

HALİT REFİĞ FİLMOGRAFİSİNDE MÜSTESNA BİR FİLM: ŞEHİRDEKİ YABANCI

Rahşan İnal

Özet: Türkiye’de ilk defa 1960’lı yıllarda “toplumcu gerçekçilik” düşüncesiyle işçilerin emek süreci içinde ve dışındaki yaşam koşullarının konusunu oluşturduğu filmler çekilmiştir. “Gecikme”nin nedeni, Türkiye’de toplumsal sınıfların gelişmeye başladığının fark edilmemiş ya da toplumsal sınıfların varlığının kabul edilmemiş olduğuna işaret etmekle birlikte aynı zamanda filmlere uygulanan sansürün de etkisi azımsanamaz. Bu yıllarda “görünür”lüğün ise yükselen işçi hareketleriyle (grevler, eylemler) ilgisi vardır. Oysa işçi filmleri, işçi hareketlerinin aktarıldığı, işçilerin “kendisi için sınıf” olduğunu ayan beyan ilan ettiği filmlerle sınırlı değildir. Bu nedenle makalenin amacı Halit Refiğ’in yönetmenliğini yaptığı Şehirdeki Yabancı filmini sosyal bilimlerin olanaklarıyla okuma denemesidir.
Anahtar kelimeler: Halit Refiğ, Şehirdeki Yabancı, sinema, işçiler, aydın.

AN EXCEPTION IN HALİT REFİĞ FİLMOGRAPHY: STRANGER IN THE CITY

Rahşan İnal

Abstract: In Turkey the films, in the 1960s for the first time with the idea of “socialist realism, the films were made in which workers' living conditions both in and outside of the labour process were the subject. The cause of this “delay” was that the developing of social classes was unnoticed or the existence of social classes had not been accepted. At the same time, the effect of the censor on films cannot also be underestimated. On the other hand, in these years, the “visibility” was related to rising workers movements (strikes, acts, etc.). However, the movies on workers are not limited to the films on workers who declare that are “the class for themselves” or in which worker movements are only turned into screenplay. An example is the Stranger in the City directed by Halit Refiğ. So, the aim of the present study is to try to read the film of the Stranger in the City within the bounds of possibility of the social sciences.

Keywords: Halit Refiğ, Stranger in the City, cinema, workers, intellectual.

HALİT REFİĞ FİLMOGRAFİSİNDE MÜSTESNA BİR FİLM: ŞEHİRDEKİ YABANCI*

Rahşan İnal**

Giriş

Sinemanın Türkiye serüveniyle, işçi örgütlenmeleri ve işçi hareketleri arasında tarihsel kronolojik bir yakınlıktan söz edilebilir. 1820’lerde fabrikalar, büyük atölyeler ve imalathanelerin açılmasıyla işçileşme süreci başlamıştır. Bir süre sonra yabancı sermayenin elinde ve geleneksel sosyal güvencelerden yoksun olarak sömürülen işçilerin yeni üretim ilişkilerine tepkileri gecikmemiş; makine kınıcılığı hareketleri, geçici birliklerde örgütlenmeler olmuştur (Güzel, 1993: 13-57). İlk işçi demeği, 1895 yılında İstanbul’da Tophane fabrikalarında çalışan işçilerce gizlice olarak kurulan, yarı siyasal yarı sendikal bir dernek; Amele-i Osmani Cemiyeti (Osmanlı Amele Cemiyeti)’dir. Ancak varlığı bir yıl sürmüş ve yöneticileri tutuklanmış, sürgüne gönderilmiştir. İşçi hareketleri, 1908’de II. Meşrutiyet’in ilanı ile birlikte hız kazanmıştır (Makal, 1997: 263-266; Koç, 2010: 87). Osmanlı İmparatorluğu’nda sanayileşmenin geliştiği bölgelerde, Selanik örneğinde olduğu gibi işçi hareketlerinin daha “nitelikli” olarak ilerlediğini gözlemek mümkündür (Quataert, 1998: 97; Şişmanov, 1985: 44). Türkiye’de ilk sinema gösterimi ise, 1896-1897’lerde Osmanlı sarayında ve ardından İstanbul’da çeşitli mekânlarda yapılmıştır (Özön, 1985: 334-335; Özgüç, 1990: 7-8; Onaran, 1994: 11-13; Teksoy, 2005: 65-66). 1908’den sonra da sinema salonları açılmaya başlamıştır (Onaran, 1994). Giovanni Scognamillo (1998:22)’ya göre:

Türkiye sinemayı çabuk keşfetmiştir, aynı şekilde sinemada Türkiye’ye gelen, Türkiye’den geçen ve daima egzotik görüntüler peşinde olan yabancı operatörler, sinemacılar yoluyla Türkiye’yi keşfetmiştir.

Bu tarihsel yakınlığa karşın işçiler Türkiye sinemasında 1960’lı yıllarla birlikte “görünür” oldular ve hikâye maden işçileriyle başladı.⁷² “Gecikme”nin nedeni Türkiye’de toplumsal sınıfların gelişmeye başladığının fark edilmemiş ya da toplumsal sınıfların varlığının kabul edilmemiş olduğuna işaret ederken filmlere uygulanan sansüründe etkisiz olduğunu söyleyemeyiz. 1960’larda “görünür”lüğün ise yükselen işçi hareketleriyle (grevler, eylemler) ilgisi vardır. Oysa işçi filmleri, işçi hareketlerinin aktarıldığı, “kendisi için sınıf” olduğunu ayan beyan ilan etmiş işçilerin temsil edildiği filmlerle sınırlı değildir. Bu nedenle çalışma için seçilen film; Halit Refiğ’in yönetmenliğini yaptığı Şehirdeki Yabancı’dır ve amaçlanan filmi sosyal bilimlerin olanaklarıyla okuma denemesidir.⁷³

* Bu çalışma TSBD, 15. Ulusal Sosyal Bilimler Kongresi’nde (30 Kasım 2017) sunulan bildirinin yeniden düzenlenmiş halidir.

** Dr. Öğr. Üyesi, EBYÜ, Sosyal Hizmet Bölümü.

⁷² Topçu (2006:123)’ya göre Türk Sineması, 1950-1960 yılları arasında Türk toplumunda var olan sınıfsal yapıyı filmlerinde gerçek anlamıyla temsil etmemiş, 1950-1960 arası dönemin ikinci yarısında da Yeşilçam, sınıfsal sorunlara, zengin/yoksul karşıtlığını, sorgulayan bir bakış açısıyla değil, öyküyü ileriye götüren unsur olarak yer vermiştir.

