

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

**SOSYOLOJİDE SİNEMA FİMLERİNİN EĞİTSEL ARAÇ**  
**OLARAK KULLANILMASI**

Yüksek Lisans Tezi

Duygu Çayırıcıoğlu

Ankara-2014

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

**SOSYOLOJİDE SİNEMA FİLMLERİNİN EĞİTSEL ARAÇ  
OLARAK KULLANILMASI**

Yüksek Lisans Tezi

Duygu Çayırıcıoğlu

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Özgür Yaren

Ankara-2014

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

SOSYOLOJİDE SİNEMA FİMLERİNİN EĞİTSEL ARAÇ  
OLARAK KULLANILMASI

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Dağdır Yaren

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

Doç. Dr. Özgür Yaren (danışman)

Prof. Dr. Funda Çontel

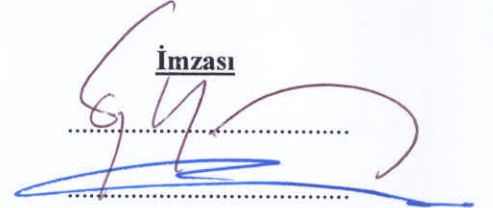
Yrd. Doç. Dr. Serpil Can Yepçi Akşel

Yedek

Prof. Dr. Nejat Ulman

Doç. Dr. İzzet Duran

İmzası



Sengül



Tez Sınavı Tarihi 15.04.2014

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ**  
**ANKARA ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

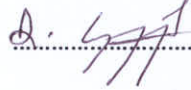
Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.(21.11.2014)

Tezi Hazırlayan  
Öğrencinin

Adı ve Soyadı

Duygu Gayircioğlu

İmzası



## İÇİNDEKİLER:

|  |            |
|--|------------|
| <b>İÇİNDEKİLER</b> .....   | <b>I</b>   |
| <b>GİRİŞ</b> .....   | <b>1</b>   |
| <b>BİRİNCİ BÖLÜM: SİNEMA, GERÇEKLİK VE İDEOLOJİ</b> .....  | <b>17</b>  |
| 1.1. Sinemada Gerçeklik ve Gerçekçilik.....  | 19         |
| 1.2. Sinema ve İdeoloji İlişkisi.....  | 34         |
| <b>İKİNCİ BÖLÜM: SOSYOLOJİNİN SANAT, SİNEMA VE FİLM MEDYUMU İLE İLGİLİ OLAN ALT DALLARI</b> .....                              | <b>42</b>  |
| 1.1. Sosyolojinin Alt Dalları .....  | 52         |
| 1.1.1. Görsel Sosyoloji.....   | 53         |
| 1.1.2. Sanat Sosyolojisi .....   | 56         |
| 1.1.3. Sinema Sosyolojisi.....   | 58         |
| 1.1.3.1. Sinema Sosyolojisine Tarihsel Olarak Kısa Bir Bakış.....  | 59         |
| 1.1.3.2. Norman Denzin'in Kavramlaştırmasıyla Sinema Sosyolojisi.....  | 61         |
| <b>1.1.3.2.1. Sinemasal Toplum, Sinemasal İmgelem:</b> .....   | <b>65</b>  |
| <b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: SOSYOLOJİDE SİNEMA FİMLERİNİN EĞİTSEL ARAÇ OLARAK KULLANILMASI</b> .....                                      | <b>70</b>  |
| 1.1. Sinema Filmleri ve Sosyoloji Eğitimi Arasındaki İlişki: Sosyolojik İmgelemi Oluştururken Sinema Filmlerine Yönelmek ..... | 70         |
| 1.2. Diğer Akademik Dallarda Sinema Filmlerinden Yararlanmak.....  | 83         |
| 1.3. Filmlerle Birlikte Ders Yürütmenin Sınırlılıkları .....   | 87         |
| 1.4. Ele Alınan Sosyolojik Kavramlar ve Seçilen Filmler .....  | 93         |
| 1.4.1. Janet Cosbey'nin Çalışmasındaki Filmler ve Sosyolojik Kavramlar: .....  | 94         |
| 1.4.2. Dana Bickford Tipton ve Kathleen A. Tiemann'in Çalışmasındaki Filmler ve Sosyolojik Kavramlar: .....                    | 98         |
| 1.4.3. Mathieu Deflem'in Çalışmasındaki Filmler ve Sosyolojik Kavramlar:.....  | 100        |
| 1.4.4. Stephen B. Groce'un Çalışmasındaki Filmler ve Sosyolojik Kavramlar: .....   | 106        |
| 1.4.5. Bülent Diken ve Carsten Laustsen'in Çalışmasındaki Filmler ve Sosyolojik Kavramlar: .....                               | 109        |
| 1.4.6. Don D. Smith'in ve Eleanor V. Fails'in Çalışmalarındaki Filmler ve Sosyolojik Kavramlar: .....                          | 113        |
| <b>SONUÇ</b> .....   | <b>119</b> |
| <b>KAYNAKÇA</b> .....  | <b>127</b> |
| <b>ÖZET</b> .....  | <b>133</b> |
| <b>ABSTRACT</b> .....  | <b>134</b> |

## GİRİŞ

Sinema ve sosyoloji arasında karşılıklı bir ilişki vardır. Film çalışmaları içerisinde sosyolojinin pek çok kavramından yardım alınmaktadır. Film çözümlerinde, felsefe, psikoloji, siyaset bilimi ve daha pek çok farklı sosyal bilim dalının yanı sıra sosyolojiye de başvurulmaktadır. Sinemanın kendisi ve sinema filmlerinde yaratılan dünyalar üzerine düşünmek için birbirinden farklı alanlara dair bilgi sahibi olmak, önemli bir arka plan oluşturmak gerekmektedir. Sosyoloji arka planı, bu alanlar içerisinde en çok ön plana çıkanlardandır. Bununla birlikte, sosyoloji biliminin kendisi de sinemayla ilgilenmektedir. Sosyoloji alanında sinemanın topluma dair sunduğu temsiller, seyirciyle/toplumla kurduğu ilişki, toplumun sinemaya/sinemanın topluma etkisi üzerine çalışmalar yürütülür. Bu çalışmalar için bir alt dal olarak sinema sosyolojisi oluşturulmuştur. Diğer taraftan sosyoloji, sinemadan sosyoloji yapma uğraşı içerisindeyken de yardım almaktadır. Daha doğrusu, akademide sosyolojik kavramların ele alınmasında sinema filmleri aracı bir rol üstlenir. Bu tezin çalışma konusu da bu aracı rol üzerine şekillenmektedir. Sinema filmlerinin sosyolojik kavramların açıklanmasında bir araç olarak kullanılması konu edilmektedir. Sosyoloji, sinemadan bir analogi nesnesi olarak yardım almaktadır. Filmler ona, sosyolojik imgelemi oluşturmada bir imkan sağlamaktadır. C. Wright Mills'e ait olan sosyolojik imgelem/düş gücü kavramı, bireysel deneyimlerin toplumsal kurumlarla, toplumların tarihteki yeri ile ilişkilendirilmesini ifade etmektedir. Mills'e göre bireyin hayatı, içinde bulunduğu toplumdan ve toplumun tarihinden kopuk olamaz. Tarih ve biyografi iç içedir, birbirlerini etkilemektedirler. Dolayısıyla sosyolojik imgelem tarih ve biyografi

arasındaki ilişkiyi anlayabilme kabiliyetidir. Tarih ve biyografi arasındaki ilişkiyi anlayabilmek toplumla birey arasındaki ilişkiyi anlayabilmektir (Mills, 2000). Buradan hareketle, eğer sosyolojik imgelem tarih ve birey dolayısıyla birey ve toplum arasındaki ilişkiyi anlayabilme çabasıysa sinema filmleri bu çabaya önemli ölçüde destek verebilme potansiyeli taşımaktadır.

Lancaster Üniversitesi Sosyoloji bölümünde öğretim üyesi olan Bülent Diken ve Aarhus Üniversitesi Siyasetbilim öğretim üyesi olan Carsten B. Laustsen birlikte hazırlamış oldukları *Filmlerle Sosyoloji* kitabında, sinemaya içeriden ve dışarıdan yaklaşırlarken, sinema figürlerinin sinemasal anlamlarından ayrı olarak sosyolojik anlamlar da sunduğunu ve filmleri alegorik olarak incelediklerini söylerler. Toplumsal olguları soyut teori ile incelemek yerine filmleri toplumsal olgular olarak alegori aracılığıyla ele almaktadırlar. Onlara göre, filmlerden alınan parçalar, sosyolojik hayal gücünü kamçılayabilmektedir. Alegori, sinemaya bakışı biçimlendirdiği gibi sinema/toplum gibi çifte okumalara da imkan tanımaktadır. Filmden bahsederken toplumdan, toplumdan bahsederken de filmde bahsederiz. Dolayısıyla, toplumu anlamada film aracı olmaktadır (2010:34-35).

Tez çalışmasında, sinema filmlerinin, sinemasal/sanatsal/estetik anlamları üzerine eğilmekten ziyade bu medyumun sosyolojik kavramların somutlaştırılmasında bir aracı rol üstlenebileceği düşüncesi ele alınacaktır. Yukarıda da belirtildiği gibi filmler bizlere topluma dair çok fazla şey söylemektedirler. Sinema malzemesini toplumdan, insandan almaktadır ve ister istemez topluma, insana dair pek çok şey söylemektedir. Dolayısıyla inceleme konusu toplum olan bir bilim dalıyla, sosyolojiyle çok önemli bir ortak paydada buluşmaktadır.

Çalışmada bu konunun seçiminde en büyük etken sosyoloji lisans eğitimim boyunca, sosyoloji kavram ve kuramlarının ele alınmasında sinema filmlerinin hem biz lisans öğrencilerine hem de dersleri veren akademisyenlere büyük kolaylık sağlamış olmasıdır. Lisans eğitimim boyunca sinemanın sosyolojik kavramları anlama ve pratiğe dökme aşamasında destek veren önemli bir araç olduğunu fazlasıyla deneyimlemiş oldum. Bazı derslerde akademisyenler ders programlarına filmleri de eklemekteydiler. Dersin ilk yarısında bir sinema filmi seyredip diğer yarısında da o haftanın kavram ve kuramlarını bu izlenen film üzerinden tartışırdık. Bu zaman sınırlılığı açısından her ders için başvurulabilen bir yöntem değildi belki ama dersteki öğrencilerin motivasyonunu son derece arttırmaktaydı. Özellikle de benim gibi sinemasever öğrencilerin ilgisi ve heyecanı katlanmaktaydı. Bizi rutin ders dinleme pratiğinden bir parça uzaklaştırması da bir etkendi, ama kendimizi tıpkı gözlem yapmak için sahaya çıkmış gibi hissetmemiz en büyük motivasyonumuzdu. İzlediğimiz şey gerçek değildi, gerçeğin bir temsiliydi ancak, yine de ele alınacak olan kavram ve kuramların ya da sosyal problemlerin somutlaştırılması açısından büyük bir hizmet sağlamaktaydı. Bizlere sahaya çıkmadan bir örneklem imkanı tanımaktaydı.

Sosyoloji lisans eğitimimin ilk 1-1,5 yılında teoriler ve kavramlar arasında kaybolmuştum. Tanıştığımız çoğu yeni bilgi zihnimde asılı kalıyordu, muhtemelen de bir süre sonra bu kavramların, teorilerin bir kısmı aklımdan çıkıp gideceklerdi. Aynı dönemde sinema ile olan bağım keyfi, eğlenceli birkaç saatlik vakit öldürme etkinliği olmaktan çıkmış, sinema üzerine okumalar yapmaya düşünmeye başlamıştım. Sinemayı, artık kendim için bir aydınlanma aracı olarak görüyordum. Kimi derslerde bazı akademisyenlerin kavram ve kuramları bir film eşliğinde



işlemeyi tercih etmeye başlamalarıyla sinemanın bir başka yönünü daha keşfetmiş oldum: Filmler bana sosyoloji eğitimimde de yardımcı olacaktı. Sosyolojiye olan ilgim büyük bir ivme kazanmıştı, eğitimimde ciddi bir olumlu değişim söz konusuydu. İlk olarak 1998 yapımı olan *Patch Adams* (Tom Shadyac) filmini Kurumlar Sosyolojisi dersinde izlemiştik ve bu film üzerinden tartışmaya katılmak bana inanılmaz bir motivasyon sağlamıştı. Sınav kağıdında da sorulan soruları film üzerinden gözümde canlandırıyordum. Tüm kavramlar zihnimde canlı canlı duruyordu. Soyut her an zihnimden uçmaya hazır bilgiler olmak yerine somut bir şekilde gözümün önünde duruyorlardı. Diğer yandan sinema üzerine çalışmak için sosyolojik bir arka planın da gerekli olduğunu anlamıştım. Aynı şekilde sosyoloji yapma uğraşı içerisindeyken diğer pek çok alandan beslenmek gerekmektedir. Kısacası sosyolojiyi anlamak için sinemaya, sinemayı anlamak için de sosyolojiye başvuruyordum.

Görseller eğitimde, verimliliği arttıran unsurlardır. Sinema da bizim sosyoloji derslerimiz için verimliliği arttıran bir yardımcıydı. Bu sadece sosyoloji bölümü için geçerli bir şey de değildi. Diğer pek çok sosyal bilim dalında da bu yönteme başvurulmaktaydı. Soyut olanı diğer bir deyişle zihnimizde beliren kavramları örnekler üzerinden somuta dönüştürebilme gücü tanımaktaydı.

Sosyoloji ve sinema arasındaki ilişki üzerine Türkçe literatürde Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen'in *Filmlerle Sosyoloji* adlı kitabı dışında yapılmış derli toplu bir çalışma bulunmamaktadır. Bu konu üzerine odaklanan, tezin üçüncü bölümünde detaylı bir şekilde anlatılan ve karşılaştırılan çalışmaların -Diken ve Laustsen'inki hariç- tamamı yabancı literatürdendir. Bu durum bu tez çalışmasının en büyük

sınırlılıklarından birisidir. Bu anlamda bu çalışmanın literatüre bu konu üzerine yazılmış makalelerin çevrilip, detaylı bir şekilde değerlendirilip karşılaştırılmaları açısından, daha sonra yapılacak olan çalışmalara bir arka plan oluşturma imkanı da tanıyacaktır. Benim gibi bu konu üzerine çalışmak, araştırmak isteyenlere veri sağlayacaktır. Böylece tezin amacı da ortaya çıkmış olmaktadır. Daha önce Türkçe literatürde yapılmamış bir çalışma ortaya koymak, değinilmemiş bir konuya değinmek amaçlanmıştır. Sosyoloji derslerinde sinema filmlerinden yardım almanın önemi, artıları ve eksileriyle değerlendirilmeye çalışılmıştır. Sinema filmlerinin sosyolojik imgelem/düş gücünün oluşturulmasındaki yardımcı rolü tartışılmak istenmiştir.

Bu tez çalışması boyunca yedi araştırma sorusu cevaplandırılmaya çalışılacaktır:

- 1)Sinema aracılığıyla toplumsal meseleler üzerine düşünülebilir mi?
- 2)Sinema, sosyolojik kavramların anlaşılmasında nasıl fayda sağlar?
- 3)Sosyolojik amaçlarla sinemaya başvurmanın sınırlılıkları, avantajları ve dezavantajları nelerdir?
- 4)Sinema ile gerçeklik ilişkisinin ilk üç soruya katkısı nasıl olur?
- 5)Sinema ile ideoloji ilişkisinin ilk üç soruya katkısı nasıl olur?
- 6)Sinemayı sosyolojide bir analogi nesnesi olarak kullanırken ağırlıklı olarak nasıl filmler tercih edilmektedir?

7)Sosyolojinin sinemaya bakışı nasıldır? Sinema, sosyoloji içerisinde nasıl bir yere sahiptir?

Çalışma boyunca sınanmaya çalışılacak olan hipotezler ise;

1)Sinema aracılığıyla sosyolojik kavramlar üzerine düşünülebilir. Ancak sinemanın gerçeklik ve ideoloji ile kurduğu ilişkiden kaynaklı, filmlerin kuramda bir analogi nesnesi olarak kullanılmasında bir takım sınırlılıklar meydana gelebilir. Filmler ampirik geçerliliğe sahip değildir ve filmlerdeki temsillerden sosyolojik çıkarımlarda bulunurken onun sinemasal bir evren olduğu unutulmamalıdır.

2)Sinema filmleri, sosyoloji bölümü öğrencileri için sahaya/alana çıkma deneyimini sınırlı da olsa yaşatabilmektedir.

3)Sinema filmleri soyut sosyolojik kavramların somutlaştırılmasında, görsel olarak zihinlerde canlandırılmasında fayda sağlamaktadır.

Bir, iki, üç ve altıncı soruya, ana konunun işleneceği üçüncü bölümde yanıt aranacaktır. Ancak öncesinde, bu dört soruya bağlı olarak ortaya çıkan diğer üç soru, birinci ve ikinci bölümlerde cevaplandırılmaya çalışılacaktır.

Bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır. İlk olarak Sinema, Gerçeklik ve İdeoloji bölümünde sinemanın gerçekle olan ilişkisi ele alınacaktır, sinemadaki "gerçekçilik" tartışmalarına kısaca yer verilecektir. Diğer yandan, sosyal bilimcilerin de son derece ilgisini çeken, sinemanın ideoloji ile olan ilişkisi incelenecektir. Sinemanın aynı zamanda ideolojik bir aparat oluşuna dair bir değerlendirme yapılmaya çalışılacaktır. Çalışmanın asıl konusu olan sosyoloji yaparken sinema

filmlerinden yardım alınması meselesinin tartışıldığı üçüncü bölüme basamak basamak ilerlerken ilk basamakta gerçeklik, gerçekçilik, sinemanın ideolojik bir aygıt oluşu, sinemanın kolektif bir sanat dalı oluşu diğer bir deyişle toplumun farklı kesimlerinden farklı hayat görüşlerine sahip insanların ortaklaşa bir ürün ortaya çıkarma etkinliği oluşu üzerinde durulacaktır.

İlk bölümde, bir gerçeklik tartışması yapılmaktadır çünkü sinemanın kendisi gerçeğin daha da konu bağlamında kalacak olursak toplumun -geniş ya da sınırlı bir kesiminin- bir temsilidir. Tezin başlangıcında verilen hipotezler arasında ifade edildiği gibi, sosyoloji yapma uğraşı içerisinde bulunan kişilere bu temsiller, çalışma sahası ve örneklem imkanı tanır. Gerçeğin kendisine ulaşamadığında gerçeği tahayyül etme olanağı sağlar. Bu açıdan sosyoloji yapma uğraşı içerisindeyken sinema filmlerinden yardım alınması konusunda sinemanın gerçeği ne kadar yansıtılabildiğine, hangi tür filmlerin bu konuda daha başarılı olduklarına bakmakta fayda görülmüştür ve tez çalışması kapsamında ayrıca bir bölüm haline getirilmiştir.

Sinemanın gerçeklikle ilişkisinin incelenmesinin ardından ilk bölümün devamında ideoloji ile sinemanın ilişkisine yer verilecektir. Sinema ve sosyoloji ilişkisi ele alınırken es geçilemeyecek bir önemli konu da ideolojidir. Sosyal bilimciler açısından sinemanın ideolojik bir aygıt oluşu ilgi çekici bir konudur. Burada geniş, kapsamlı bir ideoloji kavramına odaklı bir tartışma yapılmamış sadece sinema ve ideoloji ilişkisi üzerinde yoğunlaşmıştır.

Sinemanın diğer pek çok medya gibi toplum üzerinde çok büyük etkisi vardır. Sinema aracılığıyla bir takım fikirler, hayat görüşleri topluma empoze edilebilmektedir. Sinemanın gerçeği yansıtıp yansıtmadığı, ideolojiyi tekrar tekrar

üretim üretmediği, kameranın kendiliğinden ideolojik bir aygıt olup olmadığı tartışmaları oldukça yaygındır. Sinema en başından beri ideoloji ile ilişkili olmuş ve ideolojik bir önem taşımıştır. Başka bir açıdan, sinema bir tarafıyla egemen ideolojinin değerlerini benimserken bir tarafıyla da bu egemen ideolojinin dışında kalan ve hatta ona karşı tavır alan başka ideolojik yaklaşımlar için de çekici bir unsur olmuş, ideal bir aygıt görevi görmüştür. Ama özellikle egemen sınıf, elit kesim açısından kendi hegemonyasını sağlama konusunda, televizyon programları/şovları/dizileri, tür romanları ve müzik parçaları gibi diğer pek çok sanatsal ve kültürel ürün yanında sinema da çok önemli bir araç haline gelmiştir.

Ertan Yılmaz, egemen ideolojinin en önemli özelliklerinden birisinin mevcut durumun (ekonomik, kültürel, politik vb.) doğal, gerçek ve değiştirilemez olduğuna inandırmak olduğunu vurgular. Bu ideoloji mevcut yaşam tarzının (popüler Hollywood sinemasındaki Amerikan yaşam tarzı olarak karşımıza çıkar) olabildiğince az sorgulanmasına hizmet etmektedir. Bunların ebedi olduğu düşüncesini benimsetip sistemin değişmesine yönelik tehditleri ortadan kaldırma amacı taşınmaktadır (Yılmaz, 2008:71).

Diğer taraftan ideoloji konu başlığı açıldığında toplumsal cinsiyet rollerinin temsili noktasındaki sıkıntılara değinmemek yanlış olurdu. Özellikle de ana akım/popüler Hollywood filmlerinde kadın ve erkek temsilleri önemli bir tartışma konusudur. Bu temsil problemlerini ırk, sınıf ve eşcinsellik üzerinden pek çok örnekle arttırmak da mümkündür.

İlk bölümde ele alınan son konu ise, bir sinema filminin seyirciyle buluşmasından önceki aşamalarının da filmin gerçeklikle kurduğu bağı önemli ölçüde etkilemesi sebebiyle prodüksiyon sürecidir.

Böylece birinci bölüm biterken tez araştırma sorularından "Sinema ile gerçeklik ilişkisinin ilk üç soruya katkısı nasıl olur?" ve "Sinema ile ideoloji ilişkisinin ilk üç soruya katkısı nasıl olur?" için yanıt alınmış olması hedeflenmektedir.

Sinema ve sosyoloji ilişkisinin irdelendiği bir tez çalışmasında sosyolojiye de ayrıca bir yer vermek gerektiği düşünülerek ikinci bölüm buna ayrılmıştır. Çok kısaca sosyoloji kavramı ele alınmış, şimdiye dek yapılmış olan pek çok tanımına yer verilmiş ve sosyolojinin bir bilim dalı olarak ortaya çıkışına değinilmiştir. Ancak bu bölümün oluşturulmasındaki asıl amaç, sosyolojinin sanatla, sinemayla ve film medyumuyla kurduğu ilişkiyi ele almaktır. Bu ilişki Görsel Sosyoloji, Sanat Sosyolojisi ve Sinema Sosyolojisi alt bölümlerinde işlenecektir. Sosyoloji ile film aracının çakıştığı bir alan olduğu için Görsel Sosyoloji ve diğer yandan sinema ve daha da genelde sanatın, sosyoloji içerisinden nasıl algılandığını göstermek, sosyolojinin alt dalları olarak nasıl çalıştıklarına ve çalışma konularının neler olduğuna dair kısa bir değerlendirme yapmak amacıyla da Sanat ve Sinema Sosyolojisi ele alınacaktır. Böylece çalışmanın asıl tartışma konusuna doğru ilerlerken sanat-sinema-sosyoloji ve görsel araçlar (medya aygıtları) arasındaki ilişkiye dair genel bir tablo ortaya koyulmaya çalışılacaktır. Tezin, "Sinema ile ideoloji ilişkisinin ilk üç soruya katkısı nasıl olur?" ve "Sosyolojinin sinemaya bakışı nasıldır? Sinema, sosyoloji içerisinde nasıl bir yere sahiptir?" sorularına yanıt

aranacaktır. Sinemanın ideoloji ile olan ilişkisine odaklı soruya ilk bölümde bir yanıt aranmaya çalışılmıştır ancak ayrıca bir sosyoloji alt dalı olan sinema sosyolojisi perspektifinden değerlendirme yapılmasının da doğru olacağı düşünülmüştür.

Sinema sosyolojisi, seyirci ve sinema ilişkisini incelemeyi; sinemayı bir kitle iletişim aracı olarak ele almayı; yansıtıcı ve şekil verici bir araç olarak sinemaya bakmayı; sinema ve toplum ilişkilerini çözümlenmede uygun yöntemleri sunmayı sağlamaktadır. Aslında sinema sosyolojisi, yedinci sanat dalı olarak kabul edilen sinemanın farkında olduğumuzdan çok daha geniş bir alanda ne derece bir etkiye sahip olduğunu anlama girişimidir. Sinema sosyolojisiyle ilgilenen isimlerden ön plana çıkanlar, Norman Denzin ve Andrew Tudor'dur. Diğer yandan Rajinder Kumar Dudrah'nın da bu alana önemli katkıları olmuştur. Rajinder Kumar Dudrah, toplumun ve kültürün alanlarının belki de tümünün sosyoloji disiplini içerisinde araştırılmakta olduğunu belirtir. Ona göre, sinema konusuna daha az hizmet edilmiştir. Kitle iletişim sosyolojisi çalışmaları halihazırda devam ederken sinema çalışmaları nadiren dikkat çekmektedir (Dudrah, 2006:21).

Denzin, endüstrileşen toplumlarda sinemanın sosyolojik etkisinin ve onun sosyal teoriye ithal edilmesinin önemli sosyal teorisyenlerce ilk zamanlar küçümsendiğini ve göz ardı edildiğini anlatır. Ona göre, sadece Amerikalı pragmatistler bu yeni endüstriye ve onun toplum üzerindeki etkilerine dikkat çekmişlerdir (Denzin, 1995:13). Tudor da, 1998 yılında *Image and Influence: Studies in the Sociology of Film* adlı kitabı ile Amerika ve Avrupa'da sinema sosyolojisine dair önemli bir çalışma ortaya koymuş ve bu yeni gelişen alt dala daha fazla dikkat çekmiştir. Bu bölümde Denzin'in çalışmasına geniş yer ayrılmıştır. Hatta Norman

Denzin'in sinema sosyolojisine ve Denzin'e ait olan "sinemasal toplum" ile "sinemasal imgelem" kavramlarına ayrıca birer başlık oluşturulmuştur.

Üçüncü bölüme kadar olan bölümlerde dört, beş ve yedinci sorunun yanıtları aranmıştır. Eğer bu sorular cevaplandırılmaz ise ya da böyle bir çabaya girişilmezse ilk üç ve altıncı soruya tam bir yanıt alınamayacaktır. Sinemanın sosyoloji için bir araç olduğundan söz ediyoruz ama sinema sadece basit bir araç gibi görülüp geçilemez. Üzerine hem akademi içerisinden hem de dışarısından çalışmalar yapılan bu medyumu tanımak gerekmektedir. Onun, gerçeklik ve ideoloji ile kurduğu ilişkiye bir yer ayrılmalıdır. Böylece bu aracın bu hizmeti ne derece, ne kadar yerine getirebileceği ya da tez kapsamında oluşturulan hipotezlerin sınanıp sınanamayacağı görülecektir.

Üçüncü bölümde tezin ilk üç ve altıncı araştırma sorusu olan "Sinema aracılığıyla toplumsal meseleler üzerine düşünülebilir mi?", "Sinema, sosyolojik kavramların anlaşılmasında nasıl fayda sağlar?", "Sosyolojik amaçlarla sinemaya başvurmanın sınırlılıkları, avantajları ve dezavantajları nelerdir?" ve "Sinemayı sosyolojide bir analogi nesnesi olarak kullanırken ağırlıklı olarak nasıl filmler tercih edilmektedir?" için yanıt aranmaya çalışılacaktır.

Bu bölümde tez çalışmasının ana konusu olan akademide sosyoloji bölümünde sinema filmlerinin eğitsel araç olarak kullanılması ve sosyolojik imgelemin filmler aracılığıyla oluşturulması meselesine odaklanılmaktadır. Bölüm dört başlıktan oluşmaktadır. Birinci ve üçüncü başlık altında, konuyla alakalı literatür üzerinden, sosyoloji derslerinde sinema filmlerinden yardım almanın-bu filmlerle birlikte ders işleme yönteminin uygulanabilirliği artıları ve eksileriyle tartışılacaktır.



İkinci başlık altında sosyoloji dışında, diğer akademik dallara bağlı farklı derslerde de bu yöntemin uygulanması ele alınacaktır. Burada Lisen C. Roberts, Eliza Dean ve Terry Nienhuis'un birlikte hazırladığı *Işık, Kamera, Çekim: Sosyal Bilimlerde Uzun Konulu Filmlerle Öğrenme (Lights, Camera, Action: Teaching with Feature Film in the Social Sciences)* ve Benicia D'sa'nın *Uzun Konulu Filmler İnsan Hakları Meselelerine Karşı Öğrencilerin Duyarlılığını Arttıran Etkili Bir Eğitim Aracı mıdır? (Are Feature Films an Effective Teaching Tool for Sensitizing Students to Human Rights Issues?)* adlı makaleleri üzerinden sosyal bilimlerde uzun konulu filmlerin eğitim amaçlı kullanımı üzerine bir değerlendirme yapılacaktır. Farklı bir akademik alandan İşletme bölümünden Joseph E. Champoux'nun *Bir Eğitim-Öğretim Aracı Olarak Sinema (Film As a Teaching Resource)* adlı çalışmasına da burada değinilmiştir. Champoux da filmlerle birlikte ders yürütme yöntemini uygulayan bir akademisyendir. Champoux, derslerinde işletme kavram/teorilerini ve "örgütsel davranışlar"ı anlatırken öğrencilerine çok iyi bilinen popüler birkaç filmde sahneler izlettirmektedir. Filmlerden yardım alarak işlediği derslere dair deneyimlerini, bu yöntemin avantaj ve dezavantajlarıyla birlikte makalesinde anlatır. *Top Gun* (Tony Scott, 1986) *Şirket (The Firm)*, (Sydney Pollack, 1993) *Sabrina* (Billy Wilder, 1954), *Tuhaf Çift (The Old Couple)*, (Gene Saks, 1968) gibi filmlerle birlikte bu yöntemi uygulamıştır. Ayrıca bu başlık altında Benjamin Bloom'un öğrenme seviyelerini gösteren taksonomisinden de bahsedilmiştir.

Son olarak üçüncü bölümde, sinema filmleriyle birlikte sosyolojik kavram ve kuramların nasıl ele alındığına ve sosyoloji derslerinin bu şekilde nasıl yürütüldüğüne dair somut örnekler olması amacıyla yedi çalışmadaki film ve kavramlar üzerine odaklanılacaktır. İlk olarak Janet Cosbey'nin *Modern Sinemayı*

*Kullanarak Sosyal Problemleri Öğrenmek (Using Contemporary Films to Teach About Social Problems)*, ikinci olarak Dana Bickford Tipton ve Kathleen A. Tiemann'in 1993 yılında yazmış olduğu *Sinema Filmlerini Kullanarak Sosyolojik Düşünceyi Oluşturmak (Using the Feature Film to Facilitate Sociological Thinking)*, üçüncü olarak Mathieu Deflem'in *Alfred Hitchcock ve Sosyal Teori:Parsons ile Filmler Üzerine (Alfred Hitchcock and Sociological Theory:Parsons Goes to the Movies)*, dördüncü olarak Stephen B. Groce'un 1992 tarihli *Sinema Filmlerinden Yardım Alarak Popüler Müzik Sosyolojisi Eğitimi:Seçili ve Açıklamalı Videografi (Teaching the Sociology of Populer Music with the Help of Feature Films:A Selected and Annotated Videography)*, beşinci olarak Bülent Diken ve Carsten B. Lausten'in 2010 tarihli *Filmlerle Sosyoloji*, altıncı olarak da Don D. Smith'in 1982'de yayınlanmış olan *Sinema Filmleri Aracılığıyla Sosyoloji Eğitimi (Teaching Undergraduate Sociology Through Feature Films)* ve Eleanor V. Fails'in 1988'de yazdığı *Video İle Sosyolojik Teoriyi Öğrenmek:Deneysel Bir Stratejiyi Geliştirme (Teaching Sociological Theory Through Video:The Development of an Experimental Strategy)* adlı çalışmaları ele alınacaktır. Bu çalışmaların bir çoğu, onları yazan akademisyenlerin filmlerle birlikte dersleri yürütme deneyimleri ve bu derslere dair gözlemleri üzerine kuruludur.

İlk olarak Janet Cosbey'nin sosyolojik kavramları ve onlara uygun olarak seçtiği filmler ele alınmıştır. Cosbey'nin, dersinde izlettiği ilk film *Çarpışma (Crash, Paul Haggis, 2004)* olmuştur. İlk ders konusu da "ırk", "kültür" ve "sosyal sınıf çarpışmaları"dır. Daha sonraki derslerde "fakirlik" kavramı için seçtiği film *Umudunu Kaybetme (The Pursuit of Happyness, Gabriele Muccino, 2007)*, "toplumsal cinsiyet" için *Tek Başına (North Country, Nici Caro, 2005)*, "suç" ve

"idam cezası" için *Ölüm Yolunda* (*Dead Man Walking*, Tim Robbins, 1995), "şiddet" konusu için *Benim Cici Silahım* (*Bowling for Columbine*, Michael Moore, 2002), "seks" için *Kinsey* (Bil Condon, 2004), "Ailevi problemler" tartışması için *Küçük Güneşim* (*Little Miss Sunshine*, Valerie Faris, 2006) ve sonuncu ders konusu olarak "çevre sorunları" için ise, *Uygunuz Gerçek* (*The Inconvenient Truth*, Al Gore, 2006) adlı belgesel filmini seçer.

İkinci olarak Dana Bickford Tipton ve Kathleen A. Tiemann'in çalışmasındaki filmler ve sosyolojik kavramlardan bahsedilir. Tipton ve Tiemann, derslerinde yardım almak amacıyla iki film seçerler. Bunlar *Milagro Fasulye Tarlası Savaşı* (*The Milagro Beanfield War*, Robert Redford, 1988) ve *Roger ve Ben*'dir (*Roger and Me*, Michael Moore, 1989). Bu iki filmin sosyolojik analizinin, Çatışmacı ya da Yapısal Fonksiyonalist perspektiften yararlanılarak yapılmasını isterler.

Üçüncü olarak Deflem'in kavramları ve filmleri ele alınır. Deflem, bir ampirik evrenden çıkmış olan Hitchcock filmlerindeki sosyal hayatların ampirik boyutlarının, Parsonsçı düşüncelerin teorik bir uygulaması açısından yararlı olacağını düşünmüştür. Deflem, Hitchcock filmlerinde tasvir edilen Amerikan ailesinin bir analizi için Parsons'ın *Ailenin İşlevsel Yönü* kavramına başvurmanın önemli olduğunu söyler. (Deflem, 2007). Deflem'in Parsons'ın kavramlarından yola çıkarak ele aldığı filmler: *Lekeli Adam* (*The Wrong Man*, 1958), *Tehlikeli Adam* (*The Man Who Knew too Much*, 1958), *Şüphenin Gölgesi* (*Shadow of a Doubt*, 1943), *Sahne Korkusu* (*Stage Fright*, 1950), *Şüphesiz* (*Suspicion*, 1941), *Kuşlar* (*The Birds*, 1963),

*Sabotaj* (*Sabotage*, 1936) ve son Hitchcock filmi olarak *Aşktan da Üstün*'dür (*Notorious*, 1946).

Dördüncü olarak, Stephen B. Groce'un çalışmasındaki filmler ve sosyolojik kavramlar incelenir. Groce, Popüler Müzik Sosyolojisi dersinde ele alınacak konuların tartışması için *Bird* (Clint Eastwood, 1988), *Batı Medeniyetinin Çöküşü, Bölüm 2: Heavy Metal Yılları* (*The Decline of Western Civilization, Part 2: The Heavy Metal Years*, Penelope Spheeris, 1988), *Eddie and the Cruisers*'ta (Martin Davidson, 1983), *Hail, Hail Rock 'N' Roll* (Taylor Hackford, 1988), *One-Trick Pony* (Robert M. Young, 1980), *Şarkı Yazarı* (*Songwriter*, Alan Rudolph, 1984) ve *This is Spinal Tap*'ta (Rob Reiner, 1984) adlı yedi filmi seçer.

