

Emeğin Perdesi: Yeşilçam'da Çalışma Hayatının Temsili

The Curtain of Labor: Representation of Working Life in Yeşilçam

ÖZET

Türkiye'de çalışma hayatı ve emek ilişkileri, yalnızca hukuki ve iktisadi düzenlemelerle değil; dönemin toplumsal gerçekliğini yansıtan sinema eserleriyle de izlenebilir. Bu çalışma, Yeşilçam sinemasında işçi sınıfının nasıl temsil edildiğini iş sağlığı ve güvenliği, ücret ve sendikalaşma boyutlarıyla ele almakta; söz konusu temsilleri tarihsel-toplumsal bağlamda analiz etmektedir. Nitel bir içerik analizi yöntemiyle, farklı dönemlere ait üç film incelenmiştir: 1960'lı yılların toplumsal gerçekliğini ve grev olgusunu işleyen *Karanlıkta Uyananlar* (1964), iş kazaları, sendikalaştırma ve ücret yoksulluğunu göç süreciyle harmanlayan *Diyet* (1975) ve 1980 sonrası neoliberal dönüşümün emek üzerindeki etkilerini iş güvencesizliği ile örgütlenme krizi ekseninde ortaya koyan *Çark* (1987). Bulgular, her üç filmin de döneminin çalışma ilişkilerine ait temel gerilim ve çelişkileri yansıttığını; sendikal örgütlenmenin bir hak arayışı olarak nasıl kurgulandığını, iş sağlığı ve güvenliğinin sahne dili aracılığıyla nasıl eleştirildiğini ve ücret mücadelesinin sınıfsal çatışmayla nasıl iç içe geçirildiğini göstermektedir. Çalışma, Yeşilçam sinemasının salt bir kültürel hafıza değil, Türkiye emek tarihine dair eleştirel bir yansıtıcı işlev gördüğünü ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yeşilçam Sineması, Türk Çalışma Hayatı, Emek Tarihi, İş Sağlığı ve Güvenliği, Sendikalaşma

ABSTRACT

Working life and labor relations in Turkey can be traced not only through legal and economic documents, but also through the cinematic works that reflect the social realities of their time. This study examines the representation of the working class in Yeşilçam cinema through the dimensions of occupational health and safety, wages, and unionization, analyzing these representations within their historical and social context. Using a qualitative content analysis method, three films from distinct periods are examined: *Karanlıkta Uyananlar* (1964), which portrays the social realism of the 1960s and the emergence of strike action; *Diyet* (1975), which interweaves industrial accidents, union-busting, and wage poverty with rural-to-urban migration; and *Çark* (1987), which depicts the effects of post-1980 neoliberal transformation on labor through job insecurity and an organizational crisis. The findings reveal that all three films reflect the fundamental tensions and contradictions of labor relations in their respective periods, illustrating how union organizing is framed as a struggle for rights, how occupational health and safety is critiqued through cinematic language, and how wage struggles are interwoven with class conflict. The study argues that Yeşilçam cinema functions not merely as a cultural memory, but as a critical lens through which the history of labor in Turkey can be understood.

Keywords: Yeşilçam Cinema, Turkish Working Life, Labor History, Occupational Health and Safety, Unionization

GİRİŞ

Yeşilçam sineması, Türkiye film endüstrisinin yaklaşık 40 yılını kapsayan bir dönemi ifade etmektedir (Şavk ve Doğu, 2021, s.193). Farklı kategorilere ve gelişime sahip olsa da genel olarak Yeşilçam'da, 1950'lerden 1970'lere kadar olan dönem, teknik yetersizliklere rağmen çok sayıda film üretilmiştir. Bu dönemde sosyal gerçekçilik akımının etkisiyle gerçek toplumsal olaylar resmedilmektedir (Kasım ve Atayeter, 2012, s.22).

1960'lar ve 1970'ler, Türkiye'de siyasi ve sosyal birçok olayın yaşandığı bir dönem olmuş ve bu durum Yeşilçam filmlerine de yansımıştır. Bu dönemde çekilen filmlerde, işçi sınıfının sorunları, köyden kente göç, yoksulluk ve sosyal adaletsizlik gibi temalar sıklıkla işlenmiştir. 1980'li yıllar ise, Türkiye'de neoliberal politikaların uygulanmaya başlandığı ve toplumsal yapının değişmeye başladığı bir dönem olmuştur (Sever, 2019, s.8.). Toplumsal gerçeklik ve toplum yapısının ve tüm alanlarda yaşanan bu dönüşüm, sinemayı da derinden etkilemiştir.

Çalışma hayatı ve emek ilişkileri, Yeşilçam sinemasının önemli temalarından biri haline gelmiştir (Ünal, 2016, s.3). Sosyal politika perspektifinden bakıldığında, Yeşilçam filmleri, Türkiye'deki çalışma hayatının farklı boyutlarını ve emek hareketlerinin gelişimini anlamak için önemli bir kaynak olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir başka ifade ile Türkiye emek tarihi ve Türkiye sinemasının ilişkilendirilmesi, birçok sanat dalında emek tarihi açısından sınırlı ve geç kalmış çalışmalara rağmen, mümkün olmuştur.

Eray Karagöz¹

How to Cite This Article

Karagöz, E. (2026). Emeğin perdesi: Yeşilçam'da çalışma hayatının temsili. *International Social Sciences Studies Journal*, (e-ISSN:2587-1587) 12(3), 508-516. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.19292017>

Arrival: 07 February 2026

Published: 28 March 2026

Social Sciences Studies Journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

¹ Dr., Bağımsız Araştırmacı, İzmir, Türkiye, ORCID: 0000-0002-0315-2021

Türkiye'nin batı ülkelerine nazaran geç sanayileşmiş olması, nitel ve nicel açıdan yeterli bir işçi sınıfının bu bağlamda geç oluşması, siyasal ve hukuksal sebepler de göz önüne alındığında, çalışma hayatının filmlere yansması da 1960'lı yıllar ve sonrasını bulmuştur. Bu sebeple, Türk sinemasının da çalışma ilişkileri tarihiyle ve gelişimiyle benzerlik gösterdiğini belirtmek, sendikal örgütlenme, toplu pazarlık ve grev-lokavt kurumlarının 1960 sonrası kurumsallaşmasını sağlamasının da Türkiye sinemasına doğal olarak yansıdığını söylemek mümkündür (Yüksel, 2021, s.1005-1006).