⁷³ Filmin künyesi: Yapım yılı:1962(Gösterim:1963). Yapım: Be-Ya Film (Nusret İkbâl). Yönetmen: Halit Refiğ, Senaryo: Vedat Türkali, Filmin hikâyesi: Halit Refiğ. Fon müzikleri: Richard Wagner’in çeşitli eserleri.

"Şehirdeki Yabancı"ya Giden Yol

Şehirdeki Yabancı filmi, Türkiye'nin siyasal, toplumsal ve iktisadi tarihinde önemli olayların yaşandığı bir zamanda çekilmiştir. 1950'den beri iktidarda olan Demokrat Parti iktidarı 27 Mayıs 1960 askeri darbesiyle sonlandırıldı. Bir yıl sonra hazırlanan 1961 Anayasası'nda sendika, toplu sözleşme ve grev hakkının yer almasıyla büyükşehirler başta olmak üzere pek çok yerde işçi eylemleri yapılmaktaydı (Güzel,1993:195-222). Bu dönemin siyasal hayat bakımından en önemli özelliği, modern kapitalizme özgü toplumsal sınıfların; (burjuvazinin, işçi sınıfının ve köylülerin) ve gençliğin siyaset ve sivil toplum sahnesine aktif birer özne olarak çıkmaları ve buna imkân veren nesnel koşulların doğmuş olmasıdır (Atılğan, 2015:517-518). Savran (2011:158-159)'a göre Türkiye'de sınaî kapitalizmin temellerinin 1930'larda devlet öncülüğünde atılmasına karşılık, kelimenin gerçek anlamıyla bir sanayi burjuvazisinin oluşması ancak 1950'li yıllarda başlamış ve bu sınıfın burjuvazinin yönetici gücü haline gelmesi ise 1960'lı yıllarda gerçekleşmiştir. 1950- 60 dönemi, kapitalist gelişmeye paralel olarak, işçi sınıfının nicel varlığıyla daha da hissedilir bir güç haline gelmeye başladığı yıllardır. 1960 yılında ücret ve maaşlıların faal nüfus içindeki oranı geçmiş yıllara göre daha da artmış durumdaydı (Üstün, 2002: 235). Türkiye'de 1960 sonrası dönem; ekonomiye artan biçimde damgasını vuran sanayiyle, güçlü bir proletaryanın oluşumuyla, kapitalist sınıfa özgü sınıf mücadelesi türleriyle, kitlesel gösteri ve eylemleriyle ülke tarihinde çok özel bir evre oluşturmaktadır (Savran,2011:168).

Bu yıllardaki toplumsal hareketlilik düşünce ve sanat alanında da kendisini gösterir. O zamana kadar filmlere uygulanan "sansür" nedeniyle kısıtlanan sinemacılar da kısmen rahatlamışlardır.⁷⁴ Refiğ (1971:24)'e göre, 1960 sonrasında sinemacılar toplumsal konuları gerçekçi bir açıdan işleme cesareti bulmuşlar ve dönemin siyasi canlılığı, sinemada "toplumsal gerçekçilik" olarak; toplumumuzun yapısını, bu yapı içinde çeşitli katlardan insanların birbirleriyle münasebetlerini anlatmaya çalışan bir akımın doğmasını sağlamıştır. Ancak o dönem içinde bulunduğu "toplumsal gerçekçilik" akımının bir çeşit Batılılaşma ve aydınlar hareketi olduğunu, halka hiçbir zaman inemediğini, Otobüs Yolcuları, Acı Hayat, Gurbet Kuşları'nın dışında halk açısından popüler toplumsal gerçekçilik filminin yok gibi olduğu ve yetersiz kaldığı eleştirilerini yapmış (Refiğ, 1971: 36-39; Türk, 2011: 119) 1965 sonrasında, Kemal Tahir'in toplum ve tarih düşüncelerinin izlerinin çok belirgin olduğu Ulusal Sinema fikriyatını geliştirip önde gelen savunucusu olmuştur.⁷⁵ Refiğ'in Ulusal

Yön.Yard: Orhan Çubukçu. Oyuncular: Göksel Arsoy, Nilüfer Aydan, Reha Yurdakul, Erol Taş, Ali Şen, Talat Gözbak. Süre:80 dakika, siyah-beyaz.

⁷⁴ **Kurtuluş Kayah** (2015:18) Bu nedenle Türk Sineması üzerine düşünürken sansür konusunu yok sayarak genellemeler yapılamayacağını ifade eder. 1961 Anayasası'yla sansürün kalma olanağı belirlenmiş, Temsilciler Meclisi'nin bazı üyeleri sansürün kalkması doğrultusunda çabalar göstermiş bulunsalar da, bu çabalar sonuç vermemiştir.

⁷⁵ 1960 sonrasında sinema anlayışında teorik tartışmaların gündeme geldiği bir dönem başlamış, sinemaya yön vermek isteyen, bir sinema kültürünü, bir sinema bilimini öğretimini yaymayı amaçlayan kurumlar da doğmuştur (Scognamillo, 1998:189). 1965'de kurulan Sinematek Derneği, İstanbul ve Ankara'da Dünya sinemasından örnekleri seyirciyle buluşturmuştur. 1966'da Sinematek tarafından düzenlenen, sert tartışmaların yaşandığı açık oturum sonrası "meslekten sinemacılar ve dernek üyeleri" nin ayrılığı keskinleşmiş ve Refiğ "Ulusal Sinema Kavgası" isimli çalışmasını ortaya koymuştur.Dikkate değer bir çalışma için bkz. Behçetoğulları,P.(2002).

Sinema çizgisindeki filmleri; Haremde Dört Kadın (1965)⁷⁶, Bir Türk'e Gönül Verdim⁷⁷ (1969), Vurun Kahpeye (1972), Fatma Bacı (1973), 6 bölümlük televizyon dizisi olan Aşk-ı Memnu (1975), Yorgun Savaşçı'dır(1978-1983).⁷⁸ Elbette belirtilen filmler dışında da pek çok film çekmiştir.⁷⁹ Bu dönemde bir yönetmenin sosyo ekonomik hayat standartlarını sağlayabilmesinin yılda iki film yapmasıyla mümkün olduğunu ifade eden Refiğ; yapmakta çok zorlanacağı öneriler olmadıkça, zaman zaman film yapımcılarının taleplerini karşılayan filmlerde de imzası olduğunu kabul eder (Türk, 2011). Filmografisindeki bütün filmlerin Refiğ'in düşün dünyasını net olarak yansıtmamış olduğu açık olsa da kendisinin de ifade ettiği gibi düşünceler "bir günde bir noktadan bir noktaya atlamaz" (Türk, 2011: 185). Dolayısıyla "Toplumsal gerçekçilik" etkisindeki filmi Şehirdeki Yabancı çekildiği zaman da Refiğ'in düşünce çizgisinin gelişiminde ısrarla üzerinde durduğu ana hatlarda bir süreklilik izlenebilir. Ulusal Sinema fikriyatında da yer alan ve bu çalışma çerçevesinde önemli olan ana hatlar kısaca; Doğu ve Batı toplumlarında, devlet, mülkiyet ilişkileri, üretim biçimi, üretim ilişkileri farklılığını temel alarak Türkiye'de sınıf çatışmalarının olmadığına dair olan düşünceleridir. Filmlerine yönelik "Sınıfsal gerçekleri doğru koymamış, belirtmemiş, onun için bu filmler Marksist açıdan yetersiz"⁸⁰ eleştirilerine yönelik olarak şunları ifade etmektedir:

