

## SİNEMA-TOPLUM İLİŞKİLERİ

Doç. Dr. Gülseren GÜÇHAN\*

### Sinemaya Toplumbilimsel Yaklaşım

Bu yazı, sinemaya toplumbilimsel yaklaşımın neyi ifade ettiğini, böyle bir yaklaşımın olası sınırlarının ve kapsamının "ne" (ler) olabileceğini, çözümlenemelerde karşılaşılan yöntem sorunlarını, hangi işlevsel kavramların kullanılabilirliğini tartışma amacını taşıyor. Başka bir deyişle, sinema hakkındaki toplumbilimsel düşünceleri değerlendirerek, sinema toplumbiliminin çerçevesini oluşturacak soruların yanıtlarını aramayı deniyor.

Sinema toplumbilimi, ülkemizde, sinema alanındaki bilimsel araştırmalar içinde henüz yeni sayılabilecek bir alan. Sinemaya bilimsel yaklaşımların, sinema olgusunun gelişme ve zenginleşmesindeki katkıları yadsınamaz bir gerçektir. Üniversitelerdeki sinema bölümleri için olduğu kadar, genel toplumbilim araştırmaları için de sinema, çok zengin veriler içeren, hiç tükenmeyen bir kaynak olarak karşımızdadır.

İnsanın, çevresinde gördüklerinin, algıladıklarının, tüm yaşam deneyiminin, kısaca toplumsal gerçekliğin ve bilincin bir anlatım şekli olan sinema ile, insanın, çevresine hakim olmak, kurallar ve düzenlemelerle toplumsal değişmelere yön verme gereksiniminden

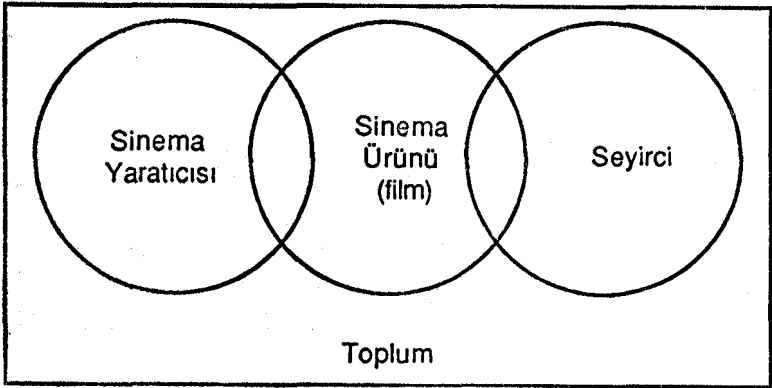
---

(\*) Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü

doğan toplumbilimin birlikteliği, bize araştırma için çok elverişli ve sonuçları bakımından ilginç bir alan oluşturuyor.

Sinema diğer sanatlar ve kitle iletişim araçları gibi, toplumsal yapının bir ürünüdür; toplumsal yapıya bağlı olarak gelişir ve değişir. Genel olarak tüm sanat yaratıları ile toplumsal yapı arasındaki işlevsel ilişkiler şöyle tanımlanmaktadır: "Bir üst yapı ürünü olarak sanatsal yaratılar, hem toplumun ekonomik alt yapısından hem de üst yapıyı oluşturan bilişsel dizgenin farklı öğelerinden etkilenir. Ancak sanat yaratıları da toplumsal işlevleri nedeniyle hem üst yapıyı hem de bir oranda alt yapıyı etkiler" (1).

Sinema toplumbiliminin temel amacı, en kısa ifadeyle, sinema ve toplumsal yapı arasındaki bağımlı ilişkiler sürecini incelemektir. Sinema-toplum ilişkisini, bu ilişkide yer alan dört temel öge ile açıklamak istersek, bunu basit bir şekilde şöyle gösterebiliriz:



Şekil-1. Sinema-toplum ilişkisinin temel öğeleri

Sinema yaratıcısı, sinema ürünü (film), seyirci ve hepsinin içinde yaşadığı toplumsal yapı arasında dinamik bir ilişki vardır. Sinema toplumbilimi, kapsamı ve konuları açısından bu dört temel öge arasındaki ilişkilerin, birini ya da birkaçını bazen de hepsini çözmeye yönelik çalışmaların bütünüdür.

Herhangi bir kültürel yapıt (eser) kendisini çevreleyen ekonomik, toplumsal, siyasal ve tarihsel koşullardan bağımsız olarak bir

(1) İbrahim Armağan, **Sanat Toplumbilimi-Demokratik Kültürüne Giriş**, İleri Kitabevi, İzmir, 1992, s. 9

anlam taşımaz (2). Bu ifadeyle sinemayı da kendisini oluşturan toplumun bütünsel gerçeği içinde açıklayabiliriz.

Sinema-toplum ilişkisinde yer alan dört temel öge arasındaki ilişkilerin "ne"ler olduğunun açıklanabilmesi, sinemayı bir iletişim süreci olarak gören yaklaşımı gerekli kılmaktadır. Böyle bir yaklaşım, sinema olgusunu en geniş şekli ve içinde yer alan tüm öğeleri ile bir bütün olarak kavramımızı kolaylaştıracaktır.

Sinema olgusu, ekonomik, toplumsal, ideolojik, psikolojik öğeleri ile çok boyutlu bir olgudur. Sinemanın ürünü olan film(ler) bu olgunun yalnızca bir parçasıdır. Yapımla ilgili sorunlar (dağıtım, mali kaynaklar vb.) gösterimle ilgili sorunlar (pazarlama, reklam), film şirketlerinin birbirleri ile sorunları, teknik elemanları ve tüm sinema çalışanlarını ilgilendiren sorunlar, senaryo yazımı, film oyuncularları, stüdyolar, sansür, sinemanın gereksinimi olan teknik malzemeler, film üzerine eleştiri ve söylentiler ve daha pek çok konu, bu geniş olgunun içinde yer almaktadır.



Şekil-2. Sinemanın Bir İletişim Süreci Olarak Modeli\*

(2) Barlas Tolun, **Toplum Bilimlerine Giriş**, Kalite Matbaası, Ankara, 1978, s. 182.

(\*) Sinemayı bir iletişim süreci olarak gören bu modelin ayrıntılı şekli için bakınız: Gülseren Güçhan, **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, İmge Kitabevi, Ankara, 1992, s. 59.

Bu model esas olarak, bir kaynağın, alıcısına, herhangi bir iletişim aracıyla, belli bir mesajı göndermesi ve alıcının da aynı şekilde cevap vermesi şeklindeki klasik iletişim modelinin öğelerinin daha detaylı bir biçimde incelenmesidir.