Daha sonra, Diken ve Laustsen'in *Filmlerle Sosyoloji*'de seçtikleri sosyolojik kavramlarla yapmış oldukları film analizleri ele alınır. Diken ve Laustsen, kitapta altı filmi analiz etmektedirler. *Hamam* (Ferzan Özpetek, 1997) filmini toplumsal cinsiyet, kimlik ve öteki kavramlarıyla; *Sineklerin Tanrısı*'nı (*Lord of the Flies*, Peter Brook, 1963) terör, korku ve güvenlik; *Tanrı Kent'i* (*City of God*, Fernando Meirelles, 2002) kapitalizm ve direniş; *Dövüş Kulübü*'nü (*Fight Club*, David Fincher, 1999) kitle biçimleri; *Brazil*'i (Terry Gilliam, 1985) kamplar ve yoksulluk; son olarak da *Hayat Güzeldir* (*Life is Beautiful*, Roberto Benigni, 1997) filmini etik ve tanık olma kavramlarıyla ele almıştır. *Filmlerle Sosyoloji*'de, Deflem ve Cosbey'nin çalışmalarına oranla çok daha derinlikli analizler söz konusu olduğu için tüm bu analizlere çok detaylı bir şekilde yer verilmeyecek, her biri kısa özetler halinde anlatılmaya çalışılacaktır.

Sonuncu olarak da Don D. Smith'in ve Eleanor V. Fails'in seçtiği filmler ve sosyolojik kavramlar birlikte ele alınacaktır. Smith, "Güç" kavramı için *Kralın Tüm Adamları* (*All The King's Men*, Steven Zaillian, 2006), "Yaşlanma süreci" üzerine yapılacak olan bir tartışma için *I Never Sang For My Father* (Gilbert Cates, 1970), "Referans grupları" için *Her Devrin Adamı* (*A Man For All Seasons*, Fred Zinnemann, 1966), "Sembolik Etkileşimcilik" kuramı için *Kim Korkar Hain Kurttan?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*, Mike Nichols, 1966), "Azınlık akrabalık ilişkileri (minority relations)" için *Beklenmeyen Misafir* (*Guess Who's Coming to Dinner?*, Stanley Kramer, 1967) ve "Benlik" kavramı için ise *Üç Ruhlu Kadın* (*The Three Faces of Eve*, Nunnally Johnson, 1957) filmlerini seçmiştir.

Fails ise, "meşruiyet" kavramını, bir otorite yapısının meşruiyetini tartışmak için *Breaker Morant* (Bruce Beresford, 1980) ya da *Brubaker* (Stuart Rosenberg, 1980) filmlerini tercih eder. İnsanların içinde buldukları durumları nasıl da farklı şekillerde ifade edebileceklerini öğrencilere göstermesi açısından *Rasamon:Sarı İrkin Şehveti* (*Rashomon*, Akira Kurosawa, 1950) adlı filmi seçmiştir. "Stigma" kavramını ele almak için de *Fil Adam* (*The Elephant Man*, David Lynch, 1980) veya *Günahlar* (*Mask*, Peter Bogdanovich, 1985) filmlerini kullanır.

## **BİRİNCİ BÖLÜM: SİNEMA, GERÇEKLİK VE İDEOLOJİ**

James Monaco, geride bırakılan 20. yüzyıla bugünden ya da daha ileri bir tarihten bakıldığında bu yüzyılın en önemli özelliklerinden birisinin özelde sinema, genelde medya olgusu olduğunu söyler. Monaco'nun belirttiğine göre, 28 Aralık 1895'te Paris'te ilk kez halka açık olarak yapılan film gösteriminden bugüne dek insanların büyük bir kısmı sinemalara gitmişlerdi. Televizyonun bir boş zaman etkinliği haline gelmesi bile insanların sinemayla olan ilişkisini kesmemiştir. Ancak, artık insanlar sinemalara gitmeden de evlerinde filmleri izleyebilmeye başlamışlardır. İzlenen bu filmlerin büyük çoğunluğu da ticari, popüler, klasik ve Hollywood tarzı filmlerden oluşmaktadır (Monaco, 2009:13).

Sinemanın bir medya, bir iletişim aracı veya kanalı da olduğunu söyleyen Monaco, onun aynı zamanda yeni bilgi alanlarını da açan bir bilimsel araç olduğunu vurgular. Yazının yedi bin yıldan fazla süre önceki keşfinden bu yana ilk önemli genel iletişim aracıdır. Bir iletişim aracı olarak sinema da dile benzemektedir. Dilin yaptığı gibi aynı iletişimsel işlevlerin çoğunu yerine getirir (2009:65). Ancak, sinema dili, İngilizce, Fransızca ya da matematik dili gibi değildir. Sinemada bir gramer kuralına uymak pek mümkün olmamaktadır. Sözcük bilgisi öğrenmek de gerekmez. Çocukların konuşma dilini öğrenmeden televizyon görüntülerini anlamaları buna örnektir. Bir filmi temel düzeyde değerlendirmek için entelektüel olmak gerekmemektedir. Ama sinemayla fazlasıyla içli dışlı olanlar, görsel açıdan üst düzeyde bilgili kimseler daha çok görür ve duyarlar (2009:149). Bununla birlikte filmi izlemekten ziyade filmi okumayı başarmak için de ciddi bir film kültürü gerekmektedir.

Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen, günümüzde sinemanın çoğunlukla rüyalarla kıyaslandığına vurgu yaparlar. Hollywood bir rüya fabrikasına benzetilmektedir. Tıpkı rüya görürken insanın fiziksel olarak hareketsiz kalıp duygusal ve görsel anlamda yaratıcı ya da aktif oluşu gibi sinemada da fiziksel olarak hareketsiz ama duygusal olarak hareketli bir psikolojik bedensel farkındalık içerisinde olunduğuna değinirler (Diken & Laustsen, 2010:19).

Sinemanın ilk başta bir eğlence aracı olarak ortaya çıkmasından bu yana rolü epeyce değişmiştir. İnsanların tutumlarını ve davranışlarını değiştirebilmekte, düşüncelerini etkileyebilmekte ve kamuoyu oluşturabilmektedir. Sinema bir taraftan, egemen sınıfın düşüncelerinin empoze edilmesine aracı olurken diğer taraftan farklı, aykırı veya muhalif kesimlerin de seslerini duyurabilmelerine, insanlar üzerinde bir farkındalık yaratabilmelerine imkan tanımaktadır.

Nijat Özön, sinemanın çok yönlülüğüne vurgu yapar ve farklı açılardan sinemayı tanımlar: 1) Sinema bir iletişim, bildirişim aracıdır. Çünkü, dünyanın dört bir yanındaki olayları, bilgileri saptayıp yine dünyanın dört bir yanına yayabilir. 2) Sinema bir anlatım aracıdır. Görsel-işitsel imler, düşünceleri duyguları, olguları aktarabilir; kurmaca ya da gerçek bir evren yaratabilir. 3) Sinema bir dildir. Bu görsel-işitsel anlatım aracı kendi yapısına uygun özellikleriyle bir dil niteliğine ulaşmış ve ortaya bir sinema dili çıkarmıştır. 4) Sinema bir sanattır. Çünkü, yaratıcı sanatçıların elinde bu sinema dili her türden duyguyu, görüşü, düşünceyi, konuyu kendine özgü bir şekilde ortaya koyabilme gücüne sahiptir. 5) Sinema, sanatların birleşimi, 'tüm sanat'tır. 6) Sinema bir araştırma aracıdır. Bilimsel, uygulamalı ya da işleyimsel alanlarda araştırmacılara yardımcı olmaktadır. 7) Sinema bir eğitim-

öğretim aracıdır. Görüntülerin ve sesin taşıdığı özelliklerden, bilgi aktarımındaki yoğunluk ve kestirmelikten dolayı okulda ya da okul dışında en etkili eğitim ve öğretim araçlarındadır. 8) Sinema bir propaganda aracıdır. 9) Sinema bir eğlence aracıdır. 10) Son olarak, Özön'e göre, sinema yığınsal bir nitelik taşımaktadır (Özön, 2008:8).

Literatürde sinema üzerine yürütülen önemli tartışmalardan birisi de onun gerçeklikle olan ilişkisi üzerinedir. "Sinema gerçeği ne kadar yansıtılabilmektedir?" "Sinema gerçeği yansıtmak zorunda mıdır?" gibi pek çok soru vardır. Bununla birlikte sinemanın gerçekçiliği konusunda da yoğun tartışmalar da yapılagelmiştir.

### **1.1. Sinemada Gerçeklik ve Gerçekçilik**

Sinemanın devraldığı gerçekçilik, 19. yüzyılda romantizme karşı ortaya çıkmış olan gerçekçilik akımına kadar uzanmaktadır. Bu anlayış, sanatı, klasik ve romantik akımların yapaylığından kurtarmayı, yenilikçi eserler üretmeyi ve konularını öncelikle toplumsal sınıflar ve temalar arasından seçmeyi hedeflemektedir. Gerçekçilik anlayışı toplumcu gerçekçilik, sosyalist gerçekçilik ve büyümlü gerçekçilik gibi farklı kollara ayrılmıştır. Boris Suçkov'a göre, gerçekçilik, yaratıcı bir yöntem olarak, insanın doğayı ve toplumsal gelişmenin yönünü anlamaya çalışırken zorlandıkları bir zamanda, insan eylemlerinin ve duygularının vahşi tutkularından ya da tasarlanmış bir Tanrı'dan gelmediğini, bunların gerçek ya da daha doğrusu, maddi nedenlerle belirlendiğini kavramaya başladıkları zamanda ortaya çıkmış tarihsel bir olgudur. Sanat ve edebiyatta gerçekçi yöntem, toplum üyelerinin,



toplumsal ilişkilerin işleyişini belirleyen temelde saklı kalmış güçleri ele alma göreviyle karşı karşıya kaldıkları zaman ortaya çıkmıştır (Suçkov, 1982: 13).

Necla Aytür, romanda 19. yüzyılda romancının yansıtacağı gerçekliğin ne olduğu ve bunun nasıl yansıtılacağı konusunda bir anlaşmaya varıldığını söyler ancak uygulamada birbirinden ayrılmalar da olduğunu ekler. Bu durumu, gerçekçilik sözcüğünün tıpkı gerçeklik sözcüğü gibi zamanla anlam değiştirmesine bağlar. Aytür, romanda gerçekçiliğin belli başlı kullanılış biçimlerine göre anlamlarını verir. İlk olarak, aslına bağlı kalan doğrudan bir anlatım yöntemi diye tanımlar. İkinci olarak, zengin, çeşitli, renkli bir anlatım olduğunu söyler. Üçüncü olarak, mekanik, ruhsuz bir biçimde dünyayı taklit etmek diye ifade eder. Son olarak da, belli bir yöntemi ve içeriği bulunan anlatım biçimi diye tanımlar. Diğer yandan, gerçeklik sözcüğünün çeşitli anlamlarının belirlediği geniş bir yelpazeden bahseder. Bu yelpazenin bir tarafında salt duyularla algılanan nesnel gerçeklik, diğer tarafta yazarın zihninin bir uzantısı olan ve sadece kendisi için doğru olan öznel gerçeklik vardır. Bu ikisinin tam ortasında da insanların ortak yaşantısının gündelik gerçekliği yer almaktadır. Amerikalı yazarların romanları ise bu iki ucun ortasındaki gündelik gerçekliği ele almaktadır (Aytür, 1987:2-3,5).

Esen Coşkun'a göre, sinemada da gerçekçilik anlayışı, tıpkı diğer sanat dallarında olduğu gibi, çeşitli gerçekçilik formları halinde ortaya çıkmıştır. Birçok yönetmen kendi fikirlerini uyguladıkları filmler yapmışlardır. Bazıları gerçekliği belgesel bazıları ise kurmaca filmler aracılığıyla aramışlardır (Coşkun, 2011:153).

Gerçekliğin görünülerinin kaydedilmesi arzusu Lumiere kardeşlerle başlamış ve diğer pek çok yönetmenin kafasını kurcalamıştır. Burada paralel bir şekilde

ilerleyerek günümüze kadar gelen iki gelenek bulunmaktadır. Bunlardan biri olgulara dayalı belgesel gerçeklik diğeri de kurmaca gerçekliktir. Belgesel film Birinci Dünya Savaşı dönemine dek uzanır, Robert Flaherty ve Dziga Vertov ile başlar. Sinemaya sesin gelmesiyle birlikte sinemanın gerçekçi yönüne daha fazla vurgu yapılmaya başlar ve bu dönemle birlikte film imgesi ve gerçeklik ilişkisi sorunu ile ilgili yoğun kuramsal tartışmalar da ortaya çıkar (Armes, 2011:19). Adorno'ya göre, sesli filmin ortaya çıkması ve yaygınlaşması 20. yüzyılda kitle iletişim araçları açısından çok önemli bir gelişmedir. Sesli film, izleyicisine, kontrolü elden bırakmadan, film yapıtının çerçeveleri içinde ama onun sunduğu kesin olgular tarafından denetlenmeden dolaşabileceği ve uzaklaşabileceği hayal gücüne ve düşüncelere alan açmıştır. Seyircilerin, filmler aracılığıyla anlatılan öykülerle gerçek yaşam arasında doğrudan özdeşlik kurmaları amaçlanmaktadır. Kültür tüketicilerinin imgelem gücünde ve kendiliğindenliğinde bir yetersizleşmenin söz konusu olduğunu ifade eden Adorno, bu durumun nedenlerini psikolojik olarak araştırmaya artık gerek kalmadığını ileri sürmektedir. Çünkü, kültür ürünleri, kitle iletişim araçları ve *kültür endüstrisi*'nin en karakteristik ürünü saydığı sesli filmlerin, nesnel özyapısı gereği insanların imgelem ve eleştiri yetilerini felce uğratmakta olduğu açıktır. Teknolojinin hızla geliştiği ve artık hayatımızın her alanına nüfuz ettiği 20. yüzyıldan itibaren, kültür ürünleri, kavranmaları çabukluk, gözlem gücü ve beceri gerektirecek, ama aynı zamanda düşünsel etkinliğe izin vermeyecek biçimde tasarlanmıştır (Adorno, 2007: 55-56).

Rudolf Arnheim, filmin sanat olabileceği görüşüne karşı çıkan pek çok eğitimli insanın olduğunu söyler. Onlara göre temel olarak, film gerçekliğin mekanik bir yeniden üretimidir. Bu kişiler bunu söylerken resim sanatıyla karşılaştırma

yapmaktadırlar. Resim sanatında, gerçeğin resme aktarımında, sanatçının gözü, zihni ve el becerisi rol oynamaktadır. Fotoğraftaki gibi, nesneden yansıyan ışık ışınlarının bir mercek sistemi aracılığıyla toplanarak üzerinde kimyasal değişiklikler yapacakları duyarlı bir katmana yönlendirildiği bir mekanik süreç yoktur. Bu açıklamalara rağmen Arnheim, fotoğraf ve filmin sanat olduğunun reddedilmesine karşı çıkar ve bu görüşü çürütmek için sistemli bir şekilde, film aracının temel öğelerini ayrı ayrı inceler. Gerçeklikte algılananla onlara denk düşen özelliklerini karşılaştırır. Bunun sonucunda iki görüntü arasında çok büyük bir fark olduğunu ortaya çıkarır. Filme sanatsal kaynaklarını sağlayanın da aslında bu kaynaklar olduğunu belirtir (Arnheim, 2002:14-15).

Sergey Ayzenştayn filmi bazen ikna etmenin güçlü ve bazen de evreni anlamının mistik bir aracı olduğunu düşünmektedir. Onu otonom bir sanat olarak dile getirir. Film bazen bir makine bazen de bir organizma olarak görür. Bu iki çift diyalektik bir ayrılıktır (makineye karşı organizma ve retoriğe karşı sanat). Ayzenştayn bu gibi birbirine karşıt görüşleri bir arada kullanmaktadır (2007:52). Ona göre film yapımcısı, filmi gözleri açık izleyiciyi araçla karşı karşıya getirerek yapmalıdır. Bu durum Hollywood'un yanılsama gerçekçiliği olarak da ortaya çıkmaktadır. Film enerjisini seyircinin bilinçli zihinsel sıçrayışlarından almaktadır (2007:73). Ayzenştayn her zaman için gerçeğin, gerçekçiliği yıkan bir olgu olduğunu düşünmektedir. Film yapımcısına uygun gelen olayın doğru biçiminin oluşumu, olayın görünümünün sadece kaydedilmesiyle gerçekleşmez. Film yapımcısı, olayın yüzeysel gerçekçiliğinin arka planını görebilmelidir. Bunun da ancak diyalektik biçimi anlamakla mümkün olacağını belirtir. Ona göre, yalnızca o zaman öznesinin temasını kavrayabilme olanağı bulabilir (2007:77).

Roy Arnes, sinemanın gerçekçi olmakla bu denli ilgilenmesinin en önemli nedeni olarak kameranın yaşamın yüzeyindeki ayrıntıları yakalamak için eşsiz bir araç olmasını gösterir. Sokaklar, insan grupları ve onların davranışlarının ayrıntıda kalan tuhaflıkları da büyük bir güçle sergilenebilmektedir. Ancak, gerçekçiliğin de kendi sınırları vardır. Yaşamın yüzeyinin büyüleyiciliği kadar zihinlerimiz ve hayal etme gücümüz de etkili süreçler olarak yerlerini alırlar. Yaşamın basitçe kaydedilmesi kadar yorumlanması da gerekir. Sinema yaşamımızı olgulara dayalı olarak kaydettiği gibi bizleri kendimizden de uzaklaştıran bir eğlence halini almaktadır. Toplumsal konuları ele aldığı gibi düşleri de ele almaktadır. İzleyicilerin daha büyük bir kısmı bunu hissederek işçiler veya balıkçılar üzerine yapılmış bir gerçekçi film yerine müzikal ya da western filmleri izlemeye gider. Bu nedendir ki pek çok gerçekçi ve belgeselci yönetmen kendi ülkesi dışında daha çok ilgi görmektedir. Farklı bir ülkenin balıkçıları ya da köylüleri ile ilgili bir film o ülkeyi ziyaret etmemiş kişilerce daha fazla ilgi görebilmektedir. Ama bu durum filmin barındırdığı egzotik öğelerden kaynaklanmaktadır, izleyicinin gerçekçiliğe olan ilgisinden değil (2011:20-21).

Sinema içerisinde birçok yönetmenin taşıdıkları gerçekçilik, gerçeğe daha yakın olma iddiası onların farklı biçemlere sahip olmasıyla veya gerçeklik anlayışlarının farklılaşması dolayısıyla sinemada tutarlı ve kapsayıcı bir gerçekçilik tanımlaması yapmak son derece güç olmaktadır. Ama temel olarak sinemada gerçekçilik anlayışını Hollywood gerçekçiliği ve buna bir tepki olarak ortaya çıkan gerçekçilik anlayışı olarak ikiye ayırmak mümkün olabilir. Klasik Hollywood gerçekçiliği manipülasyona dayalıdır. Filmlerin kendi içinde kurdukları tutarlılık, onların gerçekçi olarak adlandırılmasını sağlayabilmektedir. Fantastik/bilim kurgu

örneği bir Hollywood filmi bile kurduğu tutarlılık ile "çok gerçekçi bir film" nitelemesini hak edebilmektedir. Diğerleri ise İngiliz Belge Okulu ve İtalyan-Yeni Gerçekçiliği akımının getirisi olan, ilkinin tam tersi bir anlatım şekline sahip, seyircinin gerçeği okumasına dayalı olan gerçekçilik anlayışıdır. Ancak, her iki anlayışta da toplumsal olandan, güncel olandan bahsetmek o filmin gerçekçiliğinde rol oynayan en önemli unsur olarak yerini almaktadır. En önemli fark olarak ise anlatım şekilleri gösterilebilmektedir. Gerçekçilik Jean Renoir ile İtalyan Yeni-Gerçekçilerinin filmlerinde ve Avrupa'da büyük yaygınlık kazanır. Japonya'dan da Akira Kurosowa ve Yashiro Ozu gerçekçiliğin diğer temsilcileri olmuşlardır. Sinema-gerçek (*cinéma-véeritée*) denilen bir başka sinemasal oluşum da belgesel ile kurmaca arasında yeni ilişkiler ortaya çıkarmıştır. Diğer yandan, İngiliz Belge Okulu'nun belgesel filmlerinde iddia ettikleri gibi tam nesnellikten söz etmek de mümkün olmayabilir. Filmler, kendi içlerinde bir zaman ve uzam yaratmaktadırlar.

Ruken Öztürk, Platon'un mağara alegorisini örnek verir: Platon bu alegorideki, gölgeleri ve gölgelerden çıkan sesleri gerçek sanan insanların, arkalarına dönüp baksalar, gerçeğe bir adım daha yaklaşacaklarını ve büyüleneceklerini söyler (2000:13). Öztürk, Platon'un mağara örneğini sinema salonu olarak ele alır. Sinema salonunda, insanların koltuğa yapışmış gibi, yüzleri beyazperdeye dönük bir şekilde oturduklarını tasavvur eder. Bu insanların oturdukları koltukların arkasında bir projeksiyon makinesi perdeye seslerle birlikte görüntüler aktarmaktadır. Bunlar insanlarca gerçek sayılır. Salonda yaşanan tam bir yanılsamadır. Aslında, koltuktan kalkılıp, salondan çıkılsa gerçek ile karşılaşılacak ve içeride olduğundan çok daha fazla büyülenecektir (2000:14). Öte yandan, Öztürk, Pierre Sorlin'den aktararak, belki de bu görüntülerin insanları gerçeklikten uzaklaştırabildikleri gibi gerçekliğin

altında yatan asıl gerçeğe de yaklaştırıyor olabileceğini söyler. Devamında da, Mas'ud Zavarzadeh'ten aktararak, filmlerin de tıpkı diğer sanatlardaki gibi gerçekliğin yansımaları, anlatımları veya yorumları olduğunu belirtir. Ancak, gerçeklik de kültürel ve yapılandırılmış bir şeydir. Doğal değildir. Toplumun siyasal, ekonomik, kuramsal ve ideolojik pratiklerince kurulmuştur (2000:14).

Bülent Diken ve Carsten Laustsen de Platon'un mağara alegorisine değinirler. Onlara göre, mağara, gerçekler alemini ve simulakranın ardındaki biçimler karşısındaki imgeler dünyasını başka bir deyişle simulakrum ya da gerçekdışılık dünyasını temsil eder. Jean Louis Baudry'nin *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus* (1974) adlı makalesinden yola çıkarak, Platon'un günümüzde yaşamış olsaydı ateş yerine projektörü, gölgesi duvara yansıyan nesnelerin yerine film şeridini, mağara duvarındaki gölgelerin yerine perdede gösterilen filmi, yansıma ve yankının yerine de perdenin ardındaki hoparlörleri koyarak hantal denilebilecek mağara benzetmesini bir sinema salonu metaforuyla değiştirebileceğini söylerler (2010:20-21).

Nijat Özön, "filmsel gerçek"ten bahseder. Filmsel gerçek deyimi ile, doğadan derlenen malzemelerle filmde yaratılan ve seyircide bulunduğu karşılık sonucu gerçek duygusu veren bir durumun anlatıldığını söyler. Sinema, doğadaki gerçeği olduğu gibi aktarmaya elverişli bir araç olmasına rağmen kimi zaman doğadan alınan gerçek aktarılırken aynı sonucu doğurmayabilir. Kısaca filmsel gerçek, görüntüler yardımıyla görüntülükte yaratılan gerçektir (Özön, 2008:164-165).

Diğer taraftan, Armes'a göre, film gösterimi bir yanılsama süreci ve göz aldanımı olsa da gerçeklik payı vardır. Sonuçta kameranın aktardığı görüntüler

gerçek yaşamda bir hareketin birbirini izleyen aşamalarının kaydedilmesidir (Armes, 2011:18).

Sinemada genel bir gerçeklik/gerçekçilik değerlendirmesine yer verdikten sonra tartışmaya hikaye anlatım şekilleri, özellikle de Hollywood tipi anlatım tarzı üzerinden, devam edecek olursak: Sinemada hikaye anlatımında farklı biçimler kullanılmaktadır ancak en yaygın anlatım biçimi klasik Hollywood anlatımıdır. "Klasik" kelimesiyle, bu yapının uzun yıllardır, değişmeden sinemada hikaye anlatımında en etkili yöntem olarak egemenliğini sürdürmesi ifade edilmektedir. Bu egemen anlatı yapısının yanı sıra, Sovyet sinemasının, Fransız Yeni Dalga filmlerinin ve bağımsız Amerikan yapımı filmlerin birbirinden oldukça farklı anlatım tarzları da bulunmaktadır.

Hollywood filmlerindeki dramatik yapıyı Nijat Özön'ün tanımıyla aktaracak olursak: Tıpkı romanlarda, tiyatro oyunlarında olduğu gibi filmlerde de bu konudaki genel kurallara uyulmaktadır. Filmde ortaya birtakım kişiler sürülür; bu kişilerin ne yaptıkları, ne yapamadıkları, başlarına nelerin geldiği anlatılır. Tabii ki bu kişiler belirli bir toplum içerisinde yaşamaktadırlar ve aralarında önemli bir ilişki doğar. Bu ilişkilerden birtakım çatışmalar doğar ve bu çatışmalar dramı meydana getirir. Ana çatışmanın yanında küçük bunalımlar ve yatışmalar da yer alır. İşte dramatik yapı da bunların sıralanışından meydana gelir. Dramatik gelişmenin iniş ve çıkışlarıyla izleyicinin ilgisi baştan sona dek ayakta tutulur (Özön, 2008:122-123). Filmin finalinde seyirci atılan düğümlerin çözülmesiyle birlikte katharsis yaşar.

Metin Gönen, Hollywood sinemasının, Aristoteles'in Poetika'da belirlediği biçimde hikaye anlatımını, kurgusal eylemlerin mantıksal ardışıklığını, kişilerin ve

türlerin klasik tiplmelerini yeniden güncellediğini belirtir. Hollywood filmleri, klasik anlatının temel olarak tiplleme (*typification*), şeffaflık (*transparence*) ve özdeşleşme (*identification*) gibi kuralları üzerine kuruludur (Gönen, 2007:19). Tiplleme kuralı, her şeyden önce filmsel mekan/zamanın seyirciye bir bütünlük ve süreklilik içinde aktarılmasıdır. Filmin kurgusal evrenindeki tüm görsel ve işitsel olgular açık bir neden/sonuç ilişkisi çerçevesinde sunulur. Tıpkı Aristoteles'in gerçeğe uygunluk kavramında olduğu gibi, bu mantıklı anlatı bütünlüğü bir etki yaratır. Bu gerçeğe uygunluk etkisi doğüstü varlıkların söz konusu olduğu *Dracula* (Tod Browning, 1931) veya *Frankenstein* (James Whale, 1931) gibi fantastik filmler için bile geçerlidir. Kurulan neden/sonuç ilişkisinin yarattığı kurgusal anlamlılık seyircinin dikkatini olayların akılcı ardışıklığı üzerine çeker. Anlatımın ve anlatılanların böyle bir neden/sonuç ilişkisi ve gerçeğe uygunluk etkisiyle tiplleştirilmesi sonucu seyirci için Hollywood filmi, yaşamdaki olaylardan daha anlamlı bir hale gelir. Çünkü gerçekte yaşam, bir Hollywood filmi gibi sürekli ileriye doğru mantıklı, yoğun ve anlamlı bir dramatik yapıya sahip değildir (2007:25-26). Tipllemeden sonraki ikinci kural olan şeffaflık ile tüm anlatsal operasyonların seyirciden gizlenerek, filmde sunulan kurgusal dünya ile ilgili bir gerçeklik illüzyonu yaratılmak amaçlanır. Şeffaflık kuralına göre kurmaca olaylar, filmsel evrende, sanki doğal bir şekilde bulunuyor ve geliştirmiş gibi sunulurlar. Şeffaflık ile, filmsel görüntülere gerçeğin anlamını bozmayan bir inandırıcılık katılır. Sinema perdesi, seyircinin gözlerinde dünyaya açılan bir pencereye dönüşür. Yaşamın, hiçbir müdahale olmadan uyumlu bir bütünsellik içinde ve dramatik bir yoğunlukla aktarılması amaçlanır (2007:43-45). Şeffaflıktan sonraki kural, özdeşleşme ile de seyircinin dikkati yakalanır ve kurgusal evrenin içine çekilir. Seyirci bu özdeşleşme



ile birlikte, ekranda gördüklerini sanki kendisi yaşıyormuş gibi deneyimler. (2007:63).

Gönen, bir kurgusal yapıtın dünyasının ve kişiliklerinin gerçeklik derecesinin ölçülmesinin ampirik bir işlem olmaması gerektiğini vurgular. *The Ghost and Mrs. Muir*'de (Joseph Mankiewicz, 1947) Hayalet Kaptan Gregg'in, Lucy'ye "bana inandıkça, ben senin için her zaman gerçek olacağım" repliğinden hareketle bir kurgusal yapıtın gerçekliğinin onun kurmaca gücünün rasyonel inandırıcılığında yattığını belirtir. Kurmacalar, olguların ampirik gerçekliğini yansıtmak zorunda değillerdir. Olguların sosyal ve tarihsel ampirik gerçekliği ile kurgusal yapıtın gerçekliği ve inandırıcılığı birbirinden farklı şeylerdir. Kurmacanın inandırıcılığı, neden-sonuç ilişkisinin ardışıklığında rasyonel bir şekilde ilişkilendirilmesinin olası bir kurgusal-gerçeklikten gelmektedir. Olgusal gerçekliğin rastlantısallığı hiçbir etki yaratmayabilirken, kurmacanın barındırdığı neden-sonuç ilişkisi bir kurmaca-gerçeklik yaratabilir (2007:99).

Yukarıda Gönen'in de belirttiklerinden yola çıkarak, aslında buradaki anlamıyla gerçekçilikten kastedilenin, filmin kendi içindeki tutarlılığı, klasik anlatım tarzının kurallarına uyarak, seyirciyi alışkın olduğu sinema formunun dışına çıkarmadan bildiği sulara yüzdürmek olduğunun altını çizmek çok önemlidir. Gerçekçiliğin izleri, hikayeler hangi anlatı formu içerisinde anlatılıyor olursa olsun, kendi formu içerisinde yakaladığı tutarlılıkta, kendi iç mantığında aranmaktadır.

Ana akım sinema/klasik anlatım formu/klasik Hollywood gerçekçiliğinin bu denli güçlü ve baskın oluşunu gördükten sonra, bu anlatı formunun sosyolojik kavramların tartışılmasına, bir analogi nesnesi olarak kullanılmasına belki de daha

elverişli olduğu söylenebilir. Çünkü bu tarzın yarattığı şablonlar basit analogiler için çok daha uygun olmaktadır. Sosyoloji öğrencilerinin sinema arka planlarının ne durumda olduğu bilinmediği için onlara çözümlemesi zor bir sanat filmi seçmektense okuması çok daha kolay olan, sinemasal kaygılarla yormayan filmlerin tercih edilmesi sosyolojik amaçlardan sapmamayı sağlayabilmektedir. Klasik Hollywood gerçekçiliği kalıplar yaratmıştır, tıpkı edebiyatta-romanda olan klasik gerçekçiliğin yaptığı gibi. Bu kalıplar seyirciyi çok da yormayan, beklentileri karşılayan bir doğrultuya, bir anlatı çizgisine sahiptir. Bu anlatım şekli çok küçük oynamalar dışında her zaman aynıdır, sadece anlatılan hikayeler değişir. Sosyolojik kavramların somutlaştırılması niyetiyle sinemaya başvurulduğunda beklenti anlatım şeklinden ziyade hikayeler üzerinedir. Farklı toplum ve insan manzaralarıyla, toplumsal olaylarla, sosyal problemlerle ilgilenilmektedir. Filmin sosyal meseleler üzerine eğilirken bunu son derece basit bir anlatım şekliyle vermesi, klasik hikaye çizgisiyle aktarması çok daha tercih edilebilirdir.

Jean-Luc Godard'ın ya da David Lynch'in klasik anlatı yapısını bozan, kuralları yıkan, alışıldık şablonların dışına çıkan avangart sinemasının sosyolojik bir amaca hizmet etmek için fazla sanatsal olduğu söylenebilir. Çünkü burada sosyoloji yerine sinema baskın çıkar, sinemasal kaygılar sosyolojik kaygıların önüne geçer. Tezin üçüncü bölümünde ele alınacak çalışmaların hiçbirinde bu anlatı yapısını bozan, sanat sineması ya da avangart sinema örneği olarak gösterilebilecek filmler yoktur. Ancak klasik anlatı yapısını kullanan, klasik Hollywood gerçekçiliğine yakın bağımsız sinema örnekleri az da olsa vardır. Burada odak noktası hikaye, başka bir deyişle hikayesi anlatılan toplum olduğu için olabildiğince yalın-ana akım anlatım tarzını seçmiş filmler tercih edilmiştir. Yeri gelmişken bahsi geçen, ana akım sinema

dışında kalan bu sinema formuna da değinecek olursak aradaki fark daha net görülebilir. Sanat sinemasını, genel olarak, tanımlamak için bir ayrıma gidilmektedir. Bu ayrım ana akım sinema üzerinden yapılmaktadır. Merkezde sinemada “sanat olanın ne olduğu” sorusu yer alırken, “gerçek olanın” ortaya konma ve bunun izleyiciye sunulma biçimleri tartışmalarda öne çıkmaktadır (Karadoğan, 2010:1).

Film çalışmaları içerisinde sanat sineması kavramı tartışmalı bir yerdedir. Başka birçok kavram da sanat sinemasının içeriğini ve tanımladıklarını karşılamaktadır ya da karşılayacak şekilde kullanılmaktadır. Karşı sinema, modern sinema, çağdaş sinema, auteur sineması, yapı bozumcu sinema gibi kavramları bunlar arasında sayabiliriz (Öztürk, 2000:31). Öztürk, Zizek’e göre modern bir sanat yapıtının, “anlaşılamaz”, “kavranamaz” oluşuyla betimlendiğini ve egemen ideolojinin simgesel evreninde; tamamlanmış olana karşı koyan ve günlük sıradan yaşamlarımızın altını kazıyan bir şok işlevi gördüğünü belirtir (Öztürk, 2000:31).

Steve Neale, *Kurum Olarak Sanat Sineması* adlı makalesinde sanat sinemasının, bazı Avrupa ülkelerindeki Amerikan filmleri hakimiyetini kırmak, kendi film endüstrilerini ve film kültürlerini oluşturmak için giriştikleri çabalar içerisindeki konumunu, çağdaş ve tarihsel örneklerle, ana hatlarıyla ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bunu yaparken, İngiltere bağımsız sinema tartışmaları ile ilişki kurmaktadır. Özellikle, tartışmalar filmin yapımını, dağıtımını ve gösterimini finanse etmede ve bu konuda gerekli yasal düzenlemeleri gerçekleştirmede devletin rolü ve bu rolle İngiliz sineması ve film kültürünü yenileme veya dönüştürme üzerine muhtemel stratejiler arasındaki ilişkiye odaklanır (Karadoğan, 2010:83).

David Bordwell'e göre, sanat sinemasının anlatı yapısı klasik anlayışı yapı bozumuna uğratan bir konumdadır. Neden-sonuç ilişkilerini gevşetir; karakterleri net değildir, çoğu zaman amaçlı yönelimleri yoktur, psikolojik derinlik kazandırılmışlardır; kurguda devamlılık anlayışı çoğu kez bozuma uğratılır; kamera açıları ve uzaklıkları standartlaşmış kalıpların dışına çıkar. Diğer yandan, yazarsal anlamlılık/yaratıcı dışavurum da sanat sineması için çok önemlidir. Yönetmenin kişisel ifadesi filmde ağırlık kazanır (Karadoğan 2010:73-74).