Bu sebeple, çalışmada, Türk çalışma hayatının görüntüsünün, 1960'ların yansıması için, Türkiye sinema tarihinin ilk grev filmi olan "Karanlıkta Uyananlar" (1964), 1970'li yılların yansıması için, *Göç* olgusunu konu alan üçlemenin (*Düğün ve Gelin filmleri*) üçüncü filmi olan "Diyet" (1974) ve *sendikal mücadelenin yozlaşmasını* konu alan "Çark" (1987) filmleri incelenmiştir. Filmlerde işlenen konular genel hatlarıyla çalışma ilişkileri içerisinde büyük yer tutan, iş kazaları, üretim ilişkileri, ücret mücadeleleri, emeğin değeri, sosyal koruma, çalışma koşulları, bilinçsizlik, grev, örgütlenme konuları olmuştur. Bu filmler, dönemin çalışma hayatına ilişkin, en sert eleştirileri gözlemlemenin mümkün olması sebebiyle, Türkiye emek tarihi açısından önemli bir yer tutmaktadır. 1960 sonrası dönemde çalışma ilişkilerinin üç temel kurumu olan sendikal örgütlenme, toplu pazarlık ve grev-lokavt kurumlarının bir arada varlık kazandığı dönem (Makal, 2007, s.513) olduğundan, tarihsel arka planındaki önemli vurguları, doğrudan perdeye yansıtmaktadır. Bu çalışma, söz konusu üç filmi; iş sağlığı ve güvenliği, ücret ve sendikalaşma boyutlarından hareketle nitel içerik analizi yöntemiyle ele almakta; Yeşilçam sinemasındaki işçi sınıfı temsillerini tarihsel-toplumsal bağlamda analiz etmektedir.

Emek İlişkilerinin Tarihsel Arka Planı

Çalışma ilişkilerinin, Yeşilçam yansımalarını anlayabilmek için, emek tarihinin gelişimini kısaca özetlemek faydalı olacaktır. Osmanlı İmparatorluğu'ndan Cumhuriyete aktarılan iktisadi, siyasi, toplumsal ve hukuksal gelişim ve değişimler Cumhuriyet döneminde çalışma ilişkileri alanında temel oluşturmuştur (Kahraman ve Şişmanoğlu, 2019, s.42).

İktisadi alanda başat geçim kaynağını oluşturan tarım ve tarım içerisinde de egemen olan küçük üreticiliğin çalışma ilişkilerine yansımada etkili olmuştur. Batıda gerçekleşen mülksüzleşme, sanayileşmenin hızlı gelişimi içerisinde buna ayak uydurabilecek bir işçi sınıfı kitlesi yaratmasında etkili olmuştur. Türkiye açısından böyle bir gelişme yaşanmamış ve köylü-işçi nitelendirilmesi yapılabilecek ve çoğu mevsimlik çalışan bir kitle var olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nda küçük üreticiliğe dayanan tarım kesimi yanında; son derece cılız olan sanayi de daha çok tarımsal ürünler işleyen, çevirici güç kullanımı ve teknik düzey itibarıyla geri ve küçük ölçekli işletmelerden oluşan bir yapı göstermiştir (Makal, 2007, s.514).

1920'li yıllar ise liberal bir politikanın izlenmeye çalışıldığı ve buna ilişkin politikaların yoğunluk kazandığı bir dönem olarak göze çarpmaktadır (Deniz, 2007, s.140). 1927 yılında Teşvik-i Sanayi Kanunu ile bu liberal anlayışın bir yansıması olarak özel kesim yatırımları desteklenmiş ancak bu yatırımlarla sağlanması hedeflenen sanayileşmeni, çeşitli sebeplerle başarısızlığa uğradığı görülmektedir (Takım ve Ersungur, 2018, s.727). Şüphesiz bu başarının, farklı tarihsel ve kalıtsal sebepleri de vardı. Bu sebeplerden birkaçını şöyle belirtmek mümkündür: Türkiye'nin sanayileşme için gerekli sermaye ve nitelikli işgücünden mahrum oluşu, dönem itibarıyla sanayileşme için gerekli olan altyapının henüz mevcut bulunmayışı, 1925 yılında aşarın kaldırılmasının bütçeyi ve dolayısıyla sanayileşme çabalarını olumsuz yönde etkilemesi, 1923 yılında imzalanan Lozan Antlaşması hükümlerine göre Türkiye'nin 1929 yılına kadar sanayisini koruyacak gümrük tedbirlerini alamamak durumunda kalması olarak gösterilebilir (Makal, 2007, s.514).

1930'lu yıllara gelindiğinde Türkiye'nin devletçi iktisat politikaları ile sermaye yetersizliği, nitelikli ve sürekli işgücü eksikliği kısıtlamaları tedrici bir şekilde aşmasında etkili olmuştur. Dönemin siyasal ideolojisini temsil eden halkçılık ve sosyolojik temelini dayanışmacılık anlayışının oluşturduğu tek parti dönemi sınıfların varlığını reddetmektedir. Bunun çalışma ilişkileri alanındaki en temel yansıması ise 1936 İş Kanunu'dur (Görücü, 2017, s.1335). Bireysel olarak işçiyi koruyan İş Kanunu toplu çalışma ilişkileri alanında otoriter düzenlemelere sahiptir ve grev-lokavtı açık bir şekilde yasaklamıştır. Yine dönem içerisinde 1938 Cemiyetler Kanunu sınıf temelinde cemiyet kurulmasını yasaklayarak tek parti yönetiminin uygulamalarına bir yenisini ekliyor ve hatta 1940 yılında çıkarılan Milli Korunma Kanunu ile sanayileşme askıya alınmış (Arslan, 2020, s.151), sosyal haklar kısıtlanmış ve İş Kanunu'nun birçok maddesi de uygulanma olanağı bulamamıştır (Mollamahmutoğlu vd., 2022, s.145).

1945'li yıllardan sonra çok partili hayata geçiş, çalışma ilişkileri açısından bir dönüşümü de beraberinde getirmiştir. 1946 yılında Cemiyetler Kanunu'ndaki sınıf esasına dayalı cemiyet kurma yasağının kalkmasından sonra sendikalar yeniden kurulmuştur (Koç, 1999, s.36). Ancak 1947 yılında çıkarılan 5018 sayılı Sendikalar Kanunu'nun getirdiği siyaset yasağı büyük bir darbe olarak çalışma hayatına gelmiş ve özü itibarıyla sendikaların yaptığı her faaliyet aslında siyasi nitelik taşıdığından, uygulanması "fili imkânsız" hale gelmiştir. 1960 öncesi sendikal

örgütlenmeler işletme düzeyinde kurulan mahalli sendikalar mali açıdan da güçsüz kalmış, dolayısıyla bu dönem öncesinde hem fiili uygulama yasakları hem mali güçsüzlük ile çalışma hayatının önemli aktörleri haline gelememişlerdir. Ancak 1963 yılında 274 sayılı yasayla, sendikaların üyelik aidatı alabilmesi ile mali olarak güçlenmişlerdir (İleri, 2015, s.210).