Bu model, sinema yapımının/seyrinin ve filmsel iletişim sürecinin bir çok standart bölümünü veya basamağını kullandığı gibi, bu bölümler veya basamaklar arasında çoğu zaman gözardı edilen bağlantıları da meydana çıkarmaya çalışmaktadır. Bu basamakların dinamizmini, üretilen sinema türüyle nasıl bağlantı içinde olduklarını tam olarak anlamak için önce bu basamakların yerlerini, bir toplumsal/kültürel/politik çerçevede belirlemek gerekmektedir. Aynı şekilde seyirci tercihlerindeki belirsizliğin (seyirci tercihlerini gişe hasılatı belirler) "seyirci imajı"nın çok belirsiz olmasına yol açtığını da unutmamak gerekir. Benzer bir şekilde, sinemanın "etkileri" hakkında yazılan bir çok yazı, seyretme yöntemlerinin özelliklerini ve sinemanın nasıl bir simgesel iletişim sistemi olduğu sorusunu cevapsız bırakmaktadır. Sinema, bütün bir iletişim sürecinin farklı, fakat birbirleriyle bağlantılı basamaklarının, hem ürünü hem de hammaddesi olarak görülürse ona daha geniş bir bakış açısı ile yaklaşmak mümkün olacaktır.

## **Sinema Yaratıcısı-Toplum İlişkileri**

Sinema yaratıcısı gördüklerini, yaşadıklarını bir değerlendirme süzgecinden geçirir, onlara kendi dünya görüşünü, kimi zamanda öncülük edebilen düşünce, duyuş ve yorumlarını ekleyerek sanatsal bir eylemle tüketici (seyirci)sine aktarır. Sinema yaratıcısı (\*), ait olduğu toplum ve seslendiği kitle arasında karşılıklı bir etkileşim vardır. Gans (1957), sinema yaratıcısının da toplumun bir bireyi olduğunu, gazete ve kitap okuduğunu, değer yargıları ve eğitimi olduğunu söyler. İletişim kurmaya çalışırken bilinçli ya da bilinçsiz olarak kime ulaşmak istediği hakkında bir düşüncesi vardır (3).

---

(\*) **Sinema yaratıcısı** sözcüğü yerine **yönetmen** sözcüğü kullanılabilir. Ancak çoğu durumlarda bu ifade eksik kalır. **Senaryo yazarının** filmin yaratım sürecindeki vazgeçilmez yerini göz önüne alarak her ikisini de ifade edebilecek **sinema yaratıcısı** sözcüğünü yeğledik.

(3) H. Gans (1957)'den aktaran, I.C. Jarvie, **Towards a Sociology of the Cinema**, London, Routledge and Keganpaul, 1970.

Sinema yaratıcısını, film düşüncesinden filme götüren süreç içinde, üç sansür kendiliğinden sıralanmıştır. Sinema yaratıcısının içinden sıyrılamayacağı bir tür çember olan bu sansürleri, C. Metz, politik sansür, ekonomik sansür ve ideolojik (ahlâksal) sansür olarak adlandırır (4). Politik sansür film dağıtımını, ekonomik sansür prodüksiyonu, ideolojik (ahlâksal) sansür de yaratımı sakatlamaktadır.

Metz'in düşüncelerinden yararlanarak, sinema yaratıcısının karşısına çıkan bu sansürlerin nasıl işlediğini kısaca şöyle açıklayabiliriz: Sinemada çoğu kez "söylemek", "söylenen"i ezici bir şekilde belirlemektedir. Bu belirleme çok kötü bir şekilde sanayi ve seyirci arzusu denilen sağlıksız verilere bağlıdır. Sanki herkes hemfikir olmuşcasına filmde söylenebileceklerin alanını kısıtlayarak, kimi konulara öncelik tanımaktadır. Örneğin, kitap konuları diye bir kavram yokken, film konuları gibi bir kavram ortada dolaşmaktadır. Kimi "içerik"ler diğerlerine oranla daha bir sinematografik özelliğe sahip lermiş gibi düşünülmekte, sonuçta sinemanın sanki herşeyi söyleyemeyeceği ima edilmektedir (5).

Sinema yaratıcısının yaratımı -tüm sanatsal uğraşılarda olduğu gibi- aslında bir özgürleşme sorunudur. Sanatçı ne kadar özgür olabilir? "Söylenebilir"in zorunluluklarından kaçıp, söylemek istediği şeyleri film aracılığı ile nasıl dile getirebilir? Bir başka deyişle "sinematografik kültür" diye adlandırılan şeyin zorunluluklarından kaçmanın yolu var mıdır?

Anlatım açısından çok zengin olanaklara sahip olan sinema, sansür mekanizmasının getirdiği engellerden, diğer sanat dallarına göre daha fazla etkilenmektedir. Şiir, müzik, resim vb. sanatlarda, sanatçı, duygu ve düşüncelerini daha özgürce dışavurma olanağına sahipken, edebiyat, tiyatro daha çok içerik düzeyinde engellerle karşılaşır. Sinema ise belki tüm sanatların bileşkesi olma sorumluluğu ile- hem biçim hem de içerik açısından, politik, ekonomik, ahlâksal mekanizmalarla denetlenir. Film, içinde yaşanılan dönem ve uygarlığın ahlâkını, toplumsal yaşam kategorilerini (anlaşma-uzlaşma kategorileri: Kutsal ve kutsal olmayan tabular, değerler, bireylerarası otorite ilişkileri, roller vb.) seyirciye zorunlu olarak yansıtacaktır. Bu yansıtma,

---

(4) Christian Metz, *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, Çeviren: Oğuz Adanır, İzmir, 1988, s. 215

(5) A.k., s. 214.

öykü düzeyinde, oyuncu yorumlarında, mekân kullanımında, kurguda bunların hepsinde ya da birinde, mutlaka ortaya çıkacaktır.

Metz, politik ve ekonomik sansürü "kurumsal sansürler" olarak nitelendirir. Aşırı politik, cesur ve genelde varolan politik sisteme karşıt filmler daha çok denetlenirler; bunların yapımcı-yaratıcıları ticari engellerle karşılaşır, filmin getireceği kâr tehlikeye düşer - bir başka film yapmanın tehlikeye düşmesi gibi-. İdeolojik (ahlâksal) sansür ise sinemacıların bilinçaltına yerleşmiş olan kurumların sansürüdür, kendi ideolojilerinin, kendi yapıtları üstünde uyguladığı kısıtlamaları içeren bir oto-sansürdür.

Ahlâksal sansür tek başına kurumsal sansürlerin hiçbir şekilde denetleyemeyecekleri kimi konuları ve konuların işleniş biçimlerini ortadan kaldırmıştır. Eğer sinema tarihi **Clint Eastwood**'un "**Affedilmeyenler**"indeki kovboyun kişiliğine benzer bir kişilik görmediyse bunun nedeni kurumsal sansür olamaz, olsa olsa filmsel olasılıkların kısıtlanmasını doğuran ahlâksal sansürdür. Bu ise yakından incelenmesi gereken bir konudur.

Sinema yaratıcısı içinde yaşadığı toplumun, grubun, kümenin bir üyesi olarak gerek içgüdüleri, gerekse bilinci ile "toplumsal yaşamın içselleştirilmiş bir yoğunlaşmasının" denetimi altındadır. Tüm bilinçaltı ve ona bağlı ahlâk ve oto-sansür kavramları filmin bir yerinde kendini belli edecektir. Sinema yaratıcısının, belki de ekonomik ve politik sansürden önce ve daha kuvvetli bir şekilde, kendisinde varolan ahlâksal sansürle savaşması gerekecektir. Bunu başaran sinemacılar vardır ki, onlar ve yapıtları sinema tarihinde her zaman öncü olarak adlandırılmışlardır. **L. Bunuel** bunun en yetkin örneklerinden biridir. **Bunuel**, pek çok filminde bilinçaltımızla toplumsal yaşama koyduğumuz sınırlamaları, yasakları dile getirip, onlardaki çarpıklığı sergileyebilmiştir.

