

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

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ BAĞLAMINDA SİNEMA VE
TOPLUM İLİŞKİSİ**

İbrahim ÖKSÜZ
2501191987

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. Gizem PARLAYANDEMİR

İSTANBUL – 2022

ÖZ

KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ BAĞLAMINDA SİNEMA VE TOPLUM İLİŞKİSİ

İBRAHİM ÖKSÜZ

Eleştirel iletişim çalışmalarında önemli bir yeri olan Kültür Endüstrisi kavramı, diğer bütün iletişim araçları gibi sinemanın toplumla ilişkisi hakkında da değerlendirmelerde bulunmaktadır. İzleyiciyi edilgen olarak konumlandıran Kültür Endüstrisi kavramı dönüşen toplumsal ilişkiler, gelişen iletişim çalışmaları ve teknolojik gelişmeler ile birlikte sorgulanmaya başlamıştır. Eleştirel gelenek yine de varlığını sürdürmüş ve Kültür Endüstrisi tarafından sisteme uyumlu bilinç yaratımının gelişen teknolojiyle sürdüğünü de söylemiştir. Değinilenlerin yanı sıra sinema toplum ilişkisi, esas olarak sinema sosyolojisinin temel konusu olmuştur. Sinema sosyolojisi başlıklı olan ya da sinema toplum ilişkisini farklı alt başlık ve sınırlılıklarla inceleyen çok sayıda çalışma yapılmıştır. Bu çalışmada sinema sosyolojisinin konusu olan sinema toplum ilişkisi ve bu perspektifte gerçekleştirilen çalışmalar Kültür Endüstrisi bağlamında değerlendirilecektir.

Anahtar Sözcükler: Sinema Sosyolojisi, Sosyoloji, Kültür Endüstrisi, Sinema Toplum İlişkisi

ABSTRACT

THE RELATIONSHIP OF CINEMA AND SOCIETY IN THE CONTEXT OF THE CULTURE INDUSTRY

İBRAHİM ÖKSÜZ

The concept of the Culture Industry, which has an essential place in critical communication studies, also makes evaluations about the relationship between cinema and society, like all other communication tools. The concept of the Culture Industry, which is defined to position the audience as passive, has begun to be questioned with the transformation of social relations, development of communication studies, and technological developments. Still, the critical tradition has continued to exist, and it also claimed that the creation of consciousness compatible with the system by the Culture Industry continued with the developing technology. In addition to those mentioned above, the cinema-society relationship has been the main subject of cinema sociology. There have been many studies titled cinema sociology or examining the cinema-society relationship with different sub-titles and limitations. In this study, the cinema-society relationship, which is the subject of cinema sociology, and the studies within this perspective will be evaluated in the context of the Culture Industry.

Keywords: Cinema Sociology, Sociology, Culture Industry, Cinema Society Relationship

ÖNSÖZ

“Mühim olan, yaptığımız işi keyifle yapmaktır. Eğer sizi ilgilendiren bir konu seçtiyseniz, eğer tezinize gerçekten kısa da olsa üzerinde yoğunlaşacağınız bir konu ayırdıysanız o zaman tezin bir oyun gibi yaşamınızda yer alacağını fark edeceksiniz, bir bahis, bir hazine avı gibi bir şey olduğunu anlayacaksınız.” (Umberto Eco, *Tez Nasıl Yazılır?*, 2018: 316).

Walter Benjamin’e göre sinemanın gelişyle hiç bilmediğimiz coğrafyalara seyahat etme şansına sahip olduk. Başka hiçbir sanat dalının sunamadığı bu imkân göz önüne alındığında sinemanın sihri veya Ingmar Bergman’ın ifadesiyle “büyülü fenerin” ruhu anlaşılmaktadır. Sinemaya olan ilgi ve talep sinemanın icadından günümüze sürekli artış göstermiştir. Kitlesele ölçekte izleyicilere ulaşması sayesinde sinema üzerinden ortak bir dil yaratmak mümkündür. Sinema, bu potansiyeliyle aynı zamanda sosyal bir olgu ve kurum niteliğine sahiptir. Topluma, sosyal yaşama dair her nüansı anlama çabası olan sosyoloji, sinemayı bu bağlamda inceleme konusu yapar. Sinemanın sosyoloji için büyük bir veri kaynağı, kullanışlı bir araç olduğu zaman içinde görülmüştür. Sinema alanındaki bireysel veya kolektif çalışmalarda sosyolojik konularda gerekli bilgi birikimi, sinemanın hem ticari hem de sanatsal yönünde başarı elde etmek için elzemdir. Bu iki alanın kesişimi sinema sosyolojisi alt dalını sosyal bilimlere kazandırmıştır.

Sinemanın popüler bir kitle iletişim aracı olarak çok sayıda insana ulaşma potansiyeli ifade edildi. Sinemaya dair eklenmesi gereken başka bir gerçeklik de günümüzde milyar dolarlık bir endüstri oluşudur. Sinemanın endüstriyel yapısı onu sermaye ile kapitalist ekonomi düzeni ile doğrudan bir ilişki içine sokar. Nitekim bugünün sinema atmosferine bakıldığında endüstriyel bakımdan öncü olan sinema ülkeleri ile dünyanın en gelişmiş ekonomilerine sahip ülkeleri hemen hemen aynıdır. Bu ülkelerde -başta Hollywood olmak üzere- piyasanın büyük çoğunluğunu elinde tutan film stüdyoları, çok uluslu büyük sermayeli şirketlerin elindedir.

Tam da bu nokta da sinema gibi ‘büyülü’ bir sanat dalını, topluma dair çok şey ifade eden sosyolojik bir olguyu ve devasa bir endüstriyi tüm katmanlarıyla ele alabilecek, açıklayabilecek, yapı sökümüne uğratabilecek ve sinema sosyolojisi alanında kapsamlı araştırmalar yapılmasına imkân tanıyacak bir kılavuz/anahtar kurama ihtiyaç duyulmaktadır. Kültür Endüstrisi kuramı bu bağlamda sinemanın çok yönlülüğünü ortaya çıkarmak için büyük

bir role sahiptir. Kuramın yaratıcısı Adorno'nun ve Adorno'nun tâbi olduğu Frankfurt Okulu'nun eleştirel geleneği, sinemaya ilişkin ifade edilen bu çok yönlü tarafı 1940'larda fark etmiştir. Geçmişten günümüze hâlâ işlevselliğini koruyan ve değişen yaşam koşullarına rağmen çağına dair doğru tespitler yapabilen Kültür Endüstrisi kuramı, bu çalışmanın temel problemi için de çok işlevsel olmuştur.

Bu tezin ortaya çıkmasında bana desteklerinden ötürü teşekkür etmeden geçemeyeceğim çok özel insanlar var. Öncelikle değerli tez danışmanım Doç. Dr. Gizem PARLAYANDEMİR'e sonsuz minnettarım. Ders döneminde kendisinden aldığım Sinema Sosyolojisi dersinde, tezimde ve akademik kariyer hedefimde çalışmak istediğim alanın bu olduğunu anladım. Kendisi sinema sosyolojisi alanında bana yepyeni ufuklar açtı. Bir dersin ne kadar öğretici aynı zamanda keyifli olabileceğini, Eco'nun yukarıda ifade ettiği gibi 'keşfedilecek hazinelerle' dolu olduğunu gösterdi. Tezimin konusunda ve Kültür Endüstrisi'ni tezimde kullanmamda bana yol gösterdiği ve tezin gelişimindeki tüm desteği için kendisine çok teşekkür ederim. Ayrıca tez savunma jürisi üyeleri Sayın Prof. Dr. Gülseren YÜCEL ve Sayın Prof. Dr. Seçkin ÖZMEN hocalarıma da değerli görüşleriyle tezime katkı sundukları, kaynak bulmam konusundaki yardımları, bu tezin bugünkü aşamaya gelmesi için yol gösterdikleri ve emeklerinden dolayı minnettarım.

Son olarak tüm eğitim hayatım boyunca desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen hocalarıma, arkadaşlarıma ve canım aileme çok teşekkür ederim.

İBRAHİM ÖKSÜZ

KOCAELİ-2022

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
KISALTMALAR LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ

1.1. Frankfurt Okulu	11
1.2. Kültür Endüstrisi.....	14
1.2.1. Kitle İletişim Araçları	20
1.2.2. Kültür Endüstrisi-Sinema İlişkisi	24

İKİNCİ BÖLÜM SİNEMA SOSYOLOJİSİ

2.1. Sosyoloji	32
2.2. Sinema Sosyolojisi.....	35
2.2.1. Sinema Sosyolojisi Tarihine Kısa Bir Bakış	51

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM SİNEMA SOSYOLOJİSİ ALANINDA YAPILAN İLK ÇALIŞMALAR

3.1. Alanla İlgili Dünya Literatüründeki İlk Çalışmalar	56
3.1.1. Hugo Münsterberg, The Photoplay A Psychological Study (1916)	56
3.1.2. Payne Vakfı Araştırmaları, (1921-1933)	58
3.1.3. Bela Balazs, Sinema Kuramı (1930)	60
3.1.4. Dorothy B. Jones, The Hollywood War Film (1945)	62
3.1.5. Siegfried Kracauer, Caligari'den Hitler'e (1947)	64
3.1.6. Edgar Morin, The Cinema Or The Imaginary Man (1956)	68
3.1.7. George A. Huaco, Toward A Sociology Of Film Art (1962)	71

3.1.8.	Ian Jervie, Towards A Sociology Of The Cinema (1970).....	73
3.1.9.	Andrew Tudor, Image And Influence (1974).....	76
3.1.10.	Laura Mulvey, Görsel Haz ve Anlatı Sineması (1975)	78
3.1.11.	Christopher Prendergast, Cultivating The Sociological Imagination Through Popular Film (1986)	81
3.1.12.	Norman Denzin, Images Of Postmodern Society (1991), The Cinematic Society (1995).....	82
3.1.13.	Micheal Ryan, Douglas Kellner, Politik Kamera (1998)	84
3.2.	Alanla İlgili Türkiye'deki Literatüre Dair İlk Çalışmalar.....	90
3.2.1.	Oğuz Makal, Sinemada Yedinci Adam (1987)	90
3.2.2.	Faruk Kalkan, Türk Sineması Toplumbilimi (1988)	91
3.2.3.	Gülseren Güçhan (Yücel), Toplumsal Değişme ve Türk Sineması (1992), Sinema-Toplum İlişkileri (1993).....	93
3.2.4.	Nijat Özön, Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları (1995).....	95
3.2.5.	Şükran Kuyucak Esen, Türk Sinemasında Kilometre Taşları (1996)	97
3.2.6.	Hakan Erkılıç, Sinema ve İdeoloji 12 Eylül Filmlerinin Toplumsal Çözümlemesi (1997)	101
3.2.7.	Zafer Özden, Film Eleştirisi (2000).....	102
3.2.8.	Giovanni Scognamillo, Türk Sinema Tarihi (2003).....	104
3.2.9.	Mehmet Öztürk, Sine-Masal Kentler (2004), Türk Sinemasında Gecekondular (2004).....	105

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DİJİTAL ÇAĞDA SİNEMA VE SİNEMA SOSYOLOJİSİ ÇALIŞMALARI

4.1.	Alanla İlgili Dünya Literatüründeki Güncel Çalışmalar.....	108
4.1.1.	Bülent Diken ve Carsten Laustsen, Filmlerle Sosyoloji (2007)	108
4.1.2.	Henry Jenkins'in Sinema Alanındaki Çalışmaları.....	109
4.1.3.	Transmedya Hikâye Anlatıcılığına Bir Antitez Olarak Edward Fuchs'un Yeni Medyaya Eleştirel Yaklaşımı	113
4.1.4.	Douglas Kellner, Sinema Savaşları (2010).....	115
4.1.5.	Thomas Elsaesser ve Malte Hagener, Film Kuramı (2010)	118
4.1.6.	Slovoj Žižek'in Sinema Alanındaki Çalışmaları	121
4.1.7.	Jean Baudrillard'ın Sinema Alanındaki Çalışmaları	124
4.1.8.	Chris Caldeira ve Joan Ferrante, The Sociological Cinema: Teaching And Learning Sociology Through Video (2012).....	128

4.1.9. Elizabeth Helen Essary ve Christian Ferney, The California Theatre State (2013).....	129
4.2. Alanla İlgili Türkiye Literatüründeki Güncel Çalışmalar.....	130
4.2.1. Çağlar Kurtdaş, Sinema Sosyolojisine Giriş (2020).....	130
4.2.2. Hasan Akbulut'un Sinema Alanındaki Çalışmaları.....	131
4.2.3. Lale Kabadayı, Film Eleştirisi (2013)	133
4.2.4. Umut Tümay Arslan'ın Sinema Alanındaki Çalışmaları	134
4.2.5. Serpil Kirel, Kültürel Çalışmalar ve Sinema (2011)	136
4.2.6. Zahit Atam, Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması (2011)	138
4.2.7. Mehmet Öztürk ve Barış Saydam, Orta Doğu Sinemaları (2021).....	139
4.2.8. Duygu Çayırıcıoğlu, Sosyolojide Sinema Filmlerinin Eğitsel Araç Olarak Kullanılması (2014).....	141
4.2.9. Bilge İşiyok, Sinema Sosyolojisinde Flaneuryen Bir Gezinti: Jim Jarmush Sineması (2017).....	142
4.3. Yeni Medya Teknolojileri ve Dijital Platformlarda Film Gösterimi	143
4.3.1. Yeni Medya ve Sinema İlişkisi	143
4.3.2. Dijital Platformlar	152
4.3.3. Covid-19 Pandemisi ve Sinemaya Etkisi	159
4.3.4. Etkileşimli Sinema ve Aktifleşen Seyirci	162
SONUÇ.....	167
KAYNAKÇA.....	174

KISALTMALAR LİSTESİ

Türkçe

a.g.e. :

Bkz. :

Çev. :

Ed. :

V.d. :

Biyografik Bilgiler

Adı geçen eser

Bakınız

Çeviren

Editör/yayına hazırlayan

Çok yazarlı eserlerde ilk
yazarlardan sonrakiler

GİRİŞ

“Kültür Endüstrisi’ni geniş bir tarihsel perspektif içine yerleştirme arzusuna kapılan kişi, onu insanlarla kültürleri arasındaki derin çatlağın sistemli şekilde sömürülmesi olarak tanımlamak zorundadır” (Adorno, 2017: 154).

Sinema, diğer sanat dallarına kıyasla yeni bir sanat dalıdır. İcadından kısa bir süre sonra sinemanın bireyleri ve toplumları etkileme gücü görülür. Kitleleri peşinden sürüklemeye, dönüştürme potansiyeline sahip olan sinema, bu bağlamda ABD başta olmak üzere gelişmiş ülkelerde kısa zamanda büyük bir endüstri haline gelir. Endüstrileşen sinema ekonomik getirisiyle zaman içinde devasa film şirketlerini ortaya çıkarır. Sürekli olarak gelişen ve büyüyen sinema sektörü 20. yüzyılın en çok ilgi gören sanat dalı olur. Sinemanın kazandığı bu popülerlik doğal olarak onu toplumsal fenomenlerle ilişki içine sokar. Endüstriyel, teknik ve sanatsal özellikleriyle sinema, toplumun bütün kesimini etkileyen bir yapıya bürünür. Sinema, toplumsal bir olgu haline gelir.

Toplumsal yapıyı inceleyen bir bilim dalı olarak sosyoloji, sinemanın bahsi geçen popülerliği kazanmasına ilgisiz kalmaz. 1930’lu yıllarda toplumsal yapı ile sinema arasındaki ilişkiye yönelik birtakım sosyolojik araştırmalar yapılmaya başlanır. Sinema hakkında yapılan ilk sosyolojik araştırmalar, piyasa tarafından sinemanın seyircilere yönelik etkisini ölçmeye yönelik çalışmalardır. İletişim bilimcilerin ve psikologların da katıldığı bu araştırmalar sinema-toplum ilişkisine yönelik ilk çalışmalardır. Filmlerin psikolojik etkileri de bu çalışmalarda önemli yer tutar. İkinci Dünya Savaşı süresince ve sonrasında sinemanın öneminin artması ile sosyolojide daha nitelikli, kapsamlı sinema çalışmaları yapılır. Otuzlu yıllarda başlayan sosyolojik sinema araştırmaları, savaş sonrasında zaman içinde akademide ‘sinema sosyolojisi’ çalışma disiplini altında kendine yer bulur. Sinemanın toplumun bir ‘aynası’ olduğu görüşü yaygınlık kazanır. Toplumsal hareketlerin de artmasıyla sinemanın ideolojik yönünde de vurgu yapılır. Sinemada temsil önem kazanır. Filmlerdeki temsillerin ideolojik boyutu araştırılır. Bugün ise sinemanın teknolojik yeniliklerle ve yeni medya araçlarıyla ilişkisi, toplumsal bağlamda ele alınmaktadır. Sinema sosyolojisi çalışmaları görüldüğü üzere çağını takip eden, döneminin toplumsal ve sanatsal problemlerini inceleyen, kendini sürekli güncelleyen bir alandır.

Sinema sosyolojisi, sinemanın toplumsal yapıyla olan karşılıklı ilişkisini inceler. Sinemayı bir sanat dalı, endüstriyel bir ürün ve toplumsal fenomen olarak ele alır. Sinemaya toplumda yarattığı değişimler veya tam tersi, mevcut düzeni değişimlerden koruması bağlamında yaklaşır. Fakat sinemanın toplumlu ilişkisi tek taraflı değildir. Toplumsal yapı da söz konusu ülkenin sinema diline, tekniğine, hikâye içeriğine, anlatım olanaklarına ve endüstriyel yapısına doğrudan etki eder. Buradan hareketle toplumsal yapının sinemaya etkisi de sinema sosyolojisinin çalışma alanına girer. Sinema-toplum ilişkisini ele alan her çalışma farklı disiplinlerden yararlanır. Hem sinemanın hem de toplumun karmaşık ve çok katmanlı yapısı disiplinlerarasılığı zorunlu kılar. Sinema sosyolojisi alanında yapılan çalışmalarda iktisat, tarih, politika, sanat gibi çok sayıda disiplinden yararlanılır. Bu bağlamda sinema sosyolojisi; hayatın her alanından beslenen, toplumsal yaşamdaki her önemli noktaya nüfuz etmeye çalışan, filmler üzerinden sosyal hayatı anlamlandırmaya çalışan bir sosyal bilim dalıdır.

Problem

Bu tezin temellendiği alan sinema-toplum ilişkisini açıklayan sinema sosyolojisidir. Çalışmanın odaklandığı konu sinema sosyolojisinin süreç içindeki dönüşümüdür. Bu çalışmada sinema sosyolojisini tartışmak için Frankfurt Okulu temsilcilerinden Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer'in ilk defa *Aydınlanmanın Diyalektiği* eserinde ele aldıkları Kültür Endüstrisi kavramından hareket edilmektedir.

Kültür Endüstrisi kavramının ortaya çıkış yeri olan Frankfurt Okulu ya da resmi adıyla Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü, iki dünya savaşı arasında, Weimar Cumhuriyeti'nde kurulan, farklı disiplinlerde uzmanlıkları bulunan bir grup sosyal bilimcinin oluşturduğu ekoldür. Frankfurt Okulu; toplumu, iktidarı, gelişen-dönüşen kitle iletişim araçlarını, moderniteyi, Marksizm'i, aydınlanmayı ve daha birçok konuyu, eleştirel düşüncüyü temel alarak inceler. Frankfurt Okulu, içinde bulunduğu zamanın altyapı-üstyapı ilişkilerine dair çeşitli sorunlara vurgu yapar, tarihsel bir bakışla geçmişin, döneminin ve olası geleceğin paradigmasını Marksist temellerden yola çıkarak çözümlemeye çalışır.

Kültür Endüstrisi; kitle iletişim araçları yoluyla her şeyin birbirine benzetildiği, bireyleri tek tipleştiren ortak bir kültür yaratımıdır. Kültür Endüstrisi açısından tüketici, hükmedici ya da özne değil aksine edilgen bir nesnedir. Kültür Endüstrisi içinde kitlelerin mesai saatleri haricinde boş zamanlarında da kapitalizmin hâkim anlayışına hizmet etmesi

amaçlanmaktadır. Çalışma saatlerinde mekanik olarak ideolojiye hizmet eden birey, 'kendine ait' zamanında da kitle iletişim araçları üzerinden kapitalizmin ideolojik mesajlarını içselleştirir ve tüketim yoluyla mevcut düzenin devamını sağlar. Kültür Endüstrisi tanımlamasıyla, kültürün birbirine zıt gözükken iki ögesi olan sanat ve eğlence bütünsel olarak Kültür Endüstrisi bağlamında değerlendirilmektedir (Adorno, Horkheimer, 2010: 167-171). Frankfurt Okulu'nun bir diğer üyesi olan Erich Fromm'a göre duygular, düşünceler ve tutkular kitle iletişim araçlarına egemen olan endüstri ve devlet güçleri tarafından yönlendirilmektedir (Fromm, 2015: 20). Bu perspektiften bakıldığında filmlerin, endüstri tarafından edilgen olarak konumlandırılan seyircileri sisteme uyumlu hale getirmek için tasarlanmış araçlar olarak değerlendirilebileceği görülmektedir.

Kültür Endüstrisi bağlamında incelenen sinema-toplum ilişkisinde, toplumu inceleyen bilim dalı sosyolojidir. Sosyoloji modern anlamda bir bilim dalı olmasından yüzyıllar önce bu alanda yazılar yazan ve sosyolojinin kurucularından olarak gösterilen İbn-i Haldun sosyoloji bilmenin önemine değinmektedir. Ona göre sosyal yaşamdaki durumların ve olayların kendilerine özgü nedenleri bulunur. Kendini tarihçi veya sosyal bilimci olarak tanımlayan araştırmacı, sosyal hayatın içinde gerçekleşen durum ve olayların doğasını, onların altında yatan nedenleri bildiği takdirde sağlıklı bir tarih ve toplum analizi yapabilir. Ayrıca araştırmacı sadece geçmişe yönelik değil, yaşadığı döneme ve geleceğe ilişkin de doğru bir çerçeve çizebilmek için sosyal hayatın verilerini kullanmalıdır (İbn-i Haldun, 2017: 59).

Simmel'in tanımında toplum; uzay, zaman, kavramlar ve değerler ile birbirine bağlanan içeriklerden ve eylemlerden oluşan, bütünüyle nesnel bir sistemler bütünüdür (Simmel, 2015: 43). Ona göre sosyoloji bilimi doğrudan toplumla ilgilenen bir disiplindir (a.g.e.: 51). Modern tanımıyla sosyoloji; yöntemli bir biçimde mevcut sosyal yapı, düzen ve kamusal alanları açıklamaya, anlamaya yönelik bir bilimdir. Özünde, aydınlanma düşüncesi ve hareketi yönelimli bir toplum teorisidir. Diğer bir ifadeyle aydınlanma hareketi ve o hareketin uzanımı niteliğindeki modernliğin bilimidir (Kızılcılık, 2008: 419). Sosyoloji bu yönüyle Frankfurt Okulu'nun çalışma alanlarını temellendirdiği bir konumdur.

Sinema-toplum ilişkisinde ele alınan bir diğer kavram olan sinema ise Kültür Endüstrisi tarafından kullanılan en önemli araçlarından birisidir. Mevcut düzenin hegemonyasını elinde bulunduran erk, kendi çıkarlarına yönelik ideolojik mesajlarını, sinemanın icadından bugüne dek beyazperdede etkili bir şekilde kullanmaktadır. Sinema, makro ölçekteki hedef kitlesine

ulaşılabilmesinden ötürü Kültür Endüstrisi'nin en işlevsel 'aygıtlarındandır'¹. Nitekim savaş zamanlarında propaganda amaçlı yapılan filmlerle iktidarlar egemenliklerini korur, güçlendirir ve ideolojilerini toplumda yaygınlaştırır. Modern çağın ticari dünyasıyla ilişkisi bağlamında sinemanın- küçük bir oranı oluşturan bağımsız sinema muaf tutularak- kapitalizme hizmet eder bir konumda olduğu ve iktidarlara bağımlı korunduğu görülmektedir.

Sinema; bireyin çevresinde gördüğü, tecrübe ettiği, algıladığı yaşama ilişkin tüm olayları ve olguları anlatma biçimidir. Sosyoloji, insanların yaşadıkları bölgeleri kontrol edebilme, kurallar ve yasalarla toplumsal dönüşümlere istedikleri doğrultuda yön verebilme ihtiyacı sonucunda ortaya çıkar. Bu bağlamda sinema ile sosyolojinin bir aradalığı araştırmacılara çok önemli bir çalışma alanı oluşturur. Sinema sosyolojisinin esas amacı sinema sanatı ile toplumsal süreçler arasındaki iç içe geçmiş ilişkiler ağını incelemek, açığa çıkarmak ve açıklamaktır. Sinema ile toplum arasındaki bu ilişkiler bazı temel unsurlar üzerinden açıklanabilir; filmin yaratıcısı, film, seyirci ve tümünün yaşamını sürdürdüğü sosyal hayat arasında etkileşimli bir ilişki vardır. Sinema sosyolojisi, kapsamı ve konuları bakımından bu temel unsurlardan bir tanesini veya birkaçını, kimi zaman ise hepsini birden analiz etmeye odaklanan bir araştırmalar toplamıdır (Güçhan (Yücel), 1993: 51-52).

Sinema, ilk kullanıldığı zamanlarda salt bir teknik buluş ve hareketli görüntüleri yakalayan araç iken çok kısa bir sürede toplumları peşinden sürükleyen bir konuma gelir. Bugün ise sinema; geniş kitlelere seslenebilen bir kitle iletişim aracı, yüksek getiri potansiyeli taşıyan ticari bir meta, kullanılan teknik ekipman ve farklı iş bölümlerinde istihdam sağladığı çalışanlarıyla ileri düzey bir endüstridir. Sinemanın en önemli özelliği; tüm sanat dallarını içinde barındıran bir sanat dalı olmasıdır. Sinema, hayatın somut ve soyut olgularını kendine özgü yöntemlerle yeniden kurgulayarak yaşamdaki anlamı, güzellikleri hissettiren, kötülükleri, çirkinlikleri ve tezatları çarpıcı biçimde dile getiren bir sanat formudur (Kuyucak Esen, 2019: 16-18). Bela Balazs'a göre sinema, yüzyılın halk sanatıdır. Bunun nedeni sinemanın halkın

¹ Burada Louis Althusser'in öne sürdüğü *Devletin İdeolojik Aygıtları* (DİA) kavramına değinmek gereklidir. Althusser'e göre iktidardaki sınıf eskiden olduğu gibi emri altındaki halka baskı yoluyla kolayca sözünü geçiremez. Erk sahipleri kendi ideolojilerinin hegemonyasını kurmadan devlet iktidarını uzun süre elinde tutamaz. Bu yüzden gücü elinde bulunduran kesim, DİA'lar yoluyla bireyin hayatında, birbirinden ayrı ve uzmanlaşmış kurumlar halinde dolaysız çıkarak belirli gerçeklikleri tanımlamaya çalışır. DİA'lar genel olarak, *Dinsel DİA*; kiliselerin oluşturduğu sistem, *Okul DİA*'sı; hem devlet hem özel okulların oluşturduğu sistem, *Aile DİA*'sı; emek gücünün yeniden üretime katılması ve üretim tarzlarına göre üretim birimi ve/veya tüketim birimini oluşturan sistem, *Hukuk DİA*'sı, *Siyasal DİA*; siyasal partilerin oluşturduğu sistem, *Sendikal DİA*, *Haberleşme DİA*'sı; basın, radyo-televizyon vb. kitle iletişim araçlarının oluşturduğu sistem, *Kültürel DİA*; edebiyat, güzel sanatlar, spor vb. sistemler *Devletin İdeolojik Aygıtlarını* oluşturan unsurlardır. DİA'lar ideolojiye ağırlık vererek, kendi kurumlarının ceza, ihraç, seçme gibi kendine uygun yöntemleriyle sürülerini 'yola getirir' (Althusser, 2015: 50-53).

ruhundan doğması değil, aksine halkın ruhunun sinemadan doğmasıdır. Her biri diğerinden etkilenir. Halkın hayal gücü ve duygu dünyası sinemada hayat bulur (Balazs, 2013: 11).

Amaç

Bu çalışmanın amacı; sinema ile toplumu buluşturan ilk çalışmalardan bugüne, sinema sosyolojisi alanındaki çalışmaların ne yönde değiştiğini ve günümüz sinema sosyolojisi çalışmalarının ne durumda olduğunu Kültür Endüstrisi bağlamında ortaya koymaktır. Bu kapsamda Kültür Endüstrisi tanımlanacak, Kültür Endüstrisi tarafından toplumsal bilincin üretiminde araç olan sinemanın, üstyapı ve altyapı ile ilişkisi ortaya konacaktır. Sinemanın doğrudan bağlantılı olduğu toplumun temel yapısını analiz edebilmek için sosyoloji tanımlanacak, sinema sosyolojisine bilimsel düzeyde kapsamlı bir kavrayış geliştirilecektir. Sinema sosyolojisi alanında dünyada ve Türkiye’de yapılan ilk çalışmalar ile güncel çalışmalar bir arada değerlendirilecektir. Sözü edilen çalışmalar arasındaki farklılıklar ve benzerlikler üzerinden bulgular elde edilmesi hedeflenmektedir. Elde edilen bulgular yorumlanarak bir senteze ulaşmak amaçlanmaktadır.

Tüm bunlardan yola çıkarak çalışmanın amacı doğrultusunda belirlenen hedeflere ulaşılması için amaç soru cümleleri oluşturulmuştur. Bunlar;

- I. Kültür Endüstrisi nedir? Frankfurt Okulu sinema hakkında neler söylemektedir?
- II. Sinema sosyolojisi nedir?
- III. Sinema sosyolojisi alanında dünyada ve Türkiye’de yapılan ilk çalışmalar nelerdir?
- IV. Sinema sosyolojisi alanında dünyada ve Türkiye’de yapılan güncel çalışmalar nelerdir?
- V. Sinema sosyolojisi çalışmaları, ilk araştırmalardan bugüne zaman içine ne yönde bir değişim göstermiştir?
- VI. Sinema sosyolojisi alanında yapılan ilk çalışmalar ve güncel çalışmalar arasındaki içerik açısından ve yapısal açıdan farklılıklar-benzerlikler nelerdir? Bu çalışmalar Kültür Endüstrisi bağlamında değerlendirildiğinde neler söylemektedir?