Gönen'e göre, bir Hollywood filmi seyirciye yaşamdaki olaylardan daha anlamlı ve inandırıcı gelebilir. Çünkü gerçekte yaşam bir Hollywood filmi gibi sürekli ileriye doğru mantıklı, yoğun ve anlamlı bir dramatik gelişme göstermez. Yaşam daha çok Jean-Luc Godard filmlerinde olduğu gibi rastlantılarla, tekrarlarla, geriye dönüşlerle, ölü zamanlarla, anlamsız-karşıt birlikteliklerle doludur (Gönen, 2007:99). Ancak ana akımın dışında kalan bu sinema formunun, gerçeğe daha yakın oluşu kurmaca evrende bir Hollywood filmine kıyasla inandırıcılığının daha fazla olduğunu göstermeyebilir. Özellikle de Hollywood anlatı yapısı, yukarıda da bahsettiğimiz üç kural üzerine kurulu olan anlatım şekli, genel seyirci açısından çok daha uzlaşmacı olabilmektedir.

Ana akım sinema ile bunun karşısında duran sinema formlarının farkına değindikten sonra tekrar Hollywood'a döndüğümüzde, James Monaco, sinemanın politikasının, onun yapısını başka bir deyişle onun dünya ile olan ilişki kurma tarzını belirlediğini söyler. Ona göre, filmi anlar, yaşar ve iki farklı perspektiften tüketiriz. Monaco, bu iki farklı perspektifi sosyopolitik ve psikopolitik olarak ifade eder. Sinemanın "sosyopolitik"i filmin genelde insan deneyimiyle nasıl bütünleştiği ve onu

nasıl yansıttığı ile ilgilidir. Psikopolitik tarafı ise izleyicinin film ile kişisel ve spesifik olarak nasıl bir ilişki kurduğunu tanımlamaya çalışır. Popüler bir olgu olmasından dolayı sinema sosyopolitik olarak modern kültürde çok önemli bir rol edinmiştir. Film, gerçekliği son derece güçlü ve inandırıcı biçimde sunması sebebiyle de psikopolitik olarak seyirciler üzerinde büyük bir etki doğurmuştur (Monaco, 2009:249). Sinema, seyircinin dünyayı anlama ve bu dünya içerisinde hareket etme tarzını değiştirmiştir. Monaco, filmlerin yalnızca zaten var olan ulusal kültürü mü yoksa gerçek olarak kabul edilen bir fantezi mi üretmekte oldukları üzerine yapılan tartışmalara dikkat çeker. Hollywood'un altın çağında büyük stüdyo fabrikalarında çalışan yazarların, yapımcıların, yönetmenlerin ve teknisyenlerin gerçek hayattan topladıkları malzemeleri perdeye taşıdıklarını ancak bununla birlikte bu malzemeleri politik amaçlarla çarpıtılabildiklerini de belirtir (2009:250).

Michael Ryan ve Douglas Kellner, filmlerin herhangi bir durumu yansıtmaktan ziyade, o durumun tasarlanan bir şeklini oluşturmak için seçilmiş temsili öğelerle bir takım tezler ileri sürdüğünü ve seyirciyi belli bir bakış açısına ittiğini belirtir. Biçimsel geleneklerle de bu yapaylık giderilip içselleştirilmektedir. Bir taraftan da eril kahramanlık serüvenleri, romantizm arayışı, kadın melodramı, kurtarıcı şiddet öyküleri, ırkçılığa ve suça ilişkin klişeler vb. tematik uyuşmaların gerçekliği toplumsal değer ve kurumlarla bağlantılandırılarak bunların değişmez bir dünyanın doğal göstergeleri olarak algılanmasını sağladığını da eklerler. Bu gelenekler seyirciyi belirli bir toplumsal düzenin temel varsayımlarını benimsemeye itmekte ve bunlardan doğan adaletsizlikleri gözardı etmeye yöneltmektedir. Örneğin savaş ya da suç gibi yapısal toplum sorunlarının kişisel hayat hikayeleri içerisinde detaylandırılmasıyla yürürlükteki düzenin ahlaklı görünmesini sağlanmaktadır.

Yapılan kamu düzeni temsilleri ile kişisel özdeşleşme sağlanmakta böylece sömürü ve tahakküme dayalı bir sisteme gönüllü katılımı hazırlayan psikolojik eğilim oluşturulmaktadır. Douglas ve Kellner'a göre, Hollywood'un başat temsil kodları vardır. Bu kodlar liberal bireyci bir anlayıştan gelmektedir, izleyicinin dünyaya ait deneyimlerini biçimlendiren algısal kodları ile birebir örtüşmektedir. Bu kodlar, temsil stratejisi ile izleyici alımlaması arasında bir uyumsuzluğa yol açmaksızın, olumsuz izleyici tepkisini göze almadan kullanılmaktadır (Douglas ve Kellner, 2010:18, 408).

Filmlerde yaratılan karakterler, gerçeklikte karşılığı olmayan yaşamlara sahiplerdir ve insanların özlem duyduğu (gündelik hayatın sıkıcılığı, yapaylığı ve bunalımından kaçarak) unsurların da eklenmesiyle bir bütün içinde modeller aracılığıyla yeniden üretilmesi ve mutluluk peşinde koşan insanlara, geçici bir süre de olsa mutluluk verilmesini sağlamaktadır.

Monaco, Hollywood tarzı filmlerin kendi biçimlerini ya da oluşturulma tarzlarını gizlediklerini ve bunun da çoğunlukla insanlar tarafından bu filmlerle sadece tematik düzeyde ilişki kurulmasına neden olduğunu ifade eder. Ona göre, bu durum kaçışçı sinema diye ifade edilmesine sebep olmaktadır ki Hollywood da bir yerde bunu istemektedir. İnsanlar kendilerine sunulan filmleri sorgulamasınlar, bu yaratılan dünyaları sonuna dek yaşasınlar, kendilerini mutsuz eden, hiçleştiren, yabancılaştıran dünyadan film süresi boyunca uzaklaşsınlar; eğleninler. Bu açıdan bakıldığında bu filmler aslında ideolojik bir işlev yüklenmektedirler. Burada yaratılan hayatlarda verili olan gerçeğin mutlak ve doğal olduğu söylenerek başka bir gerçekliğin de olması ihtimali gizlenmektedir. Monaco tüm bunlara ek olarak bu

statükocu anlayışı bozmasa da alternatif oluşturan sinema hareketlerinin varlığını da eklemektedir (Monaco, 2009:13).

## **1.2. Sinema ve İdeoloji İlişkisi**

Toplumlar geliştikçe ve karmaşıklaştıkça siyasi kurumun giderek organize olduğu, daha somutlaştığı ve görevlerinin daha da arttığı görülmektedir. Demet Ulusoy, tarihin bütün dönemlerinde siyasi kurumla sanat arasında daima sanatı himaye etme ve destekleme çabasının bulunduğunu söyler. Sanatın desteklenmesi günümüzdeki yüksek derecede organize olmuş devletlerde bilinçli bir devlet politikası ya da görevi olmuştur. Sanatın insanları aynı hissettirme gücü, sanatın bir dil oluşu ve insanları bilgilendiren, düşündüren, duygulandıran ve harekete geçiren yönü tarihsel süreç içerisinde yönetici elitleri çekmiştir. Sanatın bu gücünü, öğelerini, fonksiyonlarını fark eden yöneticiler bu durumu kendi çıkarları doğrultusunda kullanmayı ve sanatçılardan kendi güçlerini sembolleştirmelerini istemişlerdir (Ulusoy, 2005:17-18).

Ertan Yılmaz'a göre, genelde sinema, özelde ticari/popüler filmler bir yanıyla ters/yanlış bilinci üretir; bir tarafıyla bir sınıfın dünya görüşünü savunur ve aktarır; bir tarafıyla toplumu/kültürü bir arada tutan değerleri oluşturur ve toplumsal bir sığ görevi görür; ve bir yanıyla da bütün bunları somut ve maddi bir pratik olarak gerçekleştirir. Diğer yandan da ideoloji yekpare ve tutarlı bir bütün değildir ve kendi içinde çelişkiler barındırır. Bir toplumda egemen ideolojinin yanı sıra ona muhalif olan ideolojiler de bulunmaktadır (Yılmaz, 2008:63).

Sinema en başından beri ideoloji ile ilişkili olmuş ve ideolojik bir önem taşımıştır. Yılmaz, bu durumun özellikle 1968 olaylarını izleyen dönemde sinema üzerine yapılan kuramsal çalışmalarda ve yapılan polemiklerde tartışıldığını belirtir. Sinemanın gerçeği yansıtmayı yansıtmadığı, ideolojiyi tekrar üretilip üretmediği, kameranın kendiliğinden ideolojik bir aygıt olup olmadığı tartışılmıştır (Yılmaz, 2008:65).

Terry Eagleton, ideolojiyi, insanları birer toplumsal özne olarak kurup sonra bu özneleri bir toplumdaki egemen üretim ilişkilerine bağlayan ve yaşanan ilişkileri üreten anlamlandırma pratiklerini düzenleyen bir yol olarak tanımlar. Ona göre, bir terim olarak ideoloji bu tür ilişkilerin, siyasal iktidarla özdeşleşmekten bu iktidara karşı durmaya kadar uzanan siyasi kiplerini kapsamaktadır (Eagleton, 2005:41). Çiler Dursun, Terry Eagleton'a göre, ideolojinin en az dört anlama geldiğini söyler. Birincisi, insanların ilgisini toplumsal koşullardan başka bir yöne kaydırarak baskıcı bir siyasi iktidarın ayakta kalmasına hizmet eden yanıltıcı inançlara denk gelmektedir. İkincisi, egemen toplumsal sınıfların maddi çıkarlarını dile getiren ve onu yönetimini desteklemeye yarayan fikirlerdir. Üçüncüsü, içinde sınıf mücadelesinin verildiği, siyasi açıdan devrimci güçlerin doğru bilincini de içeren kavramsal formların tamamını kapsayacak şekilde genişletilebilir. Sonuncusu da meta fetişizmi, gerçek insani ilişkilerin gizlenmesi ve cansız yaratıklar tarafından tahakküm altına alınması gibi ideolojik sonuçlar vermesidir (Dursun, 2001:24).

Yeniden üretmenin kilit kavramlarından birisi de ideolojidir. Louis Althusser, devletin ordu, polis, adliye ve yargı gibi aygıtlarıyla ideolojiyi baskı unsuruyla ayakta tuttuğunu belirtir. Ancak bunun sadece baskı unsuruyla olmayacağını da



ekler. *Devletin ideolojik aygıtları* dediği din, eğitim, aile ve hatta medya gibi kurumlarla da ideolojinin inşa edilip, devamlılığının sağlandığına vurgu yapar. Althusser'e göre esas itibarıyla ideoloji içine doğulmaktadır (Althusser, 2010). Belki de, artık günümüzde sinemayı da ideolojik aygıtlar arasına almak mümkün olabilir.

Sinema bir tarafıyla egemen ideolojinin değerlerini benimserken bir tarafıyla da bu egemen ideolojinin dışında kalan ve hatta ona karşı tavır alan başka ideolojik yaklaşımlar için de çekici bir unsur olmuş, ideal bir aygıt görevi görmüştür. Ama özellikle egemen sınıf, elit kesim açısından kendi hegemonyasını sağlama konusunda, televizyon programları/şovları/dizileri, tür romanları ve müzik parçaları gibi diğer pek çok sanatsal ve kültürel ürün yanında sinema da çok önemli bir araç haline gelmiştir.

Gürhan Topçu, Hollywood filmlerinin en temel özelliğinin popüler kitle kültürü ürünü olduğunu belirtir. Dolayısıyla, bu filmler Amerikan rüyası olarak adlandırılan egemen ideolojiye dayalı içerikler sunarlar. Bu ideoloji bireyci kapitalist ideolojidir. Bireycilik, kişisel çaba, sorumluluk ve yeteneğin bireysel başarı ve zenginliğe yol açması, tüketim kültürü ve sınıf atlamayla gerçekleşir (Topçu, 2010:15).

Yılmaz, egemen ideolojinin en önemli özelliklerinden birisinin mevcut durumun (ekonomik, kültürel, politik vb.) doğal, gerçek ve değiştirilemez olduğuna inandırmak olduğunu vurgular. Bu ideoloji mevcut yaşam tarzının (popüler Hollywood sinemasındaki Amerikan yaşam tarzı olarak karşımıza çıkar) olabildiğince az sorgulanmasına hizmet etmektedir. Bunların ebedi olduğu

düşüncesini benimsetip sistemin değişmesine yönelik tehditleri ortadan kaldırma amacı taşınmaktadır (Yılmaz, 2008:71).

Popüler/ana akım sinema açısından önemli bir tartışma konusu da toplumsal cinsiyet rollerinin temsili meselesidir. Tabii bu durum, kadınlara ve erkeklere ait karakterlerin oluşturuluşu, türden türe farklılık göstermektedir ve çeşitlenmektedir. Ama bir genellemeye gitmek de mümkündür. Kahramanlık rolleriyle, erkeklere toplum içinde çok büyük anlamlar ve misyonlar yüklenmektedir. Özellikle popüler/ana akım/Hollywood filmlerinde dünyayı kurtaran, kadınları ve çocukları koruyan, kötülerini bulup cezalandıran erkeklere ait temsiller ataerkil toplumsal yapının gösterenleridir. Bu durum aynı ataerkil söylemle, kadınlara ait kültürel temsiller için de geçerlidir. Anne, eş ya da fahişe stereotipleri ile kadınlar, ikincil statülerinin devamının sağlanmasında kullanılırlar.

Toplumsal arka plan filmlerin konularını etkiler ve seyirciye istediğini verir. Popüler/ana akım/Hollywood filmleri, ideolojinin en etkin araçlarından birisidir. Michael Ryan ve Douglas Kellner'a göre, yetmişli yılların Amerikan kültüründe beyaz orta sınıfa ait bir kurtarıcı liderlik özlemi kendisini göstermektedir. Yetmişli yılların sonlarında sahneye çıkan güçlü kahraman imgeleri açıkça bu özlemi karşılamaya yöneliktir (Ryan & Kellner, 2010:338). Toplumun içinde bulunduğu kaostan kurtulmak için bir siyasi lider beklentisine girildiği dönemlerde kurtarıcı erkek kahraman imgeleri artış göstermiştir. Bu filmler daha geleneksel değerlere geri dönerek, toplumsal sorunlarını güçlü erkek liderliği ile çözmeye çalışan kriz halindeki toplumları sergilemektedir. Bu kahramanlar Amerika'yı işgalden kurtarır, topluma yöneltilen tehditleri bertaraf ederler. Eastwood, Norris ve Stallone filmleri

bunun en büyük örnekleridir (2010:349). Yine Ryan ve Kellner kadınların konumları için şunları söylemektedirler:

Kültürel temsillerde kadınlar bağımlı uyruklar olarak inşa ediliyordu. Yetmişlerde feminist eleştirmenler sinemasal temsillerin kadını duygusal, eve bağlı ve bağımlı konumlandığını dile getiriyordu. Bunun yanı sıra feminist film teorileri sinemanın özü itibarıyla dikizci ve gözetlemeci olduğunu ileri sürüyordu; Hollywood geleneği kadını erkek arzularının nesnesi olarak konumlamaktaydı. Erkekler tarafından üretilen klişeler kadını dünyayı rasyonel olarak kavramaktan aciz gösteriyordu; bu, psikolojik olgunlaşmamışlığa işaret eden imgelerle canlandırılan bir eksiklik, nesnelere ayıramamak ya da dış dünyayla nesnel bir bağ kuramamak biçiminde ortaya çıkan bir yeteneksizlikti. Aile içi melodramın bulanık duygusal dünyasının geleneksel olarak kadına ait olması gibi, deli kaçık komedilerin saçma, melez dünyası da, noir filmlerinin aşırı derecede farklılaşmamış hayalet dünyası da kadındır (2010:218-219).

Popüler Hollywood anlatılarında, başrolde ağırlıklı olarak erkekler vardır. Bazen başrolü kadınlarla paylaşırlar ancak burada kadın stereotipi bellidir: Erkeğin himayesinde, korunan, edilgen ve güçsüzdür. Filmlerin konularında, kadın ve ona yüklenen değer hemen hemen bütünüyle, onun fiziksel çekiciliği ve erkek karakterlerle birlikte oynadığı rollerde, erkekle bir şeyleri paylaşması üzerinde dönüp durmaktadır (Smith,1972:19). Yine benzeri şekilde, Robin Wood' a göre, klasik Hollywood sinemasının somutlaştırdığı toplumsal değerler mantıksal olarak ideal erkek (güçlü, serüvenci, etkin, engel olunamaz macera adamı) ve ideal kadın (eş ve anne, mükemmel arkadaş, tamamen güvenilir biri, ailenin ve yuvanın dayanağı) olmak üzere iki ideal karakter yaratmaktadır. Ancak bu iki karakterin gölgeleri de vardır: güvenilir ama anlayışsız, değişmez bir düzen sahibi koca ve baba karakteri; serüvenci, kumarbaz, büyüleyici ama tehlikeli, erkek karaktere ihanet etmesi kuvvetli olan erotik bir kadın karakteri (Wood, 2004:320,321).

Bu temsil problemlerini ırk, sınıf ve eşcinsellik üzerinden pek çok örnekle arttırmak mümkündür. Eşcinsel bireylerin özellikle de eşcinsel erkeklerin abartılı, gülünç ya da acınacak konumda resmedilmesi gibi pek çok örnekten bahsedilebilir. Ancak bu durum günümüze uzanan süreçte, toplumların geçirdiği sosyal değişimlerin, özgürleşme hareketlerinin getirdiği sonuçlarla kırılmalar yaşamıştır. Sinemaya hakim olan egemen dil bozulmaya çalışılmış ve bu yönde ürünler ortaya koyulmuştur. Sinemadaki hakim klasik anlatı tarzı, Brechtien yabancılaştırma efektleriyle bozulmaya çalışılmıştır. Diğer yandan bu toplumsal gelişmeler ticari birer fırsat olarak da değerlendirilmiştir. Örneğin, Ryan ve Kellner, 1970'li yıllarda, siyah hareketinin yükselişe geçmesiyle, zaman zaman ortaya siyah gücün abartılı temsillerinin çıktığını belirtirler. Onlara göre bu fenomenin 1970'lerdeki en çarpıcı örneği 'siyah sömürsü' filmleridir. Bu filmler açık bir şekilde siyah izleyiciyi hedeflemektedir ve siyah hareketini Hollywood yapımcılarının paraya dönüştürme çabasıdır (Ryan & Kellner, 2010:197).

Yılmaz, egemen ideolojinin, sinemada izleyiciyi rahatsız edecek hiçbir şeyin olmamasını istediğini belirtir. Biçimsel olarak pürüzsüz bir akışla izleyici aksiyona bağlanmalı, karakterlerle özdeşleşmeli, kapalı-doğrusal-psikolojik motivasyonun mevcut olduğu bir anlatının içine hapsedilmeli, düşünmemeli, duygulanmalı, beklenen tepkileri vermeli ve böylece egemen ideolojinin benimsenmesini istediği değerlere onay vermelidir. Yılmaz, bu değerler içinde ön plana çıkanlar olarak mülkiyet dokunulmazlığını, serbest girişim özgürlüğünü, rekabet ile erkeğin egemen-kadın ve çocukların ise bağımlı olduğu heteroseksüel tek eşli çekirdek aileyi örnek gösterir (Yılmaz, 2008:78).

Hollywood sinemasının dünya sinema sahnesine çıkıp, film piyasasına egemen oluşundan günümüze dek hâlâ bu hakimiyet kırılmış değildir ancak bunun dışında varolan bir sinemanın da gittikçe büyüyen gücüne de tanık olmaktayız. Bu ana akım örneklerde sergilenen dünyalar dışında başka dünyaların, hayatların tasvir edildiğini de görmekteyiz. Hatta bu durum ana akım/klasik anlatılarda bile karşımıza çıkmaktadır. Klasik anlatı kalıbıyla alışıldığın dışında dünya tasvirleri yapılmakta ve farklı hayatlar, farklı karakterler sergilenmektedir.

Son olarak hem sinema ve gerçeklik hem de sinema ve ideoloji tartışmasını tamamlayacak şekilde, kısaca film üretim süreçlerine değinmek gerekebilir. Sinema filmleri kolektif bir şekilde yapılan çalışmalar sonucu ortaya çıkmaktadır. Diğer pek çok sanat dalı gibi bireysel bir iş değildir. Senarist, yönetmen, yapımcı, kurgucu, sesçi, ışıkçı, oyuncu, sanat yönetmeni ve filme emek veren daha pek çok kişi ortaya çıkan eser üzerinde bir iz bırakmaktadır. Filmin farklı aşamalarında yer alan bu insanların arka planları, filmin üzerinde az ya da çok bir etki bırakmaktadır. Onların geldikleri sosyal tabakanın ve sınıfın, cinsiyetlerinin, aldıkları eğitimin, ideolojik görüşlerinin veya hayata olan bakış açılarının ufak da olsa yansımaları bu filmler üzerinde hissedilir. Tek bir kişinin istediğinin olması neredeyse imkansızdır. Oğuz Adanır, toplumsal hayatta bireyin kişiliğinin içinde yaşadığı grup ve çevre tarafından belirlendiğini söyler. Sanatçının da aynı şekilde oluşmaktadır. Bir kişiliğin olabilmesi için de en az iki kişinin olması gereklidir çünkü kişilikler ancak birbirlerine oranla belirlenebilirler. Bir toplumsal yapıda da çok çeşitli kişilik tipleri mevcuttur. Bu açıdan bakıldığında sanat da toplumsal bir üründür ve toplumsal hayatın dışında sanatın var olabileceğini düşünmek yanlış olabilir. Sanatçı, içinde yaşadığı toplumun bir parçasıdır ve bu toplumun zihniyet yapısıyla yoğrulmaktan

kaçması imkansız gibidir (Adanır, 2003:15,30). Yapımcının niyeti tamamen ticari bir kazanç iken yönetmenin sanatsal kaygıları ağırlık kazanabilir ya da senarist, filmin senaryosunu yazarken toplumsal meselelere ışık tutma gayreti içerisinde olabilir. Tüm bu aşamalardan dolayı, kolektif bir çalışmanın ürünü olması nedeniyle sinema filmlerinin gerçekle kurdukları bağlar, barındırdıkları ideolojiler bağlı oldukları sinema anlayışı içerisinde küçük farklılıklara sebep olabilmektedir. Egemen anlatım tarzını tercih eden filmler de kendi aralarında, tüm bu sayılan sebeplerden ötürü birbirlerinden ayrılabilirler.

Birinci bölümü bitirirken özet olarak şunları söyleyebiliriz: Sinema filmlerinin sosyoloji dersleri için yardımcı birer araç olabileceği meselesini tartışırken filmlerin gerçeklikle ve ideolojiyle olan ilişkisine de bakılması gerektiği düşünülmüş ve bu doğrultuda bir değerlendirme yapılmaya çalışılmıştır. Çünkü sosyoloji, sinema filmlerini gerçeğin (sahanın) bir ikamesi olarak kullanmaktadır. Dolayısıyla bu gerçeğin filmlerde nasıl temsil edildiği ayrıca ele alınmalıdır. Aynı şekilde sinemanın ideoloji ile kurduğu ilişki de gerçeğin sinemadaki yansımalarına ne derece etkide bulunduğu, filmler ve izleyici arasındaki ilişkide nasıl bir rol oynamakta olduğu da tartışılmalıdır. Diğer yandan, sinema üzerine yapılan gerçekçilik tartışmalarına ve özellikle film çalışmaları ya da sinema sektörü dışındaki -ki burada kastedilen sosyoloji içerisinde kimseler- kişilerce "gerçekçi bir film" ifadesi ile ne söylemek istenmektedir bunun değerlendirilmesine çalışılmıştır. Böylece birinci bölüm, tezin ana kısmı olan üçüncü bölüm için bir ön hazırlık oluşturması planlanarak tamamlanmıştır. Bundan sonraki bölümde ise akademide sosyolojinin sinema, sanat ve film medyumunu ile kurduğu ilişki ele alınacaktır.

## **İKİNCİ BÖLÜM: SOSYOLOJİNİN SANAT, SİNEMA VE FİLM MEDYUMU İLE İLGİLİ OLAN ALT DALLARI**

Sosyoloji oldukça geniş kapsamlı bir bilim dalı olduğundan, profesyonel toplum bilimciler için bile tanımını yapmak zordur. En genel tanımıyla sosyoloji ya da toplum bilimi toplumun ve insanın etkileşimi üzerine odaklanan bir daldır. Bu alanda yapılan araştırmalar, günlük hayatta karşılaşılan farklı bireyler arasındaki ilişkilerden küresel düzeydeki sosyal ilişkilere kadar uzanmaktadır. Joseph Fitchter, insanların her zaman başka insanlarla ilgilendiklerini vurgular. Gazeteciler, yorumcular toplumun günlük yaşayışındaki dikkati çeken olayları sürekli olarak toplayıp yayarlarken, tarihçiler çoğunlukla kamu yöneticilerinin nasıl davrandıklarına ilişkin kayıtlar tutarlar. Öykücüler ve ozanlar sosyal ilişkiler üzerine odaklanıp belirli çevre koşullarında insanların nasıl davranacaklarını kendi bellek ve imgelerinde yeniden kurgularlar. Başka bir örnek olarak filozof ve din bilimciler, insanların nasıl davranması gerektiği üzerinde dururlar, yorumlarını öncel bilgi ve deneyimlerinin üzerine dayandırır. Fitchter, tüm bu diğer alanlardaki kişiler gibi sosyologların da kişilerle ilgilendiklerini, kişiler üzerine uzmanlaştıklarını belirtir ancak, sosyoloğun görevinin burada bitmediğini, daha da ileriye derine gittiğini ekler. Çünkü ona göre, sosyoloji sosyal davranışa yönelen bilimsel bir yaklaşımdır. Sosyolog, gazeteci ve tarihçinin yeteneklerine, belki de bir ozan veya filozofun sezgilerine sahip olmalıdır ama bu yetmez. Bir sosyolog verilerini nasıl toplayacağını ve gözlemlerinin sonuçlarını nasıl analiz edeceğini de bilmelidir. İncelemeler doğru bir sosyolojik yorumla birlikte yürütülmelidir. (Fitchter, 2004:1)

Sosyoloji bir bütün içerisinde insanların bütün ilişkilerini inceleyen, bu ilişkilerin nasıl yaratılıp korunduğunu ve değiştiğini analiz eden sosyal bir bilimdir.

Sosyoloji ya da diğer bir deyişle toplum bilimi hiçbir zaman bireyi tek başına ele alıp inceleyen, onun sorunlarını çözmeye çalışan bir disiplin değildir. Bireyin içinde yaşadığı grubu ve grup davranışlarını inceler. İnsanlar yaşamları boyunca çeşitli gruplara dahil olarak hayatlarını devam ettirirler. Bu gruplar ve bireyler çeşitli beklentiler ve sorumluluklar geliştirirler, birbirlerini etkileyerek yaşamlarını sürdürürler.

Anthony Giddens'a göre, sosyolojinin konusu bizim kendi davranışımız olduğundan, baş döndürücü ve zorlayıcı bir girişimdir. Çoğu kişi dünyayı, kendi yaşamının bildik özellikleri bakımından görür. Sosyoloji, bizlere çok daha geniş bir bakış açısı kazandırır. Bize, doğal, kaçınılmaz, iyi ya da doğru diye gördüklerimizin böyle olmayabileceklerini ve yaşamımızın verilerinin tarihsel ve toplumsal güçler tarafından büyük ölçüde belirlendiğini gösterir. Giddens, sosyolojik bakış açısının, bireysel yaşamlarımızın, toplumsal yaşantılarımızın bağlamlarını yansıttığı ince ama karmaşık ve esaslı yolları anlama üzerine temellendiğini belirtir (Giddens, 2000:2-3). Sosyolojik olarak düşünmeyi öğrenme başka bir ifadeyle daha geniş bir görüşle bakmak, düşgücünün işlenmesidir. Giddens'a göre, sosyolojiyle uğraşmak, yalnızca sıradan bir bilgi edinme süreci olamaz. Bir sosyolog, kişisel koşulların dolaysızlığından kurtulabilen ve şeyleri daha geniş bir bağlam içine yerleştirebilen kişidir. Sosyoloji incelemesi C. Wright Mills'in sosyolojik imgelem (düşgücü) kavramına bağımlıdır. Sosyolojik imgelem her şeyden önce, kendimizi gündelik yaşamlarımızın bildik sıradanlığından, yeni bir bakış ile uzaklaştırarak düşünmeyi gerektirmektedir (2000:3-4).



Fitchter, bilimsel bilginin temsil edilmesinin anahtarının, bilimsel örneklem olduğunu belirtir. Örneğin, Amerika'daki delikanlı kültürünün evreni milyonlarca genci kapsar ancak eğer tüm delikanlıların belirli bir oranı incelenebilirse bu kültüre ilişkin güvenilir bir bilgi elde edilebilir. Bu tip örnekleme teknikleri yoluyla yapılan genellemeler hiçbir zaman tamamen gerçeği yansıtmazlar ama yüksek bir olasılığı dile getirirler ve sürekli olarak yeniden kontrol edilebilir bilgi sağlarlar. Bu durum da insanların kültürel ve sosyal davranışlarına dair bir ön tahmin yapılabileceğini gösterir (2004:2-3).

Fitchter, sosyolojinin tanımının, sosyolojiyi diğer sosyal bilimlerden ayırması gerektiğini söyler. Ekonomi, insanların yeryüzünde yaşayabilmek için talep ettikleri maddi şeyler üzerine odaklanır, bu maddi şeylerin nasıl üretildiği, dağıtıldığı ve tüketildiği gibi mevzularla ilgilenir. Siyasal bilimler güç ve otorite üzerinde durur. Sosyoloji insan birlikteliği gerçeğine odaklanır, toplumun her yerinde var olan sosyal etkileşimin örüntüleşmiş düzenliliklerini inceler. Bilgi gövdesi olarak insan ilişkileri gerçeğini alır. İnsan birlikteliğine katkıda bulunan veya ondan çıkarılan her şey sosyolojiktir. Sosyolojinin içeriği de genellikle "sosyal olgular" olarak belirtilir. Böyle bulanık bir ifade kullanmak yerine insan ilişkilerine dair günlük deneyimlerimiz için, insan etkileşiminin incelendiğini söylemek daha doğrudur. Bu ilişkiler, aile, arkadaş, düşman ve yabancılarla kurulabilir. İnsanlar sadece birlikte oldukları kişilere belli bir tepkide bulunmazlar, benzeri şekildeki tepkileri tekrar ve tekrar gösterirler. Bunlar, kişilerin sosyal davranışlarının örüntüleşmiş ve standardize edilmiş olduğunu gösterir. Buradan da yola çıkarak "sosyal davranış örüntüleri" ifadesinin sosyolojide çok önemli bir yere sahip olduğuna varılabilir. Sosyologlar yinelenen bir düzendeki, olagelen sosyal ilişkiler üzerine odaklanırlar. Aya giden

astronotların gezi deneyimleri sosyoloğu, ticari hava yollarının düzenli yolcu seferleri kadar ilgilendirmez (2004:3-4).

Raymond Aron'a göre, sosyoloji, toplumsalın, olduğu gibi, ya kişiler arası ilişkiler düzeyinde ya geniş bütünlerin, sınıflar, uluslar, uygarlıklar ya da bütünsel toplumların makroskopik düzeyde bilimsel olmak isteyen incelemesidir (Aron, 2007:20).

Sosyolojiye yeni başlayan öğrenciler farklı toplumlardaki çeşitli davranış kalıplarıyla ilgilenirken oldukça şaşırtıcı bilgi dizilişleriyle karşılaşır. Öğrenciler sosyal alışkanlıklardaki çok çeşitliliğe dair epeyce kaynak okurlar ve bunun neticesinde tekbiçimliliğin olup olmadığını merak ederler. Fitcher'a göre, belirli sabit öğeler her toplum ve kültürde bulunmalıdır. Aslında, tekbiçimli, evrensel öğeler bu bilim dalının ilkeleridir. İkel ya da modern her kültür temel kurumları içermelidir. Bununla birlikte her toplum da, içinde bireylerin bir arada sosyal hedeflere yönelik işlevde bulunduğu ve aralarında iletişim olan temel gruplara sahip olmalıdır. Bu tek biçimlilikleri olanaklı kılan şey de sosyal yaşamın doğasıdır. Bu temel kurum ve gruplar aile, eğitim, ekonomi, din, siyaset ve boş zaman değerlendirmedir. Bunlar, insanların örgütlenmiş bir sosyal yaşam sürdürdükleri her yerde mevcuttur (2004:9).

Sosyoloji güç bir inceleme alanıdır. Kültür ve toplum oldukça karmaşık yapılardır ve bu durum sosyolojik analizi zorlamaktadır. Sosyolojik analizin zorluğunun başka bir nedeni de, aynı anda tanınması gereken pek çok sosyal durum öğesinin bulunmasıdır. Örneğin kurum kavramının farklı ancak eş güdümlenmiş ve ilişkilendirilmiş sosyal sonuçlara sebep olduğu kavranmadıkça kurum kavramı da

anlaşılamaz. Kültürel kurumlar iç içe geçmiştir ve bir kurumun tam olarak anlaşılabilmesi için diğerlerinin de bilinmesi gerekir. Ya da bunu aynı sosyal durumda ilişkide bulunan kişilerin sosyal rolleri açısından da örneklendirebiliriz (2004:13-14). Diğer yandan "değişme" olgusu da toplum biliminde çok önemlidir. Toplumun belirli bir yapısı ve düzeni olmasına rağmen değişme olgusu, yapılan sosyolojik incelemeleri daha fazla zorlayıcı bir hale getirmektedir. Bu durum özellikle dinamik, özgür toplumlarda daha da artmaktadır.

Tam bu noktada, sosyolojide sıklıkla kullanılan toplum ve kültür kavramlarına değinilebilir. En geniş anlamda toplum, insanları etkileyen gerçek ilişkiler bütünüdür. Bir diğer deyişle, insanların bir arada yaşamalarını sağlayan birbirleriyle her türden kurmuş oldukları ilişkilerin bütününe denmektedir. İnsanlar çeşitli sosyal yığınlar içerisinde bulunurlar ve bu çok sayıdaki sosyal yığınlarda gevşek bir birliktelik sergilerler. Çok çeşitli gruplarda, çeşitli karşılıklı ilişkiler kurarlar. Toplum kelimesinin en geniş anlamı, bütün bu sosyal birimleri toplum içindeki alt birimler olarak kapsar. Sosyal yığın ve sosyal grupta olduğu gibi toplumun da indirgenemez fizik birimi sosyal kişidir. Toplum, sosyal gereksinmelerini karşılamak için etkileşen ve ortak bir kültürü paylaşan çok sayıdaki insanın oluşturduğu bir birlikteliktir. Bu tanım toplumu gruptan ayırır. Grup kişilerden, toplum ise gruplardan oluşur. Herhangi bir toplum incelenirken kişilerden çok gruplar ile ilgilenilir. Her birey bir şekilde toplumdaki temel gruplardan birisine dahil olur ve bu yüzden tüm genel gruplar birbirleriyle karşılıklı bağımlılık içindedirler. İnsanlar tüm bu temel grupları oluşturan birincil ve ikincil birliklere sosyal rollerini oynayarak katılırlar. Böylece toplum, ortak bir kültürü paylaşan ve bir birim olarak görülen karşılıklı bağlantılı temel grupların bir ağı olarak

tanımlanabilir. Joseph Fitcher, toplumların oldukça karmaşık bir yapı olduğunu ve basit bir toplum tanımlamasının yapılmasının bu karmaşıklık karşısında zor olacağını belirtir. Ama genel anlamda da bir toplum tanımlamasını da vermektten geri kalmaz. Ona göre, toplum ortak bir mekanda yaşayan, temel gereksinimlerini karşılamak amacıyla çeşitli gruplara dahil olup bunlar içerisinde işbirliği yapan, ortak bir kültüre bağlı olan ve belli bir sosyal birim içerisinde işlevde bulunan kişilerin örgütlenmiş işbirliğidir (2004:87-88).

