumluluk" olarak addetmiş ve kabul etmiştir. Apollo, "Doğu Batı'yla karşılaşıyor!" ve "Yaşlı gence karşı!" gibi sloganlarla maça çıkmıştır (Rocky 4, 1985; Yüksel, 2020: 104; Yüksel, 2018: 385-414).

Rocky'nin en yakın arkadaşı ve aynı zamanda meslektaşı olan Apollo, Drago ile yaptığı müsabaka sonrası feci bir şekilde hayatını kaybetmiştir. Bunun üzerine Rocky, arkadaşının intikamını almaya karar vermiş ve Drago ile Rusya'da boks maçına çıkmayı kabul etmiştir. Tüm zorluklara ve imkânsızlıklara rağmen açık arazide (ormanda) antrenmanlarını tamamlayan Rocky, çelik gibi kuvvetli ve kendisinden yaşça küçük Drago'yu Rus seyircilerinin önünde yenmeyi başarmıştır. Müsabaka belirli bir aşamadan sonra klasik bir boks müsabakası olmaktan çıkmış, iki ülke arasında devam eden bir nevi 'bilek güreşine' ya da 'mücadeleye' dönüşmüştür. Rus politbüro üyeleri dahi müsabakayı izlemeye gelmiştir. Maçın sonunda Rocky'nin sergilediği başarılı performans Rus seyircilerin Rocky'ye olan hayranlığını arttırmış, seyirciler Ivan yerine; Rocky'yi desteklemeye başlamıştır. Böylelikle Rocky, kendisinin veya örtülü olarak Amerika'nın ne kadar dayanıklı ve ne kadar güçlü olduğunu; kapitalizm ve sosyalizm ya da Doğu-Batı mücadelesinde kapitalizmin veya Batı'nın galip geldiğini Ruslara kendi evlerinde göstermiştir. Filmin genel havası, seçilen kelimeler, kullanılan simgeler, oyuncular arasında geçen diyaloglar, filmin normal bir boks maçının ötesinde anlamlar ifade ettiğini göstermekte ve filme olduğundan farklı bir perspektif ve derinlik kazandırmaktadır. Dolayısıyla sosyalist ve kapitalist propagandanın yoğun bir biçimde kullanıldığı bu filmde görünenin arkasında bir görünmeyen; söylenenlerin arka planında söylenilmeyen ancak verilmek istenen ve hissettirilen bir mesajın olduğu çok net bir biçimde izleyiciye aktarılmaktadır. O nedenle, herhangi bir filmi izlerken; filmin çekildiği ülkenin siyasi tarihi, iktisadi ve sosyolojik koşulları, filmin çekildiği dönemin genel özelliklerinin mutlak surette bilinmesi gerekmektedir. Aksi takdirde izlenen film sadece izlemek ya da eğlenmek amacıyla yapılmış bir etkinlik olmaktan öteye gitmeyecektir (Rocky 4, 1985; Yüksel, 2020: 104, 105).

Traverso ve Crowder-Taraborrelli (2013) tarafından yazılan makalede 1950'li yıllardan beri Arjantin, Şili ve Uruguay gibi Güney Amerika ülkelerinde belgesel sinemanın kayda değer bir ivme kazandığı ve bu sinema tarzının politik olayların yorumlanmasında ve ulusal ya da bölgesel düzlemdeki sosyal adalet süreçlerinin takip edilmesinde sıklıkla kullanıldığı vurgulanmaktadır. O nedenle Güney Konisi'nde çekimi yapılan politik belgesel sinema, Latin Amerika tarihinde meydana gelen sosyal değişimleri anlamak, adı geçen ülkelerin geçmişleri ile bugünlerini kıyaslamak için kullanılabilir muhteşem bir kaynak niteliğindedir. 19. yüzyılın ikinci yarısında Arjantin, Şili ve Uruguay'da meydana gelen sanayileşme, ortaya çıkan işçi sınıfı ve gerçekleştirilen sendikal mücadeleler, işçi sınıfının sahip olduğu sosyalist hassasiyetler, benimsenen sol ideolojik değerler ve askeri darbeler gibi bir dizi ortak konu politik belgesel sinema sayesinde izleyiciyle buluşma şansı yakalamıştır (Traverso & Crowder-Taraborrelli, 2013: 5).

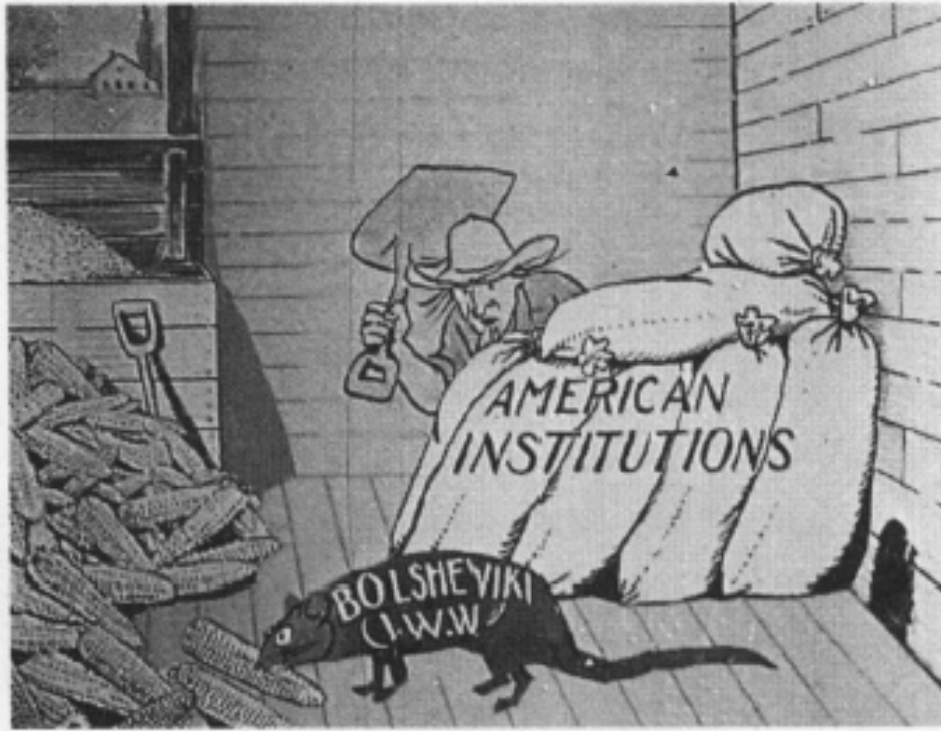
Heise ve Tudor (2013) tarafından yapılan bilimsel çalışmada da dönemin radikal yönü oldukça yüksek politik koşullarının film yapımcılarını ne denli etkilediği üzerinde durulmuştur. Çalışmada Avrupa ve Brezilya özelinde 1960'lı yıllarda yaşanan radikal siyasi dönüşümün sinemada da bir biçimde kendisine yer bulduğundan bahsedilmiştir. Bilhassa film yapımcıları dönemin siyasi koşullarından ciddi anlamda etkilenmişlerdir. Örneğin, Fransa'da Jean-Luc Godard ve Jean-Pierre Gorin gibi film yapımcıları 1960'ların sonunda yaşanan politik gerilimleri ve meydan okumaları filmlerine ustaca yansıtılmışlar ve sinemayı ideolojinin çatışma alanı haline getirmişlerdir. Aynı eğilim, otoriter ve baskıcı bir hükümet tarafından idare edilen Brezilya örneklemini için de geçerliliğini korumaktadır. Çalışmada politik sinema; baskın sinema (i), formalist sinema (ii), reformist sinema (iii) ve devrimci sinema (iv) olmak üzere dört başlık altında ele alınmıştır (Heise & Tudor, 2013: 82, 83, 86).

Minett (2014) tarafından kaleme alınan bilimsel çalışmada ise Emile de Antonio'ya ait Millhouse: A White Comedy (1971)

belgeseli üzerinden sinema ve politika arasındaki ilişki mercek altına alınmıştır. Aslında dönemin Amerikan Başkanı Richard Nixon'un politik kariyerini kinayeli bir dille anlatan belgeselde film yapımcılarının siyasi olarak izleyici üzerinde ne denli etki bıraktığına odaklanılmıştır. Politik eğilimleri yüksek bir film yapımcısı olarak De Antonio, sinemanın politik amaçlarla kullanılabileceğinin ayrı bir ispatı niteliğindedir (Minett, 2014: 108).

Henry Ford'un kurduğu otomobil fabrikasında yalnızca mekanik düzlemde bilimsel çalışmalar yapmadığını aynı zamanda sinema alanında da büyük işlere imza attığını savunan Grieveson (2012: 26-30), Ford'un otomobil fabrikası içerisinde yine bizatihi kendisi tarafından kurulan ve sonrasında ticari kaygılardan kısmen de olsa saparak 'politik' amaçlarla kullandığı bir film departmanı olduğunu vurgulamıştır. Otomobil konusunda olduğu gibi film üretimi alanında da seri üretime imza atan Henry Ford, fabrikasında üretilen filmlere ilişkin bilgileri *Ford Zamanı (Ford Times)*, *Ford Haberleri (Ford News)*, *Ford Eğitim Kütüphanesi (Ford Educational Library)*, *Ford Haftalık Animasyon (Ford Animated Weekly)* *Ford Haftalık Eğitim (Ford Educational Weekly)*, gibi basılı yayınlar yoluyla erişime açmıştır (Grieveson, 2012: 26-30; Yüksel, 2020: 304, 305). Ford'un fabrikasında yapılan filmler arasında Henry Ford Bir Günde Bin Arabayı Nasıl Üretir? (1914), Ford Motor Şirketine Bir Ziyaret (1917), Ford Fabrikası, Traktörleri ve İşçileri (1917), Ford Marka Otomobiller Nerede ve Nasıl Üretilmektedir? (1919), Endüstriyel Çalışma Koşulları (1921), Araba Lastiği Yapımı (1922), Kömür Madenciliği (1916), Demir ve Çelik (1920), Ford Tarzı Kömür Madenciliği (1923), Ford Çağı (1923), Petrol Ürünlerinin Modern Anlamda Rafine Edilmesi (1925), Bir Buğday Tanesinin Hikâyesi (1917), Modern Tarım için Elektrik (1919), Düşünmek İçin Yemek (1921), Çiftçilikte İlerleme (1924), Telefon ve Telgraf İletişimi (1917), Benjamin Franklin ve Modern İletişim Sistemleri (1918), Modern Bir Dergi Çıkarmanın Romantizmi (1926), Suyun Gücü (1916), Gemi Yapımı (1919), Tokyo, Japonya: Ulaştırma Yöntemleri (1920), Bir Asırlık İlerleme (1921), Panama ve Panama Kanalı (1922), Şehirler: New York Şehri (1922) ve Temizlik ve Sağlık (1924) gibi onlarca film yer almaktadır (Harris, 1973: 75-89; Segal, 1985; Nye, 1996'dan alıntılan Grieveson, 2012: 33; Yüksel, 2020: 305).

Ford şirketinde 1919 yılında çekimi yapılan ve politik yönü oldukça yüksek Sam Amca ve Bolshevik adlı kısa filmde Ford'un sosyalist sistemi yeren diğer taraftan kapitalist sisteme methiyeler düzen mesajlar verdiği gözlenmiştir. İlgili filmde Ford, Bolşevikleri yani sosyalizm yanlılarını hazırı tüketen, düzeni bozan, sürekli sorun çıkartan unsurlar olarak tanımlamıştır. Ford'a göre, kapitalizmin varlık sebebi olarak tanımladığı Amerikan kurumları ise saat gibi işleyen ve sermaye birikimine olanak sağlayan öğelerdir. Otuz altı saniyelik bu kısa film, "Bolşevikler medeniyetin fareleridir." biçiminde bir sloganla bitmektedir. Dolayısıyla bir kere daha sinema, ticari kaygıların ötesinde politik amaçlarla kullanılmıştır ve ideolojik mücadelenin ayrılmaz bir parçası haline getirilmiştir (<https://www.filmpreservation.org> (Erişim Tarihi 09.03.2023)).



Şekil 1. Ford ve politik sinema.

Ott (2010) tarafından yazılan makalede sinema ile politika arasındaki ilişki akademik olarak incelenmiştir. Çalışmada örnek olay incelemesi için seçilen ve 2006 yılında gösterime giren V for Vandetta filmi içerik, karakterler ve filmde geçen konuşmalar

yönüyle bilimsel bir incelemeye tabi tutulmuş, filmde diktatörlüğe karşı verilmiş istenen demokrasi ve özgürlük eksenindeki mesajlar filmi politik ve ideolojik düzleme daha da yaklaştırmıştır. Bazı eleştirmenlere göre film, 11 Eylül sonrası iktidara gelen George W. Bush’un gerek iç gerek dış politika temelindeki yönetim tarzına yönelik kinayeli göndermeler yapmakta ve alttan alta Bush yönetimini ve politikalarını kıyasıya eleştirmektedir. Film, politik duyarsızlığı ya da apolitik yaklaşımları bütünüyle reddeden ve demokrasinin kurum ve kurallarının yeniden inşa edilebilmesine yönelik ince mesajlar veren politik bir eser niteliği taşımaktadır (Ott, 2010: 39, 40).

Sinemayı yalnızca politik değil, aynı zamanda ‘militan’ bir yaklaşımın parçası olarak ele alan Mestman (2011), “Üçüncü Sinemaya Doğru” adlı manifestonun 1960 ve 1970’li yıllarda en iyi bilinen ve politik sinema düzleminde en fazla atfı yapılan eser olduğuna dikkat çekmiştir. İlgili manifestonun da adını aldığı *Üçüncü Sinema* terimi *İlk Sinema* olarak nitelenen Hollywood sinemasına karşı kültürel bağımsızlığı kazanmaya dönük çabaları simgelemektedir. Dolayısıyla bahse konu bilimsel çalışmada sinema, Batı (kapitalist) değerlerini, dayatılan yaşam tarzını bütünüyle reddeden ve kültür başta olmak üzere her yönüyle bağımsızlığı kazanmanın sembolleşmiş bir yansımasından ibarettir. Bu yönüyle Üçüncü Sinema anlayışının en ileri biçimi olarak yorumlanan Militan Sinema, kapitalist sistemin kültürel müdahalesine ilişkin bir başkaldırı mahiyetindedir. Kapitalizm ve sosyalizm arasındaki rekabet, sadece ekonomik ya da politik düzlemde değil, aynı zamanda kültürel alanda da varlığını sürdürmektedir. Sinema da bu ayrışmanın odak noktasında yer almaktadır (Mestman, 2011: 29).