1960 sonrasında Türkiye’de sendikal hareketler önemli bir ivme kazanmış; sendikal örgütlenmelerin de çeşitli ideolojik eksenler etrafında bölünmesine yol açmış ve 1970’li yıllarda bunu çokça hissettirmiştir. 1980 askeri darbesiyle sendikal hareketlerin siyasal yönelimi kesintiye uğramış; bu müdahalenin ardından oluşan yeni siyasal ve ekonomik koşullar altında sendikalar, ideolojik temelli sendikacılık anlayışından uzaklaşarak ekonomik temele ulaşmış ve bu dönüşüm, 1990’lı yıllarda hız kazanmış; Soğuk Savaş’ın sona ermesiyle birlikte sendikaların dünya genelinde güç kaybına uğraması, küreselleşmenin emek piyasaları üzerindeki dönüştürücü etkileri ve Türkiye’ye özgü sosyo-ekonomik koşulların sendikal hareketlerin aleyhine işlemesiyle daha da derinleşmiştir (Delican, 2006, s.41). Emek piyasası açısından 1980 sonrası yaşanan neoliberal dönüşüm, derin yaralar açmış ve bundan şüphesiz en çok etkilenen grup emek olmuştur (Gökcek, 2023, s.151).

1960'lar: "Karanlıkta Uyananlar": Sınıf Bilinci, Sendikalaşma Hakkı ve Grev

1960’lı yılların toplumsal gerçekçiliğiyle ortaya koyulmuş sinema anlayışının öncü örneklerinden biri olan *Karanlıkta Uyananlar* (1964), senaryosunu Vedat Türkali’nin kaleme aldığı, yönetmenliğini Ertem Göreç’in üstlendiği ve başrollerinde Fikret Hakan, Beklan Algan ve Ayla Algan gibi dönemin önemli oyuncularının yer aldığı, Türkiye işçi sınıfının sinema perdesinde ilk kez *sınıfsal bir bilinçle* temsil edildiği yapımdır. Sendikalaşma, sınıf dayanışması ve işçi-işveren ilişkileri, dönemin toplumsal gerçekliğine uygun şekilde işlenmiştir. Filmde karakterler, sınıf konumlarının bilincine varır ve kolektif hareketin önemini kavrar. Film, işçilerin toplu işten çıkarmalara karşı direnişini, ücret artışı mücadelesini ve grev hakkını doğrudan ele alan Yeşilçam’ın ilk başarılı işçi sınıfı yapıtıdır. Vedat Türkali, 'Bu Gemi Nereye?' adlı kitabında bu dönüşümü şöyle ifade eder:

“Bizim o zaman yapmaya çalıştığımız bir şey oldu... O da Türkiye’nin demokratikleşme sürecine katkıda bulunmaktı. Ve yığınlara belli bir demokratik mesaj vermek. 27 Mayıs belli yasalar getirdi. Ama halk daha bu yasaları benimsenmiş değildi. Mesela sendikalar yasası. Çoğu benzer ülkelerden benzer yasaların bize getirilmesi şeklinde oldu. İşçi sınıfı bunları, Batı işçi sınıfının anlı mücadelelerle elde etmesi biçiminde elde etmedi. Bu gelen kanunların hayata geçirilmesini sağlamak için sinemacılara düşen bir görev vardı. Ben genellikle filmlerinde bunları yapmaya çalıştım. Demokratik haklara sahip çıkılmasını savundum” (Türkali, 1985: 201)

'Karanlıkta Uyananlar' filmi bir boya fabrikasında çalışan işçiler ve işveren arasındaki çatışmaları konu almaktadır. Filmin henüz başlarında bu konu net bir biçimde işlenmiştir. İşveren, yalnızca bir birey olarak değil, sınıf olarak “işveren/sermayedar” tipolojisinin bir yansımasıdır. Filmde, kenar semtlerde oturan yoksul ve işçilerin çoğunluğunu oluşturduğu toplumsal kesim başarılı bir şekilde aktarılmıştır. Bu kenar semtlerdeki mahalle sakinleri, iç içe geçmiş ve sıkı bir dostluk hatta çoğunluğu akrabalık ilişkisi içerisinde. 1960’lı yılların ortasında gündeme gelen pek çok sosyo-politik tartışmaya göndermelerde bulunan *Karanlıkta Uyananlar* filminde, darbeye destek veren sanayi burjuvazisi ve Demokrat Parti zihniyetinin taşıyıcısı ticaret burjuvazisi arasındaki çıkar çatışması filmin senaryosunda önemli yer tutmaktadır (Şiriner, 2011, s.447). Yoksulluk ve varlık arasındaki görsel fark da işçilerin yaşadığı evler ile işverenin evi arasındaki ayırmda gösterilmektedir. Bu yönüyle, bir sınıfsal farklılığın da resmedildiğini görmekteyiz. Ahşap evlerin çoğunluğunun yanında işverenin evi iki katlı, lüks bir evdir.

İşveren (Oktay), üç işçiyi sendikalı olduğu için işten çıkarır ve bu eylem karşısında, işçilerin birlik olmalarının faydalarının, sendikalı diğer işçiler tarafından anlatılması gerektiği vurgulanmaktadır. İşveren, yeni bir girişime başlar ve işçiler de bunun karşılığında bölüşüm vurgusuyla, üretilen değerden bir pay istemektedir. Bölüşüm ve paylaşım vurgusu içerisinde, işveren kendi yöneticileri ile yaptığı görüşmede isteklerinin karşılanması halinde bunun işçileri “tepelerine çıkarmak” olarak gördüğünü, bu sebeple de bu durumun kabul edilemeyeceğini belirtmektedir. Fabrikada bunun karşılığında grev ilan edileceği konuşulmaya başlanır. İşçiler birlik içerisinde değildir ve bazı işçiler sendikalılar arasında konuşulanları işverene iletir. İşveren, güçlü imajı ile bağ kurduğu hükümet yetkilileri ve arkadaşlarıyla, ürettiği boyanın ithalini engellemek amacıyla hükümette yakın arkadaşlarıyla konuşur. Aynı zamanda iç piyasada hammadde sıkıntısı mevcuttur. İşveren, üretimi arttırmak amacıyla, sendika yetkililerini görüşmeye çağırarak isteklerini kabul edeceğini belirtir, karşılığında ise daha verimli ve daha uzun süreli çalışma ister. Filmde ifade edilen, işverenin daha fazla üretim ve kar amacıyla sendikaya sözde “taviz” verebileceği vurgusudur.