### **Sinema-Seyirci İlişkileri**

Sinema-seyirci ilişkileri oldukça zengin bir konudur. Kitle iletişim alanındaki araştırmaların içinde, "sinemanın, seyirci üzerindeki etkisi" üzerinde en çok durulanlardan olmuştur. Etki sorunu aslında karışık bir konudur ve bu konu hakkında bugün bile bir görüş birliğinden söz etmek olanaklı değildir. "Bazı insanlar, bazı zamanlarda, bazı iletişim araçlarından etkilenirler" cümlesi, toplum-bilimcilerin genel inancıdır, fakat bu etkinin nasıl olduğu konusunda halâ bir düşünce birliği yoktur.

İnsanların bazı filmleri neden diğerlerinden daha fazla sevdikleri, ya da neden sinemayı diğer iletişim araçlarına tercih ettikleri, neden sinemanın "star"lar yarattığı, sinemaya gitmenin bize kazandırdığı ana deneyimin ne olduğu sorularına cevap veren en yaygın teori, kişinin gördüğü kişiler ve durumlarla kendini özdeşleştirdiğidir (6). Filme gösterilen tepgi, özdeşleşmekten duyulan doyum hissi ile açıklanmaktadır.

Bu açıklamaların geçerli olabileceğini, çoğu sanat filmlerinin ya da çağdaş sinema filmlerinin (seyircinin katılımını bekleyen yapıda filmler) ticari başarısızlığa uğramaları gösterir.

Seyircinin kolaylıkla özdeşleşme hissini duyamadığı filmlerin ticari başarısızlığı, "özdeşleşme teorisi"ne bir de "kaçış teorisi"nin eklenmesine neden olmuştur.

I.C. Jarvie kaçış teorisini şöyle açıklar: "Bu teoriye göre insanlar sinemaya günlük hayatlarının korkunçluğundan kaçmak için giderler. Gerçekten hayatlarının korkunç olup olmadığı ya da savaşmak yerine kaçmayı tercih edip etmeyecekleri hiç tartışılmamış, karar tepeden inmiştir (7).

İnsanların hayatlarını ve sorunlarını dayanılmaz ve çözülmez buldukları ve bu nedenle kaçmak zorunda oldukları peşinen doğru kabul edilmektedir. Bu, belki bazı buhran dönemleri için doğru olabilir, ama ya genelde?

Bir an için sinema ve televizyonun kaçış yolları olduğunu düşünelim; o zaman zengin toplumların bireyleri neden kaçıyorlar acaba? Hayatları genel olarak "çok rahat ve zevkli" olduğu halde -ve kendileri de bunun farkında oldukları halde- halâ iletişim araçlarını çok büyük ölçüde kullanıyorlar. Yanıt, amaçsızlıktan ve sıkıntıdan kaçtıkları mıdır?

Jarvie, kaçış teorisi yerine "düşünceyi başka tarafa çekme (distraction)" teorisini koymanın daha yerinde olacağını söyler: "İnsanlar sorunlarını, cansıkıntılarını ve yapacak hiçbirşeyleri olmadığını, başka işlerle meşgul olarak kafalarından atmak istemektedirler (8).

---

(6) J. C. Jarvie, A.k., s. 96-97.

(7) A.k., s. 101.

(8) A.k.

Bu teoriler birtakım psikolojik düşüncelere dayanmaktadır. Ama sinemayı toplumbilimsel açıdan incelemek isteyenler için böyle düşünceler gereklidir, hatta bir başlama noktası olarak da düşünülebilir.

Dünyanın hemen her yerinde, milyonlarca insan, sinema salonlarını doldurmaktadır. Bu insanların toplumsal yapısı ve koşullarının ne olduğu oldukça karmaşık bir konudur. "Seyircinin Kimliği"ni öğrenmek Hollywood gibi büyük sinema endüstrilerinin olduğu toplumlarda, daha çok da ticari kaygılarla önemsenmiş ve araştırılmıştır. Türkiye'de ise sinema seyircisinin kimliği ile ilgili kapsamlı bir araştırma henüz yoktur (9). Sinemanın seyircisine olan gereksinimi, onu tanımaya, eğilim ve isteklerini öğrenmeye yöneltmiştir. Filmler birer "ürün" olduklarına göre, onları tüketenler için araştırma yapmanın önemli olduğu açıktır.

Hauser, sinema salonlarındaki insanları birleştiren şeyin ne olduğu konusunda şunları söyler: "Bu insanlar arasındaki tek bağ sinema salonlarına dolmaları ve yeniden kişisel biçim kazanamamış birer birey olarak, toplumun içine tekrar katılmalarıdır. Sinema seyircisinin karışık, mafsallanması eksik, şekilsiz bir kitle meydana getirmesine karşın tek ortak yanı, herhangi bir sınıf veya kültür çevresine ait olmamasıdır (10).

Bu düşünceye göre, sinema salonlarında oturan insanlar, önceden herhangi bir zihinsel ortak gelişim yapısı olmayan bir kitledir, aralarında bir görüş birliği nadiren vardır.

Sinema seyircisini aralarında bağ olmayan bir kitle olarak kabul etmek, bu konuda daha anlamlı ve açıklanması gereken soruların yanıtlarını aramayı gereksiz gösterecek bir tehlikeyi içermektedir. Bu bakış açısı, sinemanın toplumsallaştırıcı unsurunu gözardı etmektedir. Sinemaya gitmek hem bireysel hem de toplumsal bir harekettir. Çünkü her seferinde değişik seyirciler biraraya gelir, film "toplu seyir"le izlenir; ancak her birey filmi kendi deneyimlerine göre yaşar. Sinemaya gitmek bireysel bir faaliyet gibi görünse de, film izleme

---

(9) Fida Film Şirketi'nin, İstanbuldaki sinema salonlarında, benzer bir araştırmayı çok sınırlı ölçüde yaptığı bilinmektedir. Ancak, amaçları farklı olan (daha çok sinema seyircisinin tüketim eğilimlerini ölçmek amaçlanmaktadır) bu araştırmalardan genellemeler yapma olanağı yoktur.

(10) Arnold Hauser, **Sanatın Toplumbilimsel Tarihi**, Çev. Y. Gölönü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 420.



sırasında görünmez bir grup meydana gelir: **Aynı içeriği seyreden ya da izleyen insanlar (11)**. Film gösteriminden sonra, seyredilenleri, yıldızları vb. konuşmak, tartışmak, filmi görmemiş olanların katılmayacağı toplumsal bir faaliyettir ve bu da sinemaya gitmenin toplumsallaştırıcı unsurunu açıklar.