Toplumsal gerçeklerde evrensellik yoktur. Yani İtalya'nın toplumsal gerçeği ile Amerika'nın toplumsal gerçeği, Çin'in toplumsal gerçeğiyle Türkiye'nin toplumsal gerçeği birbirinden farklı gerçeklerdir. Bizler Türkiye'nin gerçeklerinin farklı olduğunu bilmek durumundayız (Türk, 2011: 225).

Halit Refiğ'in Türkiye'de toplumsal sınıflar ve sınıf çatışmalarıyla ilgili düşünceleri nettir. Batı'daki sınıf çatışmaları önce tarım döneminde feodal toprak sahipleri ve topraksız özgür olmayan köylüler ve ardından sanayileşme döneminde sanayi kuran sermaye ve sanayide çalışan emek arasında ortaya çıkmıştır. Batı'da "sınıfların aşılabilirliği" söz konusuysen Türkiye'de sınıflar arasında keskin engeller yoktur, "sınıflar arası geçişkenlik kolay" dır ve "yolunu bulan, işini bilen bir sınıftan öbürüne geçebilir" (Türk, 2011: 152-153). Şehirdeki Yabancı'dan iki yıl sonra çektiği ve "toplumsal gerçekçilik" filmi olarak tanımladığı Gurbet Kuşları filminin Visconti'nin "Rocco ve Kardeşleri"ne benzetilmesi üzerine iki film arasındaki temel fikir ayrılığı da Doğu-Batı toplum yapısı ve sınıf çatışmaları farklı-

⁷⁶ Haremde Dört Kadın; Doğu- Batı toplumları arasındaki farklılığı, modernleşmenin aktörlerini, Osmanlı devlet düzeni ve çöküş nedenlerini yansıtırken kadın sorununa da eğildiği bir film olarak dikkate değerdir. Filmin jeneriğinde adı geçmiyor olmasına rağmen diyaloglar büyük ölçüde Kemal Tahir tarafından yazılmıştır (Türk, 2011: 192-193). Dönemin sinema yazarlarınca başarılı bir çağ filmi olarak olumlu eleştiriler almıştır (Scognamillo, 1998: 201, 264; Özön, 1968: 32). Onaran(1994:141) içinse film sembolik bir yapısı olan aşırı entelektüel bir sinema ürünüdür. Film 1966'da Antalya Film Festivalinde gösterime başladıktan 10 dakika sonra projeksiyon dairesine saldırı olmuş ve parçalanmıştır (Türk,2011:337).

⁷⁷ Kemal Tahir'in düşünce çizgisini heyecanla paylaşan Refiğ, Kemal Tahir'in bilhassa "Bir Türk'e Gönül Verdim" filminden hiç hoşlanmadığını belirtmiştir(Zileli,2009:209).

⁷⁸ Yorgun Savaşçı, hayli uzun bir macerası olan 8 bölümlük Tv dizisidir. Proje 1978 gündeme gelmiş, çekimleri 1979'da başlamış, 1981'de bitirilmiştir. TRT'ye teslimi 1983'tür. Film yakılmış, daha sonra tekrar ortaya çıkmış, TRT'de gösterimi ise 1993 yılıdır. Refiğ, Yorgun Savaşçı filminin ulusal sinema inancının değil ama Türkiye'de ulusal sinema fikriyatının sonu olduğunu, "Yaşasın vatan!" diyenlerin filminin devlet tarafından yakılmasını eleştirir (Türk,2011:339,534).

⁷⁹ Türkiye'de 1960'dan 1970'e kadar yılda yaklaşık ortalama 190 film çekilmiştir (Scognamillo, 1998: 191).

⁸⁰ Söyleşinin tamamından anlaşıldığı üzere bu eleştiri, Sinematek çevresinden gelmektedir (Türk, 2011).

lığı zemininde açıklamıştır:

(...) Bilfiil sinema yaptığım ve toplumsal gerçekleri yansıtan filmler yapma iddiasını taşıdığım zamanlarda da Batı'daki sınıf çatışmalarının benzerini ben Türkiye'de görmedim. (...) Visconti meseleyi, bir sanayi toplumundaki sınıf çatışması olarak gösteriyor. Benimki farklı. Ben daha sanayileşmemiş olan Türkiye'de, sanayi toplumlarında olan sınıf çatışmalarının bizde olmadığı tezi üzerine değil, gerçeği üzerine bir film (Gurbet Kuşları) yaptım (Türk,2001:120).

Şehirdeki Yabancı filminin çekildiği kent Zonguldak ise, sahip olduğu taşkömürü yataklarının keşfedilmesinin ardından, 1848'den günümüze kadar işçi sınıfı tarihinde; işçi hareketleriyle özel bir önem taşır.⁸¹ Erol Çatma, "Uğultunun ve sükunetin; tevekkülün ve başkaldırının kenti" Zonguldak'ta "Birileri sefaletle mahkum birileri sefahata vurgun" iki ayrı dünyanın, emek ve sermayenin olduğunu hayatın içinden anlatır:

Zonguldak'ta ilk önce evler ele verir sınıflar arasındaki uçurumu. Çok para alan rantiyeler en lüks konutlarda kalırken, düşük ücretli memur ve işçiler ya gecekonduda ya da işçi yatakhanelerinde yaşayacaktır (...) EKİ bürokrasisi, mühendislere ayrıcalıklı bir tabaka olarak davranmaya özen gösterir. Böylece işçilere değil, işverene yakın bir mühendis kitlesi oluşur. Sonra da müdürlerin ve mühendislerin üretime katkısı ödüllendirilir... Demek ki EKİ bir çiftliktir. Suyun başını tutanlara her kapı kolay açılır. Su mu su, kömür mü kömür, para mı para ye ye bitmez (Çatma, 2014:19-20).