Politik sinema konusundaki çalışmaları ile ön plana çıkan Ross (1991), 1920’li yıllardan beri kitle kültürünü çalışan Amerikalı bilim insanlarının ve bu kültürü işleyen filmlerin, *sosyal kontrol ya da gerçeklerden kaçış aracı (i); toplumu şekillendirme ve yansıtma ölçütü (ii); kadınlar, siyahiler, göçmenler ya da etnik grupların ekrana yansıtma biçimleri (iii)* olmak üzere üç temel gerekçeyle kullanılabileceğini savunmaktadır. Çalışmada; sinema, televizyon ve radyo gibi kitle iletişim araçlarının izleyicilere belirli görüşleri dayattığından bahsedilmiş ve işçileri ele alan filmlerde, işçilerin olumsuz imajlarla ekrana yansıtılabileceğine de değinilmiştir. Dolayısıyla işçiler, beyaz perdeye kültür üreten değil; aksine, kültürü tüketen varlıklar olarak da aktarılabilir. Tüm bu olumsuz algıya rağmen, işçi sınıfını ve onların haklı mücadelelerini anlatan filmler, kitle kültürünün oluşumuna katkı sağlamakta ve dönemsel olarak yaşanmışlıkları izleyiciye aktarması bakımından büyük bir önem kazanmaktadır. Çalışmada, ayrıca 1907 ve 1929 yılları arasında bizatihi sendikacılar, işçi örgütleri, sosyalistler ve komünistler tarafından çekimi yapılan ve kamuoyu tarafından çok fazla bilinmeyen filmlere ilişkin örnekler de yer verilmiştir. İşçilerin film çekiminde görev üstlenmelerinin temel nedeni, 1912 yılı New York’un da izleyicilerin %70’inin mavi yakalı işçiler olmasından kaynaklanmaktadır. Bahse konu filmlerin temel olarak üç teması bulunmaktadır. Bunlar; Amerikan işçilerinin, sosyalistlerinin ve işçi örgütlerinin kapitalist hegemonyaya karşı çıkmak için bu filmleri nasıl ve neden kullandıkları; yaptıkları filmlerin türleri ve bu çabaların neden başarısızlığa uğradığıyla ilgilidir. Sessiz dönemde çekilen bahse konu bu filmler, filmlerin yine bizzat işçiler tarafından çekiminin yapıldığı dönem (1907-1917), film çekimi ve pazarlamasının sıradan bir iş haline geldiği ve işçi sınıfının oluşmaya başladığı dönem (1918-1920) ve işçi filmlerinin önemini kaybederek yerini kitle iletişim araçlarından radyoya bıraktığı dönem (1920-1930) olmak üzere üç kategoride ele alınabilir (Ross, 1991: 334-340, Yüksel, 2020: 323).

Toplumsal gerçeklikle politik sinemayı bir biçimde özdeşleştiren Hennebelle ve Blomquist (1980: 23), yaptıkları bilimsel çalışmalarda sinemanın temel işlevinin toplumda yaşanan ekonomik ve sosyal sorunları anlatmak olduğunun altını çizmişlerdir. Onlara göre sanatın geniş kitlelere ulaşması ancak sosyal ve ekonomik gerçekliğin sinemada kendisine yer bulması ile mümkündür (Blomquist, 1980: 23). Literatürde toplumsal gerçekçiliği bu bağlamda ele alan bir dizi akademik çalışma bulunmaktadır.

Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçi Filmlerde İstanbul Temsili: Acı Hayat ve Banker Bilo Filmleri Örneği adlı çalışmada İstanbul bir kent olarak Acı Hayat ve Banker Bilo filmleri özelinde incelenmiştir. Her iki filmde de İstanbul; bireyi yalnızlaştıran, yabancılaşmaya iten ve kentlileşemeyen insanların akın ettiği bir mekân olarak resmedilmiştir (Karabağ, 2022: 93).

Endüstri İlişkiler Disiplininde Sinemanın Yeri ve Önemi (1965-1980) adlı çalışmada da toplumsal gerçekçi çizgide çekimi yapılan “Karanlıkta Uyananlar” (1965), “Diyet” (1974), “Güneşli Bataklık” (1977) ve “Demiryol” (1980) adlı dört farklı filmin endüstri ilişkileri ve sendikacılık bağlamında analizi yapılmıştır. Bahse konu çalışmada sinemanın endüstri ilişkilerine dair konuları beyaz perdeye taşıyan bir unsur olmasının yanı sıra yine sinemanın endüstri ilişkiler öğretiminde bilimsel anlamda kullanılabilmesinin altı çizilmiştir (Yüksel, 2021: 1005, 1040, 1041).

Zeki Demirkubuz sinemasının irdelendiği *Toplumsal Sorunlardan Bireyin Dünyasına Zeki Demirkubuz Sineması* adlı çalışmada da Demirkubuz’un C Blok (1994), Masumiyet (1997), Üçüncü Sayfa (1999), Yazgı (2001), İtiraf (2001), Bekleme Odası (2003), Kader (2006), Kısıkamak (2009), Yeraltı (2012) ve Bulantı (2015) şeklinde sıralanan filmlerinde toplumsal olaylara yer verdiği yapılan tematik analiz ile ortaya konulmuştur. Demirkubuz’un irdelediği ve filmlerinde yer verdiği konular, aslında sosyal ve içtimai hayatta herkesi ilgilendiren, herkesin kendi yaşamıyla ilgili bir şeyler bulabildiği toplumsal gerçekçi yönü oldukça kuvvetli konulardır (Yılmaz & Adigüzel, 2017: 241).

Modern Zamanlar Filmi ve Dönemsel Bir Çalışma İlişkileri Yorumlaması adlı çalışmada da Şarlo karakterini canlandıran Charlie Chaplin özelinde çalışma ilişkileri ile sinema arasındaki bağıntı ‘gerçekçi’ bir bakış açısı ile ortaya konulmuştur. Bahse konu akademik çalışmada sanayileşmenin, modernitenin, Taylorizm ve Fordizm’in çalışanlar üzerindeki etkileri, dayatılan monoton

hayat, bireylerin sanayileşme ile birlikte fabrikanın dört duvarı arasında sıkıştırılarak özgürlüklerinin ellerinden alınması, emek (çalışan) ve sermaye (çalıştıran) arasındaki sınıf çatışması, iş ve aile yaşamı arasındaki ilişkinin kesin çizgilerle birbirinden ayrılması ve bu nedenle yabancılaşma sorunlarının zirveye çıkması gibi bir dizi sosyal, ekonomik ve politik yönü güçlü konuların analizi yapılmıştır. Ayrıca ilgili çalışmada Modern Zamanlar filmi özelinde gerçek yaşamda sıklıkla karşılaşılan zaman kaygısı, işe yetişme endişesi ve tüm bunları mümkün hale getiren ulaşım araçları dikkat çekilen konular arasında yer almaktadır (Orhan, 2010: 133-152; ayrıca bkz. Şekil 2).



Şekil 2. Modern zamanlar (1936) filminde 'toplumsal gerçekçi' bakış açısı ve çalışma yaşamı.

İftarlık Gazoz Filmi Özelinde Ön Plana Çıkan Temalar

Çalışmanın bu kısmında “ahilik (usta-çırak ilişkisi)” (i), “tarım kapitalizmi ve işçiler” (ii), “sendikacılık ve emek bilinci” (iii), “sosyalizm ve kapitalizm çatışması” (iv) olmak üzere dört temel konu üzerinde durulacaktır. Ayrıca çalışmanın konusu olan film, geçmişte yaşanmış ve kamuoyuna mal olmuş bir olayın (1980 darbesi) toplum üzerindeki etkilerini araştırdığından “toplumcu”, “gerçekçi” ve “politik” bir nitelikte taşımaktadır. Bu nedenle araştırmanın literatür taraması kısmında “toplumsal gerçekçilik” ve “politik sinema” konuları üzerinde de durulmuştur.

Ahilik, Temel Prensipleri ve Usta-Çırak İlişkisi

Ulusal ve uluslararası literatürde “ahilik” ve “ahi teşkilatları” ile ilgili çok sayıda çalışma mevcuttur. Ahilik teşkilatları, her ne kadar geleneksel özellikler ihtiva etse de sosyal politika ile ilgili çalışmaların temel dayanak noktasını oluşturmaktadır. Çalışmanın bu kısmında, “Ahi” geleneğinin tarihi geçmişi, temel prensipleri ve usta-çırak ilişkisine özetle değinilecektir.

Ahilik teşkilatları, ticari ve endüstriyel yaşamın devamını sağlama ve bu faaliyetleri ahlaki temeller üzerine inşa etme düşüncesiyle Osmanlı Devleti’nde ilk defa XIII. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Ahi teşkilatlarının temel görevleri arasında ticaretle, alışverişte ve üretimde eşdeğerlik sağlanması, kalitenin muhafaza edilmesi, ticaretle standardizasyonun sağlanması, usta-çırak ilişkisinin (hiyerarşinin) düzenlenmesi, kurulan “orta sandıkları” vasıtasıyla üyelerin sosyal güvenceye kavuşturulması ve çalışanların sosyal, ekonomik ve fizyolojik risklere karşı korunması gibi uygulamalar yer almaktadır (Bayram, 2012: 81). Esas olarak Ahilik teşkilatları; kardeşlik, cömertlik, yiğitlik anlamlarına gelen “fütüvvet” geleneğinin uzantısı olarak ortaya çıkmış ve Türk toplumunun içtimai, iktisadi ve kültürel yaşamını derinden etkilemiştir (Demirpolat ve Gürsoy, 2004: 355, 356). Fütüvvet anlayışı ise daha çok “ahlak” ve “tasavvuf” üzerine bina edilmiştir (Kızıler, 2015: 408). Kavramın sadece Osmanlı Devleti’nde kullanılan biçimiyle

değil; aynı zamanda Osmanlı kurulmazdan evvel eski Türklerde de “cömertlik” ve “bolluk” anlamıyla “akı” şeklinde kullanıldığı bilinmektedir. Dolayısıyla kavramın kökenleri eski Türklere kadar uzanmaktadır (Karasoy, 2004: 1-3; Çakmak, 2014: 143).

Ahi teşkilatları, bizatihi Ahi Evran tarafından Anadolu’da kurulmuş ve Balkanlar ve Kırım’da dâhil olmak üzere Osmanlı’nın hüküm sürdüğü coğrafyalara kadar yayılmıştır (Demir, 2002: 72). Ahilik teşkilatları ve savundukları ahlaki ve tasavvufi değerler yalnızca çalışma yaşamı, ticaret, esnaflık, sendikacılık, örgütlenme, etik vb. alanlarla sınırlı olmayıp yaşamın tüm alanlarını kapsayıcı bir mahiyet taşımaktadır. Bu nedenle Ahilerin verdikleri mesajlar ve topluma sundukları “değerler”, çağlarının çok ötesinde anlamlar taşımakta, hiçbir dönemde güncelliğini kaybetmeyerek günümüze de ışık tutmaktadır. Hayatın tüm alanlarını ahlaki değerler ışığında tanzim etmek isteyen Ahilik, esasında değerler eğitiminin temel prensiplerini oluşturmada ve genel çerçevesini çizmektedir (Çoban, 2018: 87). İyi huylu ve güzel ahlaklı olmak, iş hayatında ve sosyal hayatta güvenilir olmak, hiç tereddüt etmeden doğruyu söylemek, nefret ve kıskançlıktan kaçınmak, verilen sözü tutmak, cömert olmak, insanlara saygılı davranmak, komşulara yardım etmek, gururdan ve kibirden uzak durmak, adil ve doğru olmak, yaptığın iyiliğin karşılığını beklememek, samimiyetle ve güler yüzle çalışmak, kötülük yapana dahi iyilikte bulunmak, arkadaşlığa ve kardeşliğe değer vermek, çalıştırdığın insanların haklarını gözetmek ve onları korumak, kollamak, azla yetinmesini ve çoğa şükretmesini bilmek, fena davranışlardan ve konuşmalardan kaçınmak, kendini yetiştirmek ve yeni meziyetler kazanmak, bilgili olmak ve bilgiyi toplumun iyiliği için kullanmak, toplumda barışı muhafaza etmek ve kendimize nasıl davranılmasını istiyorsak başkalarına da o şekilde davranmak Ahilik sisteminin sunduğu evrensel mesajlar arasında yer almaktadır (Ülger ve Ülger, 2005: 50).

Görüldüğü üzere Ahilik, sadece çalışma yaşamını, ticaret hayatındaki standartları ya da usta-çırak arasındaki ilişkileri düzenleyen bir kurum olmasının ötesinde ahlaki, insani ve İslami anlamlar taşımakta, yaşamın tüm alanlarında düzeni tesis etmeyi amaçlamaktadır. Ahiliğin evrensel mesajları asırları aşarak günümüze de ışık tutmakta ve tün insanlığın yolunu aydınlatmaktadır (Ahilik ile ilgili ayrıca bkz. Mahiroğulları, 2011: 139-154; Sancaklı, 2010: 1-28; Aydoğan, ve Delibas, 2017: 1-18; Erdoğan, vd., 2015: 181-186. Akça, 2003: 209-219; Karaman, 2014: 93-109; Karaağaç, 2013: 41-70).