Sınırlılıklar

Sinema alanında yapılan birçok çalışma, doğrudan veya dolaylı olarak sinema-toplum ilişkileri ile bağlantılı olduğu için sinema sosyolojisinin alanına girer. Sinema sosyolojisi alanında çok sayıda yaklaşım görülmektedir. Gülseren Yücel’in de belirttiği gibi (Güçhan (Yücel), 1993: 52-53):

“Sinema yaratıcısı, sinema ürünü (film), seyirci ve hepsinin içinde yaşadığı toplumsal yapı arasında dinamik bir ilişki vardır. Sinema sosyolojisi, kapsamı ve konuları açısından bu dört temel öge arasındaki ilişkilerin birini ya da birkaçını bazen de hepsini çözmeye yönelik çalışmaların bütünüdür. Sinema olgusu, ekonomik, toplumsal, ideolojik, psikolojik öğeleri ile çok boyutlu bir olgudur ve çok farklı perspektiflerde inceleme konusu olabilir. Sinemanın ürünü olan filmler bu olgunun yalnızca bir parçasıdır. Yapımla ilgili sorunlar (dağıtım, mali kaynaklar vb.) gösterimle ilgili sorunlar (pazarlama, reklamlar) film şirketlerinin birbirleri ile sorunları, teknik elemanları ve tüm sinema çalışanlarını ilgilendiren sorunlar, senaryo yazımı, film oyuncular, stüdyolar, sansür, sinemanın gereksinimi olan teknik malzemeler, film üzerine eleştiri ve söylemler ve daha pek çok konu, bu geniş olgunun içinde yer almaktadır.”

Bu çalışmada sınırlılıklardan ötürü, sinemanın üstyapı ve altyapı ile ilişkisini inceleyen, sinemayı mevcut hegemonyanın devamının sağlanmasında en önemli araçlardan biri olarak gören Kültür Endüstrisi’ne odaklanılacak ve sinema sosyolojisinin bu alanında araştırma yapılacaktır.

Yöntem

Bilimsel araştırmaların öncelikli amacı bir konu etrafındaki problemin çözülmesidir. Bu amacı yerine getirebilmek için hipotezlerin doğrulanması, oluşturulan araştırma sorularına cevaplar bulmak, değişkenler arası ilişkileri saptama gibi yollar tercih edilir. Bilimsel araştırma yöntemleri veya araştırmalardaki yöntem kısımları çalışmaların ana iskeletini oluşturur (Dinçer, 2018: 183).

Bilimsel bir araştırmada yöntem (method), araştırmanın nasıl bir yol izleyerek hazırlanacağı hususunda bilgiler sunar. Araştırmanın yöntemi, çalışma konusunun düşünsel boyuttan maddi boyuta geçişinin, sorunsalın olgularla ele alınmasının ve bunların nasıl çözümleneceğinin belirlendiği aşamadır. Başka bir ifadeyle araştırmanın fiiliyata/operasyonel sürece geçiştir (Aziz, 2020: 29).

Sinema sosyolojisi alanında yapılan araştırmalarda çalışmaların içeriğine uygun yöntemin belirlenmesi çok önemli bir unsurdur. Doğru seçilen yöntem, araştırmayla ilgili doğru soruların sorulmasına olanak sağlar. Doğru sorular, araştırmacının amaçladığı hedeflere ulaşmasını mümkün kılar. Bu tür çalışmalar, sinemanın toplumsal yapıdaki etkisi, rolü ve işlevleri ile ilgilenenler için zengin bir alan yaratılmasına katkıda bulunur (Güçhan (Yücel), 1993: 63).

Yukarıda yönteme dair aktarılan ifadeler de göz önünde bulundurularak bu araştırmada betimsel analiz yöntemi kullanılacaktır. Sinema-toplum ilişkisine dair Kültür

Endüstrisi perspektifinden derinlemesine bir kavrayış getirebilmek için betimsel analiz yönteminin çalışmaya uygunluğu saptanmıştır. Betimsel analiz yöntemi; belirli bir alanda ya da konuda birbirinden bağımsız nitel ve nicel çalışmaların veya her ikisinin birden derinlemesine ele alınıp, düzenlenmesidir. Bu yöntem ile söz konusu alan ya da konu hakkında genel yönelimler saptanabilir. Bu yöntem kullanılarak elde edilen sonuçların, amaçlanan konulara ilişkin ileride yapılacak bilimsel çalışmalara yol göstermesi beklenir. Sözü edilen yol göstericiliğin başarıya ulaşabilmesi için betimsel analiz yönteminin kullanıldığı araştırmalarda elde edilen bulguların doğru ve sistematik bir şekilde ortaya konması, analiz edilmesi, yorumlanması ve ulaşılan sonuçların açık olarak ifade edilmesi gereklidir (Ültay, Akyurt, Ültay, 2021: 189-190). Bu araştırma yönteminde seçilen çalışma konusuna dair literatür taraması yapılarak araştırmaya dahil edilecek çalışmaların bir havuzu oluşturulur. Literatür taraması ulusal/uluslararası üniversitelerin kütüphanelerin veri tabanları ve ulusal/uluslararası tez merkezleri gibi veri tabanlarının detaylı arama bölümleri kullanılarak yapılmaktadır (a.g.e.: 191).

“Sinema-toplum ilişkisi nasıl çözümlenir ya da sinemaya toplumbilimsel bakış açısıyla yaklaşan çalışmaların izleyeceği yol ne olmalıdır?” Bu soruların yanıtı; sinema-toplum ilişkisini analiz etmeye çalışan her araştırma disiplinlerarası bir yol izlemesi gerektiği yönündedir. Sinema ile sosyolojiyi bir araya getiren araştırmaların bütüncül bir yaklaşımı içermesi gereklidir. Bu savdan yola çıkılarak sinema sosyolojisi çalışmalarında psikoloji, tarih, antropoloji vb. alanların ilke ve metotlarından yararlanılmalıdır (Güçhan (Yücel), 1993: 60).

Betimsel analiz yöntemi; farklı disiplinler, olaylar ve olgular hakkında çalışma yapmak isteyen araştırmacıların özet bilgi elde edebilmeleri için sıklıkla kullanılan, işlevsel bir yöntemdir (Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün v.d., 2021: 25). Detaylı literatür desteğiyle yapılan iyi hazırlanmış betimsel araştırmalar hem yapılan çalışmanın temelini güçlendirir hem de bu alanda gelecekte yapılacak diğer çalışmalara yol gösterir. Betimsel çalışmalar, var olan sorunlarla ilgili tespitler içerdiği için bugünün dünyasında yaşanan bazı problemlerin çözümüne de katkı sağlar (Mallı, 2019: 39). Teori geliştirme çalışmaları, halihazırda bulunan uygulamaların eksikliklerini belirlemeye yönelik durum ve olay çalışmaları, belli bir alanda yapılan bir grup çalışmanın analizindeki metodolojik değerlendirme çalışmaları da betimsel analiz yöntemiyle yapılan çalışmalardır (Başol, 2008: 10).

Çalık ve Sözbilir’e göre betimsel analiz yöntemi ile yapılan çalışmalarda göz önünde bulundurulması gereken birtakım unsurlar bulunmaktadır; incelenen araştırmalar arasındaki

benzerlikler, farklılıklar ve boyutlar arası ilişkiler ortaya çıkarılmalı ve tartışılmalıdır. Araştırma sonucunda elde edilen veriler eleştirel bir bakışla yorumlanmalı ve sentezlenmelidir. Böylelikle araştırmanın amaç sorularına cevaplar aranmalıdır. Ayrıca ele edilen bulgulardan hareketle araştırmacılara ve politika yapıcılara yönelik açık ve anlaşılır öneriler ortaya konmalıdır (Çalık, Sözbilir, 2014: 34).

Sinema sosyolojisi alanında yapılan çalışmalarda, elde edilen bulguların geçerli ve güvenilir olması için gerçekçi ve işlevsel kavramlar kullanılmalıdır. Başka bir ifadeyle sinema hakkında sosyolojik bir dil kullanılması gereklidir. Bu alanda çalışma yapan araştırmacı sosyoloji bilimindeki temel kavramlara, yönelimlere hâkim olmalıdır. Araştırmacı, içinde bulunduğu toplumsal yapının temel unsurlarını, değişim potansiyelini, örgütlenme tarzlarını, nüfus, aile, çevre-insan ilişkilerini, toplumsal kurumları, değerleri, sınıfsal yapıları bilmelidir. Fakat kullanılan sosyoloji kavramları, araştırmacıyı sinemanın kendine ait gerçekliğinden uzaklaştırmamalıdır. Hem toplumsal yaşamın kavramları hem de sinema sanatına özgü gerçeklikler bir bütün içinde ele alınmalıdır. Bu yöntemle sinema sosyolojisi alanına katkı sağlayacak çalışmalar ortaya çıkar (Güçhan (Yücel), 1992: 60).

Çalışmanın Yapısı

Bu çalışma yapısal olarak dört bölümden olmaktadır. Birinci bölümde Frankfurt Okulu'nun tarihine ve yapısına değinilmektedir. Okula dair genel bir bilgilendirme yapıldıktan sonra Kültür Endüstrisi kavramına açıklamalar getirilmektedir. Sinemanın bir kitle iletişim aracı olması nedeniyle kitle iletişim araçlarına, sinemanın kısa tarihine, sinema hakkında yapılan çalışmalara yer verilmektedir. Son olarak Kültür Endüstrisi-sinema ilişkisi irdelenmektedir.

İkinci bölümde sinema sosyolojisi incelenmektedir. İlk olarak sosyoloji bilimine ilişkin tanımlar ve sosyolojinin tarihsel gelişimi, kurucuları ele alınmaktadır. Sonrasında sinema sosyolojisine dair kapsamlı bir bakış geliştirilmesi amaçlanmıştır. Sinema ve toplum ilişkisinin kapsamlı analizinin yapıldığı bu bölümde sinema sosyolojisine ilişkin kuramsal bir çerçeve çizilmektedir. Sinema sosyolojisinin işlevi, çalışma alanları, temel konuları üzerinde durulmaktadır. Bölümün sonunda sinema sosyolojisinin tarihi ortaya konmaktadır.

Üçüncü bölüm iki kısımdan oluşmaktadır. Bu bölümde sinema sosyolojisi alanında dünyada ve Türkiye'de yapılan ilk çalışmalara değinilmektedir. Bir önceki bölümde detaylı açıklamalar getirilen sinema sosyolojisi hakkında öne sürülen savlar ve tanımlamalar

örneklendirilmektedir. Bu bağlamda üçüncü bölümün ilk kısmında dünya literatüründe önce çıkan çalışmalara yer verilmektedir. Payne Vakfı araştırmaları, Bela Balazs'ın *Sinema Kuramı* kitabı, Siegfried Kracuer'e ait *Caligari'den Hitler'e* kitabı, Norman Denzin'in *The Cinematic Society* kitabı, Edgar Morin'in, *The Cinema or The Imaginary Man* kitabı, Ian Jarvie'nin *Towards a Sociology of the Cinema* kitabı, Michael Ryan ve Douglas Kellner'a ait *Politik Kamera* kitabı, Andrew Tudor'un *Image And Influence* kitapları başta olmak üzere, alanla ilgili yazılan kitaplardan yararlanarak sinema sosyolojisi incelenmektedir. Ayrıca sinema sosyolojisi alanında yazılmış tezlerle ve makalelere yer verilmektedir. İlk kısımda ele alınan çalışmaların Kültür Endüstrisi bağlamında analizleri ilgili incelemelerin sonunda belirtilmiştir.

Üçüncü bölümün ikinci kısmında Türkçe literatürde önce çıkan çalışmalara yer verilmektedir. Faruk Kalkan'ın *Türk Sineması Toplumbilimi* kitabı, Gülseren Yücel'in (Güçhan) *Türk Sineması ve Toplumsal Değişme* kitabı, Oğuz Makal'ın *Sinemada Yedinci Adam* kitabı, Şükran Kuyucak Esen'in *Türk Sinemasının Kilometre Taşları* kitabı, Giovanni Scognamillo'nun *Türk Sinema Tarihi* kitapları başta olmak üzere, alanla ilgili yazılan kitaplardan faydalanılmaktadır. Ayrıca sinema sosyolojisi alanında yazılmış tezlerle, makalelere yer verilmektedir. İkinci kısımda ele alınan çalışmaların Kültür Endüstrisi bağlamında analizleri ilgili incelemelerin sonunda belirtilmiştir.

Dördüncü bölümde, sinema sosyolojisi alanında dünyada ve Türkiye'de yapılan güncel çalışmalar ortaya konacaktır. Dördüncü bölüm yapısal olarak üç kısımdan oluşmaktadır. İlk kısımda sinema sosyolojisi alanında dünyada yapılan güncel çalışmalar; ikinci kısımda sinema sosyolojisi alanında Türkiye'de yapılan güncel çalışmalar ele alınmaktadır. Sözü edilen güncel araştırmalar; yeni medya-toplum ilişkisi, Transmedya hikâye anlatıcılığı, dijital film izleme platformları, izleyiciyi aktif bir konumda değerlendiren film çalışmaları, sinema ve ideoloji, sinema ve psikanalizim başta olmak üzere sinema ile toplumu buluşturan çalışma alanlarında olmaktadır. İlk iki kısımda ele alınan çalışmaların Kültür Endüstrisi bağlamında analizleri ilgili incelemelerin sonunda belirtilmiştir. Üçüncü kısımda 'yeni medya ve sinema ilişkisi', 'dijital platformlar', 'COVID-19 Pandemisi ve sinemaya etkisi', 'etkileşimli sinema ve aktifleşen seyirci' alt başlıkları bulunmaktadır. Bu alanlar hakkında hem dünyada hem de Türkiye'de yazılan kitaplara, tezlerle ve makalelere yer verilmektedir.

Sonuç bölümünde sinema sosyolojisi alanında dünyada ve Türkiye'de yapılan ilk çalışmalarla güncel çalışmalar değerlendirilmektedir. Bu değerlendirmeler sonucunda elde edilen bulgular yorumlanmaktadır. Bu bulgulardan yola çıkılarak; sinema sosyolojisinin ilk

alışmaları ve güncel çalışmaları hakkında bir senteze varılmaktadır. Sinema-toplum ilişkisine dair nc ve dördüncü bölümlerde incelenen örnek alışmalar, Kültür Endüstrisi bağlamında genel bir ereve çizilerek analiz edilmektedir. Son olarak çalışmanın bütününde değinilen kavramlar ve kuramlar ele alınarak yorumlanmaktadır.

nem

Hem yukarıda bahsedilenlerden hareketle hem de yapılan literatür taramasından sonra sinema sosyolojisinin, akademik dünyada önemli ve genişleyen bir araştırma alanı olduğu görülmüştür. Sinema sosyolojisi, dünyada altmışlı yıllardan itibaren akademik bir ilgi alanı olmaya başlamıştır ve hâlâ gelişmeye devam etmektedir. Türkiye’de ise sinema sosyolojisi alanındaki ilk alıřmaların² seksenli yılların sonlarına doğru yapıldığı görülmektedir.

Mevcut literatür araştırması sonucunda sinema sosyolojisi ile ilgili yapılan tezlere bakıldığında; sosyolojik kavram veya perspektiflerle belli filmlerin veya yönetmen sinemalarının çözümlendiği (Deniz, 2019; Masdar, 2006; Gergerlioğlu, 2013; İşiyok, 2017; Sevinç 2013) ya da sinemasal veya tarihsel dönemlerin sosyolojik araştırma örnekleri olarak ele alındığı (Düzcan, 2020; Tabak, 2019; İnceoğlu, 2008; Koç, 2012; ayırcıoğlu, 2014; Sevinç, 2013; Erkılıç, 1997) alışmalar tespit edilmiştir.

Kültür Endüstrisi kavramı ile ilgili literatür taraması sonrasında; yapılan tezlerin spesifik konuları, temsil türlerini, tarihsel dönemleri, filmleri veya yönetmenleri ele aldığı (Günay, 2009; zalp, 2017; Bektaş, 2012; Koluık, 2010; Ak, 2018; Bilsin, 2007; Bahadır, 2016, Yıldıztaşı, 2020; Birgin, 2018; Irmalı, 2019; zkan, 2009; Kulak, 2016; Kaya, 2019) alışmalar tespit edilmiştir. Sonuç olarak, sinema sosyolojisi literatüründe çok sayıda nitelikli çalışmanın mevcut olduğu görülmüştür. Fakat alanda yapılan bütün çalışmalar çalışmanın sınırlılıklarından ötürü burada belirtilmemiştir.

Literatür taraması sonrasında elde edilen ve yukarıda ifade edilen bulgular sonucunda bütünsel bakış açısıyla ortaya konacak bu tezin de literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

² İlk alışmalar için bkz: Yücel (Güçhan), 1989; Kalkan, 1988; Makal, 1987.

BİRİNCİ BÖLÜM

KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ

1.1. Frankfurt Okulu

Resmi adıyla Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü gayri resmi ve bilinen adıyla Frankfurt Okulu 1923 yılında Felix Weil tarafından Weimar Cumhuriyeti Almanya'sında kurulur. Felix Weil Marksist bir entelektüeldir. Dönemin Marksist akımlarına destek veren Felix Weil, Marksizm'i yeniden canlandırmak, dönemin yükselen sol hareketine işlerlik kazandırmak ve disiplinlerarası yöntemlerle Marksizm'i akademik çevrede tartışmaların odağına koymak için enstitüyü Frankfurt Üniversitesi bünyesinde kurar (Kızılcıkelik, 2008: 32-34).

Frankfurt Okulu'nun kurulduğu dönemin koşulları incelendiğinde; Birinci Dünya Savaşı'ndan ağır bir yenilgiyle ayrılan Almanya'da zorlu sosyal ve ekonomik şartların bulunduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra Rusya'da Ekim Devrimi yaşanır. Devrim sonrasında sosyalizm ülke yapılanması olarak ortaya çıkar. Dönemin Alman Marksist yönelimli entelektüelleri aynı devrimin Almanya'da da olmasını beklemektedir. Tüm bu koşulların yanı sıra Marksist teoriyi yeniden değerlendirme fikri de okulun kuruluş koşullarını oluşturan bir diğer unsurdur.

1923 yılında Weil, Horkheimer ve Pollock'un çabalarıyla kurulan enstitünün ilk resmi müdürü Aachen Teknik Yüksek Okulu'nda ekonomi profesörü olan Marksist yönelimli Kurt Albert Gerlach'tır. Fakat kendisinin ani ölümüyle bu görevi çok kısa sürer. Gerlach sonrasında enstitü yöneticiliğine Viyana Üniversitesi'nde hukuk ve siyaset profesörlüğü yapan Carl Grünberg getirilir. Grünberg döneminde Frankfurt Okulu'na ortodoks Marksist anlayış hâkim olur (Jay, 2014: 48-52).

Grünberg'in emekliye ayrılmasından sonra okulun yöneticisi Max Horkheimer olur. Horkheimer'in yönetici olmasıyla okul asıl kimliğini bu dönemde kazanır. Onun döneminde hem niceliksel hem de niteliksel olarak çok farklı disiplinlerden gelen entelektüeller okulda görev almaya başlar. Slater'a göre Horkheimer eleştirel teorinin ortaya çıkmasında ve gelişiminde en fazla katkısı olan düşündürdür. Frankfurt Okulu'nun temeli onun yöneticiliği zamanında atılır (Slater, 1998: 6).

Frankfurt Okulu'na göre 'eleştirel kuram', mevcut toplumun içkin eleştirisidir. Eleştirel kuram kendini, yeniden üretilen mekanizmaların ve halihazırdaki iş bölümünün sınırlarının dışına yerleştirerek kapitalist toplumun temel çelişkilerini bilinç düzeyine çıkarmak için tasarlanır. Eleştirel kuram, okulun çalışma yaptığı birçok disiplinde temel kılavuz konumundadır (Therborn, 2006: 20).

Eleştirel teorisyenler öncelikli olarak Marksizm ile psikanalizin sentezini yapmaya çalışırlar. Buradaki amaç, disiplinlerarası çalışmalara ortam hazırlanmasıdır. İkinci hedefleri, Marksizm'in ve psikanalizin sentezi bağlamında 'materyalist sosyal psikolojiyi' geliştirmektir. Bunun nedeni Marksizm'in toplumun üyeleri arasındaki inançları, değerleri ve arzuları nasıl biçimlendirdiğini detaylı olarak tanımlayan sosyo-psikolojik bir teorinin eksikliğini tespit etmeleridir (Kellner, 1989: 36).

Frankfurt Okulu'nu farklı kılan ve onun en güçlü yanlarından ilki; aydınlanmayı radikal bir şekilde eleştirerek yeni baştan yazmasıdır. Aydınlanma eleştirileri bu bağlamda modern aklın eleştirisidir. Aydınlanmanın yarattığı sonuç kendi kendini yok etmedir. Bunun iki tane başlıca nedeni bulunmaktadır: birincisi, aydınlanmanın akli ulaştırdığı konumda bireyin silinişidir. Akıl salt hedeflere ulaşmak için kullanılan araçlarla tanımlanmaya başlanır. Bu da akıl üzerinde hegemonik bir ilişki yaratır: tümelin tikel üzerindeki egemenliği. Birey artık kendi varlığını tümelin kendisine biçtiği roller dışında tanımlayamaz duruma gelir. İkinci neden ise aydınlanma sonucunda özne ile doğa arasındaki ilişkinin kesin sınırlarının çizilmesidir. Aydınlanma öncesi mit, insanı doğaya uyumlu kılarken aydınlanma sonrasında doğa insan için bir araç olur. Bunun sonucunda doğa insanın içinde var olduğu bir konumdan, insan için yabancılaşan ve kendi dışında var olan bir konuma gelir. Bilim ve teknoloji ile insanın doğa üzerindeki egemenliği artınca doğa, insan için hakkında sadece bilgi elde edilecek bir nesne olur. Fakat bu doğa üzerindeki egemenlik aynı zamanda öznenin kendi üzerinde de egemenlik yaratması sonucunu doğurur. Modern düşüncenin temeli olan insanın yüceltildiği özne konumlandırması, insanın çöküşünü de hazırlamaktadır (Dellaloğlu, 2003: 20-21).

Frankfurt Okulu üyeleri ortodoks Marksist değildir. Adorno ve Horkheimer arasında Marx hakkında fikir ayrılıkları bulunsa da ikisi de Marx'ın aydınlanma ile olan bağımlı eleştirir. Adorno'ya göre çağdaş toplum ya da kendisinin ifadesiyle geç kapitalizm, daha az iktisadi daha çok kültürel bir toplumdur. Bundan ötürü iktidar ilişkileri emek-sermaye ilişkisinden ve iktisadi ilişkilerden daha çok kültürel alandaki ilişkiler üzerinden okunabilir durumdadır (Soykan, 2003: 44).

Horkheimer'a göre "aklın hastalığı, insanın doğayı egemenliği altına alma mücadelesinin içine doğmasıdır" (Horkheimer, 2013: 179). Aydınlanmanın getirdiği 'araçsal akıl' Adorno ve Horkheimer'in eleştirdiği bir akıl biçimidir. Araçsal akıl, tanımı itibarıyla tüm insanlık tarihine uygulanabilecek bir akıl anlayışının eleştirisidir. Kapitalizm ve kapitalist üretim biçimlerini eleştirme sebepleri bile, onu araçsal aklın bir uzantısı olarak görmelerinden ötürüdür. Kapitalizmi kendisi için değil, araçsal aklın odak noktada olduğu bir sistem olmasından ötürü eleştirirler. Kapitalizm bu bağlamda aydınlanmanın bir parçasıdır. Bu eleştiriye yaparken kendilerini temellendirdikleri arka plan, Antik Yunan'ın akıl ve rasyonalite anlayışıdır. Antik Yunan'da akla yüklenmiş işlevler, modernite sonucunda farklı bir karaktere bürünür. Araçsal akıl, keyfi olarak seçilmiş amaçlara ulaşmak için en kısa ve verimli yolun bulunmasını hedefleyen bir araçtır. Adorno ve Horkheimer araçsal akıl karşısında tözsel akı konumlandırır. Tözsel akıl, Hegel'den ve Hegel'in moderniteye ilişkin getirdiği eleştirilerden yola çıkarak, 'iyi yaşamın' ne olduğunu söyleyen, 'iyi yaşam' kavramını üreten bir akıldır. Araçsal aklın eleştirisi, iyi yaşam ile akıl arasındaki ilişkiden hareketle geliştirilmeleri bağlamında Antik Yunan modeline gönderme yapmaktadır (Keskin, 2003: 38-41).

Enstitü, Nazilerin iktidarlarını mutlaklaştırdıkları 1933 yılında kadar Frankfurt'ta çalışmalarına devam eder. 1933 yılında ise Almanya'da kalmanın artık imkânsız olmasından ötürü enstitü üyelerinin neredeyse tamamı, başta İsviçre olmak üzere İngiltere ve diğer Avrupa ülkeleri üzerinden ABD'ye göç eder. Böylece Frankfurt Okulu'nun göç yılları başlar. ABD'de çeşitli üniversitelerde kürsüler bulan okulun üyeleri akademik çalışmalarına taviz vermeden, ABD'deki ampirik çalışma yöntemlerini de kısmen benimseyerek devam ederler. Okulun maddi varlıklarının savaş başlamadan yurtdışına taşınması ve Felix Weil'in maddi yardımları da okulun Amerika'daki akademik çalışmalarına bağımsız devam etmesindeki önemli faktörleri oluşturmaktadır. Savaşın sonra ermesinden sonra üyelerin birçoğu Almanya'ya geri dönerken, Marcuse ve Löwenthal gibi üyelerin bazıları ABD'de çalışmalarına devam edip, Almanya'ya dönmez. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Horkheimer, Marcuse ve Adorno okulun ve eleştirel teorisinin önde gelen isimleri olur. Yetmişli yıllardan itibaren yeni jenerasyon -ikinci kuşak- dönemi olarak bilinen ve Jürgen Habermas'ın etkin olduğu evre başlar. Frankfurt Okulu aydınlanmanın, Marksist teorisinin, Kültür Endüstrisi'nin, pozitivistimin, modernliğin, sosyolojinin eleştirel bağlamda analizini yapar (Kızılcı, 2008: 90-95).

Frankfurt Okulu'nun yukarıda bahsi geçen, en bilinen isimlerinin yanı sıra ekonomist Friedrich Pollock, psikanalist Erich Fromm, siyaset bilimci ve hukukçu Franz L. Neumann,

ekonomist Henryk Grossmann, sosyolog Karl August Wittfogel, siyaset bilimci Franz Borkenau, hukukçu Otto Kirchheimer, edebiyat sosyoloğu ve kültür uzmanı Leo Löwenthal da Frankfurt Okulu’nun kuruluşunda, gelişiminde ve düşünsel etkisinde ismi anılması gereken isimlerdir. Çalışmanın sınırlılığından ötürü ele alınamayan bu isimler, çeşitli disiplin çalışmalarında mutlaka kendinden söz ettiren teorisyenlerdir (Kızılçelik, 2008: 61-88).

1.2. Kültür Endüstrisi

Horkheimer’a göre “ütopik dünyaya uzanan yolda karşılaşılan en büyük sorun, toplumsal iktidar mekanizmasının gücü ile kitlelerin atomlaşacak kadar güçsüzlüğü arasındaki dengesizliktir” (Horkheimer, 2013: 186). Sözü edilen ‘dengesizliğin’ ortaya çıkmasının en büyük nedeni kitle iletişim araçlarıdır. Frankfurt Okulu’na göre kapitalist üretim gücünü elinde bulunduran sermaye, egemenliğini sürdürmek için kitlelere kitle iletişim araçları üzerinden ideoloji pazarlar. Kitleler bu ideolojiyi hür iradeleriyle kabul eder ve bir yanılsama halinde içselleştirirler. Birey, modernliğin öznesi olduğu için modern değil; modernliğin ürettiği özne olduğu için moderndir (Adorno, Horkheimer, 2010: 144).

Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra sosyal ve ekonomik çöküşün eşliğindeki Avrupa ülkeleri ile Rusya’da gerçekleşen sosyalist devrim sonrasında, dönemin sol aydınları kapitalizmin sonunun geldiğini düşünürler. Sol çevre tarafından Marx’ın bahsettiği ‘proletarya öncülüğünde şiddet kullanılmaksızın kapitalizmden sosyalizme doğal bir geçiş’ öngörülmektedir. Fakat iki dünya savaşı arasında kapitalizm çökmediği gibi farklı totaliter rejimler kimliğinde yükselişe geçer. Bu durumu anlamlandırmaya ve araştırmaya başlayan birçok Marksist çevre gibi Frankfurt Okulu da yaşanan gelişmeleri inceler. Okulun temsilcilerinin neredeyse hepsi kitle iletişim araçlarının ve Kültür Endüstrisi’nin, işçi sınıfının olası devrimci yönünü yok eden bir dünya görüşü dayattığı sonucuna varır. Eleştirel teorisyenler, üst yapısal öğeleri (sanat, müzik, edebiyat, estetik) inceleme konusu yapar, manipülasyon olarak sanat, kitlelerin aldatılması olarak Kültür Endüstrisi’ni çözümlemeye çalışırlar.