İşverenin oğlu (Turgut) ise babasının aksine işçilerle yakın bir arkadaşlık içerisinde. Turgut, babasının ölümü sonrasında fabrikanın başına geçer. İşçilerle sıkı bir dostluk içerisinde olan Turgut fabrikanın başına geçtiğinde, işçiler artık greve gerek kalmadığını, isteklerini mücadele ile almalarına gerek olmadığını, Turgut’un bunu zaten kendiliğinden gerçekleştireceğini düşünür. Film, değişen işverenler ve karakterler arasındaki davranış farklılıklarını

da başarıyla vurgular. Ambalaj atölyesine dönüşmeden önceki sergilenen paternalist tutum ile bu dönüşüm sonrasındaki işveren ve işçi ilişkisindeki kurgu arasındaki fark da göze çarpmaktadır.

Turgut ilk zamanlarda işten atılanların geri alınmasını ve işçilerin isteklerinin derhal kabul edilip, gerçekleştirilmesini söyler. Babasının yanında çalışanlar Turgut'a da fabrikayı idare etmesi konusunda yardımcı olacaklarını belirterek görevlerine devam etmektedir. Turgut fabrikanın yönetimi konusunda tecrübesiz ve ilgisizdir. Turgut karakteri filmde kendini burjuva sınıfına ait hissetmemektedir. Ancak fabrikanın yöneticileri, fabrikanın bilançolarını Turgut'a sunarak işçilerin artan taleplerinin gerçekleştirilmesinin mümkün olmadığını belirterek bunun reddedildiğini işçilere sunmak isterler. Fabrika ekonomik olarak sıkıntıya düşer ve kendini kurtarmaya çalışır. İthalat yoluyla, içerideki üretim direnişi kırılmaya çalışır. Gerçekten de ithal ikameci sanayileşme stratejisinin uygulanması ile 1960'lı yılların sonlarına kadar geleneksel sektörlerde (gıda, dokuma gibi temel tüketim sektörlerinde) önemli düzeyde ithal ikamesi gerçekleştirdikten sonra, demir-çelik ve Petro-kimya gibi ara mallarında ve bazı yatırım mallarında ithal ikamesine gidilmiştir (Eşiyok, 2004: 4). Nitekim, boya ithalatının da artmasıyla karlılık giderek düşmüştür. Tüm bu olanlar karşısında işçiler yavaş yavaş umutlarını bağladığı Turgut konusunda yanılgıya düştüklerini düşünürler. Fabrika işçilerinden olan ve Turgut'un da yakın arkadaşı ve aynı zamanda fabrikada kaynakçı olan Ekrem, sendikal örgütlenme ve işçi sınıf bilincini vurgulamış *"Bize ancak bizden fayda var"* diyerek, işveren koltuğuna kim otursun aklından işçilerin çıktığını belirtmiştir. Sendikalı olmak, filmde önemli bir vurgu olarak sunulmakta ve birlikte hareket edene kadar bu bir bilinçlenme serüveni (Morva Kablamcı, 2019: 78) olarak ifade edilmektedir.

Fabrika, ticari olarak zor duruma düşer ve protesto gönderilme aşamasına kadar gelir. Filmde bu noktada önemli bir vurgu daha yapılmaktadır. Ticari olarak zor duruma düşen fabrika, daha kalitesiz boya üretimine geçer ve aldığı iş için ürettiği boyaların tahlil raporları, boya şart ve standartlarına uymamaktadır. İşçiler bu kalitesiz boyayı kendi emeklerine saygısızlık olarak görmektedir. Fabrika daha da zor duruma gelir. İşçiler aylardır ya ücretlerini alamamakta ya da eksik almaktadır. Bu gelişmeler sonrasında, fabrikada alınan grev kararı oylanır ve kabul edilir. İşveren sarı sendikayla örgütlenmeleri bölmeyi amaçlar ve fabrikayı ambalaj atölyesine dönüştürür. Sendikalı olmayıp, daha sonra sarı sendikayı kuran işçiler ifşa edilir ve fabrikada grev başlar. Bu greve tüm işçi aileleri ve tanıdıkları katılırlar. Grev büyür ve greve diğer sendika ve işçiler de katılırlar. Grev esnasında açılan pankartlarda yazılan sözler ise oldukça anlamlıdır: "Hak verilmez, alınır." En sonunda, Turgut işçilere "Hep bizim için çalıştınız, 20 gün de kendiniz için çalışın" der ve işçiler işbaşı yapar ve "Burası bizim ve karşınızda memleket var" demektedir. Filmdeki sınıfsal çatışmalar, işçilerin hak arayışı, sınıf bilinci üretme çabaları ortaya konulmuştur.

Filmin asıl vurgusunun sendikalaşma olmasının, dönem şartlarından ayrı düşünülmesi çok mümkün değildir. 1960 sonrası dönemde toplu iş ilişkileri açısından önemli gelişmeler yaşanmıştır. Çalışma ilişkilerinin üç sacayağını oluşturan sendikal örgütlenme, toplu sözleşme ve grev-lokavtın kurumsallaşması sağlanmıştır. Geniş ölçüde, sanayileşmenin – yavaş da olsa- belli bir gelişim göstermiş olmasına ve –geri de olsa- belli bir düzeye erişmiş bulunmasına bağlı olarak 1960'tan sonra sendikacılık alanında ve sendikacılık-siyaset ilişkilerinde değişik nitelikte ve boyutlarda bazı hareketler yaşanmıştır (Işıklı, 2005: 498). Gerçekten de film, büyük ölçüde kolektif hareket, sendikalaşma ve grev konusunda önemli vurgular yapmakta; grev sırasında işçilere sadece işçilerin değil, ailelerinin, bakkal, kasap gibi mahalle üyelerinin de destek olduğu bir anlatımla grevin, toplumsal seviyede vücut bulması halinde güçlü olabileceği belirtilmektedir.

Sonuç olarak, film, Türkiye'de siyasal dönüşümün etkilerinin yoğun biçimde hissedildiği bir dönemde çekilmiş; yeni yasal düzenlemelerle tanımlanan hakların, toplumun daha geniş kesimlerince anlaşılması ve içselleştirilmesine katkı sunmuştur (Kiraz Demir, 2022: 228). Karanlıkta Uyananlar, işçilerin yaşadığı sorunların, ancak dayanışmayla elde edeceği zaferi göstermektedir (Uluç, 2009: 123-124).

