

# 1960'lardan 2000'lere Türk Sinemasında Değişen Patron Temsilleri: Tüketim ve Yönetim Göstergeleri Üzerinden Bir Analiz

*Changing Representations Of Bosses In Turkish Cinema From 1960's To 2000's: An Analysis Through Consumption And Management Indicators*

Ayşe KARAÇİZMELİ<sup>1</sup>, Jülide KESKEN<sup>2</sup>

## ÖZET

Bu çalışma, patron karakterinin Türk Sineması'na yansıtılış şeklindeki değişimi, ülkede yaşanan sosyo-ekonomik dönüşümler üzerinden incelemektedir. Çalışmada 1960'lı yıllardan 2000'li yıllara kadar olan dönemde patron karakterinin sinemadaki inşasının, bu dönemlere denk düşen yapı ile ilişkisi incelenmiş, liderlik tarzlarının ve tüketim kalıplarının dönemin iş yaşamının ve patron simgesinin inşasında nasıl kullanıldıkları ortaya koyulmuştur. Sinemanın toplum dinamiklerinden etkilenme ve onu etkileme gücünden hareketle çalışmada patron karakteri ve iş yaşamının, değişen yönetim anlayışları bağlamında Türk Sineması'na nasıl aktarıldığına bakılmış, 1980 öncesi ve sonrası olmak üzere iki dönem çerçevesinde ele alınan filmler içerik analizine tabi tutulmuştur.

**Anahtar Sözcükler:** *Tüketim kültürü, yönetim paradigmaları, liderlik tarzları, sinema.*

## ABSTRACT

This study investigates the changing representations of "bosses" in Turkish Cinema through socio-economic changes in Turkey. Within the study, the relation between the construction of the boss as a character in cinema from 1960's to 2000's and socio-economic structure has been examined. As a result of this examination, it is shown how leadership styles and consumption patterns are affecting that era's work life and image of bosses. With reference to cinema's response to social dynamics and influence over social dynamics, in this research how boss as a character and work life has been transferred over Turkish Cinema in the context of changing management perceptions has been examined. The movies which have been analyzed were divided into two periods as before 1980 and later and a content analysis is conducted to these to distinct theories.

**Key Words:** *Consumption culture, management paradigms, leadership styles, cinema.*

## GİRİŞ

Sinema kurguya dayalı bir sanattır ve bir filmin kurgusu, içinde bulunduğu bağlam hakkında önemli göstergeler barındırır. Bir kurgunun ortaya koyulması ve karakterlerin meşru kılınması için kurguyu yapanların o karakterlere atfettikleri rollerin seyirciye aktarılmasında tüketim pratikleri önemli rol oynar. Bu bağlamda Türk Sineması'ndaki patron karakterlerine hangi tüketim pratiklerinin "uygun görüldüğü" bu karakterin aslında Türkiye toplumunda dönemler itibarıyla nasıl algılandığının da bir göstergesidir. Ancak bu tarzda bir okumanın yapılabilmesi için ele alınan dönemde ortaya çıkan önemli ekonomik ve kültürel olayların da göz önünde bulundurulması

gerekmektedir. Liberal ekonomik politikalara geçişle birlikte toplumsal alanda ortaya çıkan dönüşümler Türk Sineması'ndaki karakterlerin inşasında önemli rol oynamıştır. Türkiye'nin modernleşme serüvenindeki gelişmeler sinemadaki patron karakterinin de bu yönde bir değişim göstermesine neden olmuştur.

Bu çalışma, Türk Sineması'ndan gelip geçen patron karakterlerinin nasıl bir dönüşüm gösterdiğini hem tüketime dayalı göstergelerde, hem de Türkiye'nin yaşamış olduğu önemli sosyo-ekonomik gelişmeler doğrultusunda değişen yönetim anlayışlarında arayan bir çözümleme ortaya koyma amacındadır. Sinema her ne kadar kurguya dayalı bir sanat olsa da, toplumsal gerçeklikle daima sıkı bir

<sup>1</sup>Asistan, Ege Üniversitesi İİBF, aysekaracizmeli@gmail.com

<sup>2</sup>Prof. Dr., Ege Üniversitesi İİBF, julide.kesken@ege.edu.tr

ilişki içerisinde olmuş bir sanat dalıdır. Bu bakımdan önemli toplumsal dönüşümlerin okunmasında ve yorumlanmasında sinema zengin bir veri kaynağıdır. Yönetim alanının filmler üzerinden analiz edildiği çalışmalar ülkemizde sadece işçi-işveren ilişkileri üzerine, daha dar bir odakta ilerlemiştir. Ancak makro sosyo-ekonomik dönüşümlerin yöneticinin yönetim ve tüketim pratikleri bağlamında ele alındığı çalışmalar literatürde mevcut değildir. Bu yüzden Türkiye’de yaşanan sosyo-ekonomik dönüşümlerin yönetim alanına nasıl yansıdığını ilgili dönemlerde çekilen filmler üzerinden analiz eden bu çalışmanın yönetim ve tüketim alanına ilişkin önemli katkılarda bulunacağı düşünülmektedir.

## 1. ÖNCEKİ ÇALIŞMALAR ve TEORİK ÇERÇEVE

Film, 19. yüzyılın sonlarında bir teknolojik yenilik olarak ortaya çıkmış olsa da filmin ortaya koyduğu şeyin aslında içerik ve işlev anlamında çok da yeni olmadığı ileri sürülebilir. Film popüler tüketim için eğlence, hikâye anlatma, müzik, drama, gösteri ve mizahın eski geleneklerinin sunum ve dağıtımındaki bir tür teknik dönüşümü temsil eder. Filmin kültür aktarımında sosyal amaçlar doğrultusunda kullanımı özellikle yayılımının ve kitlelere erişiminin kolay olması, varsayılmış realizmi (Metz 1986), duygusal etkisi ve popülaritesi bağlamında görmezden gelinemez (McQualiy 2010). Diğer sanat dallarına nazaran çok daha fazla ticarileşmiş bir sanat dalı olmasından ötürü sinema alanında verilen herhangi bir eserin mutlaka izleyicisiyle buluşması gerekliliği de sinemanın toplumu etkilemedeki ve kültürü aktarmadaki rolünü pekiştirmektedir.

Sinemanın geniş kitlelere doğru yayılmasıyla birlikte elde edilen gişe hasılatları bu sanat dalının ticarileşmesine ve odağını sanatseverlerden halk yığınlarına doğru kaydırmasına neden olmuştur. Bunun bir sonucu olarak sinema zaman içerisinde bu yığınları etkileyebilecek politik bir araç haline de gelerek kitleleri belirli görüşler çevresinde şekillendirebilecek bir güce de kavuşmuştur. Maktav (2013), Türk Sineması’nın tarihini, bu sinemanın içine gömülmüş olan siyaset odağından incelediği çalışmasında önemli siyasal hareketlerin sinema tarihinde hep bir kırılma noktasına denk gelmesinin tesadüf olmadığını belirtir. Örneğin Yeşilçam sinemasının, Demokrat Parti’nin iktidara gelme süreciyle örtüştüğü söylenebilir. Demokrat Parti’nin iktidarıyla birlikte sosyal, kültürel ve ekonomik alanda

vuku bulmaya başlayan kırsal kesimden kentlere göç ve kentleşme olguları Yeşilçam sinemasını da beslemiştir (Ayça, 1993, aktaran: Çelik, 2010). Ayrıca 1919’da tanınmış tiyatro oyuncusu ve yönetmen Ali Fehim Efendi’nin, İstanbul’da varlıklı ailelerin evlerinde mürebbiyelik yapan bir Fransız kadının çalıştığı evlerdeki erkekleri baştan çıkarmasını işleyen filminin halk tarafından bir Fransız olumsuzlaması olarak görülmesinin ve filmin sonunda mürebbiyenin niyetinin anlaşılıp evden kovulmasının ise işgalci Fransızların da bir gün ülkeden aynı şekilde kovulacağı şeklinde yorumlanmasının filmin coşkuyula izlenmesini sağlaması ve bu tepkiler sonucunda işgalci kuvvetlerin Anadolu’da filmin gösterimini yasaklamış olmaları (Kuyucak Esen, 2010) toplumsalın temsilinde ve kültürün aktarımında sinemanın önemli bir rol oynadığının bir başka göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumun başka bir örneğini 1980 sonrasında uygulanmaya başlanan liberal politikaların toplumda meydana getirdiği ekonomik dönüşümlerin Türk Sineması’na yansımalarında da görmek mümkündür. Faize Hücum (1983), Namuslu (1984), Orta Direk Şaban (1984), Banker Bilo (1985), Yoksul (1986), Milyarder (1986), Koltuk Belası (1990) gibi eleştirel komedi filmlerinin (Yaylagül 2014:38) tam da bu döneme denk gelmesi tesadüf değildir. Bu yönüyle sinema, konusunu toplumsal hayatın gerçekliklerinden alan, bu gerçekliklere kendi yorumunu katan ve onları sosyo-kültürel alanda yeniden dolaşıma sunan bir sanat dalıdır. Bu bakımdan özellikle de uzun dönemdeki geçişlerin izlenmesinde sinema oldukça verimli bir alan sunmaktadır.

Genel olarak Türkiye’deki sinema araştırmalarına bakıldığında yönetmenler çerçevesinde yapılan incelemelerin Scognamillo (1973), Kayalı (1994), Onaran (1990,1997), Özgüç (1988) ve Kuyucak Esen (2010) tarafından yapıldığı görülmüştür. Türk Sineması’na ilişkin kronolojik çalışmalara ise Scognamillo (1987, 1988, 2014), Özön(1968), Kuyucak Esen (2000, 2010) ve Maktav (2013) gibi yazarların öncülük ettiği söylenebilir.

Sinemanın yönetim dünyasıyla olan ilişkisi ise yerli ve yabancı yazında üzerinde çok fazla çalışılmış bir alan olmamakla birlikte, Clemens ve Wolff’un (2001) klasikleşmiş filmlerdeki diyalog ve karar alma süreçlerinden yöneticilerin çıkarabilecekleri mesajları ele aldıkları kitapları, sinemanın yönetim bilimi ile ilişkisini ortaya koyan en önemli eserlerden biridir. Türkiye’de ise sinema çalışmalarında yönetim dünyasına ya hiç değinilmediği ya da işçi filmlerine

yönelik incelemelerde işçi-işveren ilişkisinin taraflarından biri olarak (Maktav 2013) veyahut da zenginlik- yoksulluk ikiliğinde zenginliğin temsil edildiği bir şablon olarak (Maktav 2001) ele alındığı görülmüştür.

Çalışmada sinemadaki yönetici karakterlerinin yaşadığı dönüşüm yönetim alanı ve bu alanı etkileyen büyük sosyo-ekonomik değişimler bağlamında incelenmiş değişen yönetim anlayışları, güç kavramı, çalışan motivasyonu ve liderlik teorilerinden biri olan Likert'in Sistem 1-Sistem 4 Modeli üzerinden bir çözümlenmeye gidilmiştir.

Rensis Likert'in (1967) Sistem 1- Sistem 4 modelinin bu çalışmadaki içerik analizinin temel referans noktası olarak alınmasının nedeni öncelikle bu modelin davranışsal liderlik teorileri içerisinde yer almasıdır. Çünkü sinemadaki patron karakterinin çalışanlarla olan ilişkisi üzerinden inşasının önemli bir yere sahip olduğu bu çalışma, patrona ilişkin davranışsal verilerin analizini gerektirmektedir.

Davranışsal modeller içerisinde Likert'in modelinin seçilmesinin nedeni ise, davranışsal teori altında yer alan Ohio State Üniversitesi Liderlik Çalışmaları, Michigan Üniversitesi Liderlik Çalışmaları, Blake ve Mouton'un Yönetim Tarzı Matriksi Modeli ve Mc Gregor'un X ve Y Teorileri, yöneticinin işle ve iş süreçleriyle olan ilişkisi üzerinden ortaya koyulmuş teorilerken, bu modelin yöneticinin çalışanlarla olan ilişkisi üzerinden inşa edilmiş olmasıdır.

Tablo-1'den görüleceği üzere Likert'in teorisine göre Sistem-1 örgütleri daha rijit, geleneksel ve bürokratik örgütlerken Sistem-4 örgütler daha esnekler. Sistem-1 örgütlerin amacı liderlik gerektiren Sistem-4 örgütlerine doğru evrilmek olmalıdır. Ancak daha çok emir vermeyi kapsayan Sistem-1'den en çok çalışan tatmininin sağlandığı Sistem-4'e geçmek; öncesinde liderin satış teknikleri kullanarak çalışanları bağladığı Sistem 2 ve liderin çalışanlarla görüş alışverişinde bulunduğu Sistem 3'e uğramayı gerektirir (Fisher, 2009:359).

