

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK SİNEMASINDA OTORİTENİN TEMSİLİ:
UMUTSUZLAR, DİLA HANIM VE KİBAR FEYZO
FİLMLERİNİN WEBER'İN OTORİTE
TİPOLOJİSİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

DOĞAN AYDIN
2501171634

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. ŞÜKRÜ SİM

İSTANBUL-2021

ÖZ

TÜRK SINEMASINDA OTORİTENİN TEMSİLİ: UMUTSUZLAR, DİLA HANIM VE KİBAR FEYZO FİMLERİNİN WEBER'İN OTORİTE TİPOLOJİSİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

DOĞAN AYDIN

İktidar kavramı, insanların varlığını sürdürebilmek amacıyla bir araya gelerek örgütlü bir yapı kurmasıyla ortaya çıkmıştır. Kurulan iktidarın toplumsal hiyerarşiyi sürdürebilmesi için bir otorite tarafından dayatılması gerekmektedir. İktidarın kaynaklarına göre çeşitlilik gösteren otoritenin, bir temsil sistemi olan sinema aracılığıyla da inşa edildiği görülmektedir. Türk sinemasında iktidar kavramı daha önceki çalışmalar ile sorgulanmış olsa da süregelen iktidarın devamı için var olması gereken otorite kavramının farklı tipolojiler vasıtasıyla temsil edilmesinin incelemeye tabi tutulmadığı anlaşılmıştır. Bu nedenle bu çalışma ile söz konusu eksikliğin giderilmesi amacıyla, halihazırda en fazla referans gösterilen otorite açıklaması olan ve Alman sosyolog Max Weber'e ait olan otorite tipolojisinin (karizmatik otorite, geleneksel otorite, yasal otorite) Türk sinemasında nasıl temsil edildiği incelenmiştir. Bu amaçla Yılmaz Güney'in yönettiği 1971 yapımı Umutsuzlar filmi karizmatik otorite bağlamında, Orhan Aksoy'un yönettiği 1977 yapımı Dila Hanım filmi geleneksel otorite bağlamında, Atıf Yılmaz'ın yönettiği 1978 yapımı Kibar Feyzo filmi ise yasal otorite bağlamında çalışmamıza konu olmuştur. Bununla birlikte Türk sinemasında genel olarak hangi otorite tiplerinin olumlandığı, olumlu ve olumsuz temsillerin film türlerine göre ne gibi farklılıklar taşıdığı araştırılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Türk Sineması, Otorite, Temsil, Film, Max Weber

ABSTRACT

REPRESENTATION OF AUTHORITY IN TURKISH CINEMA: ANALYSIS OF THE FILMS UMUTSUZLAR, DILA HANIM AND KIBAR FEYZO IN THE CONTEXT OF WEBER’S TYPES OF AUTHORITY

DOĞAN AYDIN

With the people coming together and creating an organized structure to sustain their existence, the concept of power has been born. For the founded power to maintain the communal hierarchy, it has to be imposed by an authority. The authority showing variety according to the sources of the power, is also seen to be constructed by a system of representation which is cinema. Although the concept of power in Turkish cinema has been questioned with previous studies, it has been understood that the representation of the concept of authority, which must exist for the continuation of the ongoing power, through different typologies has not been examined. Because of this, with this study, in order to compensate for this aforementioned deficiency, it was examined how the authority typology (charismatic authority, traditional authority, rational-legal authority), which is currently the most referenced authority explanation and which belongs to German sociologist Max Weber, is represented in Turkish cinema. For this purpose, the film *Umutsuzlar*, directed by Yılmaz Güney in 1971, in context of charismatic authority, the film *Dila Hanım*, directed by Orhan Aksoy in 1977, in context of traditional authority and the film *Kibar Feyzo*, directed by Atıf Yılmaz in 1978, in context of rational-legal authority has been subjects of our studies. In addition, in Turkish cinema generally which types of authority are affirmed, and how positive and negative representations differs by the movie genres has been researched in.

Keywords: Turkish Cinema, Authority, Representation, Film, Max Weber

ÖNSÖZ

Sinema filmleri, birer kolektif sanat ürünü olarak, tek tek bireyler veya bütün bir toplum yapısı üzerinde etki kurabilme özelliğine sahiptir. Sinemanın amaçları ve bu amaçları doğrultusundaki işlevleri, çeşitli araştırmaların konusu olmuştur. Filmler kimi zaman Marksist, psikanalitik ve feminist kuramlar çerçevesinde çözümlense de sinemanın toplum üzerindeki ve toplumsal ilişkilerin sinema üzerindeki etkileri ancak sosyolojiyi de içinde barındıran disiplinlerarası bir araştırmayla sağlıklı bir şekilde ortaya konabilir. Bu nedenle bu çalışma, sosyolojiyi sosyal bilimlerin merkezine oturtan ve doğa bilimlerinden ayrı bir sosyal bilimler metodolojisi oluşturan Max Weber'in görüşleri çerçevesinde şekillenmiştir. Böylece Türk sinemasında temsil edilen toplumsal ilişkilerin sağlam bir temele oturtularak yorumlanması amaçlanmıştır. Bu toplumsal ilişkilerin en somut çıktısı olan iktidar ve otorite olgusunun temsili konusunda Türk sinemasındaki yönelimleri ortaya koyma konusundaki girişimimde desteğini ve güvenini esirgemeyen kıymetli hocam Prof. Dr. Şükrü Sim'e teşekkürlerimi sunar, gelecekte de Türk sineması araştırmalarına naçizane katkılarda bulunmayı ümit ederim.

Doğan Aydın
İstanbul, Mart 2021

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM İKTİDAR VE OTORİTE

1.1. İKTİDAR KAVRAMI.....	8
1.1.1. İktidarın Kökenleri.....	9
1.1.2. İktidar Kuramları.....	10
1.2. OTORİTE KAVRAMI.....	15
1.2.1. Max Weber'in Otorite Kuramı.....	16
1.2.1.1. Karizmatik Otorite.....	17
1.2.1.2. Geleneksel Otorite.....	19
1.2.1.3. Yasal Otorite.....	21

İKİNCİ BÖLÜM TÜRK SİNEMASINDA OTORİTE TEMSİLLERİ

2.1. SİNEMA VE TEMSİL GÜCÜ.....	23
2.2. TÜRLERE GÖRE OTORİTE TEMSİLLERİ.....	27
2.2.1. Polisiye-Suç Filmleri.....	29
2.2.2. Melodram-Dram Filmleri.....	32

2.2.3. Tarihi Filmler.....	35
2.2.4. Komedi Filmleri.....	38

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÜÇ FİLM ÜÇ OTORİTE TİPİ

3.1. BİR KARİZMATİK OTORİTE TEMSİLİ: UMUTSUZLAR.....	42
3.1.1. Filmin Künyesi.....	43
3.1.2. Filmin Özeti.....	44
3.1.3. Weber'in Otorite Tipolojisi Bağlamında İncelenmesi.....	46
3.2. BİR GELENEKSEL OTORİTE TEMSİLİ: DİLA HANIM.....	48
3.2.1. Filmin Künyesi.....	48
3.2.2. Filmin Özeti.....	50
3.2.3. Weber'in Otorite Tipolojisi Bağlamında İncelenmesi.....	52
3.3. BİR YASAL OTORİTE TEMSİLİ: KİBAR FEYZO.....	54
3.3.1. Filmin Künyesi.....	55
3.3.2. Filmin Özeti.....	56
3.3.3. Weber'in Otorite Tipolojisi Bağlamında İncelenmesi.....	58
SONUÇ.....	62
KAYNAKÇA.....	68

GİRİŞ

Sinema filmleri, birer sanat yapıtı olarak, doğal veya toplumsal gerçekliklerin, içerisinde yeniden inşa edildikleri birer temsil sistemi niteliği taşırlar. Temelde dış gerçekliğin parçalanarak yeniden üretildiği bu sanat formları, gerçekliğin veya olguların kültürel dünyadaki karşılıklarını da etkili bir temsil diliyle yeniden belirlemektedir. Ancak toplumsal olguların sinemada görünen temsilleri, aynı zamanda bu tip olguların ve bu olgulara kaynaklık eden toplumsal ilişkilerin empirik gerçekliği hakkında fikir edinilmesini de sağlarlar. Bu nedenle sinema filmleri birer sanat yapıtı olmalarının yanı sıra sosyolojik bir belge olma niteliği de taşırlar.

Türk sineması araştırmalarında büyük yer ve önem teşkil eden sosyolojik çözümlemeler, sinema filmlerinin esas olarak bir sanat yapıtı olmak dışında, kültürel bir ürün olduğu, dolayısıyla bilinçli veya bilinçsiz biçimde, toplumsal olanın temsil edildiği bir ortam veya araç olduğu görüşüne dayanır. Bu çalışmanın zemininde de söz konusu düşünce hâkimdir. Çalışmamıza konu olan, toplumsal ilişkilerden kaynaklanan ve olgusal bir durum olarak ortaya çıkan "otorite," Türk sinemasında temsil ediliş şekliyle ele alınacak, böylece olumlu ve olumsuz otorite portreleri belirlenerek Türk sinemasındaki genel yönelim ortaya konmaya çalışılacaktır.

Otorite kavramı ve iktidarın meşruiyeti açısından taşıdığı önem, 20. yüzyılın başlarından itibaren çeşitli sosyolojik ve felsefi değerlendirmelerin konusu olmuştur (Weber, 2012; Kojève, 2007; Sennett, 2011). Bu değerlendirmelerden en ünlüsü olan otorite ve meşruiyet açıklamaları Alman sosyolog Max Weber (1864-1920) tarafından öne sürülmüştür. Weber sosyolojisinin en önemli özelliklerinden biri, olgusal durumların daha iyi kavranabilmesi için soyut ve genel-geçer nitelikte ideal tipler oluşturulmasıdır. Otorite açıklamasında da bu yola giden Weber, iktidarın ve otoritenin çeşitli meşruiyet kaynaklarına sahip olduğunu belirtir ve üç otorite tipi

geliştirir (Weber, 2012: 331-334). Bunlar karizmatik otorite, geleneksel otorite ve yasal (yasal-ussal, rasyonel) otoritedir. Bu çalışmada Weber'in otorite tipolojisi benimsenecek ve çalışmada ele alınacak filmler, Weber'in görüşleri çerçevesinde değerlendirilecektir.

Çalışmanın ilk bölümünde iktidar ve otorite kavramları incelenecek, Karl Marx (1818-1883), Friedrich Nietzsche (1844-1900) ve Michel Foucault (1926-1984) gibi kuramcıların görüşlerine yer verilecek, ardından Max Weber'in iktidar ve otorite konusundaki değerlendirmeleriyle çalışmanın kuramsal çerçevesi oluşturulmaya çalışılacaktır. İkinci bölümde Türk sinemasında yaygın görülen film türleri dikkate alınarak filmlerde görünen otorite tiplerinin sıklığı ile olumlu veya olumsuz temsil bağlamındaki yönelimler tespit edilecek ve Türk sinemasındaki otorite temsilleri konusunda genel bir çerçeve ortaya konacaktır. Üçüncü ve son bölümde ise seçilen üç film, üç otorite tipi açısından detaylı biçimde incelenecektir. Bu amaçla *Umutsuzlar* (Yön: Yılmaz Güney, 1971) filmi karizmatik otorite bağlamında, *Dila Hanım* (Yön: Orhan Aksoy, 1977) filmi geleneksel otorite bağlamında, *Kibar Feyzo* (Yön: Atıf Yılmaz, 1978) filmi ise yasal otorite bağlamında çalışmamıza konu olacaktır.

Amaç ve Önem

Türk sinemasındaki iktidar temsilleri ve toplumsal olgular, bugüne değin birçok sinema araştırmasının inceleme nesnesi olmuştur (Kirel, 2010; Özsoy, 2015; Aydoğan, 2020). Ancak iktidara tabi olanların, söz konusu iktidara rıza gösterme ve itaat etme olasılıklarını ifade eden otorite olgusunun bu ve benzeri çalışmalarca soruşturulmadığı görülmüştür. İktidarın meşruiyet kökenlerindeki farklılık, Max Weber tarafından üç otorite tipi üzerinden değerlendirilmiştir. Bu çalışmada da Türk sinemasındaki otorite temsillerini açıkça ortaya koyabilmek adına Weber'in kavramsallaştırmasından faydalanılacaktır. İlk bakışta, çalışmaya konu olan dönem (1960-1980) düşünüldüğünde, Türk sinemasında geleneksel otoritenin genellikle olumsuz bir profilde resmedilerek eleştirildiği, karizmatik otoritenin olumlandığı, yasal otoritenin ise kimi zaman başkahramanların önündeki bir engel, kimi zaman ise

bir ütopya olarak tasavvur edildiği iddia edilebilir. Bu iddiamızın sınanması amacıyla, çalışmada farklı türlerden seçilen filmler Weber'in otorite tipolojisi bağlamında incelenecek ve şu dört soruya cevap aranacaktır:

- 1) Filmlerde Weber'in otorite tiplerinden hangileri daha sık veya daha nadir görülmektedir?
- 2) Otorite tiplerinden hangileri sıklıkla olumlu veya sıklıkla olumsuz olarak resmedilmektedir?
- 3) Film türlerine göre otorite temsilleri nasıl farklılık göstermektedir?
- 4) Otorite tiplerinin olumlu veya olumsuz temsilleri, anlatı içerisinde nasıl gerekçelendirilmektedir?

Türk sinemasındaki otorite temsilleri konusunda genel bir çerçeve çizilebilmesi için yukarıdaki araştırma soruları ışığında hareket edilecektir. Çalışmada ana amaç eleştirel bir çözümleme yapmak değil, Türk sinemasının otorite konusundaki perspektifini ortaya koymaktır. Bu amaçla tümevarımsal bir yol izlenerek seçilen film örnekleminden ulaşılan sonuçlarla genellemelere gidilecektir.

Kapsam ve Sınırlılıklar

Türk sineması yüz yılı aşkın bir geçmişe sahiptir. Ancak seçilen konular, anlatım biçimleri, film sayıları, izleyici sayısı, seri üretim filmler, maddi koşullar ve izleyicinin filmler ile kurduğu ilişkiler düşünüldüğünde, bu yüz yılı aşkın süre zarfında yekpare bir Türk sineması biçiminden ve anlayışından bahsetmek mümkün değildir. Bu nedenle Türk sineması üzerinde genelleştirici yargılarda bulunmadan önce bir kapsam belirlenmesi gerekmektedir. Bu çalışmada da belirtilen sebeplerden dolayı dönemsel ve türsel bir sınırlandırmaya gidilmiştir. Türk sinema tarihini göz önüne aldığımızda, film üretiminin en fazla olduğu, en fazla izleyici sayısına ulaşıldığı, tür sineması kalıplarının dışına pek fazla çıkılmadığı, toplumsal iktidar temsillerine ve buna bağlı olarak otorite olgusuna sıklıkla yer verildiği dönem olan 1960'lı ve 70'li yıllarda çekilen filmler (Özön, 1968: 252-253; Scognamillo, 1998: 191; Abisel, 2005: 103-104), çalışmanın dönemsel kapsamını oluşturacaktır. Türkiye'deki toplumsal değişim ve dönüşümün en belirgin kırılma noktası olan 1980

yılı, çalışmamıza konu edindiğimiz filmlerin sınırlandırılması konusunda da belirleyici olmuştur. 1980'nin 24 Ocak'ında alınan kararlar ile Türkiye iktisadi olarak yeni bir döneme girmiş, neo-liberal ekonomi politikaları uygulanmaya başlamış ve Eylül ayındaki askeri darbe ile birlikte ekonomik dönüşüm, siyasi ve toplumsal olarak da karşılığını bulmuştur. Söz konusu dönem kültürün her alanında etkisini gösteren, bireyciliğin ön plana yerleştiği, kimlik mücadelelerinin medyanın her alanında kendine yer bulduğu, sanatsal üretimlerin de buna bağlı olarak önceki on yıldan bir hayli farklılaştığı bir dönemdir. Bu dönemde Yeşilçam'ın melodram anlayışı terk edilmiş, orta ve alt sınıfların televizyon ve videoya yönelmelerinden ötürü daha çok eğitilmiş ve aydın kesime yönelik filmler yapılmış, buna bağlı olarak da modern anlatım biçimleri benimsenmiştir (Birttek, 2007; Özbek, 2013; Metin, 2019; Küçük, 2019). Dolayısıyla 1980 sonrası Türk sinemasındaki dönüşüm, çalışmamızı bu tarihle sınırlandırmamıza sebep olmuştur. Türsel olarak ise çalışma polisiye-suç, melodram-dram, tarihi ve komedi film türleriyle sınırlandırılmıştır. Tıpkı bir filmde aynı anda birden fazla otorite tipi görülebileceği gibi, birden fazla tür de bir arada görülebilmektedir. Bu gibi durumlarda baskın olan film türü dikkate alınacaktır. Bu çerçevede, her film türü başlığının altında 10'ar film incelenecek ve bu filmler üzerinden genel bir değerlendirmeye varılacaktır.

Çalışmanın kuramsal çerçevesi Max Weber'in görüşleri bağlamında inşa edilmiştir. Bunun için ise çoğunlukla, Weber'in temel yapıtı olan ve 1920'de 56 yaşında ölmesinden dolayı tamamlayamadığı, ölümünün ardından 1921'de yayımlanan iki ciltlik *Ekonomi ve Toplum* (Wirtschaft und Gesellschaft) eserinden faydalanılacaktır. Ancak bu noktada çalışmamızın önemli bir eksikliğinden de söz etmemiz gerekmektedir. Weber'in çalışmada yer verilecek görüşleri ve terminolojisi, özgün Almanca metne değil, İngilizce'den Türkçe'ye yapılan çeviriye (2012; 2012a) dayanmaktadır. Türkçe literatürde bulunan Weber çevirilerinin çoğunluğu İngilizce'den yapılan çevirilerdir. Gerek bu çevirilerin gerekse de Almanca'dan yapılan az sayıdaki çevirinin hemen hemen tamamı kısaltılmış metinlerden ve seçilmiş pasajlardan oluşmaktadır. Ancak bu çalışmada kullandığımız çevirinin

(2012; 2012a), Almanca'dan İngilizce'ye yapılan eksiksiz çeviriyi esas almasından dolayı nispeten daha güvenilir bir çalışma olduğunu varsaymaktayız.

Yöntem

Çalışmamız Weber'in sosyal bilimler metodolojisi çerçevesinde şekillenecektir. Ona göre toplum içinde bireylerce gerçekleştirilen öznel davranışlar, sürekli yinelenmeleri ve bir muhataba yönelmeleri nedeniyle bir sosyal eylem, dolayısıyla sosyolojik bir konu olma niteliği taşırlar. Bu tip davranışların sahipleri olan toplumsal aktörlerin taşıdıkları değerlerin çözümlenmesi ve temellendirilmesi Weber'in bilimsel yönteminin önemli bir noktasını oluşturur. Bu yöntemle Weber, öznel davranışlardan yola çıkarak toplumsal yargılara ulaşır. Böylelikle sosyal eylem ve ilişkileri açıklayabilmek adına “ideal tip”ler oluşturur. Çalışmada Weber'in bu metodolojisi sinemaya uyarlanarak toplumsal bir olgu olan otorite, temsil düzeyinde incelenecektir. Ancak öncesinde kuramsal çerçevemizi açık biçimde ortaya koymak adına Weber'in yöntemine kaynaklık eden unsurlara değinilmesi gerekmektedir.

20. yüzyılın başlarına gelindiğinde neredeyse kuram oluşturma becerisinden yoksun, olguların art arda sıralanmasından ibaret olan pozitivizmin yerine bir “bilgi ve bilim filozofu” olan Weber'in görüşleri önem kazanır (Özlem, 2017: 22). Ancak bu görüşler Alman sosyal bilim geleneğinden ve Yeni Kantçı felsefeden ayrı düşünülemez. Bununla birlikte onun sosyolojisi her ne kadar pozitivizm ve Marksizmden izler taşısa da çoğunlukla eklektisizmden uzak biçimde tinsel ve tarihsel bir perspektife sahiptir (23). Ancak yine de Weber metodolojisindeki pozitivizm kaynaklı bazı ikilikler de göze çarpmaktadır. Bir yandan toplumsal aktörlerin taşıdıkları değer yargılarının ve değer ilişkilerinin önemini vurgulayan Weber, diğer yandan araştırmacının kendi sahip olduğu değerlerden özgürleşmesi gerekliliğini belirtir ve üstelik bunun olanaklı olduğunu savunur (Aksan, 2016). Buna rağmen Weber, öznel değer yargıları ve bunları inceleyen araştırmacıların değer atıflarını olgusal durumdan ayırır ve 'yorum' olarak nitelendirir (2012b: 35-37). Bu tip değer atıflarının ve değer ilişkilerinin yorumlanması, Weber için empirik çalışmaların eksikliğinin giderilmesi için önem arz eder (47). Her ne kadar

yorumsamacı yaklaşımla hareket etse de Weber için empirik gerçeklik oldukça önemli yer tutar. Her bilim gibi sosyoloji de empirik verilerden yola çıkmalıdır. İdeal tiplerin temelinde de empirik gerçeklikler vardır (69-70).

Neuman'a göre (2014: 118) bilimsel araştırma yöntemlerinin amacı bir toplumsal olguyu veya sorunu tespit etmek, yorumlamak veya çözümlemektir. Weber de yorumsamacı yaklaşım aracılığıyla toplumsal ilişkileri ve olguları gözlemler, bu ilişki ve olguların nasıl inşa edildiğine yönelik genel yargılarda bulunmaya çalışır (130-132). Weber'in genel yargılara varmak amacıyla yorumladığı inceleme nesnesi, onun sosyolojisinin ve metodolojisinin temel kavramı olan "sosyal eylem" ile ifade edilir (Weber, 2012: 131). Sosyal eylemi empirik gerçekliğiyle ele alan Weber, toplumsal aktörler arasındaki değer ilişkilerini ve değer atıflarını yorumlayarak metodolojisine uygun biçimde sağlıklı çıkarımlar yapmayı umar.

Weber, doğa bilimleri dışındaki tüm bilimleri yorumsamacı felsefenin önemli isimlerinden olan Dilthey ve Rickert'in izinden giderek "kültür bilimleri" olarak adlandırır (Özlem, 2017: 32). Weber metodolojisinin başlangıç zeminini oluşturan "anlama" (verstehen) ise toplumsal eylemleri gerçekleştiren aktörlerin öznel amaçları ile ortaya çıkan olgusal sonuçların karşılaştırılmasını ve yorumlanmasını ifade eder. Ona göre tüm toplumsal eylemler ve olgular kültürden kaynaklanır. Anlama yardımıyla toplumsal eylemlerin, değerlerin ve nedenselliğin analiz edilmesi, bir nevi toplumsal gerçekliğin ideası olan kültürün de açıkça ortaya konmasını sağlayacaktır (Hira, 2000).

Weber'in metodolojisi belli açılardan pozitivist öğeler barındırsa da temelde pozitivistizmin toplumsal yasalar üretip tümdengelimsel çıkarımlar yapma fikrine karşıdır. Ona göre toplumsal yaşamdaki yinelemeler ve düzenlilikler, kurallara bağlı yani normatif nedenselliği açığa çıkarabilmektedir. Toplumun üyeleri bu nedenselliğin farkında olamayacağından bir dış gözlemci olarak araştırmacının görevi, bu ilişkileri ortaya koymaktır. Ancak araştırmacı toplumsal ilişkiler sonucu ortaya çıkan kurallar bütününe betimlemekle yetinmemeli, aynı zamanda toplumsal aktörlerin eylemlerini ve bu eylemlere kaynaklık eden unsurları da açıklamaya çalışmalıdır (Türkkan, 2012).