1970'ler: "Diyet": İş Kazaları, Ücret Yoksulluğu ve Sendikasızlaştırma

1970'li yılların sosyal gerçekçi sinema anlayışının çarpıcı örneklerinden biri olan Diyet (1975), senaryosu ve yönetmenliği Lütfü Ömer Akad'a ait, başrollerini Hülya Koçyiğit ve Hakan Balamir'in paylaştığı; yoksulluk, sınıfsal çaresizlik ve ahlaki ikilemler ekseninde ilerleyen toplumsal bir dramı yansıtmakta ve kırsaldan kente göç eden bir ailenin, büyükşehirde var olma mücadelesi içinde insan onurunu koruma çabasını aktarmaktadır. Diyet filmi, işçilerin çalışma yaşamındaki sorunlarını işlerken, emek bilincinin gelişimine yönelik bir farkındalık oluşturma amacı taşıması bakımından dikkate değer bir yapımdır (Kırel ve Yetimoğlu, 2022:659). Filmde, sınıf farklılıkları ve kentleşmenin yarattığı yabancılaştırma işlenmektedir. Kadın emeği, aile içi baskı ve yoksulluk gibi temalar üzerinden, emeğin sömürüldüğü vurgulanmaktadır.

Lütfü Akad'ın göç olgusunu anlattığı Gelin (1973), Düğün (1973), Diyet (1975) üçlemesinin son filmi olan Diyet filmi şehre göç ederek gelmiş insanların, "modern işçi" olma süreçlerini ve yoksullukla mücadelelerini, dönemin şartlarını da dikkate alarak sunmaktadır. Geleneksel motiflerle harmanlanmış sınıfsal gerilimler, gecekonduda

yaşayan ve temel dertlerinin geçinmek olduğu insanlar göze çarpmaktadır. Çoğu emek filmindeki gibi işverenin “kötü ve sömürücü” imajı işlenmiştir. Filmin ana temalarından biri de sendikal ve hakları konusunda bilinçli işçilerin, örgütlenmenin önemini diğerlerine aktarmaya çalışırken, geleneksel motiflerle işlenmiş işçilerin bunu reddetmesi ve hatta din-sendikacılık arasında kurulan bağa gönderme yapılmasıdır.

Filmde, bir cıvata fabrikasında çalışan işçilerin yaşadığı sömürü ve yoksulluk ekseninde iş kazaları, düşük ücretler ve sendikal örgütlenme eksikliği gibi temel sorunlar da işlenmektedir. Filmin başında, bu fabrikada çalışan işçilerden “Mustafa” iş kazası geçirerek bedenini makineye kaptırmaktadır. Daha sonra işçiler makineyi suçlamaya başlar ve ‘katil’ makine ismini kullanarak onu tanımlamaktadırlar. Endüstri Devrimi gerçekleştikten sonra yaşanan makine kırıcılığı eylemlerine benzer bir olay olarak göze çarpmaktadır. Katil makine işçisi haricindeki işçiler için de güvenli bir çalışma ortamının sağlandığı söylemek mümkün değildir. İş elbiseleri yine tek güvenlik olarak sunulmuştur. Filmin ilk anında izleyiciye aktardığı iş kazasını, filmin sonunda da büyük benzerlikle izleyiciye sunmuştur. Son kısımda yine işçilerden “Hasan” kolunu aynı makineye, dalgın ve sinirli bir anında kaptırmaktadır.

İş sağlığı ve güvenliği yönünden iki trajik kazanın işlendiği bu filmde, bu kazalara karşı tedbirlerin de önemli bir yönünün sendikalaşma olduğu vurgulanmaktadır. Şüphesiz bu durum da dönemin şartlarından bağımsız değildir. 1961 Anayasasının getirdiği özgürlükler, 12 Mart döneminde törpülenmeye çalışılmış da olsa bu dönem hariç sendikal haklar özgürce ve etkin olarak kullanılmıştır (Tunç ve Akarçay, 2022: 1544). Hatta 1977–1980 döneminde uluslararası ortalamaların üzerine çıkan grevler yaşanmıştır. Filmde, sendikal örgütlenmeye de farklı açılardan bakılmıştır. Sendikal örgütlenmenin önemini bilincinde olan, haklarını savunan bir grup işçiler; örgütlenmeyi bilinmediği için korkan geleneksel motiflerle işlenmiş “Hacer” karakteri; örgütlenmeyi ve işverene karşı savaşmayı ekmeğine ihanet olarak sayan Hasan karakteri. En ilginç vurgu ise Hacer’in babasının Hadis-i Şerif örneği vererek din ve sendika arasındaki ilişkiyi kurması olmuştur. Hacer’ in babası bir Hadis-i Şerif’ den bahsederek birleşmeleri gerektiğini belirtir (Kirel ve Başer Yetimoğlu, 2022: 648)². Sendikal örgütlenme olabilmesi için bir işçi sınıfı bilincinin oluşması gerektiği de işlenmektedir. Bunu film içerisinde sıklıkla, işçiler arasında “sendikalaşma” konusundaki diyaloglarda da gözlemlemekteyiz. Film boyunca sendikal işçiler diğer işçilere sendikalaşmasının önemini gerek bildirilerle gerekse sözlerle anlatmaya çalışmıştır. Akad bu filmde şu vurguya yer verir: örgütlenmek, kapitalizmin acımasız işleyişine karşı işçinin yaşamını koruyabilmesinin tek çıkış yoludur. İşçilerin tek şansının sendikal ve örgütlü olmaları gerektiğini belirterek, sendikasılaşmanın en acı sonucunun, başlangıcında iş kazası sonucu sakat kalan bir işçi olan Mustafa ve yine fabrikada aynı nedenle kolunu kaybeden bir başka işçi olan Hasan gibi çeşitli karakterler aracılığıyla açık bir şekilde gözler önüne serilmektedir (Yüksel, 2023: 27).

Filmde, iş sağlığı ve güvenliği konusunda yaratılan riskler, sendikalaşma ile çözüme kavuşacaktır ki nitekim bunu işverenin işyerinde önlem almış gibi görünmek amacıyla görülen yerlere yazılar asması ve tehlikeler karşısında işçilere uyarılarının da olduğu görülmektedir. Sendika üyeleri de işverenin bu çabasına karşılık olarak işçilere birlikten kuvvet doğacağını anlatan bildiriler dağıtmaktadır. Sendikal işçiler geleneksel sosyal güvenlik tekniklerine uygun olarak, yardım sandıklarına benzer şekilde aidat benzeri bir miktar toplayarak iş kazası geçiren işçiye tekerlekli sandalye almak için harekete geçmiştir. İş sağlığı ve güvenliği, sendikalaşma, din ve sendika ilişkisinin yanında, sendikasılaşma ve ücret konularında da önemli vurgular bulunmaktadır. İşveren, sendikasız işçilere örgütlenmemelerini teşvik edecek şekilde nakdi yardımlarda bulunmuştur. Yine, işverene göre sendikalar büyük sorundur ve hatta işe girişlerinde, işçilerin üstü olası bir bildirinin varlığına karşı aranmaktadır. Hatta, sendikasız işçilere nakdi desteğin yanında boş arsa da vererek evlerini buraya kurabileceklerini söyleyerek sendikasılaşma teşvik edilmiştir.