Sinema seyircisinin daha bütünleşmiş (beğeni düzeyi, eğitim, ait olunan toplumsal grup vb.) gruplar olması, daha özel koşulları zorunlu kılar. Çeşitli sinema iklimlerinin, sinematek gösterimlerinin, sinema günleri ve festivallerinin seyircileri için bazı ortak yönlerden söz etmek olanaklıdır, ki bu etkinliklerin çoğu özel bir katılım ister. Belki de Durkheim'ın teorisindeki ilkel toplumların kitle halinde yapılan kollektif faaliyetlerindeki benzer bir törensel hava, sinema tutkunu bu insanları biraraya getirmektedir ve onların amacı vakit geçirmek ya da eğlencenin dışında, sinemanın entellektüel hazzına katılma arzusudur.

Sinema-seyirci ilişkilerinde seyircinin psikolojik ihtiyaçlarının dışında belirleyici olan başka etkenler de vardır.

Örneğin, büyük yıldızlar ya da gerçeklerden kaçmayı sağlayan türde malzeme bile filmin kötü olduğu söylentisi karşısında birşey yapamaz. Bunun tersine, film gösterime girmeden basın, radyo ya da televizyondaki tanıtımlarla, film hakkında ortalığa yayılan söylentiler (yıldızlar, öykü, erotik sahneler vb.) filmi görmek isteyen geniş bir kitle yaratacaktır. **Temel İçgüdü** (The Basic Instinct) (Paul Verhoeven 1992)'de olduğu gibi. Böyle filmlerin -Amerikan sinemasının profesyonel cilası olan çoğu filmleri gibi- çok seyirci çekmesine şaşır-mamak gerekir. Kusursuz teknik, yıldızlar, kolaylıkla özdeşlik kurulan öykülerle bu filmlerin aklımızı başka tarafa çektikleri bellidir. Bu yaratılan büyüleyici dramatik dünyadan keyif alan insanların sayısı çok da olabilir. Daha derin, daha süssüz, incelik, deneyim ve zekâ ile örülmüş ve belki de yarattıkları dünyada daha kişisel nitelikte filmlerin, belli düzeydeki insanlara aynı doyumunu yaşatmadığı söylenebilir. Türk sinemasının son dönem ürünlerinden olan **Gölge Oyunu** (Yavuz Turgul 1993) benzer nitelikte bir filmidir ve seyirciden gerektiği ilgiyi görememiştir. Çok film seyretmeyen, seyrettiği üzerinde düşünmeyen, filmin ardındaki yaratıcı zekânın farkında olmayan, ince noktaları yakalayamayan insanların "daha doyurucu dünyalar" aramalarını belki de anlayışla karşılamak gerekir.

---

(11) J. C. Jarvie, A.k., s. 96.

## Sinema-Toplum İlişkilerini Çözümlemde Kavramlar ve Yöntem Sorunu

Sinema-toplum ilişkileri nasıl çözümlenir ya da sinemaya toplumbilimsel bakış açısıyla yaklaşan çalışmaların izleyeceği yol ne olmalıdır? Sinema toplumbiliminin, gerek toplumbilimciler gerekse sinema ile uğraşanlar tarafından üzerinde yeterince durulmayan bir alan olması, böylesine kapsamlı bir konuda bilgi birikiminin oluşmasını engellemektedir. Araştırmacı için önceden denenmiş ve formüle edilmiş çözümleme yöntemlerinin eksikliği aşılması gereken bir güçlük olarak ortadadır. Bu nedenle, sinema-toplum ilişkisi üzerine çözümlenmelerin, kendilerine yöntemlerarası bir yol bulmağa çalışması bir zorunluluk olarak belirmektedir. Sinema ve toplumu buluşturan çalışmaların daha geniş bir bakış açısına; tarih, psikoloji, antropoloji vb. disiplinlerin ilke ve yöntemlerinden yararlanmaya gereksinimi vardır.

Sinema ile toplumsal yaşam arasındaki ilişkilerin çözümlenmesinde, çözümlemenin geçerli ve güvenilir olması, kullanılacak kavramların gerçeği yansıtmaya derecesine bağlıdır. Sinema toplumbiliminin karşılaştığı sorunlardan biri, işlevsel kavramların kullanılması sorunudur. Bu, bir bakıma, toplumbilim dili ile sinema hakkında konuşmak demektir. Sinema ile uğraşanların ve sinema kitapları okuyucularının pek alışık olmadığı bu dil, belki de onlara sıkıcı gelecektir. Ancak, bu konuda araştırma yapacak olanların, toplumbilimin bazı temel kavramlarını bilerek yola çıkmaları gerekmektedir. Bunun yanı sıra, araştırmacı, eğer kendi toplumunun yapısı, değişme yönelimleri, örgütlenme biçimi, kurumları, nüfus, aile, çevre-insan ilişkileri, toplumsal tabakalaşma, sınıfsal yapı, değerler, normlar vb. konularda yeterince bilgi edinmemişse çözümlemesini neye göre yapacaktır? Bu, belki, sinema toplumbilimcisinin ilgi alanı ve ufku geniş, kendi çevresinde ve dünyadaki gelişme ve değişmelerden haberdar, tarihi bilgileri yerinde kullanabilen, düşünsel önyargılardan, katı kuramlardan uzak bir araştırmacı kimliği edinmesini de zorunlu kılmaktadır.

Sinema toplumbiliminin kavramlarının araştırmacıyı sinemanın kendi gerçeğinden uzaklaştırmaması da gerekmektedir. J. Duvignoud, dram, anlamlı simge ve anomi kavramlarını işlevsel kavramlar olarak önermektedir (12). Duvignoud'ya göre dram, yaratıcı birey düzeyinde, toplumsal yaşamı oluşturan çelişkili biçimler çarkı içinde ya-

---

(12) Jean Duvignoud. **Sociologic de L'art**, P.U.F., Paris, 1967, s. 51'den aktaran, İ. Armağan, A.k., s. 12-13-14.

pıtın kaynağını arayan ve tüm toplumu kristalleştiren heyecanlar, tutumlar, ideolojiler, yaratılar, davranış ve eylemler bütünüdür. Bu kavramın yararlarından biri, yapıtın yaşayan bir bütün içinde ele alınabilmesidir. Burada sanatçı ise yaşamı ifade eden aktör olmaktadır.

Anomi kavramı Durkheim tarafından ortaya atılmıştır, toplumbilimin temel kavramlarından biridir. Bu kavrama göre, her toplum kimi gereksinimlerini karşılamak için kümeler, eğilimler, görüşler ve farklı istemler arasında geçici bir denge sağlar. İnsanoğlu kendini bu yapı içinde bulur, yerleşmiş değerler dizgesi doğrultusunda hareket eder, bunun dışına çıktığında toplumun baskısı ile karşılaşır. Toplumsal yapı değişmeleriyle birlikte bu kararsız denge bozulur. Yeni bir denge durumu ortaya çıkıncaya kadar toplumsal düzen yeni arayışlar içersine girer. Anomi kavramı burada anlam kazanır. Anomi, belli bir zamanda görülen ve toplumsal yapı dönüşümleri sonucunda ortaya çıkan olayların kuralsızlaşması durumudur (13). Toplumların geçiş dönemlerinde sanatsal yaratı ve etkinliklerin yaygınlaşmasını, Durkheim anomiy durumuyula açıklamıştır.