Çalışmalarında tarihsel okumalara sıklıkla yer veren ve tarihsel etkenlerin önemini vurgulayan Weber, buna rağmen olgular arasındaki nedenselliği yalnızca tarihsel açıklamalarla oluşturmaz. Nedenselliği, tarihsel ve sosyolojik nedensellik olmak üzere ikiye ayırır. Tarihsel nedensellik, tekil olayları doğuran benzersiz koşulların ve bireysel aktörlerin rolüne odaklanır. Sosyolojik nedensellik ise olgular arasındaki, toplumsal eylemlerin sebep olduğu ilişkileri ortaya koyar. Bu ilişkilerin temelinde düzenlilikler ve kurallar vardır. Ancak Weber, doğa bilimlerinin ve doğa bilimleri metodolojisini sosyal bilimlere uyarlamaya çalışan Comte'un aksine katı sınırlamalardan uzak, daha esnek bir metodoloji geliştirmeye çalışmıştır. Bu nedenle Weber'in sosyolojik nedenselliği determinist kesin yargılar içermez. Söz konusu olan, genellemeler yapmak amacıyla ilişkilerin ve eylemlerin yorumlandığı olasılıklardan ibaret bir nedenselliktir (Hira, 2000; Türkkan, 2012).

Weber, toplumsal aktörlerin belirli somut durumlardaki eylemlerini "saf tip" adı altında anlamlandırır (2012: 112). Saf tip kavramı yardımıyla Weber, toplumsal aktörlerin rasyonel eylemden ne ölçüde uzaklaştıklarını göstermeye çalışır (114). Bu çabaları ise Weber'i toplumsal yaşamda gördüğü "yaygın bir olgunun bilimsel olarak formüle edilmiş saf tip"ine yani "ideal tip" kavramsallaştırmasına götürür (117). Ona göre "rasyonel bireylerin rasyonel davranışlarını ve toplumsal süreçlerdeki irrasyonel olguları hesaplamak ve ideal tipler oluşturmak sosyoloğun görevidir" (127-128). Weber'in toplumsal olguları açıklayabilmek için oluşturduğu ideal tiplerin en ünlülerinden olan 'otorite tipleri,' otorite olgusunun Türk sinemasında nasıl temsil edildiğini görebilmek adına çalışmamızda yol gösterici olacaktır. Çalışma boyunca Weber'in otorite açıklamalarına bağlı kalınarak, toplumsal bir olgunun, sinema filmlerindeki yansımaları belirlenmeye çalışılacaktır. Böylece empirik gerçekliğin filmsel temsilleri yorumlanarak Türk sinemasının otorite konusundaki yönelimleri belirlenmeye çalışılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

İKTİDAR VE OTORİTE

1.1. İKTİDAR KAVRAMI

Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük'üne göre iktidar sözcüğü “bir işi yapabilme gücü,” yetkisi ve yeteneği; siyasi anlamda ise “devlet yönetimini elinde bulundurma ve devlet gücünü kullanma yetkisi” ile “bu yetkiyi elinde bulunduran kişi ve kuruluşlar” anlamına gelmektedir (<https://sozluk.gov.tr/>, Erişim tarihi: 19.07.2020.).

Bu tanımlamalara bakıldığında iktidar kavramının tam anlamıyla politik bir kavram olduğu görülebilir. Ancak burada politik sözcüğüyle kastedilenin ne olduğu iyi anlaşılmalıdır. Zira politik sözcüğünün kökeninde bulunan “polis” sözcüğü şehir-devlet anlamına gelmekte ve Aristoteles'in de politika (politike) sözcüğüyle ifade ettiği şey hem devlet yönetimini hem de sivil toplumu işaret etmektedir (Aslan, 2010).

Dolayısıyla politik sözcüğünün Antik Yunan'daki ilk kullanımı (politikon) yalnızca siyasi değil, aynı zamanda toplumsal anlamını da içinde barındırmaktadır. Bu açıdan bakıldığında iktidar ve onunla ilişkili olarak otorite kavramının politik bir olgu olarak ortaya konulmasının sebebi de daha iyi anlaşılabilir. Politik olan aynı zamanda toplumsal olandır.

1.1.1. İktidarın Kökenleri

Toplumsal bilimlerin en temel konusu insanlıktır. İnsanın biyolojik varlığı ve bu varlığın tarihsel gelişimi fen ve doğa bilimlerinin alanına girerken, insanların birbirleriyle ve doğayla kurdukları iletişim ile bireysel ve kolektif yaratımları insanlık tarihi olarak nitelendirilmiş ve toplumsal bilimlerin çalışma alanını teşkil etmiştir. Ancak toplum, insan ilişkilerinin günümüzdeki nihai aşamasıdır. Nitekim Tönnies (2019) modern yaşamın önemli bir kıstası olarak ilkel ilişkiler ağı olan ‘topluluk’tan modern ilişkiler ağı olan ‘toplum’a geçişi işaret eder.

Ancak topluluktan da yani insanların birbirleriyle kurdukları ilişkilerden de önce, insanın doğayla kurduğu ilişki gelir. Daha çok mücadele şeklinde olan bu ilişki, ilk zamanlarda doğanın egemenliğiyle sonuçlanmıştır. Bu ilk iktidar mücadelesinin galibi olan doğaya karşı örgütlenen insanlar, varlıklarını sürdürebilmek adına bir araya gelerek alet ve korunaklı barınaklar inşa etmiş ve bu sayede doğanın iktidarına karşı koymuşlardır. Ancak insanların topluluklar olarak bir araya gelmeleri ve birbirleriyle ilişki kurmaları yeni bir iktidar düzenini ortaya çıkarmıştır. Zira tıpkı insan-doğa çatışmasında olduğu gibi insan-insan çatışmasında da bir egemenlik mücadelesi vardır. Bu mücadelenin sonunda galip gelenler iktidarı ellerinde bulundurmaya hak kazanmışlardır.

İktidarı ele geçiriş biçimi değişse de bir kişi, kurum ya da grubun egemenlik hakkına sahip olabileceği iktidar olgusu, insanlık tarihi boyunca hiç değişmemiştir. Çünkü iktidar eşitsizlikler üzerine kuruludur. İnsanlar arasındaki ilk eşitsizlik iki insanın bir araya gelmesiyle başlar (aktaran Arslan, 1999). Dolayısıyla da insanlar doğa durumundayken dahi eşitsizdirler. Bu eşitsizlik olgusunun neticesinde de siyasi iktidar örgütlenmesi olan devlet olgusu ortaya çıkmıştır (Kılıç, 2015). Ancak iktidarın temel belirleyicisi insanın güç istencidir. Nietzsche bu istenci savunmak ya da bir bakıma iktidar arzusuna meşruiyet kazandırmak amacıyla rasyonalizm, modernite ve Hristiyan geleneğine topyekün savaş açar. Ona göre hakikat iktidarın üretiminden başka bir şey değildir (2002). Dilin nesnel ve kesin bir iletişime ve bilgi

üretimine izin vermeyen bir yapısı olduğunu öne süren Nietzsche, bu nedenle filolojinin yapılamayacağını (2002: 249-50) ve olgular yerine ancak yorumun üretilebileceğini (251) belirtir. Bu sayede sözde hakikat, iktidar tarafından üretilebilir ve kontrol altında tutulabilir bir yapıya bürünmüş olur. Bu hakikat yalanının içinde kaybolmamak için insanın güç istenciyle hareket etmesi ve hiyerarşinin tepesine tırmanması gerekir. Ancak bunun için ilk olarak geleneksel din temelli eşitlik ve merhamet söylemleri terk edilmeli ve toplumdaki iktidar ilişkilerinin farkına varılmalıdır.

İktidar olgusunun, toplumu oluşturan üyelerin birbirleri arasındaki ilişkiden doğduğu düşünüldüğünde, toplumsal olanın çözümlenmesinin, iktidar ilişkilerini de açıkça ortaya koyacağı anlaşılabilmektedir. İktidar ilişkisi ile kastedilen, güce tabi olanlar ile gücü elinde bulunduranlar arasındaki ilişkidir. Gücü elinde bulunduran iktidar sahiplerinin, güce tabi olanları yönetebilmek için servet, şiddet ve bilgi gibi araçları kullanmaları gerekmektedir (Özkaya Karaismailoğlu, 2006). Bu araçlardan ilki olan servet ya da sermaye Marx'ın, şiddet ya da fiziksel güç kullanma tekeli Weber'in, bilgi ise Foucault'nun iktidar kuramlarının temelinde bulunmaktadır.

1.1.2. İktidar Kuramları

İnsanlar arasındaki iktidar ilişkilerine yönelik tarihsel yaklaşımlar, modernitenin bir sorun olarak ele alınmaya başladığı 19. yüzyıldaki en dikkat çeken sosyolojik ve felsefi çalışmalar arasında yer almıştır. İnsanlık tarihinin yaklaşık 400 yılına etki etmiş olan modernite, tüm siyasi ve toplumsal kurumlarıyla birlikte iktidarın bir sorunsal olarak ele alınışında da temel belirleyici olmuştur. Coğrafi keşifler, Avrupa'daki zenginleşme, felsefe ve bilimdeki gelişmeler Ortaçağ skolastisizminin de sonunu getirmiş, modern dönemin başlangıç zeminini oluşturmuştur. Aristotelesçi ve Yeni Platoncu paradigmlar sayesinde, dogmatikleşmiş Hristiyan-Yahudi geleneğinin insan aklına dayanan rasyonalizm düşüncesiyle yer değiştirmesi hümanizmin bir zaferi olarak sonraki yüzyılların en

belirleyici ögesi olmuştur. Descartes'ın (2007; 2014) bilim ve felsefedeki akla ve şüpheyeye dayanan yöntemi modern düşüncenin izleyeceği yolu aydınlatmış, aynı dönemde Francis Bacon'ın (2015) Aristotelesçi tümdengelimini yerine önerdiği tümevarım ise tikellerden oluşan örneklemeden varsayımsal tümellere ulaşma fikrini bilimsel araştırmaların temel yöntemi haline getirmiştir.

16. ve 17. yüzyılları kapsayan astronomi ve kozmoloji alanındaki devrimsel gelişmeler (Kuhn, 2007) ile dönüşüm geçirmek zorunda kalan her türlü iktidar kurumu, 18. yüzyılda Diderot'nun geçmiş iki yüzyıldaki ilerlemeleri toplumsal tabana yayma çabalarının bir ürünü olan ansiklopedi çalışmalarının çevresinde ortaya çıkan Aydınlanma döneminin de etkisiyle modern kurumlar halini almıştır. Bu nedenle günümüz iktidar ilişkilerini tanımlamamız için Aydınlanma sonrası dünyaya bakmamız gerekmektedir.

Modernite ve beraberindeki Aydınlanma sonrası dünyadaki değişimin alametifarikası Fransız Devrimi'dir. Devrim öncesi ve devrim sonrasındaki gelişmeler tüm dünyayı etkilemiş, küresel sonuçlar doğurmuştur. Devrim öncesi dönemin temel tartışması olan ve Turgot gibi iktisatçılar aracılığıyla kısa dönem de olsa devlet politikaları arasına giren fizyokrasi fikri ilk olarak bu dönemde ortaya çıkmış, fizyokratlar tarafından tarıma öncelik verilmesi ve devletin ekonomik alandan uzaklaşması öğretisi savunulmuş, bu öğreti ise günümüzde dahi revizyonlarla birlikte varlığını sürdüren klasik liberal ekonominin temelini oluşturmuştur. Ancak aynı dönem sanayi devriminin de yaşandığı dönemdir. Sanayi toplumunun ortaya çıkışı, ücretli emek ile sermaye arasındaki ilişkinin temel ekonomik ilişki olmasına sebep olmuştur. Bunun yarattığı toplumsal sorunlar ilk olarak Saint Simon'un dikkatini çekmiş ve onun tarafından toplumsal ilişkilerin çözümlenmesi için matematikte olduğu gibi kesin ilkeler oluşturulmaya çalışılmış, öğrencisi Auguste Comte tarafından da bu amaçla sosyoloji adındaki yeni bilimin ve pozitivizmin tanımı yapılmıştır (Hobsbawm, 2010).

Fransız Devrimi sonrasındaki Napolyon Savaşları'nın da sona ermesiyle oluşan rahatlamada biriken sermayeler büyük şirketlere dönüşmüş, böylece kapitalist burjuva sınıfı ile proleter işçi sınıfı arasındaki kesin ayrım tarihte hiç olmadığı kadar belirgin hale gelmiştir. Bu iki sınıf arasındaki iktidar ilişkisi de doğal olarak ekonomik temelli bir iktidar ilişkisi olacaktır.

Karl Marx'ın tarihsel materyalizm çerçevesinde çizdiği efendi-köle diyalektiği, onu çağının determinist ve pozitivist anlayışının da etkisiyle tamamıyla insanlar arasındaki ekonomik ilişkiye dayanan bir determinizm görüşünü geliştirmeye itmiştir. Marx'a göre toplumsal iktidar, devlet iktidarı, ekonomik iktidar, hepsi birbirinin aynıdır. Dolayısıyla kapitalist iktidarı çözümlemek aynı zamanda hem devleti hem de toplumdaki iktidar ilişkilerini çözümlemektir. Ancak Marx, Elster'e göre (2004: 404) mantıki bir çelişkiye düşer. Birbirinin aynı olmasına rağmen devlet iktidarını ekonomik iktidarla yani kendisiyle çözümlemeye kalkar. Bu çelişki onu ekonomik determinizm açmazına götürür. Diğer yandan Marx'ın çağı kapitalist burjuva sınıfının devlet iktidarını gönüllü olarak aristokrat sınıfa bıraktığı bir dönemdir. Marx bu çelişkiyi ise devlet yönetiminin kapitalist egemen sınıfın çıkarlarını savunmaktan başka çaresi olmamasıyla açıklar (Elster, 2004: 411-416).

Marx iktidarın kendisinin değil, üretim araçlarını elinde bulunduran egemen sınıfın iktidarını eleştiriye tabi tutar. Onun idealindeki proleter devrimi sonrası toplum düzeninin de devlet iktidarına ihtiyacı vardır (Özkaya Karaismailoğlu, 2006). Marx, iktidar kurumlarının varlığını sürdürebilmesini Marksist terminolojideki altyapı ve üstyapı arasındaki ilişkiyle açıklar. Ona göre ekonomik düzenin anahatını oluşturduğu altyapı, kurumların hakim olduğu, ideoloji, sanat ve din gibi çıktılarının olduğu üstyapıyı belirler. Üstyapının görevi ise altyapının meşruiyetini ve devamını sağlamaktır (Marx, 1976).

19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde Marx'ın çözümlemeye çalıştığı dünyadaki değişimler hız kazanmış, burjuva sınıfının güçlenen imparatorluklar aracılığıyla devlet yönetimine gelme süreçleri büyük ölçüde tamamlanmıştır. Burjuvazinin

beraberinde getirdiği yeni kurumlar ve bürokratik yapı, modernitenin sorunlarının ve rasyonalizm sanrısının da iyice açığa çıkmasına sebep olmuştur. Değişime uğrayan kamusal alanın, toplumu manipüle etme konusunda kazandığı yeni form (Habermas, 2010), toplumsal iktidardan ayrı bir bürokratik iktidarın oluşumu, bunlar arasındaki otorite ve rıza temelli ilişki gibi unsurlar, yeni ve tam anlamıyla sosyolojik bir iktidar çözümlemesini gerektirmiştir. Ancak bundan önce iktidar olgusuna yönelik felsefi tezlerin de iyi anlaşılması gerekmektedir. Hegel'den ilham alan Marx'ın rasyonalizme dayanan görüşleri, rasyonalizmin Nietzsche ve Weber tarafından sert bir şekilde eleştirilmesiyle beraber bir sonraki kuşağın Marksistlerince revize edilmeye çalışılmıştır. Ancak Nietzsche'nin Hegel'in etkisinden uzaklaşarak insanın usdışılığına yönelik getirdiği açıklamalar (2002; 2011), sonraki yüzyılda Michel Foucault'nun bilgi, özne, gözetim toplumu gibi kavramlar özelinde iktidar olgusunu olumsuzlayan savlarıyla da (2005; 2011; 2013) birleşerek en önemli modern toplum eleştirilerinden biri olmuştur. Bununla beraber unutulmamalıdır ki Foucault, Nietzsche'den farklı olarak ve yaşadığı çağa yani modernite sonrasına uygun şekilde postmodern toplumun da eleştirisini yapmaktadır. Ona göre (Foucault, 2005; 2013) her yönüyle iktidar tarafından inşa edilen bireyin otantik hiç bir yönü kalmamıştır. Kurumların ve kimliklerin nasıl oluştuğunu tarihsel süreciyle beraber ele alan Foucault'dan yaklaşık iki kuşak önce modern dünyanın kurumları ve toplumları üzerine iktidar çözümlemeleri yapan Weber, önkabullerden ve determinizmden uzak, çok değişkenli bir iktidar kuramı oluşturmuştur.

Weber'e göre iktidar (macht), "sosyal bir ilişki içerisindeki bir aktörün, olasılığın dayandığı temele bakılmaksızın, direnişe karşı kendi iradesini uygulama olasılığıdır," (2012: 163). İktidarın bir olasılık olarak ele alınması, aktörün kendi iradesini dayatabilmesi için meşru bir egemenliğe ihtiyaç duymasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla meşruiyet sorunu yaşayan bir iktidarın, kendi iradesini uygulayamaması da söz konusudur. Weber iktidar gücünün kullanılması için gerekli olan egemenliği (herrschaft) ise "belirli bir içeriği olan emre belli bir insan grubu tarafından itaat edilme olasılığı," olarak tanımlamaktadır (2012: 163).

Egemenliği de bir olasılık olarak ele alan Weber, temelde tüm bu ilişkileri meşruiyet zeminine göre değerlendirir.

İktidar olgusu toplumsal ilişkiler sonucu ortaya çıkmasından ve bu ilişki biçimlerinin sahip olduğu çeşitlilikten dolayı bir kalıba sokularak kuramsallaştırılması zor bir konudur (Lukes, 2014). Buna rağmen Weber, bu toplumsal olguyu siyasi sonuçlarını da dikkate alarak politik bir kavram olarak değerlendirir ve devlet ile vatandaşları arasındaki ilişki çerçevesinde yorumlar. Bu ilişkinin açıklanmasında Weber'in kullandığı en önemli kavramlardan biri 'meşruiyet'tir. “Bir düzenin mensuplarının ekseriyetince rıza görmesi ve bağlayıcı olarak kabul edilmesi” meşruiyeti tanımlayan unsurlardır (Weber, 2012c: 108).

Weber modern ulus devletleri dikkate alarak iktidarı devletin egemenliği ve bu egemenliğe gösterilen rıza çerçevesinden değerlendirir. Egemen olan devletin iktidara tabi olan vatandaşlar üzerindeki güç kullanma tekelinin topluluğun üyeleri tarafından kabul edilmesi ve rıza gösterilmesi, iktidarın meşruiyetini belirleyen temel unsurdur. İktidarın kendisine tabi olanlar üzerinde güç kullanmak zorunda kalması, meşruiyet sorununa yol açar. Zira güç kullanımı (fiziksel, kaba güç) rızanın sağlanamamasına yani meşruiyetsizliğe işaret eder. Bununla birlikte Giddens'in da dikkat çektiği üzere Weber'in bu tanımlamaları, kendisine rıza gösterildiği müddetçe totaliter rejimlerin de meşru olduğu sonucunu beraberinde getirir (aktaran Özkaya Karaismailoğlu, 2006).

Modern devlet, bürokrasi ve kapitalizmi, bireyin ve toplumun rasyonelleşme arzusunun bir sonucu olarak gören Weber, bu arzusun karşıtı olarak ise karizmadan kaynaklanan meşruiyet tipini konumlandırır (2004: 97). Yasal ve rasyonelin karşısındaki karizma, çoğunlukla totaliter rejimlere yol açabildiğinden, gerçekten de totaliter rejimlerin Weber'in tanımına göre meşru sayılabilmesi söz konusudur. Ancak bu durum Weber'in totaliter rejimleri onayladığı ve olumladığı anlamına gelmemektedir. Aksine Weber, bireyselliğe ve demokrasiye verdiği önemi her fırsatta vurgulamakta, bunu yaparken de rasyonelizmin getirdiği manevi anlamdaki yoksunluğu eleştirmekten geri durmamaktadır.

Weber iktidar olgusunu çoğunlukla devlet özelinde ele alır ve örgüt, egemenlik, meşruiyet gibi kavramlarla bu olguyu açıklamaya girişir. Ona göre devlet ancak "sürekli eylemlere sahip zorlayıcı bir siyasi örgüt, idari kadrosu düzenini icra etmede fiziksel gücün meşru kullanımının tekeli üzerindeki hak iddiasını başarılı şekilde sürdürdüğü kadarıyla 'devlet' olarak" isimlendirilebilir (Weber, 2012: 164-165). Weber'in bu tanımı benzer tüm iktidar ilişkilerine de uyarlanabilir yapıdadır. Dolayısıyla örgütsel bir yapı, idari bir kadro, sürekli eylemler, zorlayıcılık ve fiziksel güç kullanma tekeli bir bakıma iktidarın da belirleyici nitelikleri arasında sayılabilir. Zira devlet, araçsallaştırılmış iktidar konumundadır.

Weber modern devleti, keskin ve hızlı bir bürokratikleşme çabasıyla öne çıkarır. Ona göre bürokrasi, toplumun rasyonelleşmesinin bir sonucudur (Giddens, 2012: 685-689). Bu rasyonelleşme, toplumsal ilişkileri giderek maddileştirmekte ve iktidar hiyerarşisini somutlaştırmaktadır. Bu somutluk, Weber'e göre birer olasılık olan ve iradenin uygulanabilmesine dayanan iktidar ile bu güce itaat etme olasılığına dayanan egemenlik arasındaki ilişkiyi de açık şekilde ortaya çıkarmaktadır. İktidar olasılığının gerçekleşebilmesi için meşru bir egemenlik yani "otorite" gerekmektedir.

1.2. OTORİTE KAVRAMI

Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük'üne göre otorite sözcüğü "yaptırma, yasak etme, emretme, itaat ettirme hakkı veya gücü" anlamına gelmektedir (<https://sozluk.gov.tr/>, Erişim tarihi: 20.07.2020). Cambridge Sözlüğü'ne göre ise aynı sözcük benzer şekilde "ahlaki ve yasal olarak kontrol etme hakkı ve yeteneği" olarak tanımlanmaktadır

(<https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/authority>,

Erişim tarihi: 20.07.2020).

Fransız felsefeci Alexandre Kojève (1902-1968) ise otoriteyi eylemde bulunan fail ile bu eyleme maruz kalan arasındaki ilişkiden doğan toplumsal bir olgu olarak görmektedir. Ona göre otorite, tartışılmaya mahal bırakmaksızın maruzu eyleme geçirebilme gücüdür. Verilen direktifler veya emirler üzerinde tartışılıyorsa

bir otoritenin varlığından söz edilemez (Kojeve, 2007: 14-15). Siyasi iktidarlar bir otoriteye sahip oldukları müddetçe meşrudur (18). Bu iktidar konumunda bulunanların bir hakkı olan ve sağlanabilmesi için yeteneğe ihtiyaç duyulan, iktidarın meşruiyetini belirleyen otoritenin, en önemli şartlarından biri, kendisine duyulan güvendir. Otorite, bu güvenin ve inancın boyutu oranınca başarılı sayılabilir (Sennett, 2011: 28).

Görülebileceği üzere otorite kavramıyla ifade edilmek istenenler konusunda bir uzlaşma vardır. Ancak felsefeciler ve sosyologlar, bu anlam uzlaşısının ötesine geçerek otoriteyi politik bir olgu olarak ele almış ve bu olguya kaynaklık eden durumları ve anlayışları tanımlamaya çalışmışlardır. Bu çalışmalar sonucunda görülen ise otoritenin tek tip bir yapıya sahip olmadığı, farklı otorite tiplerinin bulunduğu olmuştur. Max Weber'in otorite tipolojisine geçmeden önce Kojeve'in otorite tipleri konusunda yaptığı ayırmadan bahsetmek yerinde olacaktır.

Kojeve, kaynaklarına göre otoriteyi dört temel çeşide ayırır. Bunlardan ilki Ortaçağ skolastiklerinin teoloji kuramlarına dayanan Baba'nın otoritesidir. Tanrı'nın, yaşlıların ve geleneklerin otoritesi bu gruba girer. İkincisi Hegel'in kuramına dayanan Efendi'nin otoritesidir. Soyluların, savaş galiplerinin ve mülk sahiplerinin otoritesi bu grupta değerlendirilebilir. Üçüncü otorite çeşidi ise Aristoteles'in kuramına dayanan Reis'in otoritesidir. Bilgeler, kahramanlar, peygamberler, şefler bu gruptadır. Son otorite tipi olan ve Platon'un kuramına dayanan Yargıç'ın otoritesi ise hakimlerin ve hukuk düzeninin otoritesini esas alır. Kojeve, bir iktidarın aynı anda birden fazla otorite tipinin özelliklerini taşıyabileceğini de savunur. Ancak bu dört saf tipten biri her halükarda baskın olacaktır (Kojeve, 2007: 21-38).