Sosyal bilimcilerin çoğu toplumları sınıflarken ya da bir toplumu diğer topluma kıyaslarken kültürü baz almaktadırlar. Toplumları ayırt ederken, onların yapı ve işlevlerinden ziyade kültürleri asıl rolü üstlenmektedir. Dolayısıyla buradan toplum ve kültür kavramlarının birbirleriyle yakından ilişkili oldukları görülebilmektedir. Kültür kavramsal olarak toplumdan ayırt edilebilirse de, bu iki kavram arasında yakın bir bağ vardır. Bir toplum, kültürün yaptığıdır. Aynı zamanda kültür de toplumun yaptığıdır. Bu ikisi, ayırlamayacak şekilde birbirlerine bağlıdır. Kültür sadece toplumun içindeki birey ve gruplar için değil, aynı zamanda toplumların birbirleriyle ilişkileri için de önemlidir. Bilimsel anlamda yapılan kültür tanımı oldukça geniş bir içeriğe sahiptir. Sosyolojik gerçek açısından toplumdaki her normal kişi kültürlüdür. Herkes sosyalizasyon sürecini yaşamaktadır. Her birey, çocukluğundan itibaren sosyal olarak kabul edilebilir davranış örüntülerine kendini uyarlamayı öğrenir ve kabul edilmeyenleri tanır. Kültür, insan yapısıdır ve insanın yaptığı her şey kültürün bir parçasıdır. Toplam sosyokültürel sistem insanın ürünüdür. Fitcher, buradan hareketle tüm grup yaşamının ve tüm toplumun birer kültürel ürün olduğunu belirtir ve insanların tarih boyunca kültürlendiklerini ekler. Fitcher, E. B. Taylor'ın kültür tanımını aktarır. Taylor'a göre kültür, toplumun bir

üyeyi olarak insanın elde ettiği inanç, dil, moral, hukuk, sanat, alışkı gibi yetenekleri ve alışkanlıkları içine alan karmaşık bir bütündür (2004:152,154).

Fitcher, her toplumun kültürünün kendine has "alameti farikası" olduğuna değinir, Sorokin'in, tüm davranış örüntülerinin toplamını kültür olarak adlandırdığı ve bunların anlamlarının da ideolojik kültürde bulunması gerektiğini belirttiği sözlerine yer verir. Sorokin'in bu ifadesinin, bir toplumun "kültürel zihniyeti" ile tanınabileceği anlamına geldiğini söyler. Toplumların maddi, laik ve empirik bir kültürden, aşkın, kutsal ve ruhani bir kültüre doğru giden bir süreklilik çizgisi üzerinde bir yerlere yerleştirebileceğini yine Sorokin'den aktarır. Bu durumda her kültür anlam sistemi ile değer, ideoloji veya ethosunun özü ile tanınabilir. Bu bakış açısına göre topluma özelliğini veren ethosdur. Kùltürler özelleştirilirken daha doğrusu birbirlerinden farklılaştırılırken mihver kurumlardan yardım alınabilmektedir. Örneğin bir toplumun grup yaşamı ve toplum değerleri üzerinde ekonomik kurumun başat etkisi olması durumunda o toplum ticari ve sinai olarak sınırlandırılabilir. Bir kültürün başat ve mihver kurumunun bilinmesi, o toplumun değer ve örüntülerinin tanınıp anlaşılması açısından yararlıdır ve o kültürün daha derinlemesine yorumlanmasına imkan tanır. Bu kurumsal analiz, bir toplumun ideolojik kültürü veya ethosunun diğer toplumlardan neden farklı olduğunu açıklamaya olanak verir. Örneğin Amerika Birleşik Devletleri'nde ekonomik kurum aile yaşamı, eğitim sistemi, siyasal örgütlenme, boş zaman değerlendirme örüntüleri ve hatta dini etkinlikler üzerinde direkt bir etkiye sahiptir. Kültürün temel oluşturuçuları tüm bir kurumsal sistemi oluşturduğuna göre, mihver kurum hem diğer kurumları hem de kültürel ideoloji veya ethosu etkilemektedir (2004:160-162).

Özetle, kültür ve toplum birbirinden farklı tanımlanabilirler fakat aralarında değişmez bir bağ vardır. Kültür bir toplumda paylaşılan ortak ürünlerden meydana gelir. Toplum da ortak kültürü paylaşan, birbiriyle etkileşimde olan insanlardan oluşur. Dolayısıyla kültür olmazsa toplum olamaz; toplum kültürü korumazsa, geliştirmezse toplumun desteği olmadan kültür de olmaz.

Sosyoloji, diğer pek çok bilim dalına kıyaslandığında oldukça yenidir. Ancak arka planındaki fikirlerin, bilim dalı olarak var olmasından çok daha uzun bir geçmişi vardır. Toplumsal düşüncenin tarihi, insanın düşünce tarihi kadar eskidir. Toplumsal düşünce önce filozofların felsefe sistemlerinde yer almış, bu düşüncelerin birikimi sosyoloji için önemli bir arka plan sağlamıştır. Ancak sosyolojinin bir bilim olarak ortaya çıkışında rol oynayan asıl önemli gelişmeler çok daha yakın bir zamanda gerçekleşmiştir.

Raymond Aron sosyoloji tarihini yazmanın, sosyolojinin nerede başlayıp nerede bittiğini ortaya koymanın çok güç bir iş olduğunu belirtir (Aron, 2007:20). 18. yy ortalarına kadar topluma dair pek çok çalışma yürütülmüştür. Fakat bu çalışmalar, toplumun kendisiyle değil, nasıl olması gerektiği ile ilgili olan filozofların etki alanındaydı. Sosyolojinin bilimsel bir disiplin olarak ortaya çıkışını hazırlayan süreç 19. yy ortalarında Endüstri Devrimi'nin yol açtığı hızlı toplumsal değişimlerle birlikte olmuştur. Diğer yandan Fransız Devrimi de başka önemli bir kırılma noktasıdır. Endüstri Devrimi uzunca yıllardır düzenli bir yaşam biçimi olan Avrupa toplumlarını yoğun bir şekilde etkilemiş, yeni bir takım sorunlara ve değişmelere yol açmıştır. Pek çok teknolojik ve endüstriyel gelişme Avrupa'nın toplumsal yapısını değiştirmiş, küçük yerleşim birimlerini neredeyse ortadan kaldırmış, büyük kentlere

doğru hızlı bir göç hareketinin başlamasına sebep olmuş, hava kirliliği gibi pek çok sorunu ortaya çıkarmış, kentlerde suç oranlarını arttırmış ve bunlar gibi daha sayısız gelişmelerin yaşanmasına neden olmuştur. Diğer taraftan, hızla büyüyen kentlerdeki eski düzen artık sosyal hayatı kaldıramaz duruma gelmiştir. Eskinin normları, gelenek-görenekleri insanları bir arada tutmak için yetersiz olmuştur. Fransız Devrimi neticesinde de Batı ülkelerindeki var olan düzen sarsılmaya başlamış artık daha demokratik modeller ortaya çıkmıştır.

Sosyolojinin gelişmesinde ve bilimsel bir alan olarak ortaya çıkmasında doğa bilimlerinde yaşanan gelişmeler kuşkusuz en büyük etkiye sahiptir. Bilimsel yöntem doğa bilimlerine başarılı bir şekilde uygulanmıştır. Objektif, sistematik gözlemler ile kuramların test edilişi sosyal bilimlere de uyarlanmak istenmiştir. Bu fikri pek çok düşünür olumlu karşılamış ve desteklemiştir. Özellikle de bir Fransız olan Auguste Comte bu düşüncenin en önemli savunucusu olmuştur. Aynı zamanda, sosyoloji terimini de ilk kez kullanan kişi Auguste Comte'tur. Bir İngiliz olan Herbert Spencer tarafından da bu isim popülerize edilmiştir. Comte, sosyolojinin amacının toplum olaylarının bilimsel yöntemlerle incelenerek topluma yeni bir şekil ve yön verme olduğunu söyler. Bunun için sosyoloji bilim olarak kurulmuştur. Sosyolojiye, fizik ve matematiğin yöntemlerini uygulamaya çalışmıştır. Toplumsal yaşam konusunda dogmatik olunmamasını ve insan davranışlarının gözlemlenerek sınıflandırılması gerektiğini vurgular. Ona göre, ancak bu şekilde toplumun temel yasalarına ulaşılabilir. Diğer yandan Herbert Spencer, Emile Durkheim, Karl Marx ve Max Weber gibi ünlü düşünürler de sosyolojinin öncüleri olmuşlar ve toplumu bir arada tutan güçler üzerinde durarak çeşitli açıklamalar getirmişlerdir, klasik sosyoloji teorilerinin oluşumunu sağlamışlardır.

Russel Keat ve John Urry'ye göre, St. Simon, Comte ve genelde pozitivist akım, bilimi kesin bilgi veren bir etkinlik olarak görmüştür. Eski gelenek ve değerler insanları artık etkilemez olmuş, toplum savaş ve anarşi hali almıştır. 18. yy aydınlanması da bu duruma katkıda bulunmuştur. Entellektüel, ahlaki ve sosyal yaşama yeni bir temel aranmıştır. Bu durumun bilimin yöntemleri, bulguları ve enstrumental yararlılığı ile sağlanacağını belirtirler. Keat ve Urry'nin deyişiyile "*Sosyoloji bu yeni düzende taçlı zirve olacaktır.*" Meydana gelen sanayi toplumunun problemleri bilimsel olarak hesaplanabilir gibi görülmektedir (2001:117-118).

Raymond Aron, Marksist sosyolojisiyle Batı'nın Parsonsçı sosyolojisi arasında geçen yüzyılın büyük öğretileri ile günümüzün parçalı ve ampirik anketleri arasında bir çeşit iş birliği ve bir süreklilik olduğunu vurgular. Ona göre, Karl Marx ve Max Weber arasındaki, Max Weber ve Talcott Parsons arasındaki, aynı şekilde Auguste Comte ve Emile Durkheim ile Marcel Mauss ve Claude Levi-Strauss arasındaki süreklilik bilinmezlikten gelinemez. Bugünün sosyologları, kimi açılardan sosyolog öncesi denilen isimlerin mirasçısı ve devam ettiricileridir (Aron, 2007:19).

Sosyoloji, klasik ve çağdaş olarak sınıflanabilir. Bu sınıflama, çağdaş sosyolojinin klasik sosyoloji ile karşılaştırılması esasına dayanır. Buna göre, St. Simon, Emile Durkheim ve Auguste Comte başta olmak üzere sosyolojinin kurucuları ve Karl Marx ve Max Weber başta olmak üzere geliştiricileri klasik sosyoloji olarak değerlendirilirken, sonraki dönem sosyoloji ise çağdaş sosyoloji olarak değerlendirilmektedir. Bu ayrım özellikle, sosyolojinin metodolojisi ile ilgili önemli farklılıklara dikkat çekmektedir (Poloma, 2007:3-4).



Çağdaş sosyoloji, özellikle içinde yaşadığımız zaman diliminde etkili/egemen sosyoloji anlamına gelmektedir. Çağdaş sosyolojinin ne olduğunun tanımlanması öncelikle "çağdaş" kelimesinin tanımlanmasına bağlıdır. Çağdaş yüzyıllık zaman dilimi anlamında kullanıldığı gibi, son on yıllar ya da daha dar bir zaman dilimi anlamında, yeni olan anlamında da kullanılmaktadır. Bazen çağdaş, yenilikçilik anlamına da gelmektedir. Bu farklı kullanımlara paralel olarak çağdaş sosyolojiye farklı anlamlar yüklenmektedir (Poloma, 2007:2).

Günümüze gelindikçe, artık sosyolojide pozitif ve yorumlayıcı ya da nitel ve nicel araştırmanın birbirine üstünlüğü tartışmasına girilmekten ziyade bu ikisinin birbirini tamamlayıcılığı ön plana çıkarılmaktadır. İki yöntemin de kullanılarak ortaya daha tatmin edici bir sonuç çıkaracağı savı desteklenmektedir. Diğer yandan, sosyoloji pek çok farklı disiplinden ve alandan beslenmekte, ortaklaşa çaba içerisine de girmektedir.

### **1.1. Sosyolojinin Alt Dalları**

Sosyolojinin çok geniş bir çalışma alanı olduğu çalışmanın önceki kısımlarında belirtilmişti. Aynı zamanda bu bilim dalı pek çok alt dala ayrılmıştır ve zamanla bu alt dallar arasına yenileri de eklenmektedir. Bu çalışmanın konusu doğrultusunda kalınarak bu kısımda genel bir alt dal değerlendirmesi yapmak yerine sadece tez konusunun bağlamında olanlara yer verilecektir. Bunlar Görsel Sosyoloji, Sanat Sosyolojisi ve Sinema Sosyolojisi başlıklarıdır. Sosyoloji ile film aracının çakıştığı bir alan olduğu için Görsel Sosyoloji başlığı açılacaktır. Diğer yandan sinema ve daha da genelde sanatın, sosyoloji içerisinden nasıl algılandığını

göstermek, sosyolojinin alt dalları olarak nasıl çalıştıklarına ve çalışma konularının neler olduğuna dair kısa bir değerlendirme yapmak amacıyla da Sanat ve Sinema Sosyolojisi başlıkları açılacaktır. Böylece çalışmanın asıl tartışma konusuna doğru ilerlerken sanat-sinema-sosyoloji ve görsel araçlar (medya aygıtları) arasındaki ilişkiye dair genel bir tablo ortaya koyulmaya çalışılacaktır.

### **1.1.1. Görsel Sosyoloji**

Görsel sosyoloji, sosyolojik bir bağlam içerisinde belgesel film yapma ve fotoğraflamayı kapsayan bir sosyoloji alt disiplini dir. Kayıt cihazları ve kameraları kullanarak veri toplayan, sosyal hayatın görsel boyutları ile ilgilenen bir alandır. Uluslararası Görsel Sosyoloji Birliği (IVSA) tarafından desteklenen ve beslenen yeni bir alt dal olarak büyümektedir.

Radhamany Sooryamoorthy, sosyolojide film çalışmalarının nadiren yapıldığını belirtir. O, film çalışmalarının potansiyelinden büyülenmiş ve bu aracın sosyologlar için müthiş imkanlar tanıdığına inanmıştır. Ona göre, sosyologlar ve kamu (public alike) için iletişimin güçlü bir aracı olan film çalışmalarını, surveyler ve görüşme teknikleri gibi etkileyici bir veri toplama aracı olarak bir geleceğe sahiptir. Fakat, Sooryamoorthy, bunun daha çok sosyologların onların araştırma yaparken film aracını kullanmaya olan gönüllülükleri ile alakalı olduğunu da ekler. Aynı zamanda film yapımı ve kurgulama konularında da gerekli yetenekleri öğrenmeye de vakit ayırmaları gerekmektedir. Film çalışması yapmak bir araştırma makalesi ya da kitabı yazmak kadar yorucudur. Bununla birlikte, ona göre, sosyolog-film yapımcısı (film-maker) için müthiş de bir tatmin ve memnuniyet sağlamaktadır.

Sooryamoorthy, özellikle, sosyolojik kavram ve tezlerin sunumu için bu araçla ilgilendiğini belirtmektedir (Sooryamoorthy, 2007:547).

Yazılı herhangi bir araçla birleştirildiğinde/bitirildiğinde filmler görsel bir ifade formu ve sosyal gerçekliğin yeniden inşası olarak etkileyici birer araçtır. Bir fotoğraf aynı konuyla ilgili bir kaç kelimedenden çok daha fazla ilgi çekebilir. Görsel imajlar (fotoğraflar, hareketli filmler/video klipleri veetnografik-antropolojik filmlerden belgesellere, gözlem amaçlı çekilen filmlerden uzun konulu filmlere kadar uzanan) hareketsiz basılı kelimelerin önüne geçebilmektedir (2007:547).

Sooryamoorthy'ye göre, şaşırtıcı olmayan bir şekilde, bu görsel araç ve onun zengin yapısı 1895'te Lumiere Kardeşler tarafından halka izletilen ilk filminden itibaren önemli derecede büyümüştür. Filmin, dil tarafından kolayca sağlanamayan bir şey yaptığını belirtir. Fikirlerle iletişim kurmak için bir güçtür. Dil aracının aksine film aracı sayesinde sergilenen düşünceler anlamlı hale gelir, anlaşılır olur. Bu araç konuları kısa ve öz olarak aktarabilir (2007:548).

Filmin avantajı onun bir mesajı aktarırken çoklu yolları birleştirebilmesinde yatar. Bu çoklu metod bir hikaye anlatırken hem sesi hem görüntüyü kullanır. Hareket eden görseller ve onlara paralel akan ses bir gerçeklik hissi sağlamaktadır. Filmler gerçekliği daha az ya da daha çok yansıtan bir resim sunar. F. Dean McClusky'nin de dediği gibi, Sooryamoorthy'ye göre, filmler gerçekçi bir şekilde gerçekleri sunarlar; insan ilişkilerini ve olayları, açığa çıkan duyguları dramatize ederler; davranış biçimlerini aktarırlar; bilimsel çalışma ve analiz için fenomenleri kaydedip yeniden üretirler. Bununla birlikte filmler farklı şeyleri farklı insanlara

açıklarlar. Onlar, sosyal koşulları resmederken aynı zamanda seyircinin kişisel koşullarına ve hassasiyetlerine de dokunurlar (2007:548).

David MacDaugall'a göre, sosyal bilimlerde kelimeler, sayılar ve diyagramlar bilginin aktarılmasında ve üretilmesinde hakim durumdadırlar. Filmler ise bu anlamda muğlak görülmektedirler. Jay Ruby'nin belirttiğine göre, görsel materyallere başvurmada ve kullanmada sosyal bilimler doğa bilimlerinin gerisinde kalırlar. Dijital teknolojide devrim yaşanırken; sosyal koşulların, olayların ve fenomenlerin araştırılması ve çalışılması için bu yolda girişimler olmuştur. W. J. T. Mitchell'in dediği gibi, sosyal bilimlerde ve beşeri bilimlerde görsel hareket ve resimsel devir (*pictorial turn*) ortaya çıkmıştır (aktaran Sooryamoorthy, 2007:548).

Sooryamoorthy'nin Ruby'den aktardığına göre, etnografik film yapımı da henüz akademik bir aktivite olarak yer almamaktadır. Amerika'da bu gibi film yapımları üzerine ünvan yükseltmiş olan sadece birkaç tane antropolog vardır. Benzeri şekilde sosyologlar tarafından film yapımı da henüz genelleşmemiş bir durumdadır. Sooryamoorthy, sosyoloji disiplininin mutlaka araştırma filmlerinin yapımı konusunda bilgilenmeye önem vermesi ve bunun bir akademik aktivite olarak tanınması için çaba göstermesi gerektiğini vurgular. Tanınırlıkla birlikte bu güçlü araç, sosyologlara çekici gelmeye başlayacaktır ve görsel sunumlar için sosyolojik anlayış ile kabiliyet edinilmesinde önemli katkı sağlayacaktır. Uzun konulu filmlerden farklı olarak araştırma filmleri, sosyologlara ve kamuya sosyal gerçeklik ve sosyal fenomen hakkında mesajlar verebilecektir. Filmler aynı zamanda sosyolojik olayların ve fenomenlerin alan dışından olan kimselere gösterilmesinde de büyük rol oynayacaktır. Sooryamoorthy, dijital teknolojinin şu anda onların yanında

olduğunu ve bu teknolojinin avantajlarını değerlendirme konusunda kesinlikle hiçbir tereddüt duyulmaması gerektiğini vurgular (2007:559-560).

### **1.1.2. Sanat Sosyolojisi**

Sosyolojinin bir alt dalı olan sanat sosyolojisi, sanatı sosyolojik boyutlarıyla kavrayabilmeyi sağlamak; günümüz sanatı ile günümüz sosyolojisi arasındaki bağları ortaya koyabilmek; tarih boyunca sanatın gelişimini, dinamiklerini ve belli başlı niteliklerini bir bütün içerisinde ele alabilmek gibi temel amaçlar taşımaktadır.

Modern sanat hızla gelişirken, sosyolojik bir araştırma sürecini de beraberinde getirmiştir. Diğer yandan sosyoloji de kendi içinde artan bir şekilde alt dallara ayrılmaya başlamıştır. Tüm bu gelişmeler yaşanırken hem Avrupa'da hem de Amerika'da bazı sosyal bilimcilerin katkılarıyla sanat sosyolojisi giderek özerkleşen bir alan olarak ortaya çıkmıştır. Özellikle 20. yüzyılın ortalarında Frankfurt Okulu düşünürlerinin katkıları bugün sanat sosyolojisi literatürü içinde önemli bir yer tutmaktadır.

Demet Ulusoy'a göre, bir sanat nesnesi, 'doğal' değil sosyal olarak atıfta bulunulan bir değer yargısıdır. Sosyal etkileşim ortamında anlam kazanan bir çeşit kurgudur. Yaratım süreci özel bir yetenek ve etkinlik alanı olarak görülebilir belki, ama sonuçta ortaya çıkan nesnenin sanat olarak nitelenmesinin normları, diğer sosyal kurallardan pek de farklı değildir. Ulusoy, nihai kurgunun içinde yaratıldığı toplumun sosyal koşullarına bağlı olduğunu belirtir. İşte sanat sosyolojisinin temel görevi, sosyo-sanatsal sistemin devinim halinde olan öğelerini, etkileşim alanlarını

ve merkezi faktörleri tespit ederek neyin sanat olduğunu betimlemek ve tanımlamaktan daha çok, neyin-nasıl-niçin ve ne zaman sanat olarak betimlendiğini açıklamaktır (Ulusoy, 2005:8).

Kültürü ifade edici kısma dahil olan sanatta, daima sanatçının içinde bulunduğu ve sanat eserinin üretildiği toplumun -sosyo-kültürel yapısı bağlamında- fantezileştirilmiş sosyal durumların ifadeleri bulunmaktadır. İşte, sanat sosyolojisine düşen temel görev, sanat ve diğer sosyal kurumlar arası etkileşim matrisi içinde gelişen bu ilişkililik örüntülerini tespit ve analiz etmektedir (2005:14).

Diğer bilimlerdeki gibi sanat sosyolojisinin de kökleri çok eskilere dayanmaktadır. 18. yüzyıla kadarki sanat ve sosyal sistem ilişkisini ele alan çalışmalar spekülasyon ve felsefi yönleri ağır basmış olarak görülebilir. 19. yüzyılda ise, sosyolojinin bir bilim dalı olarak kabul edilmesiyle birlikte ise doğrudan, sanatın sosyal yapı içindeki yerini, kurumlaşmasını, diğer sosyal kurumlarla olan etkileşimini, fonksiyonlarını vs. sistematik olarak sorgulayan çalışmalar ortaya çıkmaya başlamıştır. İçinde bulunduğumuz zaman diliminde de artık sosyolojinin bir alt disiplini olarak aynı metodolojik bütünlük içinde gelişimini sürdürmektedir (2005:14).

Genel olarak, sanatın dayandığı temel nokta, form ve norm ya da cisim ve anlam arasındaki ilişkiyi kurmaktır. Ancak Ulusoy'a göre, sanat, her kültür ögesi gibi toplumla iç içe devinir ve her seferinde yeniden var edilir. Böylece sanat yeniden ve yeniden tanımlanır. Bu yüzden evrensel ve biricik bir sanat tanımı yoktur. Sanata toplumsal içerikten başlayarak bakan çok kapsamlı bir yaklaşım alışıldık bir tutum değildir. Ulusoy, sanatı sosyolojik perspektiften ele alır ve evrensel bir tanımın peşinde koşmak yerine toplumsal başkalaşım ve sanatın yeniden betimlenmesinde rol

oyunayan temel sosyal değişkenleri olabildiğince saptayıp sanatı kristalleştirme yerine, yaşayan bir toplumsal organizma olarak görünümünün izini sürmekten yana olduğunu belirtir.

### **1.1.3. Sinema Sosyolojisi**

Sinema ait olduğu toplumun, kültürün bir ürünüdür; ona bağlı olarak değişir. Filmler ise kültürel yaşamı gözlemleyip çözümleyebileceğimiz çok önemli toplumsal belgelerdir. Filmler ait oldukları toplumlar hakkında pek çok şey söyleyebilmektedirler.

Sinema sosyolojisi, sinema ile toplum arasındaki ilişkiye odaklanmaktadır. Bu ilişkideki temel öğeleri ortaya çıkarırken, sinemaya sanatsal ve estetik bir araç olmanın ötesinde bir kitle iletişim aracı ve kültürün yansıtıcısı olarak bakmaktadır.

Sinema sosyolojisi, seyirci ve sinema ilişkisini incelemeyi; sinemayı bir kitle iletişim aracı olarak ele almayı; yansıtıcı ve şekil verici bir araç olarak sinemaya bakmayı; sinema ve toplum ilişkilerini çözümlemede uygun yöntemleri sunmayı sağlamaktadır. Aslında sinema sosyolojisi, yedinci sanat dalı olarak kabul edilen sinemanın farkında olduğumuzdan çok daha geniş bir alanda ne derece bir etkiye sahip olduğunu anlama girişimidir.

James Monaco'ya göre, medya tanımı gereği iletişim araçlarıdır: Zaman ve mekanın doğal sınırlarına bakmadan enformasyon aktarmak için tasarlanmış teknolojik sistemlerdir. Hem bilgilendirmek hem de eğlendirmek için kullanılmaktadırlar. Diğer yandan onlar modern hayatın en önemli toplumsallaştırıcı

güçlerinden biridir. Tıpkı “iletişim” (*communication*) kelimesinin kökünün akla getirdiği gibi “iletişim kurmak” (*communicate*) bir “topluluğu” (*community*) biçimlendirmektir (2009:406).

Öztürk, toplumsal gerçekliğin, bir taraftan filmlerce sinemaya özgü bir anlatım yoluyla oluşturulmasının, diğer yandan da filmlerin bu gerçeklikten etkilenmelerinin karışık süreçlerin sonucu olduğunu vurgular (2000:15).

### **1.1.3.1. Sinema Sosyolojisine Tarihsel Olarak Kısa Bir Bakış**

Rajinder Kumar Dudrah, toplumun ve kültürün alanlarının belki de tümünün sosyoloji disiplini içerisinde araştırılmakta olduğunu belirtir. Ona göre, sinema konusuna daha az hizmet edilmiştir. Kitle iletişim sosyolojisi çalışmaları halihazırda devam ederken çoğunlukla sinema çalışmaları nadiren dikkat çekmektedir (Dudrah, 2006:21).

Denzin, endüstrileşen toplumlarda sinemanın sosyolojik etkisinin ve onun sosyal teoriye ithal edilmesinin önemli sosyal teorisyenlerce ilk zamanlar küçümsendiğini ve göz ardı edildiğini anlatır. Ona göre, sadece Amerikalı pragmatistler bu yeni endüstriye ve onun toplum üzerindeki etkilerine dikkat çekmişlerdir (Denzin, 1995:13).

Dudrah’a göre, aslında erken sinema sosyolojisi çalışmaları 1920 ve 1930’lara kadar uzanmaktadır. Amerika’da 1920’lerin sonunda kamusal ilgi tarafından epeyce desteklenmiştir. Payne Fund, sosyolog ve sosyal psikologların gençlik üzerine hareketli resimlerin etkisini araştırması için bir dizi projeyi finanse



etmiştir. Payne Fund, iki savaş arası ve sonrası sosyolojik yaklaşımlarla sinema çalışılması için destek oluşturmuştur. Dudrah, bu yönde yapılan çalışmaların öncelikle filmlerin seyirciler üzerindeki ölçülebilir etkileri ile ilgilendiğini vurgular. Ayrıca, bunu, genç insanların tutum ve davranışlarında filmlerin negatif etkilerini de göz önünde bulundurarak özel bir ilgi ile yaptıklarını ekler. Dudrah, 1940 ve 1950’lerde Atlantik’in iki yakasında kitle iletişim araştırmalarının dominant paradigma olduğundan ve popüler kültür çalışılmaya başlandığını, bu çatı altında da sinemaya sosyolojik yaklaşımların uygulandığını söyler. Bu dönemde ağırlıklı olarak, medyanın modern toplumun semptomlarına olan etkileri ile ilgilenilmiştir. Ortaya kitle toplumu tezi atılmıştır. Ancak, Dudrah’a göre, bu çoğu popüler kültür metninin çok anlamlılığının ve seyirciler arasındaki farklı varyasyonların incelenmesinde başarısız olmuştur. Böylece “sinemasal aparatların kompleksliği” göz ardı edilmiştir (2006:22).

1960’larda kitle toplumu ve kültürü tezine, önce Fransa’da sonra da İngiltere’de, film eleştirmenleri tarafından Hollywood filmleri tekrar değerlendirilerek saldırılmıştır. Dudrah, Peter Wollen’dan aktararak, film çalışmaları ile sosyoloji arasında estetik, teorik ve metodolojik hatlar arasında sinema analizinin paylaşılması ihtimalinin ortaya çıkışından bahseder. Ancak bu işbirliğinin sosyoloji kanadından pek de ciddiye alınmadığını ekler. Bu nedenle film çalışmaları 1960’ların sonlarından itibaren ayrılmaya başlamıştır (2006:22).

1970’lere gelindiğinde, Dudrah’a göre, film diline odaklanılan analiz girişimlerine olan eğilim çoğalır. Daha çok sinemanın semiyotik boyutu ile ilgilenilirken sosyal yapılar ya da seyirciler hakkında çok da çalışma

yürütülmemiştir. Filmlerin kuramsal incelemesinde ise, filmlerin sosyal boyutları ele alınırken sosyoloji teorileri ya da metodlarına başvurmak yerine Louis Althusser'in ideoloji kavramından yardım alınmıştır. Bu yaklaşım, sinemanın konusunun film metni tarafından inşa edildiğini düşünmektedir. Dudrah, film teorisinin 1970'lerde konuların metinsel inşasına odaklandığını ve sosyolojik yaklaşım için daha uygun olan sosyal bağlamsal meseleler üzerinde konumlanmayı vurgulamaktan ziyade yapısal psikanalist temelli bir metodu teşvik ettiğini belirtir. Ona göre, böylece, 1970 ve 1980'lerde film teorisi tanımlamaları genelleşmiş, sosyolojik ilgiler dış çember olarak tayin edilmiştir (2006:22-23).

1980 ve 1990'lardan itibaren birer akademik disiplin olarak yükselen kültürel çalışmalar ve medya çalışmaları metinleri, seyircileri ve onların sosyal bağlamlarını da içine alan daha kompleks ve sofistike çalışmaların önünü açmıştır (2006:23).

### **1.1.3.2. Norman Denzin'in Kavramlaştırmasıyla Sinema Sosyolojisi**

Denzin'in sinema sosyolojisi üzerine iki önemli çalışması olmuştur. Bunlar 1991 yılında yayımlanan *Images of Postmodern Society: Social Theory and Contemporary Cinema* ve 1995 yılında çıkardığı *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze* adlı çalışmalardır. Denzin ilkinde postmodern sosyal teori ve Hollywood filmlerini ele alırken ikincisinde ise Amerika'nın nasıl bir sinemasal toplum olduğunu tartışır.

*Images of Postmodern Society*'de Denzin, *postmodern benliği (postmodern self)* ve onun temsillerini postmodern teori ile seçili bazı ana akım Hollywood filmleri

üzerinden incelemiştir. Denzin, Jean Baudrillard ve C. Wright Mills ile bir diyalog kurmayı amaçlamaktadır. Mills'in postmodern sosyolojik imgelem çağrısını Baudrillard'ın çağdaş Amerika okuması üzerine oturtma girişiminde bulunmaktadır. Denzin, Baudrillard'dan aktararak, Amerikan toplumunun kameranın gözünden gelen yansımalar aracılığıyla kendisini tanıdığını belirtmektedir. Fakat Baudrillard'a göre, bu durum öz-düşünümsel değildir. Sinema ve televizyonun Amerika'nın gerçeği olduğunu söyler. Ona göre, Amerikan toplumu kendisini sinema ve televizyon aracılığıyla görmekte ve tanımaktadır. Denzin burdan yola çıkarak, çağdaş postmodern Amerikan toplumunun manzarasının temel bir kısmının, televizyon ve sinemadan çıkan anlamlar ile imajlarda bulunabileceğini söyler (Denzin, 1991).

Rajinder Kumar Dudrah'a göre, Denzin, bu çalışmasında Amerika ve diğer Batı toplumlarının kendi kendilerine işaretler ve görüntüler aracılığıyla ırk, toplumsal cinsiyet ve cinsel kimlikler arasındaki toplumun ve kültür modelinin yansıtıcısı olarak perdeye nasıl aktarıldığı ile ilgilenmektedir. Dudrah, Denzin'in özelde C. Wright Mills'in sosyolojik imgeleminden hareket ettiğini ve bunu Hollywood sinemasının analizinde kullandığını söyler. Ona göre Denzin, basitçe sosyolojik imgelemi, modern kültürü ve hayatın sosyal alanlarını ele alırken bir aracı olarak kullanmaktadır. Mills'in imgelemi sosyal yapının kamusal meseleleri ve kişisel problemler arasındaki uzaklık ile düşünülmektedir. Mills, kişisel problemlerin duygusallıkla, yaşam şekilleri ve diğer kimselerle olan ilişkilerce ortaya çıktığını teorileştirmiştir. Kişisel problemler ailelerin ve grupların içerisine yayılır, kişinin sosyal bağlamını oluşturur. Diğer yandan, kamusal meseleler kişisel problemlerin üstüne çıkar. Dudrah'a göre, Denzin, kişisel deneyimlerin ve ırk, toplumsal cinsiyet ile cinselliğin sosyal yapılarının kişisel ve kollektif sosyal çabalarla organize

edildiğini düşünür ve bunun da Hollywood sinemasında hayat bulduğuna dikkat çeker (Dudrah, 2006:23-24).

Denzin, toplum hakkında yazma aktivitesinin ve toplum temsillerinin geleneksel sosyolojik usullerinin radikal bir şekilde değişmesi gerektiğine inanmaktadır. Ona göre, eğer sosyolojiden ve diğer beşeri bilimlerden 20. yüzyılın sonunda yaşanmış tecrübeler dünyasıyla irtibat halinde kalmaları bekleniyorsa, o zaman toplumsal hakkında yazma ve okuma faaliyeti için yeni yollar bulunmalıdır (1991).

Denzin, çalışmasında Mills ve Baudrillard'ın yanı sıra Roland Barthes, Jürgen Habermas, Pierre Bourdieu ve Jacques Derrida gibi isimlerin metinlerine de yer vermektedir. Bu metinleri 1980'lerin sonlarından seçmiş olduğu ödüllü altı filmle birlikte ele almaktadır. Bunlar *Mavi Kadife (Blue Velvet)*, David Lynch, 1986), *Borsa (Wall Street)*, Oliver Stone, 1987), *Suçlar ve Kabahatler (Crimes and Misdemeanors)*, Woody Allen, 1989), *Harry Sally ile Tanışınça (When Harry Met Sally)*, Rob Reiner, 1989), *Seks Yalanları (Sex, Lies and Videotape)*, Steven Soderbergh, 1989) ve *Doğruyu Seç (Do the Right Thing)*, Spike Lee, 1989) adlı yapımlardır. Denzin, bu filmlerin hepsini modern Amerika'daki hayatın okumaları olarak ele aldığını belirtmektedir. Bunu da Amerikan toplumundaki günlük hayata ayna tutan çalışmada ele aldığı düşünürlerin metinlerindeki postmodern çelişkileri bularak yapacağını söylemektedir (1991).