**Tablo-1:** Likert'in Sistem 1-Sistem 4 Modeli

Liderlik Değişkeni	Sistem-1 (İstismarcı Otokratik)	Sistem-2 (Yardımsaver Otokratik)	Sistem-3 (Katılımcı)	Sistem-4 (Demokratik)
1. Astlara olan güven	Astlara güvenmez	Hizmetçi ile efendisi arasındaki gibi bir güven anlayışına sahiptir.	Kısmen güvenilir fakat kararlarla ilgili kontrole sahip olmak ister.	Bütün konularda tam olarak güvenir.
2. Astların algıladığı serbesti	Astlar iş ile ilgili konuları tartışmak konusunda kendilerini hiç serbest hissetmezler	Astlar kendilerini fazla serbest hissetmez	Astlar kendilerini oldukça serbest hisseder	Astlar kendilerini tamamı ile serbest hisseder
3. Üstün astlarla olan ilişkisi	İşle ilgili sorunların çözümünde astların fikrini nadiren alır	Bazen astların fikrini sorar	Genel olarak astların fikrini alır ve onları kullanmaya çalışır	Daima astların fikrini alır, onları kullanır

Kaynak: Koçel, 2010:582

Serbest Piyasaya geçiş dönemi olan 1980 öncesi ve sonrasında toplumsal alanda yaşanan dönüşümün iş dünyasına yansımalarının tüketici ve tüketim unsurlarından bağımsız ele alınamayacağından hareketle çalışmada yöneticiler aynı zamanda tüketim pratikleri çerçevesinde de incelenmiştir. Yönetici sınıfının film içerisinde meşrulaştırılmasında ve karakterin seyirciye "patron" olarak kavratılmasında mutlaka başvurulmuş olan tüketim pratikleri önemli bir yere sahiptir.

Dışa kapalı ekonomik modelin uygulandığı süreçlerden tüketim toplumunun postmodern bireylerine geçişte elbette sinemadaki patron tiplmesi de dönüşen bu alana ayak uydurmak için gerekli ince ayarları yapmak zorundadır. Bu bakımdan yönetim paradigmasındaki değişimi de büyük ölçüde şekillendirmiş olan tüketim alanındaki dönüşüm; çalışmada değişen zevk ve tercihlerle birlikte yaşam tarzlarını da içeren bir bakışla ele alınmıştır.

## 2. TÜRKİYE SINEMASINA İLİŞKİN TARİHSEL BİR İNCELEME

### 2.1. 1980 Öncesi Türk Sineması

Nijat Özön'ün (1968) klasik sınıflandırmasına göre Türkiye'de 1914'te "Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı" isimli belgesel türündeki ilk filmin ardından 1920'lere kadar çeşitli belgesel ve konulu film denemesiyle süren yıllar, 1922-1937 arasında Muhsin Ertuğrul'un "tek adam" olduğu "Tiyatrocular Dönemi" ile devam etmiş, 1937-1949 arasına denk gelen ve "geçiş dönemi" olarak adlandırılan dönemde beyaz perdede Muhsin Ertuğrul sinemasıyla eş anlı olarak yeni isimler boy göstermeye başlamıştır. 1950'li yıllara kadar Türk Sineması'nda toplumsal konuların egemen ideoloji tarafından belirlenen bir biçimde ele alındığı ve gerçekleştirilen çalışmaların toplumla ilişki kurulması bağlamında eksik kaldıkları söylenebilir (Ayça 1993'ten aktaran: Çelik 2010). "Tiyatrocular Dönemi" olarak da bilinen bu dönemden 1950'li yıllara gelindiğinde ise Türk Sineması artık tiyatronun gölgesinden çıkmış ve "Sinemacılar Dönemi" namı diğer "Yeşilçam Dönemi" adı verilen ve 1980'lere kadar varlığını devam ettiren yeni bir dönem başlamış, Ömer Lütfi Akad'ın 1952 yılında yapmış olduğu "Kanun Namına" adlı film ise bu dönemin başlangıcı olarak kabul edilmiştir (Çelik, 2010). Dorsay (1989), Özön'ün sinema kronolojisine, 1968'lerden itibaren Yılmaz Güney sinemasının etkisiyle doğan ve 70'ler boyunca hüküm süren "Yeni Türk Sineması"nı da eklemiştir.

1960'lı yıllardan 1970'lere dek, yaşanan hızlı sanayileşmenin kaçınılmaz bir sonucu olan köyden kente göç, gecekondulaşma ve işçi sınıfının doğuşu, sendikalaşma, grev, toprak, mülkiyet, köy, kentleşme gibi toplumsal olguların ve modernleşme dinamiklerinin yarattığı gerilimlerin dışa vurulduğu, "Toplumsal Gerçekçilik Dönemi" olarak adlandırılan döneme girilmiştir. Daldal (2005:58) bu dönemin özellikle ilk yarısını ilerici yeni orta sınıf ruhunun modernlik ve geleneksellik arasında gidip gelen ulusal kimlik arayışının bir yansıması olarak değerlendirir ve toplumsal gerçekçi sinemanın; birincisi mevcut sosyal düzeni objektif ve yenilikçi bir bakış açısıyla perdeye yansıtmak, ikincisi ise orijinal ve modern bir sinema dili oluşturmak olan iki önemli misyonu olduğunu belirtir. Bu döneme damgasını vuran diğer sinema akımları Ulusal, Millî ve Devrimci Sinema Akımları olarak karşımıza çıkmaktadır.

1970'li yıllara gelindiğinde ise bir yandan Yılmaz Güney ve O'nun izindeki genç sinemacılar tarafından toplumsal gerçekçi filmler çekilirken, diğer yandan ise 1970'lerde ulusal alanda yayına başlayan televizyon nedeniyle kadın ve çocuk izleyicisini kaybeden sinemanın, erkekleri hedef alması sonucunda sömürü çarkına alet olmayı kabullenmiş bir anlayışın ürünü olarak seks filmleri üretilmiştir (Kuyucak Esen, 2010:133-135).

### 2.2. 1980 Sonrası Türk Sineması

1980 sonrasında küreselleşmenin de etkisiyle birlikte Yeşilçam'ın kalıplaşmış anlatıları yeni yönetmenlerce sorgulanmaya başlamış, kamera hareketleri ve mizansende farklılaştırmalara gidilmiş, melodram yerini dramatik olana bırakmıştır. "Post-Yeşilçam" olarak adlandırılan bu dönemde kitlesel bir seyirci topluluğu hedeflenmemiş, bireysel hikayeler ve farklı öyküleme yöntemleri üzerine kurulan filmler üretilmeye başlanmış ve filmlerde neyin anlatılacağından çok nasıl anlatılacağına üzerinde durulmuştur (Sözen, 2014:3-6). Özal'lı yıllarda inşa edilen kitle toplumunda kültür daha fazla görselleşmiş ve magazinleşmiştir. 1980 darbesi sonrasında eleştirel filmler yok olmaya yüz tutarken, sinemada aslına uygun edebiyat uyarlamaları furyası başlamıştır. Darbeyle birlikte gelen sansür nedeniyle, 3257 sayılı "Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu" ile birlikte sansürün kısmen hafifletildiği 1986 yılına kadar neo-liberal politikalarla birlikte toplumsal alanda yaşanan dönüşümün eleştirisinin mizah yoluyla gerçekleştirildiği görülmüştür (Yaylagül, 2014:38).

1980 sonrasında liberal politikalar sonucunda ekonomik alanda yaşanan tüketim çılgınlığı sosyal alanda çeşitli kırılmalara neden olmuş, serbest piyasa ekonomisinin etkileri 90'lı yıllarda daha da hissedilir bir hal almış ve sosyal sınıflar tüketim pratikleri üzerinden inşa edilmeye başlamıştır. Bu dönemde popüler kültürün de toplumsal hayata hızla nüfuz etmesiyle birlikte ortaya çıkan melez bir kültürel ortamdan söz etmek mümkündür. Bu ortamda zevkler kaygan bir zemin üzerinde geçişken bir görünümde ve kültürel tercihlerde geniş bir alandaki çok sayıda pratik içerisinden seçilerek yapıldığına ve bu seçimleri tek bir kültüre indirgemenin imkansızlığına işaret eden bir kavram olan "kültürel hepçilik" (Warde vd. 2007, Gans 2007) söz konusudur. Bununla birlikte 12 Eylül Darbesi'nin toplumsal bilinçte açtığı yaralar nedeniyle bu dönem de toplumu ilgilendiren olgulardan ziyade

bireysel söylemlere yer verildiği, film boyunca tek tek bireylerin iç dünyalarına inilmeye çalışılan, yavaş ilerleyen filmler yapıldığını görülmektedir.

2000'li yıllar Türk Sineması'nda ise bir yanda sanat değeri yüksek olan ancak az sayıda izleyiciyle buluşabilen, diğer yanda ise sanatsal önemi olmayan ancak milyonlara ulaşabilen filmler göze çarpar. Bu dönem için, sanatsal kaygılarla çekilen filmlerin yanında zaman zaman da düşünmeden güldürmenin egemen olduğu bir sinema anlayışından söz edilebilir.

### 3. METODOLOJİ

Pozitivist paradigmanın bilimsel bilgiye getirmiş olduğu "genellenebilirlik" ve "nesnellik" ilkeleri (Craib ve Benton, 2011) nedeniyle yönetim ve pazarlama literatürlerinde nitel araştırmaların kabul görmeye başladığı yakın zamana kadar incelenmeye değer pek çok olgu bilimsel olarak çalışılmamış veya bu tür çalışmalar bilim çevrelerinde kabul görmemişlerdir. Bu bakış açısı sanat eserlerinin veri olarak alındığı çalışmaları da bilimsel bilgi dünyasından dışlama yoluna gitmiştir. Sosyal bilimlere dair tartışmaları geniş bir çerçevede ele alan teorik yaklaşımlar şüphesiz bu alanın temel kaynağı niteliğindedir. Ancak bu tartışmalara konu olan olguların teorik bir evrenden kurtulup toplumsal etkileşimlerde görünür kılınması için bu alandaki gündelik hayata dair göstergelerin bir incelemesinin yapılması gerekmektedir. Tüm sanatların belli bir dünya görüşünün ve yaşama biçiminin birer temsilcisi olduğunu söylemek mümkün olsa da sinema nesnel ve somut yanı aracılığıyla toplumsal gerçekliğin tam olarak içinde yer almaktadır (Adanır 1989'dan aktaran: Makal 1994:10). Sinema bu açıdan toplumu temsil ettiği kadar aynı zamanda ona etkiyen bir sanat dalı olarak kültürel alan'ın (Bourdieu 1984) inşasında önemli bir yer tutar.

Araştırma nesnesinde sadece benzerliklerin üzerinden gitmek, incelenen metinlerin soyut ve yoksullaşmış tek bir metine indirgenmesine sebep olur. Bu yüzden araştırma metodolojisinde kullanılan yapısalcı yaklaşım hem analiz hem de sentezi kapsamak zorundadır. Aksi takdirde yöntem yapısalcı olacağına benzerliklerin ve tekrarların algılanışı olarak kalan biçimci bir yöntem dönüşür, farklılıklar ve karşıtlıklar sistemini kapsayamaz. Dolayısıyla metinler yalnız evrensellikleri aracılığıyla değil, aynı zamanda

benzeşmeyen yanları temelinde de incelenebilirler (Wollen 1989:95-96)

Türk Sineması'na dair araştırmaların birçoğunda rastlanan temel sorun, bu araştırmaların bir yönetmenin benzer bütün filmlerinin sıralandığı ortodoks bir listeden ibaret olmalarıdır. Oysa Türk Sineması külliyyatının kültürel bilincimize dair taşıdığı değer nedeniyle daha derinlere inen araştırmalara ihtiyacı vardır.

Toplumsal değişimin izlenmesinde giysilerden dile, geleneklerden kullanılan eşyalara ve mekanlara kadar geniş kategorilerden yararlanılabilir. Sinema da bu kategorilerin hepsini içeren ve hepsini aynı anda izleyicisine sunan bir sanat dalı olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal değişimi ortaya koymada oynadığı bu rolüyle sinema diğer sanat dalları ve kitle iletişim araçlarına göre daha ayrıcalıklı bir konuma yükselmektedir (Güçhan, 1992:4). Bu bakımdan sinemada herhangi bir sosyal olgunun ele alınış biçimi, hatta ele alınıp alınmaması bile toplumsal alanda yaşanan gerçeklikler hakkında önemli ipuçları verebilmektedir. Bu açıdan Türkiye'de iş dünyası ve patron karakterine atfedilen anlamların dönemsel olarak nasıl bir çözülmeye gittiğinin, bu konunun sinemadaki yansımaları üzerinden yorumlanmasının yönetim ve tüketim araştırmaları literatürüne önemli katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Çalışmada açık ekonomik sisteme geçiş Türkiye için önemli bir sosyo-ekonomik dönüşüm olarak kabul edilmiş ve analiz 1980 öncesi ve sonrası durumun bir kıyaslaması temeline oturtulmuş ve Türk Sineması'ndaki patron karakterinin dönüşümü üzerinden gerçekleştirilmiştir. Analizin başlangıç noktasını 1960'lı yıllar oluşturmaktadır. Bu dönem, Türkiye'de hızlı sanayileşmeyle birlikte kırsal kesimden kentlere göçün görülmeye başladığı ve bunun sonucunda da işçi ve işveren sınıfının doğduğu dönem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çalışmanın amacı incelenen filmlerde "iş yaşamı" ve "patron karakteri"ne ilişkin mesajların ortaya koyulması olduğundan, bu mesajları oluşturmada kullanılan biçimsel değişimler kapsam dışı bırakılmıştır ve sinemasal hikayelemenin kurgu ya da ışık gibi biçimsel öğeleri incelemeye dahil edilmemiştir.

Kültür endüstrisinin ilk gerçek ürünleri olan, kısa sürede milyonlarca insan tarafından benimsenen sıradan, yaşanan, yaşanabilecek olan gündelik konulara bağlantılarını kurmuş gangster, western, bilim kurgu filmleri gibi "tür filmleri" yinelemelere

dayanır ve kolay anlaşılabilir, soyut kavramlara ve hakikatin sorgulanmasına yer vermezler (Abisel, 1999:13). Bu bakımdan tür filmleri de içerik analizine dahil edilmemiştir.