Çalışmanın tamamen değersizleştirildiği ve köleler tarafından ifa edilen önemsiz bir eyleme dönüştürüldüğü Ortaçağ Avrupa’sından farklı olarak Ahilikte çalışma, hayatın en kıymetli fiili olarak görülmektedir. Çalışmanın kendisinin önemli olması çalışanın da değerini arttırmakta ve bu durum usta-çırak ilişkisine dahi yansımaktadır. Usta ve çırak arasındaki yapıcı ilişki, ustanın çırağını ‘evladi’ gibi görmesi, çırağın ise ustasını ‘babası’ yerine koyması aradaki hiyerarşiyi kaldırarak samimi ve içten bir çalışma düzeninin oluşumuna katkı sunmaktadır. Bu duygu ve düşüncelerle usta, çırağına işin püf noktalarını öğretirken, çırak da işini en iyi şekilde yapmak için olağanüstü bir gayret sarf etmektedir. Karşılıklı anlayış ve sevgi, çalışma barışının tesis edilmesine de ayrıca katkı sunmaktadır (Mahiroğulları ve Altınay, 2018: 413-428).

Tarım Kapitalizmi ve İşçileri

Tarım kapitalizmi ve tarım işçileri, çalışmanın örnekleme olarak seçilen İftarlık Gazoz filminde üzerinde durulan ikinci konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Terim anlamıyla tarım kapitalizmi, sanayileşme öncesi toprağın mülkiyetine dayalı olarak gelişen kapitalist anlayışa işaret etmektedir. Dolayısıyla kapitalizm, sanayileşmeden çok önce başlamış, toprağın zenginliğin esas kaynağı olduğunu savunan fizyokrat görüşe kadar uzanmaktadır. Bu sistemde tarım işçilerinin ürettiği ‘artık değere’ toprak sahipleri tarafından el konmakta ve tarım işçileri sömürü düzeninin ana aktörü haline getirilmektedir (Bierman ve Klönne, 2007: 56). Hart’a (2020: 1) göre tarım kapitalizminde toprak ve onun mülkiyeti hayati öneme sahiptir. Yine Hart (1986: 177), tarım kapitalizminin tarım işçisi ‘talebi’ ve ‘arzi’ üzerine kurgulanan bir piyasa mekanizması olduğuna dikkat çekmiştir. Robles-Ortiz’e (2009: 493) göre tarım kapitalizminde köylünün ‘kendisine’ ait toprak mülkiyetinin sınırları her geçen gün gerilemekte (marjinalleşmekte), fakat sermayeye ve paraya hükmeden toprak ağalarının toprak mülkiyetinin boyutları ise genişlemektedir. Dolayısıyla tarımda toprağın mülkiyeti bağlamında bir ‘tekelleşme’ yaşanmakta ve tarım arazilerine dayalı bireysel mülkiyet tek kişinin eline geçmektedir. Köylüler, topraklarını sermaye sahibi soylulara satmak ya da devretmek suretiyle topraklarının mülkiyetini kaybetmekte, kendi topraklarında çalışan işçilere dönüşmekte, zenginler ise toprağın yegâne sahipleri haline gelmektedirler. Konuyu Bolivya özelinde çalışan Valdivia (2010: 67, 68), tarım kapitalizminin mülkiyet temelinde ‘eşitsizliğe’ neden olduğunu ileri sürmekte ve bu sistemin güç ilişkileri özelinde sadece ve sadece tarım topraklarına sahip elitlere yaradığını vurgulamaktadır. Bu çarpık düzeni devam ettirmeyi arzulayan elitler, tarım topraklarındaki sahiplik ilişkisi üzerinden hegemonik bir düzen inşa etmek ve kaynakları kendi çıkarları ekseninde kullanmak istemektedirler. Zhan (2017), tarım kapitalizmini açıklarken tarımsal üretimi kim gerçekleştirecektir sorunu odaklanmakta ve bu sorunun cevabını bulmaya çalışmaktadır. Nitekim tarımsal üretimin kim ya da kimler tarafından yapıldığı ve tarım topraklarının mülkiyetinin kime ait olduğu nüfusun yeterli gıdaya erişiminde belirleyici bir rol oynayacaktır. Yine Zhan’a (2017: 151) göre tarımsal üretimin sosyalizmin varlık nedeni olan “devlet” tarafından değil de özel girişimciler tarafından yapılması endişe vericidir. Albrittion (1993: 419-441) ise konuya biraz mesafeli yaklaşmakta, tarım kapitalizminin varlığı konusunda daha şüpheci davranmaktadır. Neticede yapılan çalışmalarda tarım kapitalizminin sanayileşmeden çok önce başladığı ve halen devam ettiği, burada toprak sahibi kesimin yine zengin ve sermaye sahibi bireyler oldukları ve bu durumun da hem üretim hem de çalışma ilişkileri bağlamında olağanüstü bir eşitsizlik yarattığına dikkat çekilmektedir.

Sendikacılık ve Emek Bilinci

Örneklem üzerinden gidildiği takdirde sendikacılık ve örgütlenme konusunun da çalışmanın odağında yer aldığı görülecektir. Ancak sendikacılık konusu oldukça tafsilatlı olduğundan ve konunun tüm yönlerine değinmek çalışmanın sınırlarını aşacağından araştırmamızın bu kısmında, sendika ve sendikacılığın tanımı, kısa tarihi, genel esasları ve görevleri gibi temel özellikleri ele alınacaktır.

Sendikalar, işverene bağımlı olarak çalışan işçiler tarafından sanayileşmenin dayattığı kötü çalışma koşullarına ve sefalet ücretine tepki olarak 19. yüzyılda kurulmuş örgütsel yapılardır. Terminolojik olarak, “*syndic*” ve “*syndicat*” kelimelerinden türeyen sendika, “*temsilcilik*” ve “*belirli bir konuda bir topluluğun yararını gözetmek için seçilen temsilci*” anlamlarında kullanılmaktadır. 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başında tekstil ve dokuma sektöründe başlayan sanayileşme hamlesi (Endüstri 1.0) fabrikalardaki uzun ve kötü çalışma koşulları nedeniyle emek yoğun olarak çalışanların mağduriyetleri ile sonuçlanmış ve işçiler kitlesel olarak ‘dezavantajlı’ gruplar haline gelmişlerdir. Dolayısıyla “*çalışma ilişkilerinde işçi kesiminin hak ve çıkarlarını korumak amacıyla kurulan örgütler*” olarak tanımlanan sendikalar, dezavantajlılıktan kurtulma girişimlerinin sonucu olarak işverenin yoğun baskılarına rağmen ortaya çıkmış ve yıllarca var olma mücadelesinin başat aktörleri olagelmışlerdir (Mahiroğulları, 2011: 1). Endüstri ilişkiler disiplininin kurucuları arasında yer alan Sidney ve Beatrice Webb’e göre sendika, mevcut istihdam koşullarını korumak ve çalışanlar lehine geliştirmek hedefiyle bizzat işçiler tarafından kurulan ve süreklilik arz eden “*birlikler*” şeklinde tanımlanmıştır (Martin, 1989: 8). Biçerli (2011: 344) ise sendikayı, “*işçilerin ücretler ve çalışma koşulları ile ilgili sorunlarını çözmek amacıyla oluşturdukları örgütler*” olarak ifade etmiştir. Sendikaların demokratik çoğulculuğun etkin bir yansıması olduğunu düşünen Wood’a (1980: 1) göre sendika, işçilerin ekonomik ve politik çıkarlarını işveren karşısında savunmak düşüncesiyle kurulmuş bir sivil toplum inisiyatifidir. Addison ve Schnabel’e (2003: 2) göre sendika, işveren karşısında ‘demokratik bir güç olma’ ve ‘üye kazanma’ motivasyonu ile hareket eden ekonomik ve politik bir mekanizma olarak tanımlanmaktadır.

Sendikaların tarihi geçmiş, ülkelerin tecrübe ettiği politik ve ekonomik gelişmelerle doğru orantılıdır. Dünya ölçeğinde işçi sınıfı, ilk sendika kurma girişimini 18. yüzyılın sonlarına doğru başlatsa da özellikle İngiltere, Almanya ve Fransa gibi Batı ülkelerinde bizzat ‘kamu’ eliyle çalışanların sendika kurmaları yasaklanmıştır. İngiltere’de 1799 ve 1800’de çıkarılan Birleşme Yasası, Fransa’da 1701’de çıkartılan Chapelier Yasası ve son olarak da Almanya’da 1845 yılında yürürlüğe giren “Meslekler Nizamnamesi” sendikaların kuruluşunu tamamen yasaklamıştır (Mahiroğulları, 2013: 7). İşçi sınıfı aleyhine yaşanan tüm bu olumsuz gelişmelere rağmen kitlesel bir nitelik kazanan işçiler, bir biçimde mücadelelerine devam etmiş ve neticede buldukları ülkelerde koalisyon yasaklarını kaldırmayı başarmışlardır. Bu bağlamda İngiltere, sendika kurmanın önündeki yasal engelleri kaldıran ilk ülke olmuştur. Sırasıyla 1824’te İngiltere’de, 1842 yılında Amerika Birleşik Devletleri’nde ve 1845 yılında da Almanya’da çalışanlara sendika kurma hakkı verilmiştir. Fransa’da ise koalisyon yasakları ancak 1864’te kaldırılmış ve 1884 yılında yürürlüğe giren Kanunla ilk sendikaların kurulmasına izin verilmiştir. İtalya’da ise işçi sendikaları ancak 1899 yılı sonrasında kurulmaya başlamıştır (Mahiroğulları, 2013: 8).

1929 Ekonomik Krizi (Büyük Buhran) ile derinden sarsılan dünya ekonomisini tekrardan yerli yerine oturtmak düşüncesiyle ön plana çıkan ve devlet müdahalesini savunan Keynezyen politikaların uygulanmaya başladığı II. Dünya Savaşı’ndan 1973 Petrol Krizi’ne kadar geçen dönem sendikacılığın “*altın çağı*” olarak nitelendirilebilir. Ancak 1973 sonrası uygulamaya konulan ve birbirini tümleyen neoliberal politikalar¹ ve küreselleşme ile birlikte emek piyasalarındaki esnekleşme ve atipik çalışma biçimleri, “*bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler*” şeklinde somutlaşan piyasa ekonomisinin tekrardan güç kazanmasına ve sendikaların her geçen gün önemini kaybetmesine neden olmuştur (Hekimler, Kağncıoğlu ve Çelik, 2014: 5).

Sosyalizm ve Kapitalizm Çatışması

Film içerisinde ön plana çıkan bir diğer konu ise bugün dahi küresel ölçekte etkisi hissedilen sosyalizm ve kapitalizm arasındaki çatışmadır. Bu bağlamda çalışmamızın bu kısmında sosyalizm ve kapitalizmin genel çerçevesi çizildikten sonra iki politik ve ekonomik görüş arasındaki çatışmanın temel nedenleri üzerinde durulacaktır. Her iki ideolojinin kendi doğruları bulunmakla birlikte bu ideolojileri sahiplenen ülkeler benimsedikleri ve uğruna canhıraş mücadele ettikleri hatta savaşmayı dahi göze aldıkları bu doktrinleri diğer ülkelere ihraç etmek ve kendi ‘uydu devletlerini’ oluşturma arayışındadırlar. Mülkiyetin kime ait olacağı sorusu her iki ideolojinin temel çatışma sebebidir. Kapitalizm, geneli itibarıyla mülkiyetin tamamen özel veya tüzel kişilerde olması gerektiğini savunurken, sosyalizm bu düşünceye tamamen ve şiddetli bir biçimde karşı çıkmaktadır. Kapitalizmde iktisadi ve politik olarak esas olan serbestiyet, sosyalizmde yerini ‘güdümlü’ bir ekonomiye ve tek parti politikalarına bırakmıştır. Sosyalizme göre mülkiyetin sahibi şahıslar değil, devlet olmalıdır. Dolayısıyla piyasayı ‘bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler’ ilkesi bağlamında

¹ Araştırmacıların ve bilim insanlarının sürekli ‘günah keçisi’ haline getirdiği neoliberal politikalar, 1973 Petrol Krizi sonrasında tartışılmaya başlanmıştır. Dünya ekonomisini yönlendiren başat bir iktisadi program olarak gelişmiş, gelişmekte olan ve ‘devlet kapitalizmi’ ya da ‘piyasa sosyalizmi’ gibi farklı adlarla sosyalist öğretiyi benimsemiş ülkelerde dâhil olmak üzere küresel ölçekte uygulama zemini bulan neoliberalizm, birçok ülkenin ekonomi politikalarını derinden etkileyen itici bir güce dönüşmüştür. Neoliberal politikalar, serbest piyasa ekonomisini, rekabeti ve hür teşebbüsü savunan liberal ekonomi politikalarının dönemin ruhuna uygun bir biçimde güncellenmiş biçimi olarak ifade edilebilir. Bahse konu bu politikaların esasını, “*ekonomik ve finansal serbestleşme*” (i), “*özelleştirme*” (ii), “*kuralsızlaştırma*” (iii), “*serbest ticaret*” (iv), “*kamu harcamalarının düşürülmesi*” (v), “*ekonomide kamu kesiminin ağırlığının azaltılması*” (vi), “*özel kesimin önünün açılması*” (vii) ve “*çevreci koruma önlemlerinin hafifletilmesi*” oluşturmaktadır (Eğilmez, 2019: 153).

hür teşebbüs yerine; ‘merkezi planlama’ üzerine kurulmuş ve hiçbir biçimde sorgulanamaz otoriteye sahip devlet domine etmelidir. Devletin her daim kutsandığı sosyalist düzende, devlet istediği biçimde ve düzeyde piyasaya müdahale etmeli, politik kararlar almalı, fiyatları belirlemeli, özel sektör tarafından üretilecek mal ve hizmetleri dahi kurduğu iştiraklerle üretim yapmak suretiyle ekonominin yegâne aktörü olmalıdır (Hoppe, 2016: 21, 29, 45, 201).