*Images of Postmodern Society*, Denzin'e göre, postmodern ve tarihin bu periyodunu tanımlayan dramaturjik yapılar ve geç kapitalizmin kültürel mantıkları üzerine bir değerlendirmedir. Denzin, çalışma boyunca tartışmasına "Sınıf, toplumsal

cinsiyet ve ırk kavramları içinde gömülü olan kültürel kimlikler, postmodern zamanda nasıl tanımlanır?" sorusunun klavuzluk ettiğini belirtir (1991:149).

*The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*'de ise *dikizci bakış* (*voyeur's gaze*) ve sinemasal imgelem kavramları ön plana çıkmaktadır. Dikizci bakışın yer aldığı filmler ve onların sinemasal toplumdaki yerleri incelenmektedir.

Burada postmoderni, bir görsel sinemasal çağ olarak adlandırır. *Dikizci bakış*, *ikonik postmodern benliktir*. Ona göre, toplum kendisini kameranın gözünden yansıyanlar aracılığıyla tanımaktadır. 1900 ve 1995 yılları arasında Hollywood en az 1200 filmde dikizci aktiviteyi bir ya da daha fazla ana karakter üzerinden gerçekleştirmiştir. Bu dikizci zihniyet gazeteciden dedektife, casustan ruh hastasına, psikiyatristten katile, tecavüzcüden foto muhabirine ve cinsel sapıktan kameramana kadar uzanan daha pek çok karakter aracılığıyla hayat bulmuştur (1995:1).

*The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*'de, Denzin inceleyeceği filmleri seçerken refleksif dikizci filmlerden en iyi örnekleri bulmak için titizlikle araştırma yaptığını belirtir. İncelenen filmlerin tamamının bir ya da daha fazla karakteristik özellik barındırdığını vurgular. Burada karakteristik özellikler olarak seçilen filmlerin çoğunun klasikler arasında düşünülmesini, ödül adaylıklarına sahip olmalarını, en çok kiralanan videolar veya vizyona girdiklerinde yüksek hasılat getirmiş filmler arasında yer almalarını kastetmektedir (1995:4).

Çalışmanın bir bölümünde, Denzin, dikizci bakışı/estetiği, refleksif-dikizci komedi olarak adlandırdığı filmler ile birlikte de ele almaktadır. Bu filmler *Haberler* (*Broadcast News*, James L. Brooks, 1987), *Ölü Adamlar Ekose Giymez* (*Dead Men*

*Don't Wear Plaid*, Carl Reiner, 1982), *Mavi Kadife* (*Blue Velvet*, David Lynch, 1986) ve *Seks Yalanları* (*Sex, Lies and Videotape*, Steven Soderbergh, 1989) adlı yapımlardır. Ona göre, dikizci bakış, komedi formları üzerinden ya da sinemasal toplumun üyelerince kabul edilebilir formlarda sunularak gerçekleştirildiğinde dikizciliğin tehlikeleri nötralize edilmektedir. Aynı zamanda bu filmler eril bakışa ilave olarak dişil bakışı da sunmaktadırlar. Denzin'in, çalışmada incelediği diğer filmler arasında *Charlie Chan at Opera* (H. Bruce Humberstone, 1936), *Mr.Moto's Last Warning* (Norman Foster, 1939), *Chan is Missing* (Wayne Wang, 1982), *Arka Pencere* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954), *Cinayeti Gördüm* (*Blow Up*, Michelangelo Antonioni, 1966), *Öldüren Cazibe* (*Fatal Attraction*, Adrian Lyne, 1987), *Kara Dul* (*Black Widow*, Bob Rafelson, 1987) ve *The Conversation* (Francis Ford Coppola, 1974) gibi yapımlar da yer almaktadır.

#### **1.1.3.2.1. Sinemasal Toplum, Sinemasal İmgelem:**

Sinema 30 yıllık (1900-1930) bir sürede Amerikan toplumunun ayrılmaz bir parçası olmuştur. Amerikalıların büyük bir çoğunluğu için sinemaya gitmek haftalık bir etkinlik haline gelmiştir. Denzin'e göre, Amerikalılar sinema filmleri aracılığıyla daha önce hiç görmedikleri şeylere bakmayı ve görmeyi öğrenmeye başlamışlardır (1995:13).

Hollywood sineması bir çeşit komünal şehir hayatı oluşumu sağlamıştır. Fakat, Denzin bu oluşturulan kamusal alanlar içerisinde sinema salonlarının karanlığı ile bir taraftan da özel alanın da sağlandığını ekler. Ona göre, bu karanlık salonlarda

ütopyalar, politik fanteziler ve mitsel hikayeler anlatılırdı. Denzin, bunu, Mihail Bakhtin'in *karnavalının* bir temsili olarak da adlandırır (1995:14).

Sinema filmleri bir yandan karanlık salonda insanları perdeyle baş başa bırakarak onlara güvenli bir eğlence alanı sunarken diğer yandan eril bakışın, toplumsal cinsiyet kalıplarının ve ırkçı yaklaşımların sinemasal aygıtlarla insanların etrafını da sarmaktaydı. Denzin'e göre, böylece, filmler tüm bunları barındıran bir sinemasal göz yaratmaktaydı. Denzin, bu sinemasal gözün ya da bakışın, aynı zamanda günümüz disipliner toplumlarının merkezinde yer alan medikal, psikiyatrik, militarist, kriminolojik, etnografik, haberci (*journalistic*) ve bilimsel bakışları da temsil ettiğini belirtir (1995:14-15).

Dudrah'a göre, Thomas Edison'ın kinetografi icat ettiği 1800'lerin sonlarından başlayıp 1920'lerde sinemada sesin icadına, 1930'larda Hollywood stüdyo sisteminin kurulmasına kadar 30 yıldan fazla sürede Denzin, Amerikan toplumunun Hollywood ürünü olan hikayeler ve görüntüler aracılığıyla nasıl da bir sinemasal toplum haline geldiğini ele almaktadır. Dudrah, Denzin'in bizi sinemasal toplumda ortaya çıkmış olan ırk, toplumsal cinsiyet ve cinsel kimlikler bağlamında ayrıcalıklı ve bir çeşit sosyal röntgenci olan seyirci tipi konusunda uyarılmaktadır. Denzin'in sinemasal toplum argümanının merkezinde "kim kime ve ne için bakıyor?" sorusu yer almaktadır. Bununla birlikte "sinema aracılığıyla ırk, toplumsal cinsiyet ve cinsel kimlikler hakkındaki temsillerin türü nasıl ve ne için hüküm sürmeye devam ediyor?" sorusu da önemlidir (Dudrah, 2006:24-25).

Dudrah, Denzin'in disiplinlerarası bir diyalog için de girişimde bulunduğunu söyler. Bu girişimin kısımları arasında en önemlileri olarak sinemanın sosyolojik

çalışmalarını (bir toplumda sinema meselesini tartışma), film çalışmalarını (film metinlerini çözümleme) ve kültürel çalışmaları (temsil sorunlarının, sinemanın sosyal ve kültürel boyutlarının etnografik gözlemlerle ele alınması kısmı) sıralamaktadır (2006:25).

*The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*'de Denzin'in ön plana çıkan diğer bir kavramı da sinemasal imgelemdir. Denzin bu imgelemin görsel, anlatsal ve estetik olduğunu söyler. O, bu kavramla ırk, sınıf ve toplumsal cinsiyet kültürel kimlikleri içerisinde demirlenmiş kişisel deneyimleri ifade etmektedir. Ona göre bu imgelem, Viktoryen melodramatik edebiyat ve klasik tiyatrodan gelen usta bir anlatım içerisinde gerçekleşmektedir (Denzin, 1995:33).

Sinemasal imgelem başlangıçları ve sonları olan hayatlar sunmaktadır. Mutlu sonlarla biten hikayeler anlatırken bireycilik, özgürlük, öncülük, sıkı çalışma, aile, zenginlik gibi temel Amerikan değerlerini ön plana çıkarmaktadır (1995:34).

Sinemasal imgelem karmaşık ve kesişen görsel kültürlere aracılık etmiş ve gerçekliğin iki versiyonunu anlamlandırma girişiminde bulunmuştur. Bu iki versiyon, sinemasal ve gündelik hayattır. Fakat Denzin, bunun bir çelişkiyi de beraberinde getirdiğini söyler. Bu çelişki gündelik hayatın sinemasal olan ile tanımlanmasıdır. Bu ikisi bir daha birbirlerinden ayrılamazlar. Tek bir epistemolojik rejim (*regime*) her iki görsel alanı da yönetmektedir. Sinema sadece kendi gözünden gören bir seyirci yaratmamıştır. Aynı zamanda, seyircinin ne göreceğini de belirlemiştir (1995:34).



Denzin, tam da bunları anlattıktan sonra Hollywood sinemasındaki bu imgelemi kontrol altına almak için refleksif sinemayı örnek gösterir. Bu sinema, seyirciyi pasif, edilgen konumdan çıkarıp aktif hale getiren, izlediğinin bir film olduğunun farkına vardırın, özdeşleşmeyi kıran bir konuma getirmektedir. Bunu da oyuncular aracılığıyla ya da yönetmenin kamerası ile yapmaktadır. Filmin bir noktasında karakterlerden biri seyircilere dönüp konuşabilmekte veya yönetmen kamerasını seyircilere çevirebilmektedir (1995:34).

Denzin'in sinemasal imgelemin kırılması ve kontrol edilmesine ilişkin, çalışmanın ilerleyen bölümlerinden birinde Coppola'nın *The Conversation*'ı ve benzeri suikastçi filmler üzerinden söylemiş oldukları da ilgi çekicidir. Ona göre, bu gibi ilerici ve alt üst edici refleksif filmler bize kendi araştırma pratiklerimizin kırılğan doğaları hakkında bir şeyler söylemektedir. Eleştirel, yorumlayıcı, etkileşimci, dramaturjik sosyolojiden gelen bir anlatının, teatral *seyirlik toplumun* (*society-of-the-spectacle*) çözülebilmesini sağlayacağına ihtimal verir. Denzin, maskenin ardında toplumsalın katı bir gerçeğinin bulunacağını belirtir. Gerçeklik diye sergilenenden çok daha gerçek olanın katmanlarına ulaşılabilceğine inanmaktadır. Bunun belki de ideolojik bir illüzyon olabileceğini söyler.

İkinci bölümün sonunda belirtmek gerekirse; bu bölümde sosyolojinin sanatla, sinemayla ve film medyumu ile kurduğu ilişki değerlendirilmiştir. Burada özellikle Sinema Sosyolojisi alt dalı üzerine yapılmış olan değerlendirme, tez çalışmasında sosyoloji ve sinema arasındaki ilişkinin farklı bir yönü ele alınırken tamamlayıcı bir rol oynamaktadır. Bu iki farklı disiplin arasındaki çok yönlü ilişkiye dair yapılan tartışmaya bir bütünlük kazandırması amaçlanmıştır. Diğer taraftan, sosyolojinin

sadece sinema filmleri değil farklı görsel materyallerden (video, fotoğraf vb.) de destek aldığı hatta bunun bir alt dal (Görsel Sosyoloji) haline dönüştüğü ele alınmıştır. Bundan sonra gelen üçüncü bölümde ise sinema filmlerinin sosyolojide eğitsel araç olarak kullanılması meselesine diğer bir ifadeyle tezin ana çalışma konusuna odaklanılmaktadır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: SOSYOLOJİDE SİNEMA FİMLERİNİN EĞİTSEL ARAÇ OLARAK KULLANILMASI

### 1.1. Sinema Filmleri ve Sosyoloji Eğitimi Arasındaki İlişki: Sosyolojik İmgelemi Oluştururken Sinema Filmlerine Yönelmek

Türkçe literatürde sinema ve sosyoloji ilişkisine odaklanan, özellikle de sosyoloji yaparken sinema filmlerinden yardım almanın, sinema filmlerinin sosyoloji eğitimindeki rolünün değerlendirilmesi üzerine eğilen çalışma konusunda bir boşluk vardır. Bu anlamda Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen'in 2010 yılında çıkarmış oldukları *Filmlerle Sosyoloji* adlı kitap alandaki boşluğa önemli bir zemin oluşturmaktadır. Kitap, yabancı literatürde bugüne dek sinema ve sosyoloji ilişkisini ele alan pek çok çalışmaya dair bir ön bilgi verdikten sonra pek çok sosyolojik kavram ve kuramı kullanarak seçili 6 filmi analiz etmiştir. Diken ve Laustsen, kitabın giriş bölümünde çalışmanın 3 farklı şekilde okunabileceğine değinirler. Bunlar ilk olarak, toplumsal teori yaparken filmleri analiz etme yolunda bir çaba; ikinci olarak toplumsal teori kapsamındaki bir dizi önemli alan ve kavramla bir yüzleşme ve son olarak da filmlerin analiz araçları olarak kullanıldığı bir sosyal teşhis girişimi şeklindedir (2010:17). Özellikle, yazarların vermiş olduğu sonuncu okuma şekli, "filmlerin analiz araçları olarak kullanıldığı bir sosyal teşhis girişimi" olması bu tez çalışmasının temel meselesiyle örtüşmektedir.

*Filmlerle Sosyoloji*'de, sosyolojik kavramlar ile sinematografik imgeler arasında bir köprü kurulmaktadır. Diken ve Laustsen, sosyolojik bir üslup ile anlam yaratmak amacını taşıdıklarını belirtmektedirler. Onlar, sosyolojik bilgileri sinemaya uygulamak değil, sinemayı sosyolojik amaçlar için kullanarak sosyoloji yapma peşindedirler. Yeni film çalışmaları ya da sinema teorileri üretmek amacıyla

olmadıklarını, sadece sosyolojik bir proje ortaya koymaya çalışmakta olduklarını vurgularlar. Diğer taraftan, sinemanın sosyolojiye indirgenebileceğine veya sadece sosyoloji aracılığıyla incelenebileceğine dair de bir düşüncelerinin olmadığını da vurgulamaktan geri kalmazlar. Aksine, sinemayı sinemasal olarak araştırmakla da ilgilendiklerini ve sosyolojinin sinemayla yüzleşerek nasıl değişebileceği üzerinde de durduklarını söylerler (2010:25).

Tezin, sinema ve gerçeklik tartışmasının yapıldığı birinci bölümünde yer verilen Roy Armes'in şu görüşlerinin tekrarlanmasında fayda olabilir: Armes, sinemanın gerçekçi olmakla bu denli ilgilenmesinin en önemli nedeni olarak kameranın yaşamın yüzeyindeki ayrıntıları yakalamak için eşsiz bir araç olmasını gösterir. Sokaklar, insan grupları ve onların davranışlarının ayrıntıda kalan tuhaflıkları da büyük bir güçle sergilenebilmektedir. Ancak, gerçekçiliğin de kendi sınırları vardır. Yaşamın yüzeyinin büyüleyiciliği kadar zihinlerimiz ve hayal etme gücümüz de etkili süreçler olarak yerlerini alırlar. Yaşamın basitçe kaydedilmesi kadar yorumlanması da gerekir. Sinema yaşamımızı olgulara dayalı olarak kaydettiği gibi bizleri kendimizden uzaklaştıran bir eğlence halini de almaktadır. Toplumsal konuları ele aldığı gibi düşleri de ele almaktadır. İzleyicilerin daha büyük bir kısmı bunu hissederek işçiler veya balıkçılar üzerine yapılmış bir gerçekçi film yerine müzikal ya da western filmleri izlemeye gider. Bu nedenledir ki pek çok gerçekçi ve belgeselci yönetmen kendi ülkesi dışında daha çok ilgi görmektedir. Farklı bir ülkenin balıkçıları ya da köylüleri ile ilgili bir film o ülkeyi ziyaret etmemiş kişilerce daha fazla ilgi görebilmektedir. Ama bu durum filmin barındırdığı egzotik öğelerden kaynaklanmaktadır, izleyicinin gerçekçiliğe olan ilgisinden değil (2011:20-21). Armes'in bu görüşlerine tekrar yer verilme sebebi sinema filmlerinin bir araç olarak

kullanıldığı eğitsel yöntem hakkında tartışmadan önce bir fikir oluşturmastır. Tıpkı Armes'in verdiği örnekteki insanların, ziyaret etmemiş oldukları bir ülkeyi görmek için sinemaya gitmeleri gibi sosyoloji yapma uğraşı içerisindeki kimseler de sahaya çıkmadan farklı toplumlara ve onların kültürlerine misafir olabilmektedir. Gidip göremedikleri pek çok yeri ya da toplumsal bir sorunu film aracılığıyla deneyimleme imkanı elde etmektedirler.

Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen'e göre sinema, insanın kendisinden ayrılıp bir başkası olabilmesine imkan tanır. Bununla birlikte sinema, toplumsal tahayyülü derinleştirmektedir. Toplumsal gerçekliğin biraz daha ötesine geçip, daha atılmamış adımların bile sonuçlarını hayal etmeyi sağlayabilir. Sinema, gelecek bir toplumun göstergesi olabilir. Dolayısıyla sinemanın gerçekliği değil de gerçekliğin sinemayı yansıttığına dair bir algı oluşabilir. Toplumsal gerçeklik bazen sinemanın sanallığının bir ürünü gibi görülebilir. Diken ve Laustsen, sinemanın eninde sonunda gerçekliğin kendisinden ziyade sadece belli belirsiz bir temsili olduğunu söylerler. Diğer taraftan da, diyalektik bir bakış açısı geliştirip sinemanın hayat, hayatın da sinema ve ikisinin de birbirinin hakikati olduğunu belirtirler (2010:21).

Diken ve Laustsen, sinemanın yalnızca toplumsalı yansıtan bir şey olmadığına dikkat çekerler. O, aynı zamanda izleyicileri makinemsi, manevi bir karşılık vermeye yöneltir. Böylece sanala başka bir ifadeyle gerçeğin bir kopyasına, sinematografik imgeye açılmasını sağlar. Gerçeklik ve toplum ile sanalın diyalektiğini zorunlu kılan da budur. Genel olarak hayat ve özel olarak da toplumsal hayat hiçbir zaman tamamen gerçekleşmez. Toplumsalı toplumsal yapan sadece edimselleşmiş yapıları, katmanları ve bölümleri değildir. Edimselleşmeden de önem taşıyan sanal

potansiyelleridir. Dolayısıyla burada önemli olan sinema ile toplumsal gerçeklik arasındaki etkileşimli yüzeydir. Toplumsalla ilişkisi bağlamında sinema sanal, gelecek bir topluma işaret etmektedir. Bu toplum mevcut değildir ancak fiili toplumla el ele gider. Sinema, toplumsalın aşkın bir çözümlemesini sunar. Sadece edimsel “toplumsal olgularla” değil, ampirik alanı aşan sanal kendilikler ile de ilgilenen bir çözümleme imkanı tanır. Bu açıdan sinema, toplumsal teşhise çok önemli bir katkı sağlayabilmektedir. Buna bağlı olarak toplumsal teori de dünyayı farklı, daha duygulanımsal ve yoğun bir şekilde kaydetmenin bir yolu olarak sinema aracılığıyla sanal ile ilişki kurma imkanına sahiptir (2010:21-22-23).

Sosyoloji bilimi sinemayla karşılaşmadan önce de temsil sorunuyla, gerçeklik ile temsil arasındaki ilişkinin nasıl kurulacağı meselesiyle ilgilenmiştir. Çoğunlukla da bu meseleyi mütakabiliyet açısından ele almıştır. Eğer temsil edilen az çok gerçekliğe tekabül etmekteyse, tam temsiller inşa etmek amaçlanmalıdır. Bu bağlamda da sinema toplumsal yaşamı ancak dolaylı olarak, sanatsal bir şekilde yansıtmaktadır (2010:23).

Alain Badiou, sinema ile toplumsal gerçeklik arasında, sinemasal ağ ile toplumsal alan arasında tıpkı sinemanın diğer pek çok sanat dalından ödünç alarak oluşturduğu katışık bünyesi gibi bir katışıklık söz konusu olduğunu belirtir. Ona göre sinema, sanat ile sanat olmayan arasındaki bir yerde kalmaktadır. Zaten, hiçbir film de baştan sona sanatsal düşünce ile yürütülmemektedir (aktaran Diken & Laustsen, 2010:26).

Erving Goffman, toplumsal yaşamı rol yapma olarak nitelendirmektedir. Ona göre, kişiler öz benliklerinin yanında, sürekli toplumsal etkileşim içinde olan (anne,

öğretmen, eş, doktor vb.) pek çok kimliğe sahiptirler. Bu kimlikler, toplumsal ilişkileri içinde gereken rollere uygun hareket ederler. Tek başlarıyken ise kendi öz kimliklerine dönerler. Aslında diğer bir ifadeyle, insanların toplumsal etkileşim içinde oldukları her yer birer sahnedir. Goffman'a göre insanlar toplumsal ilişkiler içine girdiklerinde bu dramaturjik kimliklerine bürünürler. Bu kimlikler başka insanların duygu ve davranışlarını etkilediği gibi başkaları da onlarınkini etkilemektedir (Goffman, 2012). Goffman'ın bu düşüncelerinden yola çıkarak, Diken ve Laustsen sinema ile toplumsal arasında hem bir katışıklaşma söz konusu olduğunu hem de indirgenemezlik ilişkisinin bulunduğunu söyler. Bu nedenle sosyal teori ile sinema arasındaki ilişki için yapılan hiyerarşikleştirici yorumlardan kaçınılmalıdır. Film hem toplumsalın alegorisi hem de toplumsal teoriyi içeren bir konudur. Sosyal teori ile film arasındaki ilişki tıpkı kurmaca ile kurmaca olmayan ve gerçek ile temsil arasındaki ilişkiye benzemektedir. Bir belirsizlik vardır (2010:26-27).

Filmler aracılığıyla başka insanların yaşamlarına katılabilme ve onlarla özdeşleşebilme imkanına sahip olunur. Bu imkan sayesinde de birbirine son derece tezat insanlarla empati kurulabilir. Kısaca, sinema insanların yaşadıkları dünya ile olan etkileşim kapasitesini arttırmaktadır (2010:28).

Diken ve Laustsen, sinemaya içeriden ve dışarıdan yaklaşırlarken -hem bir sosyolog ve siyaset bilimci olarak dışarıdan hem de sinema üzerine düşünen kimseler olarak içeriden-, sinema figürlerinin sinemasal anlamlarından ayrı olarak sosyolojik anlamlar da sunduğunu ve filmleri alegorik olarak incelediklerini söylerler. Toplumsal olguları soyut teori ile incelemek yerine filmleri toplumsal olgular olarak alegori aracılığıyla ele almaktadırlar. Onlara göre, filmlerden alınan parçalar,

sosyolojik hayal gücünü kamçılayabilmektedir. Alegori, sinemaya bakışı biçimlendirdiği gibi sinema/toplum gibi çifte okumalara da imkan tanımaktadır. Filmden bahsederken toplumdaki, toplumdaki bahsederken de filmde bahsederiz. Dolayısıyla, toplumu anlamada film aracı olmaktadır (2010:34-35).

Temsillerle kısıtlanmadan, hayal gücüne ve duyuya başvurması açısından filmler aracılığıyla dramatisasyon, sosyoloji için oldukça kullanışlı bir araç olmaktadır. Bu dramatisasyon, toplumsal teori üretmedeki en yaratıcı parçalardan biridir. Çoğu zaman ampirik olarak çözümlenemeyen yoğunluklar, duygulanımlar bu sayede deneyimlenebilir. Sosyolog, sinemayla karşılaşarak bir dönüşüm yaşayabilir. Sinema, sahip olduğu bu dramatisasyon kapasitesi ve sosyolojik fikirlerin edimselleştirilmesi açısından sosyoloji için ilgi çekici olmaktadır (2010:35).

Mathieu Deflem, sosyoloji bilimi ile sinema sanatı arasındaki ilişkide en az iki gelenek olduğunu belirtir. Birincisi, sinemanın toplumdaki yeri ve onun rolünün farklı yönleri üzerine odaklanan kültür sosyolojisi çalışmalarıdır. Diğeri ise, sinemayı araç olarak kullanan sosyologlardır. Deflem'e göre, filmler bilginin ampirik yüzeyini sunmaktadırlar. Teorilerin anlaşılmasındaki temel yüzey genişletilirken, öğrenciler aynı zamanda kuramsal iç yüzeylere başvurarak toplum meselelerini ampirik olarak ele alabilmektedirler (Deflem, 2007).

Janet Cosbey'ye göre, filmleri seyrederek sosyal hayat hakkında pek çok şey edinilmektedir. Her ne kadar Hollywood yapımı filmlerin çoğu gerçekçi olmayan, bilet satmak için eğlendirici işler olsalar da aralarında basmakalıp örneklere karşı duran, gerçeklik hakkında konuşan –ki bunlar da kurgudur- yapımlar da vardır. Bu gibi filmler dünyaya farklı ve yeni bir açıdan bakmak için güçlü birer araç



olabilmektedir. Bunlar, hayatlarımızı eleştirmemize, kendimizi anlamamıza ve toplum içerisindeki yerimizi, ilişkilerimizi sorgulamamıza yardımcı olabilmektedirler. Filmler bir taraftan bizleri gerçeklikten koparabildikleri gibi diğer yandan yüzeyin altında yatan çekirdek gerçekleri görebilmemizi sağlayabilirler. Tüm bu film izleme aktivitelerinde sosyolojik imgeleme başvurarak aslında biz, günümüz toplumlarında yaşayan diğerlerinin hayatları hakkında daha keskin bir farkındalık ve anlayış geliştirmekteyiz (Cosbey, 2010:58). Cosbey'nin burada ifade ettiği "gerçekçi film" tanımını biraz daha açmakta fayda olabilir. Tezin ilerleyen kısımlarında Cosbey'nin filmleri ele alınırken görüleceği gibi, onun seçtiği filmlerin gerçekçiliği kendi içinde kurduğu mantık ve tutarlılık açısından aslında Hollywood gerçekçiliğine denk gelmektedir. Ancak, Cosbey bu gerçekçilik anlayışı içerisinde toplumsal meselelere, sosyal problemlere veya gerçek yaşam hikayelerine yönelik yapılmış filmleri aramıştır. Kısacası, onun için "gerçekçi film" klasik Hollywood anlatım şeklini kullanan, derslerde ele alacağı sosyolojik kavram ve kuramlarla ilişki kurup bunları eylemde gösterebileceği film anlamına gelmektedir.

C. Emory Burton'a göre, eğitici amaçlar için sinema filmlerinin yararlılığı bilinmektedir. *Sociology and the Feature Film* adlı çalışmasında, yapmış olduğu bir araştırmanın, filmlerin öğrenciler üzerinde katılımı arttıran bir etkiye sahip olduğunu göstermiştir. Ona göre filmler, dünyayı başkalarının gözlerinden görmemize imkan tanıyan araçlardır. Richard Maynard'ın düşüncelerinden hareketle, filmlerin basitçe görsel destekler olmadıklarını, aynı zamanda müfredatın bir parçası olan kitaplar kadar yasal olduklarını da belirtir. Maynard'a göre, filmler yaratıcı yazarlığa ilham vermekte, öğrenci-öğretmen uyumunu inşa etmekte ve okuma motivasyonunu arttırmaktadır (Burton, 1988:263).

N. J. Demerath, akademinin/bilimin karanlık ders koridorlarına sinema filmlerini ithal etmede yalnız olmadığını belirtir. Filmlerin sosyolojide bir eğitsel araç olarak kullanımını artarak devam etmektedir. Ona göre, filmler aracılığıyla sosyoloji öğrenme ihtimalinde inkar edilemez keyif verici bir şeyler vardır. Filmlerin bilimsel araştırmalar, seminerler ve ders kitapları ile gerçek dünya meseleleri arasında bir köprü görevi gördüğünü vurgular (Demerath, 1981:69,71).

Eleanor V. Fails, teknolojik olarak yaşanan gelişmelerin profesyonel eğitimcilere yardımcı oluşuna dikkat çeker. Fails'e göre, eğitimciler, multimedya yaklaşımına dair bir farkındalık kazanmaktadırlar. Öğrenciler öğrenmekte oldukları konuların neler olduğuna dair daha da bilinçlenmektedirler ve bu öğrendikleri konular, edindikleri bilgiler daha kalıcı hale gelmektedir. Fails, ideal olanın aslında sahaya çıkmak ve teoriyi eylemde deneyimlemek olduğunu söyler. Ancak, bunun son derece zor ve masraflı olabileceğinden ayrıca da zaman sıkıntısı yaratabileceğinden ötürü pek fazla uygulanamadığını ekler. O, tüm bunları göz önünde bulundurarak "hayatı" sınıfa getirmeye karar verir. Bunu da yaşanmış gerçek hikayeleri konu edinen filmleri kullanarak yapmaya çalışır. Ona göre, film medyumu, gerçek hayat hikayelerini ses ve görüntü ile deneyimleme şansı vermektedir (Fails, 1988:256).

Stephen B. Groce, çalışmasında sinema odaklı bir çalışma yapmadığını, amacının tamamen sinema filmlerinin popüler kültür üzerine olan derslerde, özellikle de Popüler Müzik Sosyolojisi dersinde yardımcı bir araç rolü üstlenişini ele aldığını belirtir. Ayrıca bu yöntemin sadece popüler müzik veya Popüler Müzik Sosyolojisi ile sınırlı kalmadığını, aynı zamanda diğer pek çok sosyoloji dersinde de kültür, sosyal gruplar, sapkın davranışlar, ırkçılık ve cinsiyet ayrımcılığı gibi konuların

görsel olarak canlandırılmasında, kavramların somutlaştırılmasında yardımcı olduğunu da ekler. Ona göre, halihazırda pek çok eğitsel film önemli bir eğitim/öğretim aracı olarak mevcut olmasına rağmen, yazarlar artan bir şekilde Hollywood yapımı sinema filmlerini tercih etmektedir ve bu tip sinema filmleri yakın bir zamanda pedagojik tekniklerle de bütünleşecektir. Filmler tamamen yabancı gelen ders konuları üzerine "tanıdıklık" kazandırmakta ve öğrencileri yaşadığımız dünya hakkında düşünmeye teşvik etmektedir. Ayrıca, eleştirel düşünceyi de geliştirmektedir (Groce, 1992:80-81).

Don D. Smith, sinema filmlerinin sosyoloji derslerinde kullanılarak kavram ve kuramların somutlaştırılması yöntemini "film yaklaşımı" olarak adlandırır. Ona göre, bu yaklaşım 1968 yılında başlamış olan ve hâlâ devam eden bir projedir. O, bu yaklaşımı ilk önce, Sosyolojiye Giriş dersinin etkililiğini, dersin kalitesini ve verimliliğini arttırmak için denediğini söyler. Daha sonra, bu amacı ve yaklaşımı sosyoloji bölümündeki Sosyal Psikolojiye Giriş, Siyaset Sosyolojisi, Aile Sosyolojisi, Sosyal Tabakalaşma, Azınlık İlişkileri, Kolektif Davranış ve Kitle İletişimi gibi diğer derslere de yaymıştır. Smith, bu yaklaşımının temel öncüllerini sıralar: Modern sinema filmlerinin sosyoloji bölümü derslerinin eğitsel materyalleri arasında bulunmuştur. Bu modern filmler sıklıkla doyurucu nitelikte sosyolojik bilgi sağlamaktadır ve dersler için öğrencilerin ilgi ve dikkatini arttırmaktadır. Smith, ders için seçilecek olan filmlerin, yüksek nitelikli ve eğlence amaçlı yapılmış olmaları gerektiğini belirtir. Diğer yandan filmler ana meseleyi sağlamalıdır çünkü ders süreleri sınırlıdır (1982:88-89).

Smith, "film yaklaşımı" olarak adlandırdığı bu yöntemin test edildiğini söyler. Kontrol altında tutulan durumlarda film sınıfları ile geleneksel sınıflar karşılaştırılmıştır. Test sonucunda film sınıfı öğrencileri daha başarılı olmuştur. Derse olan ilgide, bilgi edinmede, disiplinde ve ilaveten yapılan sosyoloji derslerine olan katılımında film sınıfı baskın çıkmıştır. Diğer taraftan, Smith, 1980 yılında *ASA Project on Undergraduate Teaching Workshop*'ta sosyolojide sinema filmi yaklaşımı üzerine bir sunum yapıldığını ve çoğu sosyolog tarafından ilgi gördüğünü, son derece başarılı bir geribildirim alındığını da belirtir (1982:99-100).

Nijat Özön'ün sinemanın çok yönlülüğü üzerine verdiği tanımlar içerisinde, sinemanın bir eğitim-öğretim aracı oluşu üzerine söyledikleri önemlidir: Sinema, görüntülerin ve sesin taşıdığı özelliklerden, bilgi aktarımındaki yoğunluğu, kestirmeliği ve kıvraklığından dolayı okulda ya da okul dışında en etkili eğitim ve öğretim araçlarından biridir (Özön, 2008:8).

Jean-Anne Sutherland ve Kathryn Feltey'e göre, filmler öğrencilerin sosyolojik olarak bakabilmelerini sağlayan bir çeşit kaynak durumundadır (2013).

Cosbey'ye göre, popüler filmler bizim sosyal hayat hakkındaki düşüncelerimizi ve beklentilerimizi açığa çıkarmaktadır. Modern filmlerde konular çoğunlukla sosyal hayat etrafında dönmekte ve günümüz toplumunda yaşanan problemlerle ilgilenmektedir. Filmleri sosyal hayatı çalışmada bir araç olarak kullanmak, bizlere sosyolojik imgelemi oluşturmamız açısından imkan tanımaktadır. Filmleri izlerken, onlarda sergilenen hayatlarla kendi yaşamlarımız arasında bağlantı kurarız ve bu filmler bizleri yaşadığımız dünyaya dair bir farkındalığa sevk ederler (Cosbey, 2010:53-54).

Mathieu Deflem, sosyologların sürekli olarak yeni jenerasyon öğrencilerle iletişim kurmaya ve onların eğitimi için uygulamada kullanışlı yöntemler bulmaya çabaladıklarını belirtir. Bu yeni jenerasyon öğrencilerin medyanın pek çok formuyla sıkı bir şekilde ilişkili olmasının da getiriyle filmlerle ders işlemenin, sinema filmlerini kullanan bir sosyolojik eğitim stratejisinin yerinde bir karar olduğunu vurgular. Ona göre, sınıflarda video teknolojisinin kurulması da oldukça basittir (Deflem, 2007).

Dana Bickford Tipton ve Kathleen A. Tiemann üç yıl boyunca bu filmlerle ders yürütme yöntemini uygulamışlar ve bunlara dair gözlemlerden ve tuttıkları notlardan yola çıkarak 1990'lı yıllarda bir makale hazırlamışlardır. Tipton ve Tiemann, videokaset gibi teknolojik aygıtların ulaşılabilirliğinin sinema filmlerini popüler bir eğitsel araç haline getirdiğini söyler. Tıpkı diğer pek çok yazar gibi onlar da öğrencilerin sosyolojik konuları kavramalarını kolaylaştırmak için popüler filmlerin kullanılmasının yaygınlığına vurgu yaparlar. Onların, derslerde bu yöntemi uygulamadaki temel felsefesi, giriş derslerinde yeni materyalleri kullanarak Çatışmacı ve Fonksiyonalist kuram üzerine en iyi şekilde sosyolojik imgelemi/hayal gücünü oluşturmak ve geliştirmek olmuştur (Tipton ve Tiemann, 1993:187).

Janet Cosbey, sosyoloji ve sinema arasında kapsamlı bir ilişki olduğunu söyler. Tıpkı saha araştırmasına çıkmış gibi filmlerde sergilenen yaşamları izleyerek öğrenciler soyut kavramları somutlaştırma imkanına sahip olmaktadır. Film kullanımını aynı zamanda sınıfta topluluğu inşa etmeye ve grubun kaynaşmasına da büyük hizmet etmektedir (2010:54).