Halit Refiğ,⁸² sinema yönetmenliği öncesinde Zonguldak Kömür İşletmeleri'nde kısa bir dönem tercüman olarak çalışmıştır. Türkiye'de bir madendeki çalışma ortamını ilk defa görmüş ve bu etkiyle Zonguldak'ta iki film yapmıştır (Hristidis,2007:56; Türk,2011:131). Bu iki film Şehirdeki Yabancı ve Yaşam Kavgası'dır.⁸³

Şehirdeki Yabancı; Zonguldak'ta egemen sınıf temsilcilerinin "düzen"lerini, bu "düzeni" dürüstlikle bozma çabasında olan bir mühendisi ve onun maden işçileriyle ilişkilerindeki yabancılaşmayı, çatışma ve mücadele düzleminde aktarır. Çatışma; yerli burjuvazi ve meslek etiğine sahip bir mühendisin çatışması, kimi zaman bireysel-toplumsal çıkar çatışması, kimi zaman da işçiler ve mühendisin çatışması olarak sunulmaktadır. Mücadelede ve gerilimde ağırlıklı olarak bu çatışmalar çerçevesindedir. Fakat çatışmaları Mann

⁸¹ Zonguldak havzasında kömür işletmelerinin kısaca kurumsal tarihçesi:11.06.1937 tarih ve 3241 sayılı yasa ile mevcut ocakların bir kısmı ve demiryolu hattı hükümetçe alınarak Etibank'a devredilmiştir. 03.01.1938 tarihinde havza Etibank'a bağlı olarak "Ereğli Kömürleri İşletmesi" (EKİ) olarak organize edilerek kömür işletmeciliği, bu kuruluşun yetkisine verilmiştir. 30.05.1940 tarih ve 3867 sayılı yasa ile havzadaki tüm üretim birimleri devletçe satın alınarak E.K.I'ye verilmiştir. 1.9.1957 tarih 6974 sayılı yasa ile "Türkiye Kömür İşletmeleri Kurumu"(TKİ) kurulmuş ve EKİ müessesesi faaliyetini TKİ kurumuna bağlı olarak yürütmüştür, 28.10.1983 tarih ve 96 sayılı kararname uyarınca EKİ Müessesesi "TKİ"den ayrılarak "Türkiye Taşkömürü Kurumu" (TTK) oluşturulmuştur (Anoğlu&Yılmaz, 2002:430).

⁸² **Halit Refiğ:** d.5 Mart 1934-ö.11 Ekim 2009. Sinemaya 1956'da sinema yazarlığıyla başlar. 1957'de Atif Yılmaz'ın Yaşamak Hakkımdır filminde asistanlık yapar. 1960'da sinema yazarlığını tamamen bırakır ve 1961'de ilk filmi Yasak Aşk'ı çeker (Refiğ,1971; Türk, 2011;Hristidis, 2007). 1960- 2000 yılları arasında pek çok filmin yönetmenliğini yapan, Türkiye Sineması'nın önemli yönetmenlerinden biridir.

⁸³ **Yaşam Kavgası** (1978) Fatma Girik, Can Gürzap, Ahmet Mekin, Zerrin Egeliler'in oynadığı filmin senaryosu Halit Refiğ'e diyalogları da Nezihne Aras'a aittir. Maden işçisi Reşit'in madende göçükten kurtulduktan sonra madenden ayrılır. Aldığı tazminatla başka işler yapmayı dener ama başarılı olamaz, en sonunda kaçak bir maden ocağında ustabaşı olur. Bu filmin çekimleri de Zonguldak'ta gerçekleştirilmiş, erken dönemde Zonguldak'ın kentsel dönüşümüne ve aile ilişkilerine odaklanmaktadır.

(1973) ve Gramsci (1992)'nin "sınıf bilinci" kavramsallaştırması temeline yerleştirmekte filmin sınırları çerçevesinde gerçekçi olmayacaktır. Bunların yanı sıra maden işçilerinin emek süreci içinde ve dışındaki yaşamlarının gösterilmesi bakımından da dikkate değerdir. Dolayısıyla Refiğ'in Türkiye'nin toplum yapısına; henüz sanayileşmemiş ve toplumsal sınıflar gerçeğiyle bakmadığı düşünülünce filmografisindeki Şehirdeki Yabancı, müstesna bir film olarak karşımıza çıkmaktadır.

Şehirdeki Yabancı'nın Yapım Süreci

Şehirdeki Yabancı, Refiğ'in dördüncü filmidir. İlk üç filmi Yasak Aşk, Seviştığımız Günler, Gençlik Hülyaları sinemaya başlangıç filmleri olarak değerlendirilebilir (Scognamillo, 1998:262). Yapım şirketi, dönemin gözde oyuncusu Göksel Arsoy ile bir aşk filmi yapmasını istediğinde, Refiğ filmin konusunu ve ana hatlarını belirler (Türk,2011:130). Aynı yapım şirketinde danışman ve senarist olarak çalışan Vedat Türkali senaryoyu yazacaktır. Refiğ (1971:25-26), Türkali'ye aşkı, bütün dış etkenlerden arınmış, sadece iki kişiyi ilgilendiren değil, toplumsal bir mücadele tabanına dayanan ve bu mücadele ile şartlandırılmış bir olay olarak göstermeyi teklif eder. Aynı zamanda filmin ana kahramanında, kendi kişisel meseleleri ile toplumsal inanç ve mücadeleleri arasında bir denge kuramayan güçsüz aydın tipinin nasıl kendi memleketinde bir yabancı durumuna düştüğünü, çıkarıcılar tarafından kolaylıkla yok edilebilir hale geldiğini göstermek istemektedir. Birkaç küçük sahne dışında filmin tamamı Zonguldak ve kömür madenleri çevresinde çekilir (Zileli,2009:110-117). Filmin yurt içindeki ticari başarısı beklentilerin altında kalsa da sinema yazarlarından çoğunlukla olumlu eleştiriler alır. Teksoy, "sinemamızın ulaştığı mutlu bir aşama ve ileride Türk sineması üzerine eğileceklerin mutlaka üzerinde durmak zorunluluğu duyacakları bir film" olarak değerlendirir (Refiğ,1971:26). Şehirdeki Yabancı, 1963 yılında 3. Moskova Film Festivali'ne davet edilen ilk Türk filmi olur, orada da sinema eleştirmenlerince beğenilir ve Nilüfer Aydan'a filmdeki rolü nedeniyle şeref diploması verilir (Hiristidis,2007:119-122; Refiğ, 1971:27).