Araştırma Türkiye’de yaşanan sosyo-ekonomik değişimlerle birlikte değişen patron imajının Türk Sineması’ndaki karakterlere nasıl yansıtıldığına odaklanmaktadır ve bu nedenle araştırma evrenini senaryosunda patron karakteri bulunduran tüm Türk filmleri oluşturmaktadır. Araştırma örnekleminin belirlenmesinde ise ilk aşamada Giovanni Scognamiglio’nun (2014) “Türk Sinema Tarihi” ve Nijat Özön’ün (1968) “1895-1966 Türk Sineması Kronolojisi”, isimli eserlerindeki film künyelerine ilişkin bir araştırma yapılması ve Agah Özgüç’ün görüşlerinden faydalanılması sonucunda kırk iki film incelenmiştir (Tablo-2). Ardından izlenen bu filmlerden araştırma sorusuna en iyi yanıtları verecek olan filmler seçilerek

örneklem daraltılmış ve 1980 öncesi ve sonrası için araştırma konusunu en iyi temsil ettiği düşünülen filmler çözümlenmeye dahil edilmiştir. İncelenen diğer filmlerin çözümlenmenin dışında bırakılma nedeni; bu filmlerde yer alan patron karakterinin dönemin yönetim anlayışına ilişkin veri sağlamada çözümlenmeye dahil edilen filmlerde olduğu kadar baskın bir patron tipi olmamasıdır. Ardından izlenen bu filmlerden araştırma sorusuna en iyi yanıtları verecek olan filmler seçilerek örneklem daraltılmış ve 1980 öncesi ve sonrası için araştırma konusunu en iyi temsil ettiği düşünülen filmler çözümlenmeye dahil edilmiştir. Örneklemini oluşturan bu filmler 1980 öncesi dönem için Karanlıkta Uyananlar (1962), Suçlular Aramızda (1964), Ne Şeker Şey (1969) ve Maden (1978) filmleri iken; 1980 sonrası dönem için ise Patron Duymasın (1985), Medcezir Manzaraları (1989), Mustafa Hakkında Her Şey (2003) ve İssız Adam (2008) olarak belirlenmiştir.

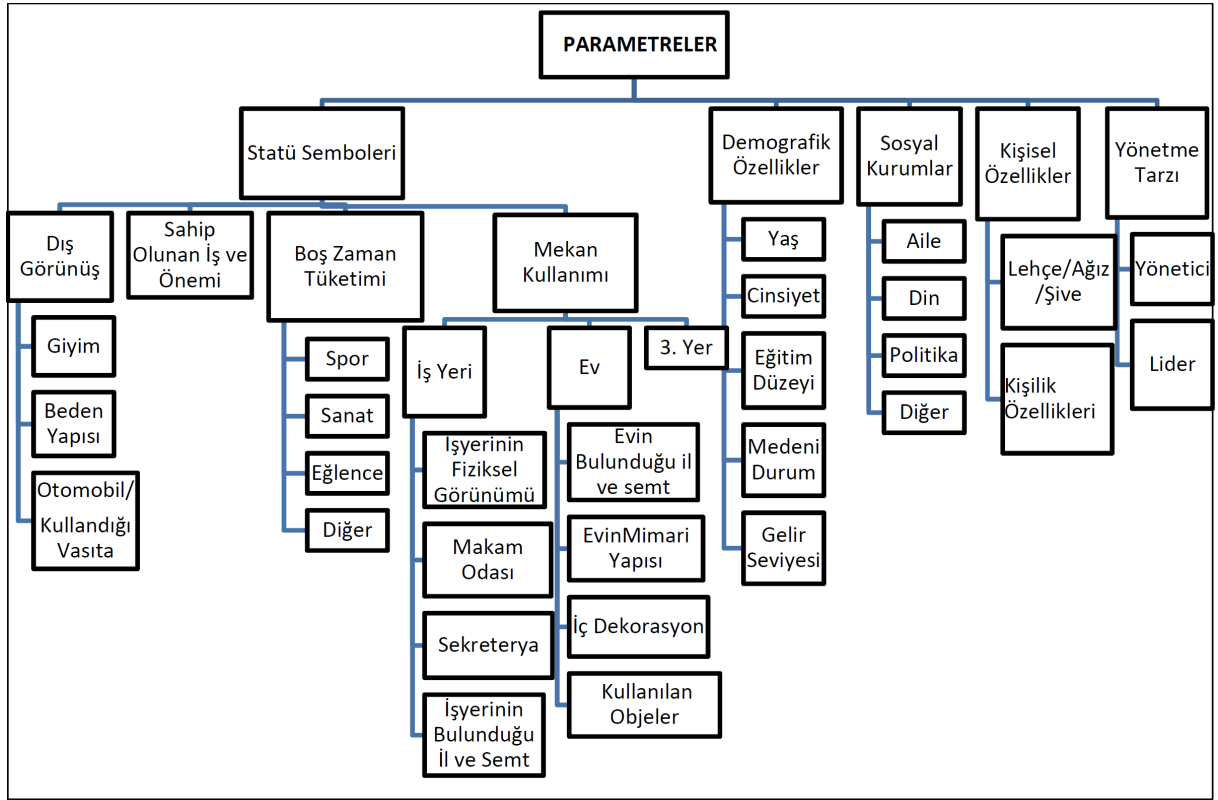
**Tablo-2:** Örneklemin Belirlenmesi İçin İncelenen Filmler:

1980 ÖNCESİ DÖNEM		1980 SONRASI DÖNEM	
Kırık Çanaklar	1961	Banker Bilo	1980
Mahalleye Gelen Gelin	1961	Alev Alev	1984
Acı Hayat	1962	Karanfilli Naciye	1984
Karanlıkta Uyananlar	1962	Sekreter	1985
Ölüm Bizi Ayıramaz	1963	Paramparça	1985
Gecelerin Ötesi	1963	Tapılacak Kadın	1985
Suçlular Aramızda	1964	Patron Duymasın	1985
Bitmeyen Yol	1965	İhanetin Darbesi	1986
Ne Şeker Şey	1969	Medcezir Manzaraları	1989
Kırık Hayat	1972	Talih Kuşu	1989
Acı Hayat	1973	Mağrurlar: Yaralı Kalp	1990
Oh Olsun	1973	Karanlık Sular	1994
Bitirimler Sosyete	1973	Ekmek	1996
Patron	1973	Mustafa Hakkında Her Şey	2003
Diyet	1974	Anlat İstanbul	2004
Mağlup Edilemeyenler	1974	Organize İşler	2005
Bizim Aile	1975	Kabadayı	2007
En Büyük Patron	1975	İssız Adam	2008
Aile Şerefi	1976	Recep İvedik (2)	2008
Mağlup Edilemeyenler	1976	Karanlıktakiler	2009
Maden	1978	Av Mevsimi	2010

Türk Sineması'nda toplumsal temaların ya da sorunların ele alınışı, 1960'lı yıllardan itibaren görülmeye başlanmış, özellikle 27 Mayıs 1960 ihtilali ile sosyal hayattaki değişim ve 1961 Anayasası'yla gelen özgürlük rüzgarları Türk Sineması'nın o güne dek sırtını döndüğü toplumsal gerçekleri ele almasıyla sonuçlanmıştır (Güçhan, 1992:9,37,82). 1960 yılı ve sonrasında yapılan filmler bazı olumsuzlukları dile getirme amacındadırlar ve belli açılardan topluma yönelttikleri bazı eleştiriler mevcuttur (Coşkun, 2009:35). Bu bakımdan örneklem oluşturulurken

incelenecek olan dönemin başlangıcı 60'lı yıllar olarak belirlenmiştir ve Tablo- 2'deki filmlerin incelenmesinin ardından araştırma için en iyi temsil özelliğine sahip olduğu düşünülen filmler içerik analizine tabi tutulmuştur.

Araştırmanın analiz safhasında patron karakterinin gündelik yaşamı ve iş yaşamına ilişkin bir takım kategoriler belirlenmiştir (Şekil-1). Bu kategoriler analiz için sınırlayıcı olmamakla birlikte, çözümlemenin tutarlı ve sistematik olmasını sağladığından tercih edilmiştir.



## 4. BULGULAR

### 4.1. 1980 Öncesinde Türk Sineması'nda Patron Temsilleri

1950-1960 dönemi, iktidarda bulunan Demokrat Parti'yle birlikte liberal ekonomi uygulamaları ve girişimciyi destekleme siyasetine sahne olmuştur ancak serbest piyasa ekonomisine geçişte İnönü hükümetinin 1947'de aldığı kararların da etkisi olmuştur. (Zürcher 2000:327). Bu dönem aynı zamanda Yabancı Sermaye Yatırımlarını Teşvik Kanunu'nun (1951) da kabul edildiği dönemdir (Boratav, 2005:100). 1950'lerde çok partili hayata

geçilmesiyle birlikte başlayan demokratikleşme hareketleri ve bunu takip eden toplumsal krizler sonucunda 1961 Anayasası'yla birlikte Türkiye'de ekonomik ve sosyal açıdan yeni bir dönemin başlangıcı olma özelliğinde olan 1960'lı yıllar (Pösteki 2012: 22-23), ülkedeki toplumsal sınıfların geçirdikleri dönüşüm açısından da önemli gelişmelerin ortaya çıktığı bir dönemi temsil etmektedir (Atılğan 2012:344).

1960 yılında gerçekleştirilen siyasi darbe ile parti iktidarını kaybetmiş olsa bile ekonomik model olarak kapitalizmi seçen ve Türkiye siyasi ve ekonomik alanında önemli dönüşümler gerçekleştiren bu

partinin yarattığı ortam sinema üzerindeki etkisini 1960 yılı sonrasında da sürdürmeye devam etmiştir. Bu yüzden ağır darbe koşulları içerisinde geçen ve tüketimin oldukça kısıtlı olduğu bu dönemin sinemadaki tasavvurunda, özel girişimi tatmış ve Amerikan kültürünü yavaş yavaş tanımaya başlamış olan kitlelerin varlığı nedeniyle hala darbe öncesi dönemin ruhuna ilişkin unsurlara da geniş yer verilmiştir.

1961 yılında uygulamaya koyulan Anayasa ordunun siyasete müdahalesini meşrulaştırmış, bu dönemde ithal ikameci bir sanayileşme modeli yürütülmeye çalışılmıştır ve kapitalistler de işçi sendikaları da ekonomik alanda önem kazanan aktörler durumuna gelmişlerdir (Zürcher, 2000:17). 70'li yılların ikinci yarısına damgasını vuran ekonomik bunalım, dönemin iktisat politikası modelinin ana çerçevesi içinde geçiştirilmeye çalışılmış ve bu döneme daha içe dönük, dışa bağımlı, müdahaleci ve ithal ikameci ekonomi politikalarıyla yön verilmiştir. Söz konusu ekonomik bunalımın sonuçları, 1980'li yıllara dek uzamıştır (Boratav:2005:139-140).

Altmışlı yıllar, hakim belirsizlik ortamına rağmen özel sektörün geliştiği ve yapıcı daha büyük işletmelerin kurulduğu bir dönem olmuştur. Bu dönemde aile şirketleri piyasadaki hakim şirket tipi olurken, profesyonellerin yönetim kademelerinde pozisyon alabilmeleri çok sınırlı oranda gerçekleşmiştir (Buğra, 1994). Türkiye'nin sanayileşmesinin hızlandığı bu dönem, sinemadaki karşılığını da bulmuş; bu filmlerde yoğun fabrika içi sahnelerine, Fordist üretim tarzına ilişkin otomasyon, fabrika akışı gibi görüntülere sıkça yer verilmiş, neredeyse fabrikadaki tüm makineler tek tek görüntülenmiştir.

#### **4.1.1. Patronun Yan Karakter Olarak Temsilinde İstanbullu Patron, Hacı Ağa ve Gerçek Kötüler: Ne Şeker Şey (1969) ve Suçlular Aramızda (1964)**

Türk Sineması'nda yıldız oyuncuların birçok açıdan toplumun seçimi olmaları, toplumla özdeşleşmeleri ve ideolojinin merkezinde bulunmaları nedeniyle, onlar üzerine yapılacak analizler toplumsal kimliğe dair önemli bulgular içerebilir. Ancak yan karakterlerin özdeşleşmeden farklı olarak toplumsal kimliği oluşturan zincirdeki farklılaşmış güç ve taleplerin ifadesi olarak izleyici karşısına çıktığı görülür. Bu bakımdan yan karakterlerin ihtiva ettiği anlamlar, toplumsal kimliğe dair önemli bir kavrayış imkanı sunar (Bostan, 2015).

Bu dönem sinemasındaki patron karakterleri film içerisinde iş yaşamından ziyade, gündelik yaşam içerisinde konumlandırılmış ve genellikle sınıf farklılıklarını konu alan filmlerde bir "zenginliğin temsili" olarak yer almışlardır. Ölüm Bizi Ayıramaz (1960), Bitmeyen Yol (1965), Acı Hayat (1962), Cumbadan Rumbaya (1960), Mahalleye Gelen Gelin (1961), Kırık Çanaklar (1961), gibi sınıf farklılıkları, zengin olma hayalleri ve imkansız aşklar üzerine kurulu birçok filmde patron karakteri zengin yaşama dair bir tamamlayıcı unsur olarak kullanılmıştır. 1960-70 dönemindeki filmlerde zengin yaşamın temsili olarak inşa edilen bu patron karakterlerinde göze çarpan bazı ortak özellikler vardır. Yönetimin en üst kademelerinde bulunan ve çoğunlukla Vahi Öz, Hulusi Kentmen, Ali Şen ve Atif Kaptan gibi oyuncular tarafından canlandırılmış olan bu karakterlerin günümüz normlarında bir estetik ve beden algısına ve genellikle takım elbise giyen bir eliti temsil etmek dışında bedenlerine yönelik bir refleksif tasarım (Giddens, 2010) kaygısına sahip olmadıkları söylenebilir. 60'lı yıllar, Türk Sineması'nda popülizm ve modern kapitalist tüketim anlayışının toplumsal alana günümüzdeki kadar hızlı nüfuz etmediği bir döneme denk geldiğinden modernitenin bedeni şekillendirme ve onu tahakküm altına alma düsturlarının da dönem sinemasında bugünkü kadar baskın konumda olmadığı görülmektedir.