Cosbey, *Using Contemporary Films to Teach About Social Problems* adlı çalışmasında 2007 yazında Genel Sosyoloji/Sosyolojiye Giriş dersinde ilk defa uygulamış olduğu, filmlerle ders işleme yönteminin deneyimlerini aktarır. Cosbey, bu yöntemi kullanmaya, bir dersinde ırk ve etnisite, toplumsal cinsiyet, şiddet ve sapkınlık gibi konuları açıklamada kullanmak için *Çarpışma (Crash, Paul Haggis, 2004)* adlı filmi izlettikten sonra öğrencilerin olumlu geri dönüşlerinden etkilenerek ve antropolog Rebekah Nathan'ın *My Freshman Year: What a Professor Learned by Becoming a Student* (2005) adlı kitabından yola çıkarak karar vermiştir. Nathan, bir dönem öğrencileriyle yaşamış olduğu kopuk iletişimi gidermek amacıyla ve onları okuma-yazmaya teşvik etmek için yöntemler geliştirmeye çalışmış ve bunları uygulamıştır. Buradaki deneyimlerini de kitabında anlatmıştır. Cosbey de aynı sıkıntıları yaşadığı bir dönemde Nathan'ın bu çalışmasını okur ve ondan ilham alarak etkili bir yöntem geliştirmeye karar verir. Sosyal problemlerle öğrencileri arasında aracı olacak filmler seçer ve bir ders döneminde bunu uygular. Derste sekiz sosyal problemi karşılayacak sekiz film belirler. Her filmin gösteriminden sonra öğrencilerden, önceden dağıtmış olduğu, ders metinlerinin de yardımıyla tartışmaya katılmalarını bekler. Cosbey aynı zamanda öğrencilerden film eleştirisi dergilerine üye olmalarını ve her film izleme aktivitesinden sonra bir eleştiri yazısı yazmalarını da beklemiştir. Dersler tamamlanınca Cosbey, ders döneminin çok verimli geçtiğini, öğrencilerin daha önce hiç olmadığı kadar katılım gösterdiğini, ortaya oldukça yüksek bir başarı koyduklarını, analiz kabiliyetlerinde büyük bir artış olduğunu gözlemlediğini belirtir. Ayrıca, öğrencilerin ders dönemine dair düşüncelerini almak için de bir anket uygulaması yapar. Anket sonucunda öğrencilerin dersin işlenme şeklini çok sevdiklerini, onları ciddi derecede okuma-yazmaya teşvik ettiğini öğrenir.

O da ders dönemi bittikten sonra tıpkı Nathan gibi bu derslerde edindiği tecrübeleri çalışmasında anlatmıştır.

Deflem, *Alfred Hitchcock and Sociological Theory: Parsons Goes to the Movies* (2007) adlı çalışmasını, tıpkı diğer pek çok yazar-akademisyen gibi ders deneyimlerinden yola çıkarak oluşturmuştur. Diğerleri gibi, o da seçtiği filmler üzerinden sosyolojik imgelemi oluşturur. Alfred Hitchcock'un filmlerini çağdaş sosyoloji teorilerinden özellikle de Talcott Parsons'ın "Ailenin İşlevsel Yönü" kavramından yararlanarak analiz etmektedir.

Somut durumların analizinde, Deflem'e göre, teoriye başvurmak için bazı koşullarla tanışılması gerekmektedir. En azından bir teorinin önermelerinin ve kavramlarının sabit bir anlayışına sahip olunmalıdır ve hem mantıken hem de metodolojik olarak öz fikirlere başvurulmalıdır. Daha sonra ise, tanımlı bir ampirik evren, ampirik olarak nitelenmeli ve teorik olarak analiz edilmelidir. Ona göre, sonuç olarak filmleri kullanarak teoriyi öğrenmek şunları gerektirmektedir: En az seviyede teori bilgisi; özel durumlarda (tümdengelim) teoriye nasıl başvurulacağı bilgisi; ve anlamlı bir sonuca (tümevarım) varmak için elimizdeki teoriyle verili evrenin analizi (2007).

Filmlerle birlikte yürütmüş olduğu dersinde Deflem, öğrencilerinden aldığı pozitif geribildirimlerin yanında Parsons'ın teorisini öğrenip, öğrencilerinin onun kavramlarına başvurabilme yetisine sahip olduklarını gördüğünü belirtir. Ayrıca öğrencilerinin diğer pek çok çağdaş sosyoloji teorisi sunumunda video ve diğer benzeri araçtan yararlanmaya başladığını ekler. Cosbey gibi o da bu yöntemi

uygulayarak yapmış olduğu dersinde edindiği deneyimlerini çalışmasında paylaşmaktadır (2007).

## **1.2. Diğer Akademik Dallarda Sinema Filmlerinden Yararlanmak**

Derslerde ele alınan konulara yardımcı olması, kavram ve kuramları somutlaştırması açısından sinema filmlerine yönelmek sadece sosyoloji bölümünde yapılan bir uygulama değildir. Bu uygulamayı, belki en çok, toplum ortak paydasından dolayı, sosyoloji bölümü tercih ediyor olabilir. Ama çeşitli sosyal bilimler dalında ve hatta iktisadi-idari bilimler fakültelerindeki bazı bölümlerde bile bu yöntemle başvurulabilmektedir. Ayrıca tam bu noktada bu filmlerin popüler sinema örnekleri olduklarını vurgulamakta fayda vardır. Çünkü video ya da filmlerle (sinema filmi olmayan) birlikte ders işleme şekli tıp, mühendislik gibi çok daha farklı fakültelerde de tercih edilebilmektedir.

Lisen C. Roberts, Eliza Dean ve Terry Nienhuis, sosyal bilimlerde uzun konulu filmlerin eğitim amaçlı kullanımı üzerine bir literatür taraması sunarlar. Bu tarama sonucu psikolojiden insan iletişimine, sosyolojiden rehberlik eğitimine dek pek çok alanda sinema filmlerinin kullanılması üzerine yapılmış çalışma olduğunu ortaya koyarlar. Onlara göre filmler, güçlü birer araçtır çünkü öğrencilere hiç aşına olmadıkları konular ve durumlar hakkında bile genel bir tecrübe sağlayabilmektedir. Dersteki kavramları resmetmekte ve öğrencilere teoriyi uygulamada görme şansı tanımaktadır (2003:1-2).



Benjamin Bloom'un, 1956'da tasarladığı, öğrenme seviyelerini gösteren taksonomi de film kullanımının yararlılığına dair önemli bir kanıt oluşturmaktadır. Oluşturduğu bu taksonomi ile filmlerin öğrencilerin derse olan katılımını, analiz yapabilme kapasitelerini, ekrandaki hayata teorileri uygulayarak bütünsel bakabilme yeteneklerini ve değerlendirme seviyelerini arttırdığını ortaya koymuştur.

Lisen C. Roberts, Eliza Dean ve Terry Nienhuis pek çok eğitimcinin yapmış olduğu, film ile öğrenmenin etkililiğini ortaya koyan örnek çalışmalardan bahsederler. Bu çalışmalarda çeşitli ders tasarımları yapılmıştır. Her bir dersin işleniş biçimi ayrıdır. Bu dersler içerisinde, çeşitli sinema filmi desteği ile yürütülenler en başarılı olunan dersler olmuştur. Yüksek başarı oranı elde edilmiştir. Geleneksel ders işlenişinin yürütüldüğü derslere kıyaslandığında filmlerle birlikte sürdürülenlerin, öğrenciler açısından açık ara verimli olduğu rapor edilmiştir (2003:3).

Filmler aynı zamanda analiz yazıları, sunumlar, dergi yazıları, saha çalışmaları ve sınavlar için de öğrencileri teşvik eden bir hizmet görmektedir. Bazen öğrenciler, ilgili teoriyi resmeden sahneleri filmlerden örneklendirmektedirler. Bunlar üzerine tartışmalar başlatmaktadırlar. Bazen de eğitmen, film izleme esnasında filmi durdurup öğrencileri tartışma içine çekmektedir. Böylece öğrenciler filmi, daha çok düşünerek izleyebilmektedirler (2003:6-7).

Lisen C. Roberts, Eliza Dean ve Terry Nienhuis, filmlerin sosyal bilimler derslerinde ele alınacak konuların resmedilmesinde ve öğrencinin materyali daha iyi anlayabilmesinde büyük rol oynadıklarını kısaca, öğrenciler ile kavramlar arasında iletişimi sağladıklarını belirtirler. Bu yöntem üzerine yapmış oldukları araştırma boyunca ve derslerdeki kişisel deneyimlerini edindikleri bilgilerden yola çıkarak bir

genellemeye varırlar: Öğrencilerin heyecanlandıkları zaman onların en iyi öğrendikleri zamandır. Ders kitapları filmlerle desteklenince öğrencilerin sosyal bilimler müfredatındaki can alıcı konulara olan farkındalığı kat kat artmış ve tartışmalara katılımlarda çok daha istekli oldukları gözlemlenmiştir (2003:8).

Benicia D'sa, çoğu akademisyenin uzun konulu filmlerin, eğitim için kullanılmasından yana olduğunu belirtir. D'sa, bu uygulama üzerine fikir belirten bazı yazarların şu görüşlerine yer verir: Debra Bailey ve Bruce Ledford, filmlerin bireyleri duygusal, duygusal ve entelektüel açıdan etkilediğini söylerler ve eğitsel açıdan son derece önemli birer araç olduklarına dikkat çekerler. Sam Bryan'a göre, filmler ve televizyon görsel bir jenerasyon yaratmıştır. Bu yüzden eğitimciler bu görsel medyadan yararlanmayarak öğrencilerin bilgilenmesinde büyük bir rol üstlenecek olan çok önemli bir kaynağı ihmal etmiş olacaktırlar. Paul B. Weinstein'a göre, derslerde filmlerin kullanılması, monotonluğu kırmaktadır ve öğretilmekte olan konulara yönelik teşvik edici olmaktadır. Virginia R. Gregg de, görsel olarak yönelimli öğrencilerin eğitiminde bu görsel aracın etkililiğinin altını çizmektedir. Ona göre, bazı öğrenciler ders kitaplarını bu anlamda çok iyi kullanırlarken bazıları da filmleri izleme yoluna gitmektedirler. Bu yol onlara karmaşık ve soyut kavramların daha iyi anlaşılmasında görsel ve işitsel olarak destek sağlamaktadır. Gregg, bu durumu bir örnekle açıklar. Öğrencilerin insan hakları ihlalleri konusu için bir kitaptan faydalandıklarında zihinlerinde muğlak ve soyut şeylerin canlanabilmekte olduğunu söyler. Ancak, aynı konuyu resmeden bir doküdrama izlediklerinde bu konunun daha anlamlı, anlaşılır ve çekici hale gelebildiğini belirtir. Bailey ve Lenford'a göre, filmler, bilgilerin öğrencilerin zihninde uzun vadede saklı kalmasına da hizmet etmektedir. Bu durumu filmlerin, seyircilerin duygularını

harekete geçirmesiyle alakalı oluşuna bağlamaktadırlar. Onlara göre, duygular aktive edilince bilgilerin kalıcılığı çok daha muhtemeldir (D'sa, 2012).

Joseph E. Champoux, farklı bir akademik alanda, İşletme bölümünde filmlerle birlikte ders yürütme yöntemini uygulayan bir akademisyendir. Champoux, derslerinde işletme kavram/teorilerini ve "örgütsel davranışlar"ı anlatırken öğrencilerine çok iyi bilinen popüler birkaç filmde sahneler izlettirmektedir. Filmlerden yardım alarak işlediği derslere dair deneyimlerini, bu yöntemin avantaj ve dezavantajlarıyla birlikte makalesinde anlatır. Ona göre, film sahneleri görsel bir tasvir sunabilmektedir. Özellikle deneyimsiz öğrenciler filmler aracılığıyla gerçeği daha iyi duyumsayabilmektedir (Champoux, 1999:206).

Filmler, günümüz öğrencileri için rahat ve tanıdık birer medyumdur. Bu medyum sayesinde kavram ve kuramları aksiyonda görebilirler. Diğer yandan farklı dünyaları ziyaret etmek ve eğitim amaçlı geziler yapmak için son derece ekonomik bir yoldur. Filmler kurgu olmalarına rağmen öğrencilerin sınıfta asla edinemeyeceği deneyimler sağlamaktadır. Öğrenciler, filmlerle birlikte, lokal çevrelerinin ötesine geçerek, farklı bakış açıları edinebilmektedirler. Böylece çok daha sağlıklı analizler yapabilme kabiliyeti kazanırlar (1999:213).

Champoux, ayrıca filmlerle ders işleme yönteminin çeşitli şekillerde uygulanmasının yaratacağı farklılıklardan da bahseder. Bu değişik uygulamalar öğrencilerin öğrenme stiline göre, ders kapsamına vs. göre değişmektedir. İlk uygulama şekli olarak, önce filmde sahneler izletip sonra kavram ve kuramlardan bahsederek sınıfta tartışma ortamı yarattığını söyler. Bu uygulamayla öğrencilere hızlıca görsel referanslar kazandırılmaktadır. Örneğin *Top Gun* (Tony Scott, 1986)

filminin başında, deniz havacılığının örgütsel davranış kültürüne dair pek çok görsel yer almaktadır. Bu durum tartışmalar esnasında öğrencinin zihninde kavramları kolaylıkla canlandırmasına yardımcı olmuştur. İkinci uygulama şekli olarak da önce kavramlar verilmiş ve sonra filmde sahneler izlettirilmiştir. Bu uygulama ile sahneler birer vaka videosuna dönüşmüştür. Öğrencilere, izledikleri görüntüler bir kurgudan ziyade gerçek bir vaka incelemesi gibi gelmiştir. Üçüncü uygulama şekli ise ilk ikisinin bir karışımı gibidir. Hem tartışma öncesi hem de sonrası izlettirilerek tekrarlar yapılmıştır. Bu uygulama, çok kompleks olan kavram ve kuramlarda tercih edilmiştir. Örneğin *Şirket (The Firm, Sydney Pollack, 1993)* filminden sahneler, örgütsel sosyalizasyon konusu tartışmasında bu uygulama şekli tercih edilmiştir. Son olarak verilen uygulama şekli ise karşılaştırmadır. Farklı ülkelerde geçen filmler aracılığıyla farklı kültürleri karşılaştırmışlardır. Bazen de, yeniden çekilmiş olan filmlerle aynı kültürü farklı zamanlarda görebilme şansı elde etmişlerdir. Örneğin 1957'de çekilen *Sabrina'nın (Billy Wilder)*, Sydney Pollack tarafından 1995'te yeniden çekilen versiyonu arasında cinsiyet rollerinde, kültürel değerlerde, toplumda ve örgütlenme şekillerindeki farklılıklar göze çarpmıştır. Başka bir filmde, *Tuhaf Çift'te (The Old Couple, Gene Saks, 1968)* iki ana karakter aracılığıyla keskin kişisel farklılıklar ve bunların bir arada yaşayışlarına dair tartışmalar yürütülmüştür (1999:212-213).

### **1.3. Filmlerle Birlikte Ders Yürütmenin Sınırlılıkları**

Bu yönetime dair yapılan çalışmaların neredeyse tamamında sinema filmleriyle birlikte ders yürütmenin yararlılığından bahsedilirken bir takım

sınırlılıklardan da söz edilir. Derslerde bu yöntemi uygularken karşılaşılan sıkıntılardan, bu yöntemin barındırdığı bazı dezavantajlardan bahsedilir. Öte yandan film çalışmalarındaki gibi kapsamlı bir analize, film eleştirisine kalkışılmadığı, dışarıdan birileri olarak sosyolojik amaçlarla, bir sosyolog gözüyle filmlerin değerlendirildiği belirtilir. Bununla birlikte, sinema filmlerinin, sosyologlarca basit bir eğitici araç olarak görüldüğü yönünde yanlış bir algı oluşabileceğinden yana kaygılar da dile getirilmektedir.

Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen, dışarıdan yapılacak bir okuma ile kültürel bir ürün olan filmin toplumsal etkenler ağı içerisinde konumlandırılabilceğini ve bunun sosyolojinin konusu olabileceğini söylerken, içeriden bir okumanın ise bu indirgemeci tutuma karşı çıkacağına değinir. Sanatsal bir ürün olan film, her sanat eseri gibi kendi toplumsal ağını, üretim ve alımlama koşullarını aşan bir yoğunluğa sahiptir. Onlara göre zaten sinemayı sanat yapan şey de onun bu anlam yaratmadaki kapasitesidir. Dolayısıyla, yapılacak yorumların sanatsal yanının hakkının verilmesinin gerektiğini belirtirler. Aksi takdirde sadece sosyolojik kavramlarla bu yapılamayacaktır. Bu nedendir ki, *Filmlerle Sosyoloji*'nin ilk başlarında, sinema ile sosyal bilimlerin diğeri bir deyişle sanat eseri ile toplumsal etkenler ağının arasındaki alanda ya da sinemaya dışarıdan ve içeriden bakan yaklaşımlar arasında kalmayı tercih ettiklerini dile getirmektedirler (2010:25). Onlara göre, bir taraftan da sosyolojizmden, şu demek ki sosyal hayatın çok katmanlı karmaşık yapısını sosyal bir temele indirgeyerek açıklamaya çalışmaktan da kaçınmak gerekmektedir. Bahsedilen ağ, sinemaya zemin oluşturamayacaktır. Sosyoloji, sinemasal gözden çok farklı bir şekilde toplumsal yaşamı şekleştiren ve katmanlaştırma eğilimindedir ve düzenliliklere, sistemlere, tekrar eden pratiklere,

yapı ve tiplere odaklanmaktadır. Sinemanın belirleyici özelliği onun özerklik arayışıdır (2010:26).

C. Emory Burton da, Diken ve Laustsen'in söylediklerine benzer bir yorum getirir. Burton, hem sosyoloğun hem de sinemacının motivasyonlarını göz önünde bulundurarak, sinemanın bir tarafıyla sanatsal bir ürün olduğunu hatırlatır ve sinema filmleri ile sosyoloji arasındaki ilişkiye farklı bir bakış açısı kazandırır. Burton'a göre, sinemacılar ve sosyologlar arasında kurulan ilişkide, toplumsal yaşamın temsillerinin ortaya koyulmasında sosyolog sinemacının fazlasıyla ilerisindedir. Ancak, sinemacıların akademik anlamda toplumsal yaşamın gözlemcileri olmadıklarını da ekler. Zaten bunun aksi olan bir yaklaşımın da sinemanın sosyolojinin bir alt dalı gibi algılanmasına sebep olabileceğine, onu sinema sosyolojisine ya da bir salt bir eğitim aracına dönüştürebileceğine vurgu yapar (Burton, 1988). Burton'ın söylediklerine benzer bir şekilde Mathieu Deflem de, sinemanın bir sanat formu olması nedeniyle daha özenli olunması gerektiğine inanmaktadır. Ona göre, eğitsel amaçlar için eğitim alanlarında onların doğasını bozmak, saptırmak sinema sanatına saygısızlık olacaktır (Deflem, 2007).

Deflem, Talcott Parsons'ın teorisi ile Alfred Hitchcock filmlerini ele alırken Hitchcock'un evreninin onun evreni olduğunu vurgular. Toplumun bir temsilinden sosyolojik olarak hassasiyete sebep olabilecek bir sonuç çıkarmaktan kaçınmak gerektiğini belirtir. Ona göre, Parsons'ın önermelerinin geçerliliğinin bir testi ancak fiilen ortaya çıkan aile yapıları ve gelişmelerinin sistematik bir araştırması aracılığıyla ele alınabilecektir. Çünkü filmler ampirik geçerliliği olan gerçek bir portre olarak varsayılamazlar. Onlar, toplumun koşulları hakkında sosyolojik

beyanatlarda bulunmak için itibari kıymete (*face value*) sahip değillerdir. Deflem'e göre, toplumsal koşulların olgusal hakikati ve gelişmeleri bir filmde portre edilen ne olursa olsun sistematik olarak elde edilmiş ve yanlışlanmaya tabi tutulan bir sosyolojik çerçeveden türetilmiş bilgi ile karıştırılamaz. Sinemasal özgünlük sosyolojik geçerliliğe özdeş değildir. Bu noktada, Deflem, analizlerin James Dowd'un "yönetmen bir sosyolog değildir" sözlerinden yola çıkılarak yapılması gerektiğini de vurgular (Deflem, 2007).

Deflem'in çalışmasında yer verdiği bu görüşleri, çok yönlü düşünmeye imkan tanımaktadır. Bir taraftan sinema filmleri ile sosyolojik kavram ve kuramların somutlaştırılmasının, sosyoloji derslerinin film medyumuyla yürütülmesinin yararlılığını savunurken, diğer yandan hangisinin ne konuda ne derece söz sahibi olabileceğine dair de görüşlerini dile getirir. Sosyoloji ile sinema arasındaki ayrımları net bir şekilde ifade eder; sosyolojinin ve sinemanın sınırlarını, onları var eden özelliklerini ve ikisi arasında kurulan ilişkide hassas olunması gereken noktaları ortaya koyar. Bu doğrultuda da, filmler üzerinden mutlak çıkarımların yapılmasının doğru olmadığını altını çizer.

Lisen C. Roberts, Eliza Dean ve Terry Nienhuis, bu konuda daha çok pratik düşünmektedirler. Onlar, film seçiminde estetik değer konusunda kendilerini yükümlü görmemektedirler. İşin bu kısmını sanat ve sinema departmanlarına bıraktıklarını belirtirler. Kendileri için birkaç sorunun önemli olduğunu dile getirirler: Bunlardan birincisi, filmin "gerçekçi" bir şekilde insan koşullarını yansıtmayı yansıtmamasıdır. İkincisi, filmin teoriyi eylemde (*action*) görmeye imkan tanıyıp

tanımamasıdır. Bir diğer önemli husus da, seçilen filmin gösteriminin öğrencilerin öğrenme süreçlerine bir katkı sağlayıp sağlamamasıdır (2003:5).

Joseph E. Champoux'a göre, telif hakları sınırlılıkları, öğrencilerin yabancı filmleri izlerken altyazı konusunda ekstra çaba sarf etmek zorunda kalmaları ve yabancı kültürlere dair nüansları anlayabilmekte yer yer zorluk çekmeleri gibi sıkıntılar da doğabilmektedir. Benzeri şekilde, Roberts, Dean ve Nienhuis, derslerinde, Amerikan ya da diğer İngiliz dilleri ile çekilmiş filmleri tercih ettiklerini belirtirler. Buna gerekçe olarak da, öğrencilerin altyazı ile uğraşmaktan hoşlanmadıklarını, kendi dillerinde olan filmlere çok daha kolay adapte olabilmelerini gösterirler. Ancak, film listesinde iki adet yabancı dilde film olduğunu da eklerler. Diğer yandan, öğrencilerin daha çok modern filmleri klasiklere yeğlediklerini belirtirler. Ama, *Büyük Ceza (Ordinary People)*, Robert Redford, 1980) ve *Kramer Kramer'e Karşı (Kramer vs. Kramer)*, Robert Benton, 1979) gibi eski tarihli filmlerin de programa alındığını ve öğrencilerden olumlu geri dönüşler görüldüğünü söylerler (2003:5). Champoux'ya göre, filmler kurgudur ve bu kurguyu yaratan yönetmen ve senaristler gerçekliği yansıtmada esnek olabilmektedirler. *Çalışan Kız'ın (The Working Girl)*, Mike Nichols, 1988) mutlu sonu gerçek hayatta yaşanamayacağından ötürü öğrencilerce gülünç bulunmuştur. Diğer taraftan, bazı öğrenciler bazı filmlerin sahnelerinde aşırı duyarlılık göstermiş ve sınıfta bölünmeler, konu dışına çıkan tartışmalar da yaşanmıştır. Özellikle *Baba (The Godfather)*, Francis Ford Coppola, 1972) filmindeki yoğun şiddet sahneleri bu duruma sebep olmuştur. Bir başka dezavantaj ise, zaman problemidir. Filmlerden gösterilen sahneler ders süresinden 20 dakikayı harcamaktadır. Bu rakam genele vurulunca ortaya ciddi bir süre çıkmaktadır. Bu yüzden seçilen film ve sahnelerin



tam olarak kavram ve kuramlara, konu başlıklarına hizmet edeceğinden ve bunların yeterince etkili olacağından emin olunması gerekmektedir. Aksi takdirde amaca hizmet etmeyen boşa geçmiş zamanlar yaratılabilmektedir (1999:213-214).

Roberts, Dean ve Nienhuis da aynı sıkıntıya, zaman problemi üzerine vurgu yaparlar. Hem film izlemek, hem film üzerine tartışmak hem de dersin konularını işlemek ders saatlerinin dışına çıkılmasına sebep olmaktadır. Aslında bu zaman problemi tez boyunca ele alınan tüm çalışmalar da diler getirilen genel bir sıkıntıdır.

Roberts, Dean ve Nienhuis'a göre, bir diğer sıkıntı, filmin eğlendirici yanının ağır basıp eğitsel değerini kaybedebilmesidir. Öğrenciler filmi eleştirel bir şekilde ele almayabilirler. Ancak, eğitmenin film izleme aktivitesini eğitsel bir şekilde kurması ile bunun önüne geçilebileceğini de belirtirler. Onların değindiği sonuncu sınırlılık da, eğitmenin doğru filmleri bulmak için yeterli vaktinin olmayabileceğidir. Dersin konularına uygun düşen filmleri bulup, onları izleyip değerlendirmek eğitmenlerin epeyce bir zamanını çalabilmektedir (2003:3-4).

Filmlerin sosyolojide eğitsel bir araç olarak yardımcı olması üzerine yazan düşünen diğer pek çok yazar-akademisyen gibi onlar da, bu yöntemin uygulanmasında zorluklar yaşanabileceğinden bahsederler. Bazı öğrenciler ödevi tamamlamakta güçlük çekmişlerdir. Çünkü çatışmacı ve fonksiyonalist perspektiften hangisi ile analizi yürütecekleri konusunda tıkanmışlardır. Bu durumdaki öğrenciler ile birebir çalışılarak ve onlara yol gösterici kaynaklar önerilerek sorun aşmaya çalışılmıştır. Bazen de filmlerin gösterimlerine katılamayan öğrenciler olmuş, onlar için de ek gösterimler düzenlenmiş veya filmi dışarıdan kiralamaya yönlendirilmişlerdir. Ama sonuç olarak, Tipton ve Tiemann, öğrenciler geleneksel

sınıf aktivitelerinin kırılıp, böylesine farklı bir uygulama içerisine girilmesinden memnun kalmışlardır. Onlara göre, öğrencilerin yazdıkları ödev kağıtları onların filmleri analiz ederken sosyolojik imgelemi/hayal gücünü kurabildiklerini, açık bir şekilde sosyolojinin onların günlük yaşamlarını anlamada nasıl yardımcı olduğunu görebildiklerini göstermektedir. Öğrencilerin derse dair geri bildirimlerinden dersin temposunun arttığını, eleştirel düşüncenin kamçılandığı görülmüş ve filmlerle birlikte ders yürütmenin son derece doğru bir yöntem olduğuna kanaat getirilmiştir (Tipton ve Tiemann, 1993:189-190).

Tüm bu sayılan sınırlılıklara, zorluklara, dezavantajlara rağmen ele alınan çalışmaların tamamında yöntemin derslere olan uygunluğu konusunda fikir birliği söz konusudur ve pratikte sağladığı desteğin, kolaylığın baskın çıktığından, artıların eksileri fazlasıyla alt ettiğiinden yana görüşler bütün çalışmalarda vurgulanmaktadır.

#### **1.4. Ele Alınan Sosyolojik Kavramlar ve Seçilen Filmler**

Burada sinema filmleriyle birlikte sosyolojik kavram ve kuramların nasıl ele alındığına ve sosyoloji derslerinin bu şekilde nasıl yürütüldüğüne dair örnek olması amacıyla yedi çalışma üzerine odaklanılmıştır. İlk olarak Janet Cosbey'nin *Modern Sinemayı Kullanarak Sosyal Problemleri Öğrenmek (Using Contemporary Films to Teach About Social Problems)*, ikinci olarak Dana Bickford Tipton ve Kathleen A. Tiemann'in 1993 yılında yazmış olduğu *Sinema Filmlerini Kullanarak Sosyolojik Düşünceyi Oluşturmak (Using the Feature Film to Facilitate Sociological Thinking)*, üçüncü olarak Mathieu Deflem'in *Alfred Hitchcock ve Sosyal Teori:Parsons ile Filmler Üzerine (Alfred Hitchcock and Sociological Theory:Parsons Goes to the*

*Movies*), dördüncü olarak Stephen B. Groce'un 1992 tarihli *Sinema Filmlerinden Yardım Alarak Popüler Müzik Sosyolojisi Eğitimi:Seçili ve Açıklamalı Videografi (Teaching the Sociology of Popular Music with the Help of Feature Films:A Selected and Annotated Videography)*, beşinci olarak Bülent Diken ve Carsten B. Lausten'in 2010 tarihli *Filmlerle Sosyoloji*, altıncı olarak da Don D. Smith'in 1982'de yayınlanmış olan *Sinema Filmleri Aracılığıyla Sosyoloji Eğitimi (Teaching Undergraduate Sociology Through Feature Films)* ve Eleanor V. Fails'in 1988'de yazdığı *Video İle Sosyolojik Teoriyi Öğrenmek:DeneySEL Bir Stratejiyi Geliştirme (Teaching Sociological Theory Through Video:The Development of an Experimental Strategy)* adlı çalışmaları ele alınacaktır.

#### **1.4.1. Janet Cosbey'nin Çalışmasındaki Filmler ve Sosyolojik Kavramlar:**

Cosbey'nin, dersinde izlettiği ilk film 2004 yapımı *Çarpışma (Crash, Paul Haggis)* ve bu dersin konusu da "ırk" olmuştur. Ancak, filmin gösteriminin devamında ABD'de günümüzde yaşanan daha pek çok sosyal probleme değindiği için toplumsal cinsiyet, şiddet gibi daha bir dizi önemli kavram da derste tartışılmıştır. Film, Los Angeles Mulholland Drive'da yaşanan bir kaza hakkındadır. Burası tam da "tehlikeli şehir" ile lüks yaşam alanları arasında sınır olan bir yerdir. Cosbey, filmin otomobillerin çarpışması hakkında olduğu gibi aynı zamanda da Los Angeles ve ABD'nin diğer şehirlerinde yaşanan kültür, ırk, sosyal sınıflar çarpışmalarını da gözler önüne sermekte olduğunu belirtir. Ona göre film beyazların, siyahların; Korelilerin, Latinlerin, İranlıların; zenginlerin, fakirlerin; güçsüz ve

güçlülerin; kendileri gibi olmayanların peşin hükümlerinden etkilenmiş olan herkesin hikayesinin anlatımıdır (Cosbey, 2010:55).

Cosbey'nin ikinci konu "fakirlik" için seçtiği film *Umudunu Kaybetme (The Pursuit of Happiness, Gabriele Muccino, 2007)* olmuştur. Film konusunu, Chris Gardner'ın evsiz bir adamdan multimilyonere dönüştüğü gerçek hayat hikayesinden almıştır. 1980'lerde ABD'nin ekonomik bir çöküşte olduğu zamanlarda San Francisco'da geçmektedir. Cosbey, filmin ilk bakışta klasik bir "sıfırdan zenginliğe" hikayesi gibi durduğunu belirtir. Amerikan toplumunda çoğu kişi sıkı çalışma ve azimle başarıya ulaşacağına inanmaktadır. Bu nedenle Cosbey filmin seçiminde biraz tereddüt yaşamıştır. Öğrencilerin filmin tamamen bireysellik ve Amerikan rüyası üzerine olduğu hissine kapılmalarına sebep olabileceğinden endişe duymuştur. Ancak, sonradan filmin sıkı çalışmanın ve kararlılığın ile Chris Gardner olmaya götürdüğünden fazlasını söylediğini fark etmiştir. Film aynı zamanda fakirlik ve zenginlik arasındaki uçurumu vurgulayıp Amerikan toplumundaki Amerikan rüyası anlayışının ve aile hayatının bu durumdan nasıl etkilendiğini de sergilemektedir. Toplumdaki yapısal sıkıntıları da başarılı bir şekilde tasvir etmektedir. Ayrıca, Cosbey'ye göre, filmin önemli noktalarından birisinin Chris Gardner'ın değişen hayatında sadece azim ve sıkı çalışmanın rol oynamadığını, bunlara ek olarak şans faktörünün de çok büyük etkisinin olduğunu göstermesidir (2010:55).

Ders dönemi boyunca seçilen konular içinde üçüncüsü "toplumsal cinsiyet"tir. Bu konu başlığı için de, Cosbey, *Tek Başına (North Country, Nici Caro, 2005)* adlı filmi seçer. Film, Josey adlı genç bir kadının 1984 yılında açtığı cinsel taciz davası üzerinedir. Filmde hem bu genç kadının ailesi hem de demir madeninde

çalışan kadınların içinde buldukları durum tasvir edilmektedir. Her iki durumda da biraz daha açacak olursak, hem özel alanda hem de kamusal alanda kadınların kaderlerinde güçlü erkeklerle yüzleşmenin olduğuna değinilmektedir. Filmin ana karakteri Josey, iş yerinde erkekler tarafından yapılan tacizler ve tehlikeli davranışlar karşısında daha fazla dayanamaz. Ayrıca adalet ve eşit muamele görme temennisiyle de hukuki bir mücadeleye girişir. Kendisiyle birlikte bu mücadelede yer almaları için hem kasabalıları hem de ailesini desteğe çağırır. Filmin sonunda Josey davasında büyük bir zafer kazanır (2010:56).

Dördüncü konular olarak belirlenen “suç” ve “idam cezası” için Cosbey, *Ölüm Yolunda (Dead Man Walking, Tim Robbins, 1995)* adlı filmi seçer. İdam cezasının kaldırılması için çok büyük destek vermiş birisi olan rahibe Helen Prejean tarafından yazılmış olan bir kitabın uyarlaması olan film, ders dönemi boyunca seçilmiş en eski yapımdır. İdama mahkum edilmiş bir tutuklu olan Matthew Pancelet ile rahibe Prejean’ın ilişkisi anlatılmaktadır. Cosbey’ye göre, film Prejean’ın, idam cezasının insani olmayan bir ceza yöntemi olduğu yönündeki düşüncelerini çok güçlü ve ikna edici bir şekilde tasvir etmektedir. Aynı zamanda, film, kurbanların ailelerinin yaşadıklarını da sergileyip, onların Prejean’ın fikirlerinin aksine olan düşüncelerinin de yanında durmaktadır (2010:56).

Beşinci konu olan, “şiddet” için *Benim Cici Silahım’ı (Bowling for Columbine, Michael Moore, 2002)* seçmiştir. Ancak, o ders günü bir aksilik sonucu yapılamamıştır. Altıncı haftanın konusu “seks” için Alfred Kinsey’nin *Kinsey Sexual Behavior in the Human Male (1948)* adlı kitabından uyarlanarak yapılan *Kinsey (Bil Condon, 2004)* adlı filmi seçmiştir. Cosbey, çağdaş bir cinsellik tartışmasının ve

günümüzde yaşanan problemlerin üzerine bir alan oluşturduğu için bu filmi bu konu için uygun bulmuştur (2010:56).

“Ailevi problemler” tartışması için ise, *Küçük Güneşim*’i (*Little Miss Sunshine*, Valerie Faris, 2006) seçer. Film, yedi yaşındaki kızlarını Little Miss Sunshine adlı bir güzellik törenine yarışmaya götürmek için yola çıkan bir ailenin yolculuk hikayesini anlatmaktadır. Yolculuk boyunca ailenin karşılaştığı pek çok sıkıntı ailevi gerilimleri açığa çıkarır. Cosbey, filmin tüm işlevsiz ailelerin stereotiplerine dokunmasından dolayı endişe duymuştur. Ona göre, film bütün yükü omuzlarında taşıyan anne, borcunu ödeyemeyen baba, asi ergenler, homoseksüellik, yaşlanan ebeveynler gibi pek çok meseleyi birden sergilemektedir. Daha sonradan aslında bu ders konusu için çok daha ideal olabilecek bir film olan *What’s Cooking*’i (Gurinder Chadha, 2000) keşfettiğini belirtir. Filmde çeşitli etnik kökenden ve sosyal sınıftan olan dört ailenin bir şükran günü yemeğinde buluşması anlatılmaktadır. Filmin farklılıklar üzerine odaklanırken diğer yandan Amerikan toplumunun artan çokkültürlülüğüne ve aslında çeşitli arka planlara sahip ailelerin birçok ortak yönünün oluşuna değiniyor oluşu Cosbey’ye oldukça çekici gelmiştir (2010:56-57).