'Ev' ine Dönen Mühendis: Filmin Konusu

Mühendis Aydın'ın babası Reşat Usta, Zonguldak'ta maden ocağında çalışırken ölmüştür. Aydın, yörenin zenginlerinden Selami Ağaçalıgil tarafından eğitim masrafları karşılanarak İngiltere'ye gönderilir ve maden mühendisi olduktan sonra Zonguldak'a döner. Devlete ait kömür işletmelerinde çalışmak üzere gelen Aydın'ı, babası Reşat Usta'nın arkadaşı Nazif Çavuş, Selami Ağaçalıgil ve gazeteci Sabri sevinçle karşılar. Aydın, ilk iş gününde madende kullanılan direklerin işçiler için tehlikeli olduğunu farkına varır ve direklerin değişmesi için işletme müdürü Rahmi Gündüz'e başvurur. Direkler, düzenbazlığı işçiler tarafından çok iyi bilinen, tüccar Mustafa Bakırcı'dan alınmaktadır. İktidar partisinin politikacılarla bağlantısı olan Bakırcı, partiye verdiği "bağışlar" sayesinde bu işi almıştır. Kısa bir süre sonra direkler yüzünden madende göçük olur. Aydın, kazadan yaralı olarak kurtulur. Maden işçilerinin ölümlerinin ardından incelemeye gelen müfettişler Bakırcı'nın işletmeyle olan sözleşmesini bozar. Amir Rahmi Gündüz işten atılır. İş Selami Ağaçalıgil alır. Ancak tüccar Mustafa Bakırcı, politikacı olma hedefiyle işçilerden aldığı

bağışlarla cami yaptıran ve aynı zamanda “Benli Nazmiye’den” getirilen parayı az bulan Şerafettin Toraman, kurdukları düzenin Aydın tarafından bozulmasından memnun değildir. Yanlarına gazeteci Sabri’yi de alırlar. Başlangıçta çok sevilen mühendis, “Millet” ve “fısıltı” gazetesinde çıkan haberler nedeniyle sokakta yürüyemez hale getirilir. Film, ticaret-politika-medya temsilcisi kişilerin maden işçileri ve tüm kenti Mühendis Aydın’a karşı cephe kurma çabasıyla yarattıkları bir dizi olay örgüsüyle devam eder. Karşı cephenin temel argümanı; Mühendis Aydın’ın Selami Ağaçlıgil’in eşi Gönül arasında geçmişte olan aşk ilişkisinin devam ettiği; “aileyi yıktığı” ve “dinsiz” oluşudur. Ağaçlıgil, dedikodulara inanmamak için direnir ancak sonunda o da Aydın’ın karşısına geçer. Gönül ise sınıf atlatma hayalleriyle “kurtarıcı” olarak gördüğü Selami Ağaçlıgil’le evlenen lakin aradığı mutluluğu bulamayan bir kadındır. Birlikte yaşadıkları konakta da kayınvalidesi tarafından “Amele kızı” olarak kabul görmemiştir. Gönül’de “evdeki yabancı”dır. Mühendis Aydın, madenden ayrılır. Ancak Nazif Çavuş, Aydın’ı bırakmayacaktır.

Mühendis Aydın, “Aydın” mı?

Türkiye’nin 1960’lı yıllarında mühendislik sadece bir meslek değil; “mühendis kimliği” yle kültür, aydınlanma ve kalkınmanın sembolüdür (Şahin,2014). Şehirdeki Yabancı filminin başkarakteri mühendis Aydın için yönetmen Halit Refiğ “kendi toplumuna, toplumun belirli kesimlerine uzak kalmış, yabancı kalmış aydının dramını” sunduğunu ve tüm filmlerinde “karakterlerin toplumsal semboller” olduğunu ifade etmektedir (Türk, 2001: 133; Gürmen,2006:17).⁸⁴ Türkiye sinemasında ana ya da yan konu ögesi olarak sıklıkla izlediğimiz “aydın”ların “yalnızlık” ahvali Şehirdeki Yabancı’ da da karşımızdadır.⁸⁵

Kuramsal çözümlemesinin tamamlayıcı bölümlerinden birini aydınlar üzerine yazdıkları oluşturan Gramsci’nin ise “aydın” larla ilgili ilk sorusu şudur: Aydınlar özerk ve bağımsız bir toplumsal grup mudur, yoksa her toplumsal grubun kendi tikel/uzmanlaşmış aydın kategorisi mi vardır? (Gramsci,2010:374) Yanıt açıktır: Bağımsız bir aydınlar sınıfı yoktur, ama her toplumsal grup/sınıf kendi öz aydınlar katmanına sahiptir ya da onu oluşturmak ister (Portelli, 1992:99).⁸⁶ Farklı toplumsal sınıfların “aydın”ı da farklıdır:

Geleneksel aydınların birinci tipi, aslında, eski tarihsel blok içerisindeki egemen sınıfın organik aydınlarıdır. Gramsci’nin bu tiplerle ilgili olarak verdiği örnek, feodal dönemin egemen sınıfı olan aristokrasinin organik aydınları olarak işlev görmüş olan din

⁸⁴ Halit Refiğ: Filmlerimdeki karakterleri oluştururken, bu tipleri özellikle Batı’nın on dokuzuncu yüzyıl roman anlayışındaki gibi, efendim her iyi insanın bir kötü tarafı, her kötünün de bir iyi tarafı vardır gibi hümanist yaklaşımı yerine, insanın hangi şartlarda iyi, hangi şartlarda kötü olduğunu sosyal bir panorama içinde düşünerek ele alırım. Kişilerin durumlarını ve birbirleriyle ilişkilerini esas kabul eden, bireysel gerçekten çok, sosyal bir gerçeğe yer vermeye çalışan bir sinema yapmaya çalışmışımdır her zaman. Hatta şunu ifade edeyim ki, filmlerimin arasında en bireysel görünenlerin bile içinde, sosyal meseleler vardır (...) Eğilimlerim itibarıyla, hem siyasi hem sosyal hem de ahlaki anlayışım bakımından, Batı’da geliştirilen bireyselliğe ve bireyciliğe karşı durumda bir insanım. En bireyi anlatan filmlerimde bile, bireyselliğin karşısındayım. Ben insanı, Batı sanatı gibi, salt biyolojik bir vaka olarak görmüyorum. Karakterler benim için toplumsal sembollerdir (Gürmen, 2006:17).