1.2.1. Max Weber'in Otorite Kuramı

Max Weber, iktidarın meşruiyet temellerini otorite tipleri aracılığıyla açıklar. Toplumsal olguları açıklamak için kullandığı ideal tiplerin en ünlülerinden olan otorite tipleri, esasında Weber tarafından "egemenlik (herrschaft) tipleri" olarak kullanılmıştır. Ancak Weber'i ilk defa İngilizce'ye çeviren ve yaptığı çeviride

"herrschaft" sözcüğünü otorite olarak çeviren Talcott Parsons, bu ünlü tipolojinin sonraki literatürde "otorite tipleri" olarak yer etmesini sağlamıştır (Lukes, 2014). Bu çalışmada da tipoloji söz konusu olduğunda otorite sözcüğü kullanılacaktır. Weber'in tipoloji dışındaki kavramsal açıklamalarında ise egemenlik sözcüğü tercih edilecektir.

Weber egemenliği emir veya direktifler karşısındaki itaat etme olasılığını dikkate alarak açıklamaktadır. Ancak itaat olasılığı farklı nedenlere dayanacağından, egemenlik yani otorite de farklı temellere sahip olacaktır. Bu temeller "gelenek, duygusal bağlar, saf maddi çıkarlar bileşimi ya da ideal güdülere bağlı olabilir. Bu güdülerin niteliği geniş oranda" otorite tiplerini de ortaya çıkaracaktır (Weber, 2012: 331). Weber otorite tiplerini, iktidarın meşruiyet kaynaklarını betimlemek için kullanır ve meşruiyeti dört temel üzerinden değerlendirir. Bunların ilki her zaman var olanın geçerliliğini ifade eden gelenek, ikincisi yeni ortaya çıkanın veya örnek niteliğinde olanın geçerliliğini ifade eden duygusal özellikler ve hissi inançlar, üçüncüsü mutlak çıkarları gözetken değer-ussal inançlar, dördüncüsü ise hukuksal olduğuna inanılan pozitif kanunlardır (145-146). Bu meşruiyet temellerinden yola çıkan Weber, üç saf otorite tipi ortaya atar. Bunlar geleneksel otorite, karizmatik otorite ve yasal otoritedir (2012: 334-335).

1.2.1.1. Karizmatik Otorite

Karizmatik otorite, iktidar konumundaki lider kişinin bireysel üstünlüğüne duyulan inancı ve duygusal bağlılığı ifade etmektedir (Mendel, 2005: 26). Liderin kahramanlık ve bilgelik gibi üstün özelliklerine duyulan bu inanç neticesinde saygı duyulan ve örnek alınan bir karizmatik otorite ortaya çıkmaktadır. Liderin şahsında somutlaşan, bu nedenle de bir devamlılığa ve kalıcılığa sahip olamayan karizmatik otorite (Yiğitceoğlu, 2013), rasyonellikten en uzak ancak buna rağmen iktidara tabi olanların itaat olasılığının en yüksek olduğu, dolayısıyla da en güçlü yapıdaki otorite tipidir. Weber'in karizmatik otorite betimlemeleri aşağıda özetlendiği şekildedir:

- Karizma doğaüstü niteliklere sahip lider kişilikleri nitelemek için kullanılan bir terimdir (Weber, 2012: 362).
- Karizmatik nitelikler sıradan insanlar için kutsal görünen ve örnek alınması gereken liderlik özellikleridir (362).
- İlkel dönemlerde sihirli olarak görülen bu özellikler peygamberlere, savaş kahramanlarına, bilgelere atfedilmiştir (362).
- Karizmatik liderin otoritesine itaat edenler psikolojik nedenler, güven ve inanç gibi duygularla hareket ederler (362-363).
- Liderin karizmatik özellikleri, başarısı, kahramanlığı, bilgeliği liderden uzaklaştığında, büyülü nitelikleri de artık görünmez olacaktır. Bu durumda karizma, takipçilerine de fayda sağlamayacağından dolayı, otoritesi kaybolacaktır (363).
- Karizmatik otoritenin idare kadrosu maaşlı, hiyerarşi içinde, yetkileri belli bir memur sınıfından oluşmaz. Karizmatik lideri takip eden inançlı takipçilerden oluşur (363-364; Weber, 2012a: 476).
- Müritler ya da takipçiler gönüllü bir bağa dayanarak komün ilişkisi içinde yaşarlar. Karizmatik otorite verilmiş vekiller aracılığıyla yönetim sağlanır. Hukuki ve adli bir rasyonel bir mekanizma yoktur (Weber, 2012: 364).
- Karizmatik otorite devrimci olması yönünden geleneksel otoritenin, irrasyonel olması yönünden ise yasal otoritenin antitezidir (364; 2004: 96).
- Karizmatik otorite altında ekonomik gelir bağış, vakıf veya rüşvetlerden elde edilir (2012: 365).
- Karizmatik otorite devrimciliğini sürdürmek zorundadır. Geleneksel otorite gibi durağan kalamaz. Aksi takdirde gelenekselleşir veya yasallaşır (366).
- Karizmatik otorite etkisini yitirdiğinde yönetim kadrosu harekete geçerek ekonomik çıkarlarını ve toplumsal statülerini korumaya çalışırlar ve yeni bir lider arayışına girerler (367; 2012a: 478).
- Yeni karizmatik liderin seçimi şu yollarla olabilir: Karizmatik lider kendi takipçisini atayabilir, yönetim kadrosu yeni lideri atayabilir, yeni lider soybağı ile belirlenebilir (2012: 367-370).

- Karizmatik otorite ilk başlarda duygusal bağılıklarla hakimiyet kurar. Ancak ekonomik kaygılarla otorite zamanla yok olma sürecine girer (2012a: 484).

1.2.1.2. Geleneksel Otorite

Gelenek, geçmişten gelen ve uzun süredir varlığını sürdüren uygulamalara verilen isimdir. Toplumsal aktörler bu geleneklere, içlerinde yaşadıkları toplumda rahat edebilmek adına bağılılık gösterirler (Weber, 2012: 137-138). Zamanla kutsiyet atfedilen ve sorgulanamaz bir konuma yerleşen gelenekler, iktidarın belirleyici unsuru olmuş ve böylece tarihsel olarak en eskiye dayanan meşruiyet çeşidi olan geleneksel otorite tipi ortaya çıkmıştır. Geleneksel otoritenin varlığı, tek tek bireyler üzerinde psikolojik baskı oluşturarak toplumsal düzenin pek fazla değişime uğramadan sürmesini sağlamaktadır (146). Weber terminolojisindeki geleneksel otorite betimlemeleri aşağıda şu şekilde özetlenmiştir:

- Çok uzun süren ve bu nedenle kutsiyet atfedilen kuralların ve uygulamaların meşruiyetinin hâkim olduğu düzen geleneksel otoriteye sahiptir (Weber, 2012: 346).
- İktidar konumundakiler efendi statüsündedir. Geleneksel otoriteye bağılılık bir gelenek çerçevesinde yaşayan ahali ve hizmetlilerin töreye uygun davranışları ve inançlarıyla sağlanır (346).
- Yönetim kadrosu amirlerden değil, kişisel hizmetlilerden ve geleneksel yoldaşlardan oluşur (346).
- Geleneksel otoriteye tabi olanlar hukuki kurallara değil, iktidar konumundaki kişilere bağılılık gösterirler (346).
- İktidar gücünün kullanımı, otoriteye tabi olanların ekonomik çıkarlarına, etik anlayışlarına veya geleneksel beklentilerine aykırı olduğunda efendiye veya yönetim kadrosuna başkaldırı gerçekleşebilir (346-347).

- Geleneksel otorite tipinin sınırları yasa benzeri kurallarla çizilemez. Geleneğin meşruiyeti uzun süredir var olmasına ve bilgelikten kaynaklandığı inancına dayanır (347).
- Geleneksel otorite tipinin yönetim kadrosu şeflerden, akrabalarından, hizmetçilerden, azat edilmiş kölelerden veya gönüllü memurlardan oluşabilir (347).
- Geleneksel otorite tipinin yönetim kadrosu kişilerüstü kurallara bağlı değildir. Düzenli ve sabit bir ücretle çalışmazlar ve teknik ya da mesleki becerileri sahip değildirler (348).
- Efendi tarafından belirlenmiş bir yönetim kadrosu olmayan geleneksel otorite tiplerinde gerontokrasi (yaşlıların yönetimi), ataerkillik ve patrimonyalizmin yoğun etkisi görülür (350).
- Efendi soydan gelen yönetim hakkına sahip olsa dahi yönetim kadrosunun çıkarlarını da korumak zorundadır (351).
- Ataerkillik yasal otoriteden önceki en önemli egemenlik niteliklerindendir. Geleneksel otoritedeki yazılı olmayan normlar ataerkillik izleri silinmeden yasal otoriteye de sirayet eder. Sözlü normlar sırasında ataerkilliği temsil eden efendi ve buyrukları kutsallaştırılır (Weber, 2012a: 371).
- Ataerkillik her ne kadar geleneksel otoriteyle anılsa da hem karizmatik otoritede hem de yasal otoritede etkisini gösterir (Weber, 2012: 351).
- Patrimonyalizm geleneksel iktidar konumundaki efendinin tek başına kendisine bağlı yönetim araçlarına ve bir askeri güce sahip olduğunda ortaya çıkar (351).
- Feodal düzenler patrimonyalizmin en belirgin özelliğidir. Geleneksel otorite tipinde, feodal yönetimlerin yasal otoritenin tam karşısında konumlandığı görülür (2012a: 390).
- Geleneksel otorite tipinde para yalnızca tüketim için kullanılır, tekelleşme söz konusudur. İktidar kârı tekelinde tutar. Kapital birikmeyeceğinden kapitalizmden de bahsedilemez. Vergilendirme esastır. Bağış ve hizmetler neticesinde ekonomi iktidara katı şekilde bağlanır (2012: 358-359).

- Geleneksel otorite tipinde egemenlik yani otorite konumunun ekonomiyle ilişkisi zaruri değildir. Ama çoğu zaman birliktedirler (2012a: 308).

1.2.1.3. Yasal Otorite

Yasal (yasal-ussal, rasyonel veya bürokratik) otorite, sınırları kanun, genelge, tüzük, yönetmelik gibi yazılı kurallar çerçevesinde çizilmiş, insanların rasyonelleşme çabalarının bir sonucu olarak ortaya çıkmış olan otorite tipidir. Toplumsal bir uzlaşının sonucu ortaya çıkan kurallara uyulması elzemdir. İktidar konumundakiler tarafından keyfi kararlar alınmasına izin verilmez. Hiyerarşik bir denetim mekanizması çalışır. Doğrudan kişilere değil, hukuki düzene, kurallara ve tüm bu yapının en somut örneği olan bürokrasiye bağlı olarak hareket edilir (Giddens, 2012: 685-689; Eren, 2010: 17-19; Yiğitceoğlu, 2013). Weber terminolojisindeki yasal otorite betimlemeleri aşağıda özetlendiği şekildedir:

- Rasyonelleşme çabasından kaynaklanan ve yasal hale getirilmiş kurallar çerçevesinde iktidar konumuna gelenlerin idari kararlar verme hakkına sahip olmasıyla yasal otorite ortaya çıkmaktadır (Weber, 2012: 334).
- Toplumsal düzenin hukuki kurallarla varlığını sürdürmesi ve düzenin koruyucuları ile düzene tabi olanların rasyonel çıkarlar nedeniyle otoritenin varlığını kabul etmesi söz konusudur (336).
- Yasal otoriteye tabi olanlar kişilere değil, örgütsel düzene ve bu düzeni sağlayan hukuka itaat ederler (337).
- Yasal otoritenin hakimiyeti altındaki makamsal ilişki hiyerarşik yapıdadır. Alt makamlar daha yüksek makamlara karşı sorumludur ve bu makamlar tarafından denetlenir (337).
- Yasal otoritede idari kadro yönetim ve üretim araçlarına sahip olamazlar (338).
- Yasal otorite bürokratik bir kadro tarafından yasaların verdiği bir güçle dayatılır (339).

- Yasal otorite sınırları belirlenmiş bir makam hiyerarşisine, makamların önceden tanımlanmış bir yetki alanına, mesleki ve teknik eğitim görmüş memurlara ve bu memurların atama usulüyle göreve gelmelerine dayanır (339-340; Weber, 2012a: 323).
- Yasal otoritenin bürokratik örgütlenme halinde ortaya çıkması bilgi aracılığıyla egemenlik kurmasından kaynaklanmaktadır. Bu otorite tipini rasyonel yapan da budur (2012: 344).
- Yasal otoritenin tam olarak etkili hale gelebilmesi için modern devlete, gelişmiş bir ekonomiye ve güçlü bir kapitalizme ihtiyaç vardır (2012a: 232).
- Yasal otoritenin getirdiği bürokrasi günlük sorunlara çözüm bulmak, rutin işleyişi sürdürmek ve devamlılığı sağlamak amacıyla kurulmuştur. Bu yönleriyle ataerkilliğin rasyonelleşmiş şekli olarak nitelendirilebilir (475).

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA OTORİTE TEMSİLLERİ

2.1. SİNEMA VE TEMSİL GÜCÜ

Stuart Hall, temsili "anlamın üretildiği ve bir kültürün üyeleri arasında değiş tokuş edildiği sürecin temel parçası" (2017: 23) olarak tanımlar. Bu temel parça, kültürün kendisini olduğu gibi içindeki olguları ve kimlikleri de yeniden inşa eder. Tarihsel ve kültürel bağlam içinde oluşan, toplum ve bireyleri kuşatan (Hall, 2014) kültürel temsiller, oldukça güçlü bir inşa sistemi olan sinema aracılığıyla da oluşturulmaktadır.

Sinema ilk ortaya çıktığı günden bu yana izleyiciler için her zaman farklı anlamlar ifade etmiştir. Bununla beraber ticari amaçlı, eğlence odaklı üretilen yapıtlar 100 yılı aşkın süreden bu yana sinemanın popüleritesini her zaman canlı tutmuştur. Zamanla bu popülerlik izleyiciye bir mesaj aktarmak, bir şeylere dikkatini çekmek, düşündürmek ya da tam tersi düşünmesine engel olmak amacıyla kullanılmış ve dünyanın her yerine ulaşabilme özelliğiyle insanların düşüncelerine, kişiliklerine, yaşayışlarına hatta kültürlerine etki edecek boyutlarda güce ulaşmıştır. Sinema filmleri, izlendiği ortam hangisi olursa olsun izleyiciyi etkileyebilme, değiştirebilme, harekete geçirebilme özelliklerine sahiptir. Sinemanın toplumsal etkileri, ortaya çıkışından bu yana çeşitli paradigmlar ve eleştirel yaklaşımlar çerçevesinde incelenmiştir. Bu yaklaşımlar ya toplumu bir bütün olarak ele almış ya da kapitalist egemen gücün boyunduruğundaki sınıflı toplumu incelemeye

koyulmuştur. İnsanın çevresinde gördüklerinin, algıladıklarının, toplumsal gerçekliğin ve bilincin bir yansıması olan sinema (Güçhan, 1993), başlangıcından bu güne yapımcılarının farklı amaçlarını yansıtmak için kullanılmıştır. Lumierelerin “yaşamı yansıtmak” maksadıyla görüntüleri kaydetmesinden (Teksoy, 2005) bu yana, sinemanın bir ticaret kolu olarak görülüp, eğlence endüstrisi içinde yer bulmasından sonra, seyircilerin keyifli vakit geçirmek için sinemaya yönelme isteklerini karşılamak gayesiyle sinema başlı başına bir endüstriye dönüşmüştür.

Kültürü eğlenceli hale getirmeyi amaç edinen film sektörü (Postman, 2004:106) diğer tüm üretimler gibi toplumdan kaynaklanır ve topluma geri döner. İçinde insan geçen, insanı konu edinen her şey tıpkı diğer canlı varlıklar gibi, kaynaklandığı doğayı besler. Sinemaya kaynaklık eden toplumu oluşturan bireylerin düşünceleri, toplum hayatının birer yansıması olarak sinemayla etkileşim halindedir (Müller, 2015, 25 Şubat). Sinema bir ülkenin, gençlik sorunları, mülkiyet, aile, cinsel sorunlar, işçi sorunları, kadın sorunları, siyasal sorunlar gibi toplumsal problemlerini yansıtmak için kullanılan önemli araçlardan biri durumundadır (Onaran, 1968).

Resmi, müziği, dansı, oyunculuğu, edebiyatı, tiyatroyu, mimariyi birleştirerek daha zengin, işlek ve popüler bir dil yaratan; dünyayı henüz gezip görememiş kişiler için de dünyaya ve hayata dair pek çok bilgi ve tecrübe içeren; edebî ürünü kısa ve vurgulu bir biçimde seyircisine aktaran sinema (Yakar, 2013), izleyicisinin dünyaya bakışını şekillendirmek, yönlendirmek, etkilemek ve kontrol altında tutmak konusunda da güçlü bir konuma sahiptir.

Kapitalizmin en ayırt edici özelliği kitlesel üretim ve kitlesel tüketimdir. Bu “kitlesellik” özelliği sinemayı diğer sanatlardan ayıran en önemli unsurdur. Algıları yönlendirmeye dayalı sinema, böylece algıların da kitleselleşmesinde ve gerçekliğin konumunun değişmesine yol açmaktadır (Bilici, 2007).

Bir görsel iletişim aracı olarak sinema, film kamerası önünde dikkatlice düzenlenmiş ve prova edilmiş gerçeği yansıtmak, gerçeğe yakın duyguları yakalamak, diğer iletişim araçlarında olduğu gibi duyguyu, düşüncüyü, olguyu

iletmek amacına sahiptir. Düşünceler ve idealler filmde yazıda olduğu gibi açık ve net olarak ifade edilemezler. Bunlar, oyuncuların ya da diğer varlıkların davranışları aracılığıyla gösterilebilirler. Film yalnızca güdülenmeler sonucunda ortaya çıkan aksiyon ya da arzular gibi dış gerçekleri ifade edebilir (Arijon, 1993:1-5). Güçhan (1993), sinemada anlatım yollarını izleyici üzerindeki etkisinin şu şekilde özetlemektedir:

Sinemada seyirci, simgesel davranış ve kalıplardan oluşmuş bir tören ya da ayine katılmış gibidir. Kendisine iletilenleri algımlarken, zihinsel olarak bir kanıtlamaya başvurmadan bu bütünün {simgesel iletilerin} ardındaki anlamın etkisi altına girer, bu anlamın çevresinde inançlar oluşturur. Sinema, nesneleri düşüncelerin yerine kullanabilir, hatta bu nesneler, düşüncelerin ideolojik yanlarını da simgelerler. Sinemasal anlatım yolları, kurgu, ışık, kamera hareketleri, çekim ölçekleri vb. seyirciyi etkilemek, belirli düşünce kalıplarına çekmek için, başka sanat dallarında görülmeyecek yetkinliğe sahiptirler.

Sinemanın teknik ve anlatısal imkanları onu, toplumları baskı altına almak, ikna etmek ve harekete geçirmek amacıyla siyasal ve kültürel propagandanın da en önemli araçlarından biri haline getirmiş, ideoloji yaymak konusunda, devletlerin film sektörüne olan ihtiyacını da ortaya çıkarmıştır. Filmlerdeki karakterlerin yaşam tarzları, giyim-kuşamları, yeme-içme alışkanlıkları, ahlak anlayışları, hobileri gibi sosyal ve kültürel etmenlerin yansıması olan tutum ve davranışları, izleyicilerin çeşitliliği ayırt edilmeksizin idealize edilmekte ve edilgen konumdaki izleyicinin yaşamlarında da kendine yer bulmaktadır. Ayrıca filmler; iyi ve kötü yaşantı, moda ve çağdaş davranış kalıpları, tarihsel olayların basitleştirilerek kişileştirilmesi, ırk, ulus ve sınıflara karşı değişmez tutumlar konusunda küçümsenmeyecek derecede güçlü telkinler yapmaktadır (aktaran Tezcan, 1972). Sinemanın belki de en önemli gücü ideolojik telkin yetisidir. İzleyiciyi siyasal ve psikolojik anlamda istenen konuma getirme amacındaki filmler, güçlü birer propaganda silahı durumundadır. Sinemanın siyasal propaganda amacıyla en yoğun şekilde kullanıldığı Nazi Almanyası ve Sovyetler Birliği gibi ülkeler, güçlü film tekniğiyle üretilen yapıtlarla sadece kendi vatandaşlarını değil, diğer ülke vatandaşlarını da etkileyebilmiştir. Sinema, etkili olarak kullanıldığında, gerçek hayatı taklit etme özelliğinin yanı sıra, gerçek hayat tarafından da taklit edilmeye müsait bir konuma erişir. David Wark

Griffith'in 1915 yapımı filmi *The Birth of a Nation* (Bir Ulusun Doğuşu), modern kurgu tekniğinin sinemada uzun bir anlatıdaki ilk kullanımı olması ve taşıdığı sinemasal estetik yönünden çok önemli bir yere sahiptir. Ama asıl ününü Amerika Birleşik Devletleri'nde 1861-1865 yılları arası süren İç Savaş'ın ardından kurulan, siyahlara karşı ölümcül saldırılar üstlenen ve ırkçı bir gizli örgüt olan Ku Klux Klan'ı sempatik göstermesi ve filmin vizyona girmesinden sonraki dönemde klanın siyahilere karşı yaptıkları saldırıların dozunu artırmalarına sebep olmasıyla kazandı. Filmin klan üyeleri üzerinde etki bırakmasının en önemli kanıtı, filmdeki Ku Klux Klan ayinlerinin görsel unsurlarıyla gerçek hayata taşınmasıdır. Filmdeki ayin esnasında yakılan, alevler içindeki haç figürü, önceleri klan tarafından kullanılmamış olmasına rağmen, filmde sonraki eylemlerde vazgeçilmez bir unsur olarak kullanılmıştır (13th, Yön: Ava DuVernay, 2016).

Halka ait ve halk arasında yaygın anlamında kullanılan popüler kültürün bir ürünü olan popüler filmler, film izleyicisinin çoğunluğuna ulaşma çabasına sahiptir. Tıpkı diğer sanatlar ve kitle iletişim araçları gibi toplumsal yapının ürünü olan ve bu toplumsal yapıya göre oluşan, değişim gösteren sinema (Güçhan, 1993), popüler anlatılar aracılığıyla duygulara seslenir. Bu nedenle ağırlık eylemlerde ve olaylardır. Bunlar da dış dünyanın temsiline dayanan popüler filmlerde izleyicinin özdeşlik kurmasının başat unsur haline gelmesini sağlamaktadır. Popüler filmler geleneksel anlatı tarzını temel alarak inşa edildiklerinden bu tarzın içerdiği antidemokratik yapının izlerini taşırlar. Bu filmler, tür sineması kalıplarına uygun olarak denenmiş ve başarılı olmuş anlatı yapılarını uygulayan kurmacalardır (Abisel, 1994: 75). Popüler filmlere bakarak bir dönemin toplumsal, kültürel ve sosyo-psikolojik özelliklerinin tamamıyla tanımlanamayacağını belirten Abisel (1999: 39), filmlerin temsil edilmek üzere kurulmuş inşalar olduğunu söyler. Ona göre üzerinde uzlaşılmış türsel kalıpların oluşmasını sağlayan süreçlerin anlaşılması asıl önemli noktadır (39).

2.2. TÜRLERE GÖRE OTORİTE TEMSİLLERİ

Sinema, "toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içindeki yerini alır. Bu inşa süreci kısmen temsillerin içselleştirilmesiyle ortaya çıkar" (Ryan ve Kellner, 2010: 35). Bu içselleştirmeyi daha kolay hale getirmek için başvurulacak şey ise popüler sinema kodlarıdır. Bu nedenle çalışmamıza konu olan otorite temsillerinin tür sineması ve popüler filmler üzerinden yorumlanması amaçlanmıştır. Bu tarz anlatılarda söz konusu temsiller anlatının odağında bulunmaktan ziyade bir arkaplan unsurundan öteye geçmezler. Dolayısıyla izleyici tarafından olgusal bir durum olarak kabul edilip içselleştirilmesi daha kolay olmaktadır.