Sinemadaki gelişmelerin tek nedeni olarak toplumsal yapı değişmelerini öne sürmek olanağı yoktur. Ancak çoğu durumlarda böyle açıklamalardan anlamlı sonuçlar çıktığı görülür. Toplumsal yapıyı anlamada, toplumsal arayışların ve sinemadaki oluşumların anlamını belirlemede, anomiy kavramı işlevsel bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türk sinemasının gelişme evreleri ile ilgili tarihi bilgiler bu görüşü doğrular niteliktedir. Örneğin 1960 yılı Türk toplumsal-siyasal yaşamının olduğu kadar Türk sinemasının da önemli bir dönüm noktası olmuştur. 27 Mayıs 1960 askeri darbesi ile değişen toplumsal ve siyasal yaşam, 1961 anayasasının getirdiği özgürlük ortamı, daha önceki politik yaşamda görülmeyen sosyalist partilere, sendikalara verilen izin, ülke sorunlarına değişik görüş açılarından bakmaya uygun bir ortam sağlamıştı. 27 Mayıs'ın getirdiği bu siyasal canlılığın sinemaya etkisi "Toplumsal Gerçekçilik" diye adlandırılan bir akımın doğması oldu. Aynı ilişkiyi, 12 Eylül 1980 askeri darbesi ile başlayan dönem için de kurmak olanaklı. Bu dönemde başta yeni ekonomik

---

(13) Barlas Tolun, **Çağdaş Toulumun Bunalımı: Anatomi ve Yabancılaşma**, A.I.T.I.A. Yayınları, Ankara, 1980.

arayışlar olmak üzere, toplumsal yapıdaki hızlı değişmeler, toplumun her katmanında çarpıcı bir şekilde etkisini duyurdu. Değer yargılarımızdan, yaşama biçimimize, insan ilişkilerine, alışkanlıklarımıza, geleneklerimize dek uzanan bu hızlı değişme sürecinde, kültürel-sanatsal etkinlikler de bir artış sürecine girdi. Türk sineması, bir önceki dönem saplandığı seks-pornografi batağından çıkıp, toplumdaki yeni oluşumlara kulak verebildi; o güne kadar tabu sayılan konulara -kadın feminizm, cinsellik- değinen, kentsoylu insanın bunalımı, göç edenlerin kentteki kimlikleri gibi güncel sorunlara yer veren filmler ortaya çıktı.

Toplumsal yapıdaki değişmelerle, sanat anlayış ve yaratılardaki değişme arasındaki karşılıklı ilişki, her zaman aynı paralellikte gitmeyebilir. Gelişkin nitelikteki sanat ve kitle iletişim araçlarının toplumsal yapı değişmelerine öncülük ettiği durumlar olabileceği gibi, bazen de bu araçlar toplumdaki değişmelerin gerisinde kalır.

Duvignoud'nun işlevsel kavramlarından biri olan anlamlı simge kavramı, sinemanın toplumbilimsel çözümlemelerinde en sık başvuru kavramlardandır. İnsanı, diğer canlılardan ayıreden en belirgin özelliği "simge" üretebilme yeteneğidir. Toplumsal yaşam bir anlamda "simge"lerle örülmüştür. Sinemanın, toplumsal dönüşümleri, iç çelişkileri, özlemleri ya da yergileri, sınıfsal farklılıkları vb. anlatmak için "ne"leri simge olarak kullandığı önemli bir noktadır. Bazı toplumsal kurallar ve anlayışlar, toplumsal yaşamda somut biçimler içerisinde belirebilmek için simgesel bir görünüm alırlar. Simge bir işaret, bir jest bir tören vb. biçimlerde bazı kuralların anlam ve değerlerini temsil etme ve vurgulama görevini görür. Her toplumsal-kültürel sistem ortak bir simgesel sistem yaratarak, bireysel ilişkilerin, duygu, düşünce ve davranışların belirginleşmesini sağlar (14).

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

---

(14) Barlas Tolun. **Toplum Bilimlerine Giriş**, ... s. 242.

Sinema ile toplumun karşılıklı ilişkisini araştırmanın kolay olduğunu ve sonuçlarının da hemen alınabileceğini sanmamamız gerekir. Çözümünecek sorunların belki de en başında filmlerdeki iletişimlerin doğasını inceleyebilecek en iyi araştırma yöntemini bulmak gelmektedir.

Daha sonra bu, bizi başka soruların, örneğin neden bu konuda film yapıldığı, toplumun neresine dokunmayı amaçladığı, filmi yaratanın dünya görüşü, sinemanın kültürel hayatımıza katkıları vb. hakkında açıklamalara götürebilir.

Böyle çalışmalar, filmlerin yapıldığı dönemin tarihsel-kültürel koşullarının çerçevesi içine oturtulmalı ve değerlendirilmelidir. Sinema ve filmlerin bu şekilde incelenmesi, sinema konusunda olduğu kadar diğer sanat ve kitle iletişim araçlarının rolleri ve işlevleri ile ilgilenenler için de çok zengin bir alan oluşturacaktır. Popüler kültürün (sadece sinemanın değil) toplumun davranışlarının oluşmasına nasıl katkıda bulunduğu anlaşılmasına ve bütün popüler kültür çalışmalarına yardımcı olacaktır.

Sinemanın değişen içeriği ile paralel giden tarihi değişimler hakkında bazı objektif bilgilerimizin olması, bize kolaylık sağlar. Ancak, bu kolayca yapılabilecek bir gözlemdir ve işe başlamak için sadece bir başlangıç noktasıdır. Sinemadaki akımlarla, insanların beğenilerinin, değerlerinin, inançlarının değişmesi arasındaki benzerlik ve farklılıkları ele almanın, sinema ve toplumun birbirlerine göre nasıl hareket ettiklerini tam olarak öğrenmenin zamanının geldiğini söyleyen, Jowett ve Linton'a göre, sinemayı, toplumsal-kültürel açıdan incelemek isteyenler, önce diğer iletişim konularındaki düşünceleri çok iyi sindirmeli ve sonra bunları sinemaya uygulamalıdır. Böyle sistemli bir çözümleme, sinema tarihçilerinin, sürekli olarak aynı öyküleri tekrar etmek ve genellenemeyecek örnekleri vermek gibi talihsiz hatalarına düşülmesini önler (15).

Sinemanın toplumbilimsel çözümlemelerinin temelinde, sanat toplumbilimi geleneği vardır. Ancak sinema, sadece sanat olmanın ötesinde, farklı boyutları olan (endüstri, kitle iletişim aracı, bir işkolu vb.) karmaşık bir olgu. Sanata toplumbilimsel yaklaşım sinemanın toplumbilimsel çözümlemelerinde sadece bir çerçeve oluşturabilir.

---

(15) G. Jowett, J. M. Linton, **Movies as Mass Communication**, Sage Publications, London, 1980, s. 103.