⁸⁵ “Aydın” ve entelektüellerin konumu ve işlevleri de evrensel bir konudur; Sartre, Foucault, Said, Bourdieu gibi isimlerin de farklı düşünceleri bulunmaktadır (Sartre, 2010; Foucault, 2005; Said, 2009; Swartz, 2011).

⁸⁶ Yetiş (2002) haklı olarak, Gramsci’nin hapis hane koşulları nedeniyle kimi zaman enigmatik bir üslupla oluşturduğunu bildiğimiz terminolojisinde “toplumsal grup” kavramının “toplumsal sınıf” olarak okunması gerektiğini bir başlangıç varsayımı olarak kabul etmektedir.

adamları kesimidir... İdeolojik-kültürel süreçlerdeki konumları dolayısıyla, kendilerini sınıfların ya da sınıf kesimlerinin dışında ya da üstünde tutan, başka bir deyişle kendilerini sınıfsal bakımdan bağımsız olarak sunan aydınlar, geleneksel aydın kategorisinin ikinci tipik örneğini oluşturur (Yetiş, 2002:9, 10).

Bir diğer aydın kategorisi “organik aydın” dır. “Organik” aydın olarak tanımlamasının iki nedene bağlı olarak açıklanması olanaklıdır: Birinci neden, organik aydınların kendilerini ortaya çıkaran sınıfsal oluşumlarla aynı gelişim süreçlerini ve tarihsel kronolojiyi paylaşmaları olgusudur; ikinci neden, bu aydınların bağlantılı oldukları sınıflara türdeşlik ve sınıf bilinci kazandırmalarıdır (Sassoon, 1987: 138’den akt. Yetiş). Gramsci (1992: 9) için aydın sadece mesleki ya da entelektüel bilgidен ibaret kişiler değildir:

Bütün insanlar aydındır fakat toplumdaki herkes aydınların işlevine sahip değildir. Herkes zaman zaman sahanda yumurta yapabilir ya da ceketindeki söküğü dikebilir, ama herkesin bir aşçı ya da terzi olduğunu söyleyemeyiz.

Filmin ilk sahnelerinde İngiltere’den dönen mühendis Aydın ve Selami Ağaçlıgil arasındaki diyalogda Aydın’ın toplumsal dayanışmaya olan inancı açıktır:

Selami Ağaçlıgil: Eee anlat bakalım İngiltere’de kömürün nasıl çıkartıldığından başka bir şey öğrendin mi?”

Aydın: Öğrendim. Birlikte yaşayan insanların birlikte mesut olabileceğini, nasıl çalışmalarını ve dayanışmalarını gerektiğini öğrendim.

Selami Ağaçlıgil: Vay vay vay... Ne dediğini anlamıyorum ama herhalde iyi şeyler söylüyorsun.

Ağaçlıgil, yerli burjuvazinin temsilcisi olarak bireycidir. Huzurunu bozmak istemez, Beklendiği gibi Mühendis Aydın’a da “kimsenin işine karışmaması” nı önerir. Aydın ise, “Cami yaptırmak yerine çalışanların durumunu düzeltmek zorundayız” diyebilen, mühendis olmanın “ayrıcalıklı” konumunu kullanmak yerine kolektif mutluluğun, dayanışmanın olduğu bir yaşama inanan bir karakterdir. Ancak sorun, “Birlikte yaşayan insanların birlikte mesut olabileceğini, nasıl çalışmalarını ve dayanışmalarının gerekliliğini öğrendiğini” ifade eden mühendisin gelişen olaylar örgüsü içinde “Nasıl yapmalı?” sorusunun cevabını bulmakta zorlanmasıdır. Bu noktada E.P. Thompson’un “ortak bir yaşam biçimi olarak kültür” kavramına eleştirel yaklaşarak “ortak mücadele biçimi olarak kültür” tanımını öneren Williams’ın işçi sınıfı kültürü olarak gördüğü temel kurumların varlığı ve bu kurumlara duyulan ihtiyaç filmde görülmez. “Birlikte mutlu olmak” işçi sınıfının dayanışmasıyla; belirttiği gibi sınıf kültürünün yaratıcı başarısı olan kolektif demokratik kurumlarla; sendikada, ortak bir harekette ya da bir politik partiyle mümkündür. İşçi sınıfı kültürü, geçirdiği evre göz önünde bulundurulduğunda, temel anlamda bireysel (özellikle entelektüel ve yaratıcı çalışma açısından) olmaktansa, sosyal (kurumlar yarattığından) dır (Williams, 1966:327).

Mühendis Aydın’ın ise devlet işletmelerindeki “işlerin karmaşık düzeni” hakkında bilgisi, birikimi ve deneyimi yoktur. Karşısında sermaye, devlet, siyaset temsilcileriyle; yerelde kurulmuş kapitalist cephe vardır. Bu nedenle de “Parti menfaatleri insan canından daha mı önemli? Anlayamıyorum” demektedir. Kapitalist üretim tarzı, onunla uyumlu üretim ve dolaşım ilişkilerinin klasik örneği olduğu kadar işçi sınıfı mücadelelerinin de yaşandığı İngiltere’den dönen mühendis “birlikte çalışan insanların birlikte mesut olmaları,

dayanımlarını öğrendiğini söylemekte” fakat “dayanışma”nın; “karşı hegemonya”nın nasıl oluşturulacağını bilmemektedir. Tüm iyi niyetine rağmen, Aydın, işçi sınıfının organik aydını değil, meslek etiğine sahip, Çatma’nın alıntıladığı sözlerine referansla işverenin değil işçilerin yanında olan bir mühendistir. Mühendisin yolunu aydınlatan, işçi Nazif Çavuş olacaktır.

Aydın, Nazif Çavuş’tur

Nazif Çavuş, Mühendis Aydın’ın babasının madenden işçi arkadaşıdır. Başlangıçta ona gösterdiği samimiyet bu sebeple olsa da Aydın’ın dürüstlüğünü görünce ona daha da yakınlaşır, koruyup gözetir. Mühendis Aydın’a kenti, işçileri ve madende yaşananları anlatan Nazif Çavuş’tur:

Mustafa Bakırcı veriyor bizim madene direkleri. Ne dalavereci heriftir o bilmezsin. Kaç şikayet oldu bu direkler işinde. Ormandan aldığı iyi direkleri başka tarafa gönderir. Bozukları da bize. Bir ara düzeltir gibi yapar sonra yine bildiğini okur.