Filmde işlenen “Hasan” ve “Hacer” karakterleri ve birbiriyle olan diyalogları da temel alınmaktadır. Çünkü, Hasan oldukça çalışkan bir işçidir ve Hacer onun bu durumundan korkmaktadır. Hasan’ın başına da iş kazası geçiren işçinin başına geldiklerinin tekrarlanabileceği korkusu sarmıştır ve Hacer sendikaya giderek bilgi almak ister. Hasan’ın bunu öğrenir ve sendikaya gider. Usta’nın Hasan’a söylediği ise oldukça anlamlıdır: “*Sen de bir yedek parçasın ashında*”. Hasan filmin sonunda o katil makinede kaza geçirerek kolunu kaptırır ve film vermek istediği mesajı Hacer’in ağzından vererek sona erer: “*Makinenin günahı yok, suç bizde!*”

Ücretler yönüyle de fakirlik ve satın alma gücünün azlığı iyi bir biçimde işlenmektedir. Filmde de ana karakterimiz olan Hasan, sendikasız ve oldukça düşük bir ücreti kabul etmesine karşın; ücreti olan 200 lira yerine 166,80 lira verilmiştir. Yine, işçilerin yaşadıkları gecekondular, kendilerine ait, işverenin verdiği arsada bir bahçeli eve sahip olma hayali Hasan’ı oldukça ümitlendirmektedir. Hasan filmde de oldukça yoksul olduğundan eski ayakkabıları

² İki kişi, birden hayırlıdır, üç kişi ikiden hayırlıdır, dört kişi üçten hayırlıdır. Sizin cemaat halinde olmanız gerekir. Şüphesiz ki Allah, ümmetini ancak hidayet üzerinde birleştirir. (Ahmed, Müsnet: 5/145)

dramatize edilerek sunulmuş ve yaşanan yoksulluk gözler önüne serilmiştir. Aynı şekilde Hacer'in babasının çalışmak zorunda olması ancak iş bulamaması sebebiyle utanarak seyyar satıcılık yapması da bunun göstergesidir.

Sonuç olarak, film, iş sağlığı ve güvenliği, sendikalaşma, din ve sendika ilişkisi, örgütlenme önündeki engeller, sendikasızlaştırma gibi konular yönünden oldukça sert ve direkt mesajlar sunmaktadır.

1980'ler: "Çark": İş Güvencesizliği, Ücret Baskısı ve Örgütlenmenin Çöküşü

Türkiye’de 1980 sonrası toplumsal dönüşümün işçi sınıfı üzerindeki etkilerini ele alan Çark (1987) filminin senaryosunu, Tarık Akan, Bekir Yıldız ve Haşmet Zeybek, yönetmenliğini ise Muzafer Hıçdurmaz üstlenmiştir. Başrolünde, Tarık Akan’ın yer aldığı, sınıf bilincinden bürokratik yozlaşmaya uzanan bir dönüşüm hikâyesini odağına alan çarpıcı bir yapımdır.

Film, dürüst ve mücadeleci bir işçinin zamanla sistemin çarkları arasında kendi ilkelerinden uzaklaşarak nasıl bir iktidar aygıtına dönüştüğünü işlemektedir. Hem bireysel çözölmeyi hem de dönemin ideolojik kırılmalarını derinlikli biçimde tartışmaya açmaktadır. Film, temel olarak da sendikacılık yüzünden işten atılan dört arkadaşın, dramatik hikâyesini aktarmaktadır (Alaca, 2019: 50). Türkiye’nin toplumsal değişiminin yansımalarından kesitlerin de sunulduğu (Kaplan, 2022: 273) bu film, dayanışmanın ve dayanışmanın sendikalaşmaya dönüşmesinin önemini aktarmaktadır.

Dönemin şartlarını yine sert biçimde işlediğini gördüğümüz filmde, ucuz işgücü vurgusu sıklıkla yapılmaktadır. Nitekim, 1980’li yıllarda Türk ekonomisine uluslararası piyasalarda rekabet imkânı verecek unsur ucuz işgücü olarak karşımıza çıkmaktadır (Koray, 2005: 53). Darbe sonrası çekilmesi sebebiyle sendikacılığa net bir biçimde vurgu yapmasa da örgütlenmenin önemini izleyiciye aktarabilmiştir. Birçok sinemada filmin yayınlanmasının sonuçlarından çekinildiği için film dönem içerisinde büyük bir kitleye ulaşamamıştır. 12 Eylül darbesinin yarattığı baskı koşulları altında çekilen film, dönemin sansür uygulamalarından etkilenmiş ve gösterime girdikten kısa süre sonra yayından kaldırılmıştır. Ancak tüm bu baskılara rağmen, çekimlerin tamamlanmasından yalnızca yirmi gün sonra Kazlıçeşme’de deri işçileri fiilen greve gitmiş, böylece filmin işaret ettiği toplumsal gerilim sahada da karşılığını bulmuştur (UİDDER, 2013: 1).

Filmde Tarık Akan’ın canlandığı Rauf, baba mesleğini sürdürerek cam fabrikasında çalışır. Cam fabrikasında işçilerin ücretleri oldukça düşük, iş güvenliği ve güvencesinden yoksundur. Hatta bu durum hem yaşadıkları yer hem de bu tehlikeli bir işte çalışmalarına rağmen, herhangi bir tedbir alınmadan terlikle çalışan işçileri görmektedir. İşçiler, karşılaşılabilecekleri riskler hakkında da bilinçsiz olarak işlenmiştir.

Artan rekabet ve ithalat baskısı, işvereni işçileri işten çıkarmaya zorlar. Çünkü plastik fabrikaları açılmış ve plastik ithalatı arttıkça cama ikame edilecek bir mal niteliği almıştır. İşveren, bu durum üzerine Rauf’u yanına çağırarak kendisinin, Ali’nin ve Kerim’in haricinde bütün işçilerin çıkarılması gerektiğini iletmıştır. İşsizliği de onlara tehdit olarak göstererek ülkedeki yedek işgücüne vurgu yapmaktadır. Filmde, Rauf karakteri geleneksel kalıplardan sıyrılmış ve dayanışmayı çalışma ilişkilerinin temeli olarak görünen bir işçi olarak resmedilmektedir. Rauf ve arkadaşları işverene, bu çıkış talebi üzerine, diğer işçiler çalışmadıkça kendilerinin de çalışmayacaklarını iletmış ve işi bırakmıştır. Rauf, hem güvencesiz hem de ucuz işgücü/ücretler genel seviyesine de “Alın terinin karşılığı yalvararak alınmaz” sözüyle karşılık vermektedir.