Çünkü çözümlenecek olan sanat eseri (film), resim, heykel, şiir ya da romandan farklı sorunlar içermektedir.

Sanat toplumbilimi sanatı, "bireysel duygululuk içinde tarihsel ve toplumsal gerçeğin anlatıldığı yol" olarak ele alır; sanat toplumsal bir olgudur (16). Sanat toplumbilimi, sanatla, onu yaratan toplumlar arasındaki ilişkileri inceler, toplumsal yapıların değişmesinin ve gelişmesinin sanatta da biçim ve tür olarak nasıl benzer değişme ve gelişmeler yarattığını inceler. Sanat toplumbilimi, sanatla, onu yaratan toplumlar arasındaki ilişkileri inceler, toplumsal yapıların değişmesinin ve gelişmesinin sanatta da biçim ve tür olarak nasıl benzer değişme ve gelişmeler yarattığını inceler. Sanat olgusunu, bir toplumun bilinçlenme tarzı, toplumun kendi bilincine varma tarzı olarak düşünür. Sanat, toplumun bir ifadesi ise, sanatçıyı, eseri ya da izleyiciyi (okuyucu-seyirci) veya türü, ait oldukları dönemin toplumsal koşulları ile açıklamak olanaklıdır. Sanat toplumbiliminin, dış dünyaya ve topluma yönelik eleştiri yöntemleri, sanata bu bakış açısı ile yaklaşır.

Sanat eseri ile eserin meydana geldiği ortam veya yansıttığı gerçeklik arasındaki ilişkiler üzerinde oturtulan "maksist" kuram, sanat eserinin, akım ve olaylarının, ekonomik altyapı ve sınıf çatışmalarıyla ilişkilerini belirterek, bunların nedenlerini ortaya koyar; aynı zamanda bu toplumsal nedenleri yargılar. Sanat eserini içindeki toplumsal ve politik düşüncelere göre değerlendirir. Toplumbilime dayanan sanat incelemelerinin büyük kısmında amaç, sanat eserini anlamak ve değerlendirmek değil, onları kullanarak başka alanlarda bilgi edinmektir; sanatın toplumu yansıttığı ilkesinden hareket edilerek, sanat eserinden toplumun hayatına, adetlerine, kurumlarına, değer yargılarına ışık tutan bir belge gibi yararlanılır (17).

Sinema çok geniş bir olgudur ve bu olgu çok değişik açılardan ele alınabilir. Ruhbilimsel, göstergibilimsel vb. yaklaşımlar sinemaya değişik açılardan, farklı amaçlar ve yöntemlerle yaklaşmaktadırlar. Yapısalcı yöntem, filmin dilsel işleyişinin sökülmesiyle barındırdığı anlama varılabileceğini, Ruhbilim ise, sinemayı çözümlenmenin biricik yolunun, gizli anlamdan, açık anlama doğru ilerlemekle müm-

---

(16) Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, Cem Yayınevi, 2. Basım, İstanbul, 1974, s. 96.

(17) Berna Moran, A.k., s. 78-79.

kün olacağını öne sürmektedir. Göstergibilimciler, filmdeki iletileri ortaya çıkaran yapıyı belirme amacını taşımakta, filmsel metnin ne dediğini değil, nasıl dediğini araştırmaktadır. Filmin niteliği üzerinde durmayan göstergibilimciler daha çok biçimle ilgileniyor görünmektedirler. Göstergibilimsel psikanalitik yaklaşım ise, seyircinin kendisine gönderilen iletiyi nasıl algıladığı sorununun yanısıra, bu iletinin nasıl üretildiğine önem vererek, "yaratım sürecini" ele almaktadır.

Sinemaya yapısalcı, göstergibilimsel, psikanalitik yaklaşımların bakış açılarının, toplumbilimsel yaklaşımdan farklı bir öz taşıdığı açıktır. Bu yaklaşımlarda sinema ürünü (film) tek başına ele alınarak incelemekte, onu yaratan koşulların niteliği üzerinde durulmamaktadır.

Sinema toplumbiliminin amacı, sinema ile toplum arasındaki etkileşimleri, yansımaları çözümlemek, "neden"lere varmak, bağları kavramaktır. Bu nedenle, sinemaya bu bakış açısıyla yaklaşan çalışmaların, film içeriklerinden elde edilen verileri, toplumsal yaşamın reel verileri ile buluşturma zorunluluğu vardır.

### **Filmlerin Toplumsal İçeriği ve Toplumla İlişkileri**

Filmlerin içinden çıktıkları toplumu "iyi" ya da "kötü", nasıl yansıttıkları, neleri ilettikleri, toplumbilimde "içerik analizi" olarak bilinen geniş bir konudur. Bu konudaki ilk çalışmalardan biri **S. Kracauer'in** (1947) **From Caligari to Hitler** adlı çalışmasıdır. Kracauerin tezi, Hitler iktidara gelmeden önce Almanya'da var olan faşist eğilimlerin, o devrin bir çok filmlerinde simgelendiği üzerinedir.

Film içerikleri çok çeşitli olduğundan, filmlerdeki iletileri inceleyen araştırmalardan genelleme yapmak zor görünse de, iletilen bazı ortak tavrılardan, değerlerden söz edilebilir. Örneğin, A.Bergman, Amerikan sinemasının, Amerikalıların eğitimine yaptığı en belirgin katkının, onlara yanlışları doğru hale getirmenin, kendi mevcut kurumlarının gücü dahilinde olduğunu öğretmek olduğunu, bunu, ümidi ve başarıyı perdeye yansıtarak yaptıklarını söylemektedir (18).

Sinema, diğer kitle iletişim araçları gibi resmi olmayan güçlü bir eğitim kaynağıdır ve bu nedenle içeriği ne olursa olsun, hiç bir

---

(18) Andrew Bergman, **We're In The Money**, New York, Harper and Row, 1971, s. 167-168.

zaman değer yargularından ve hatta ideolojik ve politik eğilimlerden uzak değildir (19). Sinemanın içeriği, toplumun o andaki inançları, tavırları ve değerlerini yansıtır. Başka bir deyişle toplumdaki baskın ideoloji filmlerde sunulan ideolojiyle daha da güçlenir.

Film içeriklerinin değişmesi, toplumun geniş bir kesiminin değer yargıları inançları ve bakış açılarının da değişmesini gösterir. Bu ise sinema-toplum ilişkilerindeki yakın birlikteliğin kanıtıdır.

Kültürel yaşamın biçimlendirilmesinde önemli işlevleri olan sinemanın bu işlevini anlayabilmemiz için "ne" söylediğini araştırmamız gerekir. Bu sorun sinemada "içerik" konusunu çözümlemenin önemini artırmaktadır.

İçerik çözümü toplumbilimin araştırma yöntemlerinden biridir, kullanım alanı oldukça geniştir. Örneğin, kitaplar, gazeteler, afişler, sloganlar, TV programları, filmler, resimli romanlar vb.