Adı geçen doktrinlerden ilki olma niteliğine haiz kapitalizm, literatürde ilk defa Louis Blanc tarafından kullanılmış olup, kelime anlamı itibarıyla “sermaye” ve “anapara” anlamlarına gelen ‘*capitale*’ kelimesinden türemiştir. Kapitalizm, üretim araçlarının özel mülkiyete ve kâra dayalı olarak işletilmesi gerektiğini savunmaktadır (Eğilmez, 2019: 102, 103). Elbette tek bir kapitalizm yoktur, bilakis konjonktürel gelişmelerden derinlemesine etkilenen politik ve ekonomik varyantları mevcuttur (Hall ve Soskice, 2001: 1) ve/fakat kapitalizmin esası, sermayenin ve üretim araçlarının mülkiyetinin tamamen sermaye sahiplerinin elinde olması gerektiği anlayışına dayanmaktadır (Wu, 1935: 81). Kapitalizmi sosyo-ekonomik bir rejim olarak tanımlayan Parijs’e (1992: 465) göre de kapitalizm, özel mülkiyet üzerine kurgulanmış bir ‘düzeni’ temsil etmektedir ve bu ‘düzen’ içerisinde sermayenin ve üretim araçlarının ilanihaye sahibi işverenin bizatihi kendisidir. Kapitalizm, kendi kültürünü, doğrularını ve de prensiplerini inşa ederken ‘popülizm’ yerine rasyonaliteyi (akılcı), ekonomik ve politik kararlarda ‘keyfilik’ yerine kaynakların etkin ve verimli kullanımını esas almaktadır (Bell, 1972: 13).

Kapitalizmin antitezi olarak gelişen sosyalizm ise üretim ve dağıtım araçlarının sermayedarın değil; bireyin mülkiyetinde olması gerektiğini savunan, liberal ekonomi üzerine bina edilmiş piyasa mekanizması yerine devlet müdahalesini ve planlı ekonomiyi önceleyen, emeğin ve işçi sınıfının sömürülmesine karşı çıkan ve dolayısıyla örgütlenmeyi destekleyen iktisadi ve siyasi bir rejimdir (Frankel, 2010: 36). Sosyalizm, “*her şeyden öte toplumların yeniden yapılandırılması için bir plan, henüz var olmayan ya da hayali mümkün olmayan kolektif yaşam için bir program, seçenekler içerisinde en değerlisi olarak insana dayatılan bir ideal*” olarak tanımlanabilir (Durkheim, 1895-1896: 39, 40). Marx ise sosyalizmi bölüşüm ve mülkiyet ilişkisi üzerinden ele almış, proletarya öncülüde gerçekleştirilecek devrimle sınıfsız topluma geçmenin ön koşulu olarak görmüştür (Grossman, 1986: 91). Sosyalist düzen, ‘kumanda’ ekonomisi olarak adlandırılmakta ve devlet, yalnız başına ekonomik ve politik faaliyetlerin tümünde baskın bir rol oynamaktadır. Bu sistemde “toplumsal faydaya” inanılmakta, gelir eşitsizliklerinin ancak ve ancak üretim araçlarının kamuya aidiyeti ile engellenebileceğinin altı çizilmektedir. Ancak Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nin dağılma sürecinde görüldüğü gibi, merkezi planlama ve kumanda ekonomisi verimsizlik yaratarak kaynakların etkin kullanılmasını engellemiş ve ülkenin bütünüyle iflasına neden olmuştur (Dinler, 2018: 21, 22). Garanti ücret, sanayinin millileştirilmesi, planlı ve merkezi ekonomik sistem, herkes için erişilebilir sosyal güvenlik gibi unsurlar sosyalizmin vazgeçilmezleri arasındaki yerini almıştır (Bowman, 2005: 49). Sosyalist düşünceye göre, bir birey, yaşadığı sosyal yapı içerisinde egemen olan üretim sisteminin sağladığı avantajlardan eşit düzeyde faydalanmalıdır. Böylesi bir hedef ise ancak ve ancak üretim araçlarının mülkiyetinin tüm topluma ait olması ve merkezi planlama ile gerçekleştirilebilir. Marx, burada bahsi geçen iktisadi ve politik sistemi proletaryanın egemenliğine dayalı “sınıfsız toplum” olarak tanımlamaktadır (Eğilmez, 2019: 107). Öncelikle ‘radikalizmi’, ‘anarşiyi’ ve ‘devrimi’ savunan hatta devlet otoritesini dahi bütünüyle reddeden ve Marksist bir ütopyaya dayalı olarak ortaya çıkan sosyalizm, 20. yüzyılda aşırılıklarından tamamen arınmış sosyal demokrasi anlayışına evrilerek bugünkü modern Avrupa’nın temellerinin atılmasına olanak sağlamıştır (Hechter, 1994: 156). Görüldüğü üzere, kapitalizm ve sosyalizm; ekonomiden politikaya, hukuktan bireysel tercihlere, mülkiyetten devlet aygıtının işleyiş biçimine, örgütlenmeden çalışanlara ilişkin bir dizi konuda birbirlerinden tamamen farklılaşmaktadır. Küresel ekonomi-politik açıdan bu ayrışma, bugün dahi gözle görülebilir bir şekilde varlığını devam ettirmektedir.

Araştırmanın Yöntemi

Çalışmada araştırma yöntemi olarak içerik analizi kullanılmıştır. Literatürle uyumlu bir şekilde filmde geçen karşılıklı konuşmalar ve görseller de içerik analizine dâhil edilmiştir. Yapılan içerik analizi sonucunda; ahilik (usta-çırak ilişkisi) (i), tarım kapitalizmi ve işçileri (ii), sendikacılık ve emek bilinci (iii) ve sosyalizm ve kapitalizm çatışması (iv) olmak üzere emek piyasasına ilişkin dört temel konu (tema) tespit edilmiştir. İçerik analizi, gerek nitel gerek nicel çalışmalarda tümevarım veya tümdengelim şeklinde sıklıkla kullanılmaktadır. Nitel araştırmalarda daha çok ‘betimleyici’ özellik taşırken, nicel araştırmalarda ise sayısal verilerin analizinde ‘ampirik’ bir yöntem olarak kullanılmaktadır (Elo ve Kyngäs, 2008: 107). İçerik analizinin temel amacı, analizi yapılan metin, görsel, video veya sinema filminde (betimsel veya sayısal) ön plana çıkan ‘anlamı’ ve ‘yoğunluğunu’ tespit etmek (Hsieh ve Shannon, 2005: 1277), çeşitli sayıda analiz yöntemleri kullanarak bulgulara ulaşmak ve bulguları içerikle bağlamsallaştırmaktır (White ve Marsh, 2006: 22). Teknolojinin hızına yetişmenin mümkün olmadığı “büyük veri” çağında; içerik analizinin yazılı, görsel ve işitsel verilerin analizinde kullanılması yönteme büyük bir ‘elastikiyet’ kazandırmaktadır (Stemler, 2015: 1). İçerik analizi yapılırken araştırma sorusunun oluşturulması (Adım 1), materyal seçimi (Adım 2), içerik analizinin hangi açıdan yapılacağına karar verilmesi (Adım 3 ve 4), analizinin konusunu oluşturacak kodlamalarının yapılması (Adım 5), toplanan bilginin bağlamsallaştırılması (Adım 6), sonuçların güvenilirliğinin ölçülmesi (Adım 7) ve geçerliliğinin test edilmesi (Adım 8) takip edilmesi gerekli bilimsel prosedürler olarak karşımıza çıkmaktadır (Hermann, 2008: 151-166).

Araştırmanın Soruları

Çalışmanın hangi gerekçelerle yapıldığını gösteren bilimsel sorular kritik önem taşımaktadır. Bu amaçla, araştırmanın hangi bilimsel temeller üzerine inşa edildiği de ispatlanmış olacaktır. Buradan hareketle, çalışmaya esas teşkil eden bilimsel sorular ve amaçları aşağıda sıralanmıştır. Araştırmanın literatür kısmıyla uyumlu beş temel soru geliştirilmiştir. Araştırma Sorusu 1 ile Araştırma Sorusu 2, sinema ile emek, toplumsal gerçekçilik ve politik sinema arasındaki ilişkinin düzeyini tespit etmeye yönelik iken Araştırma Sorusu 3, 4 ve 5 ise İftarlık Gazoz (2016) filmi özelinde bahse konu temalar arasındaki bağının ortaya çıkarılmasını incelemektedir.

Araştırma Sorusu 1. Sinema; sosyal politika gibi disiplinlerle ilişkilendirilerek eğitim amaçlı kullanılabilir mi? Bu sorunun amacı, sinema araştırmalarının diğer disiplinlerle olan bağını ele almak ve sinemanın ‘görsel’ ve ‘işitsel’ etkisi dolayısıyla eğitim aracı olarak kullanılıp kullanılmayacağına ilişkin bir varsayım geliştirmektir. Çalışmayı yürüten araştırmacının çalışma ekonomisi ve endüstri ilişkileri alanında akademisyen olması sinema ile endüstri ilişkileri arasındaki bağının tespit edilmesini zorunlu kılmaktadır.

Araştırma Sorusu 2. Sinema ile sosyal sorunlar arasındaki ilişkinin düzeyi ve boyutları nasıl açıklanabilir? Sinema; gerçeklikleri, yaşanmışlıkları mı ele almalıdır yoksa sinemanın konusunu gerçek dışılıklar (kurgu veya gerçeküstü temalar) mı oluşturmaktadır? Bu sorunun amacı, sinemanın toplumsal gerçeklikle ve politik sinemayla ilintisini ortaya koymak ve sinemanın kırmızı denilebilecek çizgilerini belirlemektir.

Araştırma Sorusu 3. Araştırmanın örnekleme olarak seçilen İftarlık Gazoz (2016) filmi hangi yönleriyle ‘sinema’ ile ‘emek’ teması arasında ilişki kurmaktadır? Bu bağlamda filmde ön plana çıkan konular hangileridir? Bu soru, İftarlık Gazoz (2016) filminin hangi boyutlarıyla sinema-emek çalışmalarında bir örneklik olarak kullanılabilirliğini belirlemek amacıyla sorulmuştur.

Araştırma Sorusu 4. İftarlık Gazoz (2016) filminin toplumsal gerçekçiliğe ve politik sinemaya bakan yönleri nelerdir? Bu soru vasıtasıyla örneklem olarak seçilen filmin toplumsal gerçekçilik ve politik sinema ilişkisinin incelenmesi hedeflenmektedir.

Araştırma Sorusu 5. Yapılan içerik analizi sonucunda İftarlık Gazoz (2016) adlı film ile ahilik (usta-çırak ilişkisi) (i), tarım kapitalizmi ve işçileri (ii), sendikacılık ve emek bilinci (iii) ve sosyalizm ve kapitalizm çatışması (iv) arasında nasıl bir ‘bağıntı’ tespit edilmiştir? Filmin içeriksel açıdan hangi özelliği adı geçen temaların baskın bir biçimde ön plana çıkmasına olanak sağlamıştır? Bu sorunun amacı, film ile tespiti yapılan konular arasındaki ilişkiyi açığa çıkarmaktır.

Bulgular ve Analiz

Çalışmanın bu aşamasında İftarlık Gazoz (2016) filmi örneğinden hareketle ve ‘nitel’ olarak yapılan içerik analizi sonucunda elde edilen betimsel bulgular paylaşılacaktır. Böylelikle filmin hangi konu ve/veya konular üzerinde temellendirildiği tespit edilmiş olacaktır. Film analizi yapılırken öncelikle karşılıklı diyaloglar herhangi bir atlama yapılmadan birer birer deşifre edilmiş, literatürde ele alınan konu başlıkları ile ilişkilendirilmek suretiyle kategorize edilmiştir. Ayrıca öne çıkan temalar kodlanmıştır. Dolayısıyla ahilik (usta-çırak ilişkisi) (i), tarım kapitalizmi ve işçileri (ii), sendikacılık ve emek bilinci (iii) ve sosyalizm ve kapitalizm çatışması (iv) olmak üzere dört tema tespit edilmiştir. “Filmin Konusu ve Öyküsü” (a), “Filmin Dilbilimsel Kurgusu” (b), “Filmin Çekildiği Dönemin Politik Özellikleri” (c), “Teori ve Uygulama İlişkisi Üzerine” (d) biçimindeki başlıklar Bulgu ve Analiz bölümünün genel çerçevesini oluşturacak ve çalışmanın ‘tematik’ olarak analizini kolaylaştıracaktır.

Filmin Konusu ve Öyküsü

Film, 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi sonrasında cezaevi önünde bekleyen yüzlerce aile ve onlarca basın mensubunun görüntüsü ile başlamaktadır. Öğrenci olayları, sağ-sol çatışması ve iç karışıklıklar sonucunda gelişen 1980 Askeri Darbesi, toplumu olumsuz etkilemiş, hukuk ve Anayasa dışına çıkılarak sol ve sağ ideolojiler fark etmeksizin yüzlerce insanın mağduriyeti, sayısız dernek, sendika ve STK’nın kapatılması, görsel ve işitsel yayın organlarının yasaklanması, binlerce insanın tutuklanması ve hatta onlarcasının idamı ile sonuçlanmıştır. Cezaevleri ağzına kadar hakkında soruşturma yürütülen ve tutuklanan kişi ve kişilerle doludur. Anadolu’da kıt imkânlarla yetişen binlerce genç, ciddi mağduriyetler yaşamıştır. Böylelikle ülkenin gelişimine gelecekte yön verecek koskoca bir nesil (insan kaynağı) siyasi ve ideolojik saikler nedeniyle heba edilmiştir. Filmin ana karakterlerinden birisi olan Adem de darbe döneminde görüşleri nedeniyle hapse atılmış ve açlık grevine başlamıştır. Ne yazık ki, yaptığı eylem nedeniyle yaşamını yitirmiştir. Filmin genelinde hayatı boyunca dürüst ve namuslu bir şekilde yaşayan ve dini hassasiyetlerine önem veren Adem’in trajik bir şekilde sonlanan yaşam öyküsü anlatılmaktadır. Adem, çocukluğu itibarıyla oldukça ‘muhafazakar’ bir çevreden gelmekte ve Ege’nin incisi niteliğindeki bir kasabada mütevazı bir şekilde hayatını devam ettirmektedir. Babası ve annesi Şevket Ağa’nın tütün tarlalarında çalışarak geçimlerini temin etmektedir. Çok çalışkandır ve okulda iftiharname alan birkaç öğrenciden birisidir. Kasabada esnaflık yapan Cibar Kemal Usta’nın Adem’i yanına çırak olarak alması ve sonrasında yaşadığı deneyimler Adem’in yaşamının en renkli anlarını oluşturmuştur. Yazları Kur’an öğrenmek için gittiği camide anlatılan din ile içtimai hayatta yaşananlar arasında dağlar kadar fark vardır. “*Ele verir talkını, kendi yer salkını.*” misalli gözlemlediği

bu paradokslar Adem’in toplumsal hayatı sorgulamasına da neden olmuştur. Adem, bir taraftan Şevket Ağa’nın oğlu Hasan ağabeyinin entelektüel birikiminden faydalanmakta, diğer taraftan da gazozcu Cibar Kemal Usta’nın yanında çıraklık etmekte ve ticaret hayatının püf noktalarını öğrenmeye çalışmaktadır. Hasan ağabeyi, bir gün tarlada karşıt görüşlü kişiler tarafından hem de Adem’in gözü önünde vurulur. Ne hazindir ki, öğrenci olayları Hasan’ın vurulmasına ve engelli hale gelmesine, 1980 darbesi de Adem’in yaşamını kaybetmesine sebep olmuştur. ‘Statüko’ her koşulda ve farklı şekillerde varlığını korumakta, demokrasimiz her defasında fazlasıyla örselenmektedir. Filmin olay örgüsü ve öyküsü de bu minval üzere şekillenmiştir.