Nazif Çavuş, mühendis Aydın hakkında yerel gazetede ve çevrede yayılan gerçek dışı haberlere inanan işçilere de gerçekleri anlatır. O maden işçilerden gelen olumsuz tepkilere rağmen yılmadan onları ikna etmeye çalışırken mühendis Aydın; işçilerce takdir edilmediğini artık elinden hiçbir şey gelmeyeceğini düşünerek bir kenara çekilmiş, Paul Eluard’ın dizelerini okumaktadır.⁸⁷ Bu Nazif Çavuş için katlanılır bir durum değildir:

Yanıyorsun oğlum, maden kömürünü buldu diye Uzun Mehmet’i öldürtecek kötülerde var içimizde. Ama bu millet kadir kıymet bilir oğlum. Düne kadar senin yaptığın iyilikleri anlamayan cahil insanların bir gün gözleri yaşaracak Aydın Bey deyince (...) Bu memlekete her hizmet etmek isteyen bu kadar çabuk bozguna uğrarsa zoru görünce ters yüzü kaçarsa bizim halimiz ne olacak? Yaşamaktan ümidi keselim mi yani? Üstünde büyüdüğün topraklara içinde yaşadığın insanlara sevgin laftan ibaret değilse çalışacaksın. Her şeye rağmen yılmadan çalışacaksın.”

Yılların maden işçisi Nazif Çavuş umutludur ve Aydın’ı tekrar madene dönmeye ikna eder. Maden işçilerinin de mühendisle birlikte çalışmaya ikna olduklarını filmin sonlarına doğru anlarız.

Maden İşçileri

Filmde izlediğimiz maden işçileri, göçüklerin ve ölümlerin nedeninin çürüten direkler olduğunu bilirler. Lakin bu bilgileri “ahlaki öfke”ye temel olmaktan ve “ortak mücadele biçimi olarak” sınıf kültürü yaratmaktan ziyade zaten bildiklerini bilen diğer işçilerle paylaşmakla sınırlıdır. Onlara madende yaşanan işçi ölümlerinin ardından “rıza” göstermeleri telkin edilerek “Allahın takdiri” hatırlatılmaktadır. İşçiler tevekkül içinde “böyle gelmiş böyle gider” derken herhangi gizli/açık bir direniş göstermezler. Buna rağmen işçilerin cami inşaatı için bağış yapmaya gönüllü oldukları söylenemez. Zira kendileri gidip bağış yapmazlar. Maaşlarını aldıkları anda veznenin yanında bekleyen bir görevli yapılacak cami

⁸⁷ Kapılar tutulmuş neylersin/Neylersin içerde kalmışız/Yollar kesilmiş/Şehir yenilmiş neylersin/Açlıktır başlanmış/Elde silah kalmamış neylersin/Neylersin karanlık bastırmış/Sevişmez de neylersin. Paul Eluard/Karartma

için onlardan para toplar. Maden işçisi Şevki dayı bağış yapmadan geçince aynı görevli kolundan tutar: “Şevki dayı bizi çigniyorsun ama...” Şevki dayı “Benim hasta kıza yardım etmek sevapların en büyüğü birader” der ve gider. İşçinin “kendiliğinden” bu tepkiyi vermesinin anlamı olmasına karşın işçilerin çoğunluğunun sınıf olarak çıkarlarının ne olduğunu kavramamaları şaşılacak bir durum değildir. Ollman (2008: 374)’a göre; bilinçli bir proleter olacakları yerde çoğu işçi ya dindardır, ya milliyetçidir ya da ırkçıdır (ya da hepsi birdendir). Dahası, bütün bir kapitalist dönem boyunca (az sayıda önemli zaman ve yer dışında) böyledirler. Marx, böylesi irrasyonel davranışlar için getirdiği açıklamanın büyük bölümünü yabancılaşma kuramında sunar. Koşulların bu kadar parçaladığı insanlardan doğru düşünceleri beklenemez. Filmde de sadece “Aydın”ın “yabancı”lığı değil işçilerinde yabancılaşması söz konusudur.

Sonuç ve Filmin Finali

Şehirdeki Yabancı filminin “yabancı” Mühendis Aydın, dürüstlük ve içtenlikle madene yaşanan iş cinayetlerine karşı önce tek başına savaşır. Kaçınılmazdır; yenilir. Aydın, hangi toplumsal sınıf için savaşmayı göze alıyorsa o toplumsal sınıfla birlikte hareket eden kişidir. Burjuva aydınları ya da işçi sınıfının aydınları için durum değişmez. İşçilerin iş sağlığı ve güvenliği için verilen mücadelenin, işçilerle birlikte hareket etmeksizin mümkün olmadığı açıktır. Dolayısıyla Mühendis Aydın’ın sorunu sadece yaşadığı toplumu tanıtmak değil, dünyanın neresinde olursa olsun, kapitalist sisteme karşı sınıf dayanışmasının nasıl gerçekleşeceğini bilememektir. Maden işçileri tarafından “toplumsal/kültürel değerlere” sahip olmamakla suçlanan Mühendis Aydın’ın yanında yer almalarını sağlayan, onu işçilerle buluşturan organik aydın Nazif Çavuş’tur. Filmin finalinde de işçiler, Nazif Çavuş liderliğinde Aydın’ı ölümden kurtarır. Filmin son sözü Nazif Çavuş’un, tüccara attığı son tekmeyle söylediği cümledir: “Bu da madene soktuğun bozuk direkler için.” Yönetmen Halit Refiğ, bu finalin “içine sinmediğini” belirterek, istediği finali şöyle açıklamıştır:

Filmin final sahnesine kadar Vedat Türkali ile aramızda uyumlu bir çalışma oldu. Ana hatlarıyla benim tasarımın, elle tutulur hale gelmesinde Vedat Türkali’nin katkıları önemli. Final sahnesinde aramızda ihtilaf çıktı (...) Filmin genç mühendis kahramanının uğrunda savaş verdiği işçiler tarafından linç edilmesi sahnesine Vedat Türkali tabii kendi ideolojik yaklaşımı içinde, işçilere böyle bir hareketi yakıştırmadığı için itiraz etti ve sonunda mühendisi linç etmeleri yerine kurtarmalarına karar verdi. Bu noktada fazla itiraz etmedim (Hristidis, 2007: 117).⁸⁸

Filmin finalindeki işçilerin eylemi; Mühendis Aydın’a yöneltilen bütün suçlamaları reddettiklerini, onları çevreleyen kültürel hegemonyanın sınırlarını aşındırdıklarını düşündürerek izleyiciyi “sınıf bilinci” konusunda umutlandırır. Bu umudun mimarı da Vedat Türkali’ dir. Lakin film boyunca “kendinde sınıftan”, “kendisi için sınıfa” dönüşme sürecine dair eğilimleri dahi olmayan, kendileri için mücadele veren, bu nedenle de işini kaybeden mühendisi yalnız bırakmış işçilerin, filmin finalinde aynı mühendisi ölmekten kurtar-