Genel anlamı ile içerik çözümü bir "bildirişim" inceleme-sidir. G. Gerbner içerik çözümlemesini "iletişim bilimi" konusunda sistematik ve objektif belirleyicileri ortaya çıkarmak için başvurulan bir yöntem olarak tanımlar (20).

İletişimin içeriği, iletişim olayı sırasında ortaya çıkan ilişkilerden elde edilebilecek sonuçlar olarak düşünülebilir. Öyleyse, iletişimlenleri anlamak ve yorumlamak söz konusudur.

İletişimin içeriğini çözümü, iletişim aracının özelliklerine, yere, zamana, hedef kitleye bağlı olarak değişmek zorundadır. Bu, bir anlamda, her iletişim aracının kendine özgü bir çözümleme dili olması zorunluluğu demektir. Sözlü ve yazılı anlatımın içeriğini çözmek başka, karmaşık kendine özgü bir dili olan, görsel ve işitsel araç sinemanın içeriğini çözmek ise daha başkadır.

Çözümünecek materyal farklı olsa da, içerik çözümlemesinin bazı temel özellikleri, hepsi için geçerlidir; anlamlı bir çözümleme için örneklem seçimi, birimlerin (kategoriler) ön seçimi, formüle edilmesi ve sonuçların değerlendirilmesi gibi.

---

(19) G. Jowett, J. M. Linton, A.k., s. 109.

(20) George Gerbner ve diğerleri, *The Analysis of Communication Content*, London, 1969.



Geleneksel içerik çözümlemesi aslında niceldir. Amacı ne olursa olsun, yöntemi her zaman adlandırmak ve sayılandırmaktır. Örneğin, "Stalin" adının "Lenin" adından on kez fazla geçmesi ya da kahramanlarda "sarı saç" nitelemesinin haydutlarda olduğundan on kez daha fazla geçtiğini, bu yöntemle mutlak bir şekilde çıkarabiliriz (21). Bu az ya da sık geçme olgusundan anlamlı sonuçlar çıkarmak yadsınamaz. Ancak her seferinde "Stalin" üzerine "ne" söylendiğini dikkate almazsak, açıklama yeterince anlaşılır olmayacaktır. Bu ise niteliksel içerik çözümlemesinin niceliksel (sayısal) içerik çözümlemesine göre daha fazla çıkarımlarda bulunma olanağı sağlayacağını gösterir. Yinelenme sayısı kadar yinelenen şeyin ne olduğu, çözümlenecek materyalin bütünü içinde kapladığı yer, sık olmanın anlamının, seyrek olana zıtlığı ve ikisinin birlikteliğinin ne anlama geldiği de önemlidir.

Örneğin, "Kente Göç Eden İnsanın Türk Sinemasında Değişen Profili" (22) adlı araştırmanın çözümlenen filmlerinden biri olan Dügün (1973) L. Akad) de, kentsel mekânların sayısal olarak az görülmesi ile, göç edenlerin kentle olan kültürel ilişkilerinin çok sınırlı olması arasında kurulan bağ, sadece sayısal verilerden değil, bunun yanı sıra, görülen kentsel mekânların (seyyar satıcıların dolaştığı yer, alışveriş yerleri vb.) neler olduğu da dikkate alınarak oluşturulmuştur.

Çözümlemenin anlamlı olabilmesi için, eğer bir tek film değil, bir çok film çözümlenmek isteniyorsa, hepsinin mi yoksa içlerinden seçilen örneklemin mi çözümleneceği önemli bir konudur. Eğer elde çok sayıda malzeme varsa, örnekleme çıkarmak bir zorunluluktur. Nasıl bir örneklemin çıkarılacağı ise çözümlemenin amacına, çözümlenecek malzeme (film) nin özelliklerine bağlıdır (23).

İçerik çözümlemesinde dayanak alınan esas düşünce, incelenecek materyalin kısımlarının (sinemada sekans ya da bölüm, yazılı metinde sözcükler, cümlecikler paragraf vb.) önceden saptanan kategorilere (birimler) yerleştirilmesidir.

Bu kategoriler araştırmanın temel amacı ile ilişkili, "tanımlanabilir" ve daha sonra "genelleştirilebilir" nitelikte olmalıdır. Çözüm-

---

(21) Oliver Burgelin, **Structural Analysis and Mass Communication**, Sociology of Mass Communication, Ed. D. Mc Quall, Penguin, 1976, s. 318.

(22) Gülseren Güçhan, a.k.

(23) M. Duverger, **Sosyal Bilimlere Giriş**, Bilgi Yayınevi, 2. Basım, Çev. Ünsal Oskay, 1980, s. 141.

leme ancak bu ölçüde değer taşıyacaktır. Araştırmanın varsayım(lar)ı bu tanımların yapılmasında esas alınmaktadır (24).

İçerik çözümlemesinin başarılı olması ya da olmaması tamamen kategorilere bağlıdır. Bunlar her çözümlenmeye göre farklılık gösterir. İletişim araştırmalarında kullanılan birçok kategoriye Lasswell geliştirmiştir. Örneğin sosyo-ekonomik düzey, cinsiyet, yaş, meslek vb. gibi kategoriler genel kategorilerdir ve çok sayıda belirli durumlara uygulanabilirler. Bunun dışında daha belirli ve dar kapsamlı olanları da vardır (25).

Kategoriler saptandıktan sonra çözümlenecek olanların sınıflandırılması işlemi gelir, çoğu zaman bu oldukça zor olur. Örneğin, sinemada belli bir sekansın hangi kategoriye konulacağına karar vermek zaman alır. Burada önemli olan araştırmacının kişisel tercihlerini bir kenara bırakması, objektif olmasıdır.

Niteliksel içerik çözümlemesinin sinemadaki uygulayıcılarından biri olan Kracauer, bu yöntemi şöyle tanımlıyor: Sinemasal bir takım kategorilerin rasyonel bir biçimde seçilip, organize edilmesi ve ortaya atılan varsayımların bu yolla sınanması (26).

İçerik çözümlemesi eğer açık ve metodolojik bir biçimde yapılmazsa ondan anlamlı sonuçlar almayı beklemememiz gerekir.

Kracauer "disiplinli nesnellik" diye adlandırdığı yönteminden şöyle söz eder: Bu yöntemin esası film çözümlenmeleri için nereye ve nasıl bakacağımızı gösteren kategorik bir liste hazırlamaktır. Böyle bir listeye uygun yapılacak araştırmalarda bireysel yorumlar en aza indirgenmiş olacaktır (27).

Buraya kadar sıralanan özellikler içerik çözümlemesinin uygulandığı bütün materyaller için aynıdır. Ancak sinema gibi kendine özgü dili olan bir aracın çözümlenmesi, herşeyden önce sinemanın nasıl bir anlatım aracı olduğunu ve dilinin özelliklerini bilerek yola çıkmayı gerektirmektedir. Çünkü, sinema, durgun fotoğraftan, gazete, dergi yazılarından, reklâm metinlerinden, kısaca diğer iletişim araç-

---

(24) Klaus Krippendorf, **Content Analysis: An Introduction to its Methodology**, Sage Publications, London, 1984, s. 21-25.

(25) M. Duverger, A.k.