Adorno ve Horkheimer, Kültür Endüstrisi kavramını ilk defa *Aydınlanmanın Diyalektiği* kitabında kullanırlar. Kültür Endüstrisi kavramını özellikle *kitle kültürü* ve *popüler kültür* gibi kavramlardan kaçınmak için kullanırlar. Buna gerekçe olarak *kitle kültürü* ve *popüler kültür* kavramlarının bireylerde özgün bir halktan, özne olarak insanlardan bahsedildiği algısı yarattığını öne sürerler. Adorno, Kültür Endüstrisi terimini ilk defa

Aydınlanmanın Diyalektiği kitabında *kitle kültürü* terimi olarak kullanır. Daha sonra bu terim *Kültür Endüstrisi* olarak değiştirilir. Bu durumun sebebi; ilk terimin kitlenin içinden çıkan bir problem olduğu ve popüler kültüre ait bir sanat formu olduğu algısını yaratmasından duyulan çekimserliktir. Kültür Endüstrisi, kitlelerin tüketimine göre organize edilir ve genellikle tüketimin şeklini de kendisi belirler. Kültür Endüstrisi’nde ürünler, tüm sektörlerde belli bir plan dahilinde üretilir. Bu sektörler benzer yapıda olup, birbirilerinin açıklarını kapatarak aşılması zor bir savunma hattı oluştururlar. Bu durumu mevcut kılan yalnızca tekniğin olanakları değil aynı zamanda iktisadi ve yönetsel politikalarıdır. Tüketiciler Kültür Endüstrisi tarafından sistemli olarak manipüle edilir. Kültür Endüstrisi terimi, tüm bu nedenlerden ötürü daha yerinde bir kullanımdır (Adorno, 2003: 76). Adorno’ya göre kültür bir endüstridir ve bu yeni toplumun olmazsa olmazıdır. Bu düzende toplum kültür üretemez, sadece kültürün bir parçası olur. Bireyler bu kültürün öznesi değil nesnesidir (Dellaloğlu, 2003: 53-54).

Araştırmanın bu noktasında Kültür Endüstrisi’ne dair daha ayrıntılı açıklamalar yapmadan önce kültürün tanımını yapmak çalışmanın bütünselliği için gereklidir. Kültür; insanlar tarafından sonradan edinilmiş, öğrenilmiş davranış ve düşünceler bütünüdür (Lavenda, Schultz, 2019: 41). Modern yaşamda kültür, tarihsel süreçle birlikte bir endüstri durumundadır. Kültür Endüstrisi olgusunun temel dayanak noktalarından birisi metalaşmadır. Meta insanın dışında bir nesnedir ve taşıdığı özellikleriyle, her türlü insan ihtiyaçlarını gideren bir yapısı bulunur. Bu ihtiyaçlar maddi ya da manevi nitelikte olabilir. Metaların kullanım değerine sahip olmaları mümkün olduğu gibi kullanım değerini kaybetmesi sonucu yapay bir değere de sahip olabilir. Metalara estetik, romantik vs. imgelem, çağrışım değerleri yüklenebilir. Bunun sonucunda metaların tüketimi bireyde amaç haline gelir. Sanayi ürünleri gibi Kültür Endüstrisi ürünleri de metalaşmış hayat biçimleri şeklinde sunulur. Bu ürünler araba ya da cep telefonu gibi ‘prestij’ adı altında meta-gösterge gücüne sahip ürünler olarak tüketicilere sunulur ve tüketicide sahip olma arzusu yaratılması amaçlanır (Bektaş, 2012: 5-6).

Baudrillard’a göre tüketimin tüm yaşamı kuşattığı, tüm etkinliklerin birleştirici biçime göre düzenlendiği, bireyi ödüllendirme sisteminin önceden ayarlandığı, ‘çevrenin’ bir bütün oluşturduğu, tamamıyla iklimlendirildiği, dizayn edildiği, kültürleştirildiği bir dünya düzeni bulunmaktadır (Baudrillard, 2019: 20). İhtiyaçlar nesnelerden çok değerleri hedef alır ve ihtiyaçların tatmin edilmesi öncelikle bu değerlerin benimsenmesi anlamını taşır (a.g.e.: 80).

Antropoloji bağlamında konu incelendiğinde; Levi-Strauss üretimin tüketimi, bunun da daha çok üretimi zorunlu kıldığını ifade eder. Sanayi toplumunun doğrudan ya da dolaylı ihtiyaçları yüzünden zaman içinde daha büyük insan toplulukları arzulanır. Bu büyük insan toplulukları devasa kentsel yerleşim alanlarında bir araya gelir. Buralarda yapay ve insanlık dışı bir yaşam biçimi insanlara dayatılır. Sosyal güvenlik ihtiyaçları ve kurumların işleyişi, toplumsal yapıyı felce uğratan bürokrasiye neden olur. Bu modele göre kurulan modern toplumların zaman içinde yönetilebilir olup olmayacakları sorgulanmaktadır (Levi-Strauss, 2014: 15).

Adorno, kültürden bahseden bir kişinin bilerek ya da bilmeyerek yönetimden söz ettiğini ifade eder. Kültür her şeye benzerlik bulaştırır. Filmler, dergiler ve radyo yayınları bir sistem yaratır. Her bir alan hem kendi içinde hem de kendi aralarında söz birliği eder. Bu söz birliği tek bir amaca yöneliktir: bireyin akşam mesai bitiminden sabah mesai başlangıcına kadar geçen sürede, iş yerindeki emek süreciyle meşgul tutulmasıdır (Adorno, 2009: 61).

Kültür Endüstrisi taklit olanı mutlak yerine koyarak, suni ve hegemonik ilişkiler ağı içeren kavramları kutsallaştırır. Bu durum, kitlelerin kendilerine sunulan her dayatmayı gönüllü bir şekilde kabul etmesine ve onu savunmasına neden olur. Tüketici konumundaki kitleler; işçilerden, çiftçilerden, memurlardan ve küçük burjuvalardan oluşur. Kapitalizm onların ruh ve bedenlerini tümüyle kuşattığı³ için önlerine her konulanı direniş göstermeden kabul ederler. Kitleler artık başarı mitine başarılı olanlardan daha fazla sahip çıkmaktadır (Adorno, 2009: 64).

Kültür Endüstrisi'nin çalışma yöntemi; müşterilerinin arzularına kendini uyarlamaktan çok onları hileli şekilde üretmesidir. Müşterilerinin davranışlarını, kendisi de onlardan biriymiş gibi davranarak şekillendirir. Kültür Endüstrisi'nin çalışma şekli; izleyicinin kendisini taklit edişini öngörmek ve bu yolla yaratmak istediği anlaşılmayı zaten var olanmış gibi sergilemektir. Ortaya koyduğu ürün bir uyarıcı değildir, var olmayan uyarıcılar karşısında bir tepki modelidir (Adorno, 2017: 209).

³ Burada bahsedilmesi gereken bir başka husus Foucault'un bireylerin erk tarafından kuşatılmasına dair fikirleridir. Ona göre yaşanan dünya gözetim toplumudur. İmgeler yüzeyinin altında bedenler derinlemesine kuşatılır. Fikirler denetim altına alınarak bedenler erke tâbi kılınır. Zihinlere sahip olunması; zihinsel azaptan, bedensel işkenceden veya zor kullanmadan çok daha etkili bir yöntemdir; aptal bir müstebit, altındaki köleleri işkenceyle zincirleyerek zorlayabilir; fakat iyi planlanmış bir siyaset yöntemi onları kendi düşüncelerinin zincirleriyle çok daha etkin ve güçlü şekilde kendine bağlar (Foucault, 2015: 165).

Kültür Endüstrisi kavramıyla beraber Marksizm ve eleştirel teori de birbirinden ayrılmaya başlar. Bu bağlamda ‘politik ekonominin’ sonuna gelindiği ve ‘politik kültürün’ başladığı öne sürülür. Kültür Endüstrisi’nin analiz nesnesi, Marksizm’deki işçi değil, müşteridir. Adorno neden her şeyin müşterisi olduğu ve bunun ikna yollarının neler olduğu sorularına cevap arar. Kültür Endüstrisi’nde üretilen sanat yapıtları, en başta pazar için yaratılmış metaldır. Yüksek sanat eserlerinin bünyesinde yer alan estetik kaygılar, Kültür Endüstrisi’nin ürünü olan metallerde tamamen araçsallaştırılır (Bektaş, 2012: 7).

Kültür ve sanat ne siyasal ve ekonomik düzenden ne de bu düzenin getirdiği bireysel ve toplumsal davranış kalıplarından soyutlanarak ele alınabilir. Bunlar birbirlerini etkiler, biçimlendirir. Goffman’a göre pek çok kişi, kendilerini izleyen seyirciyi etkilemek için elinden geleni yapmanın yeterli olmadığını düşünür. Bu yüzden faaliyetlerinin bir noktasında, verdikleri izlenimi doğrudan manipüle etme ihtiyacı duyar. Gözlemlenenler; performans ortaya koyan bir takım, gözlemci de seyirci olur. Nesnelere yönelik gibi gözüken roller seyirciye yönelik olur. Faaliyetler tiyatrolaştır (Goffman, 2020: 233). Hayatın tiyatro sahnesi olduğu yönündeki Goffman’ın bu düşüncesinden hareketle, özellikle totaliter rejimlerde bu etkileşim ve oynanan roller, geniş ölçekte kendini dayatma şeklinde ortaya çıkar. Tahakküm bütün alanlara, bu arada kültür ve sanata da sızar. Dolayısıyla kültür ve sanatta da özgürlükten söz etme olanağı kalmaz (Yılmaz, 2018: 453). Sanatın gittikçe çöken bir sosyokültürel ortamda, oluşan bireysel kültürlerin örüntüsüne bir katkısı olamaz. Sadece aktarıcı olarak işlev görür. Böylece kişiliksiz bireyler kişiliksiz bir kültür içinde, kişiliksiz bir sanat ortamı yaratılır (Erinç, 2004: 16).

Kültür Endüstrisi ele alınırken reklam olgusundan da bahsetmek gereklidir. Çünkü Adorno ve Horkheimer’a göre Kültür Endüstrisi’nde reklam sektörü çok önemli bir konumdadır. İki düşünür’e göre “reklam, Kültür Endüstrisi’nin yaşam iksiridir”. Rekabetçi bir toplumda reklamcılığın toplumsal bir görevi ve Kültür Endüstrisi’yle doğrudan organik bir bağı vardır. Reklamlar, tüketiciyi pazar konusunda bilgilendirdiği gibi büyük sermaye grupları arasında köprü görevi de görür, bağlarını güçlendirir. Reklamcılık ile Kültür Endüstrisi teknik ve ekonomik olarak birbirine bağlıdır. Her ikisinde de aynı ürün pek çok farklı alanda, aynı mekanik tekrarlarla propaganda işlevi görmektedir (Adorno, Horkheimer, 2010: 163).

Reklamların arkasında sistemin egemenliği gizlidir. Tüketicilerle büyük tröstler arasındaki görünmez bağları daha da güçlendiren etken reklamlardır. Radyo ve televizyon başta olmak üzere ajansların istediği yüksek fiyatları ödeyebilenler yani hali hazırda sistemin

içinde olanlar bu pazara girebilir. Sonuçta gene büyük tekellerin kazandığı reklam giderleri, sistemde istenmeyenleri zorlu bir rekabet savaşıyla yok etmeyi gereksiz kılar. Söz konusu reklam giderleri, pazarı elinde bulunduranların arasına dışardan bir başkasının girmesini engeller. Bu yönüyle reklamlar totaliter rejimlerdeki hangi işletmenin açılıp açılmayacağına karar veren ekonomik kurulların işlevini görür. Geç dönem kapitalizmde reklamlar bu bağlamda tecrit düzeneğidir (Adorno, 2009: 101).

Bertrand Russell reklamcılığı propaganda bağlamında ele alır. Ona göre propaganda ‘sanatı’ reklamcılıktan türer. Propagandanın şimdiki uygulanma haliyle reklamcılığın benzer özellikler taşıdığını öner sürer ve bu durumun yarattığı iki farklı kötülüğün altını çizer: reklamlar, ilk olarak ciddi kanıtlar öne sürmekten çok inançların irrasyonel kaynaklarını harekete geçirirler. İkinci olarak ise para veya güç kullanarak en çok kişiye ulaşana haksız bir üstünlük sağlarlar (Russell, 2014: 158-159).

Berger’e göre reklamlar insanlara özgürce seçme şansı sunmaz. Reklamlar her zaman doğaları gereği tüketicilerde bulunan zevk açlığını işlemeyi amaçlar. Reklamlar özlem uyandırıcıdır; geçmişini geleceğe satmaktadır. Tüketicide yaşadığı hayattan memnun olmadığı hissini hatırlatır, eksikliğin toplum düzeninde değil bireysel hayatına olduğu algısını yaratır. Reklamcılık, tüketimi demokrasinin yerini alan bir düzenek kurar. Öznelerin yiyeceklerini, kıyafetlerini, otomobilini seçmesi siyasal seçimin yerini alır. Kapitalizm varlığını, sömürdüğü çoğunluğun arzularını sınırlı biçimde tanımlamaya zorlayarak sürdürür. Eskiden bu durum yoksullukla sağlanırken günümüz gelişmiş ülkelerinde topluma arzu edileni, arzu edilemeyecek olanı, şeylerin ne olduğu ve yanlış ölçütleri zorla kabul ettirilerek yapılmaktadır (Berger, 2013: 151-154).

Kültür Endüstrisi gücünü, tüketicide kendi yarattığı gereksinimle bir olmasından alır. Mekanikleştirilmiş emek gücü süreciyle baş edebilmek için işçisinin boş zamanlarını değerlendirmeye gereksinimi vardır. Bu boş zamanı değerlendirmek için öne çıkan kavram ise eğlencedir. Eğlence, geç kapitalizm koşullarında çalışmanın bir uzantısıdır. “Eğlencenin tanımı, üretici olmayan bir zaman tüketiminin tanımıdır” (Baudrillard, 2019: 203). Kültür Endüstrisi’nde eğlenme olgusu, hiçbir şey düşünmemek, olduğu yerde bile acıyı unutmaktır. Bunun temelinde yatan asıl unsur güçsüzlüktür. Gerçekten bir tür kaçıştır. Eğlencenin vaat ettiği özgürleşme, tıpkı yadsıma gibi düşünceden de kurtulmaktır (Adorno, 2009: 78).

İşçi, boş zamanlarında eğlenmeye yönelik pratiklerle yapay da olsa mutluluğa ulaşma arzusundadır. Fakat mesai zamanındaki mekanikleştirme süreci öylesine güçlüdür ki eğlence metalarının üretimini temelden belirleyerek, bu kimselere boş zamanlarında da emek süreçlerinin kopyasından başka bir şey yaşatmaz (Adorno, 2009: 68). Buradaki sorun, Postman'ın ifadesiyle iletişim araçlarının eğlendirici temalar sunması değil, bütün temaların eğlence olarak sunulmasıdır. Başka bir ifadeyle eğlence, televizyondaki her çeşit söylemin üst-ideolojisi. Ne gösterildiğinin ya da hangi perspektifin yansıtıldığının önemi yoktur. Her şeyin üstünde tutulan varsayım, herkesin eğlenmesi ve haz alması gözetilerek içeriklerin sunulmasıdır (Postman, 2019: 112).

Walter Benjamin de kitle kültürü yaratımında kitle iletişim araçlarının etkisine vurgu yapar. Ona göre kitle iletişim araçları 'yalancı bireysellik' ve 'kişilik tıkanması' yaratır. Kapitalizmin yabancılaşmış üretkenliğini, şeyleşmiş teknolojisini ve doğanın tahrip edilmesini eleştirir. Tekniği doğaya egemen olmakla özdeş tutan emperyalistlerin öğretisini ve ilerleme mitini sorgular. Eskiden biricik ve özel olan sanat ürünleri teknolojik çağda, tekniğin olanaklarıyla sıradan birer meta olurlar. Bu durumdan ötürü çağdaş sanat ürünlerinin yanı sıra 'insanlar da halesini' yitirir (Benjamin, 2020: 50-79).

İletişim alanının ayrı bir disiplin olarak ortaya çıkmasından önce Adorno ve Horkheimer, Colombia Üniversitesinde Paul Lazarsfeld'le birlikte çalışmalarda bulunsalar da Amerikan ampirik çalışma yöntemine çok sıcak bakmayıp, eleştirel bir tutum takınırlar. 1938 yılında Adorno *Princeton Radyo Projesine* katılırken Amerikan ampirik geleneği ile eleştirel yaklaşımın iş birliği kurabileceği umudunu taşımış olmasına rağmen bu girişim gerçekleşmez ve proje 1939 yılında sona erer (Stevenson, 1996: 183). Okulun üyeleri Amerika'daki hâkim egemen iletişim çalışmalarına mesafeli dursalar da eleştirel teori bağlamında kullanılabilir yönlerini de denemekten çekinmezler.

Frankfurt Okulu temsilcileri, Amerika'da sürgünderken tüketim toplumunun doğuşuna, kitle kültürünün ve iletişiminin yaygınlaşmasına, Amerikan başkanı Roosevelt'in politik ikna için radyoyu kullanmasına, Amerikalıların sürekli sinemaya ve tiyatroya gidişine tanık olurlar. Bu tanıklıklar, kitle iletişim araçlarına yönelik eleştirilerinin temel bulgularını oluşturur. Horkheimer ve Adorno gazete ve dergi gibi kitle kültürü ürünlerinin genişleyen popülaritesini görüp, California iş çevresinin ve elit kesiminin kitle kültürünü egemenlikleri altına alma girişimini, medya ve tüketim toplumu yaratmak için eğlence endüstrisinin sarf ettiği olağanüstü çabayı gözlemleme fırsatını elde ederler (Kellner, 2006: 134).

Sinema, radyo, reklamlar ve dergiler, kentlerdeki sergi sarayları, büyük şirket binaları, yaşanan konutlar, sıradan, gündelik, maddi yaşam unsurları, kültür tanımı içinde yer almakta ve tüm bunlar, Kültür Endüstrisi'nin yegâne inceleme nesneleridir (Kurt, 2009: 42).

Kültür Endüstrisi liberal endüstriyel toplumlarda doğar ve bu durum rastlantı değildir. Bu toplumlara has kitle iletişim araçları özellikle sinema, radyo, tiyatro, dergi buralarda talep görür. Kültür Endüstrisi kitle iletişim araçları vasıtasıyla üretilir ve dağıtılır. Modern toplumda kitle iletişim araçları sanattan çok tekellere hizmet eder. Sanat ve müzik ticarileşerek ticari bir nesneye dönüşür. Bu bağlamda kitle iletişim araçları totalitarizmin yaygınlaşmasına katkıda bulunur. Radyo ve sinemanın faşizmdeki payı yadsınamaz. Kitle iletişim araçları eğlence vasıtasıyla öznelerin bilinçlerinin parçalanmasında ve onları birer tüketici konumuna getirmede etkin bir rol üstlenir (Adorno, Horkheimer, 2010: 221).

Sinema salonunda film izleme eylemi sırasında seyirci, ekranda çeşitli ticari amaçlarla ve kapitalist değerlerin hâkim olduğu bir kültüre özgü simgelerin yerleştirildiği filmsel metinlerle, sinematografik düzenlemelerle karşı karşıya kalır. Seyirci sinema salonunda bu bağlamda 'tutsaktır'. Seyircinin bu tutsaklığı çoğu zaman farkında olunmayan gönüllü bir tutsaklıktır. Bu tutsaklık ilişkisi, kendi içindeki koşullar ve dayatmalar bağlamında beklentiler ve etkileri açısından ayrıca değerlendirilerek tartışılmalıdır. Seyir ve seyirci, sinema ve film arasındaki ilişkinin Kültür Endüstrisi kavramı çerçevesinde ele alınıp incelenmesi ufuk açıcı olacaktır (Kirel, 2012: 29).

Çalışmanın bu bölümünde Frankfurt Okuluna ile Kültür Endüstrisi'ne dair açıklamalar getirilmiştir. Kitle iletişim araçlarıyla Kültür Endüstrisi arasındaki ilişkiye kısaca değinilmiştir. Kültür Endüstrisi'nin sinemayla ilişkisine odaklanılmadan önce kitle iletişim araçlarına yönelik daha derinlikli açıklamalar getirilmesi, çalışmanın bütünlüğüne katkı sağlayacaktır. Bir sonraki bölümde kitle iletişim araçlarına ve onun tarihsel arka planına yönelik çeşitli bakış açıları ele alınacaktır.

1.2.1. Kitle İletişim Araçları

İletişim insanlık tarihi kadar eskidir ve çok sayıda iletişim kurma çeşidi vardır. İletişimde dil çok önemli olmakla birlikte sadece dilden ibaret değildir. Yazılı metinler, giyim kuşam, sosyal hareketler, semboller, görsel kodlar, sanat yapıtları, dini performans ve ritüeller de birer iletişim formudur (Edgar, Sedgwick, 2007: 76). İletişimin en ilkel formlarından günümüz teknolojik araçlarına kadar iletişimin her yönü, aşaması önem taşır. İnsanın iletişim

kurma ihtiyacı, iletişim formları zaman içinde değişiklik gösterse de her dönemde görülmektedir.

“İletişim, Latince kökenli communication sözcüğünün karşılığıdır. Ortamdaki nesneler, olaylar, olgularla ilgili haber veren, bunlara dair değişimleri birbirine aktaran aynı olay, olgu, sorunlar hakkında geçmişte benzer deneyimleri olan ve bu deneyimleri birbirine aktaran insanların oluşturduğu toplum veya toplum yaşamında gerçekleşen tutum, yargı, düşünce ve duygu alışverişlerine iletişim denir” (Oskay, 2018: 23).

İletişim tarihi aynı zamanda araç-gereç ve teknolojinin gelişimiyle paralel şekilde değişime uğrar. Bu gelişmelerin tarihi, toplumsal üretim sürecinin tarihinden bağımsız değildir. Bilim ve teknik, maddi hayatın üretiminde doğup, buna bağlı uğraşların sonucunda gelişimine devam eder (Aymaz, 2018: 126). İletişim alanındaki gelişmelerin toplumsal yapıyla organik bir bağı vardır. Toplumsal ihtiyaçlar ve toplumun yapısı iletişimdeki değişimlerin temel dinamiğini oluşturur.

İletişim tarihinde dönüm noktalarından birisi ‘kitle’ kavramının ortaya çıkmasıdır. Sanayi devrimi ile ivmelenen kapitalizm, biriken sermaye ve pazar ihtiyacından ötürü yeni arayışlara yönelir. Tüketimle beraber kârını arttırmayı hedefleyen kapitalizmde ‘üretim için tüketim’ zorunlu hale gelir. Tüketimi toplumun her alanına entegre etme uğraşları sonucunda kitle kavramı doğar.

Kitle iletişim araçlarının tarihi, matbaanın 1450’li yıllarda Johann Gutenberg tarafından ticari olarak kullanmaya başlamasına kadar götürülebilir. Kitle iletişim araçları; bilginin yazılı, görsel ve işitsel materyal halinde büyük ölçekli olarak dağıtımını, yayımını ya da iletişimini sağlayan her türlü teknik olarak tanımlanır (Özdemir, 1998: 35).

On dokuzuncu yüzyılda basın, yirminci yüzyılda ise radyo, sinema ve televizyon toplumun geniş kesimlerine yayılırken, küreselleşme faktörüyle beraber yaygınlığını ve etkinliğini iyice artırır. İnternetin yaygınlaşması sonucu yeni iletişim formlarının ve araçlarının da ortaya çıkmasıyla kitle iletişim araçları birey ve toplum için hayati bir konuma gelir. Toplumsal değişimleri anlama ve açıklama çabasındaki akademik ilginin de odağına yerleşir. Bu bağlamda kitle iletişim araçlarının bireyle ve toplumla ilişkisi, bu araçların toplumsal yaşama etkisi araştırılmaya başlanır (Durdağ, 2017: 271).

Kitle iletişim araçlarında yönelik ilk çalışmalar yirminci yüzyılın başlarında yapılır. Bu iletişim çalışmaları ABD merkezlidir. İlk araştırmaların ortak özelliği; araştırmaları yapanların iletişim alanı dışında başka disiplinlerden gelmeleridir. Daha çok siyasal, sosyolojik ve

psikoloji temelli çalışmaların yapıldığı araştırmalarda nicel veriler öncelikli olarak kullanılır. Anglo-Saxon bilim felsefesinin ve Amerikan pragmatizminin ürünleri olan bu çalışmalar sermayenin kontrolünde, eleştirel olmayan ampirik yapılarıyla dikkat çeker (Hardt, 1999: 19).

Yaylagül'e göre kitle iletişimi örgütsel bir yapı altında gerçekleştirilir. Bu yapı, endüstri düzeyinde örgütlenmiş ve sermayenin denetimindedir. Kitle iletişim araçlarının üretimi, gelişimi ve kullanımı üretim araçlarını kontrol eden grupların çıkarları ve beklentileriyle bağlantılıdır. Bu yönüyle mülkiyet ilişkilerinin önemli bir parçasıdır. Kitlese ölçeekte üretime ve tüketime dayanan kapitalizmde kitle iletişim araçları, kitlelere ürün ve hizmetler aracılığıyla egemen grupların görüş ve ideolojilerini dayatmakta çok kullanışlıdır. Bundan dolayı kitle iletişim araçlarını ve bu araçlarla yapılan örgütlü çalışmaları tarihsel, toplumsal bakış açısıyla incelemek gereklidir (Yaylagül, 2020: 17-20).

Neil Postman da Yaylagül'e paralel olarak iletişim araçlarının belli türde içerikleri önemsemediğini, bundan ötürü bir kültüre hükmedebileceğini ileri sürer. Kültürdeki mevcut entelektüel ve toplumsal meşguliyetlerin şekillenmesinde kitle iletişim araçları en etkili unsurdur. Gündelik yaşamda hem yazılı hem de görsel iletişim, dünyayı bireyler adına sınıflandırır, sıralı olarak bir araya getirir, çerçeve çizer, genişletir, küçültür, renklendirir ve dünyanın görünümüne ilişkin savlar ortaya atar. Doğa, insan, zekâ, ideoloji ve daha birçok unsur, olduğu gibi değil yalnızca dillerdeki mevcut biçimiyle görülür. Diller, bireylerin iletişim araçlarıdır. İletişim araçları metaforlardır. Metaforlar da kültürün içeriğini yaratmaktadır (Postman, 2019: 18-26).

Kitle iletişim araçlarının sosyal yaşamın gündelik pratiklerine en büyük etkisi, popüler kültürün asıl belirleyici ögesi olmasıdır. Popüler kültür içinde üretilen içerikler kitle iletişim araçları tarafından halka ulaştırılır. Bireyler bu içerikleri sorgulamasız tüketerek bağımlı bir konumda bulunurlar. Bu bağımlı ilişkide popüler kültürü alımlayanların, tükettikleri içeriklerin nitelikleri konusunda en ufak bir görüşü veya değiştirme güçleri yoktur. Kitleler, gündelik yaşamı doğrudan deneyimlemek yerine kitle iletişim araçları üzerinden popüler kültür içerikleriyle deneyimler. Bu durum edilgen bir yaşam tarzı yaratarak kitle iletişim araçlarının toplum üzerinde büyük bir güç olmasını sağlar (Güçhan (Yücel), 1989: 108).

Frankfurt Okulu temsilcilerinden Marcuse, kitle iletişim araçlarını 'sosyalizasyon ajanı' olarak tanımlar. Ona göre kitle iletişim araçları modern toplumlarda kitle kültürünün yaratılmasında temel etkenlerden biridir. Kitle iletişim uzmanları, sistemin çıkarına hizmet

eden değerleri iletirler. Yoğun manipölasyon sonucu bireyin özerkliği zayıflatılır. Özellikle dil aracılığı ile oluşturulan kitle kültürü üzerinden kişinin içinde bulunduğu kültürel ağ, ‘gerçek kültür’ yok edilir. Bunun sonucunda kamusal/özel ilgiler/çıkarlar arasında yanlış bir ahenk kurulur, tüketim eğilimi güçlendirilir, reklam estetiği genişletilir, var olan işçi sınıfının bilinci zayıflatılır, cinsellik manipöle edilir ve araçsal akıl baskın konuma getirilir (Marcuse, 1995: 67-68).

Baudrillard’a göre kitle iletişiminin sunduğu gerçeklik değil, gerçekliğin baş döndürücülüğüdür (Baudrillard 2019: 27). Baudrillard, kitle iletişim araçlarına olumsuz bir anlam yükler. Ona göre toplumsallaşmanın hızı, iletişim araçlarının gönderdiği mesajlarla ilgilenme düzeyiyle doğru orantılı olarak ölçölür. Her geçen gün daha fazla haber ve bilgi üretilse de gittikçe daha az anlamın üretildiği bir dünyada yaşanmaktadır (Baudrillard, 2020: 114). Yaşam, hayali içeriklerle ve azar azar enjekte edilen ya da uyanırken gündüz görölün düş türünden bir haber ve iletişim ağıyla sarılıdır. Anlam ve iletişim hipergerçek durumundadır. Gerçeği yok eden görüntü (simölakr) gerçekten daha da gerçek görünmektedir (a.g.e.: 116). Sistemin var olabilmesi için göstergelerin -haberlerin- sürekli yinelenmesi gerekir. Kitle iletişim araçları toplumsallaşmayı sağlamaya yönelik değil, toplumsalın kitleler arasında kaybolmasına yönelik araçlardır. Kitle iletişim araçları ve gerçek, artık hakikat düzeyinde birbirinden ayrılması imkânsız tek bir yapıya dönüşür (a.g.e.: 120).

Eduardo Galeano’ya göre kitle iletişim araçları insanları özellikle iletişimsiz bırakır. İktidar merkezleri bireylere büyük makineler ve patentlerin yanı sıra ideoloji de ihraç eder. Bu ideoloji insanlara ‘ulusal kültür’ olarak tanıtılmaktadır. Çoklu pazarların ve çok uluslu şirketlerin çağında, ekonomi globalleşmektedir. Hızlı gelişmeler ve araçların küresel ölçekte yayılışıyla ‘kitle kültürü’ de globalleşir. Yoksullara zenginlik, ezilenlere özgürlük, yenilenlere zafer, güçsüzlere iktidar illüzyonları satılır. Televizyon, radyo ve sinema dünyadaki eşitsiz düzeni haklı göstermek adına göstergeler sunar (Galeano, 2006: 20).

Umberto Eco’ya göre kitle iletişimi, uzaktan kumandayla herkesin kendine bir ‘program’ seçtiği ve denetlenmesi imkânsız ileteler yumağıdır. İletileri gönderenlerin belli siyasi ve pedagojik hesapları vardır. İktidarca denetlenen bir merkezi gönderici, iletilerini radyo, televizyon, sinema, gazeteler ve dergiler üzerinden alıcılara gönderir. Artık tek başına ortada bir iktidar yoktur. İktidar artık elle tutulamaz bir gerçekliğe sahiptir ve hedef kitle bu iletelerin nereden geldiğini bilmemektedir (Eco, 2020: 187).