Dersin son konu başlığı olan “çevre sorunları” için ise, *Uygunsuz Gerçek* (*The Inconvenient Truth*, Al Gore, 2006) adlı belgesel filmi seçer. Film başta Amerika olmak üzere gelecek nesilleri düşünmeden hareket eden dünyaya, küresel ısınma hakkında bilgi verme gayreti içerisindedir. Cosbey, dersin konusuyla çok iyi uyuşmasına rağmen öğrencilerce en az ilgi gören film olduğunu belirtir. Bunda filmin kurmaca olmamasının yanında çok fazla grafik ve çizelge kullanılmasının etkili olduğunu düşünmüştür (2010:57).

#### 1.4.2. Dana Bickford Tipton ve Kathleen A. Tiemann'in Çalışmasındaki Filmler ve Sosyolojik Kavramlar:

Tipton ve Tiemann, dersin başında öğrencilere final notu yerine geçecek olan bir ödev verirler. Ödevde iki tane sinema filmi verilmiştir. Filmlerden biri *Milagro Fasulye Tarlası Savaşı* (*The Milagro Beanfield War*, Robert Redford, 1988) ve diğeri *Roger ve Ben*'dir (*Roger and Me*, Michael Moore, 1989). Bu iki filmin sosyolojik analizi istenir. Analiz yapılırken ya Çatışmacı ya da Yapısal Fonksiyonalist perspektiften yararlanılması zorunludur. Kesinlikle bir film eleştirisi gibi kapsamlı bir analizin ya da filmin özetinin çıkarılmasının istenmediği vurgulanır. Sadece sosyolojik amaca hizmet eden bir çalışma olması, belirlenen çerçeve içerisinde kalınması istenmiştir. Ayrıca her iki film için sorular verilmiştir. Dersliğin tahtasına da iki ayrı perspektifin iki ayrı bölmeyle yerleştirildiği bir bilişsel harita/çizelge çıkarılmıştır. Çizelge, her iki filme göre, her iki perspektifin altına sosyal kurumlarla doldurulmuştur.

*Milagro Fasulye Tarlası Savaşı* (*The Milagro Beanfield War*, Robert Redford, 1988) filminin hikayesini kısaca özetleyecek olursak: Amerika'nın güneyinde küçük bir kasaba olan Milagro'da Joe Mondragon'un ve aynı kasabadan diğeri çiftçilerin hikayesi anlatılmaktadır. Joe, kurak fasulye tarlasını sulamak için büyük bir şirkete ayrılmış olan sudan yasadışı bir şekilde faydalanmaya çalışır. Bu küçük girişim sonucunda ortaya çıkan tabloya kendi gibi zor durumdaki diğeri çiftçilerin de katılmasıyla vaziyet büyük bir siyasi mesele halini alır. Tipton ve Tiemann, öğrencilerine ödevde bu film için 6 tane soru verir.

1) Milagro'da ne oldu? Seçtiğiniz perspektiften (Çatışmacı ya da Yapısal Fonksiyonalist) bakarak uygun terminoloji ile soruyu cevaplayınız.

2) Niçin, tüm Milagro köylüleri yaşananlara dair aynı düşünceyi paylaşmadılar? (İpucu: İdeoloji nasıl bir rol oynadı?)

3) Charlie kasaba toplantısında niçin tutuklandı?

4) Amarante'nin vurulması hangi açılardan önemliydi?

5) Filmdeki politik ve ekonomik güçler arasındaki ilişkiyi nasıl karakterize edersiniz?

6) Herbie Platt iyi bir sosyolog muydu? Nedenleriyle yazınız?

*Roger ve Ben (Roger and Me, Michael Moore, 1989)* hicivli bir belgeseldir. Filmin konusu, General Motors'un Michigan-Flint'teki fabrikasının kapatılmasından sonra yaklaşık 30 bin kişinin işsiz kalması ve filmin yönetmeni Michael Moore'un, şirketin Ceo'su Roger Smith ile bu meseleyi görüşmek, ona sorular sormak için yoğun bir çaba içerisinde girişmesi üzerine kuruludur. Filmde önce General Motors'un tarihi ve ekonomisinin gelişmesindeki rolü üzerine odaklı biri dizi eski klibe yer verilir. Devamında Amerika şubesinin kapatılıp taşınmasında etkili olan ekonomik nedenlere dair detaylar sergilenir. Daha sonra, film, Moore'un Smith ile görüşme yapma çabasının günlükleri halini alır. Tipton ve Tiemann, öğrencilerine ödevde bu film için 4 tane soru verir.

1) Michigan-Flint'te neler olmuştur? Seçtiğiniz perspektif içinden uygun terminoloji ile soruyu cevaplayınız.

2) GM'nin kapatılması kararında ve işçilerin kovulmasında hangi faktörler rol oynamıştır? GM'nin faaliyetleri toplumu nasıl etkilemiştir?



3) Flint sakinlerinin niçin tamamı yaşanan gelişmelere dair aynı anlayışı geliştirmemişlerdir? Niçin bazı kişiler mağduru suçlarken bazıları bunu yapmamıştır? Sosyolojik imgelemenizi/hayal gücünüzü ve teoriyi kullanarak Flint'te yaşananları farklı kişilerin bakış açılarından açıklayınız.

4) Michael Moore'un bu filmi sırf ticari bir amaç için yapmadığını varsayarsak, onun zihnindeki maksadın ne olduğunu düşünürsünüz?

Tipton ve Tiemann'ın bu soruları makalelerinde paylaşması dersin nasıl işlendiğine, hangi kavramlar üzerinde durulduğuna, filmin tam anlamıyla derslerde nasıl bir işlev edindiğine, öğrencinin sosyolojik bir amaca hizmet etmesi için nasıl yönlendirildiğine dair oldukça fikir vericidir. Tezde ele alınan diğer makaleler içerisinde, Tipton ve Tiemann'ın çalışmasının en büyük farkı da bu yönüdür.

#### **1.4.3. Mathieu Deflem'in Çalışmasındaki Filmler ve Sosyolojik Kavramlar:**

Deflem, filmlerle birlikte yürüttüğü sosyoloji dersinde öncelikle klasik sosyoloji teorilerinin kısa bir özetiyle başlar. Daha sonrasında ise *sosyolojik girişimin entelektüel sınırlarını geliştiren erken modern sosyoloji teorilerine* yer verdiğini belirtir. Sosyolojik teori inşası konularında çağdaş sosyoloji düşüncesinin inşa parçalarına dikkat edilmesi gerekliliğini vurgular. Dersin ilk bölümünde yapısal-fonksiyonalist düşüncenin Talcott Parsons, Robert Merton ve Lewis Coser gibi ustalarına yer vermiştir. Devamında, yapısalcılarının modern ve çağdaş varyasyonları ile sistemler kuramına dönüldüğünü belirtir. Dersin aynı zamanda kuramsal gelişmeler tartışmasını da içermekte olduğunu ekler. Ancak, Parsons'ı bazı nedenlerden dolayı dersin merkezine almıştır. Onun, sadece dominant teorik gelişmeler yaşanırken aracı biri olmadığını aynı zamanda pek çok eleştiri getirerek

alternatif teorilerin gelişmesine imkan tanıdığını söyler. Onun hem klasiklerle hem de çağdaşlarla olan ilgisini vurgular (2007).

Deflem, bir ampirik evrenden çıkmış olan Hitchcock filmlerindeki sosyal hayatların ampirik boyutlarının, Parsonsçı düşüncelerin teorik bir uygulaması açısından yararlı olacağını söyler. Ona göre, anlamlı bir uygulama yapmak için analiz sınırlarının iyice belirlenmesi gerekmektedir. Çeşitli sosyal kuruma Parsons'ınki kadar genel bir teori ve Hitchcock'unki gibi geniş bir sinemasal iş ile yaklaşılabılır. Deflem, bu kapsamda kendi dersi için "aile kurumu"nu seçtiğini belirtir. Diğer yandan diğer kurumlarla (özellikle de "eğitim" ve "ekonomi") bağların önemliliğinin de es geçilmemesi gerektiğini ekler. Aile içi ve dışı ilişkilerin çifte yönleri gerilimi tetikleyen şeyler olabilir. Aynı kişiler farklı roller (çalışan, eş, anne) üstlenebilmektedirler. Ayrıca önemli toplumsal değişiklikler de aileyi fazlasıyla etkileyebilmektedir. Nitekim, Parsons da kendi dönemindeki gözlemlerinde kadınların değişen rollerini vurgulamaktadır. Bununla birlikte Deflem, Parsons'ın düşüncelerinden yola çıkarak, eşler arasındaki rekabetten dolayı onlardan birinin mesleksel rolü aldığını, diğerinin de duygusal (*expressive-affective*) rolü üstlendiğini söyler. Bu rol modellerindeki değişikliklerin fonksiyonel olarak çözümlenmesi gerektiğini vurgular.

Deflem, Hitchcock filmlerinde tasvir edilen Amerikan ailesinin bir analizi için Parsons'ın *Ailenin İşlevsel Yönü* kavramına başvurmanın önemli olduğunu söyler. Çünkü, "Hitchcock görsel evrenini bilinçli bir şekilde sanatsal amaçlar için inşa etmiştir; sosyolojik gözün analizsel amaçlarını karşılamak için değil". Fakat

Deflem, Hitchcock'un yarım yüzyıldan fazladır film yaparken toplumsal bağlamdan da fazlasıyla yararlandığını belirtmekten de geri kalmaz.

Hitchcock'un aile hayatının sinemasal tasvirleri aracılığıyla Parsons'ın aile teorisinin en az 3 merkez fikri vardır: Birincisi, aile bütün olarak ve tek tek fertleriyle önemli toplumsal fonksiyonları doldurur. İkincisi, aile ve onun fertleri bazı değişiklikler geçirir. Üçüncüsü ise, aile ve onun fertleri gerilimler yaşarlar.

Deflem'e göre, Hitchcock'un filmleriyle canlandırılabilir ilk Parsonsçı fikir, bir sosyalizasyon alanı olarak ailenin nosyonudur. Ailenin bu fonksiyonel yönü onun filmlerinde sıklıkla tekrarlanmaktadır. Deflem, Hitchcock'un ayrıca, aileyi etkili bir ünite olarak göstermeye düşkün olduğunu vurgular. Güçlü duygusal bağların hakim olduğu aile profilleri çizer.

Deflem'in ilk incelediği Hitchcock filmi *Lekeli Adam (The Wrong Man, 1958)* olur. Deflem, bu filmde Hitchcock'un en sevdiği konulardan biri olan işlemediği bir suçtan dolayı haksız yere suçlanan bir adamın hikayesini anlatır. Yönetmen, haksız yere suçlamanın getirilerinin adamın ailesine verdiği zararın seviyesini daha yoğun yaşatmak için ilk olarak adamı eşi ve iki çocuğu ile birlikte evlerinde olağan bir aile manzarasıyla vermektedir. Çift mutfakta bulaşıkları yıkamaktayken, oturma odasındaki çocukları kavga etmeye başlarlar. Anne, çocukları sakinleştirmeye çabalar. Daha sonra baba, içeriden meseleyi halletmek için çıkıp gelir. Bu noktada Deflem, aralarında büyük bir uyum olan ebeveynlerin rollerinin gayet açık olduğunu belirtir. Çocuklar sakinleştirildikten sonra kardeşlerden birisi diğerinin piyanoda doğru notaları basmadığından yakını. Ancak, bu durum uyumlu ebeveynlerin aynı anda "evet, öyle yaptı" demesiyle son bulur.

İkinci olarak ele aldığı film, *Tehlikeli Adam*'dır (*The Man Who Knew too Much*, 1958). Deflem, bu filmin Amerikan ailesinin tipik bir görüntüsü olduğunu söyler. Filmde bir doktor, eşi ve çocuğuyla Fas'ta tatildayken politik bir entrika sonucu ailesini de alıp Londra'ya gitmek durumunda kalır. Filmin başlarında anne, çocuğuna yatması için yardım etmektedir. Anne "Que Sera Sera" adlı şarkıyı söylerken çocuk da ıslıkla annesine eşlik eder. Deflem, tam da o anda çocuğun annesinin yerine şarkıyı söylemeye başlamasına dikkat çeker. Çocuk ben küçük bir çocukken anneme ne olacağım diye sordum?" diye mırıldanırken babası annesine bakar ve "o iyi bir doktor olacak" der. Deflem, burada ebeveynsel fonksiyonların annenin sevgi rolü ve babanın araçsal-mesleksel rolü arasındaki farklılaşma aracılığıyla netleştiğini söyler.

Deflem, ikinci filmi ele aldıktan sonra üçüncü ve dördüncü filmi "Ailedeki Değişiklikler" başlığı altında ele alır. Ona göre, değişiklikler her ailenin kaçınılmaz kaderidir. Aileler çocuklar doğunca genişler, ebeveynler ölünce çözülür ve çocuklar büyüyünce evi terk edip yeni aileler kurmaya başlarlar. Diğer yandan kardeşler yeni aileler kurdukça akrabalık bağları da kurulur. Bu değişiklikler başlığı altında Deflem'in ilk ele aldığı film, aynı zamanda çalışmasının üçüncü filmi, *Şüphenin Gölgesi* (*Shadow of a Doubt*, 1943) olur. Filmde genç bir kadın olan Charlie, dayısının aileyi ziyarete geleceği haberi ile çok mutlu olur. Güzel bir aile yemeği hazırlanmıştır. Dayısı elleri herkes için hediyelerle ve fotoğraflarla dolu bir şekilde gelir. Deflem, bu sahnenin aile dinamiklerini çok iyi bir şekilde ortaya koyduğuna değinir.

Dördüncü film, *Sahne Korkusu*'dur (*Stage Fright*, 1950). Deflem bu filmi, hem yaklaşan bir evliliğin hem de önceden dağılmış olan bir ailenin yeniden bir araya gelişini sergilediği için ders kapsamına almıştır.

Deflem, dördüncü filminden sonraki inceleyeceği diğer filmler için “Ailedeki Gerginlikler” başlığını açar. Ona göre, Parsonsçı perspektifte ailedeki değişiklikler beklenmeyebilir ve aniden gerilim yaratabilir. Hitchcock'un filmlerinde böylesi kritik değişikliklerin verilmiş şekli çok dikkatlice yapılmaktadır ve son derece dramatik bir etki yaratmaktadır. Aile geriliminin kaynağı çok çeşitlidir ama daima olağandışı olaylar (sevgiliye kaçış, boşanma, kıskançlık) cereyan eder. Bu bağlamda Deflem, *Şüpheler* (*Suspicion*, 1941) adlı filmi ele alır. Deflem bu filmi, ailevi problemlerin ortaya çıkışında oldukça tuhaf sebeplerin de rol oynayabileceğine bir örnek oluşturması açısından seçer.

Altıncı film ise, *Kuşlar* (*The Birds*, 1963) olur. Deflem'e göre, filmde kıskançlıktan mustarip bir aile sergilenmektedir. Genç, güzel ve varlıklı bir kadın olan Melanie Daniels bir adama karşı ilgi duymaya başlar. Hafta sonları annesi ve küçük kız kardeşi ile birlikte kalan bu adamı ziyarete gider. Adam, babasının ölümünden sonra ailede hem babalık hem de eş rolünü üstlenmiştir. Burada ailede yaşanan kayıpların aile bireyleri arasındaki rol dağılımında yarattığı değişiklikler dikkat çekicidir. Deflem, Melanie'nin, eve ziyarete geldiğinde Hitchcock'un kamerasının, adamın annesinin kıskançlık dolu bakışlarına odaklandığına da ayrıca dikkat çeker. Bu anın anne-oğul arasındaki ilişkiye güzel bir örnek oluşturduğunu düşünmektedir.

Deflem'in ele aldığı yedinci Hitchcock filmi *Sabotaj*'dır (*Sabotage*, 1936). Deflem, filmin oldukça müstesna bir aile durumu sergilediğini belirtir.

Deflem, çalışmasında son Hitchcock filmi olarak *Aşktan da Üstün* (*Notorious*, 1946) adlı yapıyı ele alır. Filmde sahte bir evlilikten dolayı olağandışı bir aile portresinin ortaya çıkışı anlatılmaktadır. Annesinin tüm karşı çıkmalarına rağmen bir kadınla evlenen Devlin, daha sonra eşi ile ilgili gizli gerçeği öğrenir. Eşi bir casustur. Bu gerçeği öğrendikten sonra Devlin, yavaş yavaş annesinin yatak odasına doğru ilerler. Annesini uyandırır ve ona "anne evli olduğum kadın bir Amerikan ajanıymış" der. Annesi bunun üzerine gülümser, çünkü şüphelerinde haklı olduğu ortaya çıkmıştır. Deflem, böylece annenin yeniden idareyi ele aldığını ve Devlin'in de yeniden annesinin oğlu olduğunu söyler. Annesine itaat eder ve birlikte eşini zehirlenme planları yapmaya koyulurlar.

Deflem, tezde ele alınan diğer çalışmalarla karşılaştırıldığında, filmlerle birlikte ders yürütme yönteminde biraz daha farklı bir yol izlemiştir. Başta "aile" olmak üzere kurumları Parsons'ın bir kavramıyla ve tek bir yönetmenin farklı filmleriyle yarattığı sinemasal evren aracılığıyla işlemiştir. Deflem, derslerinde ele aldığı Hitchcock filmlerinde aile kurumuna dair sunulan sosyolojik detayları yakalamaya çalışmıştır. Bu uygulamasını makalesinde anlatırken filmlerin hikayelerini ya da önemli çıkarımlar yaptığı sahnelerini çok kısaca özetleyip aktarmıştır. Kesinlikle uzun analizlere kalkışmadan sadece sahnelerde gizli olan sosyolojik anlamları ortaya çıkarmaya odaklanmıştır. Örneğin, yukarıda da görüldüğü gibi, bir filmdeki anne-oğul arasındaki jest ve mimiklerden veya birlikte söyledikleri şarkılardan yola çıkarak ailede ebeveynlerin rollerine ya da onların

çocuklarıyla olan ilişkilerine dair tespitlerde bulunur. Başka bir örnekte olduğu gibi de, güzel bir aile yemeği etrafında toplanmış akrabaların yer aldığı bir sahne aracılığıyla aile dinamiklerini değerlendirebilmektedir.

#### **1.4.4. Stephen B. Groce'un Çalışmasındaki Filmler ve Sosyolojik Kavramlar:**

Öncelikle Groce'un bu yöntemi uygulayış şekline değinecek olursak: O, bulunduğu bölümde yeni bir dersi, Popüler Müzik Sosyolojisi'ni geliştirmiştir. Bu ders için üç yıl boyunca toplam 100 saat kadar bir süre harcayarak popüler müzik hakkında filmler seyretmiş ve bunların derste kullanılabilme potansiyellerini karşılaştırmıştır. Bu filmler arasından her bir ders dönemi için üçünü seçer. Dersin 90 dakikasını filme, 30 dakikasını da tartışmaya ayırır. Daha uzun süreli filmler için ayrıca gösterimler de düzenlemiştir. Filmleri izlettirmeden önce öğrencileri uygulanacak kavramlara yönelik olarak duyarlılaştırmıştır. Ayrıca her film için uygun okumaları da belirlemiş ve gösterdiği filmlerin neredeyse tamamının video kiralanan dükkanlarda mevcut olmasına dikkat etmiştir. Filmlerin gösterimlerinden sonra, öğrencilerinden her bir film için 1'den 10'a kadar puanlama yapmalarını da istemiştir (1992:80).

Groce ilk olarak, *Bird*'ü (Clint Eastwood, 1988) seçer. Film bir caz şarkıcısı olan Charlie Parker'ın yaşamını ve kariyerini anlatır. Groce, bu filmin Popüler Kültür ve Popüler Kültür Sosyolojisi dersinde iki amaca hizmet ettiğini belirtir. İlk olarak beyaz öğrencilerin hakim olduğu sınıfa, Amerikan cazındaki öncülerden birisini göstermiştir. İkinci olarak da, film, caz müzisyenleri ve onların gruplarının kültürü hakkında adamakıllı detaylandırılmış ve sosyolojik olarak önemli bir bakış açısı

sunmaktadır. Öğrenciler, müzisyenlerin ideolojilerinin, grup içi bağlılığın, normlarının ve amaçlarının önemini görmüşlerdir. Groce, filmin son derece rahatsız edici ve depresif olduğunu, bu açıdan öğrencilerin de film bittikten sonra kendilerini pek iyi hissetmediklerini de belirtir. Buna rağmen, öğrenciler tartışmaya katılmadan dersliği terk etmemişlerdir. Filme 10 üzerinden 5.2 puan vermişlerdir.

*Batı Medeniyetinin Çöküşü, Bölüm 2: Heavy Metal Yılları (The Decline of Western Civilization, Part 2: The Heavy Metal Years, Penelope Spheeris, 1988)* Ozzy Osborne, Alice Cooper ve daha başka rock müzisyenleriyle röportajlara yer vererek heavy metal üzerine odaklanmaktadır. Yapılan röportajlar, bu müzisyenlerin ideolojilerini, alkol ve uyuşturucu kullanımlarını, normlarını ve gruplarıyla olan bağlarını yansıtmaktadır. Filmde ayrıca canlı performanslara ait klipler de yer almaktadır. Bu klipler performansların, imajların, ışık ve sahne dekorunun, jest ve hareketlerin sosyal inşasına dair pek çok şeyi sergilemektedir. Diğer yandan Groce'a göre, film, heavy metal alt kültürüne dair pek çok şey söylerken, cinsiyetçi tutumları da göstermektedir. Film, sınıftaki öğrenciler üzerinde epeyce etkili olmuş, ilgiyi arttırmıştır. Puanlamada 8 almıştır.

*Eddie and the Cruisers'ta* (Martin Davidson, 1983) New Jersey'li bir rockçı olan Eddie Wilson ve onun grubunun hikayesi anlatılmaktadır. Bu müzik grubunun oluşumunu ve geçirdiği süreçleri yansıtmaktadır. Derste onların sosyalizasyon sürecini ve profesyonel müzisyenler olma aşamalarına odaklanılmıştır. Öğrenciler, filme 7 puan vermişlerdir.

*Hail, Hail Rock 'N' Roll* (Taylor Hackford, 1988), temel olarak Rolling Stones'dan Keith Richards'ın Chuck Berry'ye övgüsüdür. Film, dersin öğrencilerine



rock and roll tarihine, popüler müzikteki ırkçı gerçeklere dair çok şey aktarmıştır ve öğrenciler filmde büyülendiklerini dile getirmişlerdir. Puan olarak da 7.6 vermişlerdir.

*One-Trick Pony* (Robert M. Young, 1980) için, Groce, derste gösterdiği diğer filmler arasında popüler müzik endüstrisini en iyi yansıtan film diye bahseder. Yaşı ilerleyen bir rock yıldızı olan Jonah'nın yeni bir albüm yapmak ve bitmek üzere olan evliliğini kurtarmak için giriştiği çabayı konu edinmektedir. Groce, filmin sosyolojik anlamlarla dolu olduğunu söyler. Kapitalist sosyo-ekonomik sistem içerisinde popüler müziğin tüketimi; tasarım, prodüksiyon ve performansın sosyal organizasyonuna Marksist ve eleştirel teori penceresinden bir tablo sunmaktadır. Filmin etkisiyle öğrenciler tartışmalara hararetle bir şekilde katılmışlardır ve 8 puan vermişlerdir.

*Şarkı Yazarı* (*Songwriter*, Alan Rudolph, 1984) filminin iki ana karakteri country müzik şarkı yazarlarıdır ve müzik piyasasının sıkıntılarına göğüs germektedirler. Müzik piyasasının sömürücü doğası üzerine örnekler sergileyen zengin bir filmidir. Groce, filmin öğrenciler için popüler müziğin ticari bir ürüne dönüşmesini ve yabancılaşmayı gözler önüne serdiğini söyler. Puan olarak 7.8 verilmiştir.

*This is Spinal Tap*'ta (Rob Reiner, 1984), ABD'deki popüler müzik tüketimi, onun icra edilişi ve prodüksiyonu üzerine son derece alaycı bir dil kullanılmaktadır. Yönetmen, dinleyicileri alıp, uyduruk bir İngiliz rock grubu olan Spinal Tap'ın stüdyosuna götürür. Bir müzik grubunun kayıt aşamaları, müzisyen ve seyirci-

dinleyici ilişkileri, yolda hayat, sahne performansları üzerine bir filmidir. Öğrenciler 7.5 vermişlerdir.

#### **1.4.5. Bülent Diken ve Carsten Laustsen'in Çalışmasındaki Filmler ve Sosyolojik Kavramlar:**

Diken ve Laustsen'in *Filmlerle Sosyoloji* adlı kitabı tez boyunca ele alınan diğer çalışmalarla karşılaştırıldığında, hem sosyoloji hem de sinema açısından daha derinlikli bir yapıya sahiptir. Diken ve Laustsen, hem içeriden hem de dışarıdan bir göz olarak değerlendirmenin önemini vurgularlar ve son derece kapsamlı analizler yaparlar. Yaptıkları analizler hem sosyolojik çaba hem de film çalışmaları açısından dikkat çekicidir.

Diken ve Laustsen, kitapta altı tane filmi analiz etmektedir. *Hamam* (Ferzan Özpetek, 1997) filmini toplumsal cinsiyet, kimlik ve öteki kavramlarıyla; *Sineklerin Tanrısı'nı* (*Lord of the Flies*, Peter Brook, 1963) terör, korku ve güvenlik; *Tanrı Kent'i* (*City of God*, Fernando Meirelles, 2002) kapitalizm ve direniş; *Dövüş Kulübü'nü* (*Fight Club*, David Fincher, 1999) kitle biçimleri; *Brazil'i* (Terry Gilliam, 1985) kamplar ve yoksulluk; son olarak da *Hayat Güzeldir* (*Life is Beautiful*, Roberto Benigni, 1997) filmini etik ve tanık olma kavramlarıyla ele almışlardır.

Kitabın ikinci bölümünde *Hamam* filmi incelenir. Diken ve Laustsen, çoğu araştırmacının Doğu'ya bakışın Avrupa kimliğinin inşasında belirleyici rol oynadığı düşüncesinde hemfikir olduklarını belirtirler. Ancak, kitabın yazarları Lacan psikanalizinden yola çıkarak "ben" ve "öteki"nin biçimlenmesinde öncelikle simgesel bir uzamda farklılıkların inşasının rol oynamadığını belirtirler. Onlara göre, şark

daha çok dilsel ve toplumsal farklılıkların öncesine ait bir fantezi evreni şeklinde işlev görmektedir. Şark yalnızca bir öteki değil, aynı zamanda hiperboliktir. Bu çerçevede, yazarlar *Hamam*'da cinsel sapkınlık, bedensel zevk, cinsiyet -özelikle de eşcinsellik ve heteroseksüellik- ve despotizm fantezilerinin farklı arzu ekonomileri aracılığıyla ne şekilde sürdürüldüğünü ve istikrarlı hale getirildiğini göstermektedir. Sonuç olarak, Diken ve Laustsen, bu bölümde iki farklı okuma ortaya koyduklarını belirtirler: İlki Foucaultcu ve yapıbozumcu yöntem, ikincisi de Lacancı psikanalizdir. Özellikle de kimlik ve cinsiyet/toplumsal cinsiyet ile ilgili bir tartışmanın yürütüldüğü kısımda okuyucuyu post-yapısalcı sosyal teori ile tanıştırmayı amaçladıklarını vurgularlar (2010:36-37).

Üçüncü bölümde, *Sineklerin Tanrısı*'nı ele alırken burada sergilenen ada yaşamının toplum öncesi biçimlere bir geri dönüş olmadığını, şu anki toplumsal sistemimizde hep var olan bir olasılık olduğunu vurgularlar. Ada, adanın çocuklarından ikisi Ralph ve Jack'in yönetiminde iki klan/kitleye ayrılmış durumdadır. Diken ve Laustsen bu durumu aynı toplumsal bağın iki tarafı olarak ifade eder. İlki, kurallarla yönetilen ve kurumsallaşmış bir toplum ve kanunlara bağlı vatandaşlar görünümündedir. İkincisinde ise, yıkıcı ihlal fantezileri ve sapkınlıkla karşılaşmaktadır. Ralph, demokratik bir ütopyacılık ortaya koyarken, Jack faşist bir savaşçı etiği sergilemektedir. Bu bölümün belki de en dikkat çekici kısmı ise, Diken ve Laustsen'in, Ralph ve Jack'in klanları üzerinden günümüz toplumuna bir geçişle çıkarsama yapması ve sorduğu sorudur. Yazarlara göre, Ralph'in hatası (ve genel olarak demokrasinin kusuru) harcamanın, oyunun, savaşın ve düzensizliğin önemini yadsımasıdır. Diğer taraftan, Jack'in gözden kaçırdığı şey ise, düzensiz kaçış hatlarının şiddetli ve nefret dolu bir cinayet şenliğine dönüşebileceğidir. Çocuklar

adadan kurtarırlarken kendilerine sorulan "adayı niye yaktınız?" sorusuna "sadece oyun oynuyorduk" diye yanıt verirler. Diken ve Laustsen, bunun bir istisna olduğunu söyler ve günümüz toplumunda hayati önem taşıyan sorunun, bunun hâlâ geçerli bir yanıt olup olmadığının önemini vurgularlar. Günümüzdeki istisnai durumun "bir istisna mı, geçici bir fenomen mi?" olduğunu, yoksa "bir istisnai durum içerisinde zaten yaşanmakta mıdır?" diye sorarlar (2010:37-38).

Dördüncü bölümde *Tanrı Kent'i* ele alırlar. Buradaki favela halkının diğer bir deyişle Brezilya'nın varoşlarında yaşayan insanların durumunu homo sacer (kutsal insan) kavramıyla değerlendirirler. Homo sacer kavramını da, "hayatı kültürel ve siyasi biçimlerden mahrum bırakılmış nihai biyopolitik özne örneği" olarak tanımlarlar. Diğer yandan bu incelemenin merkezine de favelayı hareketsiz kılan toplumsal-mekansal mekanizmaları aldıklarını da belirtirler. Bu hareketsizleştirmeyi açıklamak için ise istisna ve kamp kavramları üzerinde dururlar. Favela yaşamını üç dönem halinde ele alırlar. Birincisi, kanunun buhran içinde olmasına rağmen hâlâ işler durumda olduğu dönemdir. İkincisi, suç ve sapkınlık artmasına rağmen topluluk bağları devam ediyordur. Egemen durumdaki çete bir düzen kurar. Son olarak da, bu istisnai durum bir kurala dönüşmektedir ve böylece Diken ile Laustsen'e göre *Tanrı Kent* üçüncü evresine girmiştir. Artık herkes, şiddetin en çıplak halinin yaşandığı yerde homo sacer'a dönüşmüştür. Sonuç olarak kamp mantığının nasıl genellendiğini, etrafı duvarlarla çevrili yerleşim yerlerinde nasıl daha olumlu biçimlere büründüğünü açıklamaya çalışırlar. Filmin, favelada "kamp" olduğu ya da olabileceği ve favela dışında bir şehir olduğu yanlısamasının nasıl yaratıldığına dair bir tartışmayla bu bölümü bitirirler (2010:38).

*Filmlerle Sosyoloji*'de incelenen filmler arasında hiç kuşkusuz en popüler ve en fazla gişe başarısı yakalamış olanı *Dövüş Kulübü* filmidir. Beşinci bölümde *Dövüş Kulübü* üzerinden mazoşizmi bir bağ kurma/koparma biçimi olarak ele almaktadırlar. Mikrofaşizmin toplum tarafından inkar edilen bir şey olmasıyla birlikte ağ toplumunda nasıl sürmekte olduğunu da sorgulamaktalar. Bu bağlamda da şiddet sorununu ele alıp, bunu çağdaş toplumlardaki eleştiri, kaçış ve eylem sorunsallarıyla ilişkilendirirler. Film üzerinden günümüz tüketim kültürüne odaklanıp, ihlal ile kanun başka bir ifadeyle istisna ile kaide arasındaki ayrımın yok olduğunda kapitalizmin kendisini hareketlilik/ihlal/sapkınlık çerçevesinde aklamaya başladığını vurgularlar. Diken ve Laustsen, burada yapılan analizin, çağdaş toplumun iki ana yönü olan üretim şekli olarak kapitalizm ve denetim toplumundaki disipliner düzen üzerinden şekillendirildiğini belirtirler (2010:38-39).

Altıncı bölümde Terry Gilliam'ın *Brazil* adlı filmi analiz edilmektedir. Yazarlar filmde yaratılan dünyayı ters-ütopya alemi olarak adlandırmaktadır. Filmdeki karakterin, Bay Tuttle'ın adının yanlış yazılarak Buttle olmasıyla dünyası değişir. Bir yığın istihbarat raporu doğrultusunda Bay Buttle tutuklanır bilgi almak için bakanlığa getirilir. Burada işkence görür. *Brazil*'de sergilenen toplumda her şey gözetim ve istihbarattan ibarettir. Bu toplumda terör tehdidi günlük hayatın bir parçası haline gelmiştir ve halk artık yapılan saldırılara aldırış etmeden rutinine devam etmektedir. Diken ve Laustsen, filmin kendilerini, terör kavramını eleştirel bir gözle analiz etmeye ve bunu varoluş sebebi terörizm olan bir toplum fikriyle ilişkilendirmeye ittiğini belirtmektedirler (2010:39,40).

Sonuncu olarak yedinci bölümde ise *Hayat Güzeldir* filmi ele alınmaktadır. Bu bölümün ön plana çıkan kavramı etiktir. Auschwitz bağlamında tanık olma meselesi üzerine odaklanılır. "Sözler ile çıplak bir yaşam, travma geçirmiş bir tanıklık ile seçici bir unutkanlık arasındaki gerilimi, çıkmazı nasıl canlı tutacağız? Geçmiş ile gelecek arasında nasıl aracılık edeceğiz? Dehşeti tasvir etmenin imkansızlığı nasıl tasvir edilebilir?" gibi sorular sorulmaktadır. Yazarlara göre, kampın dehşeti ancak dolaylı olarak tarif edilebilir. Gaz odalarında ölenlerde ya da kurtulan kişilerde bu ruh bulunmaz, ancak ikisi arasında var olan bağda cisimleşebilir (2010:40).

#### **1.4.6. Don D. Smith'in ve Eleanor V. Fails'in Çalışmalarındaki Filmler ve Sosyolojik Kavramlar:**

Smith, makalesinde filmlerin analizine ya da bu analizlerin nasıl yürütüldüğüne dair pek fazla bilgi vermemektedir. Sadece hangi kavramlar için hangi filmleri seçtiğinden bahseder. "Güç" kavramı için *Kralın Tüm Adamları (All The King's Men*, Steven Zaillian, 2006), "Yaşlanma süreci" üzerine yapılacak olan bir tartışma için *I Never Sang For My Father* (Gilbert Cates, 1970), "Referans grupları" için *Her Devrin Adamı (A Man For All Seasons*, Fred Zinnemann, 1966), "Sembolik Etkileşimcilik" kuramı için *Kim Korkar Hain Kurttan? (Who's Afraid of Virginia Woolf?*, Mike Nichols, 1966), "Azınlık akrabalık ilişkileri (minority relations)" için *Beklenmeyen Misafir (Guess Who's Coming to Dinner?*, Stanley Kramer, 1967) ve "Benlik" kavramı için ise *Üç Ruhlu Kadın (The Three Faces of Eve*, Nunnally Johnson, 1957) filmlerini seçmiştir.