Sinemada tür kavramı Hollywood sinemasının izleyicileri memnun edebilmek için geliştirdikleri bir yoldur. Abisel'e göre (1999: 22) konu açısından benzer özellikler taşıyan, ortak bir yöntem kullanan, denenmiş olduğu için zarar riski düşük filmleri kapsayan bir terim olarak ortaya çıkmıştır. Genel olarak özetlemek gerekirse tür filmleri yinelemelere dayanır ve kolay anlaşılırlar, soyut kavramları irdilemez, hakikatin sorgulanmasına yer vermezler. Tür filmlerinin ortak özellikleri, "benzersiz" olma kıstasına uymaz (Abisel, 1999: 13). Genel olarak film türlerinin, sinema endüstrisi tarafından ticari olarak ele alındığı bir gerçektir. Her izleyici kitlesinin her film türünden hoşlanması pek mümkün olmasa da sermaye ve kitle iletişim araçları sahiplerinin, oluşmasına katkı sağladığı çağımızın tek-tip düşünen, yiyen, giyinen ve benzer alışkanlıkları ile ilgi alanları olan kitleler, tam da film sektörünün istediği gibi benzer filmlere yönelen ve film üreticilerinin işlerini kolaylaştıran yığınlara dönüşmüştür. Bu sayede artık bir filmin çok izlenmesi ve popüler olması için gereken kodlar arasında türlerin büyük önemi vardır.

Polisiye-suç, melodram, tarihi ve komedi türündeki filmlerin aktardıkları, bu filmlerin benzerlerinin sürekli olarak çekilmesini sağlayan izleyici kitlenin beklentilerine uyumlu haldedir. Bu kitlenin beklentilerinin ve arzularının, aynı zamanda filmlerin üreticileri de olan egemen güç ve kültür tarafından

şekillendirildiği düşünüldüğünde, izleyicinin antidemokratik bir sistem içindeki özgür olmayan, iradeleri kontrol altında tutulmuş kişiler olduğunu söylemek gerekmektedir. Filmlerdeki kahraman olguları filmin vermek istediği mesajla doğrudan ilintilidir. Kahramanların yapısı, özellikleri, kişiliği, ideolojisi, amaçları; izleyiciyle özdeşlik kurma hedefindeki klasik anlatı sineması tekniklerini kullanan popüler filmlerin, ileti boyutunu oluşturur.

Kahramanlık olgusunu ‘sahip olma’ ve ‘olma’ kavramlarıyla açıklayan Fromm; “sıradan insanlar, sahip olmanın verdiği güveni tercih ederlerken, kahramanlar bilinmeyene ve tanınmayana atılmaktan korkmazlar, çünkü onlar ‘olmak’ın peşindedirler” der. İnsanlar güvenli bir yaşam içinde, elde ettiklerini ve sahip olduklarını asla kaybetmek istemezlerken, kahramanlar için ‘sahip olmak’ın bir önemi yoktur (aktaran Erdemir, 2011). Toplumdaki sosyal ve siyasi değişimlere göre sinemada karşılığını bulan kahraman figürü, günümüz popüler sinemasının çok izlenen örneklerinde görüldüğü kadarıyla, iç çatışmadan ziyade dış çatışmaya odaklı, çoğunlukla dünyadaki herkesin iyiliği gibi yüksek amaçlar taşıyan, bunu yaparken de tek başına olmayan karakterlerdir. Ancak kimi zaman da daha yerel ve bencil amaçlarla hareket edebilirler. Türk sinemasında örneklerini gördüğümüz kahraman tipleri çoğunlukla bu gruba dahildir.

Türk sineması anlatılarının tekdüze hale gelerek kalıplaşmış anlatı formlarına dönüşmesi 1950’li yıllardan itibaren gözlemlenebilen bir durumdur. Bu dönemden sonra konular ve olay örgüleri belirgin sınırlar dahilinde ön plana çıkmıştır. Sinemasal anlatı pratiklerinin artık tümüyle yerleştiği 1960’lı yıllardan itibaren ise Türkiye’de hakim olan modernleşme çabalarının gölgesinde, bir yandan geleneksel değerlerin önemini vurgulayan, kapitalist burjuva sınıfını hedef alan, yozlaşmış yaşam tarzlarına karşı Türk aile yapısını korumaya yönelik filmler yapılmakta, diğer yandan ise hak mücadelelerini anlatan ve geleneksel düşüncüyü eleştiren konular işlenmekteydi (Çelik, 2010). Ancak sonuç itibarıyla filmler hangi amaçla çekilirse çekilsin, konuların ele alınış biçimleri ve karakterlerin taşıdıkları özellikler türsel kalıplara uygun olarak büyük benzerlikler göstermekteydi. Üstelik konuların

benzerliği ve türsel kalıplar arasındaki geçişkenlik, filmlerin ait oldukları türün belirlenmesini de güç hale getirmektedir. Bu nedenle trajedi ve dramın yer yer karikatürize bir sentezi olan melodram ile dram arasında kesin bir ayırım yapmak pek mümkün görünmemektedir. Yeşilçam’da en sık karşılaşılan tür olan melodram-dram filmlerinin (Yıldıran Önk, 2011) yanı sıra diğer bir yaygın tür olan polisiye-suç filmlerinin saptanması da oldukça zordur. Çoğunlukla melodramatik ögeler taşıyan polisiye-suç filmlerinin *Gecelerin Ötesi*’nden itibaren toplumsal gerçekçi nitelikler de göstermeye başlamasıyla birlikte, bu filmlerin yalnızca toplumsal gerçekçilik akımı altında değerlendirilmesi eğilimi ortaya çıkmıştır (Yıldırım, 2018). Tüm bu nedenlerle, aşağıda çalışmamıza konu olan filmlerin içinde konumlandırıldıkları tür başlıklarının kesin bir nitelik taşımadıkları göz önünde bulundurulmalıdır.

2.2.1. Polisiye - Suç Filmleri

Türk sinemasındaki suç filmleri içerisinde önemli yer tutan intikam filmleri, genellikle geleneksel otorite ile yasal otoritenin karşıtlığına dayanmaktadır. Bu filmlerde geleneksel beklentiler ön plana çıkarılırken yasal otorite, gelenek karşısında daha zayıf biçimde temsil edilir veya tamamen yok sayılır. *Namus Uğruna* (Yön: Osman F. Seden, 1960) ve *Namusum İçin* (Yön: Memduh Ün, 1965) filmlerinde de görülebileceği gibi namusunu kurtarmak için karısını veya tecavüzcüleri öldüren başkahramanlara sıklıkla rastlanır. Film kahramanlarının bu ve benzer durumlar karşısındaki tepkileri, uzun bir geçmişe sahip olması ve artık sorgulanamaz hale gelmesi yönünden (Weber, 2012: 346) geleneksel otorite temsiline örnek teşkil eder. Bu filmlerde yasal otoritenin adli soruşturması değil, geleneksel beklentiler esastır. Benzer şekilde gelenek ile yasa arasında sıkışmış olan eski bir komiserin öyküsüne odaklanan *Hınç* (Yön: Natuk Baytan, 1976) filminde de başkahramanın geleneksel otoriteye olan içgüdüsel bağlılığının yasal otoriteye olan bağlılığının kesin bir biçimde önüne geçtiği görülebilmektedir. İkinci yarısı ile beraber bir intikam filmine dönüşen ve sonu itibariyle de diğer filmlerden ayrışan

Yarın Sız Adam (Yön: Remzi Jöntürk, 1976) filmnde ise öğretmen karakteri aracılığıyla yer yer vurgulanan yasal otoritenin önemi, sondaki idam sahnesiyle doruğa ulaştırılır. Filmde, gelecek nesiller için yasal otoritenin tanınması ve korunması mesajı salık verilir.

Orta yaşlarına gelmelerine rağmen hayatta arzuladıkları konumlara gelemeyen bir grup çocukluk arkadaşının benzin istasyonu soymak gibi yasadışı faaliyetlerde bulunarak arzuladıkları yaşamlara kavuşma çabalarını anlatan *Gecelerin Ötesi* (Yön: Metin Erksan, 1960) filmi, bir yandan olumlu, diğer bir yandan ise olumsuz bir yasal otorite temsiline yer vermesi bakımından örneğine pek rastlanmayan, eleştirel bir filmidir. Filmin başında yasal otoritenin uygulayıcısı olan ve hukuk temelli, hiyerarşik bir yönetim mekanizması olan siyasi iktidarın (Weber, 2012: 339-340) her mahalleden bir milyoner çıkarmak gibi bir vaadine değinilerek filmin sonlarında bu vaadin olası acı sonuçları üzerinde durulur. İktidar tarafından teşvik edilen milyoner olma arzusunun sonu, yasal otoritenin temsilcisi olan kanun güçlerinin çabasıyla noktalanır. Erksan bu filmde, iktidarı eleştirirken kanun güçlerini olumlar.

Bir mücevher hırsızlığı çevresinde gelişen olayları konu alan *Suçlular Aramızda* (Yön: Metin Erksan, 1964) filminin temelinde yoğun bir geleneksel otorite temsili bulunmaktadır. Weber'in geleneksel otorite içerisinde değerlendirdiği patrimonial ve feodal iktidarların belirleyici özellikleri olan mülkiyet, yönetim ve zor kullanma araçlarına sahip olma gücüne bakıldığında (2012a: 390) yasallaşmış burjuva iktidarının geleneksel araçlar üzerinden hakimiyet kurduğu söylenebilmektedir. *Suçlular Aramızda* filminde de burjuvanın bu “efendi” rolü üzerinde durulmaktadır. Toplumda üst sınıfı teşkil eden burjuva sınıfının temsilcisi olan bir ailedeki baba ve oğul karakterleri üzerinden burjuva ikiyüzlülüğünü, itibarlarını korumak için her türlü suçu işleyebilme rahatlığını ve yasal otoriteyi yok sayabilme özgüvenini odağına alan film, net bir biçimde düzenleyici ve hukuki olan

yasal otoritenin yasallaşamamış geleneksel otorite tarafından inkar edilişinin temsiline yer vermektedir.

Kimi polisiye-suç filmlerinde doğrudan karakterler üzerinden karizmatik otorite ile yasal otoritenin karşılıklı temsiline yer verildiği görülebilmektedir. *Cingöz Recai* (Yön: Safa Önal, 1969) filminde kıvrak zekası ve becerisiyle ön plana çıkan bir hırsızın, bu nitelikleri ile peşindeki komiserin hayranlığını kazanmasına yer verilmektedir. Karizmatik bir kişilik olan hırsızın bu büyüsel özellikleri (Weber, 2012: 362) yasal otoritenin temsilcisi olan komiserin acziyetini belirgin hale getirmektedir. İki otorite tipinin çatışmasının temsiline yer verildiği bir diğer film olan *İki Kızgın Adam* (Yön: Ertem Göreç, 1976) filminde ise karizmatik bir kişilik olan mafya babası ile yasanın temsilcisi olan hapishane müdürünün otoritelerinin karşılaştırmasına yer verilir. Mafya babasının yasanın otoritesini kabul etmesiyle noktalanan filmin en dikkat çeken yanı yasal otoritenin temsilcisi olan hapishane müdürünün de esasında karizmatik bir kişilik olarak sunulmasıdır. Böylece yasal otoritenin gücü ancak karizmatik bir kişilik tarafından kullanılabilir.

Türk sinemasında, sayısı az olsa da yasal otorite boşluğunun olumsuz anlamda hissedildiği suç filmleri de vardır. *Bir Çirkin Adam* (Yön: Yılmaz Güney, 1969) ve *Yaralı Kurt* (Yön: Lütfi Ö. Akad, 1972) gibi filmlerde aslında hiçbir otorite tipi temsil edilmemektedir. Ancak filmlerdeki anlatıyı takiben varılan dramatik neticeler, yasal otoritenin yadsınmasının doğurduğu olumsuz sonuçları ortaya koymaktadır. Hayatlarını cinayet işleyerek kazanan baş karakterlerin oldukça olumsuz bir profilde resmedildiği söz konusu filmlerde, yasanın yadsınmasının sonucu olan trajik yaşamlar sunulmaktadır.

Yukarıda değerlendirdiğimiz filmlerdeki otorite temsillerini şu şekilde özetleyebiliriz.

- *Bir Çirkin Adam*: İnkâr edilen, olumlu yasal otorite.
- *Cingöz Recai*: Olumlu karizmatik otorite, zayıf yasal otorite.
- *Gecelerin Ötesi*: Olumsuz iktidar, olumlu yasal otorite.

- *Hinç*: Olumlu geleneksel otorite, zayıf yasal otorite.
- *İki Kızgın Adam*: Olumlu karizmatik otorite, olumlu ve güçlü yasal otorite.
- *Namus Uğruna*: Olumlu geleneksel otorite, zayıf ve etkisiz yasal otorite.
- *Namusum İçin*: Olumlu geleneksel otorite, zayıf ve etkisiz yasal otorite.
- *Suçlular Aramızda*: Olumsuz geleneksel otorite, yasal otoritenin inkarı.
- *Yaralı Kurt*: İnkâr edilen olumlu yasal otorite.
- *Yarinsız Adam*: Aranmayan olumlu yasal otorite.

2.2.2. Melodram - Dram Filmleri

Dram Yeşilçam döneminin en sık karşılaşılan film türüdür. Söz konusu dönemin alametifarikalarından olan melodramlar da genellikle bu türün çatısı altında değerlendirilmektedir (Yıldıran Önk, 2011). Hikayeler çoğunlukla kadın başkahramanlar üzerinden anlatılmasına rağmen ataerkil toplum ve iktidar yapısının sağlam ve güvenilir biçimde resmedildiği melodramlar (Akbulut, 2008), tıpkı anlatı yapıları konusunda olduğu gibi otorite temsilleri konusunda da çeşitlilik göstermekten uzaktır. Melodram türünün önemli örneklerinden sayılabilecek olan *Vesikalı Yarım* (Yön: Lütfi Ö. Akad, 1968), *Ateşli Çingene* (Yön: Metin Erksan, 1969) ve *Seven Ne Yapmaz* (Yön: Orhan Aksoy, 1970) gibi filmlere bakıldığında bu durum açık şekilde göze çarpmaktadır. Bu üç filmde ve aşağıda adı geçen yedi filmde karizmatik otorite temsilinin varlığından söz edememekteyiz. Adını andığımız üç filmde de yasal otorite, başkahramanların önlerine çıkan birer engel olarak tasvir edilmektedir. Örneğin *Vesikalı Yarım*'de erkek karakter yaralama suçundan, *Ateşli Çingene*'de ise hırsızlık suçundan hapse girer. Kısa sürede aşılacak bu yasal engeller, anlatıda ciddi bir işlev görmezler. *Seven Ne Yapmaz*'da da benzer bir durum söz konusudur. Filmin sonunda iki başkahraman da nefsi müdafaa olarak değerlendirilen bir cinayet sonucu kısa süreliğine hapse girerler. İlgili filmlerde yasal otorite, ortak olarak karakterlerin kavuşmalarını engelleyen bir unsur olarak temsil edilirken geleneksel otorite temsilleri biraz daha farklılık göstermektedir. *Vesikalı Yarım*

filminde ailenin kutsallığı motifi üzerinden geleneksel otorite olumlanmakta, *Ateşli Çingene*'de ise çingeneler üzerinden olumsuz bir geleneksel otorite temsiline yer verilmektedir. *Seven Ne Yapmaz* filminde de geleneksel otorite, sınıf farklılığı üzerinden eleştirilmektedir. Melodramlarda geleneksel otoritenin *Vesikalı Yarım*'dekine benzer biçimde olumlu olarak tasvir edilmesi ender görülen bir durumdur. Çok sık rastlanmayan bu tarz bir temsilin bir diğer örneği *Senede Bir Gün* (Yön: Ertem Eğilmez, 1971) filminde de karşımıza çıkmaktadır. Tıpkı *Vesikalı Yarım*'de olduğu gibi bu filmde de kutsal aile motifi üzerinden yapılan bir geleneksel otorite temsili vardır. Kadın başkahraman sevmediği bir adamla evlenmiştir ve erkek başkahramanla kavuşması imkansız görünmektedir. Kadın karakterin eşinin olumlu profili ve filmde boşanmanın bir seçenek olarak sunulmaması, geleneksel otoritenin onaylandığı anlamına gelmektedir. Ancak daha önce de vurguladığımız gibi melodramı da kapsayan dram türü, otorite temsilleri konusunda çok fazla çeşitlilik barındırmamakta, geleneksel otorite keskin ve güçlü şekilde eleştirilmektedir. Örneğin *Kızıl Vazo* (Yön: Atıf Yılmaz, 1969) filminde kan davası gibi etkili bir geleneksel otorite unsuru kullanılarak temsil gerçekleştirilmiştir.

Türk sinemasında melodram özelliği taşımayan dram filmleri, çoğunlukla toplumsal gerçekçilik anlayışına sahip veya bu anlayışa yakın denebilecek filmlerden oluşmaktadır. Bu duruma uygun olarak da çok farklı türde otorite temsiline yer verilmediği görülebilmektedir. Toplumsal bir konu olan toprak mülkiyeti sorununa eğilen *Yılanların Öcü* (Yön: Metin Erksan, 1962) filmi bir yandan parasal durumun belirlediği statü farklılığının hâkim olduğu bir köydeki hak mücadelesini odağına alırken, diğer yandan hakkın korunabilmesi için tek çarenin yasal otoritenin varlığı olduğu mesajını vermektedir. Böylece geleneksel yönelimlerden kaynaklanan sorunların çözüm mercii olarak yasal otorite sunulmaktadır. *Gelin* (Yön: Lütfi Ö. Akad, 1973) ve *Düğün* (Yön: Lütfi Ö. Akad, 1973) filmlerinde de benzer şekilde geleneksel otoriteden kaynaklanan sorunlar odağa alınmaktadır. Ataerkil egemenlik, din ve töre gibi geleneksel unsurların irrasyonel niteliklerinin ön plana çıkarıldığı bu filmlerde, söz konusu niteliklerden arındırılmış yeni bir aile yapısı önerilmektedir.

Her iki filmde de bu tarz bir rasyonelleşmenin sonucu olan ve yasal düzenlemelere tâbi toplumsal yaşam övülmektedir. Bu tarz bir rasyonalitenin kolay kolay sağlanamayacağına dikkat çeken *Diyet* (Yön: Lütfi Ö. Akad, 1974) filminde ise yasal otoritenin uygulanabilmesi için gereken çaba ve bilinç düzeyinin önemine değinilmektedir. *Yılanların Öcü*, *Gelin*, *Düğün* ve *Diyet* filmlerinin tümünde yasal otoritenin katî çözüm noktası olarak sunulduğu belirgin şekilde görülebilmektedir. Bu eğilimin dışında kalan ve nadir görülen örneklerden biri olan *Umut* (Yön: Yılmaz Güney, 1970) filminde ise yasal otoriteye olan güvenin boşa çıkması sonucu oluşan boşluğa dikkat çekilmektedir. Filmde başkahraman, bu boşluk sonucu önce yasa dışı faaliyetlere, daha sonra ise hurafe ve batıl inanç gibi geleneksel unsurlara yönelmektedir. Böylece filmde çözüm sunamayan iki otorite tipinin temsili yer bulmaktadır.

Yukarıda değerlendirdiğimiz filmlerdeki otorite temsillerini şu şekilde özetleyebiliriz.

- *Ateşli Çingene*: Olumsuz geleneksel otorite, engel olarak yasal otorite.
- *Diyet*: Olumlu yasal otorite.
- *Düğün*: Olumsuz geleneksel otorite, olumlu yasal otorite.
- *Gelin*: Olumsuz geleneksel otorite, olumlu yasal otorite.
- *Kızıl Vazo*: Olumsuz geleneksel otorite.
- *Senede Bir Gün*: Olumlu geleneksel otorite.
- *Seven Ne Yapmaz*: Engel olarak yasal otorite, olumsuz geleneksel otorite.
- *Umut*: Olumsuz geleneksel otorite, olumsuz yasal otorite.
- *Vesikalı Yarım*: Olumlu geleneksel otorite, engel olarak yasal otorite.
- *Yılanların Öcü*: Olumsuz geleneksel otorite, olumlu yasal otorite.

2.2.3. Tarihi Filmler

Tarihi filmlerde geleneksel otorite temsilleri büyük yer tutmaktadır. Çok sayıda filmde ve anlatıya bağlı olarak farklı şekillerde yansıtılan bu temsillerde genel bir yönelimden söz etmek güçtür. Örneğin patrimonyal geleneksel otoritenin neredeyse ilahi bir konumda temsil edildiği *Tarkan* (Yön:Tunç Başaran, 1969) filminde başkahraman, üstün kahramanlık becerileri göstermesine rağmen herhangi bir otoriteyle özdeşleşmez ve yalnızca devlet liderinin temsil ettiği geleneksel otoriteye boyun eğer. Buna karşın bir başka kahramanlık filmi olan *Köroğlu*'nda (Yön: Atıf Yılmaz, 1968) ise geleneksel otorite zorbalıkla bir tutulur. *Tarkan* filminde geleneksel otorite dışında alternatif bir temsile yer verilmezken, *Köroğlu*'nda başkahraman, savaşçı özellikleriyle insanları etkiler ve karizmasından kaynaklanan otoritesine boyun eğdirir. Bunu yaparken kahramanın devrimci özelliği de ortaya çıkar (Weber, 2012: 364) ve bu sayede geleneksel otoriteye karşı olan üstünlüğü de vurgulanmış olur. Aynı şekilde *Kılıç Aslan* (Yön: Natuk Baytan, 1975) filminde insanların başkahramanın otoritesi altında toplanmalarının tek sebebi, söz konusu kişinin tahta geçmesi gereken şehzade yani geleneksel otoritenin temsilcisi olmasıdır. *Ağrı Dağı Efsanesi*'nde (Yön: Memduh Ün, 1975) ise geleneksel otorite, zalim feodal beyler üzerinden olumsuz biçimde temsil edilir.

Kahramanlık destanlarının anlatıldığı kimi tarihi filmlerde birbirlerine karşıtlık oluşturmayacak şekilde, hem geleneksel otoritenin hem de karizmatik otoritenin olumlu bir biçimde resmedildiği gözlemlenebilmektedir. Örneğin *Battal Gazi Destanı* (Yön:Atıf Yılmaz, 1971) filminde bir yandan başkahraman, gösterdiği kahramanlıklardan dolayı düşman kumandanını dahi etkileyip üzerinde otorite kurabilirken, diğer yandan geleneksel otoritenin boyunduruğunu kabul etmektedir. Filmde düşman devletin kötülükleri imparatorun ve yönetim kadrosundakilerin şahsına yüklenmekte ve filmin sonunda iyi kalpli eski imparatorun tahta çıkması sağlanmaktadır. Böylece sorunun iktidar kurumundan değil, iktidar gücünü kullanan kişilerden kaynaklandığı vurgulanmaktadır. Benzer şekilde *Malkoçoğlu Ölüm Fedaileri* (Yön: Remzi Jöntürk, 1971) filminde de başkahraman filmin başında

geleneksel otoritenin temsilcisinden emir alır ve filmin sonunda emri başarıyla tamamlayarak patrimonyal geleneğin temsilcisi olan veliahtın tahta çıkmasını sağlar. Bunu yaparken de film boyunca karizmatik otoritesine itaat eden bir akıncı birliğini komuta eder.