1.2.2. Kültür Endüstrisi-Sinema İlişkisi

Sinema, on dokuzuncu yüzyılının sonunda ortaya çıkıp yirminci yüzyıla beraber kendine sanat dalları arasında yer bulur. Lumiere kardeşlerin icadından sonra halkın sinemaya artan ilgisi sinemayı geniş halk kitlelerine ulaştırır. Bu durumun doğal bir sonucu olarak sinema, bir kitle iletişim aracı olur. Sinema gösterimlerinin paralı olmasıyla birlikte sinemanın ticari yönü ortaya çıkınca, sinema sanatsal gelişimiyle beraber ticari bir meta olarak da konumlanır. Sinemanın ticari yönü Amerika'da Avrupa'dan daha önce başlar. Eleştirel teorisyenlerden Adorno, Horkheimer ve Löwenthal Amerika'da sürgünde bulundukları sırada sinemanın yukarda bahsi geçen özelliklerinden dolayı özellikle sinema hakkında çalışırlar (Kolu ık, 2017: 146).

Frankfurt Okulu'na göre sinema, Kültür Endüstrisi'nin en önemli araçlarından birisidir. Mevcut düzenin hegemonyasını elinde bulunduran g  ler, kendi çıkarlarına yönelik ideolojik mesajlarını sinemanın icadından şimdiye dek etkili bir şekilde beyazperdede kullanmaktadır. Sinema, geniş kitlelere ulaşabilmesinden dolayı Kültür Endüstrisi'nin en işlevsel 'aygıtlarından' biri konumundadır. Nitekim savaş zamanlarında propaganda amaçlı yapılan filmlerle iktidarlar egemenliklerini korur, güçlendirir ve ideolojilerini toplumda yaygınlaştırırlar.

Kültür Endüstrisi kitleleri kontrol etmek için propagandaya büyük önem verir. Ticari sinema, bu bağlamda Kültür Endüstrisi'nin kitleleri kontrol etmek için kullandığı en etkin araçlardan biridir. Chomsky ve Herman'a göre "ana akım medya, mesajları ve sembolleri sıradan insanlara ileten bir sistem olarak hizmet verir. Eğlendirmek, avutmak, bilgi vermek ve bireyleri toplumun bütününe eklemleyen değerleri, inançları ve davranış kodlarını aşılamak işlevleri arasındadır. Refahın belli ellerde toplandığı ve önemli sınıfsal çıkar çelişkilerinin bulunduğu bir dünyada, bu rolü yerine getirmek sistematik bir propagandayı gerektirir." (2012: 72). Bu alıntıdan hareketle sinema veya diğer kitle iletişim araçları üzerinden propaganda amaçlı içerikler üretmek, kapitalist sistem içinde Kültür Endüstrisi'nin asıl varlık sebeplerinden biridir.

Haraketli görüntülerden oluşan sinema, eğitimli-eğitimsiz toplumun her kesimine seslenebilen ve tüm ekonomik sınıflardan kişilerin maddi olarak karşılayabileceği bir yapıya sahiptir. Bu özellikleriyle kitleleri kendine çeken bir sanattır. Sinemanın keyifli zaman

geçirtmesi ve eğitici niteliklere sahip olması da dikkate alındığında kitleler üzerindeki etkisi daha net ortaya çıkar (Kuyucak Esen, 2019: 13).

Frankfurt Okulu sinemayı; kapsayıcı, ekonomi-politik, estetik ve alımlama bağlamlarında, çok katmanlı ve diyalektik yöntemlerle ele alır. Okul, sinemayı kapitalist kitle kültürünün simgesel birliğinin bir uzantısı olarak değerlendirir. Marksizm'e ait metalaştırma, yabancılaşma ve maddeleştirme gibi kavramları kullanan Frankfurt Okulu'na göre sinema, popüler kültürü üreten, aracılık eden aynı zamanda ürettiği kültürün pazar koşullarını da belirleyen bir konumdadır (Stam, 2014: 78).

Bir kitle iletişim aracı olan sinemada anlam, farklı imgeler ve temsiller vasıtasıyla izleyiciye aktarılır. Bu temsil ve imgelerin toplumsal yapıdan, ilişki türlerinden, söz konusu ülkenin iktisadi, siyasi, kültürel hayatından bağımsız olduğunu savunmak mümkün değildir (Aksakal, 749: 2018).

Klasik Marksist yaklaşım, altyapının önemini belirtirken altyapının üstyapıyla ilişkisini diyalektik ilişki içinde ele alır. Frankfurt Okulu'na göre de altyapı ve üstyapı arasında kuvvetli bir etkileşim vardır. Kültürün kendisi bir endüstridir ve bu endüstrinin ürünleri olan kültür ürünleri de kitleyi tüketicilere dönüştürürken eğlence vasıtasıyla sistemin sürekliliğini sağlar. İdeolojik boyutlarının yanı sıra meta olan kültür ürünleri, diğer sektörlerdeki yapısal üretime benzer bir sistemle üretilir. Kültür Endüstrisi ve sinema ilişkisi ekonomik bakış açısıyla incelendiğinde; sinemanın arz tarafında üreticiler ve dağıtımçılarken varken, talep tarafında ise izleyiciler bulunur. Öte yandan her üretilen meta gibi bir filmin de kendine ait bir üretim fonksiyonu vardır. Üreticiler açısından filmi üretmekte belirleyici olan faktörler; sermaye, emek, teknoloji iken izleyiciler de vakitlerini başka bir işe ayırmak ve paralarını biriktirmek ya da başka bir şeye harcamakla film izlemek arasında bir seçim yaparlar. Diğer tüm endüstrilerdeki gibi sinema endüstrisinde hem arz yönünün hem de talep yönünün kararları makro ve mikro koşullardan, değişimlerden etkilenir (Parlayandemir, 2011: 1-2).

Kültür Endüstrisi-sinema ilişkisi izleyici perspektifinde ele alındığında; tüketim mallarının arasında yerini alan sanat yapıtları, izleyicisini de tüketiciye dönüştürmektedir. Tüketici olarak tanımlanan izleyiciler sadece sinema endüstrisi için değil, tanımlandıkları tüketici tipleriyle ilişkili olarak reklamlar sayesinde diğer endüstriler için de potansiyel müşteriler konumundadır. Sanat eserleri, kült değerlerini yitirip izleyici tarafından tüketilebilir meta değerleri ile algılanır (Parlayandemir, 2015: 40-41).

Kültür Endüstrisi ürünlerinde zaman zaman sistemin dışına çıkan kişi ve yapıtlar da görülür fakat bu istisnai örnekler sistemin kendi içinde planladığı, sisteme zarar vermeyecek şekilde ‘özgürlük’ lütfettiği alanlarda kendine yer bulabilir. Orson Welles’in sistemin dışına çıkan yöntemleri benimsemesi sistem tarafından bağışlanır. Çünkü bunlar Kültür Endüstrisi tarafından “hesaplanmış aykırılıklar” olarak sistemin geçerliliğini pekiştirirler (Adorno, 2009: 58).

Adorno’ya göre Kültür Endüstrisi’nin asıl sektörü sinemadır (Adorno, 2003: 78). Ona göre sinemada renkli filmler, çoğu zaman bir yeri yakıp yok etmede bombalardan daha etkilidir. Filmlerin konu edindiği, işlendiği hiçbir yurt, filmlerin karşısında yurt olarak kalmaya devam edemez. Bu duruma en uygun örnekler özellikle Hollywood filmleri üzerinden ülkelere, coğrafyalara dair kolektif şekilde edinilen önyargılardır. Dünyanın belli bir kesimini terörize etmek veya sömürgeleştirmek amacıyla tarihin çeşitli dönemlerinde sinema, Kültür Endüstrisi’ne has özellikleriyle ‘bireylerin mahkûm olduğu insani zayıflıkların sömürülmesi’ politikasını güder. Bu bireylerin bilinci önyargılarla doldurulur (a.g.e.: 82).

Kültür Endüstrisi standartlarına göre sinemada izleyici için sınıflandıracak hiçbir şey yoktur. Çünkü her şey üretimin güçleri tarafından çok önceden sınıflandırılır. Filmlerde bütün klişeler ve hazır şemalar konumlandırılır. Başından itibaren bir filmin nasıl biteceği, kimin ödüllendirip kimin cezalandırılacağı ya da unutulacağı bilinir. Efektler ve espriler bile ait oldukları sahneler gibi önceden tasarlanır. Bunlar özel uzmanlar ve uzmanların büroları tarafından iş bölümü halinde programlanır (Adorno, Horkheimer, 2010: 168).

Adorno, sinema endüstrisinin gündelik algı dünyasının aynısını yaratmayı hedeflediğini ileri sürer. Film ile gerçekliği özdeşleştiren birey, filmi, dışarıda az önce tanık olduğu yaşamın devamı olarak algılar (Adorno, 2009: 55). Çizgi filmdeki Donald Duck’ın her gün dayak yemesi, gerçek hayattaki talihsizlikleri göstermesi, insanları yaşadıkları kötü olaylara alıştırmak içindir. Düzen, beyazperde üzerinden insanları kapitalist yaşama alıştırmak, bireysel direnişi engellemek ve bunları kanıksatmak için kullanır. Böylece Kültür Endüstrisi, hali hazırdaki yaşantıyı iyi yaşamın kendisi gibi göstererek, iyi yaşamın üstünü örtmek için sinemayı etkin olarak kullanır (Adorno, 2003: 81).

Filmler, gündelik algı dünyasını yeniden üretmeyi amaçlar. Dışarda gördüğü dünyayı az önce izlediği filmin devamı olarak algılayan sinema izleyicisinin bu deneyimi, film yapımcılarının temel ilkesi haline gelir. Sinema, sesli filmlerin beyazperdeye girmesinden

sonra yaşamın sesli filmlerden ayırt edilmemesi ilkesine göre yapılır. Filmlerde izleyicilerin düşünme ve yaratıcı yetilerini felce uğratmak amaçlanmaktadır. İzleyiciye kontrolü bırakmadan, filmin sunduğu olguların denetlenmesine ve eleştirel olarak tahlil edilmesine olanak vermeden özdeşleşme yaratılması amaçlanır (Adorno, Horkheimer, 2010: 169-170).

Film, kâr amaçlı bir endüstri ürünüdür. Sinemada oynatılan filmler, izleyicinin cebini sömürürken öte yandan zihnini de köleleştirir. Sinemanın ulaşılabilir olması, gücü elinde bulunduranlar tarafından özellikle sağlanır. Böylelikle film eğer aşırı soyut veya teknik açıdan kusurlu değilse kendisini gerçeklik olarak sunar ve bu gerçekliğin insanları ikna eden bir yönü olduğunu ima eder. Kapitalist toplum düzeninde yabancılaşan, mekanikleşen, doğadan kopan, vahşi ve aşırı teknolojikleşmiş bir hayatın metası durumuna gelen birey, yaşamın kendini tekrar eden eşitsizliğine ve acımasızlığına beyazperde tekrarlarıyla kendini alıştırır (Wayne, 2012: 379).

Kültür Endüstrisi'nin gündelik hayatın bütün pratiklerine ve zihnin en derinlerine kadar ulaşabilmesi sonucunda birey kendi hayatının tutsağı olur. Bu durumdan kurtulmanın yollarından biri de yüksek (saf) sanattır. Kültür Endüstrisi kendine hedef olarak seçtiği kitleyi uyutur, uyuşturur ve objeleştirir. Zor, modernist bir sanat ise özellikle seyircide gerçek bir demokratik toplum yaratmak için gerekli olan eleştirel kapasitelerinin gelişimini destekler (Stam, 2014: 79). Yüksek sanat ile birey, Kültür Endüstrisi'nin dayattığı eğlence ve düşük sanat ürünlerinin yarattığı 'sis bulutundan' kurtulabileceği bir bilinç düzeyine ulaşabilir. Onu yaratanlar tarafından seçkin sınıfın sanatı olarak algılanan yüksek sanat; keşfedici, yaratıcı ve devrimci özellikler barındırması ile geleceğe yönelik sanatı ifade eder. Yüksek sanat kendi tanımlamasını, kendisini kitle kültürünün (düşük sanatın) karşısında konumlandırarak yapar. Yüksek sanatın yaratıcıları kitle kültürünü; nüfus bakımından çoğunluğa ait olan, estetik düzeyi düşük ve kitle iletişim araçları yoluyla muhatabına ulaştırılan kültür olarak tanımlar (İrmalı, 2019: 11).

Adorno ve Horkheimer sadece mevcut duruma dair tespit yapmakla kalmaz aynı zamanda çözüme dair birtakım öneriler de getirirler. Onlara göre sisteme ait ürünlerin amaçlarını topluma anlatmak ve göstermek, sorunun çözümünde ve gerekli olan değişimi yaratmada etkilidir. Zizek'e göre *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde amaç, yönetilen dünyanın kaçınılmaz sonunu bir felaket olarak göstererek, bu sondan kurtuluşun sağlanmasıdır. Bu sonu engellemenin tek yolu felaketin gösterilmesidir (Zizek'ten akt. Rasmussen, 2007: 86).

Kulak, Adorno'dan hareketle sinemada seyirciden beklentinin izlediği film üzerine düşünmesi değil, olay örgüsünü takip ederek kendisine sunulanı hazır olarak kabul etmesi olduğunu belirtir. Seyirciden filmin türüne göre şaşırması, dehşete düşmesi, gülmesi ve eğlenmesi beklenir. İzlediği filmdeki karakterlerle özdeşleşme yaşasa da karakterin içinde bulunduğu durum izleyiciyi rahatsız eder. İzleyiciyi, karakterin yerinde olmadığı bilinci avutur. Kontrollü bir heyecan ve süreli-sınırlı- bir özdeşleşme söz konusudur. Bu avuntu onu hem gündelik yaşama tekrar bağlar hem de seyircinin karşılaştığı benzer durumların 'olağanlaşmasını' sağlar. Olağanlaşma, bireylerin gündelik yaşamda deneyimlediği kimi örneklerle pekişir ve totaliteye uyum sürdürülür. Bu noktada toplumsal ilişkilerin bir bütün olarak mutlak olduğu düşüncesinin zihinlere kazınmak istenmektedir. Bundan ötürü mutlak olan sadece totalitedir. Birey için hiçbir şey kesin ve öngörülebilir değildir. Beyazperdede görünen karakterin yaşadığı mahvoluşlar ve bu durumu pekiştiren belirsizlik halleri izleyicide şaşkınlık ve kaygı yaratır. Birey mevcut hayat koşullarını daha iyiye götürse de her zaman 'görünmeyen bir el' mevcuttur ve mutlak olan sadece o'dur. Birey, mevcut koşulları kabul etmeli onunla barışık olarak yaşamalıdır. Erk tarafından yaratılan hükümlere boyun eğmelidir, bu da beraberinde gündelik hayatın mevcut haliyle korunmasını esas alır. Sinema, biçimi ve içeriği ile toplumdaki egemen düzenin devamını ve yeniden üretimini bu şekilde sağlar. Filmlerde önemli olan ülkede gündemin ne olduğundan çok neyin kitle ölçeğinde dayatıldığı veya dayatılmak istendiğidir. Ayrıca seyirciler gündelik hayatlarıyla bağlantılı filmleri yoğun ilgi göstererek tüketir. Bu hızlı film temposunda seyirci hep bir sonraki filmi bekler ve yeni filmlere eski filmlere oranla daha çok önem verir. Yeni filmler bazen sadece bir kıyafetle bazen toplumun tamamını kapsayabilecek bir değişim fikriyle 'yenilikler' getirir. Bu yenilikler izleyicinin hayatında birtakım değişiklikler yaşandığı algısını yaratsa da mevcut totaliteye daha fazla uyum getirmeleri bağlamında birbirlerinden ayrılamaz. Sinema önemli bir toplumsal kontrol aracıdır. Sinemanın en önemli özelliklerinden birisi rasyonalizasyon açısından bir deney alanı olmasıdır (Kulak, 2016: 81-86).

Ana akım popüler sinema filmleri, tüketici ne isterse onu izleyicinin önüne koyar. Tüketicinin istemediği şeyleri dahi bilinçaltına nüfuz ederek izleyicinin asıl istediği şey olarak sunar. Bu da kitleye şu an mevcut durumda istediğinden çok daha fazlasını vermektir. Aksi halde Kültür Endüstrisi geniş kitlelere yayılamaz ve varlığını sürdüremez. Kültür Endüstrisi'nde bireylerin sürekli tüketici konumunda olmaları amaçlanır. Bu yüzden Kültür Endüstrisi bireylerin tüketim alışkanlıklarını değil iradelerini kontrol etmek istemektedir (Adorno, 1981: 204-205).

Sinema, icadından beri dünyanın görünür yüzünün röprodüksiyonunu yapacak güce sahiptir. Beyazperdede ekrana doldurulan objeler, mekanlar, yüzler ve jestler ile günlük hayatın gerçekliği yeniden yaratılır. Popüler kültür -Kültür Endüstrisi- ürünü olan bir film üretilmiş eşyadır. Bu türden filmler, kitlelere yönelik önceden etkisi tasarlanmış, bilindik fikir kalıpları içinde gerçekliği yeniden kurgulayan ürünlerdir. Ana akım ticari sinemasında gösterilen filmlerdeki gerçeklikle, doğal gündelik yaşam deneyimi arasındaki ilişki zayıftır. Popüler filmlerde görülen gerçeklik ve gösterilen fiziksel metalar gündelik yaşamın gerçekliğinde bir karşılık bulamaz. Modern kitle kültürü ürünü olan filmlerin esas hedeflerinden bir diğeri de kültürel olarak elit veya rafine zevkleri olan, ana akım sinema filmleri izlemeyen izleyicileri de bünyesine katarak onları kültürün yeni tüketicileri konuma getirmektir (Witkin, 2003: 136-137).

Filmlerdeki eril kahramanlık maceraları, romantizm anlayışı, kadın melodramları, şiddet, ırkçılığa ve suça dair klişeler gibi tematik kalıplar, gerçekliği toplumsal değer ve kurumlarla ilişkilendirerek bunların hayatın doğal ve saklı olmayan göstergeleri şeklinde algılanmalarını sağlar (Ryan, Kellner, 2016: 17). Bu sebepten dolayı sinema toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller bütünü içindeki yerini alır. Bu inşa, temsillerin içselleştirilmesiyle oluşur. Sinema, toplumsal yaşamın ne olduğu veya ne olması gerektiğine ilişkin ortak tutum ve düşüncüyü yönlendirir. Bu bağlamda sinema mevcut düzenin korunmasına yönelik düşünce ve davranışları koruyarak, kültürel temsiller aracılığı ile görevini yerine getirmektedir (a.g.e.: 33-37). Kültürdeki bu politik veriler, söz konusu temsillerden önce mevcut değildir. Sinemadaki temsillerin kendileri, bu anlamları ve gerçeklikleri inşa etmek için rol verilen sistemli düzeneklerdir (a.g.e.: 411). Bu yönüyle sinemanın Kültür Endüstrisi içinde egemen güçler için önemi ve işlevi ortaya çıkmaktadır. Toplumlara kontrol altına almak ve bu kontrol sistemine karşı oluşabilecek muhalefeti de yok etmek adına sinema, ideolojik bir unsurdur. Mevcut sistemin üretimi ve korunması için filmler, temsiller aracılığıyla kitlelerin düşünce dünyalarına dayatılmaktadır.

Walter Benjamin, Frankfurt Okulu'nun resmi bir üyesi olmasa da eleştirel teorisinin oluşmasında ve Frankfurt Okulu'nun diğer teorilerine katkılarında dolayı bu bölümde ele alınması gereken bir isimdir. Benjamin'in özellikle sinema ve tiyatro konusunda çok sayıda yazısı bulunmaktadır. Kendisi Frankfurt Okulu'nun 'dış çevre' üyesidir (Kızılcıkelik, 2008: 62-64). Benjamin, sanat eserini geleneksel ve teknik -modern- olarak ikiye ayırır. Tekniğin

olanaklarıyla beraber geleneksel sanata içkin olan ‘şimdi’ ve ‘buradalık’ yok olmakta, elle üretilenin yerini teknik yolla üretilen almaktadır (Benjamin, 2020: 63).

Benjamin’e göre sinema, kaynağından aktardığı yakın çekimlerle bilinen nesnelerin görsel ayrıntılarını izleyiciye sunar. Kamera aygıtının dahiyane yöntemleriyle sıradan mekânları inceleyerek, yaşama ait zorunluluklarının bilgisini arttırır ve bireylere daha önce hiç düşünülmemiş devimim alanları kazandırır. Yakın çekim planlar mekanları genişletirken, ağır çekimlerle devinim, geniş zaman parçalarına yayılır. Büyütülerek gösterilen nesneler tam net olmasa da halihazırda görülenin belirgin kılınmasıyla kalmayıp, maddenin yeni yapısal oluşumlarını da ortaya çıkartır. Tüm bu özellikleriyle kameraya seslenen doğanın, göze seslenenden farklı olduğu somut şekilde kanıtlanır. Bu farklılık, insanın bilinciyle etkin olduğu bir uzamın yerini, bilinçsiz etkinliğe sahne olan bir uzamın almasıyla ortaya çıkar. Kamera, iniş ve çıkışlarıyla, ağır ve hızlı çekim teknikleriyle, devinimi kesişi ve yalıtışıyla, yardımcı araçlarıyla eyleme, olaya karışır. “Güdüsel-bilinçaltına” dair bilgilerin psikanaliz seansları sayesinde öğrenilmesi gibi “görsel-bilinçaltı” hakkında da sadece kamera aracılığı ile bilgi edinmek mümkündür (Benjamin, 2020: 72-73).

Sanat ürünlerinin tekniğin olanaklarıyla yeniden çoğaltılabilmesi ile kitlenin sanatla ilişkisi değişime uğrar. Buna örnek olarak kitlelerin bir Picasso tablosu karşısında gerici bir tavır takınırken Chaplin filmleri karşısında ilerici bir tavır takınmaları verilebilir. Geleneksel sanatta -resim örneğinde olduğu gibi- mevcut alışılmış olan eserin keyfi, hiçbir eleştirel tutum olmadan çıkarılırken yeni olan itici bulunmaktadır. Sinemada ise eleştirel tutum ile yeni olandan alınan keyif birbiriyle örtüşmektedir. Bu bağlamda önemli nokta; izleyicilerin tek tek tepkileri ve bu bireysel tepkilerin toplamını oluşturan kitlesel tepki, hiçbir yerde sinemada olduğu kadar ‘kitleleşmeye’ bağımlı değildir. İzleyiciler tepkilerini açığa çıkararak kendilerini denetim altına almış olurlar (Benjamin, 2020: 70).

Benjamin tekniğin olanaklarının gelişimine paralel olarak, *aura*’nın yok olmasıyla birlikte ‘sanat eserinin ritüel ve geleneğin boyunduruğundan kurtularak’ özgürleşeceğini savunmaktadır. Böylece kitlelerin sanat ürünlerine erişebilmesi bağlamında tekniğe ilerici bir işlev yüklenebileceğini öne sürmektedir. Ona göre sinemada devrimci bir potansiyel bulunmaktadır. Hale (*aura*)’nin yitirilmesinin, sanatın törenlere bağımlı yapısından bütünüyle arındırılması anlamına geldiğini düşünür (Benjamin’den akt. Kızılcıkelik, 2008: 343).

Benjamin'in kitle iletişim araçlarına ve teknolojisine olumsuz bakış açısı, Frankfurt Okulu üyeleriyle özellikle de Adorno ile fikir çatışmalarına neden olsa da Adorno, Benjamin'nin sanat yapıtlarındaki *aura* ve *aura*'nın yitimine dair tezlerini destekler. Adorno, Benjamin'in *aura*'sını geleneksel sanat anlayışı olarak yani fiziksel olarak bulunmayan bir şeyi belirtme, işaret etme bağlamında ele alır. Kültür Endüstrisi, *aura*'nın karşısına bir şey koyamaz. Bu yönüyle Kültür Endüstrisi'nin ideolojik suçları ortaya çıkar (Adorno, 2009: 113).

Frankfurt Okulu'nun önemli temsilcilerinden Marcuse da Benjamin gibi sinemanın devrimci potansiyeline atıfta bulunur. Televizyon, sinema ve radyo gibi iletişim teknolojileri kapitalist koşullarda gelişip yaygınlaşması sonucunda baskıya ve sömürüye hizmet etse de Marcuse bu durumu, tarihi baştan belirlenmiş bir süreç olarak değerlendirmez. Belli koşullarda egemenlere hizmet eden iletişim teknolojileri, koşulların değişmesi halinde devrimci bir potansiyel de gösterebilir (Durdağ, 2017: 285).

Bu bölümde Frankfurt Okulu, Kültür Endüstrisi, kitle iletişim araçları ve Kültür Endüstrisi-sinema ilişkisi ele alınmıştır. İkinci bölümde çalışmanın asıl tartışma odağını oluşturan sinema sosyolojisi incelenecektir.

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMA SOSYOLOJİSİ

Sinema çalışmalarında sosyoloji biliminin çok sayıda olgusu bulunmaktadır. Sosyoloji araştırmalarda özellikle de iletişim sosyolojisi alanında sinemaya ve sinemanın etkilerine dair birçok çalışma mevcuttur. Sinema ve sosyoloji arasındaki bu ilişki yapısı sinema sosyolojisini bir alt dal olarak ortaya çıkarır. Bu bölümde ilk olarak sosyoloji bilimi genel hatlarıyla tanımlanacak sonrasında sinema sosyolojisi incelenecektir.

2.1. Sosyoloji

Terim olarak ilk kez Auguste Comte tarafından kullanılan, Herbert Spencer tarafından yaygınlaştırılan sosyoloji; insanın toplum yaşamının, insan grupları ile toplumlarının bilimsel incelemesidir. Sosyoloji kelime kökeni olarak Latince arkadaş anlamına gelen *socius* ile Yunancada araştırma veya akıl anlamına gelen *logos* kelimelerinin birleşiminden oluşur. İnsanların tarihsel süreçte ortaya attığı birtakım sorular vardır: Bu dünya nasıl ortaya çıktı? Bugünün yaşam koşulları, geçmiş dönemlerin yaşam koşullarından neden böylesine farklı? Gelecekte değişimin alacağı yön ne olacak? Bu gibi sorular ile cevapları sosyolojinin temel konularıdır. Sosyoloji, insanların neden böyle olduğu ve bu şekilde davranıyor olduğu hakkında, çok daha geniş bir bakış açısı benimsenmesi gerektiğini ortaya koyar (Giddens, 2012: 38).

İnsanlar, tarihin bütün dönemlerinde diğer insanlarla etkileşim halindedir. Tarihçiler, gazeteciler, ozanlar, öykücüler, din adamları, filozoflar toplumun farklı kesimlerini kendi alanları doğrultusunda incelerler. Sosyolog, yukarıda adı geçen meslek gruplarından farklı olarak toplumsal yapıya daha bütüncül olarak yaklaşan kişidir. Sosyolog, yaptığı gözlemleri ve ulaştığı verileri toplumsal yapı parametrelerine göre nasıl analiz edeceğini bilen kişidir (Fitcher, 2016: 1).

İbn-i Haldun'a göre toplumsal hayat, diğer bir ifadeyle insanların bir arada yaşaması kaçınılmazdır. Bu gerekliliğin nedeni insanın tabiatı gereği sosyal bir varlık olmasından ötürüdür. İnsanlar yaratılışları gereği hayatta kalabilmek, nesillerini devam ettirebilmek için başka insanlara (iş bölümüne) ihtiyaç duyarlar. Güçlerini birleştiren, yardımlaşan topluluklar

içlerinde barındırdıkları fertlerin ihtiyaçlarını karşılayabilirler. Bir arada yaşayamayan toplumlar dağınık, yaşamsal faaliyetlerini sürdüremezler (İbn-i Haldun, 2017: 69).

Yirminci yüzyıl içinde pratik bir bilim dalı olan, kendi kurumlarını oluşturan ve üniversite programlarında yer alan sosyolojinin, bir disiplin olarak tanımlanmasının ve adlandırılmasının tarihi görece yeni olsa da varlığının insanlık tarihi kadar eski olduğu iddia edilebilir. İnsanlar bir arada yaşamaya başladığından beri sosyoloji bilimi hep var olmaktadır. Sosyologlar, kişilere soru sorarak, kişi ve grupları metodik olarak gözlemleyerek, grup yaşamının çeşitli formlarına katılarak, genellikle de disiplinlerarası yöntemlerden yararlanarak sosyolojik veri ve sonuçlara ulaşabilmeyi amaçlarlar (Fitcher, 2016: 2).

Sosyal yaşamın durağan olmayan dinamik bir yapısı vardır. Bugünün dünyası ele alındığında; göç, çok kültürcülük, internet ve sosyal ağlar, küresel terörizm, politik kargaşalar modern dünyayı dönüştürmeye devam etmektedir. Çok geniş bir kavram ağına sahip olan sosyoloji, kuramsal olarak çeşitlilik arz eder ve bu yönüyle toplumları analiz etmek için yüksek ölçekli araştırma yöntemleri kullanır. Sosyolojinin bu özellikleri her geçen gün daha da küreselleşen dünyayı anlama ve açıklama girişimlerinin kaçınılmaz sonucudur. Bu anlama ve açıklama girişimlerinde kullanılan sınıf, statü, bürokrasi, kapitalizm, cinsiyet, aile, güç gibi kavramlar uzun süredir kullanılmaktadır. Küreselleşme, postmodernite, çevre gibi kavramlar ise daha yakın bir zaman diliminde sosyoloji terminolojisine girer. Tüm bu kavramlar, yaşanan değişimleri temsil eden sosyoloji sözlüğünün birer parçalarıdır. Sosyolojideki bu kavramlara ek olarak araştırma bulguları ya da kuramlar, genellikle toplumsal alana geri dönerek insanların, grupların fikirlerini ve davranışlarını değiştirme potansiyeline sahip olur (Giddens, Sutton, 2020: 9-10).