1960'lı yıllarda özellikle ekonomik arenada etkin rol oynamış olan Demokrat Parti'nin en önemli destekçileri arasında ağalar, köylüler, yeni ticari sınıf ve eski dini sınıf bulunuyordu (Lewis, 1993:316). Bali (2011:24) Demokrat Parti iktidarıyla birlikte dönüşmeye başlayan tüketim alanında türeyen yeni zenginlerin daha çok Anadolu kökenli tüccar ve esnaf sınıfını oluşturdukları ve kentli elitlere oranla daha düşük bir eğitim düzeyine sahip olduklarından, bu elitlerce "Hacı Ağa" olarak anıldıklarını ve bu "hacı ağa" karakterinin dönemin popüler kültüründe önemli bir malzeme olduğunu belirtmiştir.

Türk Sineması'nda 1960 sonrasında dahi bu "Hacı Ağa" karakterinin patron temsillerinde önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Anadolu'daki sermaye sahiplerinin tüketim alanında baskın hale gelmesinden dolayı taşralı ve kentli yöneticiler arasındaki tezatlık sinemaya da yansıtılmıştır.

İçerik analizine dahil edilen Ne Şeker Şey (1969) filminde bu yıllarda iş ve yönetim alanında önemli bir konuma sahip olan her iki patron tipine de, hem kent eliti patrona hem de hacı ağaya yer verilmiştir. Bu



film, patronların iş yaşamındaki tüketim pratikleri ve çalışanlarıyla olan ilişkileri hakkında olmaktan ziyade, makalenin temel ilgilerinden biri olan, yönetici sınıfın gündelik yaşam pratiklerini gözler önüne sermektedir. Film ayrıca savaş sonrası ekonomisinden çıkıp tüketim odaklı bir toplumsal alanın inşa edilmiş olduğu dönemleri deneyimleyen, yönetim alanında söz sahibi olan iki farklı patron tiplemesini içermesi açısından da önemli bir veri kaynağıdır.

Filmin başında, filmdeki iş insanlarından kentli elit olan Zeynel Abidin Bey'i canlandıran Hulusi Kentmen, anlatıcı olarak yer almakta ve tek tek filmdeki karakterleri tanıtırken, öteki iş insanı ve ailesini "Çukurova'nın en zengin fabrikatörlerinden Hacı Mansur Ağa ve Ailesi" olarak tanımlamaktadır. Vahi Öz'ün canlandırdığı Mansur Ağa bu filmde öncelikle sosyal kurumlarla olan ilişkisi içerisinde "Ağa" diye nitelendirilerek feodaliteyle, "Hacı" ön ekiyle de din kavramı ile ilişkilendirilmiştir. Türk modernleşmesinin kentli elitlerinin en önemli karakteristiklerinden biri toplumsal hayatta dinin yaşanış şeklindeki değişimdir. Filmde kentli elit olan Zeynel Abidin'e göre daha az eğitilmiş ve "taşralı" olan Hacı Mansur Ağa ve O'nun dinle devam eden ilişkisi, kentli elitin karşısında konumlandırılmış; modernleşmiş olanla henüz modernleşmemiş olanın tezatlığı dinsel yatkinlikler yoluyla ortaya koyulmuştur. Yine Zeynel Abidin Bey sigara içerken Hacı Mansur Ağa'nın nargileyi tercih etmesi, bu iki iş insanının tüketim kalıpları açısından ayrışmasında gelenek ve modernite ikiliğinden yola çıktığının bir göstergesidir. Ayrıca Hacı Mansur Ağa'nın kullandığı Adana ağzı yoluyla daha da taşralılaştırılması, bu ayrımın Batı modernitesi anlayışı üzerinden pekiştirilmesinin önemli bir göstergesidir.

Dış görünüş açısından iki karakter arasındaki farklılıklar, 1960-70 döneminde tüketim alanında söz sahibi olmaya başlayan Anadolu kökenli yeni zengin sınıf ile kentli elit arasındaki ayrımı gözler önüne sermekte; Zeynel Abidin Bey evinde dahi traşlı, takım elbiseli ve kravatlıyken Hacı Mansur Ağa günlük hayatında kravat takmaksızın yelek-cekete giymeyi tercih etmekte ve tespah kullanmaktadır. Zeynel Abidin Bey ise evin içerisinde bazı sahnelerde tırmanan materyal kültürü ve gelişmekte olan modern estetik tarzlarıyla olan ilişkisi gereği 19.yy. Fransız kültürel üretiminde önemli bir aksesuar olan (Schreier 2010: 279) robdöşambri ile gazete okurken seyircinin karşısına çıkmaktadır. Kent eliti yöneticinin materyal kültüre daha yakın resmedilişinin ülkede

1950'li dönemde dönüşen tüketim alanındaki yeni tüketicinin ideallerini yansıttığı söylenebilir.

Filmde taşralı yönetici olan Hacı Mansur Ağa yeni zenginlere özgü bir "sonradan görmelik" ile ilişkilendirilmiştir. Filmde Hacı Mansur Ağa'nın Adana'dan gelişinin anlatıldığı "Zeliha Hanım Yengemiz teyyareyle geldi İstanbul'a" ifadesi ile Hacı Mansur'un, şoförünün "Cadillac'ı hazırladık Ağam" demesi üzerine verdiği "Cadillac'tan bıktık artık, dün aldığım Chevrolet'yi hazırla" cevabı bu patron tipinin materyal kültürle olan ilişkisinde "taşradan gelen yeni zengin" nitelemesinin öne çıkarıldığı ve bu yeni iş insanı tipinin kent eliti yöneticinin karşısında konumlandırıldığı görülmektedir. Filmde yönetici karakterinin inşası resmiyet ve otorite üzerinden gerçekleşmektedir. Hacı Mansur Ağa'nın Plaj Sahnesi'de taşralı yönetici tipinin inşasıyla ilgili önemli ipuçları barındırmaktadır. Plajda kafasında resmi şapkayla dolaşan Hacı Mansur Ağa "Oldum olası denizden hoşlaşmam. Toprak adamıyım" diyerek bir yandan İstanbullu kimliği ile kendi taşralı kimliği arasına sınır koyarken bir yandan da "O şapka ne başınızda?" sorusuna "Ben resmi adamım, elalemin içinde başım açık dolaşmam" diye cevap vererek yönetici sınıflara ve resmiyete ilişkin giysi kodlarını aktarmaktadır.

Dönemin sinemadaki patron temsiliinde patronun evi de önemli rol oynamaktadır. Her iki yöneticinin de oturdukları bahçeli, villa tipi müstakil evler Erken Cumhuriyet Dönemi'nde inşa edilmeye başlanan ve modernleşmekte olan elitlerin hakir gördükleri yüksek apartmanların ontolojik "ötekisi" olarak (Bozdoğan, 2010: 405) toplumsal hayattaki yerlerini almışlardır. Yine her iki yöneticinin de salonunda duran büyük yeşil bitkiler, şamdanlı avize ve aplikler dönemin "zengin tabakası'nın temsiliinde kullanılırken; Zeynel Abidin Bey'in evinde Hacı Mansur Ağa'dan farklı olarak jaluzi, bahçe ve ev içinde heykeller, piyano ve şömine bulunmakta ve böylelikle kentli-taşralı ikiliği tüketim nesnelere üzerinden de temsil edilmektedir. Hacı Mansur Ağa'nın evindeki varaklı mobilyalara karşın Zeynel Abidin Bey'in evindeki klasik kadife mobilyalarla oryantalist zevklerin karşısına batı modernitesinin dekorasyon zevklerine özgü bir "sadelik" koyulmasıyla, beğeniler üzerinden bir sınıfsal ayrışmanın (Bourdieu, 1984) da temsili gerçekleştirilmiştir. Bununla birlikte filmdeki patron karakterlerinin bir ikilik üzerinden konumlandırılmış olmalarına karşın her ikisinin de boş zaman tüketimlerinde ve eğlence hayatlarında pavyon

kültürünün önemli yer tutması dönemin iş insanının maskülen değerler üzerinden inşa olduğunu da göstermektedir.

Suçlular Aramızda (1964) filmi ise patronun belirgin bir "kötü" karakter üzerinden inşa edildiği bir film olarak içerik analizine tabi tutulmuştur. Cemiyette babasının illegal yollarla zenginleştiği konuşulan, babası ve eşiyle birlikte bir konakta yaşayan Mümtaz'a fabrikanın yönetiminin devredilmesiyle başlayan film, aile şirketlerine özgü tahsili zayıf girişimci baba (Atıf Kaptan) ile okumuş tahsilli çocuk (Ekrem Bora) gerilimi (Baykal,2002) üzerinden işler. Konağın bütün katlarında Mümtaz'ın babası olan büyük patronun devasa portreleri, Mümtaz'ın üzerindeki disipline edici panoptik bakışın (Foucault, 2007) iyi düşünülmüş birer temsilleridir. Yönetimin kendisine devredilmesinin çalışanlar tarafından "babasını aratacak" diye yorumlandığı Mümtaz, yönetim kurulu toplantılarında yasal olmadığı halde tröst kurmaya ilişkin görüşlerini üyelere zorla kabul ettirirken "Bana sendika ve iş kanunlarından sözaçmaya kalkışmazsınız herhalde" demektedir. YFilmde olabildiğince kötü resmedilen; hırsızlık, usulsüzlük ve cinayet gibi suçlar işleyen yeni patron Mümtaz, toplantı odasında ayakta durarak, masanın üzerindeki dünya küresini kızgın ve düşünceli bir şekilde döndürmektedir. Başlarını kaldıramayan kurul üyeleri korku ve sessizlik içinde masaya bakmaktadırlar. Kamera uzaklaştıkça toplantı masasında kürenin hemen önünde görülen bir kuru kafa heykeli, filmde patron karakteriyle ilişkilendirilmek istenen kötü olma durumunu abartılı bir şekilde ortaya koymaktadır. Çok sert bir üslupla ve yüksek sesle konuşmaya başlayan Mümtaz: "Muhalefet istemem! İstemem! İstemem! İstemem! Ne dersem kesin olarak o yapılacaktır! Babam sizi fena alıştırılmış. Muhalefet kelimesini bir daha duymak istemiyorum! İster kanunlu, ister kanunsuz her iş benim dediğim şekilde yapılacaktır! Bir gün mühlet size... Ya benim dediğimi kabul edersiniz, ya da gelir istifalarınızı verirsiniz. Hadi şimdi gidin!" diyerek üyeleri dışarı çıkarır. Bu sahne, filmdeki patronun kötüyle olan ilişkisinin en üst seviyeye ulaştığı sahnedir. "Babam sizi kötü alıştırılmış, muhalefet istemem" repliği, geçmiş dönemdeki sendikal gücün iş yaşamındaki etkisinin ortadan kaldırılmaya çalışıldığı bir yönetim modelinin işlemekte olduğu yeni döneme geçişi simgelemekte ve patron karakteri burada zorlayıcı güç (Koçel 2010:556) kullanan bir yöneticiyi temsil etmiştir. Bununla birlikte karakter, Likert'in Sistem 1-Sistem 4 davranışsal modelindeki astlarına güvenmeyen, onlara işle ilgili fikirlerini ifade

etme konusunda serbesti sağlamayan, ve astların fikirlerini almayan (Koçel, 2010:582) Sistem 1 tipi istismarcı otokratik yönetici modeline benzer şekilde ele alınmıştır.

Bu patronun gündelik yaşamındaki tüketim pratiklerine bakıldığında da batıdan devşirme bir lüks tüketim anlayışından söz etmek mümkündür. Yemeğin hazır olduğunu haber vermek için beyaz eldivenleriyle tuttuğu zili çalan siyahi uşak ile temsil olunan lüks hayat, boş zaman aktiviteleri olarak tekne gezileri, dalgıçlık ve striptiz kulüplerine gitme, bu tarz bir tüketim modelinin göstergeleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

#### **4.1.2. Sanayileşen Türkiye'de Babacan Patrondan Gerçek Patronlara: Hulusi Kentmen Filmleri, Karanlıkta Uyananlar (1964) ve Maden (1978)**

1960'lı yıllar, Türkiye'de Devlet Planlama Teşkilatı'nın kurulduğu (1960) ve ithal ikameci sanayileşme döneminin başladığı bir dönemdir. Yine bu döneme dair önemli bir gelişme ise hak ve özgürlükleri genişletip, çalışanların siyasi ve ekonomik örgütlenmelerini destekleyen 1961 Anayasası'dır (Bahçe ve Eres, 2012:39-40). Dönemin ruhunu başarılı bir şekilde yansıtan Karanlıkta Uyananlar (1964) filminde patron karakteri olarak seyirci karşısına çıkan Turgut (Fikret Hakan) ölen babasının yerine geçen; önceleri işçilerle yakın arkadaşlığı olan, kendini onlardan biri olarak gören, patron olduktan sonra ise yönetim kademelerinde kendisinin altında çalışan akıl hocalarının da etkisiyle istemeyerek de olsa işçileri karşısına alan bir karakterdir. Film patron karakterini, yönetim süreçlerine dahil olma ve yönetsel kararlar alma noktasında iç dünyasında yaşadığı çalkantılar ve ikilemler üzerinden vermesi açısından, dönem filmleri arasında özel bir yere sahiptir. Çünkü 60'lı yıllar sinemasında patron karakterinin inşasıyla ilgili genel eğilim, patronun bir yan karakter olarak inşa edilmesi, ya da patron karakterinin filmin ana karakterlerinden biri olduğu filmlerde dahi patron kavramıyla yönetim kavramı arasındaki ilişkinin gerçekçi bir şekilde kurgulanmamasıdır.