⁸⁸ Refiğ, ilerleyen yıllarda tekrar değerlendirdiğinde, linçle bitmesini istediği finalin; “olumsuzluğun, karanlığın” genel bir dünya görüşü olmadığını, sadece filmi hazırladığı tarihlerdeki ruh halinin yaptığı çalışmaya yansımaları olarak; finalin ne Türkali’nin iyimserliği ne de kendisinin “karamsarlığı”yla değil üçüncü gerçekçi bir yaklaşımla bitirilebileceğini belirtir (Türk,2011:135).

maları gerçekçilik anlayışına uyumlu mudur? Nazif Çavuş'un işçilere "gerçeğin bilgisini" aktardığı diyaloglar ve sahneler filmde yer almaktadır. Fakat bu sahnelerin ve diyalogların yetersizliği izleyende kolektif bir dayanışma eylemine dair beklentiyi düşürdüğü için, filmin finalinin 1960'ların Türkiye'sinde yükselen işçi hareketleriyle uyumlu ama filmin sınırları içinde "sürpriz" olduğunu söyleyebiliriz.

Kaynakça

- Arıoğlu, E., Yılmaz, A.O.**(2002). "Dünyada Taşkömürü Madencilğine Genel Bakış ve Zonguldak Taşkömürü Havzası'nın Değerlendirilmesi", *Türkiye 13. Kömür Kongresi Bildiriler Kitabı* içinde, 29-31 Mayıs 2002.
- Atılğan, G.** (2015). 1950-1960 Sanayi Kapitalizminin Şafağında. (Haz. Gökhan Atılğan, Cenk Saraçoğlu, Ateş Uslu), *Osmanlı'dan Günümüze Türkiye'de Siyasal Hayat* içinde (s.389-514). İstanbul: Yordam.
- Behçetoğulları, P.**(2002). *Türkiye'de Ulusal Sinema ve Ulusal Sinema Söylemi*. (Yayınlanmamış doktora tezi)Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-Televizyon-Sinema Anabilim Dalı: Ankara.
- Çatma, E.** (2014). *Kömür Tutuşunca*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Foucault, M.** (2005). *Entelektüelin Siyasi İşlevi* (Çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay, Ferda Keskin), İstanbul: Ayrıntı.
- Gürmen, P. T.** (2006). *Türk Sinema'sının Ustalarından Sinema Dersleri*, (Haz. Pınar Tınaz Gürmen). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Güzel, Ş.** (1993). *Türkiye'de İşçi Hareketi 1908-1984*, İstanbul: Sosyalist Yayınlar.
- Gramsci, A.** (2010). *Gramsci Kitabı*, (Haz. David Forgacs). Ankara: Dipnot.
- Gramsci, A** (1992). *Selections from the Prison Notebooks*, (ed. Quintin Hoare, Geoffrey Nowell Smith). Londra: Lawrence and Wishart.
- Hristidis, Ş.K.** (2007). *Sinemada Ulusal Tavır, Halit Refiğ Kitabı*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kayalı, K.** (2015). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, İstanbul: Tezkire.
- Koç, Y.** (2010). *Türkiye İşçi Sınıfı Tarihi Osmanlı'dan 2010'a*, Ankara: Epos.
- Makal, A.** (1997). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Çalışma İlişkileri 1850-1920*, Ankara: İmge.
- Mann, M.** (1973). *Consciousness and Action Among Western Working Class*, London: The Macmillan Press.
- Ollman, B.** (2008). *Yabancılaşma, Marx'ın Kapitalist Toplumdaki İnsan Anlayışı*, İstanbul: Yordam.
- Onaran, A.Ş.** (1994). *Türk Sineması*, 1. Cilt. İstanbul: Kitle.
- Quataert, D., Zürcher, E.J.**(1998). "Selanik'teki İşçiler 1850-1912", (Donald Quataert, ed.) *Osmanlı'dan Cumhuriyet Türkiye'sine İşçiler 1839-1950* içinde, (s.97-122). İstanbul: İletişim.
- Özgülç, A.**(1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*, İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- Özön, N.** (1985). *Sinema, Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*, İstanbul: Hil Yayınları.
- Özön, N.** (1968). *1895-1966 Türk Sineması Kronolojisi*, İstanbul: Bilgi Yayınevi
- Portelli, H.** (1992). *Gramsci ve Tarihsel Blok*, Ankara: Savaş.
- Refiğ, H.** (1971). *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul: Hareket Yayınları.
- Savran, S.** (2011). *Türkiye'de Sınıf Mücadeleleri*, Cilt 1: 1908-1980, İstanbul: Yordam.
- Şahin, M.** (2014). "1960'larda Mühendis Kimliği", *Mühendislik Mimarlık Öyküleri* içinde,

(S13-21), VI. TMMOB Yayını.

- Şişmanov, D.** (1990). *Türkiye İşçi ve Sosyalist Hareketi (1908-1965)*, İstanbul: Belge.
- Said, E.** (2009). *Entelektüel Sürgün, Marjinal, Yabancı*, (Çev. Tuncay Birkan), İstanbul: Ayrıntı.
- Sartre, J. P.** (2010). *Aydınlar Üzerine*, (Çev. Aysel Bora), İstanbul: Can.
- Scognamillo, G.** (1998). *Türk Sinema Tarihi 1896-1997*, İstanbul: Kabalcı.
- Swartz, D.** (2011). *Kültür ve İktidar Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi* (Çev. Elçin Gen), İstanbul: İletişim.
- Teksoy, R.** (2005). *Sinema Tarihi* (Cilt I). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Topçu, A.D.** (2006). "Türk Sineması'nda Sınıfların Temsili: Dönemsel Bir İnceleme" 2. Sınıf Çalışmaları Sempozyumu. *Türkiye'yi Sınıf Gerçeğiyle Anlamak İçinde*. (s.118-125). İstanbul: Sav.
- Türk, İ.** (2001) *Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*, İstanbul: Kabalcı.
- Üstün, M.** (2002). Türkiye İşçi Sınıfına Bakarken. *Praksis*, 8, 227-254.
- Williams, R.** (1966). *Culture and Society, 1780-1950*, New York: Columbia University Press.
- Yetiş, M.** (2002). Gramsci ve Aydınlar, *Mülkiye Dergi*, (236), 1-27.
- Zileli, I.** (2009) . *Doğruyu Aradım Güzeli Sevdim*, İstanbul: Bizim Kitaplar.