‘Klasik’ sosyolojinin kurucuları olarak St. Simon (1760-1825), Auguste Comte (1798-1857), Karl Marx (1818-1883), Emile Durkheim (1858-1917) ve Max Weber (1864-1920) gösterilir. Ayrıca kimi kaynaklarda Georg Simmel (1858-1918) de bu kurucular arasında yer alır. Ayrıca Adam Smith (1793-1790) ve Alexis de Tocqueville (1805-1859) de klasik sosyoloji kurucuları olarak ilgili literatürde yer alır. Çağdaş sosyolojideki yaklaşım ve problemlerinin büyük bir kısmının bahsi geçen sosyolojinin kurucuları tarafından ele alındığı görülmektedir. Durkheim’den itibaren sosyoloji, bir bilim dalı olarak temellendirilir ve toplum da incelenen nesnel bir gerçeklik biçimi olarak görülmeye başlanır (Edgar, Sedgwick, 2007: 345).

Çağdaş sosyoloji incelendiğinde yakın zamanda yapılan sosyolojik çalışmalar değerlendirmeye alınır. Çağdaş kelimesiyle hangi zamanın kastedildiği ‘çağdaş sosyolojinin’ tanımlanmasında temel belirleyicidir. İçinde bulunulan yüzyıl ile son on veya yirmi yıl çağdaş olarak tanımlanabilmektedir. Nitel ve nicel araştırma yöntemlerinin birlikte kullanıldığı çağdaş sosyolojide pozitif bilimler ve yorumsayıcı yaklaşımlar birlikte kullanılır. Öte yandan sosyoloji, diğer disiplinlerden sıklıkla yararlanan disiplinlerarası bir özelliği de içinde barındırmaktadır (Paloma, 2007: 2).

Çağdaş sosyolojide Marksizm etkisi sıklıkla görülür. Öte yandan Max Weber, kapitalizmin kültürel ve özellikle de dini kökenlerine yönelik açıklamalarıyla Marx’ın materyalist savlarına ilişkin karşı bir tez öne sürer. Ayrıca Marksizm’deki sınıf kavramına Weber sosyal tabakalaşma vurgusuyla farklı bir açıklama getirir. Weber’in Marx’ın tezlerine yönelik karşı tarafta yer alması kendilerinden sonra gelen çağdaş sosyologları derinden etkiler. Bu durumun örneklerini Georg Lukacs’ın ve Frankfurt Okulu’nun çalışmalarında gözlemlemek mümkündür. Adı geçen her iki örnekte de Weber’in ve Marx’ın görüşleri, determinist yöntemler kullanılarak değil iki düşünürün fikirlerinin sentezi biçiminde temellendirilir. Fransız Marksist yapısalcı Louis Althusser ve İtalyan Marksist Antonio Gramsci’nin çalışmalarıyla Marksist sosyoloji ana sosyoloji tartışmalarda kendine daha fazla yer bulur (Edgar, Sedgwick, 2007: 347).

Altmışlı yıllardan sonra sosyoloji, İngiliz Kültürel Çalışmalarının da etkisiyle kültürel çalışmalara kaynaklık eden entelektüel bir bağlam olarak görülür. Sosyal ve kültürel hayatın anlamlandırılması ve analizi için sosyoloji, ihtiyaç duyulan kavram ve araçlara sahip bir referans noktası olur. Sosyolojik çalışmalar ekseninde siyasi iktidar ilişkileri, feminizm, ideoloji, hegemonya, sıradan insanların yaşamı gibi kültürel kavramların analizi için sosyoloji ön plana çıkar (Edgar, Sedgwick, 2007: 345).

Sosyal bilimcilerin çoğu toplumları sınıflarken ya da bir toplumu diğer toplumlarla kıyaslarken kültürü baz alır. Toplumlara ayırt ederken, onların yapı ve işlevlerinden çok kültürleri asıl rolü üstlenir. Dolayısıyla toplum ve kültür kavramlarının birbirleriyle yakından ilişkili olduğu görülür. Kültür, kavramsal olarak toplumdan ayırt edilebilirse de bu iki kavram arasında sıkı bir bağ vardır. Kültür sadece toplumun içindeki birey ve gruplar için değil, aynı zamanda toplumlar arası ilişkiler için de önemlidir. Buradan hareketle sosyoloji, tüm grup yaşamının ve toplumun birer kültürel ürün olduğunu belirtir, insanların tarih boyunca

kültürlendiklerini ekler. Kültür, insan toplulukları dışında başka hiçbir yerde bulunmaz. Kültürün en büyük parçası kurum, en küçük parçası ise davranışlardır. Özetle kültür, toplumdaki kişilerin ortaklaşa paylaştığı toplam kurumların bir bileşkesidir (Fitcher, 2016: 152-155).

2.2. Sinema Sosyolojisi

Sanat ve kitle iletişim araçları toplumları yansıtan aynalardır. Geçmişin sanat yapısına veya kitle iletişim araçlarında verilen mesajlara bakarak araştırılan dönemin düşünce dünyasına, yapısına, olgularına nüfuz edilebilir. Bu bağlamda bir kitle iletişim aracı olarak sinema, bir sanat ürünü olmasının ötesinde çok daha fazla anlamlar bütünü içeren sosyolojik bir olgudur. Sinema, birbirinden çok farklı olmayan seyirci gruplarının zevklerine hitap eder. Diğer kitle iletişim araçları gibi sinemanın da verdiği mesajların içeriği, kültürel yapı içindeki işlevi onu çok önemli ve üzerinde durulması gereken bir olgu haline getirir (Güçhan (Yücel), 1992: 58).

Sinema ve toplum karşılıklı etkileşim içindedir. Sosyal yapıdaki değişiklikler, sinemanın yapısındaki değişimlere ve ortaya çıkan filmlerin içeriklerine kaynaklık eder. Sinemada ele alınan konular, yoğunlaşılan görüşler, izleyicileri etkiler düşünce dünyalarını değiştirir. Bu düşünce eksenindeki değişimler de sosyal yapıdaki gelişmeleri temellendirir (Kuyucak Esen, 2019: 186). Filmler, izleyicileri hayal alemine sokup, hayatın gerçeklerinden uzaklaştırarak afyon etkisi sağlayabildiği gibi, fertlerin sosyal yapıdaki sorunlar hakkında daha duyarlı ve farkındalık sahibi olmalarını sağlayabilecek güce de sahiptir (a.g.e.: 14).

Sinemanın, toplumsal yaşamın her alanını tüm özellikleri ve detaylarıyla başarılı bir şekilde yansıtmaya niteliği bulunmaktadır. Sinemayı diğer sanat dalları içinde özel bir yere konumlandıran, sosyal hayatı bir belge niteliğinde yansıtabilme potansiyelidir. Sinema tarihinde bu kapsamda çok sayıda film örneği mevcuttur. Sinema, kısa tarihine rağmen giderek zenginleşen içeriğiyle ‘kitle için sanat yapmanın’ ilk adımıdır. Kendine özgü anlatım dili ve görsel etki gücüyle sinema, toplumun merkezindedir. Geniş kitlelere ulaşma ve bu kitleleri etkileme ayrıcalıklarıyla sinema, en önemli kitle iletişim araçlarından biridir. Sinema başlangıç döneminde ekonomik bir etkinlik olarak görülse de zaman içinde toplumları etkileme gücü, sinemacılar ve toplumsal kurumlar tarafından fark edilir. Sinemanın toplumsal sorunları ifade ederek farkındalık kazandırması ve tüm sanatları bünyesinde barındıran bir sanat olması, onu özel bir sosyal olgu haline getirir (Makal, 1987: 8-9).

Sinema; kitle kültürü toplumunda, seri üretim çağında, toplumsal örgütlenme zamanında ve toplulukların hızlı bir şekilde kent hayatına geçtiği evrelerde uyumlu bir kültürel araçtır. Sinema aynı zamanda gündelik yaşayışa ait bir eylemdir. Sinema salt gösterim salonlarında kalmayan, sokağa, meydanlara da etki eden kamusal bir olgudur. Ortaya çıktığı yüzyılın en çok talep gören sanat ve medya formu haliyle sinema, toplumsal bir kavramdır (Öztürk, 2007: 16-18). Sinemanın diğer sanat dalları içindeki en ayırt edici yönlerinden biri; toplumsal ve kültürel sınıflaşmaları aşarak toplumun bütün kesimleri, sınıfları tarafından tanınması, kabul edilmesidir (a.g.e.: 25).

Sinema hem toplumların materyal kültür birikimine hem de modern kültür yaşamının görsel tarafına büyük katkı sağlamaktadır. Sözü edilen görsel kültür örnekleri; giyim-kuşam, konuşma tarzı, tüketim alışkanlıkları gibi çok sayıda kültürel yaşamın ifade biçimlerini etkileme ve belirleme gücüne sahiptir. Bunların yanı sıra sinema, toplum tarafından bilinmeyen, yabancı olan fikir, tutum ve davranış tarzlarının tanınması ve kabul edilmesinde öncü rol oynar. Sinema toplumlar hakkında bilgi edinmede zengin bir bilgi kaynağıdır (Kalkan, 1988: 4-5). “Kamera, objektifin önündeki gerçek hayatı olduğu gibi, hem de hareketli kaydedebilir. Öyleyse, gerçek yaşamı sinemadan daha iyi yakalayan başka bir sanat yoktur” (a.g.e.: 9).

Balazs’a göre sinema, belli ölçülerde seyircisi tarafından yaratılan ve diğer sanat formlarından çok daha fazla toplumsal bir sanattır. Diğer sanat kolları temelde yaratıcısının zevkine ve yeteneğine bağlıdır. Sinemada ise seyircinin zevki ve yeteneği belirleyicidir. Seyircisine uçsuz bucaksız imkânlar sunan sinemanın kaderi seyircisinin ellerindedir. Seyirci, sinema sanatının özünü kavramalı ve üzerinde inşa edilen güzelliği görebilmelidir. Balazs’a göre seyirci, sinemayı anladığı zaman haz alarak onun yaratıcısı olur (Balazs, 2013: 19).

Andrew Tudor’a göre sinema, yirminci yüzyılın en büyük sosyal icadıdır. Sinemasız bir dünya artık hayal edilememektedir. Sinemada zaman içinde ortaya çıkardığı film türleri ve bu türlerin yarattığı karakterler, bireylerin yaşamında önemli bir yere sahiptir. “Filmlerde, diğer tüm modern iletişim araçlarından daha fazla kişisel tarihimiz bulunmaktadır”. Sinema, aynı bağlamda toplumların kolektif tarihinde de yer etmektedir. Sinema, içinde bulunduğu dönemin gerçekliğini şekillendirir. Filmler, farklı mekanlardaki farklı kişilerin gerçek olmayan görüntülerini bir araya getirir ve bunları gerçeklik olarak sunar. Sinemanın yarattığı bu gerçeklikler, filmlerin yaygınlaşması sonucunda dünya çapında ilk defa ortak bir inançlar, duygular ve düşünceler birliğini oluşturur (Tudor, 2014: 13).

Sinema, belli bir tarihsel dönemin olay ve fenomenlerini dolaysız tasvir ederek söz konusu dönemin gerçekliğini belgesel tarzında ortaya koyar. Filmler ayrıca dönemin olaylarını yorumlayarak ve resmederek alegorik temsiller de sunar. Ek olarak sinemanın estetik, felsefi ve öngörü boyutları vardır. Başka bir ifadeyle filmler, döneminin toplumsal içeriğinin önüne geçip geleceğe ilişkin olumlu veya olumsuz tablolar çizer. Toplumsal ilişkilere, insanlığa ve kurumlara dair içgörü sağlayarak, dünyaya ilişkin sanatsal vizyonlar çizer (Kellner, 2013: 30). Tüm bu özellikleriyle sinema bugünün kültür hayatının temel bileşenlerinden biridir. Çağının ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel katmanlarına derin etkisi vardır. Filmler farklı sorunsalları dile getirerek döneminin öne çıkan tartışmalarını ve değişimlerini betimler (a.g.e.: 35).

Kitlesel ölçekteki medya ürünlerinin modern toplumda çok önemli bir rolü olduğu bilinmektedir. Ayrıca görsel imgelerin anlamını ve işlevini kavramanın gerekliliği de belirgindir. Sinema hem yirminci yüzyılın ve hem de yirmi birinci yüzyılın bir yansıtıcısıdır. Döneminde yaşanan tarihsel ve toplumsal tüm olumlu-olumsuz olayların tanıklığını sunar. Fakat tüm bu tanıklıkları yaparken yaşanan olaylara belli bir mesafeden bakar. Sinema, olayların sebeplerine ve etkilerine odaklanır. Bu bağlamda izleyici yaşananları kavrar, gördüklerinden yeni şeyler öğrenir. Sinema bu yanı sıra bireylere sosyal olayların içyüzünün kavramalarında yardımcı olur. Bu pratik ve teorik bilgiler, kişiye yaşadığı çağın problemleriyle mücadele etmek için gerekli bilgeliği sağlar (Wollen, 2002: 2).

Sinemanın tarihsel gelişim süreci incelendiğinde; başlangıç aşamasında eğlence amaçlı bir seyirlik olarak ortaya çıkar, sonrasında bir işkolu-endüstri haline gelir, günümüzde kültürel bir kurum olarak toplumsal yapıyla bütünleşir. Avrupa ve Amerika’da bu gelişim sürecini izleyen sinema, yirminci yüzyılın ‘tüketim toplumu’ bağlamında değerlendirilmesine uygun olarak gelişme gösterir. Sinema sadece gündelik yaşamın sıradanlığından kaçmak için yaratılan eğlence amaçlı seyirlikler değildir. Toplumsal ve kültürel yapıda önemli bir yeri olduğuna dair çok sayıda etmen bulunur. Toplumların sanayileşme ve kentleşme süreçlerinde kitle iletişim araçlarının gelişimiyle sosyal yapıda eskisine oranla daha farklı gruplardan oluşan yeni bir etkileşim tarzı ortaya çıkar. Modern birey artık dış dünyasına ait gerçekliği kitle iletişim araçları üzerinden algılamakta, değerlendirmekte ve anlamlandırmaktadır (Güçhan (Yücel), 1992: 63).

Bir sanat dalı olarak sinema, her zaman olmasa da genellikle sosyolojik bir dil kullanır. Simgesel anlatımın yoğun olduğu sinemada sosyoloji ile sıkı bir ilişki mevcuttur. Sinema bir

meşrulaştırma aracı olabildiği gibi aynı zamanda kıyıda kalanların kendine alan açmak için yarattığı dilsel bir araçtır. Sinema kendi çağının, döneminin dilidir. Yapıldığı döneme ait düşünce yapısını, hâkim yaşam pratiklerini gösterir. Sinema çağdaş sorunların, çağdaş hayat tarzlarının bir ifadesidir (Gergerlioğlu, 2013: 23). Sinema bu bağlamda anlatım dilinde bir takım kültürel kodlar ve modeller kullanarak toplumları etkileme gücüne sahiptir. Filmlerin kullandığı kodlar ve modeller anlaşılabilir ise sinemada var olan mesajlar etkili olmaz. Bu durum filmleri sosyal yapıyla uyumsuz, kavranamaz bir konuma taşır (Wollen, 2013: 1-3).

Filmlerde gösterilen tarihsel ve sosyolojik içerikler, onları çok değerli, birinci derece kaynak konumuna getirmektedir. Ayrıca filmler bu özellikleriyle ait oldukları toplumların tarihlerinde önemli birer parça olmaktadır. Sinema; bireyin yaşamını doğrudan etkileyen, onun çevresine ve dünyaya bakışını, davranışlarını ve düşüncelerini değiştirme özelliğine sahip bir sanat dalıdır (Kalkan, 1988: 33-35).

Sutherland ve Feltey, sosyologların yaşanılan çağı anlamak için filmleri analiz etmesi gerektiğini savunur. Filmler, kültürü hem yansıtır hem de yaratır. Bu bağlamda filmlerdeki sosyolojik analiz dört tema etrafında şekillenir; kimlik, etkileşim, eşitsizlikler ve kurumlar. Sosyologlar bu dört temayı açıklayabilmek için filmleri sosyal içerikli metinler olarak ele almalıdır. Yazarlar, bu yaklaşıma ilişkin *sinematik sosyoloji* kavramını geliştirirler. Bu kavram üzerinden bireysel, toplumsal, ulusal ve uluslararası sosyolojik uyumsuzluk ve çatışma durumlarının değiştirilmesi, sorgulanması amaçlanmaktadır (Sutherland, Feltey, 2013: 4).

Sosyoloji bilimi sinemayla karşılaşmasının öncesinde de sonrasında da her zaman temsil sorunsalıyla, temsil ile gerçeklik arasındaki bağın nasıl olması gerektiğiyle meşgul olmaktadır. Öte yandan sinema toplumsal yaşamın temsillerini izleyiciye aktarır fakat sinemacılar sosyal yaşamın profesyonel aktarıcıları, başka bir ifadeyle sosyolog değildirler. Dolayısıyla bu yaklaşım üzerinden sinema, sosyolojinin bir alt dalına; ‘sinema sosyolojisinde’ konumlandırılır (Diken, Laustsen, 2019: 23).

Sinema; bireyin çevresinde gördüğü, tecrübe ettiği, algıladığı tüm yaşama ilişkin olayları ve olguları anlatma biçimidir. Sosyoloji, insanların yaşadığı bölgeyi kontrol edebilme, kural ve yasalarla toplumsal dönüşümlere istediği doğrultuda yön verebilme ihtiyacı sonucunda ortaya çıkar. Bu bağlamda sinema ile sosyolojinin (sinema sosyolojisinin) birlikteliği araştırmacılara çok önemli bir çalışma alanı oluşturur. Sinema sosyolojisinin esas amacı sinema sanatı ile toplumsal süreçler arasındaki iç içe geçmiş ilişkiler ağını incelemek, açığa

çıkarmak ve açıklamaktır. Sinema ile toplum arasındaki bu ilişkiler bazı temel unsurlar vesilesiyle açıklanabilir: filmin yaratıcısı, film, seyirci ve tümünün yaşamını sürdürdüğü sosyal hayat arasında etkileşimli bir ilişki vardır. Sinema sosyolojisi, kapsamı ve konuları bakımından bu temel unsurlardan bir tanesini veya birkaçını, kimi zaman ise hepsini birden analiz etmeye odaklanan bir araştırmalar toplamıdır (Güçhan (Yücel), 1993: 51-52).

Sinema sosyolojisi alanında bilgi edinmek; toplumdaki kurumların gerçek işlevleri, etkileri, organizasyonel süreçleri hakkında aydınlanmak anlamına gelmektedir. Sinema, kültürel hayatın her alanında rolü bulunan bir sanat dalıdır (Tudor, 2014: 15-18). Sinema sosyolojisi çalışmaları ‘filmleri kültürel örüntülerin bir parçası olarak görmek’ düşüncesinde temellenmelidir. Çünkü filmler karmaşık kültürel yapıların önemli bir parçasıdır. Sinema sosyolojisi alanında, kültürün sosyal hayattaki rolünü ve uyumlanışını anlayabilmek için çok sayıda perspektif bulunmaktadır. Duruma en uygun yöntemi kullanmak, artık işlevsiz olan teorileri geride bırakmak, sinema sosyolojisi için en kullanışlı çalışma modeli olarak durmaktadır (a.g.e.: 149).

Sinema sosyolojisi, sinema ile toplum arasındaki ilişkiye odaklanır ve bu ilişkiyi açıklamayı hedefler. Bu ilişkinin temel kavramları açıklanırken sinemanın sanatsal ve estetik bir araç olmasının yanı sıra, kitle iletişim aracı ve kültürün yansıtıcısı olması da yapılan incelemenin daha derinlikli olmasını gerekli kılar. Sinema sosyolojisi, seyirci ve sinema ilişkisini analiz etmeyi, sinemayı bir kitle iletişim aracı olarak almayı, yansıtıcı ve şekillendirici bir araç olarak sinemaya odaklanmayı, sinema ve toplum ilişkisini tahlil etmede uygun yöntemleri bulmayı mümkün kılar. Sinema sosyolojisi, en genç sanat dalı olarak kabul edilen sinemanın bilinen veya tahmin edilenden çok daha fazla geniş alanda, toplumda ne derece etkiye sahip olduğunu anlama disiplini (Terzioğlu, 2014: 58).

Sinemanın sosyoloji ile ilişkisi, filmlerin ‘eleştirel sosyolojik analiz’ bağlamında ele alınmasını ortaya çıkarır. Sinema, toplumsal yapıyı da içinde barındıran bir sanat olmasından ötürü sosyolojik eleştiriyi içinde taşır. Filmlerle ilgili akademik dergi ve kitaplarda, sosyolojik film eleştirilerinde dikkat çeken noktalar; sinemayı belli tarihsel dönemlere ayırarak filmler ve izleyiciler üzerinden yapılan ampirik çalışmaların bulunmasıdır. Bundan dolayı genellikle anketler, alan araştırmaları, istatistik gibi yöntemler kullanılır. Sosyolojik film eleştirmeni, tıpkı bir sosyolog gibi filmleri kültür ürünü olarak ele almalı, topluma ait normları, değer yargılarını, ideallerini tahlil etmelidir (Özden, 2020: 143).

Sinema, duygu ve düşünceleri yansıtmaya bağlamında sanatın bir dalı, yapım sürecindeki teknikle olan ilişkisinden dolayı bir teknoloji ürünü, üretim sürecindeki maliyet ve gösterime girdikten sonra yüksek gelir getirme potansiyelinden ötürü endüstriyel pazarın bir parçası, bilgiyi ve kültürü hızlı bir şekilde geniş coğrafyalara yayması sebebiyle de bir kitle iletişim aracıdır. Tüm bu işlevlerinin yanı sıra hem işitsel hem de imgesel anlatım dili sinemaya evrensel bir söylem üretme olanağı verir. Sinemanın sahip olduğu bu potansiyel, onun tarihsel düzlemde dünyadaki güç ilişkilerinde önemli bir araç olarak kullanılmasına da ortam hazırlar. Sinemasal söylem bütün yönleriyle bir güç temsiliyeti ve kullanımı sağlar. Dünya sinema tarihinde otorite konumundaki ülkelerin nasıl ve neye göre el değiştirdiğine bakmak bu savı destekler niteliktedir (Masdar, 2006: 73). Sinemanın toplumları etkileme ve değiştirme potansiyellerine sahip olmasının yanı sıra toplumu yansıtmaya, başka bir ifadeyle ‘toplumsallaştırma’ işlevi de bulunmaktadır. Bireyler yaşadıkları topluma ait geleneksel değerlerin, kültürel birikimlerin sinema aracılığıyla pekiştirilmesi veya reddedilmesi durumuyla karşı karşıya kalabilirler. Sinema kültürel bir kurum olması nedeniyle toplumdaki ilişkileri, rolleri, kategorileri etkiler, değiştirir veya yok eder. İşlevleri sınırsız ve sayısızdır. Her izleyici filmlerde kendinden bir şeyler bulur veya filmin etkisiyle kaybeder. Bu bağlamda sinema izleyicileri kültürel taşıyıcı konumundadır (a.g.e.: 74).

Toplumun dinamik bir yapıya sahip olduğu bir önceki bölümde de ifade edilmiştir. Buradan hareketle; maddi ve manevi sürekli değişim içinde olan toplum, sürekli akan bir nehir gibidir. Değişim sürecinden geçen her toplumda ne tür değişimlerin yaşandığının araştırılması, değişimin yakından takip edilip izlenmesi, gerekirse yönlendirilmesi, sosyolojik yaşam koşulları üzerinde denetim kurma isteğine ve becerisine sahip toplumlarda önem teşkil eden bir sorunsalı oluşturur. Gelişmekte olan ülkelerdeki bu türden değişimlerin önemi, yaratacağı etkiden ötürü büyüktür. Söz konusu değişimlerin yaratacağı çalkantı ve kriz olasılıklarını toplumsal yapıya daha uyumlu bir şekilde aktarmak çok önemlidir. Ayrıca sözü edilen krizler karşısında çözümlere ulaşabilmek için değişimlerin takibi ve yönlendirilmesi bu bağlamda bir başka önemli noktadır (Güçhan (Yücel), 1992: 1).

Toplumsal değişimlerdeki temaların izleri edebiyat, resim, sinema, tiyatro ve daha pek çok sanat türünde görülür. Bu alanlardaki değişimlerin boyutunu, hızını, etiklerini sosyal kurum ve ilişkilerde meydana gelen yansımalar üzerinden okumak mümkündür. Sanat türlerinde ve kitle iletişim araçlarındaki değişimler, bireylerin kültürel değişmeye zaman içinde ayak uydurmasını, entegrasyonunu sağlar, uyumlanma sürecini kısaltır. Toplamların

değişimlerini takip etmek için kültürel yaşamlarındaki değişiklikleri incelemek en doğru yollardan birisidir. Kültürel değişimin izlerini; toplumun kullandığı dil, iletişim yöntemleri, gelenekleri, kılık-kıyafetleri, eşya ile ilişkileri, mekân kullanımları üzerinden takip etmek mümkündür. Sinema hem yukarıda bahsi geçen tüm unsurları barındırması hem de geniş izleyici kitlelerine kolay erişebilmesinden ötürü diğer sanat türlerinden ayrılır. Bu yönüyle toplumsal değişimlerin izlenmesinde kitle iletişim araçları içinde kendine özel bir yer edinen sinema, inceleme konusu olmayı hak etmektedir (Güçhan (Yücel), 1992: 4).

Kracauer'e göre bir ülke sinemasında kullanılan tekniğin, öykü içeriğinin ve filmlerin gelişiminin, daha genel bir ifadeyle o ülke sinemasının özünün, sadece o ülkenin gerçek psikolojik örüntüleriyle birlikte ele alındığında anlaşılabilirliğini öne sürer. Ona göre sinema toplumun zihniyetini diğer sanatsal araçlara göre daha doğrudan yansıtır. Bu durumun iki nedeni vardır: birincisi, filmler asla bir bireyin ürünü değildir. Film yapımı, farklı rolü olan insanların bir araya gelerek oluşturdukları kolektif karaktere sahiptir. İkincisi, filmler anonim bir insan topluluğuna hitap eder. Bundan ötürü popüler filmler mevcut kitlenin arzularını tatminine yönelik yapılır. Örneğin Hollywood filmleri arasında kitlelere istediğini vermeyip de başarılı olan film nadirdir (Kracauer, 2011: 5).

Radyolar, dergiler, çok satan romanlar, reklamlar ve halkın konuştuğu dil, toplumda yaygın olan tutum ve içsel eğilimler toplum hakkında önemli ipuçları verir fakat sinema kapsamlı olmasından dolayı bahsi geçen kaynaklardan çok daha üstündür. Filmlerde, görünen insan ilişkilerine dair tüm tutum ve davranışlar 'görünür hiyeroglifler' haline gelir. Bu görünür hiyeroglifler, öykülerine uygun tanıklıklar sağladıkları için özellikle kapsamlıdırlar. Hem hikâyeye hem de görüntülere sızan insan ilişkilerinin tüm dinamikleri, içinden çıktıkları toplumun ruhsal durumunun değişen oranlarda karakteristiklerini oluşturur. Sinema, ruhun derinlerindeki motivasyonları görünür hale getirerek, sosyo-psikolojik sorunların incelenmesi açısından çok değerli veriler sunar (Kracauer, 2011: 6-7).

Adorno'ya göre filmler, bir toplumun estetik içgüdülerinden önce onun ruhsal durumunun 'imzasıdır'. Bu ilişkiden ötürü sinema ve sinemanın estetiği doğası gereği toplumla bağlantılıdır. Sinemada sosyoloji verisi içermeyen bir tane dahi film bulunmaz. Sinemanın sosyolojiyle olan çok katmanlı ilişkisinin bir diğer boyutu da filmlerin topluma kolektif davranış modelleri sunmasıdır. Bu sayede filmler sadece ideoloji pazarlamakla kalmaz aynı zamanda toplumun en ücra kesimine kadar etki eder. Bu etkiyle filmler izleyicide taklit etme (mimesis) güdüsünü doğurur. Bu güdü, bireylerin sosyal hayattaki davranışlarının esas

şekillendiricisidir. Bu yönüyle filmlerin asıl kurucu ögesi, ‘biz’ denen sosyolojik ve estetik birleştirici bir iletişim aracı olmasıdır (Adorno, 1981: 202-203).

Seyirci filmde gördüğü kahramanlarla bağ oluşturarak bir özdeşlik kurar. Bu özdeşlik sayesinde seyirciler anlatılan hikâye üzerinden verilmek istenen mesaja göre fikir birliğine varır. Aynı mesajların defalarca kez verilmesi kitleler üzerinde düşünce ve tutum değişikliklerine neden olur. Sinema bu yönüyle gündelik hayatın tam içinde kendini konumlandırır (Kaplan, 2015: 21). Savaş, askeri darbeler veya afet gibi makro ölçekteki kriz durumlarında toplumdaki sanat eserleri gerçekçi bir boyuta evrilir. Sinemada gösterilen filmler de bu bağlamda toplumun içinde bulunduğu krizin çeşitli yönlerini belirtir. Böylece filmler üzerinden toplumu yeniden canlandırma, şekillendirme ve bir arada tutma amacı güdülür (Daldal, 2005: 31).

Sinema-seyirci ilişkisi bağlamında Kirel’in sinemanın bir kaçış mekânı olup olmadığına yönelik tespitleri bulunmaktadır. Seyircinin sinema salonuna gitmesindeki temel motivasyonlardan birisi gündelik hayatın sıkıntılarından ve gerçekliğinden uzaklaşma fikridir. Bu bağlamda dışardaki hayatın sorumluluğunu iki saatliğine unutmak ve bu süre boyunca eğlenmek, seyircinin esas niyetidir. Fakat seyircinin uzaklaştığını sandığı meseleler kendisini sinema salonunda beklemektedir. Özellikle Hollywood gibi popüler sinemalar mevcut statükonun kendini yeniden ürettiği alanlardır. Ana akım filmler, eğlence vaat ederek seyircinin kaçtığını sandığı ideolojik mesajları örtük bir biçimde verir. Tüketim kültürü sinema aracılığıyla ilerlemesini devam ettirir. Modern yaşamda sinema salonlarının alışveriş merkezleri içinde olmaları bu durumun görünür kanıtlarından biridir (Kirel, 2012: 28). Bugünün değişen film izleme pratikleri ile filmler, yalnızca sinema salonlarında izlenmezler. Seyir biçimlerinin yaşadığı değişiklikler sonucunda sinema ve film ilişkisi de değişmektedir. Teknolojik, sosyolojik ve tarihsel gelişmelerle sinema-toplum ilişkisi de dönüşüm geçirmeye devam edecektir (a.g.e.: 26).