Rauf, bu durum üzerine iş aramaktadır ancak iş bulmak dönemin şartlarında oldukça zordur. Aralarında Rauf, Ali ve Kerim’in de bulunduğu bir kamyon dolusu işçi tersaneye fabrikaya iş için götürülür. O fabrikada ise grev vardır ve Rauf kendilerinin grev kırıcısı olarak getirildiklerini fark ederek grev olan yerde çalışılmayacağını söyler. Bu grev 12 Eylül sonrası ilk yasal grev olup, filmde betimlenen grev, 12 Eylül sonrası dönemde hukuki meşruiyet zemini arayan emek mücadelesine dikkat çekmektedir.

Rauf, Ali ve Kerim Kazlıçeşme’de deri atölyesine gider. Orada çalışmaya başlarlar ve sigortası olmayan bu işyerinde çalışma ortamı da oldukça kötü olarak işlenmiştir. Koku yüzünden içeride fenalaşan işçiler bile mevcuttur ve işveren bunun karşısında hiçbir önlem almamaktadır. İşyerinde yemekhane yemeklerinin kötü olduğu ve denetimin yapılmadığı atölyelerde herhangi bir iş güvencesi tedbirinin de alınmadığı görülmektedir. Deri fabrikasında, bir işçi, ücretlerinin düşüklüğünü şöyle ifade etmektedir: “Bir deri ceket 100.000, ücret 30.000 lira.” 12 Eylül sonrası uluslararası piyasada belirlenen mal ve hizmet fiyatları toplam maliyetin önemli bir bileşeni olarak görülen ücretler üzerinde baskı yaratmaktadır (Makal, 2007: 527). Reel ücretler 1980 sonrası değişen politikalar ile düşmesine karşın, 1989 Bahar Eylemleri ile tekrar artışa geçmiştir. (Erdoğan, 2022: 1). Film dönem olarak, 1989 öncesi 1980’leri işlediği için, ücretler seviyesinin de oldukça düşük olduğu işlenmektedir.

Rauf’un işyerinde dayanışma çağrıları üzerine işveren Rauf’a işçileri kıskırtmaması yönünde baskı yapmaktadır. Çünkü iş güvenliği ve güvence yoksunluğu, durumu giderek daha kötü hale getirmektedir. Rauf’un daha önce

babasına uyarıda bulunmasına rağmen babasının hala Kerim'i işe getirmesi sonrasında, Kerim elini makineye kaptırarak ölür. Ancak Kerim'in ölümü bardağın son damlası olmuştur ve binlerce işçi Kerim'in ölü bedenini omuzlarına alarak yürümeye başlarlar. Polis bunun yasal bir grev olmadığını belirterek yürüyüşün durdurulması gerektiğini söyler. Çünkü, toplu olarak işyerlerini terk etmek yasaktır. Bunun üzerine, binlerce işçi iş elbiselerini yere bırakır. 20 gün boyunca tüm işçiler genel greve gider.

Sonuç olarak, filmde, Rauf karakteri sistemin baskı ve ideoloji yoluyla bireyi nasıl dönüştürdüğünün somut örneğini sunmaktadır. Filmde işlenen tüm işyerlerinde iş güvencesi bulunmamakta, iş sağlığı ve güvenliği yönünden hiçbir tedbir alınmamakta, genel olarak çok kötü çalışma koşulları işlenmektedir.

SONUÇ

Sinema eserleri, üretildikleri dönemin toplumsal, ekonomik ve siyasal koşullarından bağımsız değerlendirilemez. Onlar, diğer sanat dallarında da olduğu gibi toplumsal, ekonomik veya siyasal temellere sıkı sıkıya bağlıdır. Türk Sineması kendi imkanları, olanakları ve dönemin koşulları çerçevesinde bu temelleri Türk toplumunu bazen abartılı bir biçimde bazen de sade bir dille anlatmıştır (Şiriner, 2011: 440). Dönemsel olarak ise, emek tarihi ilişkilendirilmesi 1960'lı yıllar sonrası gerçekleşmiştir. Çünkü, Türk sineması sosyal ve politik yönlerden yeterli ilgiyi çekemediği gibi, insancıl bir dramı, bir aşk serüvenini bile derinlemesine işleyip anlatabilmekten 1960'lara kadar çok uzak kalmıştır (Uluç, 2009: 129). Bu çalışmada incelenen üç film, Karanlıkta Uyananlar (1964), Diyet (1975) ve Çark (1987), yalnızca birer sanatsal yapıt olarak değil, Türkiye'nin çalışma ilişkileri tarihine ait birer eleştirel belge olarak okunmuştur. Her film, kendi döneminin siyasi ve ekonomik koşullarını iş sağlığı ve güvenliği, ücret ve sendikalaşma eksenlerinde perdeye yansıtmakta; bu üç boyut aracılığıyla emek tarihinin farklı evrelerine ışık tutmaktadır.

İş sağlığı ve güvenliği açısından değerlendirildiğinde, her üç filmde de işyeri kazaları ve güvensiz çalışma koşullarının yalnızca bireysel trajediler olarak değil, çalışma yaşamındaki ihmalin ve örgütsüzlüğün sonucu olarak kurgulandığı görülmektedir. Diyet ve Çark filmlerinde makinenin işçiyi bedensel olarak yok edışı, sendikasılaşmanın ve denetimsiz çalışma ortamının doğrudan bir sonucu olarak sunulmaktadır.

Ücret boyutunda ise üç film de dönemin emek piyasası gerçeklerini somutlaştırmaktadır. Karanlıkta Uyananlar'da üretilen değerden pay talebi işçi dayanışmasının fitilini ateşlerken, Diyet'te eksik ödenen ücret ve yoksulluk, Çark'ta ise reel ücretlerin açıkça ifade edildiği sahne diliyle neoliberal baskı görünür kılınmaktadır. Filmlerin ücret sorununu ele alış biçimi, Türkiye'nin sanayileşme sürecindeki sınıfsal eşitsizliklerin dönemden döneme nasıl derinleştiğini de ortaya koymaktadır.

Sendikalaşma teması ise üç filmde de merkezi bir yer tutmakla birlikte her dönemde farklı bir boyutuyla işlenmiştir. Karanlıkta Uyananlar sendikal örgütlenmeyi bir bilinçlenme süreci ve kolektif bir zafer olarak sunarken, Diyet örgütlenmenin önündeki geleneksel ve ideolojik engelleri görünür kılar, Çark ise darbe sonrası koşullarda sendikal hareketin nasıl köreldiğini ve bireysel dönüşümü dramatize eder. Bu üç film bir arada okunduğunda, Türkiye'de sendikal hareketin 1960'lardan 1980'lere uzanan çizgisinin sinemasal bir panoraması ortaya çıkmaktadır.