Filmin Dilbilimsel Kurgusu

Filmin genelinde ‘yerel’ unsurlara yer verildiği gibi, kullanılan dilde de ‘yerellik’ göze çarpmaktadır. Ege ağız, dilbilimsel olarak filmin bütününe hâkim vaziyettedir. Ayrıca filmde kullanılan argolar, filtrelenmeden söylenen sözler, Ege kültürüne özgü deyişler, filme tamamıyla ‘doğallık’ katmış ve filmi toplumsallaştırmıştır. Sosyal sorunlar, kullanılan dil vasıtasıyla özünde olduğu gibi izleyiciyle paylaşılmış ve film, var olanı yansıtan ‘aynaya’ dönüşmüştür. Filmin genelinde “Adın ne sinin?”, “Benim rahmetli bubamın adı Adem.”, “Al bakem. Gızarım valla. İç keraneci, iç baken. İç bakem.”, “Verin bakın şu garneyi bi de ben gören. Aferim len. Okuyucak la bu çocuk. Aferin Adem”, “Gazoz, ak gazoz, gara gazoz. Portakallı mandalinli. [. . .] Ak gazoz, gara gazoz. Portakallı, limonlu, mandalinli. Ak gazoz, gara gazoz. Gazoz. Portakallı, limonlu, mandalinli.”, “Sen de para va mıydı le?”, “Ha şöyle. Ben seni imtihan ettim. Borcuna sadıksın afferin. Hem akıllı, hem dürüst maşallah suphanallah! Bubangil neyde?”, “Abi yapmıyalım. Entel çocuk okuyacak, doktor, mühendis olacak. Hem bazar yerine vermem. Şallem şüllem olur. Gapaksız olur Allah muhafaza!”, “Ya Arap Necdet’e veresiye gazoz mu verili? La Allah O’ndan verdiği canı alamaz ya! Lan on senedir adam bir lira, bir lira ödeme yapmamış. Muğla’nın en bataklı deyusuna iki kasa gazoz mu gaptırılmış ya! Ya birazcık uyanık olsana! Sen de haklısın. Alında batıkçı deyus mu yazıyo. Onu ben yakalarsam [. . .] geberticen ama dur baken. Gahveciler aldı mı? Ver bakem şu kovayı. Bu boş şişelerin parası.” ve “Gendin içtin? Vay arkıdeş ya. Datlı mıydı bari? Güzel miydi? Arkadaş. Bi tane daha açem içen mi? Hem veresiye hem de bi saatte beş tane gazoz içtin öyle mi? İç bütün dükkânı iç. Ni güzel. Göz hakkı ne dimek. Gördüğümüz her şeyi içelim ya. He? Çağır, anneni bubanı çağır arkadaşlarını çağır. Bu dükkânın anasını ağlatın. Yatırın beni buraya bitsin. Bütün dükkânı iç. Ni güzel. Dadı güzel. Ohhh ni güzel gazoz. Ak gazoz gara gazoz. Mis. Oğlum ben maddiyat için mi gonuşuyom burda. Ne demek göz hakkı ya? Azıcık satçen azıcık iççen. Ne dimiş? Azı karar, çoğu zarar. Bunu dimiş ya.” (İftarlık Gazoz, 2016) şeklindeki söylemler filmin üslup itibarıyla Ege ağız üzerine kurgulandığını gösterir mahiyettedir. Filmin doğal unsurlar barındırması, izleyicisiyle arasındaki ‘mesafeyi’ de kaldırmış böylece film, toplumun bir parçası olurken, toplumda kendisini filmle özdeşleştirme olanağına kavuşmuştur. Ayrıca Şevket Ağa’nın tarlasında çalışan tütün işçilerinin çalışırken söyledikleri maniler de filmin Türk kültürünün tüm özelliklerini derinlemesine yansıttığı izlenimi vermektedir (İftarlık Gazoz, 2016):

“Tütün diktim söküldü.
Yaprakları döküldü.
Eller yârim dedikçe,
Benim boynum büküldü.”

“Bahçelerde padılcan,
Ben askere yazılcam,
Askerden dönünce,
Dombul yanaklı gız alcem.”

“Köyümüz var hane hane,
Haneler tane tane, Bir tarla tütün gırdım,
Oldum deli divane.”

Filmin Anlattığı Dönemin Politik Özellikleri

Dönemin politik yanlarını ele aldığından filmin politik sinemanın tüm unsurlarını taşıdığı söylenebilir. 12 Eylül sonrası Adem’in hapisanede kaldığı sırada dönemin askerlerden müteşekkil hükümetini eleştiren duvar yazıları, Şevket Ağa’nın öğrenci olayları sebebiyle “Ahhhh, inşallah Hasan Ağabey’si gibi gomünist olmaz! Eksik olsun üniversitesi, müniversitesi. Üniversite mi galdı la memlekette. Hepsi anarşi yuvastı. İşte bak bu da teröristi orda.” (İftarlık Gazoz, 2016) şeklinde üniversitenin kurumsal kimliğini sorgulaması ve “Hasan ağabeyin mi ismarladı? Bizim oruç olduğumuzu bilmiyor mu bu anarşik deyus?” (İftarlık Gazoz, 2016) biçiminde politik tavırları nedeniyle oğlu Hasan’ı sürekli eleştirmesi, yine Şevket Ağa’nın evinde asılı duran ve 1960 darbesi sonrası idam edilen Adnan Menderes’in duvardaki resmi, tarlada çalışan kadın işçilerin “Çok değişik lafları var ya! Ne bilem, insan bi değişik oluyo. Laflarını hiç anlamayom emme, gonuşmaları, hareketleri di değişik. Üniversitede mi öğretiyolar böyle lafları acaba?” (İftarlık Gazoz, 2016) “Yok gı. Üniversitede doğru dürüst okula gitmiyormuş. Orda anarşiye garişmiş. Hapse bile girmiş de Şevket Ağa gurtarmış. Hatta öldürcek olmuşla, vurcaklarmış da, anası haber alınca fenalaşmış, hastaneye kaldırınca bubasını zorla almış gelmiş. İndi tütünde çalıştırıyor. Akıllansın deye.” (İftarlık Gazoz, 2016) biçiminde Şevket Ağa’nın oğlu

Hasan'la ilgili verdikleri politik bilgiler, Adem'in öğrenim gördüğü kasaba ilkokulundaki resmi yazılar ve söylemler, filmin sonunda cezaevlerinde atılan darbe karşıtı sloganlar filmin politik özelliklerine ilişkin oldukça önemli bilgiler vermektedir. Ayrıca Hasan'ın bir gece yarısı arkadaşlarıyla birlikte sokak yazıları yazması o dönem gençliğinin siyasi eğilimlerini gösterir mahiyettedir. 1980'de yapılan darbe ile o dönem gençliğinin tüm hedefleri, gelecek beklentileri, kariyer öncelikleri tankların paletleri altında kalmış, fikir hürriyeti, Anayasa ve Yasalar askıya alınmış, fikirlerini ifade edenlere suçlu muamelesi yapılmıştır. Hatta güya sükûneti sağlamak bahanesiyle idam edilenler dahi olmuştur. O döneme tanıklık etmiş binlerce gençten bir kısmı da çareyi yurtdışına gitmekte bulmuş ve hayallerini ülke dışında aramak zorunda kalmıştır. Burada bahsi geçen örnekler bile tek başına filmin politik sinemanın özelliklerine haiz olduğunu gösterir niteliktedir.



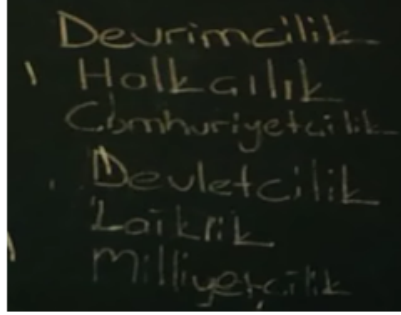
Şevket Ağa, Adem ve Adnan Menderes'in Fotosu (a)



Hasan ve Politik Eğilimleri (b)



Hapishanede Atılan "Ademler Ölümsüzdür" Sloganları (c)



Kara Tahtadaki Atatürk İlkeleri (d)



Hapishanede Darbeye Yönelik Tepkiler (e)



Çeşmeye Dahi Yazılan Sloganlar (f)

Şekil 3. İftarlık gazoz (2016) filminin politik sinemaya bakan yönleri.

Teori ve Uygulama Arasındaki İlişki

Çalışmanın bu bölümünde, literatür taramasıyla çerçevesi çizilen ve içerik analizi ile tespiti yapılan temaların filmdeki karşılıkları incelenecektir.

Ahilik (Usta-Çırak İlişkisi) ve İftarlık Gazoz Filmi

Ahilik ve usta-çırak ilişkisi, filmin bütününe damga vuran ve odaklanılması gereken ilk tema olarak karşımıza çıkmaktadır. Usta-çırak ilişkisi ve Ahilik geleneği, Adem ile Cibbar Kemal Usta karakterleri sayesinde filmde baskın bir içeriğe dönüşmüştür.

Cibar Usta, Adem'in namuslu, dürüst ve çalışkan bir çocuk olduğunu anlamış ve babası Osman'dan oğlunu kendisine çırak olarak vermesini istemiştir. Osman ve eşi ise Adem'in okuyacağını, doktor ya da mühendis olacağını söyleyerek çıraklık işine çok da sıcak bakmamışlardır. Ayrıca Adem'in babası oğlunun pazar yerlerinde ahlakının bozulacağını düşünmekte ve kaygılanmaktadır. Adem'se daha dünden çıraklığa razıdır. Cibar Usta Osman'a sonuna kadar Adem'e sahip çıkacağına ve O'na göz kulak olacağına dair söz vermiştir. Cibar Usta'nın geleneksel çizgideki usta-çırak ilişkisine göre usta babadır, çırak da evlattır. Nitekim Adem'e işi öğretirken sıklıkla kullandığı “*Tamam mı oğlum?*” (İftarlık Gazoz, 2016) şeklindeki söylemler ve O'na hatalarına rağmen şefkatle muamele etmesi Cibar Usta'nın samimiyetini göstermektedir. Baba-oğul ilişkisi neyse usta ile çırak arasındaki ilişki de odur. Usta; korur, kollar, iş öğretir, meslek sahibi yapar, hatta evlendirir; usta; çırağının sevinç ve üzüntüsünü paylaşır, ona yardımcı olur, ve bir bakıma yaşamı öğretir; çırak ise ustanın yanında sadakatle çalışır, mesleğin zorluklarına katlanarak işi öğrenir, mesleğine sadık olur, dürüstlükten ve doğruluktan asla ve asla taviz vermez. O yüzden Cibar Kemal Usta, babasına Adem'i terbiye edeceğini de söylemiştir. Adem'in babası Osman'la Cibar Usta arasında geçen aşağıdaki diyalog Adem'in hem çıraklık hikayesinin nasıl başladığını hem de ustasının hasbiliğini ve harbiliğini göstermesi bakımından bir hayli mühimdir (İftarlık Gazoz, 2016):

“Cibar Kemal Usta: Gazoz, ak gazoz, gara gazoz. Portakallı mandalinli. [. . .] Ak gazoz, gara gazoz. Portakallı, limonlu, mandalinli. Ak gazoz, gara gazoz. Gazoz. Portakallı, limonlu, mandalinli.

(Arka planda kadınların söyledikleri şarkının sesi gelmektedir.)

Adem: Bi dene sade.

Çocuklar: Bize de ısmarlasana la Adem ya. Hadi Adem be.

Adem: Tamam la tamam. Kişi başı birer dene olsun. Cibar Kemal Usta: Sen de para va mıydı le?

Adem: Var Şevket Ağa verdi.

Cibar Kemal Usta: Hangi Şevket? Hacı Ali'nin Şevket mi?

Adem: Heee.

Cibar Kemal Usta: Niden vedi?

Adem: İftiharname aldım diye.

Cibar Kemal Usta: İftarname mi? Belli zaten boncuk gözlerinden. Afferin. Al bakem. Sade mi?

Adem: Bi dene de borcum vardı.

Cibar Kemal Usta: Ha şöyle. Ben seni imtihan ettim. Borcuna sadıksın afferin. Hem akıllı, hem dürüst maşallah suphanallah. Bubangil neyde?

Adem: Oyda.

Cibar Kemal Usta: Bekle bakın! Osman, la Osman!

Adem'in Babası: Eyyy.

Cibar Kemal Usta: Bak baken.

Adem'in Babası: N'oldu Cibari Abi?

Cibar Kemal Usta: Gel mühim bişe konuşcam senle.

Adem'in Babası: Nea?

Cibar Kemal Usta: Senin oğlanı çırak versene bena.