Yabancı sermayenin önemli bir tehdit olarak aktarıldığı filmde öncelikle işine dört elle sarılmış ancak sendikalarla arası iyi olmayan bir patron olarak Turgut'un babası Şeref Bey resmedilmiştir. İşçileri nedensiz işten çıkararak ve yevmiyelerini zamanında ödemeyen Şeref Bey, sahip olduğu boya fabrikasında

Amerika'nın ürettiklerini üretebileceklerine duyduğu inanç ve heyecanı yansıttığı sahnelerde izleyici karşısına çıkar. Şeref Bey, işçilerin grev hazırlığı içerisinde olduğunu öğrendiğinde "Benim elime ne geçiyor ki size ne vereyim?" , "Tembeller, serseriler düşmanım benim [...] Çalışanın dostuyum ben çalışanın... Hakkı yenen varsa gelsin bana söylesin. Vız gelir bana sendikanız da!" replikleriyle dönemin yönetsel ve siyasi arenasını ekrana yansıtan "gerçekçi" bir patronu karakterize etmiştir. Şeref Bey'den sonra fabrika yönetimine geçen Turgut ise filmde yaşadığı ikilemler ve bunalımlarla yansıtılır.

Yönetime geçtiğinde işçi arkadaşlarına coşkuyla: "Sizin arkadaşım! Sizin bu fabrika!" demektedir. Ancak yönetici olmak, O'na düşündüğünden çok daha ağır yükler yükleyecektir. Bireyin yönetim kademesine geçmesiyle birlikte yaşadığı dönüşüm, filmde muazzam bir şekilde ele alınmıştır. Bir yandan işçi arkadaşları için iyi bir şeyler yapmak isteyen Turgut, diğer yandan beyaz yakalılar tarafından önüne konan defterler, borç senetleri, hammadde darboğazlarını gösterir rakamlar, muhasebe kayıtları ve diğer şirketlerce çekilmiş protestolar karşısında kendini bilgisiz hisseder, kravatını gevşetip, "bunları sonraya bıraksak" diyerek bürokratik süreçler karşısındaki çaresizliğini ortaya koyar. Filmde şirkete dair bürokratik süreçler Turgut'a beyaz yaka çalışanlarca abartılı bir anlatım biçimiyle aktarılmakta, Turgut'un dünyasına yabancı olan terimler onu etkilemek için sanki özellikle seçilmektedir. Bu noktada Turgut, bir yanda emeğin, diğer yanda sermayenin olduğu bir gerilimin içinde, yardımsever otokratik lider tipi ile katılımcı lider tipi (Likert, 1967) arasında gidip gelmektedir.

Dönemin sosyo-ekonomik durumunun ve bu döneme dair sermayedarın sosyal kurumlarla ilişkisinin gerçekçi bir şekilde ele alındığı filmde Turgut'un yabancı olduğu bir diğer alan da entelektüel alan olacaktır. Bir ressam olan Nevin'e aşık olan Turgut, ressam, şair, dansçı ve heykeltıraşlardan oluşan ve Fransız kültürüne duydukları hayranlığı abartılı bir şekilde aksettiren ve ağdalı bir dille konuşan sanatçıların oluşturduğu bu yeni alanda ikinci bir yabancılık hissetmekte, "patron" karakteri olarak hem işçi sınıfıyla hem de aydınlarla kopuk bir ilişki içerisinde sunulmaktadır.

Filmin sonunda Turgut'u kandırarak iflasa sürükleyen ve gizlice kurdukları şirketin bu durumdan istifade etmesini sağlayan beyaz yaka çalışanlarının da katkılarıyla fabrika yabancı yatırımcılara satılır.

Bu sırada işçiler fabrikada greve başlamışlardır. Arkasından dönen dolapları anlayan Turgut kendisine bunu yapan çalışanları döverek fabrikadan gönderir. Dışarı çıkıp işçilerle konuşur, onlara haklarını asla ödeyemeyeceğini, amacının onlara kötülük etmek olmadığını söyler ve "Daha yirmi gün kimse giremez bu fabrikadan içeri. Kanun benim sayıyor. Babama çalıştınız, bana çalıştınız, yirmi gün de kendinize çalışın, alın hakkınızı!" diyerek fabrikayı terk eder. Turgut fabrikadan çıkarken, lüks bir otomobilin içinde, işçilerin güçlü direnişiyle karşılaşacak olan ve işçiler tarafından "memleketi sömüren kökü dışarıda sülükler" olarak adlandırılan yeni yöneticiler bulunmaktadır.

Türkiye'de ideolojik çatışmaların oldukça şiddetli olduğu yetmişli yıllarda işçilerin ve işçi sendikalarının sermaye sahiplerine karşı güçlü bir muhalefet içinde oldukları, iş insanları ve sanayicilerin ise bu koşullar altında görünürde olmaktan kaçınan bir profil sergiledikleri söylenebilir (Bali, 2011:18). Türk Sineması açısından ise melodramların yavaş yavaş kayboldukları bu yıllarda ideolojik çatışmalar ve 12 Mart Muhtırası ile birlikte oluşan siyasi karmaşa ortamının dönem sinemasına da yansıdığı görülür. 70'li yıllar Türk Sineması bu karmaşadan öyle nasiplenmiştir ki bir yandan modernleşmenin yarattığı çöküşten çıkmak için din ve ahlaka sığınmayı yücelten Milli Sinema Hareketi, bir yandan hızlı sanayileşmenin neden olduğu köyden kente göç ve gecekondulaşma etkisiyle çekilen arabesk filmler; bir yandan toplumsal alandaki ideolojik çatışmaların bir yansıması olarak ortaya çıkan toplumsal gerçekçi filmler, bir yandan da seks filmleri furyası bu dönem sinemasında bir arada görülmüştür. Bu nedenle bu döneme ilişkin patron karakterinin analizinde bir tek tipleştirilmeye gitmek pek mümkün değildir (Turan 2016).

Dönemin toplumsal gerçekçi filmlerinde patron karakterinin tüketim tercihleri veya yaşam tarzı gibi unsurlara dayalı olarak betimlenmediğini, bunun yerine sınıf mücadelesindeki bir taraf olarak konumlandırıldığını söylemek yanlış olmaz. Örneğin Maden (1978) filminde, patronun özel yaşamı, evi veya boş zaman tüketimi konu edilmemekte, karakter daha çok iş yaşamındaki yönetim tarzı ve söylemleriyle filmdeki yerini bulmaktadır. Burada patron, tıpkı Karanlıkta Uyananlar (1964) filmindeki Şeref Bey gibi çalışanların haklarını önemsemeyen, bu kez hak talep edenleri sindirmek için her yolu da denemekte, iş güvenliği taleplerini göz ardı etmektedir.

Film, bir yandan iş güvenliği açıkları nedeniyle hayatları pamuk ipliğine bağlı olan maden işçilerinin dramını ve bu işçilerden biri olan İlyas'ın (Cüneyt Arkın) işverene karşı verdiği mücadeleyi anlatırken, bir yandan da kasabaya gelen gösteri çadırı, kahvehanede oynanan kumar ve televizyonun etkisiyle uyutulmuş bir kitlenin iş kazalarında ölen arkadaşları ya da kendileri için bir hak arayışı içine girmemeleri konusunu işlemiştir. Filmde patronun, tüketim pratikleri üzerinden karakterize edilmesinde kullanılan işyeri alanında, klasik Yeşilçam patron odası tasvirinin vazgeçilmez unsurları olan deri koltuk, koltuğun arkasındaki büyük pano, imza kalemleri, evraklar, masanın üzerinde duran küllük ve yüksek müdür koltuğu gibi nesnelerin karakterin güçle olan ilişkisini pekiştirmede kullanıldığı gözlenir. Filmde kötünün temsili olarak İlyas karakteri ve İlyas'ın temsil ettiği ideolojiye karşı savaş açan patron, kendi pratiklerini meşrulaştırmak için her yolu deneyen, fabrikaya müfettiş çağırılması için imza toplayan, İlyas'ı vurması için adam tutan, açılan ateş sırasında İlyas ve beraberindeki arkadaşlarının yaralanmalarına sebebiyet veren bir karakter olarak kurgulanmıştır.

Maden (1978) filminde patron üretim odaklı, işin yürümesinden başka bir şey düşünmeyen bir karakter olarak resmedilmiştir. Yaralanan işçiler için iş yavaşlatma eylemi yapılması karşısında panik ve çaresizlik içerisinde fabrikada koşturan bu karakter; madenin göçük yaşanma ihtimali yüksek olan koridorlarında çalışmak istemeyen işçilerden üretimin durmaması için bir yandan bakım yapılırken bir yandan çalışmalarını ister ve İlyas'ı tehlikeli koşullardan birine bilerek yollayarak O'nun göçük altında kalıp hayatını kaybetmesine neden olur. İlyas'ın cansız bedenini madenden çıkararak işçiler filmin sonunda kol kola girerek birlikte yürümeye başlarlar. Görüldüğü üzere, gerçekçi sinema döneminde patron; 1960'lı yıllar filmlerindeki tüketim pratikleri odağında sunulan fabrikatörlerde olduğu gibi bir birey olarak "kötü" olan bir patron ya da zengin bir hayat standardının temsili olarak sunulan bir gösterge olmanın ötesinde; bir ideolojinin temsilidir. Maden(1978) filminde de istismarcı otokratik yönetici tipi (Likert, 1967) kategorisine dahil edilebilecek olan patron karakteri film boyunca bir bireyden ziyade bir "taraf" olarak inşa edilmiştir.

Toplumsal alan üzerinde sadece dönem filmlerinin değil, aynı zamanda Yeşilçam döneminde belirli bir rolle özdeşleştirilen "tip"lerin de nasıl ve neden kurgulandığı önemlidir. Bu yüzden Hulusi Kentmen

örneğini spesifik bir filmde çözümlenmek yerine O'nun temsil ettiği "babacan patron tipi" üzerinden de tartışmak gerekecektir.

Hulusi Kentmen, bir yan karakter olarak sinemamızda Zorlu Damat (1962), Ne Şeker Şey (1962), Külhan Aşk (1962), Ağaçlar Ayakta Ölür (1964), Kezban Roma'da (1970), Oh Olsun (1973), Gel Barışalım (1976), Berduşlar Sosyete'de (1984) ve daha birçok film ile "babacan patron" figürüyle özdeşleşmiş bir oyuncudur. Bu figürün doğduğu dönemler, sanayileşmenin ivme kazandığı, köyden kente yoğun göçlerin yaşandığı 60'lı ve 70'li yıllardır. Kırsal kesimden gelip hiç bilmedikleri bir dünyaya adım atan, bir yandan fabrikadaki çalışma koşullarının beraberinde getirdiği yabancılaşmayı tecrübe ederken bir yandan kente tutunma savaşı veren, bir yandan da dönüşen tüketim alanındaki burjuvazi ve kentlilik olgularına şüphe içinde bakan kitlelerin o dönemde ihtiyacı olan şeyi Yeşilçam çok iyi kavrar ve onlara sırtlarını yaslayacak "baba" figürünü verir. Bunun sonucunda sinema alanında uzun yıllar "babacan patron" karakteriyle özdeşleştirilecek olan Hulusi Kentmen doğar. Hulusi Kentmen'le özdeşleşmiş olan "babacan patron" karakteri, Likert'in (1967) lider tipleri ölçeğinde yardımsever otokratik yönetici tipiyle bağdaştırılabilir. Çünkü Kentmen'in canlandırdığı babacan patron tiplemesi, bir yandan astlarıyla olan ilişkilerinde yumuşak kalpliliğiyle göz doldururken bir yandan da sesini yükseltip bıyıklarını buran, zaman zaman bağırıp çağırabilen bir karakterdir.

Baba figürünün hem sığınılacak bir liman hem de gerektiğinde döven bir otorite olarak görüldüğü ataerkil toplumun burjuvazi ile olan imtihanında halka toplumsal alanı en hızlı ve derinden etkileyen bir sanat dalı olan sinemada burjuva bir baba figürü vermek, halk üzerinde hem burjuvaziye karşı güven tesis edip onu sevdiren, hem de yeri geldiğinde ondan korkması gerektiğini belleten bir işlevi yerine getirir. Hulusi Kentmen'in "babacan patron" olarak sinemadaki yerini aldığı dönemler olan 60'lı yıllar, köylerini bırakıp kentteki fabrikalarda çalışmaya giden ve büyük kentlerdeki işçi sınıfını oluşturan bireylerin iş yerine ve kente tutunmasını kolaylaştıracak bir babaya duyulan ihtiyacın sonucu olarak yorumlanabilir. Sinemanın toplumsal alanı dönüştürme gücü göz önünde bulundurulduğunda, fabrikadaki bu babacan figüre karşın, köy yerindeki ağanın sinemada hiç de "babacan" bir karakter olarak kurgulanmayışı, kente göçün ve fabrika

işçiliğinin topluma benimsetilmesi yönündeki bir anlayışın sonucu olarak yorumlanabilir.