Az sayıda da olsa, Türk sinemasındaki dini filmlerin tarihi filmler içindeki örneklerinden de bahsetmemiz gerekmektedir. Tarihsel nitelik taşıyan dini filmler, çoğunlukla üstün nitelikler taşıyan bir liderin kurduğu otoriteye odaklanmaktadır. *Hazreti Ömer'in Adaleti* (Yön: Osman F. Seden, 1973) filminde de görülebileceği gibi devletin başı konumundaki İslam halifesinin diğer insanlar üzerindeki otoritesi tamamen taşıdığı şahsi özelliklere dayanmaktadır. Adaleti, bilgeliği ve geçmişte gösterdiği kahramanlıkları, halifenin karizmatik otoritesini oluşturan temel unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca karizmatik liderliğin taşıdığı devrimci özellik bu tipin geleneksel otoritenin tam karşısında yer almasını sağlamaktadır (Weber, 2004: 96; 2012: 364). Bu nedenle filmde, başkahramanın geleneksel olanın otoritesine verdiği mücadele de temsil edilmektedir. *Pir Sultan Abdal* (Yön: Remzi Jöntürk, 1973) filminde ise ahalinin bilgeliğine duyduğu inanç, güven ve gönül bağı (362-364) gibi unsurlarla karizmatik otoritesi oluşan başkahramanın geleneksel otorite ile olan mücadelesi, anlatının temel çatışma noktasını meydana getirmektedir. Her iki filmde de sorunların kaynağı olarak gösterilen geleneksel otoriteye karşı karizmatik otoritenin yüceltildiği görülebilmektedir.

Osmanlı Devleti'nin son yılları tarihi filmlerde sıklıkla kendine yer bulan bir dönemdir. Söz konusu dönem, devletin artık yasal otoriteye sahip olmaya başladığı ve Weber'in patrimonyal bürokrasi adını verdiği (2012: 341) kurumların ve kadroların oluşmaya başladığı bir dönemdir. Bu nedenle bu dönemin anlatıldığı filmler, genellikle yasal otorite ile geleneksel otoritenin karşılıklı temsillerine yer vermektedir. Zayıf ve olumsuz bir geleneksel otoritenin resmedildiği ve geleneğe karşı yasal otoritenin önemine yer verilen bu filmlerde anlatı kimi zaman savaşımlara ve halka, kimi zaman ise iktidar kurumuna ve yönetenlere odaklanmaktadır. Örneğin *Haremde Dört Kadın* (Yön: Halit Refiğ, 1965) filminde Bir Osmanlı paşası ve ailesi

üzerinden cinsellikle simgelenen bir iktidar kaybı ve buna bağlı olarak geleneksel otoritenin düştüğü gülünç durum anlatılmaktadır. Filmde bu otorite tipinin karşısında ise Jöntürkler ile temsil edilen ideal bir yasal otorite konumlandırılmaktadır. Kurtuluş Savaşı döneminde geçen *Bir Millet Uyaniyor* (Yön: Ertem Eğilmez, 1966) filminde de benzer bir durumdan söz etmek mümkündür. Filmde kasabalıların “yasa”yı padişah ile özdeşleştirmesi ve geleneksel otorite anlayışını benimsemesi eleştirilmektedir. Düşman ordularının antlaşmalara uymadığının sürekli vurgulandığı ve askeri hiyerarşi ile kurumsal yapının önemine yer verildiği filmde, geleneksel otoriteye karşı yasal otoritenin rasyonel temelleri ön plana çıkarılmaktadır.

Yukarıda değerlendirdiğimiz filmlerdeki otorite temsillerini şu şekilde özetleyebiliriz.

- *Ağrı Dağı Efsanesi*: Olumsuz geleneksel otorite.
- *Battal Gazi Destanı*: Olumlu geleneksel otorite, olumlu karizmatik otorite.
- *Bir Millet Uyaniyor*: Olumlu yasal otorite, olumsuz geleneksel otorite.
- *Haremde Dört Kadın*: Olumsuz ve zayıf geleneksel otorite, olumlu yasal otorite.
- *Hazreti Ömer’in Adaleti*: Olumlu karizmatik otorite, olumsuz geleneksel otorite.
- *Kılıç Aslan*: Olumlu geleneksel otorite.
- *Köroğlu*: Olumlu karizmatik otorite, olumsuz geleneksel otorite.
- *Malkoçoğlu Ölüm Fedaileri*: Olumlu karizmatik otorite, olumlu geleneksel otorite.
- *Pir Sultan Abdal*: Olumlu karizmatik otorite, olumsuz geleneksel otorite.
- *Tarkan*: Olumlu geleneksel otorite.

2.2.4. Komedi Filmleri

Türk sinemasındaki komedi filmleri, türün yapısına uygun olarak çoğunlukla abartılı olayların ve karakterlerin temsili üzerine kurulmuştur. Bu filmlerde büyük oranda eleştirel olarak ele alınan otorite unsurları, kişilerden bağımsız olarak, kurulu

birer toplumsal düzen şeklinde resmedilmektedir. Hakkında ağanın kızını kaçırdığı ve eşkıyaların liderini öldürdüğü söylentileri yayılan saf bir gencin öyküsünün anlatıldığı *Salako* (Yön: Atıf Yılmaz, 1974) filmi, üç otorite tipinin de temsiline yer vererek ayakları yere basan bir toplumsal düzen ve otorite eleştirisi sunmaktadır. Geleneksel kurallara, toprak mülkiyetine, emrindeki hizmetlilerin varlığına dayanan ve ekonomik ilişkilere bağımlı olmayan geleneksel otoritenin (Weber, 2012: 347-351; 2012a: 308) temsilcisi köy ağası ve ekonomik gücü elinde bulunduran tefecinin zorba ve kötücül profilleri aracılığıyla geleneksel otoriteye dayanan iktidarın eleştirildiği filmde yasal otoritenin ise bir fon olarak kullanıldığı görülmektedir. Bir yandan tefeciden para almak yerine bankadan kredi çekmeyi tercih eden köylüler aracılığıyla yasal kurumların zorbalığa karşı daha sağlıklı bir dayanak olduğuna değilinirken, diğer yandan ise eşkıyalığa karşı kolluk güçleri tarafından yürütülen herhangi bir faaliyetin temsiline yer verilmemesi anlatının geleneksel otorite ile karizmatik otorite ekseninde sürmesini sağlamaktadır. Filmde büyük yer tutan karizmatik otorite temsiline, aşağıda da görülebileceği üzere komedi filmlerinin genel yönelimine bir örnek oluşturduğunu söyleyebilmekteyiz. *Salako* karakterinin karizmatik otoritesinin ortaya çıkışı tamamıyla rastlantısal olayların diğer insanlar tarafından yanlış yorumlanmasına dayanmaktadır. Hemen her konuda beceriksiz, sakar ve saf bir karaktere duyulan itaatin gülünçlüklerinin vurgulandığı film boyunca, karizmatik otoritenin irrasyonelliğine dikkat çekilmektedir.

Anlatılarının neredeyse tamamında oldukça baskın bir biçimde karizmatik otorite temsiline yer verilen *Sahte Kabadayı* (Yön: Natuk Baytan, 1976) ve *Korkusuz Korkak* (Yön: Natuk Baytan, 1979) filmlerinin temelinde de tıpkı *Salako* filminde olduğu gibi rastlantısal olayların yanlış biçimde değerlendirilmesi sonucu oluşan karizmatik otoriteden söz edilebilmektedir. Güven, inanç ve özellikle korku gibi psikolojik nedenlerden kaynaklanan karizmatik otoriteye itaat olgusunun (Weber, 2012: 362-363) yol açtığı gülünçlüklerin önemli yer tuttuğu bu filmler, karizmanın içi boş temellerine değinir. Beceriksiz ve sakar bir adamın, ölen babasının mafya içindeki lider konumunu devralma öyküsünün anlatıldığı *Sahte Kabadayı*'da ise

karizmatik otoritenin çok sık rastlanmayan bir özelliğinin temsil edilmesi dikkate değer bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Karizmatik otoritenin devrimci bir nitelik taşımasından dolayı (Weber, 2004: 96; 2012: 366) lidere mahsus kişisel üstünlüklere dayanması söz konusudur. Ancak farklı sebeplerden kaynaklanabilen liderlik boşluğunun doldurulmasının bir yolu yeni liderin kalıtım yoluyla belirlenmesidir. Bunun için gereken şey ise soy bağıyla lider olan kişinin üstün becerilerini kanıtlamasıdır (2012: 370). Filmde de eski liderin oğlunun rastlantıların ve şansının yardımıyla bunu nasıl başardığı görülebilmektedir. *Korkusuz Korkak*'ta ise yine benzer nedenlerden kaynaklanan bir karizmatik otoriteden bahsedebilmekteyiz. Ancak bu filmde farklı olarak otoritenin sahibi olan lider, kıvrak zekasıyla bu gücü bilinçli olarak kendi lehine değerlendirmektedir. Ayrıca üç filmde de karizmatik otoritenin gelir türü olan rüşvet ve bağış gibi unsurlardan (365) başkahramanlar tarafından faydalandığı görülebilmektedir.

Karizmatik otorite ve geleneksel otorite ile kıyasladığımızda, ilk bakışta yasal otorite tipinin daha olumlu bir temsille sergilendiğini söyleyebilmekteyiz. Özellikle çokça haksızlığın görüldüğü bir toplumsal düzene yer verilen anlatılarda, çıkarıcı grup ve kişilerin yıkıcı faaliyetlerine karşı yasal otorite, hakların korunması için bir alternatif olarak sunulmaktadır. Örneğin *Buzlar Çözülmeden* (Yön: Nejat Saydam, 1965) filminde, kaymakam kılığına girmiş bir akıl hastası tarafından yasal otoriteden beklenen halkın hakkını koruma faaliyeti süratli bir biçimde gerçekleştirilir. Eşraf takımının yasal otoriteyi ayak bağı olarak gördüğü filmde, hem bu anlayış hem de kasabada egemen olan geleneksel ataerkil kültür eleştirilmekte ve bürokrasiden arındırılmış bir yasal otorite temsiline yer verilmektedir. *Hasip ile Nasip* (Yön: Atıf Yılmaz, 1976) filminde ise geleneksel otoritenin savunucusu olan ve giderek zenginleşen iki rakip ailenin kuşaklar boyu devam eden çekişmesi konu alınır. Esasında geleneksel konumlarını korumak isteseler de yasal otoriteye her daim boyun eğen başkahramanlar, yalnızca toplumsal statülerini korumak amacıyla belediye başkanlığı ve milletvekilliği gibi yasal otoritenin makamlarına talip olurlar. Osmanlı Devleti'nin son döneminde geçen bir öyküyü anlatan *Şaban Oğlu Şaban*

(Yön: Ertem Eğilmez, 1977) filminde ise hukuki çerçevesi belirlenmiş, sınırlandırılmış bir yetki mekanizmasına sahip, mesleki uzmanlıkların dikkate alındığı bir yasal otorite (Weber, 2012: 339-340) temsili dikkat çekmektedir. Filmde askeri mahkeme, askeri ve sivil hayattaki farklı yetkiler, kolluk güçlerinde uzman kadroların çalışması gibi unsurlar yasal otoritenin varlığına işaret etmektedir. Ayrıca yasal otoriteyi tanımayan ve kendi karizmatik otoritesi ile küçük çaplı bir iktidara sahip olan kabadayı karakteri ve yavaş yavaş kaybolmaya başlayan geleneksel otoritenin izleri de filmde yer tutmaktadır.

Komedi filmlerinde yasal otorite tipi genellikle olumlu olarak resmedilse de bu yönelimin dışında kalan filmler de mevcuttur. Toplumun rasyonelleşme çabasının bir ürünü olan bürokratikleşmenin, çözüm üretmekten çok sorunun bizatihi kendisine dönüşmesini konu alan *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* (Yön: Ergin Orbey, 1974) filmi, başından sonuna kadar yasal otoritenin alametifarikası olan bürokrasinin insan yaşamını kolaylaştırmaktan çok zorlaştırdığı fikri üzerine kuruludur. Filmde modern toplum yapısının ve kurumlarının rasyonel işleyişinin yerini yasal boşluklar silsilesi ve memur kadrosunun işine yabancılaşmış, mekanik tasviri almıştır. *Banker Bilo*'da (Yön: Ertem Eğilmez, 1980) ise yasal otoritenin ancak kişilerin iyi niyetine bağlı olarak düzgün şekilde işleyebileceği vurgulanmaktadır. Film boyunca saf ve iyi niyetli bir profile sahip olan başkahraman, filmin sonunda bir vekaletname sayesinde kendisini defalarca aldatan ve sömüren karakterden intikamını almaktadır. Yasadışı işlerle yasal bir servete kavuşan kötü karakterin, kolluk güçlerinin faaliyeti sonucu değil de ancak basit bir yasal düzenlemenin aleyhine kullanılmasıyla servetinden edilmesi, yasal otoritenin kullanımının kişilere bağlı olarak ne gibi sonuçlar doğurabileceğinin ipuçlarını verir.

Karizmatik otorite ile geleneksel otoritenin olumlu temsillerinin varlığından da söz etmemiz gerekmektedir. Bu filmlerden biri olan *Ah Güzel İstanbul* (Yön: Atıf Yılmaz, 1966) filminde modernitenin ve Batılılaşmanın karşısında gelenekler yüceltilerek ancak geleneksel otoritenin korunmasıyla yozlaşmaya karşı direnilebileceği savunulmaktadır. *Güllü Geliyor Güllü*'de (Yön: Atıf Yılmaz, 1973)

ise geleneksel otoritenin karşısına konumlandırılan karizmatik otoritenin etkisi ve gücü yansıtılmaktadır.

Yukarıda değerlendirdiğimiz filmlerdeki otorite temsillerini şu şekilde özetleyebiliriz.

- *Ahh Güzel İstanbul*: Olumlu geleneksel otorite.
- *Banker Bilo*: Kötüye kullanılabilir yasal otorite.
- *Buzlar Çözülmeden*: Olumlu yasal otorite, olumsuz geleneksel otorite.
- *Güllü Geliyor Güllü*: Olumlu ve güçlü karizmatik otorite, olumsuz ve zayıf geleneksel otorite.
- *Hasip ile Nasip*: Olumlu yasal otorite, olumsuz geleneksel otorite.
- *Korkusuz Korkak*: Olumsuz karizmatik otorite.
- *Sahte Kabadayı*: Olumsuz karizmatik otorite.
- *Salako*: Olumsuz geleneksel otorite, olumsuz karizmatik otorite, olumlu yasal otorite.
- *Şaban Oğlu Şaban*: Olumlu yasal otorite, olumsuz karizmatik otorite, zayıf geleneksel otorite.
- *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*: Olumsuz yasal otorite.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÜÇ FİLM ÜÇ OTORİTE TİPİ

3.1. BİR KARİZMATİK OTORİTE TEMSİLİ:

UMUTSUZLAR

Bir suç örgütü lideri ile sevgilisi arasındaki aşk öyküsünü merkezine alan *Umutsuzlar*, örgütteki iktidar ilişkisini ve başkahramanın temsil ettiği karizmatik otorite tipini açık biçimde içinde barındırmaktadır. Fırat karakterinin karizmatik otoritesine kaynaklık eden kişilik özellikleri ve bu otoritenin meşruiyetini yitirme süreci, filmin anlatısındaki temel çatışma unsurlarını oluşturmaktadır. Bu nedenle Weberci metodoloji doğrultusunda düşünüldüğünde film, yeterli ampirik gözlem materyaline de sahiptir. Bu sayede filmdeki otorite temsili, Weber'in görüşleri çerçevesinde yorumlanarak ortaya konmuştur.

3.1.1. Filmin Künyesi



Filmin Adı	: Umutsuzlar
Yönetmen	: Yılmaz Güney
Senaryo	: Yılmaz Güney
Yapımcı	: İrfan Ünal
Yapım Şirketi	: Akün Film

Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı

Kurgu : Şerif Gören

Müzik : Yalçın Tura

Yapım Yılı : 1971

Vizyon Tarihi : 1 Aralık 1971

Süre : 87 dakika

Tür : Suç, Dram

Oyuncular : Yılmaz Güney (Fırat), Filiz Akın (Çiğdem), Memduh

Ün (Fırat'ın Arkadaşı), Hayati Hamzaoğlu (Fırat'ın Arkadaşı), Kazım Kartal (Tahta Bacak), Hikmet Taşdemir (Parmaksız), Şükriye Atal (Fırat'ın Annesi), Tuncer Necmioğlu (Fırat'ın Arkadaşı).

(<https://tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/2563/umutsuzlar>, Erişim tarihi: 16.11. 2020;
<http://www.sinematurk.com/film/1134-umutsuzlar>, Erişim tarihi: 16.11.2020).

3.1.2. Filmin Özeti

Film Çiğdem'in İstanbul Boğazı'nda yol alan bir vapurda elindeki gazeteleri karıştırdığı sahneyle açılır. Yanındaki kız arkadaşı Çiğdem'in haline üzüldüğünü belirtir. Her gün gazeteleri Tarayan Çiğdem, sevdiği adam olan Fırat'ın öldürüldüğüne ya da yaralandığına dair bir habere rastlamamayı umar. Çiğdem, filmde çok fazla bahsedilmese de burjuva-üst sınıf bir aileye mensup genç bir balerindir. Bir gösterisi esnasında onu görerek aşık olan Fırat, Çiğdem'e çiçekler yollamış ve sonraki gösterilerinin de devamlı takipçisi olmuştur. Ancak daha sonra Fırat'ın bir süreliğine ortadan kaybolması üzerine araştırma yapan Çiğdem, onun karanlık işlerle uğraşan bir suç örgütü lideri olduğunu ve ortadan kaybolduğu süre zarfında hastanede yaralı olarak yattığını öğrenmiştir. Çift, bir süreliğine sevgili olarak yaşamlarına devam etmiş, ancak Fırat'ın sürekli tehlike içinde bulunması nedeniyle araları açılmıştır. Çiğdem, Fırat'ın suç dünyasından ayrılarak silahını bırakmasını istemekte, ancak bu şekilde mutlu bir aile kurabileceklerini düşünmektedir. Fırat ise silahını bıraksa dahi peşindeki adamların onu öldürene kadar

durmayacaklarını söyler. Fakat Çiğdem buna inanmaz ve ikili ayrılır. Toplamda 467 gün süren bu ayrılığın ardından, daha fazla dayanamayan Fırat, Çiğdem'i ziyarete gider. İkisi de birbirlerine olan özlemlerini dile getirirler. Bu sırada gün boyunca İstanbul'un her köşesinde Fırat'ı arayan arkadaşları, sonunda onu Çiğdem'in yanında bulur. Bu durumdan rahatsız olan Fırat yine de arkadaşlarıyla beraber gider. Zira Çiğdem'in Fırat'tan beklentileri değişmemiştir.

Arkadaşları, tek başına dışarı çıktığı için Fırat'a sitem ederler. İstanbul'daki tüm suç ağını kontrolü altına almak isteyen Tahta Bacak, şehrin her tarafında Fırat'ı aratmakta ve onu öldürtmek istemektedir. Fırat'ı devre dışı bıraktığında örgütün geri kalanını kolayca yok edebileceğini düşünür. Arkadaşları da bunun bilincinde olduğundan dolayı, Fırat'ı kendi korunaklı mekanlarında tutmak isterler. Ancak Fırat sürekli Çiğdem'i düşünmekte ve onunla görüşmek istemektedir. Sonunda kız kardeşinin düğününde bu fırsatı yakalayan Fırat, Çiğdem'le tek başlarına vakit geçirebilecekleri bir buluşma ayarlar. Buluşmanın gerçekleşeceği otelde Tahta Bacak'ın adamı Parmaksız tarafından izlendiğini fark eden Fırat, onu alt eder ve Çiğdem'le beraber köşküne kapanır. Bu sırada Fırat'ın örgütten tamamen koptuğuna kanaat getiren arkadaşlarından biri (Tuncer Necmioğlu), Tahta Bacak'la işbirliği yaparak ona ihanet eder. Bu sayede Fırat'ın köşkte olduğunu öğrenen Tahta Bacak, adamlarıyla beraber mekânın etrafını sarar. O esnada Fırat, silahını bırakarak normal bir yaşam sürme konusunda Çiğdem'le tartışmaktadır. Bir ara camdan dışarı baktığında etrafın çevrilmiş olduğunu fark eder ancak Çiğdem'e durumu belli etmez. Çiğdem'in isteği üzerine silahını belinden çıkarıp bırakır ve hemen döneceğini söyleyerek odadan dışarı çıkar. Az sonra dışarıdan gelen silah seslerini duyan Çiğdem, "*Fırat!*" diye çığlık atarak pencereden dışarı bakar ve sokakta yerde yatan Fırat'ın cesedini görür.

3.1.3. Weber'in Otorite Tipolojisi Bağlamında İncelenmesi

Fırat çok genç yaştan beri suç dünyasına girmiş, zorluklarla ve tehlikelerle geçen yılların ardından yükselerek, arkadaşlarıyla oluşturdukları suç ağının lideri konumuna gelmiştir. Fırat kişisel özellikleri, zalimliği ve kahramanlık becerileriyle “büyük ve yenilmez” sıfatlarını kazanmış, örgütün varolmasının ve varlığını devam ettirebilmesinin temel nedeni olmuştur. Fırat'ın yirmi yıllık bu çabasında onunla birlikte hareket eden ve örgütün de idari kadrosunu oluşturan arkadaşları, Fırat'ın öneminin bilincindedir ve otoritesinden faydalanmak istemektedir. Fırat, taşıdığı özelliklerden dolayı karizmatik bir liderdir (Weber, 2012: 362). Arkadaşlarının onun bu özellikler sayesinde eriştiği iktidar konumuna güven ve inanç duyarak gösterdikleri bağlılık, Fırat'ın karizmatik otoritesini oluşturmaktadır (362-364).

Elbette arkadaşlarının Fırat'a duydukları bu güven ve inanç, çıkar ilişkilerinden bağımsız değildir. Çiğdem ile olan birlikteliği Fırat'ı zayıf duruma düşürmekte ve bu nedenle de otoritesini sarsmaktadır. Bu durumdan rahatsız olan arkadaşları “*Sen hayatınla kumar oynayarak bu mevkiye geldin. Sen büyük ve kudretli Fırat'sın,*” ve “*Yirmi yıldır dişinle, tırnağınla, bileğinle, yüreğinle hayatın pahasına bu yere geldin,*” (dk. 24) sözleriyle, Fırat'a iktidarının meşruiyetini sağlayan otorite özelliklerini hatırlatmaya çalışırlar. Onun otoritesine duydukları ihtiyacı ise “*Binlerce insan senin eline bakıyor. Binlerce insanın hayatı sana bağlı. Seni öldürürlerse biz ne yaparız?*” (dk. 24) diyerek ifade ederler.

Fırat'ın karizmatik otoritesi ve arkadaşlarından oluşan idari kadro, hep birlikte Weber'in “karizmatik cemaat” adını verdiği komünal yapıyı oluştururlar (2012: 363-364; 2012a: 476). Duygusal bağlılık dışında ekonomik çıkar ilişkisine dayanan bu yapı, filmde pek bahsi geçmese de rüşvet, vakıf faaliyetleri, bağış ve hediye gibi gelir kalemlerine sahiptir (2012: 365). Fırat'ın karizmatik özelliklerini yitirmesi otorite kaybına yol açacağından (2012: 363) ve bu nedenle de söz konusu kazançların yok olacağından dolayı Fırat'ın Çiğdem'i unutup işleriyle ilgilenmesini isteyen arkadaşları, otorite kaybının neden olacağı sonuçlar hakkında onu uyarırlar.

Aralarından ayrılarak Çiğdem’le bir aile kurmak isteyen Fırat’a, “*Görüyorsun ki büyük ve yenilmez Fırat değilsin artık. Namlunun ucundasın ve her an bu akılsız başın bir kurşunla delinebilir,*” (dk. 26) sözleriyle mutlak son hakkında haber verirler.

Karizmatik otorite ekonomik çıkarlar nedeniyle zamanla zayıflama eğilimindedir (Weber, 2012a: 484). Fırat’ın zayıflayan otoritesi de filmde çeşitli sahnelerde temsil edilir. Fırat’ın telefonda Çiğdem’le konuşurken arkadaşının bağlantıyı kesmesi, önceki sahnelerde yargıç konumunda resmedilen Fırat’ın filmin sonlarına doğru arkadaşları tarafından benzer şekilde yargılanması ve nihayetinde arkadaşlarından biri tarafından ihanete uğraması bu temsillere örnektir. Fırat’ın arkadaşları tarafından yargılandığı sahnede, Fırat’ın otoritesini yitirmesinden dolayı yeni bir otoriteye duyulan ihtiyaç vurgulanır. Zira ekonomik çıkarlar söz konusu olduğundan yeni bir lider arayışı elzem hale gelmektedir (Weber, 2012: 367,; 2012a: 478). Çünkü otorite, lider kişiliğin şahsıyla bütünleşik durumdadır (2012: 164).