Adem'in Babası: Haaa?

Cibar Kemal Usta: Senin oğlanı çırak versene bena. Böyle akıllı çocuk!

Adem'in Babası: Abi oğlan bugün iftiharname aldı ya!

Cibar Kemal Usta: E bene öylesi lazım. Nerde tembel kabagöz sümküklü çocuk var çırak diye gönderiyolar bene.

Adem'in Babası: Abi yapmıyalım. Entel çocuk okuyacak, doktor mühendis olacak. Hem Bazar yerine vermem. Şallem şüllem olur. Gapaksız olur Allah muhafaza.

Cibar Kemal Usta: Ne şellef şüllemi len? Biz niciyiz burda? Ben terbiye ederim O'nu. Ben yetişemiyom gocadım gari.

Adem'in Babası: Ağabey gocar mısın sen ya? Sen bütün gün çalışıp. [. . .]”

Kaynak: İftarlık Gazoz, 2016.

Yukarıda esnaflığın simgesi durumundaki “dükkânlar” ve esnaflığın “ilkelerine” dair görseller paylaşılmıştır. Dükkânlar, usta-çırak ilişkisinin şekillendiği, işin ve mesleğin inceliklerinin öğretildiği ve öğrenildiği, üretim ilişkilerinin emek temelli düzenlendiği alanlarının sembolü konumundaki işyerleri ve kutsal mekânlardır. Görsel a'da Kemal Usta, Adem'e yaptığı hataların sebeplerini anlatmakta ve yanlışlarını görerek doğruları yapmasını istemektedir. Görsel b'de de Usta, Adem'e veresiye satan ve peşin satan esnaf fotosunu göstererek peşin satmanın önemini vurgulamaktadır. Fotoğrafta peşin satan esnaf oldukça rahat, veresiye satan ise kara kara düşünmektedir. Sadece bu görsellerdeki anlatımlar dahi esnaf teşkilatının gücünü Ahilikten aldığı ve farklı aşamalardan geçerek günümüze kadar ulaştığını teyit etmektedir (Şekil 4).

Adem, çok kararlı ve inatçı olduğundan akşam evde arıza çıkartır. Yemeden içmeden kesilir. Ailesine surat yapar. Tek derdi Cibar Kemal Usta'nın yanında çırak olmaktır. Babası, Adem'in somurtmalarına dayanamaz ve ertesi gün Kemal Usta'nın dükkanına bizzat gelerek kendi elleriyle oğlunu çıraklığa verir. Babasının ayrılmadan önceki son sözleri “*Cibar Usta, eti senin kemiği benim. Sana teslim; bana değil gari.*” (İftarlık Gazoz, 2016) ve “*Ustanın sözünden çıkma.*” (İftarlık Gazoz, 2016) şeklindedir. Cibar Usta'nın ise “*Ne demek Osman, ben evladım gibi bakarım O'na.*” (İftarlık Gazoz, 2016) biçiminde karşılık vermesi kökleri Ahiliğe kadar giden usta ve çıraklığın da esaslarını belirtir cinstendir. Çıraklığa kabul alan Adem'e ilk dersi de yine ustası Cibar Kemal verir. O'nu karşısına alır ve işin püf noktalarını anlatmaya başlar (İftarlık Gazoz, 2016):



Cibar Usta'nın Dükkan (a)

Veresiye Satan-Peşin Satan Esnaf Kıyaslaması (b)

Şekil 4. Ahiliğin ve esnaflığın simgesi küçük dükkanlar ve esnaflık ilkeleri.

"Cibar Kemal Usta: Al bakayım şu kasayı geç karşıma otur bakem.

Cibar Kemal Usta: Vay arkadaş ya. Şöyle gel baken. Adem he? Afferin. Şimdi şişe başı yirmi beş guruş alcen. Tamam mı oğlum? Gasa başına da iki buçuk lira. İçebildiğin kadar gazoz da bedava. Al baken. O senin göz hakkın. Bal tutan parmağını yala. Ama bir kişiye dahi veresiye verirsen gulaklarını çekerim. Tamam mı oğlum? Bak ne yazıyo orda?

Adem: Veresiye satan?

Cibar Kemal Usta: Değil öbürü.

Adem: Peşin satan?

Cibar Kemal Usta: Bak nasıl böyle garnını germiş rahat rahat oturuyor, öbürüne bak cuk guşu gibi böyle gapanmış, kemeler yemiş her yerini. Bak. Bu bize yakışmaz. Bundan olcez. Tamam mı oğlum? İç bakim gazozunu güzel. Heh, güzel mi? Bundan satçen işte. Afferin."

Cibar Usta, Adem'i yanına çırak olarak aldıktan sonra O'nu korumaya ve kollamaya devam eder. Esnaflığın ilke ve prensiplerini öğretmek için adeta çırpınır. Bu konuda oldukça hassastır. Çünkü Adem, ailesi tarafından kendisine verilmiş bir emanettir. Fakat hem ustanın hem de Adem'in aksilikler peşini bir türlü bırakmaz. Bir gün akşam üzeri Cibar Usta ile Adem iftar topunun patladığı tepeye gazoz satmaya giderler. Topu patlatan görevli Cibar Usta'dan bir tane gazoz ister. Adem, gazozu görevliye götürdüğü sırada top patlar ve çok korkar. Adem'e bir şey oldu diye ustanın da ödü patlamıştır ve Adem'e daha dikkatli olması konusunda şu tavsiyeleri verir (İftarlık Gazoz, 2016):

"Tövbeler olsun ya rabbim. Yani senin başına bişey geleceğine benim başıma gelsin. Allah muhafaza sen öleceğine ben öleyim ya. Ya sen bana emanetsin oğlum ya. Golay mı usta olmanın mesuliyeti. Bi tane çocuğu haylıyamamış deyle. Yarın öbürün nasıl bakacam babanın yüzüne ya. Çırak almakla aynı şey evlat sahibi olmakla aynı şey. Yarın öbür gün ahlaksızlık yaparsan kimi ayıplarlar? Beni ayıplarlar. Düzgün, ahlaklı adam olsan kimi takdir ederle? Beni takdir ederle. Usta buba yarısıdır ya. Senin ahlakından, canından ben mesulün. Ben çocuğum olsa adını ben Adem koyacaktım. Benim bubamın adı Adem. Ha çırak Adem, ha evladın Adem. Aynı. Bak Adem Adem dedikleri, El ayakla baş değil. Adem manaya derle, Suret ile gaş değil. Rahmetli babamın en sevdiği deyiş. Daha uzundu da gafa mı galdı gari. Bunları duy ya!"

Burada Cibar Kemal'in verdiği nasihatler esnaflığın ve çırak yetiştirmenin ne denli zor ve mesuliyeti ağır bir iş olduğunu göstermektedir. Usta, başta can güvenliği olmak üzere çırağının her şeyinden sorumludur. Onun ahlaklı olarak yetişmesini sağlamak ve vatan ve millet için düzgün ve hayırlı işler yapmasına vesile olmak ustanın birinci görevidir. Ayrıca Cibar Kemal'in babasından öğrendiği ve Kaygusuz Abdal'a ait manevi yönü kuvvetli sözler de ustanın sorumluluğunu daha da arttırmaktadır. Nitekim korunması, kollanması, üzerine titrenmesi gereken kişi 'insanın' ta kendisidir. Kâinattaki her şey insan için yaratılmış ve onun hizmetine verilmiştir. Dolayısıyla insan, insan olduğu için kıymetlidir ve korunmaya ve kollanmaya layıktır. Cibar Usta'nın bu hassasiyeti Adem'in vefatına kadar da devam eder. Evladı gibi sevdiği çırağına karşı en son vazifesini de Adem'in cenazesine katılarak yapar. Usta, Adem'in vefatına çok üzülür. O'nun için yas döker, hayır dualar eder.

Tarım Kapitalizmi ve İftarlık Gazoz Filmi

Tarım kapitalizmi de filmin odaklandığı ikinci tema olma özelliğine haizdir. Osmanlı zamanından kalma geniş ve devasa tarlalara sahip Şevket Ağa, köyün ağasıdır ve en zengin kişisidir. Neredeyse köydeki herkes Şevket Ağa'nın tütün tarlalarında çalışmakta ve böylece ekmek parası kazanmaktadır. Şevket Ağa, tarlasında çalışan tarım işçilerinin çocuklarını sünnet ettirmekte, okula gidiş ve gelişlerine yardımcı olmakta, ihtiyaçlarını karşılamakta, iftiharname alan çocuklara harçlık vermekte, çalışanlarını denize bile göndermektedir. Ağa, çalışanlarına "amele" demekte ve onlara gereğinden fazla jest yapılmasına karşı çıkmaktadır. Şevket Ağa için her daim iş, üretim (istihsal), çalışma önceliklidir. Bilhassa oğlu Hasan'a sürekli olarak "Ağşama gada amelelerinden laf ediyosun, gel gari!", "Ağşama gadar ameleye dondurmadır, gazozdur ne varsa ismarlayıp duru. Yolda mı çıkıp duru la bu paralar!", "Ankara'da ettikleri yetmedi, geldi burda benim amelelerle uğraşıp duru." (İftarlık Gazoz, 2016) şeklinde çıkışmakta ve O'na bu

konuda çok ama çok kızmaktadır. Sosyalist değerlere sahip olduğu için Hasan, çalışanlara babasından daha cömert davranmakta, zaman zaman onlara gazoz ısmarlamakta, hatta sendika kurmaları için onları teşvik dahi etmektedir. Hasan, babasını sert bir şekilde eleştirmesine rağmen çalışanlar nezdinde Şevket Ağa her şeydir ve köylünün gözündeki değeri bambaşkadır. Şevket Ağa köylünün büyüğüdür ve lideridir. Osman'ın Şevket Ağa için “*Şevket Ağa her şeyi halleder. Arkadaş beni everdi, oğlanın sünnetini yaptı. Ya biz şimdi ne zaman parasız galsak para vermiyor mu bu adam bize.*” (İftarlık Gazoz, 2016) sözü de bu durumu teyit etmektedir.



Şevket Ağa'nın Uçsuz Bucaksız Tütün Tarlaları (a)



Gündüz Tütün İşleyen Tarım İşçileri (b)



Şevket Ağa ve Jipi (c)



Gece Tütün Toplayan Tarım İşçileri (d)

Şekil 5. Filmde tarım kapitalizmine ilişkin görseller.

Sendikacılık/Emek Bilinci ve İftarlık Gazoz Filmi

Sendikacılık/Emek Bilinci de filmde geçen bir diğer konudur. Filmin bütünü içerisinde Hasan'ın şahsıyla özdeşleşmiştir. Öncelikle Hasan'ın, babasının sömürdüğünü düşünerek tarım işçilerini örgütmeye çalışması ve onlara sendikacılıkla ilgili bilgiler vermesi, sonrasında ise Hasan'ın Adem'e emek bilinci konusunda çektiği nutuk bir hayli önemlidir. Hasan, işçilere sendikacılığın temel mantığını, prensiplerini, esaslarını öğretmeye ve sendikaların işverenin sömürü düzenine karşı bir başkaldırı olduğunu anlatmaya çalışmakta, işçiler ise örgütlenme konusunda hala işin dalgasındadırlar. Emek ve sınıf bilincinden yoksun oldukları için sendikalarının Şevket Ağa tarafından kurulmasını istemektedirler (İftarlık Gazoz, 2016):

Osman: O zaman bubanla gonus sen, bu sendika mı sündika mı ne kurulcaksa baban guruvorsin bize ya.

Hasan: Babam sene sendika gurar mı yaw?

Osman: Neden gurmıycekmiş arkadaş? Hora otur Adem.

Hasan: Babam sınıfsal olarak senin düşmanın.

Osman: Nerden düşmanım olcek benim? Şevket Ağa her şeyi halleder. Arkadaş beni everdi, oğlanın sünnetini yaptı. Ya biz şimdi ne zaman parasız galsak para vermiyor mu bu adam bize.

İşçiler: Veriyo.

Hasan: Bedava mı yapıp durur. Sizin emeğinize mahkûm. Size muhtaç. Mecbur bakçek size ki çalıştırıp, sömürsün.

Osman: Ne sömürmesi le. Tövbe de. Yövmiye vermiyomu bu adam bize.

İşçiler: Veriyo. Veriyo.

Hasan: Senin kazandığın yövmiyenin en az iki katını kazanıyo ama.

Başka bir İşçi: E Tarla adamın.

Hasan: Kendisi kazanmışta mı almış? Dedesinden miras. Ona da Osmanlı'dan kalmış. Ya tarla O'nun diye bütün emeği O mu gaspetçek.

Osman: Beri bak. Bubanla aranızdaki gavgaya bizi garıştırmayın arkadaş. Sendika mı sündika mı ne kurulcakse o gursun bize ya.

Hasan: Devrimden sonra tütünde sömürüye son verilecek.

Başka bir İşçi: Nasıl olceğmiş o ya?

Hasan: Bizim tarlalar sizin üstünüze tapulanıp dağıtlcek. Toprak işleyenin, su sulayanın olcek.

Bir Başka İşçi: Ecevit gibi diyosun yani?
Hasan: Ecevit reformist, biz devrimciyiz.
Başka bir İşçi: Kimi devireceksiniz len, neyi devireceksiniz?
Kadın İşçi: Kamyon devireceklermiş, kamyon!”

Sınıf bilincine sahip olmamaları, Şevket Ağa'nın samimiyetine güvenmeleri, yardımlarına karşı hissettikleri vefa duygusu tarım işçilerini örgütlenmekten alıkoymaktadır. Ayrıca Hasan'ın fikirleri; kimilerine uçuk kaçık, kimilerine göre siyaseten tehlikeli gelmekte, kimilerine göre ise şakadan öteye geçmemektedir. Dolayısıyla çalışanlar, sınıfsal olarak hareket etmediklerinden, onun yerine geleneksel ve kültürel kodlarla düşündüklerinden örgütlenme konusunda bir türlü aksiyon alamamaktadırlar. Asırlardır otoriteye ya da tek bir kişiye bağlı olarak yaşamaları, onları özgürce düşünmekten alıkoymakta, bu nedenle sendikamın dahi otoritesini kabul ettikleri Şevket Ağa tarafından kurulması gerektiğini savunmaktadırlar.