Bu çalışma, Yeşilçam sinemasının salt nostaljik bir kültürel hafıza olmadığını; döneminin çalışma ilişkilerine dair gerilim ve çelişkileri yansıtan, sosyal politika açısından da incelenmeye değer eleştirel bir kaynak niteliği taşıdığını göstermektedir. Sinema ile emek tarihi arasındaki bu ilişkinin, yalnızca sinema çalışmaları değil; çalışma ekonomisi, sosyal politika ve endüstri ilişkileri literatürü açısından da zenginleştirici bir perspektif sunduğu değerlendirilmektedir.

KAYNAKÇA

- Alaca, E. (2019). Türk sinemasında sendikal hareketler ve işçi sınıfının işlenişi. *Journal of International Social Sciences Academic Researches (JISSAR)*, 3(10), 603–615.
- Arslan, M. (2020). 1939–1946 yılları Türkiye'sinde ekonomik, sosyal ve kültürel gelişmeler. *Aydın İnsan ve Toplum Dergisi*, 6(2), 145–157.
- Delican, M. (2006). Cumhuriyet döneminde Türk endüstri ilişkileri: İşçi sendikalarının dünü, bugünü. *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*, (51), 12–33.
- Deniz, Ö. (2007). Cumhuriyet dönemi çalışma hayatı. *Çalışma ve Toplum Tarihi Araştırmaları Dergisi (ÇTTAD)*, 6(15), 131–150.
- Erdoğan, N. (2022, 7 Şubat). 1989'dan 2022'ye: Yoksulluğa karşı ücret talebi. Yetkin Report. <https://yetkinreport.com/2022/02/07/1989dan-2022ye-yoksulluga-karsi-ucret-talebi/>

- Eşiyok, A. (2004). *Türkiye ekonomisinde kalkınma stratejileri ve sanayileşme*. Türkiye Kalkınma Bankası A.Ş.
- Gökcek, H. A. (2023). Neoliberal iktisat politikaları ve 1980–1989 yılları arasında Türk ekonomisinin genel görünüşünün altı faktör altında incelenmesi ve değerlendirilmesi. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(1), 147–161. <https://doi.org/10.30692/sisad.1214395>
- Görücü, Ç. (2017). Tek parti döneminde halkçılık ve sosyal politika: Solidarizm ve korporatizm kavramları çerçevesinde 1936 İş Kanunu hakkında bir değerlendirme. *Çalışma ve Toplum*, (3), 1335–1368.
- Işıklı, A. (2005). *Sendikacılık ve siyaset*. İmge Kitabevi.
- İleri, Ü. (2015). 1960’lı ve 1970’li yıllarda işçi örgütlenmelerini hazırlayan etmenler. *Emek ve Toplum*, 4(10), 198–226.
- Kahraman, S., & Şişmanoğlu, G. (2019). Osmanlı İmparatorluğu’ndan Türkiye Cumhuriyeti’ne devralınan iktisadi yapı. *Uluslararası Sosyal Bilimler Akademisi Dergisi*, (2), 40–52.
- Kaplan, A. B. (2022). Türkiye’nin toplumsal atmosferinin sinemasal örneği: Zeki Ökten sinemasında toplumsal gerçekçilik. *Akademik Hassasiyetler*, 9(18), 267–286.
- Kasımoğlu, M., & Atayeter, H. D. (2012). 1960’lı yıllarda Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik. *e-Gifder: Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 1(4), 19–21.
- Kırel, S., & Başer Yetimoğlu, A. (2022). Lütfi Ömer Akad sineması’nda sinematografik tercihlerin Diyet filmi üzerinden tartışılması. *Selçuk İletişim*, 15(2), 637–671.
- Kiraz Demir, S. (2022). Türkiye’de politik sinemanın fitilini ateşleyen film: Karanlıkta Uyananlar. *Journal of Communication Science Researchs*, 2(3), 220–229.
- Koç, Y. (1999). *Günümüzde işçi sınıfı ve sendikalar*. Metis Yayınları.
- Koray, M. (2005). Görülmek istenmeyen gerçek: Sosyal refah politikaları ve demokrasi ilişkisi. *Çalışma ve Toplum*, 2(5), 27–60.
- Makal, A. (2007). Cumhuriyet’ten 21.yüzyıla Türkiye’de çalışma ilişkileri. İçinde, *Prof. Dr. Cahit Talas anısına* (Yayın No: 595).
- Mollamahmutoğlu, H., Astarlı, B., & Baysal, U. (2022). *İş hukuku* (7. baskı). Lykeion Yayınevi.
- Morva Kablamacı, A. D. (2019). Bu fabrika bizim: Karanlıkta(n) uyananlar filminde işçi sınıfının temsili. *sinecime*, 2(2), 57–80.
- Sever, M. (2019). 1980 sonrası Türkiye’de kültürel ve toplumsal değişim. *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(2), 1–15.
- Şavk, S., & Doğu, B. (2021). Mapping Yeşilçam: A relational approach to the Turkish film industry. *CINEJ Cinema Journal*, 9(2), 193. <https://doi.org/10.5195/cinej.2021.425>
- Şiriner, İ. (2011). *Morady Farhang, Political Economy, Crisis & Development*. Ijopec Publication.
- Takım, A., & Ersungur, Ş. M. (2018). Türkiye’de teşvik sisteminin yapısı, sorunları ve etkinliği üzerine bir politika önerisi: Tek bir uygulamacı kuruluş sorunları çözer mi? *Atatürk Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 32(3), 725–750.
- Tunç, B., & Akarçay, E. (2022). 12 Mart muhtırası sonrası 1961 Anayasası’nda yapılan değişiklikler üzerine bir değerlendirme. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 11(3), 1543–1571. <https://doi.org/10.15869/itobiad.1113973>
- Türkali, V. (1985). *Bu gemi nereye?* Cem Yayınevi.
- UİDDER. (2013). *İşçi sınıfını anlatan filmlerden biri Çark*. https://uidder.org/isci_sinifini_anlatan_filmlerden_biri_cark.htm
- Uluç, N. (2009). *Türk sinemasında kültür sorunlarına yaklaşım biçimleri (1960–1970 dönemi)* [Doktora tezi, Ankara Üniversitesi].
- Ünal, S. (2016). *1960 dönemi Türk sinemasında işçi sınıfının temsili ve ilk işçi sınıfı filmi örneği olarak “Karanlıkta Uyananlar”* [Yüksek lisans tezi, Maltepe Üniversitesi].

Yüksel, H. (2021). Endüstri ilişkiler disiplininde sinemanın yeri ve önemi 1965-1980. *Çalışma ve Toplum*, 2(69), 1005-1048.

Yüksel, H. (2023). Turkish labor relations and Turkish cinema. *Yönetim ve Çalışma*, 7(1), 15–35