Dönem filmlerinin en temel klişesi olan zengin-fakir ikiliğinde yoksulun tarafında olma popülizmine rağmen zengin figürünü olumlayan bir karakter olarak ortaya çıkan Hulusi Kentmen, aldığı rollerde üzerindeki ropdöşambır ve elindeki viskisi ile burjuva etiğine ilişkin tüketim alışkanlıklarını yansıtmıştır. Fabrikasının üretim süreçleriyle ilgilenirken görülmeyen bu karakter, sermaye biriktirmeye yönelik burjuva etiğini de içselleştirmemiştir ve sahip olduğu "patron baba" rolü, otoritesinin kaynağını modernlikten çok geleneksellikten almaktadır (Bostan, 2015).

#### 4.2. 1980 Sonrasında Türk Sineması'nda Patron Temsilleri

80'li yıllarda Türkiye hayal bile edemediği bir şekilde dış dünyaya açılmış, serbest piyasa ekonomisine geçilmesiyle birlikte Amerikan pop kültürü ülkeyi etkisi altına almıştır. Bu piyasa koşulları altında gelirlerinde de önemli artışlar olan iş insanları ve yönetici sınıfı, bir önceki on yıllık dönemde oldukça güçlü olan sendikaların bu dönemde neredeyse mevcut olmaması nedeniyle, üzerlerindeki tedirginliği atıp kamuoyunda fazlaca görünür hale gelmişlerdir. Bu dönemin yeni koşullarından güç alan yönetici sınıfı, iş insanı dendiğinde akla "saygınlık" nosyonunu getirecek olan davranış kodlarını benimsemiş, medya ile kurdukları iyi ilişkiler sayesinde birçok konuda bilgilerine danışılan birer toplumsal referans haline gelmişlerdir. Ayrıca genç iş insanlarının yönetim kademelerindeki görünürlükleri de bu dönemde artmıştır (Bali, 2011:19-20).

Yetmişli yılların grevlerle ve direnişlerle geçen günlerinde kamuoyunda görünür olmak için ellerinden geleni yapan iş insanları, 12 Eylül Askeri Darbesi'nden sonra rafine zevklerini teşhir etmekte bir sakınca görmemişler, silinen toplumsal muhalefetle birlikte özel sektöre siyasi iktidarca tam destek verildiği bu dönemde artık verdikleri demeçlerin içeriğini iş dünyasıyla sınırlandırmamışlar, popülerlik adına her konuda görüş bildirmiş ve reklamlarda yer almışlardır (Bali, 2011:35-36). 1980 döneminde izlenen liberal ekonomi politikaları sonucunda kültürün metalaşmasıyla hızlı bir değişim sürecine girmiş olan bir toplumdan söz etmek mümkündür. Bu dönemde tüketim toplumu olgusunun ülkeye yerleşmeye başlaması üretilenlere talep yaratarak tüketimi uyurma çabalarını da beraberinde getirmiş, kentler ve

kasabalarda radikal dönüşümler yaşanmaya başlamış, ekonominin dengeleri piyasa güçlerine bırakılmıştır.

#### 4.2.1. Bürokrasiden Esnek Süreçlere, Değişen Yönetim Paradigmaları: Patron Duymasın (1985)

Etkinlik ve verimliliğe odaklanan, kapalı sistem örgüt modeline dayalı olan ve örgütlerde insan unsuruna gerektiği kadar eğilmeyen klasik yönetim anlayışının son aşaması olan bürokrasi anlayışı; düzen, rasyonellik ve istikrar üzerine kuruludur. Bu anlayışta fonksiyonel uzmanlaşmaya dayanan işbölümü, açık ve seçik belirlenmiş bir hiyerarşik yapı, her kademedeki işlerin kimler tarafından ve nasıl yapılacağına ilişkin önceden belirlenmiş ilke ve yöntemler söz konusudur (Koçel 2010: 211,225). 20. yüzyılın başlarında Türkiye'de hakim olan geleneksel yönetim, 70'li yıllara gelindiğinde yerini merkeziyetçiliğin ve katı bir hiyerarşik yapılanmanın hakim olduğu, kurallara aşırı bağlı kalınan iş süreçleri ve bunun sonucu olarak da ağır işleyen bir bürokrasinin hüküm sürdüğü geleneksel bürokrasi anlayışına bırakmıştır. Bu yönetim anlayışı birçok yönden eleştirilmiş ve yönetim alanında yeni arayışlar başlamıştır (Kalağan, 2009:273). Tam bu döneme denk düşen Patron Duymasın (1985) filmi, ağır yürütülen iş süreçleri ve sıkı sıkıya uygulanan kurallar nedeniyle demotive olmuş çalışanların yöneticilerini devirmelerini ve yeni yönetim anlayışının iş yerinde hüküm sürmeye başlamasını işlemektedir. Bir yangın tatbikatıyla başlayan filmde, iş yerinin neredeyse tüm duvarlarında tabela ve yönergeler bulunduğu görülür. Müdür karakteri olan Galip Bey (Cihat Tamer) yangın tatbikatında itfaiyeci kostümü giyerek tatbikata verdiği önemi göstermek ister, ancak o esnada işe yeni başlayacak olan Şakir (Zeki Alasya) ve Erol (Metin Akpınar) tatbikatı sakarlıkları nedeniyle sabote ederek ilk günden işten atılma durumuyla karşı karşıya kalırlar. Bu noktada patronun, Erol'un yüksek mevkilerdeki tanıdıkları aracılığıyla işe alındığını hatırlatması üzerine işe devam edebilmeleri iş yerindeki hakim iş etiğini sembolize eden sahnelerden biridir. Yine benzer şekilde Şakir'den işe başlama için getirmesi gereken bir evrakın Erol'dan istenmeme sebebinin, Erol'un dosyasında yönetim kurulu üyesi Nurettin Bey'in kartının bulunması olduğunun açık açık söylenmesi de aynı anlayışa gönderme yapmaktadır.

1980'li yıllar iş yaşamındaki en önemli dönüşüm, "yuppiller" diye adlandırılan genç iş insanlarının çalışma alanında görülmeye başlaması ve giderek

baskın bir konuma gelmesidir. "Daha önce emsaline hiç rastlanmayan değişik bir yönetici sınıfını temsil eden" bu grup, klasik patron tipinin hızla değişen iş dünyasında yeterlilik gösteremediği bu dönemde "modern profesyonel yöneticiler" olarak iş piyasasında tırmanmıştır (Bali, 2011: 40-41).

Bu dönem filmlerinden olan Patron Duymasın (1985)'da da patron Galip Bey, 60'lar ve 70'ler döneminin yaşını başını almış yöneticilerinden farklı olarak bir "genç iş insanı" görüntüsüyle yer almıştır.

Filmde işyeri; ağır kuralların işlediği, kasvetli bir yer olarak resmedilmiş, yönetim kademesindeki çalışanlardan biri, masasının üzerine çiçek koyduğunu gördüğü çalışana, "Yenisiniz herhalde... Yenisiniz diye yönetmeliklere karşı mı gelmek gerek? Bakın, hangi masada çiçek var?" diye çıkışıp, vazodan aldığı çiçeklere iğrenerek bakıp onları çöpe atar. Filmdeki iş ortamının aktarımında yüzü asık çalışanların masa başında hiç durmadan çalıştığını gösteren sekanslara yer verilir. Galip Bey'in yönetim tarzından rahatsız olan Erol ve Şakir müdür Galip'i kaçırap, onun iş yerinde bulunmadığı süre zarfında, kendilerine yakın hissettikleri müdür yardımcısı Seyfi Bey (Selim Naşit) ile iş yerini Galip adına yönetmeye başlarlar. Bu yeni yönetim sürecinde bir dizi değişiklikler yapan Erol ve Şakir, yeni kuraları patron Galip Bey'in ağzından yazarak uygulamaya koyarlar. "Sevgili arkadaşlar, şirketimizin iş verimini arttırabilmek ve değişen dünya şartlarına uyabilmek için" diye başlayan yeni yönergede artık isteyenlerin masalarının üzerine çiçek ve sevdiklerinin resmini koyabileceklerinin bildirilmesi, filmin başında da önemli bir metafor olarak kullanılan çiçeklerin bu yönetsel paradigma değişikliğinde ciddiyet, resmiyet ve katı iş süreçleriyle temsil olunan maskülen iş yerinin daha feminen unsurlarla insan doğasına yakın hale getirilmesi sürecinde de kullanıldığını göstermektedir. Bir diğer serbestlik ise işyeri giyim prosedürleri için getirilirken, bununla ilgili kuralın sekreter tarafından okunduğu sahnelerde iş yerinde resmi ve erkeksi bir giyim tarzı yerine dönemin modasına uygun, renkli giysiler giyen, gülümseyen kadın çalışanların gösterildiği sahnelerde bu yeni yönetsel süreçte duvarlardaki takvimler çalışanlarca sökülüp, yerlerine manzara resimleri asılmakta, çocuklu çalışanların çocukları iş saatlerinde annelerini görmeye gelmektedir. Yeni yönetim anlayışıyla birlikte öğle yemeklerinde de zengin çeşitler verilmeye başlandığı ve çalışanların bu durumdan duydukları memnuniyeti gösteren

yemekhane sahnelerine yer verildiği filmde çalışan motivasyonunun önemi ve yönetim anlayışındaki paradigmal değişim ortaya koyulmuştur.

Patron Duymasın (1985) filmi sonuç olarak davranışsal yaklaşıma geçişin resmedildiği bir yapımla çalışanlara emirlerin yukarıdan iletildiği, baskı ile çalışanların disipline edildiği ve kontrolün merkezi önemde olduğu modellerin yerine verimliliğin insani dayanışma ve işbirliğiyle ilişkilendirildiği ve "yöneticilerin esasında kişilerarası ilişkilerden oluşan bir sistemi yönettiklerini ve kendilerinin de bu sistemin parçası olduklarının ileri sürüldüğü" (Koçel, 2010: 237) bir anlayışa karşılık gelmektedir. Bu paradigmal değişimde filmdeki klasik yönetim anlayışını benimseyen yöneticinin ise aynı zamanda hayali ihracat yapan, "kötü adam" olarak sunulması ve çalışanların çabalarıyla büyük patron tarafından Ağrı'ya görevlendirilmesi, "kötü" karakterin cezasını çekmesi ve madara edilmesiyle sonuçlanan bir klişe ile seyirciye sunulmuştur.

Patron Duymasın (1982) filminde 60'lar ve 70'ler Türk Sineması'nın boş zaman tüketimi ve eğlence sahnelerine ayrılan kısımlarında "üçüncü yer" (Oldenburg, 1989) olarak kullanılan pavyon ve gazinoların etkilerinin 80'lerde de devam ettiği görülmektedir. Bununla birlikte yönetim anlayışının yanında çalışanların hayat tarzlarının da değiştiğini gösterme kaygısında olan filmde, bu mekanlar için dönüşen tüketim alanına ve hızlı batılılaşma eğilimlerine cevap veren bir uyarlamaya gidildiği de görülür: Gazinodaki şarkıcı artık Sezen Aksu şarkılarına pleybek yapmakta, sahne fonunda ise bas gitar ve saksafon çalan müzisyenler görülmektedir.

Filmde Galip Bey'in çalışanlarla ilişkisi kurallarla bağlanmış ve bu kez patronun gücü 1980 öncesi dönem Türk Sineması patronundaki zorlayıcı güçten ziyade çalışanların kendilerini yönetim kademelerindeki üstlerinin isteklerini yerine getirmek zorunda hissetmeleriyle ilişkili olan yasal güç (Raven vd. 2016) olarak kendini göstermiştir.

#### **4.2.2. Postmodern Patron Kendini Keşfediyor: Medcezir Manzaraları (1989), Mustafa Hakkında Her Şey (2003) ve Issız Adam (2008)**

1980 sonrası dönemde Türkiye'de yönetim alanında modern hiyerarşik modellerin yerini girift yapılar almış, dikey örgüt modelleri yatay örgüt

modellerine doğru genişlemiştir. Aile tipi şirketlerden profesyonel şirketlere geçişlerin de başladığı bu dönemde artık şirketi yöneten patron değil, şirket içinde işleyen sistem olmuştur. Bu dönemde ayrıca saydamlık, esnek örgüt yapıları, performans dayalı yönetim gibi ilkelerin öne çıktığı politikalar izlenmiştir (Kalağan, 2009:274). Dışa bağımlı yapay büyüme stratejisi, çarpık bölüşüm ve toplumdaki hızlı değişim, bu dönemin belirgin özellikleri olmuştur (Pösteği 2012: 22-23). 1970'lerde ihtiyaç maddelerinin bulunamadığı, temel gıda maddeleri için kuyruklara girilen bir toplumun 80'lerde dışa açılma ve serbest piyasa ekonomisine geçişle birlikte maruz kaldığı yeni tüketim toplumu düzeni sosyo-ekonomik bir kaosa neden olmuş; en az ekonomi politikaları kadar Amerikan kültürünün Hollywood ile toplumsal bilince nüfuz etmesinin de etkisiyle bireycilik ve hedonik tüketim üzerine kurulmuş olan bu yeni dünyada bireysel ve toplumsal temelde olduğu kadar sinemada da bir kendini arayış durumu ortaya çıkmıştır. Reklam sektöründeki yükselişin de etkisiyle değişen tüketim alışkanlıkları metalar üzerinden kimlik inşasında kendine yer bulurken, bu yolla sınıflar arasındaki ayrım daha da hissedilir olmuştur.