Hasan, fırsat buldukça Adem'e emek bilinciyle ilgili bilgiler vermekte ve örgütlenme, sendikacılık, emek, sömürü, eşitsizlik, istismar vs. gibi konularda Adem'i teorik olarak da yetiştirmek için elinden geleni yapmaktadır. O'na sürekli sosyalist yanı ağır basan kitaplar tavsiye etmekte, entelektüel ve bilinçli bir birey olarak yetişmesi, yaşamı ve olup bitenleri sorgulaması için çaba sarf etmektedir. Hasan'ın temel amacı, Adem'in sosyal etkiden kurtulup birey olmasını sağlamaktır. Aşağıdaki diyalog da geçen konuşmalar bu durumu gösterir mahiyettedir (İftarlık Gazoz, 2016):

Hasan: Aslanım benim, valla iyi ki ellerinden sağlam çıktın. Aslan parçası be! Eeeee? Romanın kaçınıcı sayfasına geldin sen bakim?
Adem: Daha başlayamadım.
Hasan: Oooooo o bu gidişle bitiremezsin sen bunu. Bak pratiğin iyi emme birazda teori lazım. Bilinç lazım, bilinç. Senin emek bilincin yok. Emek bilinci olmayan insanın hayvandan farkı olmaz. Duydun mu?
Adem: Duydum.
Hasan: Bak öküzler mesela. Yeter artık kaç saat çalışıyoruz. Eee Cumartesi, Pazar tatili istiyoruz. Daha fazla zaman istiyoruz diyorlar mı?
Adem: Demeyolla.
Hasan: E peki hiç örgütlenelim sendika kuralım, kooperatif kuralım artık sigortasız çalışmak istemiyoruz diyorlar mı?
Adem: Onları da demeyolla.
Hasan: Aa bak şu eşeklere bak. Yük getir, yük götür. Yüzyıllardır sömürülüyorlar, aşağılanıyorlar. Hiç biri yeter artık deyip isyan ediyomu?
Adem: Etmeyor.
Köylü: Hasan napcaksınız siz benim eşşeğe?
Hasan: Abi eşşeğe yaptığımız bir şey yok. Çocuğa emek bilincini anlatıyorum.
Köylü: Benim eşşeği mi buldunuz anlatçek. Deh.
Hasan: [. . .] Hiç biri protesto ediyomu? Ha?
Adem: E tekme atıyor.
Hasan: Hahahaha. O protesto sayılmaz. O içgüdüsel ve şahsi bir protesto. Yani bilinçli yapılmış bir şey değil. İşte bak emek bilincin olmaz. Toplumcu düşünmezsen, onlardan farkın olmaz. Sığır gibi, eşşek gibi sömürüle sömürüle yaşarsın. Ha illaki de masal okumak istiyorsan. Halkın masalcılarını oku. Tamam mı? Ezopu oku. En azından bizim memleketin. La Fontene benzemez. La Fonten hırsız. Yok bilmem neymiş. [. . .]”

Yukarıdaki diyalogda Hasan'ın Adem'e emek bilinci aşılama konusundaki çabaları gözlenmektedir. Emek piyasasında örgütlenme, sendika kurma, sigortalı çalışma, kooperatif kurma, hafta tatillerinin düzenlenmesi, çalışma ile boş zaman arasında dengenin sağlanması, işverenle mücadele, sömürü düzenine itiraz etme, toplumcu düşünme, Batı yanlısı değil; daha çok sosyalist değerler üzerine kurgulanmış masalları okuma emek bilinci kazanmanın temel göstergeleridir.

Sosyalizm ve Kapitalizm ve İftarlık Gazoz Filmi

Sosyalizm ve kapitalizm arasında asırlardır devam eden ekonomik, politik, sosyal ve kültürel çatışma, filmde son olarak etkisi hissedilen bir diğer konudur. Filmin başından sonuna kadar yerliliğini temsil eden 'gazoz' ile Batı kaynaklı küresel güçleri temsil eden 'kola' arasındaki mücadele sosyalizm ve kapitalizm çatışmasının en somut örneğini oluşturmaktadır. Adem çırak olarak çalışmaya başladıktan sonra Cibari Usta'nın gazozlarını satmak için kolları sıvar. Cibari Usta, Adem'e gazoz satarken kullandığı seyyar arabayı verir ve sokağa salar. Adem, gazozları satmak için bir yandan avazı çıktığı kadar bağırırken diğer yandan da kahvelere gazoz ihtiyaçları olup olmadığını sormaktadır. Fakat kahvelerin çoğu artık gazoz almayı bırakmış, kola satmaya başlamışlardır. Bu durum Adem'in canını fazlasıyla sıkır. Uzun uğraşlar sonunda Adem, iki kasa gazozu Arap Necdet'e satmayı başarır fakat O da parasını vermez. Yani peşin alım yapan kahveler gazoz almaz, Arap Necdet'te aldığı gazozun parasını vermez. Hasan'ın “*Yerli gazoz içmeli, milli burjuvazi desteklenmeli. Memleketin gazozu.*” (İftarlık Gazoz, 2016) şeklindeki kararlı duruşuna, Adem ve Cibari Usta gibi yerliliği savunan kişi ve kişilerin çabalarına rağmen ülkenin yerli ve milli markası olan gazoz için tehlike çanları çalmaktadır. Adem'in gazoz satarak piyasaya adımını attığı ilk deneyimi de başta gazoz olmak üzere yerli ürünlere yönelik rağbetin (talep) iyiden iyiye azaldığını göstermektedir (İftarlık Gazoz, 2016):

“Adem: Ak gazoz, gara gazoz. Limonlu Mandalinli sade. Gazooozcuuuu, gazozzzzz. [. . .] Limonlu Mandalinli sade. Gazozcu geldi. Gaaa-

zoozcu. Gazoz ihtiyacınız va mıydı?

Kahveci (1): Sağol daha az önce Coca cola aldım.

Adem: Gazoz ihtiyacınız va mıydı?

Kahveci (2)Yok çocuğum sağol biz sadece Cola satıyoz.

Kahveci (3): Biz Cola satıyoz. Usta'ya selam söyle.

Adem: Gazoz ihtiyacınız va mıydı acaba?

Bakkal Necdet: İki kasa ver baken? Adın ne senin?

Adem: Adem. Adem Öztürk.

Bakkal Necdet: Cibar Kemal'in yeni çırağı sen mi?

Adem: Hııı.

Bakkal Necdet: Ustana selam söyle. Necdet ağabeyim parasını birazdan getiriverecekmış dedi de. Bubana da selam söyle.”

Sadece sıradan vatandaşın değil, aynı zamanda çocukların tüketim alışkanlıklarında da büyük bir değişim gözlenmektedir. Eskiden gazoz alma konusunda birbirleriyle yarışan çocukların artık bayramda seyranda, tatillerde, hatta Ramazan'da bile gazoz tüketmedikleri, onun yerine kola tükettikleri gözlenmektedir. Filmdeki bu manzara, yerliliği savunan sosyalizm ile küreselleşmeyi savunan kapitalizm arasındaki ayrışmayı göstermesi bakımından büyük bir öneme haizdir. Kapitalizm ve sosyalizm çatışmasının kazanımı sermayeden yana tavır alan kapitalistler, kaybedeni ise yerlilik ve millilik diyen Hasan, Adem ve Cibar Usta'dır. Hasan, karşıt görüşlü kişiler tarafından vurularak engelli hale getirilmiş, Adem 12 Eylül sonrası ağzına kadar doldurulan hapisanelerde canıyla bedel ödemiş, Cibar Usta ise satışları her geçen gün düşen bir esnaf olarak iflasla burun buruna yaşamak zorunda bırakılmıştır. Neticede büyük bedeller ödeyerek gelenekçi ekol kaybetmiş, küreselleşme ise galip gelmiştir. Bahse konu ideolojiler arasındaki rekabet ve ülke içinde yarattıkları mağduriyet bugün dahi hissedilmekte, sinemanın, tiyatronun ve edebiyatın konusu olmaya devam etmektedir.

Sonuç ve Değerlendirme

Kültür çalışmalarının genelinde veya bilhassa sinemayla ilgili akademik yazında uzun süredir üzerinde tartışılan birkaç soru mevcuttur. Bir sanat eseri hangi konuları dile getirmeli, hangi sorunları işlemelidir? Gerçeklik mi yoksa gerçek dışılık mı? Realizm mi yoksa romantizm mi? Ya da sanat eseri belirli bir konudan bağımsız ortaya karışık mı yapılmalıdır? Daha doğrusu birbirinden farklı tonlamalarda ve farklı konuları hepsinden bir miktar olmak kaydı şartıyla mı izleyicisiyle buluşturmalıdır? Veya sanat bir 'ayna' olarak mı düşünülmeli ve toplumsal gerçeği olduğu gibi mi yansıtmalıdır? Bahsi geçen tüm bu sorular günümüzde dahi halen tartışılmakta ve bilimsel çalışmaların odak noktasını oluşturmaktadır. Ancak şurası bir gerçek ki, edebiyat, resim, sinema veya bir başkası toplumsal, ekonomik ve/veya politik olaylardan etkilenmekte, böylelikle sanat eseri dönemin ruhu üzerine inşa edilmektedir. Arşivler, Soğuk Savaş dönemini kendi vechesinden anlatan onlarca filmle doludur. Edebi nitelik taşıyan eserlerde ise toplumsal olaylara ışık tutan yüzlerce örneklik mevcuttur. Şiir, zamanın dili olmuş, tiyatro dönemin yaşanmışlıklarını büyük bir ustalıklı izleyicisiyle buluşturmuştur. Öyküler ve romanlar ise zamanın ruhunu yansıtmaktadır. Hiçbir sanat eseri can sıkıntısından dolayı ortaya çıkmamış; bilakis dönemin içtimai, siyasi ve iktisadi koşullarından, sorunlarından ve çarpıklıklarından etkilenmek suretiyle ve belirli bir amaca hizmet etmek düşüncesiyle üretilmiştir. Bu nedenle neredeyse sanatın tüm formları, örtülü ya da açık bir biçimde toplumsal mesaj vermekte ve sanatseverler tarafından büyük bir teveccühe mazhar olmaktadır. Aynı durum, izleyicinin bilinçaltına hitap eden, görsel ve işitsel özellikler taşıyan sinema için de geçerliliğini korumaktadır. O bakımdan sinemanın 'toplumcu' ve 'gerçekçi' yönünden sıklıkla faydalanılmaktadır.

Bu çalışmada, *İftarlık Gazoz (2016)* filmi örnekliğinden hareketle, emek piyasasını ve çalışma ilişkilerini ilgilendiren dört temel konuya değinilmiş ve filmin içerik analizi yapılmak suretiyle ön plana çıkan temalar tespit edilmiştir. Ahilik, usta çırak ilişkisi, emek bilinci-sendikacılık, sosyalizm ve tarım kapitalizmi bu konular arasında oldukça önemli bir yere sahiptir. Film, 1980 askeri darbesinin toplum ve birey üzerindeki etkisini derinlemesine incelemiş ve önce Hasan, sonra Adem özelinde yaşanan trajediyi büyük bir ustalıklı sinemaseverlerle buluşturmuştur. Filmde Türkiye'nin sosyal, ekonomik, politik ve kültürel özellikleri müthiş bir hassasiyetle beyaz perdeye yansıtılmıştır. Nitekim 1980 darbesinden önce öğrenci olayları nedeniyle Şevket Ağa'nın oğlu Hasan engelli hale gelirken, Adem ise darbeden sonra ölüm orucunda yaşamını yitirmiştir. 1960 darbesinin etkilerini henüz üzerinden atamayan Türkiye, 1980 yılının Eylül ayında yeni bir askeri müdahale ile karşı karşıya kalmış ve devleti tekrardan 'fabrika' ayarlarına döndürmeyi kendisine vazife addeden bir grup asker toplumun değişik kesimlerinden insanları mağdur etmiştir. Filmde Gazozcu Cibar Kemal Usta'nın evladı gibi sevdiği Adem'le arasındaki usta-çırak ilişkisi izleyiciyi ahilik geleneğine götürürken, köyün ağasına ait olan tütün tarlalarında alınterileriyle çalışan tarım işçileri ise tarım kapitalizmini (ağalık) çağrıştırmaktadır. Köyün ağasının oğlu olan Hasan'ın Adem'e emekle ilintili kitaplar vermesi ve onu entelektüel bir zekaya sahip bir birey olarak yetiştirmeye çalışması bir taraftan sosyalizme diğer taraftan da sendikacılığa dair perspektifler sunmaktadır. Neticede film, emeğin varoluşunu borçlu olduğu ideolojiler, bilimsel veriler, toplumsal hareketler ve tarihi dinamikler üzerine inşa edilmiştir. Bu durum filmin gerçeklikle olan ilişkisini bir kademe daha arttırmaktadır.