Sinema, ortaya çıkışından itibaren kârlı bir endüstriyel pazar ürünü olması sonucu özellikle Amerika’da dev tröstler tarafından kontrol edilen ve üretilen bir stüdyo sistemine dahil olur. Söz konusu stüdyolar film üretim süreçlerini tek bir çatı altında toplayarak fordist üretim mantığı içinde filmler yapmaya başlar. Bu durum özellikle Hollywood’un altın çağı olarak nitelendirilen 1914-1950 yılları arasında üretilen birbirinin kopyası şeklindeki filmler sayesinde toplum mühendisliği yapılarak sosyal yapı şekillendirilir. ‘Amerikan rüyasının’ bu dönemde ortaya çıkması ve benimsenmesi, stüdyo filmlerinin verdiği mesajlar üzerinden toplumu değiştirmesinin bir sonucudur. Amerikan kapitalizminin omurgası olan orta sınıfın

aile yapısına ve tüketim alışkanlıklarına yönelik kodlar içeren filmler, toplum yapısının değişiminde kullanılan en önemli ideolojik göstergelerdir. Benzer süreçler Amerika'dan sonra diğer ülkelerde de yaşanarak sinemanın büyük sermayeler elinde toplanmasıyla sonuçlanır. Bu örgütlenme biçimi sermaye sahiplerine filmlerde hangi içeriklerin, ne şekilde izlenmesi konusunda karar verme ve denetim kurma gücünü verir (Koç, 2012: 50-51).

Walter Benjamin bu bağlamda sinemanın belirli sermayedarların elinde bulunan bir endüstriyel ürün özelliğini koruduğu sürece yapılabilecek tek şeyin geleneksel sanat tasarımlara yönelik 'devrimci eleştiri' olduğunu savunur (Benjamin, 2020: 59). Monaco da Benjamin gibi sermayenin sinemanın hareket alanını kısıtladığını belirtir. Sinema devrimci bir potansiyele sahiptir fakat bu potansiyel pratikte etkin olarak kullanılamamaktadır. Dağıtım kanallarının sınırlı olması ve maliyetleri kapitali elinde bulunduran belirli çevrelerin karşılayabilmesinden ötürü sinema gizli de olsa sıkı bir denetime tabidir (Monaco, 2005: 250). Monaco ayrıca filmlerin yapısının belirli kodlara dayandığını belirtir. Bu kodlar; sinema ilişkisinden doğan, mantıksal ilişki sistemleridir ve sinema kendine özgü kodlarının yanı sıra ortak paylaşılan kodları da içinde barındırır. Bu kodlar filmin mesajlarını içinde taşır ve seyirciye iletir. Bu kodların filmlerde tekrar eden kullanımı, kodların taşıdığı pratiklerin yeniden üretilmesine ve toplumda yerleşik normalar halini almasına neden olur. Bu yolla egemen sınıflar hegemonik iktidarlarını toplum üzerinde kurmayı veya sürdürmeyi amaçlar (a.g.e.: 172).

Sinema, bireyin başka insanlarla empati yapabilmesini sağlar. Seyirciyi oturduğu yerden bir göçebeye dönüştürür. Toplumsal hayal gücünü geliştirir, öyle ki bazı durumlarda toplum gerçekliğinin bir adım ötesine geçerek henüz yapılmamış icraatların sonuçlarını sunabilir. Başka bir ifadeyle sinema sanal olanın, gelecekte olması muhtemel bir toplumun imgesi olabilir. Bu durumdan ötürü toplumsal gerçeklik olgusu, bazı zamanlarda sinemanın yarattığı sanal gerçekliğin bir ürünü görüntüsüne sahip olabilir. "Diyalektik açıdan bakıldığında sinema hayattır, hayat da sinemadır, ikisi de bir diğerinin gerçekliğini anlatır" (Diken, Laustsen, 2019: 19-20).

Sinema ile sosyoloji ilişkisini; topluma dair imgeler üretilmesi ya da imgenin toplumsallaştırılmasına, simgesel ögenin ya da imgenin gerçekliğe dahil edilmesine yönelik çift taraflı bir ilişki olarak ele almak gerekir. Bu bağlamda sinema, toplumun aşkın bir analizini sunar. Bu analiz sadece var olan toplumsal olgularla ilgili değil ayrıca ampirik sınırları aşan sanal tözlerle de ilgilenen, içine alan bir yapıya sahiptir. Bu yolla sinema sosyolojik teşhise

değerli bir katkıda bulunma olanağı sunar. Toplumsal teoriler de sinema üzerinden toplumsal yapıyla daha yoğun ve derinden bir bağ kurarak, sanal ile ilişki kurma şansına sahip olur (Diken, Laustsen, 2019: 22-23).

Sinema, içinde barındırdığı iletileri geniş kesimlere yayarak ortak bir görüş oluşturma gücüne sahip bir kitle iletişim aracıdır. Filmler içinden çıktığı toplumun kültürünü doğrudan veya dolaylı yansıtır, bu yönüyle ait olduğu toplumun bir ürünüdür. Filmlerin toplumdaki kültürel hayatı etkilemesinin yanı sıra sinema-toplum ilişkisinde değinilmesi gereken bir başka boyut da toplumun sinemayı etkileme gücüdür. Filmler içinden çıktıkları toplumun istek ve arzularına, ekonomik yapıdaki üretim biçimlerine, sosyolojik yapının değer ve kurallarına göre şekillenir. Film yönetmenleri de yaşadıkları toplumun üstyapı-altyapı ilişkilerinin içinden çıkar, düşüncelerine sanat dünyalarının yorumlarını da ekleyerek filmlerini yaratırlar. Sinema bu haliyle tek taraflı bir ilişkinin ürünü değil toplum ve yaratıcısının karşılıklı birbirini değiştirdiği, dönüştürdüğü bir ilişkinin ürünüdür. Filmler aynı zamanda salt birer yansıtıcı değil, sorgulayan, sorgulatan, ortak kabulleri oluşturan ya da bozan dinamik bir olgular bütünüdür (Güçhan (Yücel), 1992: 5).

Wasiewicz, ‘sinemanın sosyolojisi’ ile ‘filmin sosyolojisi’ olarak bir ayrımın gerekliliğinden ve akademideki varlığından söz eder. ‘Sinema sosyolojisini’ harici (dış) sosyolojiyle, ‘film sosyolojisini’ ise dahili (iç) sosyolojiyle ilişkilendiren yazar, her iki alanın çalışma kapsamlarının ve alt dallarının bazı noktalarda kesişse de farklı araştırma amaçları ve yöntemleri olduğunu iddia eder. Nicel açıdan incelendiğinde Avrupa ve ABD üzerinde çalışılan makalelerin çoğunluğunu ‘sinemayı bir endüstri olarak kabul eden’ sinema sosyolojisi çalışmaları oluşturur. Öte yandan ‘filmlerin seyirciler üzerinde etkileri’ ve ‘filmlerde gösterilen sosyal gerçeklik’ sorunsallarını işleyen film sosyolojisi daha çok içerik analizi yöntemi kullanılarak sosyologlar tarafından çalışılır (Wasiewicz, 2020: 95).

Filmlerde tercih edilen her kamera konumu, görüntü düzenlemesi, kurgu kararı ve anlatısal seçim, farklı çıkar ve arzular içeren bir temsil stratejisiyle ilgilidir. Sinemanın sadece gerçekliği ortaya koyan ya da betimleyen bir yönü yoktur. Filmler fenomenal bir evren kurgulayarak izleyiciyi belirli yaşam kalıpları içinde konumlar. Örneği sağ yönelimli filmler, merkezi konumlarına ‘tecrit edilmiş birim olarak bireyi’ yerleştirir. Sol yönelimli filmler de bireyi hedef alır ancak piyasanın vahşi ortamında hayatta kalmak için başkalarını yok eden bir savaşçı olarak değil, ‘kolektifin sorumlu bir parçası olarak’ ortaya koyar (Ryan, Kellner, 2016: 384). Filmler, yaratıcılarının ideolojik yönelimlerine göre şekillenen yapımlardır. Sosyal

hayatın şartlarından fazlasıyla etkilenen filmler, dönemin tarihsel şartlarını yansıtır ve değiştirme özelliklerini barındırır. Nitekim belirli politik odak grupları tarafından yapılan filmler, toplumların tarihinde, bir dönemin belirli fikir akımlarına yön verebildiği gibi yeni bir toplumsal düzenin başlangıcına veya mevcut olanın sonunun getirilmesine de etki etme potansiyelini taşırlar. Bu bağlamda sözü geçen sol veya sağ yönelimli sinema yapımcıları filmlerini çekiminden dağıtımına her aşamada hedeflenen çıkarlara ve arzulara göre tasarlar.

Kitle iletişim araçları çeşitlerinin ve teknolojisinin arttığı bu dönemde sinema bu gelişimlere ayak uydurarak daha da önemlisi kolektif bir seyirlik olması sayesinde kendine diğer kitle iletişim araçları içinde özel bir yer tutmaya devam eder. Televizyon veya radyo gibi iletişim araçları daha çok bireysel veya aile, arkadaş çevresi etrafında oluşan sınırlı bir deneyim sunarken, sinema kamusal alanların içinde toplumun her katmanından insanın bir araya gelerek tecrübe ettiği bir seyirlik imkânı sunar. Jean Mitry'nin de belirttiği gibi “sinema toplumsal gerçekliğin ya da yaşanan olayların tam için de yer alır” (Mitry'den akt. Adanır, 1989: 69).

Sinemanın ortaya çıkışıyla beraber toplumda yarattığı etki ve sinemanın toplumla ilişkisi hakkında görüş bildiren düşünürlerin ortak bir fikir etrafında bulunduklarını söylemek zordur. Sinema hem sağ kanattan hem de sol kanattan farklı sebeplerle eleştirilir veya övülür. Herbert Jhering Amerikan filmlerinin Prusya militarizminden bile daha tehlikeli olduğunu belirtir, kitlelerin Amerikan zevkleriyle asimile edilip tektipleştirildiğini vurgular (Jhering'den akt. Stam, 2014: 75). Fransız tutucu kanadından Georges Duhamel ise sinemayı ‘kültür mezbahasına’ benzetir, sinema salonlarını da insanların uzun kuyruklar oluşturarak tıpkı mezbahaya giden koyunlar gibi hipnotize edildikleri ‘devasa ağılara’ benzetir. Sinemayı köleler için bir meşgale, iş hayatı ve kaygıyla uyuşmuş cahil insan sürüleri için bir eğlence aracı olarak tanımlar (Duhamel'den akt. Stam, 2014: 75). Diğer taraftan sinemayı olumlu bir güç olarak gören Walter Benjamin gibi düşünürler de bulunmaktadır⁴. Ona göre sinema, kitleleri devrime ön ayak olacak değişimler yapma yönünde güdüleyerek harekete geçirebilir. Sosyal farkındalığı sahip ve biçimsel olarak deneysel filmler, politize edilmiş estetiği ‘politikanın estetikleştirilmesi’ bağlamında faşizme karşı yanıt verme gücüne sahiptir (Benjamin'den akt. Stam, 2014: 77).

Rus yönetmen Andrey Tarkovski de sinema-toplum ilişkisine dair görüşlerinde piyasa (film endüstrisinin) beklentileriyle filmlerin sanatsal ölçütleri arasındaki zıtlığa değinir ve

⁴ Bkz. Bölüm 1.3.

sanatçı tarafından durumu ele alır. Tarkovski'ye göre arz ve talep gibi üretim endeksi yani temel piyasa yasaları bir filmi başarılı, başarısız olarak tanımlayabilir hatta estetik değerini bile belirleyebilir. Bu gibi ölçüler başka hiçbir sanata bu şekilde uygulanmaz. Sinema endüstrisi içindeki bu koşullar var olduğu sürece gerçek sanat eseri filmlerin geniş kitlelere ulaşması hatta yapılabilmesi bile zordur. Sanatı sanat olmayandan ve taklitlerinden ayırmak için kullanılan ölçütler görecelidir. Nesnel bir düzleme oturtulmaları imkânsız olduğundan estetik değerlendirme ölçütleri sonuç olarak ya maksimum kâr ya da çeşitli ideolojik amaçların belirlediği fayda amaçlı değerlendirmeler olarak ortaya çıkar. Her iki ölçüt de sanatın özünden aynı oranda uzaktır (Tarkovski, 2007: 146-147).

Tarkovski'ye göre her sanatçı kendisini çevreleyen, içinden çıktığı toplumun meşru bir ürünüdür. Sanatçılar kendi çağını dile getirir ve onun mevcut yasalarını içselleştirir. Sanatçı bu gerçeği ister benimsesin ister görmezden gelsin bunun önüne geçemez. Halkın sanat beklentileri çok çeşitli ve sürprizlerle doludur. Bu nedenle her sanat ürünü gerek çok karmaşık gerekse çok mütevazî olsun mutlaka kamuoyunda bir yankı uyandırır. Fakat sanatçının yarattığı sanat eserinin geniş kitlelerce anlaşılır olup olmaması, kendisinin halkla yani kendi çağıyla arasındaki ilişkiye gölge düşürür. Sanatçı bu olumsuz ilişkiden kaçabilmek için kendine sadık olmalı ve günlük değer yargılarından uzak durmalıdır. Bu yolla hem halkın algılama düzeyini yaratır hem de bu düzeyi yükseltir. Bu oluşan yeni toplumsal bilinç, yeni sanatçıların doğmasına yol açacak toplumsal ortamı hazırlar (Tarkovski, 2007: 149).

Sinema mevcut toplumsal ilişkileri ve bunun yanında bireylerin mahrem ve belirgin arzularını, korkularını şekillendirmede bariz bir gücü elinde bulundurur. Bu yanıyla sinema kolektif bir bilinçdışı işlevi görür: toplumsal inceleme nesnesini analiz eder, üretir, eğip bükür ve yerinden eder. Sinema sadece toplum hakkında fikir öne sürmekle kalmaz aynı zamanda tasvirini yaptığı toplumun ayrılmaz bir parçasıdır. Sinema toplumsal gerçekliği yansıtır, analiz edip, yeniden üretmenin haricinde sosyolojinin önüne çok geniş ölçüde olanaklar evreni sunar. Bu açıdan sinema çoğu zaman değişen sosyal biçimlerle yapılan bir deney özelliği taşır (Diken, Laustsen, 2019: 24).

Film ile toplumsal yaşam arasında nasıl bir ilişki vardır? sorusunun yanıtına cevap olarak Kalkan, geçmişten günümüze yapılan sinema-toplum ilişkisini inceleyen araştırmaların literatürünü tarar ve konuyla ilgili üç alanda çalışmaların yoğunlaştığını belirtir: Bunlardan ilki sinemanın bireyler üzerinde mutlak bir güce sahip olduğunu saptayan çalışmalardır. İkincisi sinemanın mevcut yapıdaki davranış ve düşünce örüntülerini değiştirmede fakat pekiştirdiği

saptamasıdır. Son olarak sinemanın insanlar üzerindeki etkisinden ziyade insanların sinema hakkında ne yaptığını belirten çalışmaların bulunduğunu öne sürer (Kalkan, 1988: 34-36).

Film imgesi gerçekliğin kendisi değil, gerçeğin yeniden sunulmasıdır. İzleyiciye film imgesi farklı bir gerçeklik olarak sunulur. Bu yönüyle sinema, sanat dalları içerisinde gerçekliği en kapsamlı gösterme özelliğine sahip anlatım aracıdır (Battal: 2006: 25). Öte yandan ekranda görünen gerçeklik yönetmenin kendi içsel dünyasının çerçevesiyle sınırlandırılmış gerçektir. Kurgu yardımıyla gösterilen görüntüler arasında nedensellik ilişkisi kurması da yönetmenin gerçekliğe müdahalesinin bir başka boyutunu oluşturur. Bu bağlamda izleyiciye hangi mesajın verileceği, neyi nasıl algıladığı filmin yaratıcısının kontrolündedir (Koç, 2012: 49).

Sinemanın tarihsel süreci incelendiğinde; toplumdaki egemen ideolojiyi aşip öncü fikirler ortaya atan filmlerin de yapıldığı görülmektedir. Bu filmler yaratıcı yönleriyle sistem baskısından sıyrılarak sinema tarihinde kendilerine yer etseler de genel olarak sinema-toplum ilişkisi ekseninde ele alındığında mevcut düzenin ürettiği atmosfer ile sinemadan yayılan iletilerin ideolojik frekansları uyumludur. Sinemada verilen mesajların değişimi ile sosyal yapıdaki belli bir olguya dair fikir ve değerlerin değişimi paralellik gösterir (Güçhan (Yücel), 1992: 7-8).

Sinema sosyo-kültürel ilişkilerdeki değişimin hızını, bu değişikliklerin miktarını, derecesini ve bu değişimlere karşı oluşan direnci yansıtır. Bu durum sinemayı sosyolojik değişimlerin ölçülmesinde kullanışlı bir araç haline getirir. Bu araçların ‘neyi’, ‘nasıl’, ‘hangi düzeyde’ gösterdiğine bakılarak toplumsal yapıdaki değişimlerin sonuçları izlenebilir. Ayrıca sinema, sosyolojik değişim süreçlerinde değişimlere uyumlanma sürecini hızlandırıp, kültürel değişimlerin sürekliliğine katkıda bulunabilir. Tüm bahsi geçen unsurlar sinemanın sosyolojik araştırmalarda incelenmesinin önem derecesini arttıran faktörlerdir (Alemdar, Erdoğan, 1990: 79-81).

Sinemanın sosyolojide ayrıcalıklı bir araştırma konusu olmasının bir diğer nedeni de bugünün toplumsal gerçekliğinin kurgusal, düşünümsel temelli, her şeyin daha farklı olabileceğine dair yaygın bir kanının varlığıdır. Sosyal gerçeklik hiçbir zaman olduğu gibi mevcut değildir. Bahsi geçen gerçeklik belli bir perspektiften çarpıtıldığı haliyle görünür. Bundan ötürü gerçeklik ile kurmaca arasındaki ilişkiyi tersyüz etmek her zaman olasıdır (Diken, Laustsen, 2019: 28).

Sinemanın toplumla ilişkisini saptamak, ilişki içinde bulunan yapıların karmaşık ve çok katmanlı yapısından dolayı kolay değildir. Bu nedenle sinemayı sadece estetik ve sanatsal olarak yorumlamak bu ilişki bütününe yeterince ele alınmasına olanak vermez. Sinemayı kültür aracı olarak değerlendiren, filmlerin sosyolojik çözümlemelerini yapan kültürel çalışmalar ve ekoller, sinema sosyolojisi için kuramsal temel oluşturmada en az sinema kuramcıları kadar önemlidir (Güçhan (Yücel), 1992: 9). Nitekim sinema kuramcısı Christian Metz de bu savı “sinema araştırmaları; toplumsal yapı çalışmaları ve tarihsel eleştiriyi de barındıran bir perspektifin ufku içinde yer almalıdır” sözleriyle destekler (Metz’den akt. Cozyris, 1980: 116).

Sosyal süreçleri anlamlandırmak ve takip edebilmek için yeni moda akımları ve genre’lar dışında filmlerin kendisi de araştırmacılar için faydalı veriler sunar (Andrew, 2009: 910). Filmleri kuşatan tüm yaklaşımların yanı sıra hem film yapımını hem de film teorilerini kapsayan ‘film pratikleri’, filmlerin kültür hayatındaki rolünü ve etkisini anlamak için birer sosyal hareket eylemleridir. Film pratikleri kavramı, toplumsal hayatının farklılıklarını ve bir aradalığını sinematik evrende çözümleyebilmek için esnek yaklaşımların kullanılmasına ve çözümlenmesine olanak sağlar (Gunning, 2008: 190).

Film analizleri, yapıldığı dönemin şartları, işlevselliği ve toplumda karşıladığı ihtiyaçlar ekseninde ele alınarak sosyolojik incelemeye konu olduğunda anlamlı sonuçlar verir. Bu bağlamda filmlerin yapıldığı dönemin tarihsel ve sosyal koşullarının arka planı hakkında bilgi sahibi olunması büyük öneme sahiptir. Analizi yapılan sanat eseri yaratıldığı koşulların ürünüdür. Filmde ele alınan hikâye, karakterler, fenomenler ve diyaloglar; yaş, cinsiyet, ırk, sosyal sınıf gibi sosyolojik bağlamlar içinde ele alınmalıdır (Wasiewicz, 2020: 103-104).

Sosyolojik film çözümlemeleri, toplumda mevcut sosyal hareketlerin göstergesel yansımalarını ve kimlik oluşumlarında filmlerin rollerini saptamada çok önemli bir yere sahiptir. Bugün sosyal hayatta rol oynayan ve kültürel çalışmaların da esas konularını oluşturan; etnisite, cinsel kimlik, sınıf gibi kavramlardan okul, ordu, tıp, spor ve moda gibi sosyal kurumların temsillerine kadar sinema, toplumsal çözümlemelerin asıl çalışma nesnelerinden biridir. Bu bağlamda filmler antropolojik tanımlamalarda, günümüz toplumunun kurumsal organizasyonunu incelemede, sosyal rollerin oluşumunu ele almada ve sosyal etkileşimin çerçevesini çizmede vazgeçilmez bir kaynaktır (Stepanov, 2020: 163).

Demerath tarafından ‘*Filmler Üzerinden Sosyal Tabakalaşma*’ adı altında verilen derslerde filmlerin sosyolojik çözümlenmesi için altı adet yöntem belirlenir. Demerath’a göre filmler, üzerinde konuşulan gerçekliklerin anlatısal belgeleridir. Filmler toplumsal hayatta sözü edilmeye değer olaylar, edebiyat, ders kitapları ve araştırmalar arasında köprü görevi görür (Demerath, 1981: 70-71). Bir filmin sosyolojik içeriğini tahlil edebilmek için altı adet dikkat edilmesi gereken yöntem vardır:

1) Çoğu film, hikayesinde sosyolojik bakış açılarını açığa çıkaran püf noktaları barındırır. İstisnalar hariç bütün filmler hikayesindeki özü açığa çıkarmak için belli noktaları izleyiciye sunar, bu anahtar noktalarını izleyiciye sunmayan film izleyicisinin dikkatini çekemez, bu noktaları yakalamak önemlidir.

2) Asla asıl karaktere değil ‘en iyi arkadaş’a odaklanılmalıdır. Filmin kahramanları çoğu kez toplumsal normları temsil etmeyen, istisnai örnekleridir. Fakat yan veya ikinci plandaki karakterler sosyal hayatın gerçekliğini sunan, düzene uyan ve onu temsil edenlerdir.

3) Filmin verdiği mesajın farkında olunmalıdır, çoğu kez bu mesajlar ya ahlaki veya psikolojik ya da her ikisi birdendir.

4) Filmlerde her görünen her zaman sunulan değildir. Sahnede gösterilen her imge nesnenin bir oyunudur. Gerçek ve gerçek dışı arasındaki çizgi, uzun zaman önce kabul edilen zihinsel ve toplumsal olgular tarafından bulanıklaştırılır.

5) Filmler her izleyici için farklı anlamlar ifade eder hatta aynı izleyici için farklı zamanlarda farklı anlamlara sahip olur. Bir filmin konusu anlatıcısı tarafından bilinçli olarak tercih edilmediği halde çok çeşitli sosyolojik olgulara göre yorumlanabilir. Filmlerin üretimi ve tüketimi arasındaki senkronu tam olarak çözümleyebilmek kolay değildir.

6) Saf gerçekliği yansıtan belgeseller yoktur. Herhangi bir ideolojinin, yaratıcısının düşünce dünyasının veya üretim koşullarının filtresinden geçmemiş hiçbir görüntü düzeneği yoktur. Kurmaca, belgesellerde kaçınılmaz bir yöntemdir (Demerath, 1981: 71-76).

Demerath, filmlerle sosyoloji arasındaki ilişkinin, kültürle sosyal yapı arasındaki ilişkiye paralel olduğunu ifade eder. Filmler; idealleştirme, kaçış, sosyal eleştiri, değerleri daha güçlü kılma bağlamlarında izleyicisini etkiler. Her kültürel enstitü gibi filmler de gerçekle ve kültürel hayatla çift taraflı bir ilişkiye dahil olur. Tasvir edilenle yaşanan kültür arasındaki ilişki

problematik ve iki katmanlıdır. Sinema gerçekliğe bakışı etkiler ve onu şekillendirir. Genellikle film imgeleri ve metaforları tarafından davranışlara yön verilir. Günlük yaşamda ‘hikâye okumak’, ‘senaryo’, ‘dram’, ‘dramatize etmek’ gibi sinemasal dil sıklıkla kullanılır (Demerath, 1981: 76-78). Hem film hem de sosyoloji ortak kültürden etkilenir (a.g.e.: 81).

Sinema sosyolojisi incelenirken sosyoloji biliminde önemli bir olgu olan ‘sosyal tipler’ kavramından ve sosyal tiplerin filmlerdeki temsiliyetlerinden de söz edilmesi gereklidir. Sosyoloji bilimi bir önceki bölümde yapılan tanımları itibarıyla sosyal hayata dair bilgi edinmeyi amaçlayan bir disiplindir. Sosyal hayata ilişkin elde edilen bilgiler üzerinden topluma dair çeşitli tahminler yapılabildiği gibi bu bilgiler ile toplumda değişiklikler yapabilmek, toplumu kontrol edebilmek de mümkündür. Sosyal tipler fenomeni, literatüre Herbert Spencer tarafından kazandırılırsa da bu kavrama en büyük katkıyı George Simmel yapar. Simmel’de ‘fakir’ ve ‘yabancı’, Marx’da ‘lümpen’ ve ‘proletarya’, Foucault’da ‘delilik’, Mills’de ‘seçkin elitler’ ve ‘beyaz yaka’ sosyal bilimlerde konu edinilen sosyal tiplerden bazılarıdır. Moliere’nin ‘cimrisi’, Balzac’ın ‘büyük babası’ ve Chaplin’in ‘serserisi’ edebiyat ve sinemada görülen diğer sosyal tiplerdir. Sosyal tipler duyuların ve düşüncelerin sezgisel olarak kavranabilmesini mümkün kılar (Baker, 2002: 52-71).

Sosyal tipler klasik anlatı yapısına sahip her filmde görülebilir. Sosyal tipler ve anlatı, izleyicinin kendisini filmin hikâyesi ve karakterleriyle özdeşleştirmesini sağlar. Bu özdeşleştirici unsurlar edinilen tecrübelerin zihinlerde kalıcı olmasını sağlar. Bundan ötürü filmler, didaktik metinlere göre bireylerin zihninde daha kalıcı bir yer edinir. Öte yandan, sinema yukarıda bahsi geçen sosyal tipleri görünür kılar. Eğer bu noktada sosyolojik imgelem etkili kullanılırsa filmler ile sosyal hayat arasındaki ilişkiyi anlamlandırmak ve çözümlemek mümkün olur (Coşkun, 2017: 1148). Sinemanın özü, gerçek hayatı temsil eden hikâyelerden oluşur. Karakterler bu süreçte çok önemli bir yere sahiptir. Film karakterlerinin temsili aynı zamanda gerçek hayattaki bireylerin temsildir. Filmler gerçekliğin bir projeksiyonudur. Bu gerçeklik bağı üzerinden film karakterleri sosyal tipleri temsil eder (a.g.e.: 1150).

Sinema, tüm kitle iletişim araçları gibi resmi olmayan bir eğitim kaynağıdır. Bu yönüyle içeriği hiçbir zaman ideolojilerden, politik eğilimlerden ve değer yargılarından bağımsız değildir. Filmlerin barındırdığı mesajlar toplumda mevcut bulunan hâkim ideolojilerin yansımasıdır. Mevcut baskın ideoloji, filmlerde sunulan ideolojiyle toplumda daha da güçlenir. Öte yandan sinema, salt toplumları etkileme gücüne sahip bir olgu değil aynı zamanda içinden çıktığı toplumun istek ve taleplerine göre de şekillenebilen bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda

toplumun ‘ihtiyaçlarına’ göre ortaya çıkan filmler, bireylerin çevresini anlamlandırma ihtiyacı sırasında işlevseldir. Halk kitleleri ile sinemanın içeriği arasında etkileşimli bir ilişki söz konusudur. Sinema toplumsal bir kurum olarak deneyimleri zenginleştirmenin ve paylaşmanın etkili bir aracıdır. Bireysel ve kolektif olarak dünyanın algılanışında önemli bir yeri vardır. Filmler, toplumların kültürel yaşamına etki ederek düşünce dünyalarını değiştirir veya pekiştirir. Bu bağlamda sinemasız bir toplumu düşünmek zordur (Güçhan (Yücel), 1992: 70-71).

Jean Baudrillard’a göre sinemanın gücü hükümetlerin sını ve askeri araçlarının gücüne eşit hatta onlardan daha da güçlüdür (Baudrillard, 2020: 89). Baudrillard, bu savını Francis Ford Coppola’nın *Kıyamet* (Apocalypse Now, 1979) filmi bağlamında öne sürer. Ona göre yönetmenin *Kıyamet* filmini gerçekleştirme biçimiyle Amerikan ordusunun Vietnam’da savaşma biçimi arasında bir fark yoktur. Yönetmen, filmini “Amerikan ordusuna benzer şekilde bir had bilmezlik, teknik rahatlık, saflıkla” yapar ve sonucunda benzer bir başarı elde eder. “Savaş, filmde bir kafa bulma, teknolojik ve psikedelik bir sanrı biçiminde” sunulur. Coppola, “sinemanın haddini aşan müdahale etme gücünü kullanmaktan, muazzam maddi koşullara sahip, özel efekt makinesine dönüşmüş bir sanatın olanaklarını test etmekten başka bir şey yapmaz” (a.g.e.: 87). “Görüldüğü kadarıyla Amerika Birleşik Devletleri gerçek savaşı kaybetse de bu Hollywood filmi savaşı kazanır. *Kıyamet* filmi dünya çapında bir zaferdir. Amerikalılar hangi mantığa göre Vietnam kentlerini yok edip hangi kentlere ekonomik yardım ettiyseler söz konusu filmi de aynı mantığa göre çekerler” (a.g.e.: 89).