Fails ise, makalesinde "meşruiyet" kavramını, bir otorite yapısının meşruiyetini tartışmak için *Breaker Morant* (Bruce Beresford, 1980) ya da *Brubaker* (Stuart Rosenberg, 1980) filmlerini tercih eder. İnsanların içinde buldukları durumları nasıl da farklı şekillerde ifade edebileceklerini öğrencilere göstermesi açısından *Rasamon:Sarı Irkın Şehveti* (*Rashomon*, Akira Kurosawa, 1950) adlı filmi seçmiştir. "Stigma" kavramını ele almak için de *Fil Adam* (*The Elephant Man*, David Lynch, 1980) veya *Günahlar* (*Mask*, Peter Bogdanovich, 1985) filmlerini kullanmıştır. Ayrıca bu iki filmin, stigma kavramının net bir şekilde anlaşılmasında, öğrencilerine son derece yardımcı olduğunu da ayrıca vurgular. Fails'in film seçiminde en çok dikkat çekici noktalar, filmlerinin yaşanmış gerçek hikayeleri konu ediniyor oluşu ve ağırlıklı olarak ana akım sinemanın dışında kalan bazı yönetmenlerin filmlerini seçmiş olmasıdır. Onun film tercihinde klasik anlatı, popüler sinema vurgusundan ziyade yaşanmış öykülerin ele alınmış olması dikkat çekicidir.

Son olarak bu çalışmalarda ele alınan filmler ve kavramlara dair genel olarak bir değerlendirme yapmak gerekirse: Burada ele alınan tüm çalışmalarda öğrencilerin filmlerle birlikte ders işleme yöntemine olumlu yanıt verdikleri görülmüştür. Bazı durumlarda öğrencilerin farklı kültürel arka planları, yaşam şekilleri, hayata bakış tarzları vs. nedenlerle filmlerdeki kimi sahnelere aşırı duyarlılık göstermesi ya da filmin etkisiyle ders dışı tartışmalara da kalkıştıkları olmuştur. Ancak bunlar istisnai durumlardır. Ders kapsamına alınan tüm filmler bazen zaman problemi yaratmalarına rağmen kesintisiz olarak gösterilmiştir. Hatta bazen üzerine sosyolojik çıkarımlar yapabileme potansiyeli fazla olan sahneler birkaç kez tekrarlanmıştır. Bu gibi sahneler üzerine yoğun katılımlı tartışmalar sürdürülmüştür. Bazen öğrencilerin olumsuz

tepkileri üzerine ya da dersi veren akademisyenin, filmin derse yeterince hizmet edemediğini fark etmesi gibi durumlarda farklı filmlere başvurulduğu da görülmüştür. Mesela Cosby, "ailevi problemler" tartışması için *Küçük Günışığı* adlı filmi seçmiş ve dersteki gösteriminden pek memnun kalmayarak sonradan *What's Cooking*'in bu ders için çok daha uygun bir tercih olacağına karar vermiştir.

Diğer yandan, ele alınan tüm çalışmalardaki filmlerden bazıları 1950-1960'lara kadar giden eski yapımlarken bazıları da 2000'lerin sonlarına gelen yeni yapımlardır. Yapımların yeni olması konusunda seçici olan tek akademisyen Cosby'dir. Onun dışındaki akademisyenler buna çok fazla önem vermemişlerdir. Fails'in çalışmasında gerçek hayat hikayelerini konu edinen filmlerin seçilmesi konusunda katı bir tutum sergilenmiştir ama onun dışındaki çalışmalarda toplumsal meselelere ya da ders kapsamında ele alınacak kavram ve kuramlara hizmet edecek olan her türden filmin kullanılabilmesi görüşü hakimdir. Bazen kurmaca yapımlar dışında belgesel film örnekleri de kullanılmıştır. Bunun özel bir sebebi yoktur, tamamen o günkü ders konusunun işlenmesine ve sınıf içi tartışmaya hizmet edebilme potansiyeli doğrultusunda tercih edilmişlerdir.

Burada belirtilmesi gereken bir nokta da ele alınan tüm çalışmalar içerisinde Diken ve Laustsen'in çalışmasının farklı bir konumda oluşudur. Çünkü onlar filmlerle birlikte ders işleme yöntemi üzerine eğilmekten daha fazlasını ortaya koyarlar, çok yönlü bir çalışma yaparlar. Onlar çalışmalarının, sosyal teori yaparken filmleri analiz etme yolunda bir çaba, sosyal teori kapsamındaki alan ve kavramlarla yüzleşme ve filmlerin analiz araçları olarak kullanıldığı bir sosyal teşhis girişimi olarak okunabileceğini vurgulamaktadırlar. Filmlerle birlikte sosyoloji yaparlarken



ortaya koydukları film analizlerinin, film çalışmaları için de son derece dikkat çekici olduğu görülebilmektedir. Tezde, Jacques Lacan ve Slavoj Zizek gibi film çalışmalarında sıklıkla başvurulan referansların kullanıldığı film analizlerinin yer aldığı tek çalışma onlara aittir.

Yukarıda da görüldüğü gibi filmlerle ders işleme yöntemini uygulayan akademisyenler, filmleri genel olarak ana akım sinema örnekleri içerisinde seçmişler ve bu örneklerin de toplumsal meselelerle sosyal problemleri konu edinenlerini tercih etmişlerdir. Özellikle Fails'in ders için seçtiği filmlere dair sözleri önemlidir. Fails, "eğer öğrencilerimi gerçeğe/topluma/sahaya götüremiyorsam o halde bunu sınıfa getiririm" der. Gerçek yaşanmış hikayeleri konu edinen filmler aracılığıyla bunu gerçekleştirmeye çalışır. Ayrıca Fails'in, film seçiminde popüler Hollywood anlatıları, ana akım sinema örnekleri dışında kalan pek çok istisnai örnek de yer almaktadır.

Ele alınan çalışmalarda, derslerde filmlerle birlikte işlenen kavram ve kuramlar konusunda bir çeşitlilik söz konusudur. Janet Cosbey: Irk, fakirlik, toplumsal cinsiyet, suç ve idam cezası, şiddet, seks, ailevi problemler, çevre sorunları; Diken ve Laustsen: Toplumsal cinsiyet, kimlik ve öteki, kapitalizm ve direniş, kitle biçimleri, kamplar ve yoksulluk, etik ve tanık olma; Fails: Meşruiyet, stigma; Smith: Güç, yaşlanma süreci, referans grupları, Sembolik Etkileşimcilik kuramı, azınlık akrabalık ilişkileri, benlik kavramları doğrultusunda en uygun filmleri seçmişlerdir. Öte yandan, Deflem ve Tipton ile Tiemann'ın çalışmalarında görüldüğü gibi onlar toplumsal kurumları anlatmak için filmlerden yardım almayı seçmişlerdir. Deflem, özellikle aile kurumunu işlerken Parsons'ın "Ailenin İşlevsel

Yönü" kavramıyla aile ve aile bireyleri arasındaki ilişkilere dair çok fazla söz söyleyen Hitchcock'un sinemasını kullanmayı uygun görür. Tipton ve Tiemann ise, toplumsal kurumları iki farklı film ile ele alırlar. Bunu yaparken de iki farklı sosyolojik perspektif ile, yapılacak olan analizlere bir çerçeve getirirler. Bu iki farklı perspektif ise Çatışmacı ve Fonksiyonalist yaklaşımlardır. Ayrıca onların öğrencilere her film için vermiş oldukları sorular ayrıca bir çerçeve daha oluşturmaktadır. Son olarak, Groce da bulunduğu bölüme Popüler Müzik Sosyolojisi, Popüler Kültür ve Popüler Kültür Sosyolojisi dersleri için müziği, müzisyenleri ve müzik endüstrisini konu edinen filmler seçer. Groce'un filmleri seçerken spesifik kavramları yoktur ve seçtiği bu filmler dersin akışını, tartışmaları şekillendirmiştir hatta filmlerin derslere yön verdiği bile söylenebilir. Filmlerde ön plana çıkan kavramlar ya da popüler kültüre dair sergilenen tablolar üzerine sınıfta tartışma ortamı oluşturulmuştur.

Üçüncü bölümü bitirirken ele alınan sinema filmleri ile sosyoloji derslerinin yürütülmesi üzerine yapılmış olan çalışmaların çoğunluğunun yazılış tarihleri - 1980'lerin sonları ve 1990'ların başları- üzerinden bir yorumda da bulunmakta fayda olabilir. Bu tarihleri belki iki şekilde yorumlamak mümkündür. İlk olarak, sosyal bilimlerdeki yaklaşım değişiklikleri de aynı zamanlara denk geliyordu. Şöyle ki, sosyal bilimlerde özellikle 1980'ler sonu ve 1990'lar başına denk gelen eleştirel akımların ortaya çıkışı sosyal bilimler içerisinde kırılmalara yol açmıştır. Hatta pedagojik dönüşümlere de sebep olduğu yönünde bir yorumda da bulunabilir. Buradan hareketle bu tarihlerde sosyal bilimler dallarında -özellikle sosyoloji bölümü derslerinde- akademisyenlerin öğrencileri ile kurdukları iletişime farklı boyutlar katmak, alışlagelen ders işleme pratiğini, belki de radikal sayılabilecek şekilde değişikliklerle, yenileme girişiminde oldukları söylenebilir. Sinema filmlerinden

yardım alarak ders işleme biçimini de bu girişimlerden birisi olarak görebiliriz. İkinci olarak da aynı dönemlerde, video kasetlerin ve videokaset kiralanan dükkanların yaygınlaşmaya başlamasından bahsedilebilir. Sinema filmlerinin sinema salonlarında izlenmesine alternatifler oluşturulmuştur. Filmler, videokasetler aracılığıyla sinema salonları dışında farklı mekanlarda da izlenebilir hale gelmiştir. Bu mekanlardan biri de üniversitelerdeki derslikler/anfilerdir. Filmler, film çalışmaları dışından, farklı sosyal bilimler dallarından olan akademisyenler için de ulaşılabilir olmuştur. Kısaca, bu yeni ders işleme yönteminin ortaya çıkışında iki faktörün; başlıca, sosyal bilimlerde yaşanan yaklaşım değişikliklerinin ve videokaset kullanımının yaygınlaşmasının da etkisinin olabileceği yönünde bir yorum yaparak üçüncü bölüm sonlandırılmaktadır.

## SONUÇ

Tez çalışmasının sonunda sinema filmleri aracılığıyla sosyolojik kavram ve kuramların somutlaştırılabileceği ve bunun bir ders işleme yöntemi olabileceği yönünde sonuca varılabilmektedir. Bu doğrultuda tez kapsamına alınan çalışmaların tamamı bu düşüncüyü onaylamaktadır. Filmlerle birlikte sosyoloji derslerini yürütmek, öğrencilere sahaya çıkma deneyimini yaşatmaktadır. Derslerin monotonluğu kırılarak öğrencilerin ilgisi ayakta tutulmakta ve derse olan katılım artmaktadır. Eleştirel düşünce gelişmekte, kavram ve kuramların eylemde görülerek zihinde daha kalıcı hale gelmesi sağlanmaktadır. Filmlerin öğrencileri duygusal, duygusal ve entelektüel açıdan etkileyebilme gücü vardır. Ki halihazırda, medyanın ve daha yakın bir zamanda internetin yaratmış olduğu görsel yönelimli bir jenerasyon olan öğrenciler göz önünde bulundurulduğunda, eğitimciler, bu görsel medyadan yararlanmayarak öğrencilerin bilgilenmesinde büyük bir rol üstlenecek olan çok önemli bir kaynağı ihmal etmiş olacaklarını söylerler. Ders kitaplarının yanı sıra öğrenciler filmleri izleme yoluna giderek onlara karmaşık ve soyut gelen kavramları, görsel ve işitsel destek alarak daha iyi anlayabilmektedirler. Nijat Özön'ün de dediği gibi sinema, görüntülerin ve sesin taşıdığı özelliklerden, bilgi aktarımındaki yoğunluğu, kestirmeliği ve kıvraklığından dolayı hem okul hem de okul dışı için son derece etkili bir eğitim ve öğretim aracı olarak görülebilmektedir. (Özön, 2008:8). Mathieu Deflem'e göre, filmler bilginin ampirik yüzeyini sunarlar. Teorilerin anlaşılmasındaki temel yüzey genişletilirken, öğrenciler aynı zamanda kuramsal iç yüzeylere başvurarak toplum meselelerini ampirik olarak ele alabilmektedirler (Deflem, 2007). Janet Cosbey'e göre, filmler dünyaya farklı ve yeni bir açıdan bakmak için güçlü birer araç görevi görebilirler. Bunlar, hayatlarımızı eleştirmemize,

kendimizi anlamamıza ve toplum içerisindeki yerimizi, ilişkilerimizi sorgulamamıza yardımcı olabilmektedirler (Cosbey, 2010:58). Hayal gücünden yararlanan ve duygulara başvuran filmler aracılığıyla dramatisasyon, sosyoloji için oldukça kullanışlı bir araç olmaktadır. Bu dramatisasyon, toplumsal teori üretmedeki en yaratıcı parçalardan biridir. Çoğu zaman ampirik olarak çözümlenemeyen yoğunluklar, duygulanımlar bu sayede deneyimlenebilir. Sosyolog, sinemayla karşılaşarak bir dönüşüm yaşayabilir. Sinema, sahip olduğu bu dramatisasyon kapasitesi ve sosyolojik fikirlerin edimselleştirilmesi açısından sosyoloji için ilgi çekici olmaktadır (Diken & Laustsen, 2010:35).

Öte yandan tezin başında, tez soruları ve hipotezleri oluşturulurken filmlerle birlikte ders yürütmenin, sosyolojik kavram ve kuramların filmler aracılığıyla somutlaştırılmasının bir takım sınırlılıkları olabileceği ve avantajlar kadar dezavantajları da beraberinde getirebileceği göz önünde bulundurulmuştu. Bunlar arasında "sinema filmlerine içeriden ve dışarıdan bakabilme" üzerine yapılan tartışmalar vardır. Sosyolojik bir amaçla filmlere yönelme ile filmlerin okunmasında asgari düzeyde de olsa sinema bilgisine başvurma arasındaki dengeyi kurmak da gerekebilmektedir. Sosyolojik imgelem ile sinemasal göz arasında bir denge kurmanın gerekli olabileceği yönünde görüşler bildirilmiştir. Hem sosyoloğun hem de sinemacının motivasyonları göz önünde bulundurularak, sinemanın bir tarafıyla sanatsal bir ürün olduğu hatırlatılır. Örneğin Deflem, Hitchcock'un evreninin onun evreni olduğunu vurgular. Toplumun bir temsilinden sosyolojik olarak hassasiyete sebep olabilecek bir sonuç çıkarmaktan kaçınmak gerekir. Filmlerin ampirik geçerliliği olan gerçek birer portre olarak görülmesi yanlılığına düşülmemelidir. Onlar, toplumun koşulları hakkında sosyolojik beyanatlarda bulunmak için itibari

kıymete (*face value*) sahip değillerdir. Sinemasal özgünlük sosyolojik geçerliliğe özdeş değildir (Deflem, 2007).

Sınırlılıklar sadece sinemanın gerçeği ne kadar sunabileceğinden ya da sosyolojik göz ile sinemasal göz dengesini kurmaktan kaynaklanmamaktadır. Ayrıca pratikte bu yöntemi uygularken bir takım zorluklar da ortaya çıkmaktadır. Bunlar arasında filmlerin sürelerinden kaynaklı ders saati problemi, akademisyenin ders konularına uygun filmleri seçmek için harcadığı zaman ve emek, telif haklarından kaynaklı filmlere ulaşım güçlüğü ve bazen filmdeki dünyalara fazlaca kapılıp tartışmaların dışına çıkılabilmesi gibi dezavantajlar sayılabilmektedir. Tüm bu sayılan sınırlılıklara, zorluklara, dezavantajlara rağmen ele alınan çalışmaların tamamında yöntemin derslere olan uygunluğu konusunda fikir birliği söz konusudur. Pratikte sağladığı desteğin-kolaylığın ağırlık kazanmasından, artıların eksilere baskın çıkmasından dolayı yöntemin yaygınlaşarak devam ettirilmesi savunulur.

Oldukça erken bir tarihte, sinema filmleri ile sosyolojik imgelemin oluşturulması arasındaki ilişkinin kurulduğu, tartışmanın 1968 tarihine kadar gittiği de tezde elde edilen bilgilerden biridir. Diğer taraftan, Don D. Smith, 1980 yılında *ASA Project on Undergraduate Teaching Workshop*'ta sosyolojide sinema filmi yaklaşımı üzerine bir sunum yapıldığını ve çoğu sosyolog tarafından ilgi gördüğünü, son derece başarılı bir feedback alındığını da belirtir (1982:99-100). Böylesi erken bir tarihte böyle bir sunumun yapılmış olması da dikkat çekicidir.

Tezdeki ele alınan çalışmalardaki ilginç noktalardan birisi de, Janet Cosbey'nin derslerde öğrencileri ile olan iletişimi güçlendirmek, derse olan ilgi alakayı arttırmak için yöntemler aradığı bir dönemde, antropolog Rebekah Nathan'ın da aynı sıkıntıları

yaşadıktan sonra bir çıkış yolu bularak bu deneyimlerini anlattığı kitabını okumasıyla aldığı karardır. Bu kitap Cosbey'ye ilham verir ve etkili bir yöntem geliştirmeye karar vermesine sebep olur. Bu yöntem filmlerle birlikte ders yürütmektir. Sosyal problemlerle öğrencileri arasında aracı olacak filmler seçmeye başlar ve bir ders döneminde bunu uygular. Yaptığı bu uygulamadan hem öğrencileri hem de kendisi çok memnun kalır. Buna benzer şekilde diğer başka akademisyenlerin de birbirlerinden, bu yöntemin kullanılmasına dair ilham aldıkları görülmektedir. Bir başka dikkat çekici nokta da filmlerle ders işlerken bazen izlenen filmlerin derste ele alınan konuları zenginleştirmesidir. Örneğin, *Çarpışma (Crash, Paul Haggis, 2004)* filminde buna benzer bir şey yaşanmıştır. "İrk", "kültür" ve "sosyal sınıf çarpışmaları"nın tartışılması planlanan bir derste, gösterim devam ederken filmin ABD'de günümüzde yaşanan daha pek çok sosyal probleme değiniyor oluşu toplumsal cinsiyet, şiddet gibi daha bir dizi önemli kavramın da dersin gündemine alınmasına sebep olmuştur. Buna benzer şekilde diğer bazı filmlerde de ders için belirlenen kavramların dışına çıkılmıştır. Ancak bu gibi tartışmalar akademisyenlerce son derece pozitif karşılanmaktadır. Dersleri beslediği ve önceden belirlenmemiş bazı sosyal problemler hakkında da konuşma imkanı tanıdığı için bir artı olarak değerlendirilmiştir.

Tez boyunca ele alınan çalışmalarda genellikle sinema filmlerinin sosyolojide yardımcı bir araç olması vurgulanırken, Bülent Diken ve Carsten Laustsen bu düşünceden fazlasına sahiptirler. Tabloya çok daha geniş bakmakta ve çok yönlü bir bakış açısı sunmaktadırlar. Onlar, sosyoloji ile sinema arasındaki ilişkiyi görmeyi amaçlamakta, sosyolojik kavramlarla sinemasal imgeler arasındaki hattı ortaya koymaya çalışmaktadırlar. Sinema filmlerini, sosyolojik amaçlar için

kullanmaktadırlar. Bununla birlikte sinemayı sinemasal olarak ele almayı ve sosyolojinin sinemayla yüzleşerek değişebileceği ihtimali üzerinde de dururlar. Ayrıca burada, tezin başında öngörülmeleyen bir noktaya değinmekte fayda olabilir: Sosyologların ya da sosyal bilimcilerin gözünden sinema filmlerinin analizinin nasıl yapıldığına, kavramlarla filmler arasında bu kişilerin nasıl bir ilişki kurduğuna dair örnekler de ortaya çıkmıştır. Özellikle, Diken ve Laustsen'in çalışması, bir sosyolog ve siyaset bilimci gözüyle film eleştirisi okuma fırsatı sunmaktadır.

Sosyolojik amaçlarla sinema filmlerine başvurulduğunda akla gelen sorulardan bir tanesi de bunların ağırlıklı olarak ne tür filmler olduğudur. Tez boyunca ele alınan çalışmaların neredeyse hepsinin seçilen filmlere dair ortak noktası, klasik anlatıyı kullanan ana akım sinema örnekleri olmalarıdır. Derslerde işlenecek konularla paralel olan, kavram ve kuramları eylemde gösterebilme potansiyeli bulunan genellikle popüler Hollywood anlatıları tercih edilmektedir. Bunun sebebi öğrencilerin sosyolojik amaçlardan uzaklaşmadan, okuması/analiz etmesi daha kolay olan filmlerle, onlara sosyolojik imgelemi oluşturabilmelerinde yardımcı olmaktır. Sonuçta bu öğrenciler sosyoloji eğitimi almak için orada bulunmaktadırlar ve asıl amaçlanan şey film eleştirisi yapmaktan ziyade sosyolojik bir uğraş içerisine girmektir. Kimi akademisyenler gerçek hayat hikayeleri üzerine kurulu ana akım sinemanın dışında kalan bağımsız sinema örneklerini de zaman zaman tercih etmişlerdir. Ama hepsinin en büyük ortak noktası toplumsal meseleleri, sosyal problemleri ele alan en azından üzerinde tartışılmak istenen kavramları işleyen filmlerdir. Ele alınan çalışmalardan birkaç örnek vermek gerekirse: "Suç" ve "idam cezası" kavramları/tartışması için Janet Cosbey, ana akım sinemadan kolayca okunabilir bir film olan *Ölüm Yolunda* (*Dead Man Walking*, Tim Robbins, 1995) adlı



yapımı seçer. Ya da "toplumsal cinsiyet", "taciz" vs gibi konular için yine popüler bir Hollywood anlatısı olan *Tek Başına'yı* (*North Country*, Niki Caro, 2005) seçer. Dana Bickford Tipton ve Kathleen A. Tiemann, Fonksiyonalist ve Çatışmacı perspektiflere göre sosyal kurumların eylemde görülerek tartışılması için *Milagro Fasulye Tarlası Savaşı* (*The Milagro Beanfeald War*, Robert Redford, 1988) adlı filmi seçerler. Öte yandan belgesel filmler de kullanılmıştır. "Çevre sorunları" tartışması için *Uygunsuz Gerçek* (*An Inconvenient Truth*, Al Gore, 2006), "şiddet" için *Benim Cici Silahım* (*Bowling for Columbine*, Michael Moore, 2002) ya da Popüler Müzik Sosyolojisi dersinde müzik endüstrisi gibi tartışmalar için *Batı Medeniyetinin Çöküşü, Bölüm 2: Heavy Metal Yılları* (*The Decline of Western Civilization, Part 2: The Heavy Metal Years*, Penelope Spheeris, 1988) gibi bazı belgesel filmlere de yer verilmiştir. *Filmlerle Sosyoloji*'de Bülent Diken ve Carsten Laustsen ise daha çok toplum alegorilerine vurgu yapmaktadırlar. *Brazil* (*Brazil*, Terry Gilliam, 1985), *Tanrı Kent* (*City of God*, Fernando Meirelles, 2002), *Dövüş Kulübü* (*Fight Club*, David Fincher, 1999), *Sineklerin Tanrısı* (*Lord of the Flies*, Peter Brook, 1963) bunlar arasında en fazla göze çarpan örneklerdir.

Filmlerle birlikte ders işleme yöntemi ilk olarak Sosyolojiye Giriş derslerinde öğrencilerin kavram ve kuramlarla tanışmasına yardımcı olması amaçlanarak başlamıştır fakat bu yöntem daha sonra diğer pek çok sosyoloji dersine yayılmıştır. Hatta tezde de örneklerine yer verildiği üzere, sosyoloji bölümü dışında farklı pek çok sosyal bilimler dalında ve hatta işletme gibi daha farklı bilimsel dallarda da bu yöntem kullanılmıştır. Bu bilim dallarındaki kullanımlarında da yine ana akım Hollywood filmleri tercih edilmiştir. *Top Gun* (Tony Scott, 1986) ve *Baba* (*The*

*Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972) gibi popüler filmlerin tercih edildiği görülmüştür.

Ele alınan çalışmaların çoğunda, yazarlar sosyoloji derslerinde "gerçekçi film"leri kullanmaya özen gösterdiklerini belirtirler. "Gerçekçi film" ile ne demek istedikleri sorusuna yanıt aranmaya çalışıldı. Aslında onların seçtiği filmlerin gerçekçiliği, filmlerin kendi dünyasında kurduğu mantık ve tutarlılık açısından, Hollywood gerçekçiliğine denk gelmektedir. Ancak, yazarlar bu gerçekçilik anlayışını daha da genişletirler. Bu Hollywood gerçekçiliği içerisinde toplumsal meselelere, sosyal problemlere veya gerçek yaşam hikayelerine yönelik yapılmış filmleri ararlar. Kısacası, onlar için "gerçekçi film" klasik Hollywood anlatım şeklini kullanan, derslerde ele alınacak olan sosyolojik kavram ve kuramlarla ilişki kurulup bunların eylemde gösterilebileceği film anlamına gelmektedir. Başka bir deyişle, bunlar sosyolojik temsil kabiliyetine sahip filmlerdir.

Tez çalışması boyunca, özellikle çalışmanın sonlarına doğru ortaya bazı farklı sorular da çıkmıştır. Bu sorular belki başka çalışmalara, bu tez konusuna-hikayeye tersten bakıldığında ortaya çıkabilecek boyutuna dair çalışmalara yardımcı olabilir:

-Sinema filmlerini kuramda bir analogi nesnesi olarak kullanmanın sinemaya yansımaları, getirileri nelerdir?

-Sinemanın sosyoloji tarafından kullanıldığının bilincinde olmasının karşısında self-refleksif bir konum alması söz konusu mudur? Bu durum self-refleksif film yapımına etkili olmuş mudur? Self-refleksif film yapımı var mıdır?

Bu tez çalışmasıyla ilgili belirtilmesi gereken önemli bir nokta da burada literatür üzerinden gidilerek bir sonuca varılmış olmasıdır. Tabii ki tüm bu bulgular sosyoloji bölümlerinde filmlerle birlikte yürütülen derslerde gözlemler yapılarak, sosyolojiden akademisyen ve öğrencilerle görüşülerek genişletilebilir. Ancak bu çalışma, hem zaman yetersizliği hem de Türkçe literatürde daha önce hiç irdelenmemiş bir konu olması itibariyle kaynaklara ulaşmada ve tezin genel kurgusunun nasıl yapılacağı aşamasında yoğun bir çaba gerektirdiği için literatürle sınırlı tutulmuştur. Bu açıdan daha çok bu konu hakkında Türkçe literatürde yardım alınabilecek bir kaynak olabileceği, bu konu üzerine yeni tartışmaların yapılmasına olanak sağlayabileceği düşünülmektedir. Filmler aracılığıyla sosyolojik imgelemin oluşturulmasına, sosyoloji derslerinde filmlerin nasıl kullanıldığına dair şimdiye dek yapılmış çalışmaların neredeyse tamamına yer veren bir kaynakça sunmaktadır.

Son söz olarak, filmlerin her ne kadar sosyolojik geçerliliğe sahip olmadığı hatırlatılsa da pek çok akademisyen sosyoloji derslerinde, gerçeğe ulaşamadıkları noktada gerçeğin birer temsili olan filmleri, dersliklere öğrencilerin hem derse olan dikkatini çekmek hem de kavram ve kuramlarla kuracakları ilişkiyi güçlendirmek adına gittikçe yaygınlaşarak kullanılan bir yöntem haline gelmiştir.

## KAYNAKÇA

Adanır, Oğuz (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul:Alfa.

Adorno, Theodor (2007). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. (N. Ülner ve M. Tüzel, Çev.). İstanbul:İletişim.

Althusser, Louis (2010). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul:İthaki.

Andrew, J. Dudley (2007). *Sinema Kuramları*. (İ. Şener, Çev.). İstanbul:İzdüşüm.

Armes, Roy (2011). *Sinema ve Gerçeklik:Tarihsel Bir İnceleme*. (Z. Ö. Barkot, Çev.). İstanbul:Doruk.

Arnheim, Rudolf (2002). *Sanat Olarak Sinema*. (R. Ünal, Çev.). Ankara:Öteki.

Aron, Raymond (2007). *Sosyolojik Düşüncenin Evreleri*. (K. Alemdar, Çev.). İstanbul:Kırmızı.

Aytür, Necla (1987). *Amerikan Romanında Gerçekçilik*. Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları.

Bazin, Andre (1995). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. (N. Özün, Çev.). Ankara:Bilgi.

Bazin, Andre (1995). *Sinema Nedir?*. (İ. Şener, Çev.). İstanbul:Sistem.

Bordwell, David (2009). Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması. (Y. Özben, Çev.). Ali Karadoğın (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine:Yaklaşım ve Tartışmalar* (s. 71-82). Ankara:Deki.

Burton, C. Emory (1988). Sociology and the Feature Film. *Teaching Sociology*, 16(3), 263-271.

Champoux, Joseph E. (1999). Film As a Teaching Resource. *Journal of Management Inquiry*, 8/2, 206-217.

Cosbey, Janet (2010). Using Contemporary Films to Teach About Social Problems. *National Social Science Journal*, 34(1), 53-58.

Coşkun, Esen (2011). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara:Phoenix.

D'sa, Benicia (2012). Are Feature Films an Effective Teaching Tool for Sensitizing Students to Human Rights Issues?.*The Journal of Multiculturalism in Education*.

<https://www.wtamu.edu/webres/File/Journals/MCJ/Volume%208%20Number%202/D%27Sa%20%20Are%20Feature%20Films%20an%20Effective%20Teaching%20Tool%20for%20Sensitizing%20Students%20to%20Human%20Rights%20Issues.pdf> ,

e.t. 10 Nisan 2013.

Deflem, Mathieu (2007). Alfred Hitchcock and Sociological Theory:Parsons Goes to the Movies. *Sociation Today*.

<http://www.ncsociology.org/sociationtoday/v51/mat.htm> , e.t. 30 Mart 2013.

Demerath, N. J. (1981). Through a Double-Crossed Eye: Sociology and the Movies. *Teaching Sociology*, 9(1), 69-82.

Denzin, Norman (1991). *Images of Postmodern Society: Social Theory and Contemporary Cinema*. London:Sage.

Denzin, Norman (1995). *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*. London:Sage.

Diken, Bülent & Laustsen, Carsten B. (2010). *Filmlerle Sosyoloji*. (S. Ertekin, Çev.). İstanbul:Metis.

Dudrah, Rajinder Kumar (2006). *Sociology Goes to the Movies*. Los Angeles:Sage

Dursun, Çiler (2001). *Tv Haberlerinde İdeoloji*. Ankara:İmge.

Eagleton, Terry (2005). *İdeoloji*. (M. Özcan, Çev.). İstanbul:Ayrıntı.

Fails, Eleanor V. (1988). Teaching Sociological Theory Through Video:The Development of an Experimental Strategy. *Teaching Sociology*, 16(3), 256-262.

Fitcher, Joseph (2004). *Sosyoloji Nedir?* (N. Çelebi, Çev). Ankara: Anı.

Giddens, Anthony (2000). *Sosyoloji*. (H. Özel & C. Güzel, Çev.). Ankara:Ayraç.

Goffman, Erving (2012). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. (B. Cezar, Çev.). İstanbul:Metis.

Gönen, Metin (2007). *Hollywood Sineması*. İstanbul:Es.

Groce, Stephen B. (1992). Teaching the Sociology of Populer Music with the Help of Feature Films:A Selected and Annotated Videograpfy. *Teaching Sociology*, 20(1), 80-84.

Karadoğan, Ali (2010). *Sanat Sineması Üzerine:Yaklaşımlar ve Tartışmalar*. Ankara:DeKi.

Keat, Russel & Urry, John (2001). *Bilim Olarak Sosyal Teori*. (N. Çelebi, Çev.). Ankara:İmge.

Mills, C. Wright (2000). *The Sociological Imagination*. London:Oxford University Press.

Monaco, James (2009). *Bir Film Nasıl Okunur:Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*. (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul:Oğlak.

Neal, Steve (1981). Kurum Olarak Sanat Sineması. (Ö. Yaren, Çev.). Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine:Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 83-112). Ankara:Deki.

Özön, Nijat (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul:Agora.

Öztürk, Ruken (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul:Alan.

Poloma, M. Margaret (2007). *Çağdaş Sosyoloji Kuramları*. (H. Erbaş, Çev.). Ankara:EOS

Roberts, Lisen C. & Dean, Eliza & Nienhuis, Terry (2003). Lights, Camera, Action:Teaching with Feature Film in the Social Sciences. *Mountain Rise*. <http://mountainrise.wcu.edu/index.php/MtnRise/article/view/40/88> , e.t. 22 Eylül 2013.

Ryan, Michael & Kellner, Douglas (2010). *Politik Kamera*. (E. Özsayar, Çev.). İstanbul:Ayrıntı.

Smith, Don D. (1982). Teaching Undergraduate Sociology Through Feature Films. *Teaching Sociology*, 10(1), 98-101.

Smith, Sharon (1994). Kadının Sinemadaki İmaji. (E. Demiray, Çev.). 25. *Kare*, 6, 19-24.

Sooryamoorthy, Radhamany (2007). Making Research Films in Sociology. *International Sociology*, 22(5), 547-563.

Suçkov, Boris (1982). *Çağdaş Gerçekliğin Anlamı*. (A. Çalışlar, Çev.). İstanbul:Adam.

Sutherland, Jean-Anne & Feltey, Kathryn (2013). *Cinematic Sociology:Social Life in Film*. Los Angeles:Sage.

Tipton, Dana Bickford ve Tiemann Kathleen A. (1993). Using the Feature Film to Facilitate Sociological Thinking. *Teaching Sociology*, 21(2), 187-191.

Topçu, Gürhan (2010). *Hollywood'a Yeniden Bakmak*. Ankara:Deki

Ulusoy, M. Demet (2005). *Sanatın Sosyal Sınırları*. Ankara:Ütopya.



Wood, Robin (2004). *Hitchcock Sineması*. (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul:Kabalıcı.

Yılmaz, Ertan (2008). Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine. Mehmet F. Çetinkaya (Gen. Yön.), *Sinema İdeoloji Politika*. Ankara:Orient.

## ÖZET

Bu tezde, sosyoloji derslerinde kavram ve kuramların anlatılmasında sinema filmlerinden yardım alınmasına dair bir çalışma yapılması amaçlanmaktadır. Filmlerle birlikte sosyolojik kavram ve kuramların ele alınması bir ders işleme yöntemine dönüşmüştür. Bu yöntem sosyoloji bölümlerinde giderek artan bir uygulama haline gelmektedir ve bunun üzerine -özellikle yabancı literatürde- akademik çalışmalar yapılmaktadır. Bu tez çalışmasında genel olarak sosyolojide filmlerin eğitsel araç olarak kullanılması üzerine literatür taraması niteliği ön plana çıkan bir çalışma ortaya koyulmaya çalışılacaktır. Anket, yüz yüze görüşme gibi saha çalışması metodları yerine literatür taraması yapılarak konu ele alınacaktır. Özellikle üçüncü bölümde anket ya da yüz yüze görüşme gibi saha çalışması metodları literatür taraması ile ikame edilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, sosyoloji, sosyolojik imgelem, analogi, saha çalışması, ana akım sinema, klasik anlatım.

## ABSTRACT

This thesis aims to study about using feature films to teach sociological concepts and theories at the sociology courses for undergraduate education. Teaching about sociological concepts and theories through movies become a method for the courses and using of this method is increasing. Besides, there are academic studies about this method. In this thesis, relevant literature research is in the forefront. The subject is discussed through literature instead of field researches. In the third section, the important articles from relevant literature is particularly used instead of methods of field research such as survey or interview.

**Keywords:** Cinema, sociology, sociological imagination, analogy, field research, mainstream cinema, classic Hollywood narrative style.