(26) Siegfried Kracauer. **Theory of Film**, Oxford University Press, New York, 1971.

(27) A.k.

larından farklı sorunlar içerir. İncelenecek olan materyal, sadece "görüntü" ya da "yazılı metin" değildir; film yalnızca devingen im-  
gellerden değil, ayrıca söz ve müzikten de oluşur. Bu nedenle çözümlenecek "sinemasal metin" aşırı biçimde karmaşık ve çok boyutludur (28).

C. Metz, sinemanın anlatım materyalinin filmin beş kanalı olduğunu söyler: 1-Devinimli görüntü, 2- Konuşma (diyalog), 3- Müzik, 4- Ses, 5- Yazı. Bu beş kanalın oluşturduğu bir anlatım aracı olan sinemada ortaya çıkan düzgü (kod-şifre)ler üç türdür; sinemaya özgü düzgüler, sinemaya özgü olmayan düzgüler, sinemanın öbür sanatlarla paylaştığı düzgüler (29).

Sinemaya toplumbilimsel yaklaşım, Metz'in tanımındaki sinemasal olmayan düzgüleri çözümlenmeyi amaçlar; filmlerdeki iletilerin doğasını çözümlenmek, iletileri oluşturan düzgüleri ortaya çıkarmak, açmaktır.

Sinemaya özgü olmayan düzgüler, toplumsal/kültürel düzgülerdir, bizim algı alışkanlıklarımıza dayanırlar. "İçinde işaretlerin örgütlendiği sistemler" olarak tanımlanan düzgü (kod-şifre)ler, onları kullananlar -kişiler, gruplar, toplum- tarafından kabul edilen kurallarla yönetilir. Toplumsal "düzgü"ler, gelenek ve görenekler herhangi bir kültürün ortak merkezini oluştururlar. Bir başka anlatımla da "düzgü"ler, çeşitli durumlarda ne yapmamız gerektiğini belirten kurallar bütünüdür; belli şeylerin ne anlama geldiğini belirtir, toplumsallaşmada ya da belli dünya görüşlerini kazanmamızda ve korumamızda önemli rol oynarlar (30).

Sinemada düzgüler bir ileti oluşturup onu açımlayan gösterge ya da kuralların bütünüdür; filmin anlaşılmasını sağlayan mantıksal ilişkilerdir (31). Sinema bu düzgüler aracılığı ile, onları daha önce öğrenmiş olan kişiler (seyirci) le iletişim kurar. Bu düzgüler ideolojik olabileceği gibi, toplumsal değer, roller vb. ile ilgili olabilir. Kısaca sinemasal iletişimde içeriğin bütününe, nasıl olacağını "düzgü"ler belirler.

---

(28) Oliver Burgelin, A.k., s. 325.

(29) Seçil Bükér, "Göstergebilimsel Yaklaşım". **Sinema Kuramları**, S. Bükér Oğuz Onaran, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1985, s. 189-199.

(30) İrfan Erdoğan, Korkmaz Alemdâr, **İletişim ve Toplum**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1990, s. 173.

(31) Seçil Bükér, A.k.

Metz, sinemada toplumsal/kültürel düzgülerin doğal gibi algılandığını, çünkü kişinin toplumda bu düzgüleri çok iyi içselleştirdiğini söylemektedir (32). Zenginlik ve rahatlığın simgeleri olarak kullanılan kürk, püro, ipek fular vb. gibi nesnelere yaratılan düzgüler, çoğu kez belirli bir yer ve zamana özgüdür. Toplumdan topluma ya da aynı toplumun değişik kesiminden insanlara göre, farklı şekillerde algılanabilirler.

Filmlerin toplumsal/kültürel içeriği, iletileri oluşturan "düzgü"ler açılarak çözümlenir. Böylece o film ya da filmlerin neyi yansıttığı, nelere yer verdiği ya da hiç yer vermediği ortaya çıkarılır, kısaca toplumsal/kültürel içeriğin çözümlenmesi bizi tematik yapıya ulaştıracaktır. Sonuçta ortaya çıkan toplumsal sistemin baskın değerleri ya da bazen, bu baskın değerlere karşıt olan değerlerdir.

İnsanı ve yarattığı tüm etkinlikleri, onun kendisini ifade etme biçimlerini, kısaca bütün yaşam deneyimlerini açıklamaya, anlamaya çalışan bilimlerin, günümüzde bir senteze doğru gitme eğilimi vardır. Sinemaya bilimsel yaklaşımların da kendilerine böyle bir yol çizmeleri, belki de sinema ve film çözümlemesinde henüz açıklanmamış kimi noktaları aydınlatılabilir. Sinemaya toplumbilimsel yaklaşım, sinema bilimindeki diğer yaklaşımların yerini tutma ya da öne geçme iddiasını taşıyor; sinema-toplum ilişkilerini çözümlemenin, "sinemasal çalışmalar" diye de adlandırılabilir bütün evren içinde önemli bir yer kapladığına işaret etmek istiyor. İnsanın kaynağını araştıran bütün bilimsel disiplinlerin, sinemayı çözümlemede katkıları olacağı açıktır. Sinemaya toplumbilimsel yaklaşım sadece bunlardan biridir.

## KAYNAKÇA

ARMAĞAN, İbrahim. **Sanat Toplumbilimi-Demokrasi Kültürüne Giriş**, İleri Kitabevi, İzmir, 1992.

BERGMAN, Andrew. **We're In The Money**, New York, Harper and Row, 1971.

BURGELİN, Oliver. "Structural Analysis and mass Communication". **Sociology of Mass Communication**, Editör D.Mc Quail, Penguin, 1976.

---

(32) A.k.

- BÜKER, Seçil. "Göstergebilimsel Yaklaşım", **Sinema Kuramları**, S. Bükler, Oğuz Onaran, Dost Kitabevi yayınları, Ankara, 1985.
- DUVERGER, M. **Sosyal Bilimlere Giriş**, Bilgi Yayınevi, 2. Basım, Çev: Ünsal Oskay, 1980.
- ERDOĞAN, İrfan. ALEMDAR, Korkmaz. **İletişim ve Toplum**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1990.
- GERBNER, George, **The Analysis of Communication Content**, London, 1969.
- GÜÇHAN, Gülseren. **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, İmge Kitabevi, Ankara, 1992.
- HAUSER, Arnold. **Sanatın Toplumbilimsel Tarihi**, Çeviren: Yıldız Gölönü, RemziKitabevi, İstanbul, 1984.
- JARVIE, I. C. **Towards a Sociology of the Cinema**. London, Routledge and Keganpaul, 1970.
- KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film**, Oxford University Press, New York, 1971.
- KRIPPENDORF, Klaus. **Content Analysis : An Introduction to Its Methodolgy**, Sage Publications, London, 1984.
- LINTON, J.M., JOWETT, G. **Movies as Mass Communication**, Sage Publications, London, 1980.
- METZ, Christian. **Sinemada Anlam Üstüne Denemeler**, Çeviren: Oğuz Adanır, İzmir, 1986.
- MORAN, Berna. **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, Cem Yayınevi, 2. Basım, İstanbul, 1974.