1990'lı yıllar sineması Türkiye'de hem sinema sektörünün içinde bulunduğu durum hem de filmlerde ortaya koyulan konular ve bu konuların işlenişleri bakımından "bunalım yılları" olarak değerlendirilir. Bu dönemde toplumsal alanda yaşanan karmaşa ve "tüm bu karmaşanın şizofrenik ruh halinden beslenen, gerçeklerden kaçan, ideolojinin ve tarihin sonunu gören, bol cinsellik, garip, tuhaf, anlaşılmaz, sözde mistik, sözde psikolojik, birer imge çöplüğüne dönüşen bunalım filmleri, bir bütünün parçasıdır" (Bostan, 2013:98).

Sosyo-ekonomik alanda yaşanan dönüşümlerle beraber artan tüketim odaklılık ve Amerikan kültürünün toplumsal alana hızlı nüfuzuyla birlikte Türk Sineması'nda ele alınan yönetici tiplerine dair tüketim pratiklerinde, karakterin repliklerinde ve sahne arka planında gözle görülür değişimleri de beraberinde getirmiş; yeni yönetici arabada karton bardakta kahvesini yudumlayan, plazalarda çalışan, rezidansta oturan ve ekstrem boş zaman aktivitelerine yönelmiş, kafası karışık tipler olarak kurgulanmıştır.

80'lerin ikinci yarısından itibaren Türkiye'de iş yaşamına giren Amerikan tarzı girişimci kültür ve serbest piyasa ekonomisiyle birlikte artan özel sektör iş hacmiyle ortaya çıkan, hayattan tat almaya çalışan, iyi yaşayan ve estetik arayışında olan yeni çalışan

tipi (Bali, 2001'den aktaran Pösteği, 2012: 27), Dünya Bankası'nda stajını tamamlayarak Türkiye'ye dönen Zeynep (Zuhal Olcay) ile patronu Erol (Kadir İnanır) arasındaki ilişkiyi konu alan Medcezir Manzaraları (1989) filminin temel karakterlerini temsil etmektedir. Bu bakımdan film, dönemin iş yaşamı ve yönetici tipi hakkında verdiği mesajlar bağlamında dikkate değerdir.

Yine bu dönemde üretim yönetimi alanında "verimlilik" temelinde türetilmiş söylemler bireysel bazda özümsemeye başlamış ve bu dönemlerde başlayan "modern birey" söylemi çeşitli aşamalardan geçerek ilerlemiştir. Çok uluslu şirketlerin teşvik edildiği, İktisadi ve İdari Bilimler Fakülteleri'nin kurulduğu dönemler olan 1990'lı yıllarda iş yaşamına dair hırslar, rekabet ve başarı odaklılık gibi konular gündeme gelmiş ve bu dönemin orta sınıfı beyaz yakalı çalışan olmaya özendirilmiştir.

Medcezir Manzaraları (1989) filmi de çalışanların bilgisayar ekranlarından dünya borsasını izleyerek yatırım kararları aldıkları bir bankanın genel müdürlüğünde yaşanan yönetici- çalışan arasındaki aşk ilişkisi üzerine kurulmuştur. 80 sonrası dönem, bankacılığın en revaçta olan meslek olarak ortaya çıktığı, ofis ortamının "nescafe" içilen ve İngilizce konuşulan mekanlar haline geldiği, çalışanların da batının iş dünyasına dair tüketim pratikleriyle bu dünyayı içselleştirip hayat tarzlarını Batı'daki beyaz yakalılarla eşitleme uğraşı verdikleri (Bali,2011:42) bir dönemdir. Filmde, iş yerinde de dönemin Amerikan ofis tipinden devşirme cam seperatörle ofisin kalanından ayrılan patron odası iş yaşamının batı dünyasına entegre oluşunun mekânsal temsiline karşılık gelmektedir. Ayrıca Zeynep'in ofisteki oryantasyonuna yardımcı olan bir çalışanın ona "bizde kahve çok, iç içebildiğin kadar" demesi, bir yandan Amerikan filmlerindeki iş yaşamının ele alınışında kullanılan vazgeçilmez çalışan-kahve-ofis üçlemesini akla getirirken, bir yandan da serbest piyasa ekonomisiyle tüketim alanında hissedilen bolluk duygusuna da gönderme yapmaktadır.

80'li yıllarda modernite bağlamında pompalanan daha hedonist ve daha bireyci olma durumu 90'lı yıllar sinemasında kendini göstermeye başlamıştır. Sinemadaki yönetici tipinin, içsel çalkantıları ve cinsel yaşamıyla birlikte filme konu edildiği bu yeni dönemde, başroldeki patronun evli olmaması ya da filmin sonunda bir yuva kurmaması Yeşilçam Dönemi filmleriyle kıyaslandığında önemli bir farktır. Yine bu dönemde nargile ya da pipo içen patronun yerini esrar

içen patronun aldığı da görülür. Dönüşen tüketim alanında, sinemadaki yönetici karakterinin 70'li yıllar sinemasında tüccar iken seksenler sinemasında "fabrikatör"e dönüştüğü, seksen sonrası dönemde ise yavaş yavaş "holding sahibi" ile temsil edildiği de görülür.

Doksanlı yıllarda özellikle yöneticinin çalışmakta olduğu sektörlerin ağırlıklı olarak tekstil ve reklamcılık olduğu da görülür (Capital Dergisi, 2003) 2000'li yıllarda ise yönetici sınıf genellikle reklam ajansı sahipleri veya yetenek ve hobileri doğrultusunda kendi işini kurmuş, rafine beğenilere hitap eden küçük işletmelerin sahipleridir.

2000'li yıllara gelindiğinde belli bir iyi, belli bir çıkış ve belli bir ideal tipin aksine yeni sinemada hiçbir ideal tip ve modelin bulunmadığı, yönetmenin kendini özgürce ifade edebildiği, eski kalıp ifade ve temalardan uzak bir yönetmen sinemasının oluştuğu söylenebilir (Sevinç,2014:98). Bu dönem filmlerinde tüketim olgusu ve Batılı yaşam tarzına öykünme pratikleri tüm hızıyla devam etmiştir. Yönetici karakterin inşasında yüksek öğrenim görmüş ve batı kültürüyle yoğurulmuş elit burjuva karakterlere özgü pratikler sıkça kullanılmıştır. Bu durumun en iyi örneklerinden biri olan Mustafa Hakkında Her Şey (2003) filminde de patron karakterinin kurgulanışında kente tutunabilmiş ve burjuvaziyle sınavını başarıyla vermiş, kentli genç elit tasavvuru kullanılmıştır.

Filmdeki patron karakteri olan Mustafa (Fikret Kuşkan) "Art House" isimli bir reklam ajansının sahibidir. Her ne kadar film Mustafa'nın ölen eşinin kaza geçirdiği arabada yalnız olmadığını öğrenmesi ve eşinin sevgilisini kaçırap onunla kent dışındaki evinde günlerce konuşarak kendini ve evliliğini, eşinin gizli ilişkisi üzerinden sorgulayıp anlamaya çalıştığı bir senaryo üzerine kurulu olsa da, filmde Mustafa karakterinin ortaya koyuluşunda çalışanlarla olan ilişkisinde önemli bir tamamlayıcı unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin iş yeriyle ilgili olan bölümü, Mustafa'nın hesaplarda bir usulsüzlük yapıldığını düşünmesi üzerine gerçekleştirdiği bir toplantı sahnesiyle başlamaktadır. Modern mimarisıyla göze çarpan Art House'daki dinamizmin taşınan dekorlar, hızlı yürüyen ve bir yandan da telefonla konuşan çalışanlar ve koşuşturmaca sahneleriyle izleyiciye aktarıldığı filmde, toplantı odasının da geçmiş dönem filmlerine göre büyük bir dönüşüm geçirdiği görülmüştür. Toplantı sırasında masanın üzerinde duran çeşitli içecekler, renkli dosyalar, geçmiş dönem Türk Sineması'ndaki emsallerinden büyük ölçüde

ayrışan beyaz bir toplantı masası ve beyaz, modern tarzda mobilyalar dönüşen toplumsal alanın etkisine girerek ona uyum sağlayan yeni iş yeri ortamının sinyallerini vermektedir. Filmde patron kravattakmazken, diğer çalışanların da yine 1980 öncesi sinemasına göre daha serbest kıyafet içerisinde oldukları gözlemlenir. Bu durum, Türk Sineması'nda yönetim alanının katı bir hiyerarşinin egemen olduğu fabrikalardan daha esnek yapıda olan reklam ajansları gibi kurumlara kaymasıyla da ilişkilidir. Filmde, bu nispeten esnek çalışma ortamında usulsüzlükle suçlanan çalışanın patronuna ismiyle hitap etmesi, yönetim paradigmasındaki değişiminin sinemaya yansıtıldığı önemli bir sahnedir.

Toplantı sahnesinde Mustafa usulsüzlük yaptığını düşündüğü çalışana suçlarken; "Memleketimin küçük, iğrenç, devlet memuru kılıklı adamları geçiyor gözümün önünden... Hani 3 kuruşluk, 5 kuruşluk küçük usulsüzlüklerle kağıt üzerinde küçük oyunlar oynayan zavallı yaratıklar... Kağıtları kemiren fareler" şeklindeki replikleriyle kendini hem sektör hem de sınıfsal olarak memleketinin çalışanlarından ayırmakta, yaşadığı sınıfsal kaygıyı iş yaşamındaki ilişkilerinde yansıtmaktadır. İş yerindeki halleriyle Mustafa, Likert'in (1967) yönetici modellerinden "yardımsever-otokratik" kategorisine denk düşmektedir. Jeep'e binen, tenis oynayan, çağrı cihazına sahip olan, sık sık ağız spreyi kullanan, klasik müzik dinleyen, modern tarzda döşenmiş bahçeli bir evde oturan bu yeni yönetici tipi gittiği restoranda içinde bir türlü yenemediği sınıfsal kaygıları öfkeyle dışa vurmuş, baştan uyarmasına rağmen makarnasına kapari koydurduğu için "zavallı küçük insanlar"dan biri olarak gördüğü garsonu aşağılayarak azarlamıştır.

Salt iyi ya da salt kötü olmaktan öte, karakterin iyi ve kötü yanlarıyla birlikte tasarlanması, yeni dönem Türk Sineması'ndaki ayırt edici bir bakış açısidir ve yönetici karakterinin de bu durumdan nasibini aldığı söylenebilir. 1980 öncesi dönemde iyinin ya da kötünün temsili olan yönetici karakterleri, 2000'li yıllarda yaşanan postmodern paradigmaya göre yeniden şekillenerek ne iyi ne kötü olan, izleyiciye kendini bir yandan sevdiren bir yandan içindeki karanlık bir tarafı da gösterebilen temsillere yerlerini bırakmıştır. Mustafa Hakkında Her Şey (2003)'deki Mustafa da geçmişte hastalığından utandığı ve bu hastalığının babasının evi terk etmesine neden olduğunu düşündüğü ağabeyini öldürmüştür. Eşyle ilişkisi olduğunu öğrendiği adamı ise kaçırap alıkoymuş ve öldürme planları yapmıştır.



Yöneticinin ana akımdan farklı bir şekilde kurgulandığı filmlerden bir diğeri olan İssız Adam'da ise patron karakteri (Alper) bu kez bir restoran sahibi olarak izleyicilere sunulmuştur. Filmin iş yerinde geçen ilk sahnelerinde, yönetici "mutfak"ta dir ve çalışanlarıyla uyum içerisinde, onlarla birlikte çalışmaktadır. Restorana gelen yemek eleştirmenine karşı lezzet sınavının verildiği sahnelerde patronun çalışanlarla ilişkisi oldukça esnek bir düzeydedir ve çalışanların da bu ilişki biçiminden hoşnut bir halleri vardır. Eleştirmenin yemeği tattığı sahnede ki, çalışanların Alper'i arkalarına sakladıkları ve uzaktan eleştirmenin tepkilerini anlamaya çalıştıkları kısım, yönetici-çalışan ilişkilerini yeni çağın gereklerine göre idealize etmektedir. Motivasyonu oldukça yüksek görülen çalışanlarla takım çalışması halinde ortaya koyulan ürünün beğenildiğini gören Alper ve iki çalışanı mutfak kapısının önünde gülümsemektedirler.

Bu filmde de patron Medcezir Manzaraları (1989) ve Mustafa Hakkında Her Şey (2003) filmlerinde olduğu gibi içsel bunalımlarıyla birlikte resmedilmiştir. Yönetici karakteri bu kez biseksüel, gece kulüplerinde tek gecelik ilişki arayan, uzun süreli duygusal ilişkilerde tutunamayan, bunalımlı, melankolik bir şekilde kurgulanmıştır ve özel yaşamını çalışanlarıyla paylaşması da işveren-çalışan ilişkileri açısından Türk Sineması'nın o döneme değin yabancı olduğu bir durumdur. Patronlarının hızlı aşk hayatından haberdar olan çalışanlar, Alper'in restorana geldiğinde üzerinde bulunan, üzerine kahve dökülmüş gömleğinden yola çıkarak patronlarının yine bir aşk macerası içerisinde olduğuna dair kendi aralarında çıkarımlar yaparlar. Restorana gelen yemek eleştirmeninin ise yemekler hakkında yazdığı övgü dolu gazete yazısını bir yandan yemek hazırlarken bir yandan da hep birlikte dinleyen çalışanlar, zafer çiğlıkları atıp patronlarını alkışlamaktadırlar. Bu bağlamda sinemadaki iş yeri temsillerine göre daha küçük bir ölçekte olan restoran ve özellikle de filmdeki iş yeri temsili nin çekirdeğini oluşturan mutfak, yeni dönemin işveren-çalışan ilişkileri ve iş süreçlerinin bir mikro-kozmoz u olarak konumlanmıştır. Filmin sonunda, acı bir aşk hikayesinin son perdesinde Alper'in, çalışanı ve onun oğluy la birlikte sinemada film için beklerken eski sevgilisi Ada'ya (Melis Birkan) rastlaması ise esnek yönetici-çalışan ilişkisinin iş yeri dışında da arkadaşlık olarak devam ettiğini göstermektedir. Bahsedilen tüm bu özellikleriyle Alper karakterinin, Likert'in astlarıyla arasında tam bir güvenin olduğu, astların kendilerini

serbest hissettikleri Sistem-4 tipi demokratik yönetici davranışını benimsediğini söylemek mümkündür.