Çalışma, birkaç açıdan literatüre katkı sunmaktadır. Öncelikle başta sosyal politika ve çalışma ilişkilerini ilgilendiren konuların bir film özelinde ele alınması ve sinemanın emek çalışmaları ile bağlantısının işlenmesi oldukça önemlidir. İkinci olarak bahse konu

disiplinlerde sinemanın “eğitici” ve “öğretici” yönünden istifade edilmesi çalışmayı benzerlerinden farklılaştırmaktadır. Görsel ve işitsel yönü oldukça kuvvetli olan sinemanın eğitim-öğretim faaliyetlerinde kullanılması bilhassa sosyal bilimlerde soyut nitelik taşıyan konuların öğrencilere aktarımını daha da kolaylaştıracak ve öğrencilerin derslere yönelik hazır bulunuşluğunun artmasına önemli katkılar sağlayacaktır. Konuya ilgi duyan ve nitel yönleriyle aynı temayı araştırmak isteyen araştırmacılar, gelecekte Atlas, Nvivo ve Maxqda gibi bilgisayar programlarından faydalanabilirler.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarların ORCID ID’leri / ORCID IDs of the authors

Hasan Yüksel 0000-0001-8736-586X

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Addison, J. T., & Schnabel, C. (2003). *International Handbook of Trade Unions*, USA: Edward Edgar Publishing Limited.
- Akça, G. (2003). Ahilik geleneği ve günümüz Fethiye esnafı. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (14), 209-219.
- Albritton, R. (1993). Did Agrarian capitalism exist?. *Journal of Peasant Studies*, 20(3), 419-441.
- Aydoğan, E., & Delibas, M. B. (2017). Ahilik kurumu ve örgütsel vatandaşlık davranışı. *Third Sector Social Economic Review*, 52(1), 1-18.
- Aydoğdu, Y. (2017). “Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı’nda toplumcu gerçekçi şiirin serüveni (1923-1950)”, *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(14), 267-282.
- Bayram, S. (2012). Osmanlı Devleti’nde ekonomik hayatın yerel unsurları: Ahilik teşkilâtı ve esnaf loncaları. *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (21), 81-114.
- Bell, D. (1972). The cultural contradictions of capitalism. *Journal of Aesthetic Education*, 6(1/2), 11-38.
- Ben Ghiat, R. (2015). The imperial moment in fascist cinema. *Journal of Modern European History*, 13(1), 59-78.
- Bıçerli, K. (2011). *Çalışma Ekonomisi*, 6. Baskı, İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Bierman, W., & Klönne, A. (Çev. Bülent Özçelik), (2007). *Kapitalizmin Suç Tarihi*, Ankara: Phoneix Yayınları, 2007.
- Bowman, J. L. (2005). *Socialism in America*, USA: iUniverse Incorporation.
- Broderick, M. (1999). Nuclear Frisson: Cold War Cinema and Human Radiation Experiments. *Literature/Film Quarterly*, 27(3), 196-201.
- Clark, K. (2001). “Socialist Realism in Soviet Literature”, içinde *The Routledge Companion to Russian Literature*, (ed.) Cornwell, N. USA: Routledge Publication, 174-183.
- Çakmak, M. (2014). Ahiliğin tasavvufi temelleri ve ahilik-fütüvvet ilişkisi. *Hikmet Yurdu Düşünce-Yorum Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 7(13), 143-158.
- Çoban, M. (2018). Değerler eğitimi ve ahilik ilkeleri. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4(1), 87-102.
- Demir, G. (2002). *Ombudsman Aranyor*, İstanbul: Ahi Kültürünü Araştırma ve Eğitim Vakfı.
- Demirpolat, A., & Gürsoy, A. (2004). Ahilik ve Türk sosyo-kültürel hayatına katkıları. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (15), 355-376.
- Dinler, Z. (2018). *İktisat*, Gözden Geçirilmiş 10. Basım, Bursa: Ekin Yayınları.
- Dobrenko, E. (2003). Late Stalinist cinema and the Cold War: an equation without unknowns. *The Modern Language Review*, 98(4), 929-944.
- Durkheim, E. (1895-1896). *Socialism*, translated from the French by Sattler, C., New York: Collier Books.
- Eğilmez, M. (2019). *Ekonominin Temelleri Kavramlar ve Kurumlar*, 1. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Eğilmez, M. (2019). *Tarihsel Süreç İçinde Dünya Ekonomisi*, 9. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Elo, S., & Kyngäs, H. (2008). The qualitative content analysis process. *Journal of advanced nursing*, 62(1), 107-115.
- Erdoğan, B. Z., Torlak, Ö., Yılmaz, C., & İşlek, M. S. (2015). A Historical Approach to Marketing from Anatolia: Akhi Organizations. In *Crossing Boundaries, Spanning Borders: Voyages Around Marketing’s Past; Proceedings of the 17th Biennial Conference on Historical Analysis and Research in Marketing (CHARM)*, 181-186.
- Frankel, H. (2010). *Socialism Vision and Reality*, USA: Arena Books.
- Frolova-Walker, M. (2009). The glib, the bland, and the corny: an aesthetic of socialist realism. *Music and Dictatorship in Europe and Latin*

- America*, 403-423.
- Grievson, L. (2012). The work of film in the age of fordist mechanization. *Cinema Journal*, 51(3), 25-51.
- Grossman, G. (1986). *Ekonomik Sistemler*, İstanbul: Okan Yayınları.
- Hall, P. A., & Soskice, D. (2001). *Varieties of Capitalism: The Institutional Foundations of Comparative Advantage*, UK: Oxford University Press.
- Harris, N. (1973). *Humbug: The Art of P. T. Barnum*, Little, USA: Brown and Company, 75-89.
- Harris, R. (2015). Through the lens of Israeli cinema: a review. *Jewish Film New Medis*, 3(2), 220-231.
- Hart, G. (2020). The land question in China: agrarian capitalism, industrious revolution, and East Asian development, *The Journal of Peasant Studies*, 1-5 DOI:10.1080/03066150.2020.1774702.
- Hart, G. (1986). Interlocking transactions: Obstacles, precursors or instruments of agrarian capitalism?. *Journal of Development Economics*, 23(1), 177-203.
- Hechter, M. (1994). Theoretical implications of the demise of state socialism. *Theory and Society, Special Issue on the Theoretical Implications of the Demise of State Socialism*, 23(2), 155-167.
- Heise, T. S., & Tudor, A. (2013). Dangerous, divine, and marvelous? The legacy of the 1960s in the political cinema of Europe and Brazil. *The Sixties*, 6(1), 82-100.
- Hennebelle, G., & Blomquist, T. (1980). The Adventures of Political Cinema. *Cinéaste*, 10(2), 20-24.
- Hekimler, B. U., Kağmıçoğlu, D. ve Çelik, A. (2014). *Sendikacılık*, 3. Baskı, Eskişehir: Açıköğretim Fakültesi Yayını No: 1826.
- Hermann, M. G. (2008). Content analysis. içinde *Qualitative methods in international relations* London: Palgrave Macmillan, 151-167.
- Hoppe, H. H. (2016). *Sosyalizm ve Kapitalizm Bir Teori*, İstanbul: Liber Plus Yayınları.
- Hsieh, H. F., & Shannon, S. E. (2005). Three approaches to qualitative content analysis. *Qualitative health research*, 15(9), 1277-1288. <https://www.filmpreservation.org> (Erişim Tarihi 09.03.2023). <https://www.imdb.com>, (Erişim Tarihi: 09.03.2023). <https://www.youtube.com> (Erişim Tarihi: 10. 03.2023).
- İftarlık Gazoz, 2016.
- Kacıroğlu, M. (2016). Cumhuriyet dönemi Türk Edebiyatı'nda (1923-1940) toplumcu-gerçekçi edebiyat tartışmaları. *Erzurum Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1/2, 27-71.
- Karaağaç, H. (2013). İlk dönem fütüvvetnâmelerine göre ahiliğin itikâdî temelleri. *Iğdır Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (2), 41-70.
- Karabağ, Ü. M. (2022). Türk sinemasında toplumsal gerçekçi filmlerde İstanbul temsili: acı hayat ve banker bilo filmleri örneği. *Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri*, 8(16), 93-107.
- Karaman, R. (2014). Türk Ahi Teşkilatının işleyişi ve Çorum tarihinde ahilik. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(1), 93-109.
- Karasoy, Y. (2004). Ahi kelimesi ve Türk kültüründe ahilik. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (14), 1-23.
- Karataş, Ö. F. (2013). Hilmi Yavuz'un Doğu Şiirleri'ne toplumcu gerçekçi bir yaklaşım. *Turkish Studies, International Periodicals for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8(13), 1157-1173.
- Kızılar, H. (2015). Osmanlı toplumunun sosyal dinamiklerinden ahilik kurumu. *İtobiad: Journal of the Human & Social Science Researches*, 4(2), 408-423.
- Killen, A. (2011). Homo pavlovius: cinema, conditioning, and the cold war subject. *Grey Room*, (45), 42-59.
- Lefebvre, H. (2007). *Modern Dünyada Gündelik hayat*, I. Gürbüz (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Lefebvre, H. (2022). *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Mahiroğulları, A. (2011). *Dünya'da ve Türkiye'de Sendikacılık*, Bursa: Ekin Yayınları.
- Mahiroğulları, A. (2011). Selçuklu/Osmanlı döneminde kurumsal bir yapı: ahilik/gedik teşkilatı ve sosyo-ekonomik işlevleri. *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*, (54), 139-154.
- Mahiroğulları, A. (2013). *Dünya'da ve Türkiye'de Sendikacılık*, 2. Baskı, Bursa: Ekin Yayınları.
- Mahiroğulları, A., & Altınay, Z. Ü. (2018). Ahilik Kültüründen Günümüze Yansıyan Üç Boyut: Karşılıklı Saygıya Dayalı Usta-Çırac İlişkileri Tüketiciyi Koruma ve Sosyal Güvenlik İşlevi. *Uluslar Arası Ahilikte İş ve Ticaret Ahlakı Sempozyumu Tedbiğleri*, 413-428.
- Martin, R. (1989). *Trade Unionism Purposes and Forms*, New York, USA: Oxford University Press.
- Mestman, M. (2011). Third cinema/militant cinema: At the origins of the Argentinian experience (1968-1971). *Third Text*, 25(1), 29-40.
- Minett, M. (2014). Millhouse: the problems and opportunities of political cinema. *Film History*, 26(1), 108-135.
- Nelson, A. K. (1994). From the Editor: Rethinking the Cold War, *OAH Magazine of History* 8(2), ss. 3-4.
- Nye, D. (1996). *American Technological Sublime*, Cambridge, MA: MIT Press.
- O'Leary, A. (2016). Political/Popular Cinema. Italian Political Cinema: Public Life, Imaginary, and Identity in Contemporary Italian Film, içinde *Italian Political Cinema, Public Life, Imaginary, and Identity in Contemporary Italian Film*, (Ed.) Lombardi, G. ve Uva, C., Bern: Peter Lang Publishing, 107-117.
- Orhan, K. (2010). "Modern Zamanlar" filmi ve dönemsel bir çalışma ilişkileri yorumlaması. *Çalışma ve Toplum*, 1(24), 133-152.
- Ott, B. L. (2010). The visceral politics of V for Vendetta: On political affect in cinema. *Critical Studies in Media Communication*, 27(1), 39-54.
- Özonur, D. (2016). Bir sinema filminde sınıfların temsili ve politik duruş: Kış Uykusu. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (43), 98-117.

- Parijs, P. V. (1992). Basic income capitalism. *Ethics*, 102(3), 465–484.
- Pisters, P. (2016). The filmmaker as metallurgist: political cinema and world memory. *Film-Philosophy*, 20(1), 149-167.
- Robles-Ortiz, C. (2009). Agrarian capitalism and rural labour: the hacienda system in Central Chile, 1870-1920. *Journal of Latin American Studies*, 493-526.
- Rocky 4, 1985.
- Ross, S. T. (1991). Struggles for the screen: workers, radicals, and the political uses of silent film. *The American History Review*, 96(2), 333-367.
- Sancaklı, S. (2010). Ahilik ahlâkının oluşumunda hadislerin etkisi. *İnönü Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1(1), 1-28.
- Sarto, A. D. (2005). Cinema novo and new/third cinema revisited: aesthetics, culture and politics. *Chasqui*, (34), 78-89.
- Segal, H. P. (1985). *Technological Utopianism in American Culture*, USA: University of Chicago Press.
- Shaw, T. (2002). Early warnings of the Red Peril: A pre-history of Cold War British cinema, 1917-1939. *Film History*, 14(3/4), 354-368.
- Stemler, S. E. (2015). Content analysis. *Emerging trends in the social and behavioral sciences: An Interdisciplinary, Searchable, and Linkable Resource*, 1-14.
- Traverso, A., & Crowder-Taraborrelli, T. (2013). Political documentary cinema in the Southern Cone. *Latin American Perspectives*, 40(1), 5-22.
- Uçakan, M. (1977). *Türk Sineması'nda İdeoloji*. İstanbul: Düşünce Yayınları.
- Ugresic, D. (2003). Long live socialist realism. *The Baffler*, (16), 93-94.
- Ülger, B., & Ülger, G. (2005). Akhism as a non-governmental association model in the history of the Turkish nation and an assessment of today's business ethics: a relationship or a contradiction?. *Journal of Human Values*, 11(1), 49-61.
- Valdivia, G. (2010). Agrarian capitalism and struggles over hegemony in the Bolivian lowlands. *Latin American Perspectives*, 37(4), 67-87.
- Wayne, M. (2001). *Political film: The dialectics of third cinema*. Pluto Press.
- White, M. D., & Marsh, E. E. (2006). Content analysis: A flexible methodology. *Library trends*, 55(1), 22-45.
- Wood, G. (1980). "Trade Unions and Democracy: Possibilities and Constructions", Harcourt, M. ve Wood, G. (Ed), *Trade Unions and Democracy Strategies and Perspectives*, Transaction Publishers, 1-18.
- Wu, L. T. K. (1935). American capitalism and imperialism. *Pacific Affair*, 8(1), 81–85.
- Yılmaz, M., & Adıgüzel, E. (2017). Toplumsal sorunlardan bireyin dünyasına Zeki Demirkubuz sineması. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (28), 241-272.
- Yüksel H. (2020). *Sendikacılık ve Sinema, Teori ve Pratik*. Bursa: Ekin Yayıncılık.
- Yüksel, H. (2018). Cold war ideology: the rocky 4 movie. *Journal of Labor and Society*, 21(3), 385-414.
- Yüksel, H. (2021). Endüstri ilişkiler disiplininde sinemanın yeri ve önemi (1965-1980). *Çalışma ve Toplum*, 2(69), 1005-1048.
- Zhan, S. (2017). Riding on self-sufficiency: Grain policy and the rise of agrarian capital in China. *Journal of Rural Studies*, 54, 151-161.

Atıf Biçimi / How Cite This Article

Yüksel, H. (2023). Dört konu, bir film: sinemada 'emeği' ve izdüşümlerini aramak. *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*, 84, 227-248. <https://doi.org/10.26650/jspc.2023.84.1232076>