Dudrah’a göre sinema sosyolojisi, kültürel ve sosyal alanlarda çalışmalar yapan araştırmacılara sosyoloji ile sinema arasında entelektüel, disiplinlerarası yeni diyaloglar kurulması bağlamında alanlar açmaktadır. Böylece sinema ve sosyoloji konularında nasıl daha yaratıcı düşünülebileceğine dair canlandırıcı ihtimaller ortaya çıkmaktadır (Dudrah, 2006: 168).

2.2.1. Sinema Sosyolojisi Tarihine Kısa Bir Bakış

Sinemayla ilgili erken sosyolojik çalışmalar Amerika’da 1920 ve 1930 tarihlerinde yapılan ilk çalışmalara kadar takip edilebilir.⁵ Bu ilk çalışmalarda dikkat çeken Payne Vakfı

⁵ Sinema-toplum ilişkisini inceleyen ilk bilimsel çalışmalar Anglo-Sakson kökenlidir. Bunun nedeni; 1920’li ve 1930’lu yıllarda sinemanın en çok gelişme gösterdiği ve dünyaya yayıldığı yerlerin başta Amerika (Hollywood) olmak üzere, diğer İngilizce konuşulan ülkeler olmasıdır (Kalkan, 1988: 10).

tarafından finanse edilen çalışmalardır⁶. Bu ilk çalışmalarda sosyologlar ve sosyal psikologlar bir araya gelerek ‘sinemanın gençler üzerindeki etkisini keşfetmeyi’ amaçlarlar. Bu çalışmaları, İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki sosyolojik yaklaşımların filmlerde incelendiği araştırmalar izler. Savaşın negatif etkisinin genç izleyici kuşağının davranış değişikliklerini nasıl değiştirdiği filmler üzerinden ele alınır (Dudrah, 2006: 21).

Sinema sosyolojisi tarihinde vurgulanması gereken bir başka nokta, sinema sosyolojisine dair ilk bilimsel araştırmanın 1913 yılında *Zur Soziologie des Kino: Die Kino-Unternehmung und die Sozialen Schichten Ihrer Besucher* başlıklı Emilie Kiep-Altenloh tarafından yazılan tez çalışmasıdır. Çalışmanın hem ekonomist hem de sosyolog olan yazarı, mevcut ampirik sinema çalışmalarını sosyal ve kültürel bir enstitü olarak değerlendirir. Yazar çalışmasında sinemanın sosyolojik perspektifine iletişimin iki temel elementi olarak yapımcıları ve izleyicileri koyar (Wasiewicz, 2020: 91).

Kalkan’a göre ise sinema sosyolojisi alanında yazılan ilk kaynak Hugo Münsterberg tarafından 1916 yılında yazılan *The Photoplay: A Psychological Study* kitabıdır. Münsterberg bu kitabı, yukarıda Wasiewicz tarafından bahsedilen 1913 tarihli çalışmadan üç yıl sonra yazmıştır. Münsterberg, kitabında sinemanın teknik özellikleriyle seyirciyi etkilemesinden, izleyicinin filmi anlamlandırma süreçlerine kadar pek çok alanda araştırmalar yapar. Yazar, hareketli görüntüler olgusunun teknik yapısı ve hareket yanılsamasının insanı etkileme gücü üzerine çeşitli değerlendirmeleri yüzyılın başlarında yapar. Kitabın yazıldığı yıl ile İtalyan destansı filmi *Calabria*’nın aynı vizyona girmesi ve D. W. Griffith’in *Bir Ulusun Doğuşu* filminin bir yıl önce vizyona girmesi tesadüf değildir. Münsterberg’in *The Photoplay: A Psychological Study* kitabı, 1970 yılında *The Film: A Psychological Study* adıyla yeniden basılır (Kalkan, 1988: 11).

Münsterberg’in çalışmasından sonra yapılan bir diğer kapsamlı araştırma; 1919 yılında papaz John Phelan tarafından yapılan *Toledo Araştırması*’dır⁷. Phelan, araştırmasını Ohio eyaletinde, sinemanın mali, fiziksel ve etik konumu üzerine yapar. Araştırmaya göre sinema, kent eğlencesinin en sevilen aracı konumundadır. Phelan’ın bu çalışması, sinemanın kent yaşamındaki konumunu araştıran ilk ve geniş ölçekli çalışma olması bağlamında önemlidir. Ayrıca 1921 yılında Colombia Üniversitesi psikoloji profesörlerinden olan A.T. Poffenberger’in sinema ile Amerika’daki suç oranları arasındaki ilişkiye yönelik yaptığı

⁶ Bulmer, 1933; Peterson, Thurstone, 1936.

⁷ Phelan, 1919

çalışma⁸ ile Phiyllis Blanchard'ın 1928 yılında sinemanın çocuklar üzerindeki etkisi üzerine yaptığı araştırma⁹, 1920'li yıllarda sinema sosyolojisi alanında dikkat çeken diğer çalışmalardır (Kalkan, 1988: 12).

Sinema, yirminci yüzyılın başlarında dönemin en etkili iletişim araçlarından biri olsa da sosyolojinin ve diğer ana akım sosyal bilimlerin çalışmalarında çok yer bulamaz (Heise, Tudor, 2016: 481). Bu durumun en önemli nedenlerinden biri bahsi geçen dönemdeki sinema çalışmalarının¹⁰ nicel içerikli, piyasa araştırmaları alanında sinemanın izleyiciye etkisini ölçmek amacıyla yapılan çalışmalar olmasıdır (a.g.e.: 485).

Kırklı ve ellili yıllarda ise hem ABD'de hem de Avrupa'da kitle iletişim araçları alanındaki çalışmalar, 'popüler kültür' kavramı bağlamında hâkim paradigma haline gelir. Bu dönemdeki sinema çalışmaları da sözü edilen hâkim paradigma altında ele alınır. Kitle iletişim çalışmaları¹¹ kitle toplumu olgusundan hareketle medyanın toplumdaki etkilerine odaklanır (Dudrah, 2006: 22).

Batılı sosyologların yoğun olarak sinemaya yönelmesinde sinemanın İkinci Dünya Savaşı öncesinde, sırasında ve sonrasında etkili olarak kullanımının gözlenmesi bulunur. Kitle iletişim araçlarının özellikle de radyoyla beraber sinemanın savaş propagandasında kullanımı, sosyologları sinema alanında daha fazla çalışmalar yapmaya yöneltir (Wasiewicz, 2020: 92).

Altmışlı yıllarda Fransa ve İngiltere başta olmak üzere kitle kültürü ve toplum tezleri, film eleştirmenleri tarafından Hollywood filmlerinin yeniden analizi için yapısalılık ve göstergebilim düzlemlerinde incelenir. Bu dönemde kısa bir süreliğine sosyoloji ve film çalışmalarında sinemanın estetik, teorik ve metodolojik yöntem hatlarının incelenmesi için ortak bir çalışma fırsatı gerçekleşir. Fakat bu birliktelik, altmışların sonuna doğru film eleştirmeleri tarafından yeterince ciddiye alınmamaya başlar. Bunun nedeni sosyolojideki yansıtıcı ampirik çalışmalar konusunda algılanan entelektüel farklılıklardır (Tudor, 1998: 192).

Altmışlı yıllarda sinema sosyolojisi alanında yapılan çalışmalarda yöntemler değişmeye başlar. Kırklı ve ellili yıllarda çalışmaların merkezinde bulunan kitle iletişim araçları, altmışlı yıllarda değişen paradigmalardan etkilenir. Kitle iletişim araçlarının etkilerinin tahmin edildiği

⁸ Poffenberger, 1921

⁹ Blanchard, 1928.

¹⁰ Lynd, Lynd, 1929; Rowson, 1936.

¹¹ Box, Moss 1943; Box, 1947; Lazarsfeld, 1947; Manvell 1946; Mayer 1946.

kadar büyük olmadığı, ailenin, okul ve toplumsal çevrelerin de tutum, tavır ve düşünce değiştirilmesinde önemli rolü olduğu sonucuna varılır. Joseph Klapper tarafından yapılan çalışma¹² ile kitle iletişim araçlarının mevcut tutum ve davranışları değiştirmedeği yalnızca pekiştirdiği öne sürülür. Bu çalışma ile sinema sosyolojisi alanında, çevrenin etkisine ve sinemanın var olan davranışları nasıl pekiştirdiğine yönelik çalışmalar yapılır (Kalkan, 1988: 35-36).

Yetmişli yıllar metin temelli film analiz teorilerinin daha fazla ilgi odağında bulunduğu bir dönemdir. Hem sinema çalışmalarında hem de kültürel çalışmalarda, kültürü ve sinemayı açıklamak için yapısalcı ve göstergebilimsel yaklaşımlarla filmler, temelde bir metin olarak ele alınır. Film metinlerinin inşa ettiği anlamdan çok metnin yarattığı film diline odaklanılır (Stepanov, 2020: 156). Kültürel çalışmalar da sosyolojideki film çalışmalarına önemli katkılar yapar. Kültürel çalışmaların filmlerin sosyal gerçekliği anlamlandırmada ve modern hayatın analizinde sosyolojiye alternatif olabileceği öne sürülür (Inglis, 2016: 313). Filmler sosyal gerçekliğin farklı bir formunun sunumudur. Estetik yapısının yanı sıra filmler toplumsal hayatın olgularını ortaya çıkarmak, farklı grup ve toplulukların yapısını anlamak, toplumdaki çatışmaları saptayabilmek için değerli veriler ortaya koyar (Stepanov, 2020: 156).

Yetmişli yıllarda kitle iletişim araçlarının etkilerine yönelik etki temelli kuramsal çalışmalar tamamen terk edilir. Bu dönemde bireylerin kitle iletişim araçlarıyla ne yaptığı asıl çalışma konusunu oluşturur. Filmlerin yapıları toplumların tarihleri ve kültürleri içindeki rolü işlenir. Sinemada ortaya konulan temaların gerçek yaşamla ilişkisi ele alınır (Kalkan, 1988: 35-36).

Altmışlı ve yetmişli yıllar sinema sosyolojisindeki ampirik çalışmaların altın çağıdır. Bu dönemlerde ilk Freudyen film analizleri ortaya çıkar. Daha sonra Lacancı film analizleri bunu takip eder. Ayrıca feminist film analizleri de bu yıllarda yaygınlaşır (Wasiewicz, 2020: 92).

Seksenler ve doksanlardan itibaren medyanın yükselişi ve kültürel çalışmaların da artmasıyla sinema sosyolojisi akademik disiplinlerde kendine daha fazla yer bulur. Bu durum, bugüne dek sinema sosyolojisinde metin, izleyici, sosyal bağlam ve ilişkiler alanlarında daha kapsamlı çalışmaların yapılmasına olanak sağlar (Dudrah, 2006: 23).

¹² Klapper, 1960.

İkinci bölümde ele alınan tüm değinilerden hareketle, sinema sosyolojisi tarihindeki akademik çalışmalar genel itibariyle üç tematik bölüme ayrılabilir: 1) Nicel perspektiften prodüksiyon ve tüketim bağlamında sinema; 2) Kitleler üzerinde büyük etkiye sahip sosyal bir kurum olarak sinema; 3) İnsan dünyasının ve sosyo-kültürel hayatın yansıması olarak sinema (Wasiewicz, 2020: 94).

Türkiye’de ise sinema sosyolojisi çalışmaları seksenli yılların ortasından itibaren başlamaktadır. Kalkan (1988), sinema sosyolojisini ve Türk Sinemasında 1960-1980 arasında gelişen toplumsal olayları inceler. Kalkan ve Taranç (1988), seksenli yılların Türk Sinemasında kadın temsilini, Güçhan (Yücel) (1992), göç olgusunu ve Kuyucak Esen (1996), seksenli yıllar sonrasında Türk Sinemasının toplumsal olaylara bakış açısını ele alır (Erkılıç, 1997: 11). Bu çalışmalara ek olarak Makal (1987), sinema sosyolojisinde göç olgusunu inceleyerek alana katkıda bulunur. Yukarıda adı anılan araştırmacılar, Türkiye’de sinema sosyolojisi alanında ilk çalışmaları yapan kurucu isimlerdir¹³.

¹³ Yukarıda ismi anılan araştırmacılara ek olarak Ali Gevgilili’nin *Çağını Sorgulayan Sinema* (1989) kitabı ve Mahmut Tezcan’ın *Toplumsal Yaşantımızda Sinema ve Halk Eğitimindeki Rolü* (1972) makalesi de alanla ilgili önemli çalışmalardır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SİNEMA SOSYOLOJİSİ ALANINDA YAPILAN İLK ÇALIŞMALAR

Çalışmanın üçüncü bölümünde sinema sosyolojisi alanında yapılan ilk çalışmalardan bahsedilecektir. İlk olarak dünya literatüründeki sinema sosyolojisine ilişkin çalışmalar ele alınacaktır. Sonrasında Türkiye’de sinema sosyolojisi alanında yapılan ilk çalışmalar incelenecektir.

3.1. Alanla İlgili Dünya Literatüründeki İlk Çalışmalar

3.1.1. Hugo Münsterberg, *The Photoplay A Psychological Study* (1916)

Alman bir psikolog olan Münsterberg, sinemanın psikolojik etkilerine yönelik araştırma yapan ilk film teorisyenlerinden biridir. Münsterberg, sinemanın diğer sanat dallarına göre daha güçlü ve etkili bir sanat olduğunu düşünür. Bilişsel film teorisinin kurucusu olan Münsterberg, kendisinden sonra gelen film kuramcılarına bu alanda öncülük eder. *The Photoplay* kitabında sinema, felsefe ve psikoloji bağlamlarında değerlendirilir. Sinema ile tiyatroyu karşılaştıran Münsterberg’e göre; tiyatroya oranla sinema insan bilincinin daha derin katmanlarına nüfuz edebilmektedir. Gerçekliği aşabilen yapısıyla sinema bellek, rüyalar ve zihin üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. İnsan zihninin çalışma prensibiyle sinemanın çalışma tekniği birbirine benzer yapıdadır. Ayrıca sinema zaman ve mekânı aşarak, yaşamın çizgisel ilerleyişini kırar, zamansal sıralamayı ters döndürebilir (Münsterberg, 2002: 174).

Kalkan’a göre sinema-toplum ilişkileri alanındaki ilk bilimsel kaynak Münsterberg’in bahsi geçen çalışmasıdır. Münsterberg’in sinemanın başlangıç yıllarında yazdıklarının birçoğu hâlâ bugünün sinema dünyasında geçerliliğini korumaktadır. İzleyicinin psikolojisi hakkında yaptığı araştırma döneminin çok ötesinde, bugün bile hâlâ aşılamayan yetkinlikte bir çalışmadır. Münsterberg izleyicinin hareketi algılamasını ile filmi kavraması arasında geçen süreyi, yanılsama hareketlerini ve hareketin insan üzerindeki etkisini sinemanın başlangıç yıllarında analiz eder (Kalkan, 1988 :11; Özden, 2020: 155).

Münsterberg sözü edilen çalışmasının giriş bölümünde ‘hareketli görüntülerin’ (moving pictures) dışsal ve içsel gelişimi şeklinde iki ayrı bölümde gruplandırma yapar. ‘Hareketli görüntülerin dışsal gelişimi’ bölümünde sinemanın teknik özelliklerinden

bahsedilir. Kameranın on dokuzuncu yüzyılda başlayan teknik serüvenine değinen Münsterberg, zaman içinde filmlerde kullanılan teknolojik aletlerin gelişim aşamasını tarihsel bir yöntemle aktarır (Münsterberg, 2002: 45-47). ‘Hareketli görüntülerin içsel gelişimi’ bölümünde ise sinemanın bireyde yarattığı psikolojik etkiler söz konusudur. Estetik duygusu, içsel gelişimin ilk sonucudur. Sinema; hikâye anlatım özellikleri, tarihsel-sosyal olayları ve gündelik yaşamı izleyiciye sunmasıyla bireyin ruhsal yaşantısına etki etmektedir (a.g.e.: 54-58).

Sözü edilen çalışmanın giriş bölümünden sonra birinci bölümde ‘The Photoplay’ın Psikolojisi’ başlığı altında ‘Derinlik ve Hareket’, ‘Derinlik ve Dikkat’, ‘Hareket’, ‘Bellek ve Hayal Gücü’, ‘Duygular’ alt başlıkları bulunur. Münsterberg, her alt başlıkta sinemanın farklı psikolojik etkilerini değerlendirir.

‘Photoplay’ın Estetiği’ adlı ikinci bölümde ise Photoplay’ın anlamı, amacı, işlevi, izleyiciden talepleri gibi çeşitli alt başlıklar halinde sinemanın estetiği tartışılır. İkinci bölümde sinemanın teknik özelliklerinin izleyicide bulduğu karşılık ele alınmaktadır. Sinemada estetiği, izleyicinin gördükleri karşısında kendi dünyasında gösterdiği reaksiyon ve yarattığı anlam oluşturur (Münsterberg, 2002: 109).

Münsterberg film tarihini, filmlerin teknik ilerlemesi ve insanların sinemaya gitme alışkanlığı bağlamında ikiye ayırır. Sinema, sosyal bir kurumdur. Onu ortaya çıkaran güç ise halkın ‘psikososyolojik’ baskısıdır. Teknik olmadan hareketli görüntüler olamaz. Psikososyolojik baskı olmadan da bu görüntülerin sinemada bir anlamı ve yeri bulunmaz. Sinemayı mümkün kılan toplumun bilgi, eğitim ve eğlence talepleridir. Toplumun söz konusu talepleri sinemanın sosyolojik bir kurum olarak gelişmesine olanak sağlar. Böylece sinema alanında sosyolojik çalışmaların önü açılır (Özden, 2020: 155).

Münsterberg, filozof tarafı ve psikolog kimliği ile sinemanın başlangıç yıllarında önemli bir sanat dalı olarak görülmesinde büyük rol oynar. İlk film teorisyenlerinden olan Münsterberg’e (2002: 159) göre;

“Cisimlerin dünyasında yüzeyselliği aşmanın yollarından birisi sanattır. Sanat ile mükemmel bir uyum ve birliktelik içinde olan, gerçekdışı ve tamamen yeni içsel bir dünya yaratabiliriz. Bu yeni içsel dünya doğa karşısında yeni bir gerçeklik yaratır. Farklı sanat dalları, gerçeklikte farklı soyutlamalar yapmak için birer yoldur. Hareketli görüntülerin psikolojisi anlaşıldığı zaman, biz de Photoplay’ın gerçeklikten farklı soyutlamalar gerçekleştirebilmek için önemli bir araç olduğunun farkına varacağız. Photoplay’ın yarattığı gerçeklik soyutlamaları tiyatro, resim, heykel sanatlarından çok daha orijinal ve bağımsız bütünlükte bir içsel dünya yaratır.”

Stam’a göre Münsterberg sinemanın hem estetik hem de psikolojik boyutlarıyla ilgilenir. Zaman ve mekânın sinematografik olarak çerçeveye uyabilmesi, yakın planlar, özel efektler ve montaj sayesinde olur. Filmin fiziksel gerçeklikle mesafesi filmi zihinsel boyuta taşıyan özelliğidir. Sinema, üç boyutlu gerçekliği ‘düşünce kanunları’ doğrultusunda yapılandırır. Tiyatrodan farklı olarak sinema; fiziksel gerçekliği aşar, görünür dünyayı mekânın, zamanın, nedenselliğin ‘kıskaçlarından’ kurtarır ve bunların yerine insan bilincinin formlarını yerleştirerek hazzı yaratır. Münsterberg, Stam’a göre sinema teorisinde bazı akımların öncüsüdür. Örneğin sinemanın fiziksel eksikliğini, ruhani ve entelektüel yatırımlarla gideren ve bu sayede sinema ‘oyununa’ katılan aktif izleyiciliğe vurgu yapar. Bu bağlamda aktif izleyicilikle ilgili sonraki sinema teorilerinin habercisidir. Münsterberg ilgisini sinemaya yöneltmiş bir felsefecidir ve Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze gibi figürleri de etkiler (Stam, 2014: 40).

Münsterberg’e göre insanların sinemaya olan ilgisi; diğer coğrafyaları gösteren teknik yapısı, roman gibi fakat görüntüler yardımıyla romandan daha derinlikli hikâye anlatabilmesi ve insana ait tüm duyguları ekranda yansıtabilmesi sebeplerinden ötürüdür. Bu özellikler sinema dışında hiçbir sanat dalında bulunmaz (Münsterberg, 2002: 177-179).

“Gelecekteki psikolojik çalışmalarda en önemli çalışma materyali film olacaktır. Sinemanın başlangıcında kamera ve diğer teknik ekipmanların yapımında fizikçiler rol aldı fakat şimdi sinemanın gelişimiyle birlikte psikologlar sinemada daha fazla rol almaya başladı. Psikologların eğitim, hukuk, sosyal reformlar gibi gündelik yaşamın pratiklerine aydınlatıcı katkıları oldu ve böylece bu alanlarda gelişmeler yaşandı. Günümüzde sinemanın ilerleyişinde fizikçilerin yerini alan psikologlar, Photoplay’de hiç keşfedilmemiş mucizeler ve harikalar keşfedecektir. Psikologlar ‘hareketli görüntülerin’ dünyasına girdikçe, sinema daha fazla kültürel ve araştırılmaya değer bağımsız bir sanat alanı olacaktır. Sinema kesinlikle geleceğin sanatıdır” (Münsterberg, 2002: 181-182).

Hugo Münsterberg’in *The Photoplay* çalışması, sinemanın henüz endüstrileşmediği ve ticari faaliyetlerinin yaygınlaşmadığı bir dönemde yazılmıştır. Bu nedenle söz konusu çalışmada yazar, sinemanın teknik, psikolojik ve felsefi tarafına ilişkin çalışmalar yapmıştır. Bu bağlamda söz konusu araştırmanın incelediği konuların ve bakış açılarının Kültür Endüstrisi ile yakın ve dolaysız ilişkili olarak değerlendirilemeyeceğini söylemek mümkündür.

3.1.2. Payne Vakfı Araştırmaları, (1921-1933)

Sinema sosyolojisi tarihi ve bu alana katkıda bulunan araştırmalar ele alındığında Payne Vakfı’nın çalışmaları ön plana çıkmaktadır. Sinema sosyolojisinin literatürde henüz kendine bir yer edinemediği dönemlerde Payne Vakfı birtakım araştırmalar yaptırır. Sinemada

gösterilen filmlerin izleyici üzerinde, özellikle de genç izleyici kitlesi üzerindeki etkilerini ölçmeyi amaçlayan vakfın bu araştırmaları sinema sosyolojisinin ilk çalışmalarındandır.

Payne Araştırma ve Deney Fonu profesyonel psikologlar, sosyologlar ve eğitimcilerden oluşan bir ekiptir. Bu ekip, 1921-1933 yılları arasında sınıflarda sinemanın eğitim amaçlı kullanılmasını teşvik eden Payne Fonu çalışmalarını yürütür (Yakar, 2013: 23). Payne Fonu araştırmaları o dönem gündemde olan sosyolojik ve psikolojik fenomenlerin incelenmesinde bilimsel araştırma yöntemlerinin hepsini kullanır ve bunlardan bazılarını geliştirir. Yöntemler arasında içerik analizi, büyük ölçekli yoklamalar, laboratuvar deneyleri, katılımlı gözlem, çok sayıda insandan toplanan yazılı film otobiyografileri bulunur. Araştırmalar iki grup altında toplanır. İlk grup, filmlerin 'içeriğini' vurgulayan ve film seyircilerinin hacmini, bileşimini belirleyen araştırmalardır. İkinci grup, seyretmenin çeşitli 'etkilerini' vurgulayan çalışmalardan oluşur (İri, 2010: 366).

Vakfın bahsi geçen araştırmalarında öne çıkan iki kitap W.W. Charters'in *Motion Pictures and Youth: A Summary* ve Herbert Blumer'e ait *Movies and Conduct*'tır. Bu çalışmalarda elde edilen sonuçlar: izlenen filmlerin gençlerin ve çocukların bilgi edinmesinde önemli bir yere sahip olduğu, tutum değişikliği ve duyguların harekete geçirilmesinde önemli bir konumda bulunduğu. Gösterime giren filmlerin, inceleme grubundaki çocukların ve gençlerin uyku düzenini olumsuz etkilediği sonucuna varılır. Ayrıca sinemanın genç izleyici grubunun ahlaki yapısına negatif etki ettiği sonucuna da ulaşılır (Tokgöz'den akt. Göker, 2018: 275).

Bahsi geçen çalışmalarda Blumer'in elde ettiği sonuç önemlidir: filmlerin asıl başarısı izleyicilerin duygularını harekete geçirmesi ve duygular üzerinde yarattığı etkidir. Birey, filmi izlerken filmle birlikte birçok güç durum atlatır. Film izleme etkinliğinin ardından izleyici ve film değişim geçirir. Başka bir ifadeyle izleyici filmi izledikten sonra dönüşür, filmdeki anlamı da alımlayarak süreç tamamlanır (Özbulduk, 2018: 328).

Payne Vakfı'nın araştırmalarını içeren kitaplar, 1970'li yıllarda tekrar baskılarını yapar. Vakfın bu çalışmaları, sinema sosyolojisi tarihi içinde önemli birer belge özelliği taşımaktadır. Ayrıca sosyal bilimler alanında araştırma yöntemlerinin zamanla gelişmesi ile Payne Vakfı araştırmalarının, sinemanın toplumsal hayat üzerindeki etkileri konusunda daha nitelikli çalışmalar yapılmasında öncü ve yol gösterici rolü bulunmaktadır (Kalkan, 1988: 20).

Payne Vakfı çalışmaları, dönemin Anglo-Saxon merkezli, sermayeyi elinde bulunduran şirketlerinin ampirik yöntemlerle, kârlarını arttırmak için fonladıkları piyasa araştırmalarıdır. Yapılan araştırmalarda profesyonel psikologlar, sosyologlar ve eğitimciler sinemanın gençler çocuklar üzerindeki etkisini araştırmaktadır. Vakfın çalışmaları Kültür Endüstrisi'nin eleştiri konusu yaptığı alanlardadır. Bu bağlamda söz konusu araştırmaların incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

3.1.3. Bela Balazs, Sinema Kuramı (1930)

Sinemayı kuramsal bağlamda ele alan ilk çalışmalardan birisi Bela Balazs'ın *Sinema Kuramı* kitabıdır. Sinemanın ortaya çıkış şartlarını değerlendiren yazar, sinema sanatının diğer sanatlarla ve toplumla ilişkisini ele alır. Balazs'a göre modernizmin ve makineleşme çağının bir ürünü olarak sinemanın ileri sanayi devletlerinden Fransa'da doğması ve sonrasında ABD'de yaygınlaşması tesadüf değildir.

Balazs, sinemanın popüler bir sanat ve endüstri dalı olmasına rağmen hakkında yeteri kadar çalışma olmadığını vurgular. Kentte yaşayan insanların zihinleri büyük ölçüde sinemanın etkisi altındadır. Kültür tarihinde yaratılan en büyük kitle iletişim aracı olan sinemaya dair gerekli çalışmalar yapılmadığı sürece sinema denetlenemez ve yönetilemez (Balazs, 2019: 43). Gevgili'ye göre de sinemanın başlangıç yıllarında sinema araçlarını icat edenler ve bu araçları kullananlar, insana ve topluma dair yeni bir sanat dalının ortaya çıktığının farkında değildir. Sinema, insanların kısa süreliğine oyalanacağı bir icat olarak görülmektedir (Gevgili, 15: 1989).

Balazs, tıpkı Rudolf Arnheim ve Siegfried Kracauer gibi sinemanın yalnızca gerçeklikten değil aynı zamanda onun karşında duran roman ve tiyatro gibi diğer sanat dallarından da farklı olduğunu öne sürer. Balazs, 'gerçekten farklı olanı temsil eden' sinemayı destekler (Stam, 2014: 83). Balazs, Klasik Film Teorisi döneminde yukarıda sözü edilen çağdaşları ile "bir film hangi noktalarda gerçeklikten ayrılmalıdır?" ve sinemanın bir sanat dalı olup olmadığı sorularını tartışır. Bu bağlamda Balazs, sinemanın gerçeklikle ilişkisini sorgular. Balazs'ın sinema-gerçeklik ilişkisine yönelik savları, ilerde İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının teorik ve düşünsel kökenlerini oluştur (Önbayrak, 2014: 190).

Bela Balazs, "sinema kıta Avrupa'sında, Fransa'da doğduğu halde neden asıl ilerlemesini ve gelişimini Amerika'da yaşamıştır?" diye sorar. Balazs'a göre sanayi devriminin ve kapitalizmin merkezinin ABD'ye kaydığı zamanlarda sinema endüstrisi de orada

gelişip yaygınlaşır. Sinemanın geliştiği ilk dönemler, sömürgeciliğin de dünya tarihinde zirve yaptığı yıllara denk gelir. Bu tarihsel dilimde sinemanın da gelişmesi tesadüf değildir. Nitekim sömürgeciliğin egemen olduğu her coğrafyada sinema, sömürülen halklara bir hayal dünyası satarak onları bir illüzyon içinde yaşamaya davet eder. Bu yönüyle sinema; sömürgeciliğin, sanayi devriminin yarattığı gelişmelerin, burjuvazinin edimlerinin bir uzantısıdır. Büyük sömürgelelere ve gelişmiş sanayilere sahip ABD, Almanya, İngiltere ve Fransa aynı zamanda dönemin en fazla film üretimi yapan ülkeleridir. Ayrıca sözü edilen bu ülkeler, sadece sömürgeci oldukları ülkelerde değil, kendi ülkelerinin kamuoylarında da sinemayı menfaatleri doğrultusunda, kolektif bir dil ve imaj yaratmak için kullanırlar. Amerika'nın dünyanın her yerinden göç aldığı bir zamanda sinema üzerinden ortak bir dil yarattığı bilinmektedir.

Atam'a göre Balazs sinemaya birtakım yenilikler getirir. "O, kuramlarını ideal filmlerden yola çıkarak olgulardan türetmekte, olguları soyutlamakta, bunlardan sonuç çıkarmakta, olguları bütünleştirip sınıflandırarak kuramsal sonuçlara ulaşmaktadır". Ayrıca sinema tarihini çok iyi anlatır ve ülke sinemalarına hakimdir. Diğer teorisyenlerin aksine anlatıları masa başında toerikleştirmeye çalışmaz. İzlediği filmler üzerinden olguları sınar. Bu yolla sinemaya ilişkin ideal ve estetik teorilere ulaşır (Atam, 2019: 21).