Filmin neredeyse tamamı karizmatik otorite temsillerinden oluşmaktadır. Fırat’ın lider konuma yükselirken yaptıklarından, sürekli hapse girmesinden, zalimliğinden ve sürekli tehlike içinde yaşamının yoruculuğundan bahsetmesi ve karizmatik liderlik konumunu, mutlu bir aile yaşantısının karşıtı olarak göstermesi söz konusu otorite tipinin olumsuz bir profilde resmedilmesini sağlamaktadır. Ancak filmde karizmatik otoriteye alternatif olabilecek güçlü bir başka otoriteye yer verilmez. Suç örgütü liderleri tarafından İstanbul’u yönetme savaşı verilirken, bu meseleyle ilgili bir yasal soruşturma veya kovuşturma filmde yer almaz. Bunun yerine Fırat’ın yargıç rolünü üstlendiği sahnede, işleriyle ilgili anlaşmazlıklardan veya ailevi meselelerden kaynaklanan sorunlarının çözülmesi için insanların Fırat’a başvurduğu görülmektedir. İlgili sahnede karizmatik otorite düzenine uygun olarak, hukuki kurallara değil, karizmatik liderin tasarrufuna dayanılmaktadır.

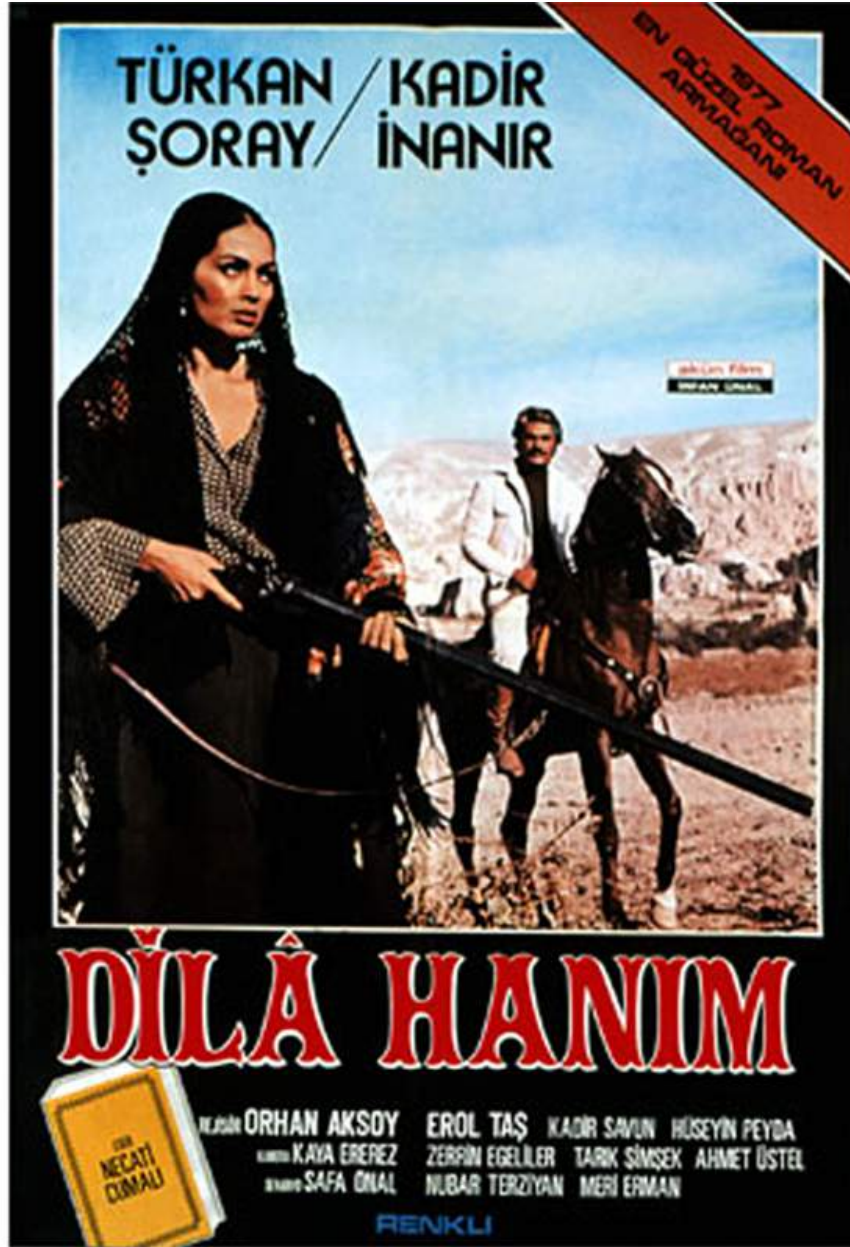
3.2. BİR GELENEKSEL OTORİTE TEMSİLİ: *DİLA HANIM*

Kırsal bir bölgedeki iki büyük toprak sahibi arasında başlayan kan davası üzerinden gelişen olayları anlatan *Dila Hanım* filmi, geleneksel otorite sahibinden beklenen sorumluluklara değinmesi ve bu otorite tipinin çerçevesini açık şekilde çizmesi bakımından çalışmamıza konu olmaktadır. Filmin başkahramanları olan Dila Hanım ile Rıza Bey arasındaki nefret ve aşk ilişkisi filmin temel odak noktasını oluştururken bu iki karakterin işgal ettikleri iktidar konumuna bağlı olarak taşıdıkları veya taşımaları gereken nitelikler anlatı boyunca vurgulanmaktadır. Bu sayede de filmin sonunda idari kadro tarafından çözüme erdirilecek olan çatışma unsurları film boyunca oluşturulmuş olur.

3.2.1. Filmin Künyesi

Filmin Adı	: Dila Hanım
Yönetmen	: Orhan Aksoy
Senaryo	: Safa Önal
Yapımcı	: İrfan Ünal
Yapım Şirketi	: Akün Film
Görüntü Yönetmeni	: Kaya Ererez
Kurgu	: İsmail Kalkan
Müzik	: Cahit Berkay
Yapım Yılı	: 1977
Vizyon Tarihi	: 1 Ocak 1978
Süre	: 86 dakika
Tür	: Dram
Oyuncular	: Türkan Şoray (Dila Hanım), Kadir İnanır (Rıza Bey), Erol Taş (Kara Haydar), Hüseyin Peyda (Koca Bey), Kadir Savun (Kahya), Tarık Şimşek (Ferhat).

(<https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/5049/dila-hanim>, Erişim tarihi: 16.11.2020;
<http://www.sinematurk.com/film/1239-dila-hanim>, Erişim tarihi: 16.11.2020).



3.2.2. Filmin Özeti

Film Barazozlu İbrahim Bey'in cesedinin, emrindeki adamları tarafından konağına getirilmesiyle başlar. İbrahim Bey ile Rıza Bey, filmin anlatısının geçtiği mekân olan geniş kırsal bölgedeki iki büyük toprak sahibidir. Aralarındaki husumetten dolayı bir arazi anlaşmazlığı yaşarlar. Bir gün bu konu hakkında tartışılırken, İbrahim Bey hiddetlenerek atını Rıza Bey'in üstüne sürmüş, bunun üzerine ise Rıza Bey silahını çekerek İbrahim Bey'i öldürmüştür. Suçu Rıza Bey'in adamları üstlenerek jandarmaya teslim olmuş, olay esnasında orada bulunmayan İbrahim Bey'in adamları da beylerinin naaşını konağa getirmiştir. Tüm bu olanları kâhyaları Ferhat'tan dinleyen İbrahim Bey'in karısı Dila Hanım, Rıza Bey'i kendi elleriyle öldüreceğine dair intikam yemini eder.

Henüz genç yaşında dul kalan Dila Hanım, kocasının mezarı başında başka kimseyi sevmeyeceğine ve eline erkek eli değmeyeceğine ant içer. Kocasının ölümünün ardından artık lider konuma yükselmiş, emrindeki hizmetlilerin ve kocasından kalan mülklerin başına geçmiştir. İlk olarak tüm hizmetlileri ve topraklarında çalışan köylüleri toplayarak herkesin eski düzene uygun olarak çalışmalarını öğütler ve değişen bir şeyin olmadığını söyler. Ardından ise Rıza Bey'den alacağı intikam meselesiyle ilgilenmeye başlar. Dila Hanım bizzat Rıza Bey'in karşısına çıkarak onu öldürmek istemektedir. Ancak yaşça kendisinden büyük olan aile dostları Koca Bey'in önerisiyle, bu iş için idam mahkumu olan ve dağlarda eşkıyalık yapan, gaddarlığıyla ünlü Kara Haydar'ı tutar. Dila Hanım Rıza Bey'i kendi elleriyle öldürmek istemektedir. Bu nedenle de Kara Haydar'dan onu canlı olarak ele geçirmesini ister. Ancak Kara Haydar, Rıza Bey'in adını duyunca tedirgin olur. Ama Dila Hanım'ın güzelliğinden etkilendiğinden kabul eder. Karşılığında ise para yerine, kabul etsin ya da etmesin Dila Hanım'la birlikte olacağını ima eder.

İbrahim Bey'i öldürdükten sonra, arada bir yaptığı gibi İstanbul'a giden Rıza Bey, orada çok sıkılmakta ve memleketini özlemektedir. Bu nedenle de şehirde çok kalmadan geri döner. Şehirden her dönüşünde yaptığı gibi yaşlı bir büyüğünün elini

öpmeye giderken Kara Haydar ve adamları tarafından yolu kesilir. Çıkan çatışmanın ardından Kara Haydar'ı öldüren Rıza Bey'in kendisi de yaralanır. Kara Haydar'ın başarısız olması üzerine atına binerek Rıza Bey'in konağına doğru yol alan Dila Hanım, yolda bir su kenarında yaralı haldeki Rıza Bey'i görür. Kim olduğunu bilmeden ona yardım eder. Adamlarına yaralıyı konağa götürüp ilgilenmelerini söyler. Kendisi de tek başına Rıza Bey'in konağına gider. Kâhyaya Rıza Bey'in köylüsü olduğunu söyleyerek onunla görüşmek ister. Konakta olmadığını öğrenince de geri döner. Bu sırada Rıza Bey iyileşmiştir. Dila Hanım'ın konağında kimse onu tanımamaktadır. Kendisini öldürmek isteyen Dila Hanım'ın konağında olduğunu farkedenden Rıza Bey, isminin Yakup olduğunu ve değirmende çalıştığını söyler, teşekkür ederek oradan ayrılır. Ancak o da Dila Hanım'ın güzelliğinden çok etkilenmiştir. Hediye getirme bahanesiyle Dila Hanım'ın huzuruna çıkar ve Rıza Bey'in konağına döndüğünü haber verir. Yine tek başına yola çıkan Dila Hanım, Rıza Bey'in adamları tarafından yakalanarak zindana kapatılır. Rıza Bey önceden planladığı şekilde Dila Hanım'ı kurtarır ve bir süre gizlenmesi için değirmene götürür. Burada geçen birkaç günlük sürede Dila Hanım da Yakup olarak tanıdığı Rıza Bey'e aşık olur. Ancak Rıza Bey'in tüm ısrarlarına rağmen ne intikamından vazgeçer ne de Yakup'la beraber olmaya rıza gösterir. Değirmenden ayrıldıktan sonra ilk iş olarak dozerlerle Rıza Bey'in arazilerine girer ve Rıza Bey'le tek başına görüşmek için haber yollar. Amacı bu görüşme için tek başına gelecek olan Rıza Bey'i öldürmektir. Gelenin Yakup olduğunu gören Dila Hanım, Rıza Bey'in gerçeği açıklamasından ve onu sevdiğini söylemesinin ardından silahını çekerek onu yaralar. Ancak durumu ciddi olmayan Rıza Bey, Dila Hanım'ın elindeki silahı kapıp uzaklaştırır ve ona tecavüz eder. Ardından ise İstanbul'a doğru yola çıkar. Nefreti daha da büyüyen Dila Hanım da Rıza Bey'i öldürebilmek için peşinden gider. Rıza Bey yaptığından pişman olmuştur. Arkadaşlarının ısrarıyla katıldığı baloda neşesiz şekilde otururken, uzaktan Dila Hanım'ın geldiğini görür. Neşeyle kalkıp zeybek oynamaya başlayan Rıza Bey, oyun esnasında Dila Hanım'a sırtını dönerek rahatça ateş edebilmesini sağlamaya çalışır. Ancak bir sürelik tereddütten sonra vazgeçen Dila Hanım, silahını yere atarak memleketine geri döner. Son sahnede Dila Hanım'ın

bir köy düğününde konuklar arasında bulunduğu görülmektedir. Bir süre sonra Rıza Bey de aynı düğüne gelerek Dila Hanım'ın karşısına dikilir ve zeybek oynamaya başlar. Dila Hanım da ona eşlik eder. Bunun üzerine Dila Hanım'ın adamları silahlarını çekerek ikisini de kurşunlar.

3.2.3. Weber'in Otorite Tipolojisi Bağlamında İncelenmesi

Filmin başında Rıza Bey'in İbrahim Bey'i öldürmesinin sebebi olarak aralarındaki arazi anlaşmazlığı gösterilir. Beylerin ikisi de büyük topraklara, mülklere ve çok sayıda çalışana sahiptir. "Bey" olarak anılmaları ve bölgede yaşayan köylülerin geçimlerini sağlayan sermayeyi temin etmelerinden dolayı feodal bir düzenin temsilcileri oldukları görülebilmektedir. Geleneksel otoritenin hâkim olduğu feodal düzen (Weber, 2012a: 390), efendinin kim olduğundan bağımsız olarak sistemin halihazırda işleyen çarklarının devamlılığı üzerine kuruludur. Bu nedenle Dila Hanım'ın kocasını defnettikten sonra yaptığı ilk şey emri altındaki hizmetlileri biraraya toplayarak mevcut düzenin aynı şekilde süreceğini söylemek olmuştur. *"Beyimiz ölmedi. Ben sağ oldukça da yaşayacak. İşimiz gücümüz o başımızdaymış gibi devam edecek. Toprağımız sürülecek, hayvanlarımız sağılacak, köylümüz çalışacak,"* (dk. 5) sözleri aracılığıyla bir yandan geleneksel düzenin işleyebilmesi için otorite sahibi bir liderin gerekliliğini ifade eden Dila Hanım, diğer yandan ise artık liderliği kendisinin üstlendiğini belirtir.. Geleneksel düzenin olağan şekilde sürüyor olduğunun en önemli göstergesi "disiplin" in varlığıdır. Disiplin ise emirlerin tartışmaya mahal bırakmaksızın alışılmış şekilde, otomatikman uygulanmasıdır (Weber, 2012: 163). Dila Hanım da disiplinin bozulmaması için iktidar konumunu boş bırakmaz ve kocasının ölümünün ardından vakit kaybetmeksizin otoritesini kurmaya çalışır. Zira ancak istikrarlı bir iktidar sayesinde disiplini sağlanabilmektedir (Sennett, 2011: 28).

Weber geleneksel meşruiyetin yaygın olarak ataerkillik üzerine kurulduğunu belirtir ve yaşlıların yönetimdeki ve istişare konusundaki önemli konumuna dikkat

çeker (Weber, 2012: 350-351). Ancak filmde Dila Hanım, istisnai biçimde kocasının ölümünün ardından geleneksel iktidar konumuna yükselmektedir. Zira filmde hak talep eden meşru bir lider adayı bulunmamaktadır. Film anlatısında Dila Hanım'ın ve İbrahim Bey'in herhangi bir akrabasının varlığına yer verilmez. Weber akrabalık ve komşuluk ilişkilerini toplumsal iktidar örgütlenmelerine dahil etmese de ataerkil bir ilişki ağına sahip olduğunu belirtmekten geri durmaz (479-490). Filmde akrabalara yer verilmemesi Dila Hanım'ı bu tarz bir ataerkil ilişkinin de dışında tutmuş olur. Filmde ataerkil işleyişe pek fazla değinilmese de yaşlıların geleneksel düzendeki önemini vurgulayan sahneler mevcuttur. Örneğin Dila Hanım'a taziye ziyaretinde bulunmak için gelen Koca Bey, yaşça büyük olmasından dolayı saygı görür. Geleneksel düzende kuralların geçmişteki emsallere dayanmasından dolayı (347) intikam almanın meşru bir hak olduğunu ve törede yer aldığını belirtir. Bir başka sahnede ise Rıza Bey'in şehirden memlekete her döndüğünde değer verdiği yaşlı bir büyüğünün elini öpmeye gittiğinden bahsedilir. Yaşlıların geleneksel düzendeki rolü ataerkillikle ilişkili olsa da (350) filmde erkeklik ve kadınlık üzerinden doğrudan bir söylem geliştirilmez. Örneğin Dila Hanım eşkıya Kara Haydar ile de Rıza Bey ile de tek başına görüşebilir ve bu sahnelerde ataerkillik vurgusu yapılmaz.

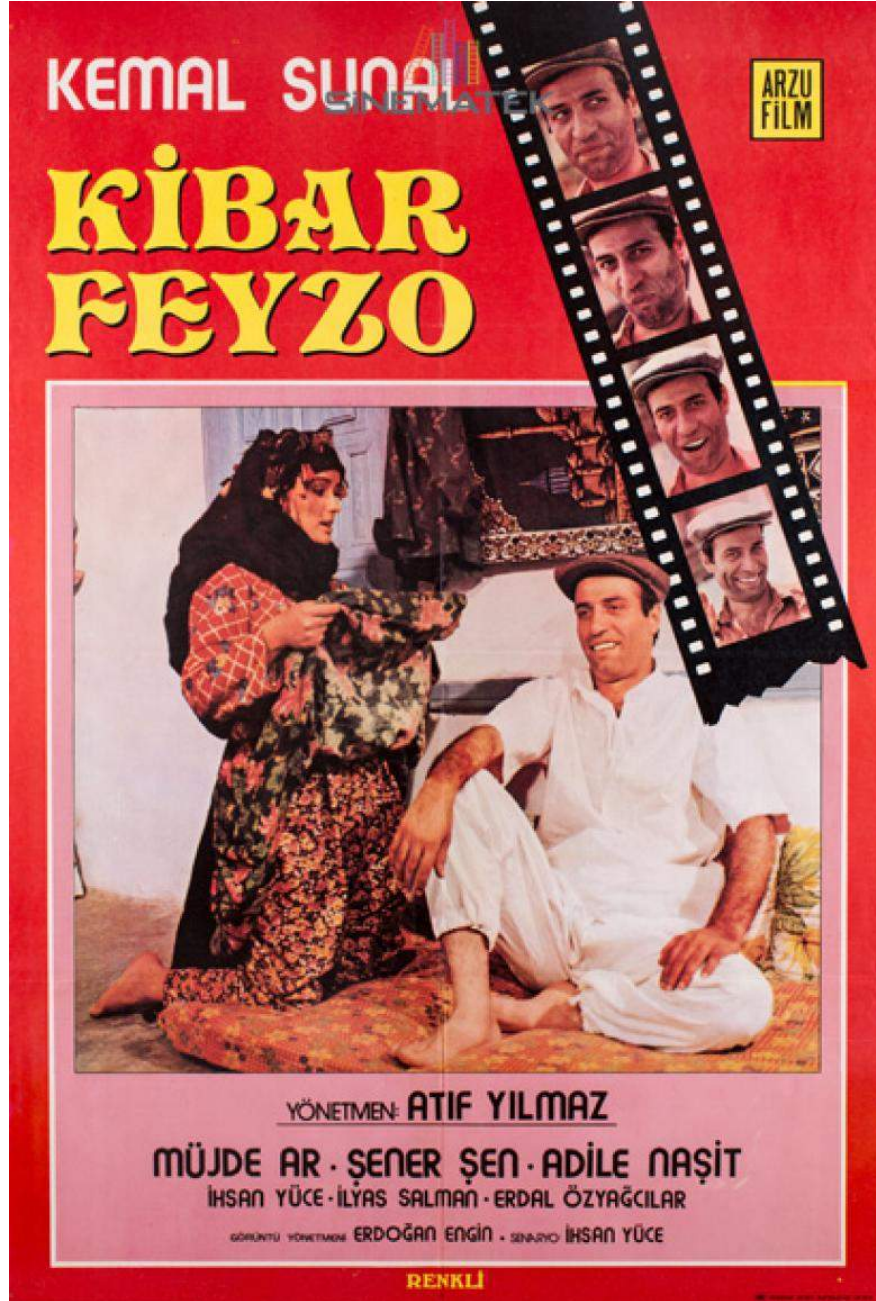
Dila Hanım'ın film boyunca geleneksel efendi özelliklerini sergilemesine karşın, Rıza Bey'in otoritesine işaret eden çok fazla temsil bulunmaz. Kara Haydar'ın bile çekindiği biri olması, tek başına çok sayıdaki eşkıyayı alt etmesi ve Yakup kimliğiyle Dila Hanım'ı etkileyebilmesinden dolayı karizmatik özellikler taşıdığı söylenebilecek olsa da esasında filmde yalnızca feodal bir bey görünümündedir. Buna uygun olarak da belirgin statü unsurları taşır. Örneğin Dila Hanım, kendisini değirmenci olarak tanıtan Rıza Bey'in, giysilerinin ve atının bir değirmencinin sahip olamayacağı kadar pahalı şeyler olduğunu söyler. Rıza Bey ise bey hediyesi diyerek geçirir. Zira Weber'e göre toplumsal statüler tüketime göre şekillenir. Tüketim potansiyeli toplum içindeki statünüzü de açığa vuracaktır (Weber, 2012: 423-428).

Filmde güçlü bir geleneksel otorite temsiline yer verilir. Bu otorite tipi, anlatıdaki çatışma unsurlarının oluşumunu sağlaması ve filmin sonundaki olayların nedenini oluşturması itibariyle olumsuz bir temsil olsa da yasal ve karizmatik otorite olumlamasına gidilmez. İbrahim Bey'in ölümü ve Rıza Bey'in yaralanması olaylarında ise yalnızca zayıf ve kolayca aldatılabilir bir yasal otorite temsiline başvurulmaktadır. Filmde asıl ön plana çıkarılan nokta geleneksel otoritenin meşruiyetini sağlayan temel niteliklerdir. Dila Hanım Rıza Bey'den intikam almaktan vazgeçerek geçmişteki emsallerden kaynaklanan geleneksel kurallara (347) karşı gelmiştir. Bundan dolayı meşruiyetini yitirmiş ve filmin finalinde Rıza Bey'le birlikte o da kurşunların hedefi olmuştur. Geleneksel düzen içerisinde hizmetliler tarafından gerçekleştirilen bu başkaldırı, görülebileceği üzere düzenin kendisine değil, efendiye karşı gerçekleştirilmiştir. Zira düzenden faydalanan ve ekonomik çıkar sağlayan insanların çokluğu buna neden olmaktadır (346-347).

3.3. BİR YASAL OTORİTE TEMSİLİ: *KİBAR FEYZO*

Kıbar Feyzo filminin temel odak noktasında geri kalmışlığa sebebiyet veren gelenekler ile modern dünyanın getirdiği yenilikçi düşünceler ve uygulamalar arasındaki çatışma bulunmaktadır. Filmde evlendiği kadının başlık parasını toplamaya çalışan Feyzo, kendisine ve geleneğe karşı kabahat işlediği gerekçesiyle köyün ağası tarafından sürekli olarak köyden kovulur ve belli aralıklarla şehirde çalışmak zorunda kalır. Filmin anlatısı boyunca geleneksel otoritenin hüküm sürdüğü köy ile yasal otoritenin egemen olduğu şehir arasındaki karşıtlık aktarılır. Feyzo'nun önderlik ettiği köylülerin yasal otoriteden kaynaklanan modern düşünce ve uygulamaları köye getirme çabalarıyla olgunlaşan anlatı, filmde her iki otorite tipinin özenli bir temsiline yer verilmesini sağlamıştır.