Yeni çağın iş dünyasında tıpkı Mustafa Hakkında Her Şey (2003) filmindeki patron karakteri gibi, Alper de taşra ile batı tarzı kent yaşamı arasındaki yabancılaşmayı deneyimleyen, mecburiyetten katıldığı köy düğününde bunalan, yorucu bir iş gününün ardından şarap içerek dinlenen, iç dekorasyonu modern mimariye göre yapılmış olan eski Cihangir evlerinden birinde yaşayan, taş plak dinleyen, özetle elit yaşam tarzlarına dair rafine beğeniler geliştirmiş olan bir karakter olarak inşa olmuştur.

## SONUÇ

Türk Sineması filmlerine bakıldığında genel olarak iş insanı tiplemesinin odakta olduğu filmlerde bile iş dünyasının teğet geçildiği, iş insanı karakterinin ise tıpkı "kötü adam" gibi bir şablon olduğu söylenebilir. Patronun iş dünyasıyla ilişkisi ve derinlerde ki duyguları çok az filme konu olmuştur (Scognamillo, 2014). Ancak özellikle sinemanın kitleleri etkileme gücü düşünüldüğünde Türk Sineması'ndaki patron temsilleri üzerinden ülkedeki yönetim dünyasına ilişkin algılara dair sağlam çıkarımlara gidilebilir. Bu çalışma, Türkiye'de yaşanan önemli sosyal ve kültürel olaylar ile ekonomi politikalarının iş dünyası ve yönetici sınıfında yarattığı değişimlerin sinema üzerinden bir okumasıdır. Türk Sineması'nın ilk yıllarındaki dikey örgüt modellerinde konumlanmış olan ve geleneksel özellikler taşıyan tüccar ve fabrikatörler, 80li yıllarda tüketim toplumunun kurallarının işlemeye başlaması ile birlikte statü sembolleriyle patronluğunu meşru kılan, öz-düşünümselliği yüksek, güçlü yöneticilere, 2000'li yıllara gelindiğinde ise post-modern paradigmanın etkisiyle bir güç ve otorite kaynağından ziyade bireysel özellikleri, zevkleri, hobileri, içsel hesaplaşmaları ve sıkıntılarıyla gün yüzüne çıkan duygusal bireylere dönüşürler. Ayrıca değişen örgüt modellerinin bir sonucu olarak, önceleri katı bir hiyerarşi içerisinde konumlanmış olan bu karakterler çalışanlarıyla yakın ilişkiler kurabilen entelektüel liderlere dönüşmeye başlamışlardır.

Çalışmada Türkiye'deki önemli sosyo-ekonomik değişimlere karşı iş dünyasının yönetici sınıfı üzerinden verdiği tepkilerin sinemadaki karşılıkları incelenmiştir. Bu yönüyle çalışma, sinemanın bir yandan bu sürekli dönüşüm içerisindeki alanda yaşananları yansıttığını, bir yandan da yapıtlarıyla bu alana nasıl etki ettiğini ve onu nasıl dönüştürdüğünü de ortaya koymaktadır.

Modern zamanların "kitleliliğine" karşın postmodern dönemdeki deneyim odaklı bireysel eğilimlerinin ve "butikleşmiş" tüketim kalıplarının yönetici tipi ve örgüt yapısındaki etkisi de çalışmada ortaya koyulmuştur. Buna göre sinemadaki 1980 öncesi ve sonrası yönetici sınıf temsilleri toplumsal alanda yaşanan gerçekliklerle büyük ölçüde paralel gitmiş;

patron karakterleri de 80 öncesi dönemden 80 sonrası döneme gelindikçe hiyerarşik dikey yapılardan daha esnek ve yatay yapılara doğru evrilen bir yönetim alanında çalışanlarla ilişkileri, sahip oldukları güç kaynakları, ortaya koydukları yöneticilik modelleri ve tüketim pratikleri açısından bir dönüşüm yaşamışlardır.

## KAYNAKÇA

Abisel, Nilgün (1999) Popüler Sinema ve Türler. Alan Yayıncılık-151 İkinci Baskı: Ekim 1999. İsn: 975-7414-32-8 İstanbul, s.13.

Adanır, Oğuz, (2012) İlkel Toplumdan Melodramlar Evrenine. Hayalperest Yayınevi, 1. Baskı, İstanbul.

Atılğan, Gökhan (2012) "Türkiye'de Toplumsal Sınıflar: 1923-2010", Faruk Alpkaya ve Bülent Duru (der.) 1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim", 2.Baskı, Phoenix Yayınları, Ankara.

Ayça, Engin (1993) "Türk Sineması Seyirci İlişkileri" Görüntü, Sayı:1, (44-79), s.53.

Bahçe, Serdal ve Benan Eres (2012), "İktisadi Yapılar, Türkiye ve Değişim", Faruk Alpkaya ve Bülent Duru (der.) 1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim", 2.Baskı, Phoenix Yayınları, Ankara.

Bali, Rıfat (2001) "Ertuğrul Özkök; Yeni Türk İnsanının Heykeltraşı", Birikim, Sayı:144, Nisan 2001.

Bali, Rıfat N., (2011) Tarz-ı Hayattan Life Style'a Yeni Seçkinler, Yeni Mekanlar, Yeni Yaşamlar. İletişim Yayınları, 9. Baskı, İstanbul.

Baykal, Adnan Nur (2002) Mektuplarla Aile Şirketlerinde Kurumsallaşma/Babalar, Oğullar ve Kızlar. Sistem Yayıncılık, 2. Baskı.

Boratav, Korkut (2005) Türkiye İktisat Tarihi 1908-2002. 9. Baskı, İmge Yayınevi, Ankara.

Bostan, Erman (2013). Yeni Türk Sineması (2000'li Yıllar) Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Bostan, Mesut (2015) "Patron Babamız ve Tatlı Sert Halleri: Hulusi Kentmen", Türk Sineması Araştırmaları, <http://www.tsa.org.tr/yazi/yazidetay/181/patron-babamiz-ve-tatli-sert-halleri--hulusi-kentmen>, Erişim: Mart 2016.

Bourdieu, Pierre (1984) Distinction. Routledge.

Bozdoğan, Sibel (2010) "From 'Cubic Houses' to Suburban Villas: Residential Architecture and the Elites in Turkey", Celia Kerslake, Kerem Öktem ve Philip Robins (der.) Turkey's Engagement with Modernity Conflict and Change in the Twentieth

Century", Palgrave Macmillan.

Buğra, Ayşe (1994) State and Business in Modern Turkey. Albany, NY: State University of New York Press.

Clemens, John K. ve Melora Wolff (2001) Büyük Filmlerden Liderlik Dersleri. Çev:Fulya Yavuz, Mediat Yayınları.

Coşkun, Esin (2009) Türk Sinemasında Akım Araştırması. Phoenix Yayınevi, Ankara.

Craib, Ian ve Benton, Ted (2011) Sosyal Bilim Felsefesi(Toplumsal Düşüncenin Felsefi Temelleri. Sentez Yayıncılık, İstanbul.

Çelik, Filiz (2010), "Modernleşme Serüvenimiz ve Yeşilçam", Sanat, Sayı:2010) 17) , ss.160-148.

Daldal, Aslı (2005) 1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik. İstanbul: Homer Kitabevi.

Dorsay, Atilla (1989) Sinemamızın Umut Yılları 1970-80 arası Türk Sineması'na Bakışlar. Birinci Basım, İnkılap Yayınevi.

Fisher, Elizabeth A. (2009) "Motivation and Leadership in Social Work Management: A

Review of Theories and Related Studies", Administration in Social Work, 33:4,347-367, DOI:

10.1080/03643100902769160.

Gans, Herbert J. (2007) Popüler Kültür ve Yüksek Kültür. 2. Baskı, çev: Emine O. İncirlioğlu, İstanbul: YKY.

Giddens, Anthony (2010) Modernite ve Bireysel Kimlik- Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum. Say Yayınları, İstanbul.

Güçhan, Gülseren (1992) Toplumsal Değişim ve Türk Sineması. İmge Kitabevi, Ankara.

Capital Dergisi(2003) <http://www.capital.com.tr/is-dunyasi/sirketler-ve-yoneticiler/meshur-tuccardan-holding-sahibine-haberdetay-1411>, Erişim: Mart 2016.

Kalağan, Gökhan (2009) "Türkiye'de 1980 Sonrası Bürokratik Dönüşüm: Sosyal Yardımlaşma ve

- Dayanışma Genel Müdürlüğü (Sydgm) Örneği" Yayınlanmamış Doktora Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.
- Kayalı, Kurtuluş (1994) Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması. Ayyıldız Yayınları, Ankara.
- Koçel, Tamer (2010) İşletme Yöneticiliği. Genişletilmiş 12. Baskı, Yayın No: 2323, Beta Yayınevi, İstanbul.
- Kuyucak Esen, Şükran (2000) Seksenler Türkiye'sinde Sinema. 2. Basım, Beta Yayınları, İstanbul.
- Kuyucak Esen, Şükran, (2010) Türk Sineması'nın Kilometre Taşları. Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Lewis, Bernard (1993) Modern Türkiye'nin Doğuşu. 5. Baskı, çev: Metin Kıratlı, Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu Basımevi, Ankara.
- Likert, R. (1967).The Human Organization: Its Management and Value. New York:McGraw-Hill.
- Makal, Oğuz (1994) Sinemada Yedinci Adam. Ege Yayıncılık, İzmir,
- Maktav, Hilmi (2001) Türk Sinemasında Yoksulluk ve Yoksul Kahramanlar. Birikim, Yaz 2001, Sayı:89.
- Maktav, Hilmi (2013) Türk Sineması'nda Tarih ve Siyaset. Agora Kitaplığı, 425, İstanbul.
- McQualiy, Denis (2010) McQuail's Mass Communication Theory. Sage.
- Metz, Christian (1986) Sinemada Anlam Üstüne Denemeler.çev.Oğuz Adanır, İzmir, Tümer Reklamevi.
- Michel Foucault (2007) İktidarın Gözü Seçme Yazılar 4. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Oldenburg, Ray (1989) The Great Good Place. New York: Marlowe & Company.
- Onaran, Alim Şerif (1990) Lütfi Ö. Akad. Alfa Yayınları, İstanbul.
- Onaran, Alim Şerif (1997) Lütfi Ömer Akad'in Sineması. Ege Üniversitesi GSF Yayınları, İzmir.
- Özgüç, Agah (1988) Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney. Alfa Yayınları, İstanbul.
- Özön, Nijat,(1968) 1895-1966 Türk Sineması Kronolojisi. 1.Basım, Bilgi Yayınevi.
- Pösteği, Nigar (2012) 1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2011). Umudere Yayınları, 3. Baskı, Kocaeli, 2012.
- Raven, Bertram H., John R. P. French and Jr. (2016) "Legitimate Power, Coercive Power, and Observability in Social Influence" Sociometry, Vol. 21, No. 2 (Jun., 1958),
- Schreier, Lise, "Portrait de l'artiste en Robe de Chambre, 1830-1870", Romance Studies, Vol.28 No. 4, November, 2010, 279-95.
- Scognamillo, Giovanni (1973) Türk Sinemasında 6 Yönetmen. Türk Film Arşivi Yayınları, İstanbul.
- Scognamillo, Giovanni (1987) Türk Sinema Tarihi(1896-1959), I. Cilt, Metis Yayınları, İstanbul.
- Scognamillo, Giovanni (1988) Türk Sinema Tarihi (1960-1986), II. Cilt, Metis Yayınları, İstanbul.
- Scognamillo, Giovanni (2014) Türk Sinema Tarihi. Kabalcı Yayıncılık, İstanbul.
- Sevinç, Zeynep (2014) "2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme" Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 40.
- Sözen, Mustafa, (2014), "100 Yaşındaki Sinemamızın Rengi ve Tınısı" Modern Zamanlar, Yaz 2014, sayı:33, ss.2-9.ISSN: 1307-8763.
- Turan, Hilal (2016), "Namuslu Anne'den 'Cinsel Özgürlükçü Birey'e: Türk Sinemasında Değişen Kadın İmgesi - 1" Türk Sineması Araştırmaları, <http://www.tsa.org.tr/yazi/yazidetay/210/>. Erişim: Mart 2016
- Warde, Alan; Wright, David and Gayo-Cal, Modesto Gayo-Cal (2007) "Understanding Cultural Omnivorousness:Or, the Myth of the Cultural Omnivore" Cultural Sociology, Volume 1(2): 143-164, [DOI: 10.1177/1749975507078185], SAGE Publications.
- Wollen, Peter (1989) Sinemada Göstergeler ve Anlam. Metis yayınları, 1. Basım, Şubat 1989. çev: Zafer Aracagök, ss. 95-96.
- Yaylagül, Levent (2014) "Türkiye'de Sinema, Toplum ve Siyaset" Modern Zamanlar, Yaz 2014, Sayı:33, ss.32-41.ISSN: 1307-8763.
- Zürcher, Eric Jan (2000) Modernleşene Türkiye'nin Tarihi. 7. Baskı, çev. Yasemin Saner Gönen, İletişim Yayınları, İstanbul.