3.3.1. Filmin Künyesi



Filmin Adı	: Kibar Feyzo
Yönetmen	: Atıf Yılmaz
Senaryo	: İhsan Yüce
Yapımcı	: Nahit Ataman
Yapım Şirketi	: Arzu Film

Görüntü Yönetmeni : Erdoğan Engin
Kurgu : İsmail Kalkan
Müzik : Ahmet Yamacı
Yapım Yılı : 1978
Vizyon Tarihi : 1 Kasım 1978
Süre : 82 dakika
Tür : Komedi
Oyuncular : Kemal Sunal (Feyzo), Şener Şen (Maho Ağa), Müjde Ar (Gülo), Adile Naşit (Sakine), İlyas Salman (Bilo), İhsan Yüce (Hacı Hüso), Erdal Özyağcılar (Zülfo).

(<https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/5171/kibar-feyzo>, Erişim tarihi: 16.11.2020;
<http://www.sinematurk.com/film/1096-kibar-feyzo>, Erişim tarihi: 16.11.2020).

3.3.2. Filmin Özeti

Film bir mahkeme salonunda sanık kürsüsünde bulunan Feyzo'nun, hâkimin isteği üzerine olayları anlatmasıyla başlar. Feyzo ve onun yaşlarında bir genç olan Bilo, askerliklerini tamamlayıp köylerine dönmüşlerdir. İkisi de koşarak köyün ağası olan Maho Ağa'nın sırayla huzuruna çıkarak evlenmek için izin isterler. Her ikisi de Hacı Hüso'nun kızı Gülo'yu sevmektedir ve birbirleriyle rekabet halindedirler. Ağadan izni aldıktan sonra bu kez Hacı Hüso'dan kızını istemek için koştururlar. Gülo'nun gönlü Feyzo'dan yana olsa da Hüso en yüksek başlık parasını verene kızını vereceğini söyler. Ancak Feyzo'nun annesi Sakine, Hüso'nun istediği 10.000 lirayı fazla bulmaktadır. O parayla öküz almak niyetindedir ve bu yüzden Gülo'yu babasından istemeye razı olmaz. Bunun üzerine Feyzo deli taklidi yaparak herkese "Gülo" diye seslenir. Araya köyün hocasını sokmasına rağmen annesi ikna olmaz. En sonunda caminin minaresine çıkar ve şarkı söylemeye başlar. İntihar edeceğinden endişelenen Sakine bu kez kızı babasından istemeyi kabul eder. Ancak Hacı Hüso aynı gün Bilo'ya da haber vererek başlık parasını artırmayı amaçlamıştır. Sonunda fiyatı iki katına çıkarır. Feyzo ise bunun üzerine 10.000 peşin, 10.000 lira senetle

Hüso'yla anlaşır. Başlık parasının geri kalanı 6 ayda bir olmak üzere 5 eşit takside bölünmüştür.

Resmi işlemler tamamlandıktan ve Ağa da senete kefil olduktan sonra Feyzo ile Gülo'nun düğünü başlar. Düğün yerini ziyaret eden Maho Ağa, Bilo'nun işaret etmesi ve dolduruşa getirmesiyle fötr şapka takan Feyzo'ya çok sinirlenir ve bu durumu kendisine yapılan bir saygısızlık olarak adleder ve Feyzo'yu köyden sürer. Düğün henüz tamamlanmadan İstanbul'un yolunu tutmak zorunda kalan Feyzo, köyden çıkmadan önce çayırın arasında Gülo ile birlikte olur. Ardından şehre varan Feyzo, burada hamallık gibi işler yaparak başlık parasının taksidini denkleştirmeye çalışır. 6 ay sonra taksidin gününün gelmesi nedeniyle Ağa tarafından köye geri çağrılır. Ancak taksit tutarında az bir eksikliği kalmıştır. Hüso bu durumu kabul etmez ve üç gün mühlet verir. Feyzo ise şehirde gördüğü umumi tuvaletin bir benzerini köy meydanında kurarak para kazanmaya başlar ve eksikliği tamamlar. Bilo'nun haber vermesiyle köy yerinde kurulan helayı görmeye giden Maho Ağa, kendisine helayı bedavaya kullanabileceğini söyleyen Feyzo'ya sinirlenir ve önce helayı yıktırır sonra da Feyzo'yu yine köyden sürer. Feyzo da 6 aylık hamile olan Gülo'yu bırakarak yeniden şehre gidip çalışmaya başlar. 6 ay sonra tekrar çağrılır ancak yine parayı denkleştirememiştir. Para karşılığında Hüso'ya evdeki ineği verir. Bu duruma kızan Sakine ise Feyzo'ya saban takımı koşarak tarlayı sürmeye başlar. Bu duruma tanık olan bürokrat konuklarının karşısında zor duruma düşen Maho Ağa, Feyzo'yu bir kez daha köyden sürer. İstanbul'a bu son gidişinde Feyzo, işçilerin özgürlük ve hak mücadelelerine tanıklık eder. Evlenen bir çifti görür ve başlık parası âdetinin uzun zaman önce geride kaldığını , üstelik yasalar tarafından yasaklandığını öğrenir. Bunun üzerine gizlice köye dönerek Gülo'ya, Gülo'nun ağabeyi Zülfo'ya ve annesine öğrendiklerini anlatır. Beraber köyün gençlerini örgütlerler. Hep beraber köyde pankartlar ve sloganlar eşliğinde geleneklere ve ağalık düzenine karşı eylemler yaparlar. Bunun üzerine Maho Ağa, eylemlerin öncülerini falakaya yatırır ve gözlerini korkutur. Feyzo'yu ve Gülo'yu kendi hizmetine alır, Feyzo'nun şehre

gitmesini de yasaklar. Taksit parasını toplayamayacak olan Feyzo, Ağa'ya sürekli saygısızlıklar yaparak kendisini kovdurmaya çalışır ancak başaramaz.

Yeni hasat döneminde, Ağa'nın arazilerine ekilecek pamuğun karşılığında tıpkı Çukurova'da olduğu gibi 100 lira yevmiye talep eden Feyzo ve köylüler, olumsuz cevap alınca Feyzo'nun ve Sakine'nin önderliğinde örgütlenerek köyü terk etmek ve Çukurova'ya gitmek isterler. Bunu haber alan Maho Ağa ise adamlarıyla beraber köylülerin yolunu keser ve silah zoruyla geri dönmeye zorlar. Bilo'nun elinden tüfeği kapan Feyzo önce kendini öldürmek ister ancak daha sonra silahı Bilo'ya ve Hacı Hüso'ya doğrultur. Sonunda ise aralarındaki en kötünün Ağa olduğuna kanaat getirir ve onu öldürür. Mahkeme salonunda yeni gelen ağanın eskisini arattığını haber aldığını söyleyen Feyzo, hakimin kararını bekler.

3.3.3. Weber'in Otorite Tipolojisi Bağlamında İncelenmesi

Filmin başlangıcı ve bitişi Feyzo'nun hakim karşısında yaptığı savunmanın görüntüleriyle sunulur. Film boyunca da Feyzo'nun bu anlatımı dış ses vasıtasıyla sürdürülür. Yasal otoritenin temsilcisi konumundaki hakim ise filmde hiç görünmez. Yalnızca filmin başında Feyzo'ya hitabı duyulur. Böylece yasal otoritenin olaylardaki rolü dışsallaştırılır ve adil karar verici ve hükmedici rolü pekiştirilir. Esasında ülke genelindeki egemenliğini tam olarak sağlayamama eksikliği gizlenmiş olur. Bu sayede Feyzo'nun Hakimin iradesine -dolayısıyla yasal otoriteye- olan koşulsuz itaatinin sorgulanmasının önüne geçilir. Nitekim Weber'e göre bu tip bir itaat yalnızca hukuksal düzene ve bu bağlamdaki örgütsel yapıya karşı gerçekleşir (2012: 337). Film anlatısı boyunca yasal otoriteye duyulan bu itaat rasyonel temellerinin vurgulanması amacıyla geleneksel otoriteye duyulan itaat ile diyalektik bir karşılaştırmaya gidilir. Örneğin köylülerin geleneklere karşı ayaklanıp eylem yaptıkları sahnede, Maho Ağa'nın köylülerin karşısına geçerek elebaşlarını falakaya yatırabilmesi Feyzo tarafından *"Sen ne diyorsun kurban? Ağa'nın yüzüne karşı gelince hepimizin eli ayağı kesilmiştir. Bakarsın o da bizim gibi bir insan. Tükürsek*

boğarız. Ama kapıda gözükmünce boğazımızdaki tükürük bile kurumuştur. Yüreğimizdeki ağa korkusunu nasıl silelim, nasıl atalım bilmiyorum," sözleriyle açıklanır (dk. 67). Geleneksel otorite söz konusu olduğunda itaat kurallara değil efendiye karşı duyulur (Weber, 2012: 346). Filmde bu itaat çeşidinin irrasyonelliği ön plana çıkarılarak yasal otoriteye duyulan itaat rasyonalize edilir.

Filmdeki yasal otorite temsilleri, geleneksel otorite temsilleriyle kıyaslandığında daha sınırlı düzeydedir. Ancak sürekli olarak geleneksel otoriteyle olan karşıtlığı vurgulandığından oldukça etkili temsiller haline gelmektedir. Örneğin şehirdeki çalışma yaşamındaki maaş, yevmiye ve sendikal haklar gibi yasal otoritenin tanıdığı imkanlara karşın, geleneksel otoritenin hakim olduğu köyde Ağa'nın topraklarında çalışan köylülerin yevmiye talepleri Ağa tarafından geri çevrilmekte ve karın tokluğuna çalıştırılmaktadırlar. Yine kişi hak ve hürriyetleri, kadın-erkek eşitliği ve toplumsal bilinçlilik gibi konularda şehir ve köy yaşamı üzerinden iki tipin karşılaştırmasına gidilir. Yasal otoritenin idealize edildiği bu karşılaştırmalar filmin odak noktasını oluşturur.

Esasında moden dönemde de şiddetli biçimde varlığını devam ettiren ve her üç otorite tipinin egemen olduğu düzende de etkili bir şekilde devam eden toplumsal sınıf ve statü farklılıkları, filmin değindiği önemli noktalardan biridir. Filmde şehirdeki alt sınıfların hak talepleri olumlanırken, bu çabalar geleneksel otoriteye karşı mücadelede de toplumsal bilinçlenmeyi sağlayacak bir örnek olarak sunulur. Filmdeki statü farklılığına işaret edilen temsiller ise Ağa ve Feyzo arasındaki çatışmaları doğuran sahneler ile aktarılır. Weber'e göre sınıflar ekonomik ilişkilerin, statü grupları ise toplumsal ilişkilerin sonucu olarak ortaya çıkar. Üretim araçlarına ve sermayeye sahip olan üst sınıflar aynı zamanda potansiyel olarak en büyük tüketicilerdir. Bu sayede de toplumda seçkin bir statüye sahip olurlar (2012: 423-428). Statünün sağlanması ve korunması şeref ve onurla ilgilidir (2004: 276). Bu nedenle Maho Ağa, Feyzo'nun kendisi gibi fötr şapka takmasının ve umumi tuvaleti ücretsiz olarak kullanabileceğini söylemesinin, sermayesinin ve geleneklerin kendisine kazandırdığı statüye bir tehdit oluşturduğunu düşünür. Böylece sınıf ve

statü çatışması geleneksel otorite ile sıkı biçimde ilişkilendirilmiş olur. Zira filmin başında Feyzo bütün sorunların kaynağının fukaralık olduğunu söyler ve filmin sonunda yasal otoritenin temsilcisi olan hakimden asıl suçlunun kim olduğuna karar vermesini ister.

Köydeki ekonomik düzene göre mahsulün ¼'ü ekimi ve hasatı yapan köylülere aittir. Feyzo'nun annesi üretim aracı olarak bir öküze sahip olmaya çalışsa da toprak sermayesi Ağa'ya ait olduğundan ve kazanılacak pay değişmeyeceğinden dolayı Sakine'nin bu çabasının anlamsızlığı vurgulanır. Yasal otoritenin temsilcisi olan bürokratlar, üretim araçlarının mülkiyetine sahip olamadıklarından ötürü (Weber, 2012: 338), toprak sahibi olarak Ağa'nın üretim araçlarını köylüye tahsis etmesini ve adil bir paylaşım yapmasını beklerler. Yasal otorite burada sermaye sahibini denetler vaziyette görünmektedir. Ancak Ağa sözlü ikaz dışında herhangi bir yaptırıma uğramaz. Yasal otoritenin temsilcileri köyden uzaklaşınca kendi geleneksel otoritesini dayatmaya devam eder.

Film her ne kadar şehir-yasal otorite ve köy-geleneksel otorite karşıtlığı üzerinden ilerlese de yasal otoritenin köydeki zayıf izlerine değindiği de görülmektedir. Örneğin filmde kadın üzerindeki mülkiyeti belgeleyen bir noter ve Ağa'nın emriyle Feyzo'ya mektuplar yazan köy muhtarı gibi yasal statüye sahip olan ancak geleneksel otoriteye intibak etmiş kişiler yer almaktadır. Yine bir diğer örnekte köyün su sorunu için gelen ve köylünün durumundan dolayı Ağa'yı fırçalayan bürokratlar etkisiz bir figür olarak kalmaktadır. Zira Weber'in de belirttiği gibi (2012a: 323) gelişmemiş ilkel ekonomilerde ve buna bağlı olarak gelişmemiş toplumsal yapıda bürokrasi doğru biçimde çalışmamaktadır.

Filmin temel önermesi olarak geleneksel otoriteye karşı yasal otoritenin savunulduğu görülebilmektedir. Bununla birlikte filmin ele aldığı en önemli sorunsallardan biri olan kadın mülkiyeti konusunda, yasal otoritenin sunduğu imkanların çarpık bir anlayışla nasıl gülünç bir duruma sokulduğunun da örneklerine yer verilir. Ağa'nın kefil olduğu ve Gülo'yu mülk edinme ve kullanma hakkını konu

edinen sözleşme ile Hacı Hüso'nun kız isteme gününde bir nevi açık artırma yapmasını “*demokrat usulü seçim*” ifadesiyle savunması bu duruma işaret eder.

Modernitenin etkisiyle değişen veya filmdeki ifadesiyle "değişmesi gereken" toplumsal düzenin geleneksel otorite bağlamında resmedildiği filmde (Güneş ve Baylan, 2016), Türk sinemasındaki benzer konudaki çoğu filme paralel biçimde, din adamı portresinin geleneksel otoritenin başlıca savunucularından biri olduğu görülebilmektedir (Karakaya, 2016). Filmde ataerkilliğin savunusu yine dini söylemler eşliğinde verilmektedir. Ancak izleyici nezdinde bu tarz dini söylemleri geçersiz kılabilmek adına, filmin başlarında din adamı karakteri maddi çıkarları doğrultusunda sahtekarlık yapmayı kabul eden bir profilde resmedilmektedir.

Anlatı boyunca köylülerin geleneksel otoriteye duyduğu itaatin, Weber'in de belirttiği gibi (2012: 346) kurallara değil, bizzat efendiye karşı olduğu vurgulanır. Efendi konumundaki Maho Ağa'nın emirleri ve yasakları, içeriğe bakılmaksızın uygulanır. Zira itaat biçimseldir (334). Ancak filmin başkahramanı Feyzo, Ağa'nın emirlerine boyun eğerken bu emirlerin içeriğini sorgulamaktan da geri durmaz. Örneğin bir sahnede fötr şapka takmasından dolayı köyden sürüldüğünde, bu şapkayı şehirde herkesin takabildiğinden dem vurur. Bir başka sahnede ise köydeki toprakları kimin ona verdiğini ve kimin onu Ağa yaptığını sorgular. Geleneksel otoritenin meşruiyet kaynağının bu şekilde sorgulamaya açılması, filmin sonu itibarıyla Ağa'ya duyulan itaatin de son bulmasına yol açar. Nitekim itaat ancak halkın, düzenin meşru olduğuna inanması sayesinde gerçekleşir (Ok, 2017). Film boyunca Maho Ağa'nın meşruiyetini yitirme süreci, iradesini uygulatırken karşılaştığı dirençten dolayı toplumsal anlamda “çatışma”nın ortaya çıkmasıyla (Weber, 2012: 147) ve bu nedenle sürekli olarak fiziksel güce başvurmak zorunda kalmasıyla (Kojeve, 2007: 16) aktarılır. Ancak film yalnızca bu geleneksel meşruiyetin yitiriliş öyküsüyle yetinmez. *Umutsuzlar* ve *Dila Hanım* filmlerinin aksine açık biçimde ideal bir yasal otorite savunusu yapar.

SONUÇ

Sinema filmleri, içinde üretildikleri toplumdan izler taşırlar. Bu izler, toplumsal olanın sanat yapıtları veya kitle iletişim araçları üzerinden çözümlenmesinde önemli yere sahiptir. Ancak sinema, toplumsal olanın temsiline yer verirken, izleyiciye yeniden inşa edilmiş bir gerçekliği sunar. Sinema filmleri, bu yeniden inşa süreci sonunda ortaya çıkan kültürel ürünler olduğundan, filmselel metinler aynı zamanda kültürel metinler olarak değerlendirilmelidir. Bunun sağlanması için ise filmlerin yansıttığı toplumsal olguların yorumlanması gerekmektedir (Kolker, 2008). Bu nedenle sinema aracılığıyla toplumun ve yarattığı kültürün anlaşılması için toplumsal olguların filmlerde nasıl temsil edildiğinin tespit edilmesi büyük önem taşımaktadır.

Çalışmamıza konu olan otorite kavramı, toplumsal olguların belki de en eskisi olan ve insanların birbirleriyle kurdukları ilişkiden doğan iktidarın dayatılması için başat unsurdur. İktidarın meşru biçimde varlığını sürdürmesinin koşulu olan otoritenin Türk sinemasında nasıl temsil edildiği sorusu çevresinde gelişen bu çalışmada, Alman sosyolog Max Weber'in otorite tipolojisinden hareket edilmiştir. Toplumsal eylemi belirlemek ve niteliklerini ortaya koymak amacıyla soyut ideal tipler geliştiren ve bunlarla sosyolojik genellemelere varmaya çalışan Weber'in (Akalin, 2008) otorite tipleri karizmatik otorite, geleneksel otorite ve yasal otorite olarak karşımıza çıkmaktadır (Weber, 2012: 334-335). Söz konusu otorite tipleri bağlamında çalışmamıza konu olan filmlerin anlatıları, Weber'in metodolojik yaklaşımı benimsenerek yorumlanmıştır.

Çalışmanın temel amacı Türk sinemasının otorite temsilleri konusundaki genel eğilimini saptamaktır. Bu doğrultuda 1960-1980 yılları arasında çekilen ve çoğunlukla popüler nitelik taşıyan filmler seçilerek anlatılardaki otorite tipleri, bu

tipin olumlu mu yoksa olumsuz mu temsil edildiği ve türlere göre genel eğilim belirlenmeye çalışılmıştır. Çalışmamızın Giriş bölümünde sorduğumuz araştırma sorularına, ele aldığımız film anlatılarında yer alan, Weberci tabirle "sosyal eylem" in yorumlanması sonucu elde ettiğimiz bulgular ışığında verebileceğimiz yanıtlar aşağıdaki gibidir:

1) Filmlerde Weber'in otorite tiplerinden hangileri daha sık veya daha nadir görülmektedir?

İkinci bölümde incelediğimiz 40 filmin 12'sinde karizmatik otorite (%30), 29'unda geleneksel otorite (%73), 26'sında ise yasal otorite (%65) temsiline yer verildiği görülmüştür. Bu verilere bakıldığında ele aldığımız kapsamdaki filmlerin büyük çoğunluğunun geleneksel otorite unsurlarını taşıyan bir anlatıya sahip olduğu ortaya çıkmaktadır. Bunun yanında yasal otoritenin hemen hemen her 3 filmin 2'sinde, karizmatik otoritenin ise yasal otoritenin yarısından daha az oranda temsil edildiği sonucuna varılmıştır.

2) Otorite tiplerinden hangileri sıklıkla olumlu veya sıklıkla olumsuz olarak resmedilmektedir?

İncelediğimiz filmlerde en az temsil oranına sahip olan karizmatik otorite, temsil imkanı bulduğu 12 filmin 8'inde olumlu (%67), 4'ünde ise olumsuz (%33) biçimde temsil edilmiştir. Filmlerin 29'unda görülen geleneksel otoritenin 10'unda olumlu (%34), 17'sinde olumsuz (%58) ve 2'sinde zayıf (%8) biçimde temsil edildiği görülmüştür. 40 filmin 26'sında temsil edilen yasal otorite ise bu temsillerin 16'sında olumlu (%61), 2'sinde olumsuz (%8), 4'ünde zayıf (%15), 3'ünde engel (%12) ve 1'inde kötüye kullanılabilir (%4) biçimde temsil imkanı bulmuştur. Verilere baktığımızda karizmatik otoritenin ve yasal otoritenin büyük oranda olumlu şekilde temsil edildiği görülmektedir. Buna karşın geleneksel otoritenin ise benzer oranda olumsuz şekilde temsil edilmesi söz konusudur. Karizmatik otorite temsillerinin hemen hemen 3'te 1'i olumsuzken geleneksel otorite söz konusu olduğunda aynı oran olumlu temsillerde ortaya çıkmaktadır. Otorite tiplerinin güçsüz ve zayıf

biçimdeki temsillerine baktığımızda ise yasal otoritenin geleneksel otoriteden iki kat daha fazla etkisiz resmedildiği söylenebilir. Bununla birlikte, yasal otorite temsillerinde az da olsa bu tipin karakterlerin önündeki birer engel olarak resmedildiği ve iktidar konumundakiler tarafından suistimal edildiğine dikkat çeken temsiller de mevcuttur.

3) Film türlerine göre otorite temsilleri nasıl farklılık göstermektedir?

Çalışmada incelenen filmler dört tür çatısı altında ele alınmıştır:

Polisiye-Suç: Toplamda 2 karizmatik otorite temsili saptanmıştır. Bu temsillerin 2'si de olumlu (%100) temsillerdir. Buna karşın bu türde toplamda 4 geleneksel otorite temsiline yer verildiği görülmüştür. Bunlardan 3'ü olumlu (%75), 1'i olumsuzdur (%25). Son olarak toplamda 10 yasal otorite temsilinin 6'sının olumlu (%60), 4'ünün ise zayıf (%40) otorite temsili olduğu sonucuna varılmıştır. Bu verilerden en dikkat çekici olanı geleneksel otoritenin daha çok olumlu temsillerle resmedilmesidir.

Melodram-Dram: Bu türdeki filmlerde herhangi bir karizmatik otorite temsiline rastlanmamıştır. Toplamda 9 geleneksel otorite temsilinden 7'sinin olumsuz (%78), 2'sinin ise olumlu (%22) olduğu görülmüştür. Toplam 8 yasal otorite temsilinden 4'ünün olumlu (%50), 3'ünün engel (%37) ve 1'inin ise olumsuz(%13) temsiller olduğu saptanmıştır.

Tarihi: Toplam 5 karizmatik otorite temsilinin tamamı olumlu temsillerdir (%100). Toplam 9 geleneksel otorite temsilinin 4'ü olumlu (%45), 5'i olumsuz (%55) temsillerdir. Toplamda 2 yasal otoritenin ise tamamı olumludur (%100).

Komedi: Toplam 5 karizmatik otoritenin 4'ü olumlu (%80), 1'i olumsuzdur (%20). Toplam 7 geleneksel otoritenin 4'ü olumsuz (%57), 1'i olumlu (%14), 2'si zayıf (%29) temsillerdir. Toplamda 6 yasal otoritenin 4'ü olumlu (%66), 1'i olumsuz (%17), 1'i ise kötüye kullanılabilir (%17) biçimde temsil edilmektedir.

4) Otorite tiplerinin olumlu veya olumsuz temsilleri, anlatı içerisinde nasıl gerekçelendirilmektedir?

Değerlendirmemize konu olan filmlerdeki olumlu karizmatik otorite temsillerine bakıldığında bu tipin, genellikle diğer otorite tipleri karşısındaki üstünlüğünün ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Örneğin *Cingöz Recai*'de karizmatik otoritenin yasal otorite karşısındaki üstünlüğü ön plana çıkarılırken *Köroğlu* ve *Pir Sultan Abdal* gibi filmlerde ise geleneksel otorite karşısındaki gücü vurgulanır. Bu temsillerde karizmatik lider bir suçlu, mafya lideri, savaşçı bir kahraman veya dini bir önder olarak karşımıza çıkmaktadır. İncelememizde karizmatik otoritenin olumsuz temsillerine ise yalnızca komedi filmlerinde rastlanmıştır. Bu filmlerde söz konusu otoritenin halkın yanlış inançlarından kaynaklandığına değinilmekte, tesadüfi olayların yol açtığı gülünç etkiler ön plana çıkarılmaktadır. Geleneksel otoritenin olumsuz temsillerine göz atıldığında en belirgin temsil gerekçesinin, bu otorite tipinin çağdışı, modernite karşıtı, sınıf temelli, kişi hak ve hürriyetlerini kısıtlayıcı ve zorbalığa dayanıyor olmasına dayandırıldığı görülmektedir. Nitekim olumlu geleneksel otorite temsilleri çoğunlukla tarihi kahramanlık filmlerinde, yukarıda sayılan gerekçeler dışarıda tutularak geleneksel iktidarın meşruluğu ve itaatin olağanlığı çerçevesinde yer almaktadır. Son olarak yasal otoritenin olumlu temsillerine bakıldığında, geleneksel otoritenin olumlu temsil oranına ve gerekçelerine benzerliği göze çarpmaktadır. Bu temsillerde yasal otorite genellikle toplumsal sorunların çözümü için ideal bir alternatif olarak sunulmaktadır. Ancak çoğunlukta olan bu temsillerin yanı sıra yasal otorite konusunda diğer tiplerde olmayan bir çeşitlilik dikkati çekmektedir. Bu temsil çeşitliliği arasında idari kadronun ilgisizliği ve hantallığına dayanan olumsuz temsiller, yasanın tanıdığı otoritenin kötüye kullanılabildiği temsiller, yasal otoritenin diğer otorite tipleri karşısındaki zayıf konumun ve özellikle melodramlarda başkahramanların karşısına birer engel olarak çıkmasının resmedildiği temsiller mevcuttur. Tüm bunların dışında Weber'in üç tipin de özellikleri arasında yer verdiği ataerkillik unsurunun (2012: 351; 2012a: 371) incelediğimiz filmlerin büyük

çoğunluğunda ortak olarak bulunduğunu da belirtmek gerekir. Söz konusu filmlerin genelinde ataerkil yapı doğal bir toplumsal düzenin içinde temsil edilirken *Gelin* ve *Düğün* gibi az sayıda filmde ise eleştirel bir yaklaşım benimsenir. *Umutsuzlar*, *Dila Hanım* ve *Kibar Feyzo* filmlerine bakıldığında ise kadın karakterlerin temsillerinin, filmlerdeki baskın otorite temsillerine paralel olarak çeşitlilik gösterdiği görülebilmektedir. *Umutsuzlar* filminde burjuva bir aileden gelen Çiğdem, kırılğan ve naif duruşuna rağmen Fırat'ın karizmatik otoritesinin (egemenliğinin) dışında resmedilir. *Kibar Feyzo*'da ise Gülo, kendisinin meta olarak görülmesini kabullenmiş durumdadır. Böylece çevresel etmenlere, mekansal farklılıklara ve eğitim durumuna göre otoriteye tâbiyet ve rıza gösterme konusundaki farklılıklar da ortaya çıkmaktadır. Ancak *Dila Hanım* filminde bakıldığında, Türk sinemasındaki genel yönelimden bir hayli farklı bir kadın temsili göze çarpmaktadır. Erkek egemen bir toplumsal düzen içerisinde, kocasının ölümünün ardından güçlü bir "Hanım Ağa" profili olarak ortaya çıkan Dila Hanım, bir yandan maskülen tavırlarla geleneksel düzenin devamını sağlamaya çalışırken, diğer yandan ise feminen kimliğini hatırlayarak Rıza/Yakup ile duygusal bir ilişki içinde resmedilir. Kadın başkahramanın bu iki yönlü temsilinden ilki geleneksel otoriteye olan bağlılığı gösterirken, ikincisi Rıza Bey'in karizmatik kişiliğinin etkisiyle geleneğe yüz çevrilişi ifade eder. Böylece ataerkil düzen içerisinde varlığını sürdürebilmek için maskülenleşen Dila Hanım, feminen kimliğini yeniden kazanmaya başlamasıyla beraber tüm gücünü yitirir ve geleneksel düzen içindeki varlığı son bulur.

Çalışmanın son bölümünde incelenen üç film ile, ikinci bölümdeki örneklerin de dışına çıkılarak sosyal eylemin ve bu bağlamda film anlatılarındaki sosyal ilişkilerin daha detaylı şekilde yorumlanmasına gidilmiştir. Bu sayede ikinci bölümde bulgulara öncelik verilmesinden kaynaklanabilecek, yorumlamaların kuramsal arka planının tam olarak anlaşılamaması gibi bir sorunun giderilmesi amaçlanmıştır. Böylece son bölümde Weber'in her bir otorite tipi için yaptığı açıklamaların anlatıların değerlendirilmesinde taşıdığı çerçeve görevi daha net biçimde ortaya konmaya çalışılmıştır.

Çalışma kapsamındaki tüm bulgulara kısaca göz atıldığında Weberci terminolojideki karizmatik otorite ve yasal otoritenin belirgin bir çoğunlukla olumlu, geleneksel otoritenin ise yine belirgin bir çoğunlukla olumsuz bir biçimde temsil edildiği görülmektedir. Söz konusu temsillerin gerekçeleri ve film türlerine göre dağılımı yukarıda belirtilmiştir. Otorite temsilleri konusunda 1960-1980 yılları arasında Türk sinemasının genel yönelimini saptamayı amaçlayan bu çalışma ile gelecekteki benzer çalışmaların ilk adımı atılmaya çalışılmıştır. Zira yapılan bu çalışmanın ne denli güvenilir olduğunun tam olarak anlaşılabilmesi için kuramsal çerçeve korunarak daha farklı ve nispeten daha geniş bir örnekleme ile tekrarlanması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

Abisel, N.: 1999	<i>Popüler Sinema ve Türler.</i> İstanbul: Alan Yayıncılık.
Abisel, N.: 2005	<i>Türk Sineması Üzerine Yazılar.</i> Ankara: Phoenix Yayınevi.
Akbulut, H.: 2008	<i>Kadına melodram yakışır: Türk melodram sinemasında kadın imgeleri.</i> Bağlam Yayıncılık.
Arijon, D.: 1993	<i>Film Dilinin Grameri, Cilt 1,</i> Çev. Demir, Y., & Bayram, N., Eskişehir: Anadolu Üniv.
Arslan, H.: 1999	<i>Epistemik Cemaat Bir Bilim Sosyolojisi Denemesi.</i> Doğu Batı.
Bacon, F.: 2015	<i>Novum Organum.</i> Ankara: Bilgesu Yayınları.
Descartes, R.: 2007	<i>Meditasyonlar.</i> Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
Descartes, R.: 2014	<i>Yöntem Üzerine Konuşmalar.</i> İstanbul: Doğu Batı Yayıncılık.
Elster, J.: 2004	<i>Marx'ı anlamak.</i> Ankara: Liberte.

Eren, E.: 2010	<i>Örgütsel davranış ve psikolojisi.</i> İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım.
Foucault, M.: 2005	<i>Özne ve İktidar.</i> Ayrıntı Yayınları.
Foucault, M.: 2011	<i>Bilginin arkeolojisi.</i> Ayrıntı Yayınları.
Foucault, M.: 2013	<i>Hapishanenin doğuşu: Gözetim altında tutmak ve cezalandırmak.</i> Ankara: İmge.
Giddens, A.: 2012	<i>Sosyoloji.</i> İstanbul: Kırmızı Yayınları.
Hobsbawm, E.: 2010	<i>Age of revolution: 1789-1848.</i> Hachette UK.
Kojeve, A.: 2007	<i>Otorite Kavramı.</i> İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
Kuhn, T. S.: 2007	<i>Kopernik devrimi: batı düşüncesinin gelişiminde gezegen astronomisi.</i> Ankara: İmge.
Mendel, G.: 2005	<i>Bir otorite tarihi: süreklilikler ve değişiklikler.</i> İstanbul: İletişim Yayınları.
Neuman, W.L.: 2014	<i>Toplumsal araştırma yöntemleri: nitel ve nicel yaklaşımlar (Cilt-1).</i> İstanbul: Yayınodası.
Nietzsche, F.: 2002	<i>Güç istenci,</i> çev. Sedat Umran, İstanbul: Birey Yayıncılık.
Nietzsche, F.: 2011	<i>Ecce Homo.</i> İstanbul: Sis Yayınları.

Onaran, A. Ş.: 1968	<i>Sinematografik Hürriyet.</i> Ankara: Gürsoy Basımevi.
Özbek, M.: 2013	Popüler kültür ve Orhan Gencebay arabeski (11. baskı). <i>İstanbul: İletişim Yayınları.</i>
Özlem, D.: 2017	<i>Max Weber'de bilim ve sosyoloji.</i> İstanbul: Notos Kitap Yayınları.
Özön, N.: 1968	<i>Türk Sineması Kronolojisi: 1895-1966.</i> İstanbul: Bilgi Yayınevi.
Postman, N.: 2004	Televizyon: <i>Öldüren Eğlence Gösteri Çağında Kamusal Söylem</i> (Çev. Akınay, O.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
Ryan, M ve Kellner, D.: 2010	<i>Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası.</i> İstanbul: Ayrıntı.
Scognamillo, G.: 1998	<i>Türk Sinema Tarihi.</i> İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
Sennett, R.: 2011	<i>Otorite.</i> İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
Teksoy, R.: 2005	<i>Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi.</i> İstanbul: Oğlak Yayınları.
Tönnies, F.: 2019	<i>Cemaat ve Cemiyet.</i> Emre Güler (Çev.). İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.

Weber, M.: 2004	<i>Sosyoloji Yazıları</i> . İstanbul: İletişim Yayınları.
Weber, M.: 2012	<i>Ekonomi ve Toplum (Cilt-1)</i> . İstanbul: Yarın Yayınları.
Weber, M.: 2012a	<i>Ekonomi ve Toplum (Cilt-2)</i> . İstanbul: Yarın Yayınları.
Weber, M.: 2012b	<i>Sosyal bilimlerin metodolojisi</i> (2. baskı). İstanbul: Küre Yayınları.
Weber, M.: 2012c	<i>Sosyolojinin Temel Kavramları</i> . İstanbul: Yarın Yayınları.

Kitap Bölümleri:

Abisel, N.: 1994	Nasıl Yaşıyor Nasıl Düşlüyoruz? Yerli Filmlerin Kurmaca Dünyasında Demokrasi, içinde <i>Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi</i> Haz. Oğuz Onaran, Nilgün Abisel, Levent Köker, Eser Köker, Ankara: TC Kültür Bakanlığı Demokrasi Klasikleri.
Habermas, J.: 2010	The public sphere: an encyclopedia article (1964). içinde <i>The idea of the public sphere: A reader</i> , 114-120.

Hall, S.: 2014	Cultural identity and diaspora. içinde <i>Diaspora and visual culture</i> (s. 35-47). Routledge.
Hall, S.: 2017	Temsil İşi, içinde <i>Temsil Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları</i> (ed. S. Hall). İstanbul: Pinhan
Kolker, R.: 2008	"Kültürel Pratik Olarak Sinema," içinde <i>Sinema, İdeoloji, Politika: Sinemasal Yazılar-1</i> (der.: B. Bakır, Y. Ünal ve S. Saliji). Ankara: Orient Yayıncılık.
Lukes, S.: 2014	İktidar ve Otorite, içinde <i>Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi</i> , ed. Bottomore, Tom, çev.Sabri Tekay, İstanbul: Kırmızı Yayınları.
Marx, K.: 1976	Ekonomi Politğin Eleştirisine Katkı'ya Önsöz. içinde <i>Seçme Yapıtları</i> , Marx K ve Engels F., 3.

Dergi Makaleleri:

Akalın, K. H.: 2008	İdeal Tip ve Kurumsal Yapı Olarak Toplumsal Faaliyet Tarzı. <i>Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi</i> , (20), 191-210.
Aksan, G.: 2016	"Max Weber ve Değerler Sosyolojisi: Bir Metodolojik İkilemin Düşündürdükleri," <i>Selçuk</i>

	<i>Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi</i> , (35), 427-446.
Aslan, S.: 2010	Sivil toplum: Kavramsal değişim ve dönüşüm. <i>Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi</i> , 9(33), 188-212.
Aydoğan, D.: 2020	Melodram'dan Anti-Melodram'a; Popüler Türk Sineması'nda İktidar, Arzu ve Kaygı Söyleminin Dönüşümü, Recep İvedik Örneği. <i>SineFilozofi</i> , 5(Sp. Iss), 589-610.
Bilici, M. V.: 2007	Hollywood Filmlerindeki Apokaliptik Temalar: Sinema, Popüler Kültür ve Din, Milet ve Nihal İnanç, <i>Kültür Ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi</i> , 4(2), 139-161.
Çelik, F.: 2010	Modernleşme Serüvenimiz ve Yeşilçam. <i>Sanat Dergisi</i> , (17), 31-37.
Erdemir, F.: 2011	Postmodern Sinemada Kahramanın Dönüşümü, <i>İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi</i> , (35), 21-40.
Güçhan, G.: 1993	Sinema Toplum İlişkileri, <i>Kurgu Dergisi</i> , S:12, 51-71.
Güneş, S. S., & Baylan, D. Y.: 2016	Değişen Toplumsal Yapının Film İçeriklerine Yansıması: Kibar Feyzo ve Recep İvedik Filmlerinin Greimas' ın Eyleyenler Örnekçesine

	Göre Çözümlemesi. <i>Global Media Journal: Turkish Edition</i> , 6(12), 332-35.
Hira, İ.: 2000	"Max Weber'in Yöntem Anlayışı," <i>Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi</i> , (2), 45-58.
Karakaya, H.: 2016	Kırsal Hayatta Modernite Karşısı Olarak Din Adamı İmajının Türk Sinamasına Yansımaları. <i>Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi</i> , 2(1).
Kılıç, Y.: 2015	Hobbes, Locke ve Rousseau'da "Doğa Durumu" Düşüncesi. <i>Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi</i> , (2), 97-117.
Kırel, S.: 2010	Ertem Eğilmez'in Namuslu Filminden Hareketle Seksenlerin Toplumsal Alanında ve Popüler Sinemasında Egemen Değerlerini ve Sinemadaki Temsillerini Sorgulamak. <i>Kurgu Online International Journal of Communication Studies</i> , 2, 1-29.
Küçük, A.: 2019	Türkiye'de Sosyal ve Siyasal Değişim: 1980 Ve Sonrası. <i>Econharran</i> , 3(4), 20-45.
Metin, Ö. V.: 2019	Yeşilcam'ın Hayaletleri : 1980 Sonrası Türk Sinemasının Üslup Arayışlarında Yeşilcam Sanrıları. <i>Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi</i> , 7(1), 398-429.

Ok, A. Ş.: 2017	Max Weber’de Otorite ve Meşruiyet Tipolojisi. <i>Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi</i> , 4(8), 42-54.
Tezcan, M.: 1972	Toplumsal Yaşantımızda Sinema ve Halk Eğitimindeki Rolü, <i>Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi</i> , 5(3), 171-204.
Türkkan, Z.: 2012	"Sosyal Bilim Paradigmaları Bağlamında Max Weber’in Metodolojisi," <i>Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi</i> , (28), 63-84.
Yakar, H. G. I.: 2013	Sinema Filmlerinin Eğitim Amaçlı Kullanımı: Tarihsel Bir Değerlendirme. <i>Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi</i> , 10(1), 21.
Yildiran Önk, Ü.: 2011	Türk Sineması’nda Türler Üzerine Bir İnceleme (1970-1980). <i>Journal of Yasar University</i> , 6(23).
Yıldırım, T.: 2018	Yeşilçam’da Polisiyenin Eleştirel Dönüşümü: Toplumsal Gerçekçi Sinema Hareketinin Amblemi Olarak Gecelerin Ötesi. <i>Erciyes İletişim Dergisi</i> , 5(4), 599-630.

Çevrimiçi Kaynaklar:

Cambridge Dictionary:	"Authority". (çevrimiçi). https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/authority , Erişim tarihi: 20.07.2020.
Müller, H.: 2015, 25 Şubat	<i>Sinema toplumun aynasıdır.</i> (çevrimiçi). https://www.derindusunce.org/2015/02/25/sinema-toplumun-aynasidir/ , Erişim tarihi: 28.12.2020.
<i>Sinematürk:</i>	Dila Hanım. (çevrimiçi). http://www.sinematurk.com/film/1239-dila-hanim , Erişim tarihi: 16.11.2020.
<i>Sinematürk:</i>	Kibar Feyzo. (çevrimiçi). http://www.sinematurk.com/film/1096-kibar-feyzo , Erişim tarihi: 16.11.2020.
<i>Sinematürk:</i>	Umutsuzlar. (çevrimiçi). http://www.sinematurk.com/film/1134-umutsuzlar , Erişim tarihi: 16.11.2020.
Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük:	"İktidar". (çevrimiçi). https://sozluk.gov.tr/ , Erişim tarihi: 19.07.2020.

Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük:	"Otorite". (çevrimiçi). https://sozluk.gov.tr/ , Erişim tarihi: 20.07.2020.
<i>TSA Türk Sineması Araştırmaları:</i>	Dila Hanım. (çevrimiçi). https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/5049/dila-hanim , Erişim tarihi: 16.11.2020.
<i>TSA Türk Sineması Araştırmaları:</i>	Kibar Feyzo. (çevrimiçi). https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/5171/kibar-feyzo , Erişim tarihi: 16.11.2020.
<i>TSA Türk Sineması Araştırmaları:</i>	Umutsuzlar. (çevrimiçi). https://tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/2563/umutsuzlar , Erişim tarihi: 16.11. 2020.

Tezler:

Birtek, B. F.: 2007	<i>Toplumsal Cinsiyet açısından Sosyal değişimlerin türk sinemasında Erkek Kimliklerine yansıması: Koca rolü (1980-2000 yılları arası) (Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi (Turkey)).</i>
Özkaya Karaismailoğlu, F.: 2006	Sosyal teoride iktidar tartışmaları; Marx, Nietzsche, Weber, Foucault (Yüksek Lisans Tezi). <i>Uludağ Üniversitesi.</i>

Özsoy, M.: 2015	Foucault'nun İktidar Analizi Bağlamında Türk Sinemasından Filmler ve Görüşmelerle Hapishane Pratiği. (Yüksek Lisans Tezi). <i>Gazi Üniversitesi</i> .
Yiğitceoğlu, E.: 2013	Türk örgüt kültüründe otorite ve otorite ilişkileri Yüksek Lisans Tezi). <i>Mersin Üniversitesi</i> .

Filmler:

13th: 2016	Yön: Ava.DuVernay. Yal: Howard Barosh, Ava DuVernay, Spencer Averick., Netflix, ABD
Ağrı Dağı Efsanesi: 1975	Yön: Memduh Ün. Yap: Memduh Ün. Uğur Film.
Ah Güzel İstanbul: 1966	Yön: Atıf Yılmaz. Yap: Nusret İkbâl. Be-Ya Film.
Ateşli Çingene: 1969	Yön: Metin Erksan. Yap: İrfan Ünal. Ak-Ün Film.
Banker Bilo: 1980	Yön: Ertem Eğilmez. Yap: Nahit Ataman. Arzu Film.
Battal Gazi Destanı: 1971	Yön: Atıf Yılmaz. Yap: Memduh Ün. Uğur Film.

Bir Çirkin Adam: 1969	Yön: Yılmaz Güney. Yap: Abdurrahman Keskiner. Güney Film.
Bir Millet Uyanıyor: 1966	Yön: Ertem Eğilmez. Yap: Nahit Ataman. Arzu Film.
Buzlar Çözülmeden: 1965	Yön: Nejat Saydam. Yap: Murat Köseoğlu. Acar Film.
Cingöz Recai: 1969	Yön: Safa Önal. Yap: Berker İnanoğlu. Er Film.
Dila Hanım: 1977	Yön: Orhan Aksoy. Yap: İrfan Ünal. Ak-Ün Film.
Diyet: 1974	Yön: Lütfi Ö. Akad. Yap: Hürrem Erman. Erman Film.
Düğün: 1973	Yön: Lütfi Ö. Akad. Yap: Hürrem Erman. Erman Film.
Gecelerin Ötesi: 1960	Yön: Metin Erksan. Yap: Nejat Duru. Ergenekon Film
Gelin: 1973	Yön: Lütfi Ö. Akad. Yap: Hürrem Erman. Erman Film.
Güllü Geliyor Güllü: 1973	Yön: Atıf Yılmaz. Yap: İrfan Ünal. Ak-Ün Film.

Haremde Dört Kadın: 1965	Yön: Halit Refiğ. Yap: Nüzhet Birscl, Özdemir Birscl. Birscl Film.
Hasip ile Nasip: 1976	Yön: Atıf Yılmaz. Yap: Memduh Ün. Uğur Film.
Hazreti Ömer'in Adaleti: 1973	Yön: Osman F. Seden. Yap: Memduh Ün, Turgut Demirağ. Uğur Film.
Hınç: 1976	Yön: Natuk Baytan. Yap: Natuk Baytan. Cumhuriyet Film.
İki Kızgın Adam: 1976	Yön: Ertem Göreç. Yap: Berker İnanoğlu. Sezer Film.
Kılıç Aslan: 1975	Yön: Natuk Baytan. Yap: Memduh Ün. Uğur Film.
Kızıl Vazo: 1969	Yön: Atıf Yılmaz. Yap: Hulki Saner. Saner Film.
Kibar Feyzo: 1978	Yön: Atıf Yılmaz. Yap: Nahit Ataman. Arzu Film.
Korkusuz Korkak: 1979	Yön: Natuk Baytan. Yap: Yahya Kılıç. Cumhuriyet Film.
Köroğlu: 1968	Yön: Atıf Yılmaz. Yap: Memduh Ün. Uğur Film.
Malkoçoğlu Ölüm Fedaileri: 1971	Yön: Remzi Jöntürk. Yap: Naci Duru. Murat Film.

Namus Uğruna: 1960	Yön: Osman F. Seden. Yap: Osman F. Seden. Kemal Film.
Namusum İçin: 1966	Yön: Memduh Ün. Yap: Memduh Ün. Uğur Film.
Pir Sultan Abdal: 1973	Yön: Remzi Jöntürk. Yap: Ümit Utku. Kervan Film.
Sahte Kabadayı: 1976	Yön: Natuk Baytan. Yap: Yahya Kılıç. Yeni Stüdyo.
Salako: 1974	Yön: Atıf Yılmaz. Yap: Nahit Ataman. Arzu Film.
Senede Bir Gün: 1971	Yön: Ertem Eğilmez. Yap: Nahit Ataman. Arzu Film.
Seven Ne Yapmaz: 1970	Yön: Orhan Aksoy. Yap: Nahit Ataman. Arzu Film.
Suçlular Aramızda: 1964	Yön: Metin Erksan. Yap: Nüzhet Bırsel, Özdemir Bırsel. Bırsel Film.
Şaban Oğlu Şaban: 1977	Yön: Ertem Eğilmez. Yap: Nahit Ataman. Arzu Film.
Tarkan: 1969	Yön: Tunç Başaran. Yap: Nahit Ataman. Arzu Film.

Umut: 1970	Yön: Yılmaz Güney. Yap: Abdurrahman Keskiner. Güney Film.
Umutsuzlar: 1971	Yön: Yılmaz Güney. Yap: İrfan Ünal. Ak-Ün Film.
Vesikalı Yarım: 1968	Yön: Lütfi Ö. Akad. Yap: Şeref Gür. Şeref Film.
Yaralı Kurt: 1972	Yön: Lütfi Ö. Akad. Yap: Hürrem Erman. Erman Film.
Yarınsız Adam: 1976	Yön: Natuk Baytan. Yap: Deniz Kalkavan. Kalkavan Film.
Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz: 1974	Yön: Ergin Orbey. Yap: Hamit Gürsoy. Has Film.
Yılanların Öcü: 1962	Yön: Metin Erksan. Yap: Nusret İkbâl. Be-Ya Film.