Balazs *Sinema Kuramı* çalışmasında, sinema-toplum ilişkisine yönelik somut bir örneklendirme yapar: 1928 yılında *Turksib* isimli bir belgesel yapımı sanat ve sosyal yaşam arasındaki etkileşimli ilişkiye örnektir. Sibiry ve Türkmenistan arasındaki demiryolu yapımı sırasında, çalışma zorlukları ile işçilerin aşırı soğuk ve sıcak havadaki fedakarlıkları filme çekilir. 1930 yılında bitmesi planlanan demiryolu çalışması, belgesel yönetmeninin çektiği filmi demiryolu işçilerine izletmesi sonucunda, işçiler coşkuyla yaptıkları işin önemini kavrayarak öngörülenden önce projeyi bitirmeye karar verirler. Demiryolu işçileri sözlerini tutar ve 1929 yılında çalışma tamamlanır. Söz konusu demiryolu 1930 yılında çalışır durumdadır. Bu örnek, sinema ve sosyal gerçeklik arasındaki diyalektik ilişkinin bir kanıtıdır. *Turksib* önce bir belgesel iken sonradan inşaatı doğrudan etkilemesiyle gerçekliğe dönüşür. Bu yeni gerçeklik bir yandan da sanatın konusudur ve buradan ortaya çıkacak tüm sanat eserleri gerçekliği tekrar etkileyecektir. Sinema ve toplum karşılıklı çabalarıyla birbirini eşzamanlı etkiler ve değiştirir (Balazs, 2019: 216).

Parlayandemir'e göre Balazs, kendinden sonra film kuramları hakkında çalışmalar yapan sinema kuramcıları tarafından biçimci, gerçekçi veya modernist olduğu şeklinde çeşitli kategorilere sokulur. Burada önemli olan nokta Balazs'ın hangi sinema akımına dahil olduğu

değil, sinema hakkındaki çalışmalarının hâlâ geçerli bir kılavuz olduğu ve sinema hakkında söyledikleridir (Parlayandemir, 2021: 103).

“Balazs, film teorisini bütüncül bir bakışla ortaya koyar. Sinemaya dair çok sayıda tartışma Balazs’ın kuramı üzerinden tartışılabilir. Balazs, film teorisi ve uygulamalarıyla hem çağdaşlarını hem de kendinden sonra gelen sinema teorisyenlerini etkiler. Balazs, teknolojik gelişmelerle ortaya çıkan ve dönüşme uğrayan bir sanat dalı olarak sinemada, biçim ve içerik arasındaki ilişkiyi inceler, izleyicinin aktif gücünün altını çizer. Bu bağlamda, bugünün sinema deneyimini değiştiren internet tabanlı yeni medya uygulamaları, Transmedya anlatılarını ve yapay zekanın film anlatısını değiştirmesi gibi çeşitli güncel konuları Balazs’ın film teorileri üzerinden kavramak mümkündür” (Parlayandemir, 2021: 116).

Balazs, sinemanın ilk yıllarından gelişim gösterdiği on yıllar boyunca toplumda yarattığı etkiyi, filmin kuramsal olarak ele alınmasının önemini, sinemanın teknik boyutunu, *Sinema Kuramı* çalışmasında detaylı olarak ele alır. Sinemanın insan yaşamına, toplumsal hayata, ekonomik ve politik etkilerine değinen Balazs, tüm yönleriyle sinemayı ele almanın önemine vurgu yapar. Çağının ruhunu yansıtan sinema, salt estetik bir ürün değildir. Sinemanın görsel dilinin kuruluşu ve bu görselliğin bireysel, toplumsal bazda yarattığı anlamlara değinen Balazs, sinemaya sorgulayıcı bir perspektiften yaklaşır. Sinemaya dair hem kuramsal hem de tarihsel bir çalışma olarak *Sinema Kuramı*, sinema sanatının toplumsal boyutunu açıklayan ilk çalışmalardan biridir. Bu bağlamda sinema sosyolojisinin kurucu çalışmalarından biri olduğu ifade edilebilir.

Bela Balazs, *Sinema Kuramı* çalışmasında sanayisi ileri düzeydeki sömürgeci kapitalist ülkelerin sinemalarının gelişimine vurgu yapar. Ona göre sinemanın bu ülkelerde gelişimini sürdürmesi, sinemanın bir endüstri, makineleşme çağının ürünü olmasından kaynaklıdır. Bu bağlamda söz konusu araştırmanın incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

3.1.4. Dorothy B. Jones, The Hollywood War Film (1945)

Savaşa ilişkin Amerika’nın İkinci Dünya Savaşı yıllarında (1942-43-44) vizyona giren ‘savaş filmlerinin sosyolojik işlev ve etkisine’ örnek olarak 1945 yılında Dorothy B. Jones tarafından yapılan bu çalışma verilebilir. Örnek çalışmada, Amerika Birleşik Devletleri’nin İkinci Dünya Savaşına girdiği 1942 yılından itibaren 1943 ve 1944 yıllarında sinemada gösterilen savaş filmlerinin sayısı ve bu filmlerin Amerika’nın deniz ötesi çatışmasındaki rolünün anlamlandırılmasında ve yorumlanmasındaki etkisi ele alınır. Hollywood filmlerinin asıl işlevi insanları eğlendirmek olsa da aynı zamanda filmlerin tek bir dünya veya düşünce

birliği yarattığı da söylenebilir. Filmler, düşünsel bağlamda dünyanın başka bir coğrafi bölgesi veya etnik kimliğine dair olumlu ya da olumsuz algı yaratabilir (Jones: 1945: 1).

Savaş zamanı ABD sinemasından bahsedilirken değinilmesi gereken diğerk nokta da *Film Noir* akımıdır. *Film Noir*'ın etkin olduğu yıllar, film eleştirmenleri ve akademisyenleri tarafından farklı görüşlerle ifade edilse de 1940-1950 yılları arasındadır ve Hollywood sinemasını değıştirici etkiye sahip bir akımdır. Akım salt sözü edilen on yıllık zaman dilimi dışında da (neo-noir adıyla) etkili olmaya (21. yüzyıl *blockbuster* filmlerinde) devam eder (Moldovan, 2013: 58). Hollywood'da etkili olan *Film Noir* tarzının kökeni takip edildiğinde; Birinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'sında çığır açan filmler ve ilham veren yönetmenler öne çıkar. Weimar Almanya'sında karamsar bir sinema dünyası yaratan Dışavurumcu Alman Sineması *Film Noir* tarzının beslendiğı ana kaynaktır (Burns, 2016: 11). Dışavurumcu Alman Sinemasının dünya çapındaki etkisi sadece Amerika'daki *Film Noir* akımında değil, aynı zamanda Fransa ve Rusya sinemalarını da biçim ve içerik açısından etkiler. Savaş öncesi Almanya'dan göç eden Alman sinemacılar *Film Noir* akımının öncüleri olur. Ruhsal yalnızlık, anksiyete, korku, umutsuzluk atmosferinin yanı sıra kullanılan ışık, kostüm ve dekorlara kadar *Film Noir* filmlerin tüm yapısı, Alman Dışavurumcu sinemasının izlerini taşır. Bu akımın en etkin bileşenleri, yaratılan film karakterlerinin yapısında görülür. *Film Noir* sinemasında karakterinin temel özellikleri paranoyak, amnezi'den mustarip, yolunu kaybetmiş olmalarıdır. Ayrıca Femme Fatale figürü de bu dönemin anahtar karakterlerindendir (Moldovan, 2013: 60-61).

Jones'un söz konusu çalışmasında savaş filmlerinde ele alınan konular: 'savaş kavramı', 'düşmanın tabiatı', 'örgütlenmiş devletler ve halklar', 'çalışma ve üretim', 'ülke savunması', 'savaşan kuvvetlerdir'. Savaş yıllarında Amerika film endüstrisinde yapılan 1313 film veya yapılan her on filmde üçü doğrudan bahsi geçen savaş konularıyla ilgilidir (Jones, 1945: 2). Sırasıyla; 1942'de 126 savaş filmi yapılır ve bu sayı o yıl yapılan tüm filmlerin yüzde 25,9'unu oluşturur. 1943'te 133 adet savaş filmi yüzde 33,2 oranında tüm filmler içinde bir orana sahipken 1944 yılında 115 filmle savaş filmleri toplam filmlerin yüzde 28,5'ini oluşturur. Filmlerde ele alınan; 'neden savaşıyoruz?' ve 'düşman' konuları savaşın yoğunluğunun artmasıyla beraber her sene ikiye katlanarak söz konusu filmlerde işlenir (a.g.e.: 3). Araştırmaya göre savaş sırasında ve sonrasında film stüdyoları, yapımcılar, yazarlar ve editörler sinema endüstrisinin dünya ile ilişkiler kurmada hayati bir öneme sahip olduğunu ve filmlerin bu ilişkiyi düzenlemede çok uygun bir araç olduğunu fark ederler. ABD'nin savaşa

girmesinden sonra ülkede yapılan filmlerin önceki yıllara oranla artan sayısı, bu durumu tasdik eder niteliktedir. Araştırmaya göre Hollywood savaşa ve savaşın sonucuna ilişkin film yapımında büyük bir sosyal farkındalık kazanır ve yeni teknikler öğrenir (a.g.e.: 14). Sosyal yaşamdaki büyük değişimler sinema endüstrisinin şekillenmesinde büyük etkiye sahiptir. Filmlerin ele aldığı konular ve bu konuların işleniş niteliği de sosyal hayatın gidişatını yönlendirmektedir. Savaşın işlendiği filmlerin Amerikan halkının savaşa olan bakışını ve desteğini etkilediğini söylemek mümkündür. Öte yandan elde edilen bu verinin İkinci Dünya Savaşı sonrasında Amerika'nın dünyadaki egemenlik mücadelesinde Hollywood filmlerini ideolojik bir araç olarak görmesinde ve kullanmasında etkili olduğu görülmektedir.

Dorothy B. Jones'un *The Hollywood War Film* isimli çalışması İkinci Dünya Savaşı sonrasında hem Amerika'nın hem de Hollywood'un tüm dünyada egemenliğini kurmaya başladığı yıllarda yapılmıştır. Söz konusu çalışma, savaş zamanı gösterime giren filmlerin halkın savaşa olan bakışını ve tutumunu değiştirdiğini gösteren bir çalışmadır. Bu bağlamda Kültür Endüstrisi'nin ileri sürdüğü 'filmlerin ideolojik mesajlarıyla toplumu istenen yönde etkileme gücü' bu çalışmada görülmektedir. Bu bağlamda söz konusu araştırmanın incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

3.1.5. Siegfried Kracauer, *Caligari'den Hitler'e* (1947)

Siegfried Kracauer'ın *Caligari'den Hitler'e Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi* kitabı sinema sosyolojisi alanındaki temel kaynaklardan biridir. Kracauer, çalışmasında 1918-1933 yılları arasındaki Alman sinemasının yapısını ve ortaya çıkan film akımlarını toplumsal yapı ile ilişkisi bağlamında tarihsel bir perspektiften değerlendirir. Siegfried Kracauer, *Caligari'den Hitler'e* kitabında Alman sinemasını dört bölüme ayırır: *İlk Dönem* (1895-1918), *Savaş Sonrası Dönem* (1918-1924), *İstikrar Dönemi* (1924-1929), *Hitler Öncesi Dönem* (1930-1933). Eserde Alman sinemasının ve toplumunun savaş sonrası dönemden Hitler'in iktidara geldiği döneme kadar geçen süredeki sinemasal, tarihsel, ekonomik, kültürel ve sosyal koşullar sinema-toplum ilişkisi bağlamında ele alınmaktadır.

“Alman filmlerini analiz ederek, 1918'den 1933'e kadar Almanya'da hâkim olan derin psikolojik eğilimlerin -bu dönemdeki olayların gidişatını etkileyen ve Hitler sonrası dönemde hesaba katmak zorunda kalacağım eğilimlerin ortaya konabileceğini iddia ediyorum” (Kracauer, 2011: 1).

Alman sineması, savaş sonrasında Nazilerin iktidarına kadar geçen zaman diliminde altın çağını yaşar. Altın çağ, 1927’de en parlak dönemini yaşar, bu tarihten itibaren etkisi giderek azalır, 1933 yılında ise son bulur (Kafalı, 1996: 80).

Birinci Dünya Savaşının kaybedilmesinin ardından Almanya’nın imzaladığı *Versailles* Antlaşması çok ağır şartlar içerir. Almanların topraklarının büyük bir kısmı ellerinden alınır, sömürgeleri İtilaf Devletlerine verilir, Alman ordusu yüz bin kişi ile sınırlanır, bir takım askeri kısıtlamaların yanı sıra dış ticaretin denetlenmesi ve savaş tazminatı gibi ekonomik yükümlülükler de Almanya’nın ağır sosyal ve ekonomik koşullar altında yaşamasına neden olur (Biryıldız, 1992: 230).

Birinci Dünya Savaşından yenik ayrılan Almanya’da işçilerle askerler arasındaki çekişme ve mücadele, II. Wilhem’in tahtan çekilmesine ve monarşinin yıkılmasına neden olur. Bu olaydan itibaren işçi hareketini destekleyen sosyalist devrimci oluşum *Spartakistler* (Spartakusbund) ile onları ezmek için gönüllü yarı askeri birliklerden oluşan antidemokratik topluluk olan *Freikorps* arasında şiddetli çatışmalar yaşanır. Bu yaşananların sonucunda aşırı sağ ve sol grupların güçlendiği siyasal tablo bir ortaya çıkar (Berghorn & Hattstein, 2014: 346).

Ekim Devrimi sonrası Lenin’in sosyalist devrimin yaşanmasını beklediği Avrupa devletlerinden biri olan Almanya’da beklenen işçi devrimi olmadığı gibi yönetime gelen sosyal demokratlar da devrim yapacak hazırlık ve yeteneğe sahip değildir. Bu nedenle büyük toprak sahipleri, sanayiciler, eski generaller ve yargıçlar sosyal demokratlar tarafından sistemin dışına atılmaz, aksine; birçok işçi ve devrim yanlısı hareket bastırılır. Rosa Luxemburg ve Karl Leibknecht gibi devrimci liderler başta olmak üzere çok sayıda ‘derin devlet’ cinayetleri - Freikorps tarafından- bu dönemde işlenir. Tüm bunların yanı sıra Alman sosyal hayatında ekonomik ağır koşullar da etkisini hissettirir. Açlık, kargaşa, işsizlik, enflasyon kamusal yaşamı kuşatır (Kracauer, 2011: 43).

Savaş sonrasında sosyal ve ekonomik yaşamdaki ağır koşullar sinema ve resim sanatı başta olmak üzere çok sayıda sanat dalında Dışavurumculuk akımını ortaya çıkarır. Dışavurumculuk akımının dikkat çeken özellikleri; duygusal durumların doğrudan ifadesi veya iletilmesinin doğanın temsilini önleyecek şekilde çarpıtmaya ve abartıya başvurularak ortaya konmasıdır. Akım, yirminci yüzyılın özellikle görsel sanatlarında kendine yer edinirken resim sanatı bu görsel sanatlar içinde başat konumdadır. Bunun dışında Dışavurumculuk akımı müzik, tiyatro, edebiyat ve sinema alanlarında da etkili olur (Edgar & Sedwick, 207: 132).

Abisel'e göre bir ülkenin belli bir zaman diliminde sosyal, ekonomik ve kültürel birikimleri o ülkede kuvvetli sanatsal akımların ortaya çıkmasına ve iyi sanat eserlerinin üretilmesine olanak sağlayabilir. Bu durumun sinemadaki ilk örnekleri Alman ve Sovyet sinemalarında görülür (Abisel, 2003: 151).

Abisel'in yukardaki savından yola çıkıldığında Dışavurumculuğun dikkat çeken özelliği; Cermen ülkelerinin yaşadığı toplumsal bunalımlar, yıkımlar döneminde ortaya çıkan bir sanat ve hayat anlayışı olmasıdır. Dışavurumculuk akımının temel paradigmaları; on dokuzuncu yüzyılın burjuva anlayışına, doğa bilimlerinin olgularına, kapitalizmin ve sanayi devriminin gündelik yaşamdaki etkilerine yönelik karşı çıkış ve yadsımadır. Bu akımın temsilcileri çevrelerindeki toplumsal huzursuzluğu, nesnel gerçekleri, güvensizlik, tedirginlik, şüphe ve korku gibi duyguları, bilincin derinliklerine inerek hayal ve düşler alanında yansıtmaya çalışırlar. Bu yansıtmaya eylemini de doğrudan değil simgeler ve soyutlamalar yardımıyla, perspektif kurallarına uymadan, simetriyi kullanmadan, betimlemeye yüz çevirerek, anatomi kuramını bozarak, bir başkaldırı tavrıyla yaparlar. Renk ve biçim kullanımında geleneksel olarak adlandırılan *realizm*'in tam karşısında konumlanan Dışavurumculuk akımı, bu yönüyle devrimci bir sanattır. Bu akımın temsilcileri kültürel yozlaşmayı ve kapitalist toplumun materyalist dünya görüşünü reddederek toplumdaki görünümüleri sahtelik olarak tanımlar ve bu sahteliğe karşı çıkarlar (Biryıldız, 1992: 224-225).

Kracauer'in Alman sinemasının istikrar dönemi olarak nitelediği zaman dilimi 1924 yılında Alman markına istikrar kazandıran Dawes Planı'nın kabulü ile başlar. Bu anlaşma, savaşı kazanan Müttefik Devletlerin Almanya'yı kendi finans sistemlerine dahil etmesini içerir. Bunun sonucunda Almanya'daki en büyük ekonomik problemlerin başında gelen enflasyon problemi kısa sürede çözülür. İstikrar dönemi 1929 yılına kadar sürer. Sözü edilen süre boyunca Almanya'nın Locarno Paktını¹⁴ imzalaması ve Milletler Cemiyetine girişi gibi başarılı adımları da toparlanmanın sürmesine yardım eder.

1929 sonbaharında New York borsasının çökmesiyle küresel ölçekte yaşanan ekonomik kriz Alman sinemasının *istikrar dönemini* mutlak olarak sona erdirir. İşsizlik artarken yirmili yıllar boyunca alttan alta biriken toplumsal gerilimler ve problemler tekrar kendini gösterir.

¹⁴ 1 Aralık 1928 tarihinde Londra'da imzalanan bu anlaşmayla Almanya-Fransa arasındaki sınır değişmezliği teyit edilir. Fransa-Almanya arasındaki ilişkiler yumuşar ve Almanya uluslararası sisteme entegre olur (Uçarol, 2020: 424).

Buhranın sonuçlarına ilişkin alınması gereken tedbirlere yönelik anlaşmazlıklar Weimar dönemindeki kırılğan siyasi yapıyı bozar. Alman siyasetinde derin ayrımlar ortaya çıkar. Savaş sonrası oluşan siyasi yapıdan memnun olmayan taraflar için meydana gelen ekonomik ve siyasi krizler büyük fırsat olur. Zorlaşan geçim koşulları ve özgüven kaybı Alman seçmenlerini siyasetteki uç noktalara yönlendirir¹⁵. Toplumsal değişimin koşullarını hazırlayan bir sanat dalı olarak sinemayı incelerken irdelenmesi gereken bir başka husus da Nazilerin iktidara gelirken kullandıkları sistematik propagandadır. Etkili propaganda yönetimi Nazilerin yönetimleri boyunca rejimlerinin güvenliğini sağlamada da etkili olur^{16 17}.

Almanlar Nazilere 1930 seçimlerinde istediği oyu vermese de Nazilerin iktidara geldiklerinde otoriter rejimlerine hazır oluşları, kendi içinde bir tezat barındırır. Bu durum önceki bölümlerde ifade edilen savaş sonrasında Alman halkının bilinçaltının derinlerinde hâlâ var olan ve uyanmayı bekleyen otoriterliğe olan eğiliminden kaynaklanır. Nazilerin iktidara gelmesini engelleyebilecek yegâne faktör Sosyal Demokratlar ile Komünist partilerin oluşturacakları bir ittifaktır. Fakat iki parti arasındaki derin husumet -hatta düşmanlık- sözü edilen ittifakın oluşmanı engeller (Yılmaz, 2013: 83).

Politik ve iktisadi bunalımların girdabından bir türlü çıkamayan Weimar Cumhuriyeti, Almanların zihinlerinde kargaşa ve belirsizliğin simgesi olur. Bu olgu cumhuriyetin kültürel, siyasi ve ekonomik yaşantısına büyük etki eden korku ve endişe mirası bırakır. 1933 yılına gelindiğinde savaş, yenilgi, devrim, karşı devrim, yabancı işgali, işsizlik, enflasyon, sokaklarda şiddet, aynı yıl içinde üç seçim -üç farklı hükümet- yaşanmasının ardından Almanlar tükenmiş durumadır. Görünürde sakin bir dönem içinde dahi altı farklı hükümetin iş başına geldiği beş yıllık zaman dilimi, Almanların özlemini çektiği istikrarlı bir siyasal ve sosyal hayatın asla gelmeyeceği imajını yaratır. Bu durumdan ötürü Alman seçmenler her türlü abartılı vaatlere ve

¹⁵ Hayek'e göre Nazilerin iktidara gelmesi salt ekonomik buhran, işsizlik, aşırı milliyetçilik değildir. Nasyonal sosyalizmi iktidara taşıyan sosyalizmdir. Sol partilerin kendi anlaşmazlıklarının yanı sıra Alman sosyalizmi muhafazakârlık ve milliyetçilik bağlamında olmasa da 'çalışkan işçi' ve 'idealizm' öğretilerini nasyonal sosyalizme hediye eder. Fichte, Lassalle, Rodbertus'un nasyonal sosyalizmin kurucuları olmalarının yanı sıra sosyalizmin de Almanya'daki öncüleridir. Nitekim iki taraf arasındaki düşünsel ve tarihsel süreçteki yakınlaşma Hitler doktrini olarak sentezlenir. Hitler bu sentezi otoriterlik, ırkçılık ve siyasal romantizm kavramlarında temellendirir (Hayek, 2014: 149).

¹⁶ Noam Chomsky propaganda ve kitle iletişim araçlarına dikkat çekerek, kitlelere hedeflenen mesajların verilmesi için propaganda ve kitle iletişim araçları arasındaki bağın önemini vurgular. Propagandanın geniş kesimlere hızlı şekilde ulaşma isteği onu teknoloji ile doğrudan ilişki içine sokar. Bu nedenle günümüzde kitle iletişim araçları en dikkate değer propaganda araçları durumundadır (Chomsky, 2005: 18).

¹⁷ Adorno'ya göre propaganda, halktaki anti-demokratik potansiyele yönlendirildiğinde, psikolojik saldırganlığın toplumsal nesnelerinin seçimini büyük ölçüde belirlemektedir (Adorno, 2019: 203).

radikal çözümlere büyük ilgi duyar. Weimar Cumhuriyetinde demokratik sistemi müdafaa etmeye istekli çok az sayıda birey ve kurum kalır. Sonunda Weimar Almanya'sı döneminin benzer demokrasi rejimleri gibi aynı kaderi yaşar; sosyal, ekonomik ve siyasi sorunlarını çözmeye çalışırken demokrasiden uzaklaşarak faşizmde karar kılar (Storer, 2015: 230-233).

Kracauer'ın bu çalışmasında sinema-toplum ilişkisinin organik ve bağlaık yapısı belirgindir. Toplumda egemen olan eğilimlerin sinemada kendine belirli oranlarda yer bulabildiği görülür. Alman halkının savaş ve sonrasında yaşadığı psikolojik, sosyal ve ekonomik problemler kendini Dışavurumcu akımla birlikte gösterir. Almanya'nın batı sistemine entegre olmasıyla ekonomik problemlerin şiddeti azalır. Gene de bu durumun toplumda ortaya çıkardığı şaşkınlık hali, içten içe hâlâ toplumun savaş sonrası felçli halinin devam ettiğinin kanıtıdır. Nitekim *istikrar döneminde* de Alman halkının bilinçaltında yatan 'felç durumu ve otoriter bir imgeye duyulan özlem' filmlerde kendini üstü kapalı şekilde gösterir. *İstikrar* dönemi boyunca Alman film örnekleri üzerinden toplumun görünmeyen ruh haline ve *Hitler öncesi* dönemine yönelik zihinsel hazır oluşun temellerinin atıldığına ulaşılabilir. Buradan yola çıkıldığında; sinemanın toplumun aynası, aynı zamanda gölgesi olduğu kabul edilirse *Hitler öncesi* dönemde Alman sineması Hitler'in ayak seslerini duyurur. *Caligari'den Hitler'e* kitabı bahsedilenler ışığında sinema-toplum ilişkisine dair öncü ve en kapsamlı çalışmalardan biridir.

Siegfried Kracauer'ın *Caligari'den Hitler'e* kitabı sinemanın toplumsal yapıyla ilişkisindeki etkileşimi ve sinemanın halkın manipölasyonundaki rolünü gösterir. Çalışma, sinemanın halkın kolektif bilinçaltını zaman içinde istenen yönde değiştirmeye olanak sağladığını öne sürer. Kendisi de bir Marksist olan Kracauer'ın bu çalışması, Kültür Endüstrisi'nin sinema dair yönelttiği eleştirileri örneklendirerek açıklamaktadır. Bu bağlamda söz konusu araştırmanın incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

3.1.6. Edgar Morin, The Cinema Or The Imaginary Man (1956)

Fransız kökenli sosyolog Edgar Morin'in birçok disiplinde eserleri bulunmaktadır. Sosyoloji başta olmak üzere tarih, antropoloji ve psikoloji alanlarında eserleri bulunan Morin'in sinema sosyolojisi alanında önemli eseri *The Cinema or The Imaginary Man* (1956) kitabıdır. Morin, sinemanın toplumsal etkisinin yanı sıra psikolojik etkisini de çalışmalarında

inceler. Ayrıca insan-makine ilişkisinde ve insanlığın ‘makineleşme’ sürecinde de sinemanın rolünü ele alır.

Morin’e göre sinema bir gerçeklik biçimi aynı zamanda duyguların ve rüyaların kaynağıdır. İzleyicisi olmadan sinema bir hiçtir. Sinema insanların bahsettiği anlamda ‘gerçeklik’ değildir. Eğer sinemanın gerçek dışılığı bir illüzyonsa, bu illüzyon sinemanın gerçekliğidir. Bunun yanı sıra, kamera lensi öznellikten yoksundur, böylece hiçbir fantezi kendiliğinden gerçekliğin sınırındaki bakışı bozmak için gelmez. Tam da bu noktada gizem başlar. Sinema, icat edildikten sonra gölgede kalan bir alet olarak kalmaz aksine sosyal hayatta etkin bir rolü vardır (Morin, 2005: 8). “Sinemaya daha da yakından bakıldığında o bir gündüz düşüdür. Uyanıklık haliyle rüya kavşaklarının kesişme noktasındadır” (a.g.e.: 151). Sinemacı ise iki yüzlü Janus gibidir, gerçeği ve gerçek olmayanı ayırt edilmemiş bütünlükte sunar (a.g.e.: 156). Morin’e göre sinema doğal bir Esperanto’dur. Ortak bir dil yaratır (a.g.e.: 189).

Morin, sinemayı imgesel gerekliliklerin bir sonucu olarak görür ve sinemayı tartışırken psikanalizden yararlanır. Morin, sinemada seküler bir varoluşun başarısızlığını keşfeder. Sinema; mite, büyüye, rüyalara giden yolu açar, birey saf rasyonel ve seküler bir varoluşa asla sahip olamaz. Bu yüzden bireyin imgesel ihtiyaçlarını bilmek gereklidir. Sinema bu bağlamda ‘ruhların arşividir’. Morin, sinemadaki nostaljik yakınmadan veya onu yozlaşmış kitle kültürünün nesnesi kılan klasik yaklaşımlardan uzak durur. O, sinemanın öznellik ile iletişime geçişini ve öznellik yaratım sürecini inceler. “İmgenin modern yaşamdaki yeri; duyguların, arzuların ve korkuların ifadesi hâline gelebilmesinde kendini göstermektedir”. Sinema katı dinsel ve politik inançlar, kolektif ‘uyutulma hali’ gibi tehlikeli olasılıkları yaratabilir. Morin bu tehlikelerin farkında olma zorunluluğuna işaret eder fakat yansıtma ve özdeşleşme süreçlerini faşist, baskıcı ya da uyuşturucu olasılıklara bütünüyle teslim etmeyerek bunun yerine imgelerin gücünü tanıma gereğinin altını çizer. Her karmaşık siyaset insanın imgesel ihtiyaçlarının bütünüyle bilincinde olmak zorundadır (Mortimer, 2001: 87-93). Morin’e göre imgesel çok-biçimli ve çok-boyutludur; gündelik hayatımızın arka planına, ötesine yerleşir. “İmgesel; var olan her şeyin, yani bitirilmiş, sınırlanmış ve tek olan her şeyin örtük ve sonsuz kaynağıdır, gerçeklik dediğimiz şeyin tamamlayıcı ve antagonistik yapısıdır. İmgesel olanda insan yaşamının rasyonelleştirilemeyen yönlerini gören ve bu unsurların insan yaşamına etkisini tanımayı ve izah etmeyi öneren Morin için modern özne, kendini anlama yetisine sahip olmakla birlikte varoluşu mitte ve imgeselde de temellenmiş olan varlıktır” (a.g.e.: 91).

Sinema-seyirci ilişkisi de öznelliğin imgeselle olan bu bağıyla düşünölmelidir. Sinema; gündelik hayat içinde gündelik algıyla kaydedilemez olanın, öznellik ve nesnelliğin birlikte varoluşunun kaydıdır (Arslan, 2009: 149).

Hegel şiir sanatının neden üstün bir sanat dalı olduğunu açıklar: müzik gibi şiir de ruhun şimdiki algısını (immediate perception) içerir. Bu durum mimaride, heykelde ve resim sanatında bulunmaz. Öte yandan şiir sanatı hayal aleminde büyür daha sonra heykelde ve resim sanatında eksik olan-objelerle dolu ‘tam’ bir dünya yaratır (Hegel’den akt. Morin, 2005: 199). Morin de sinemaya tıpkı Hegel’in şiir sanatına atfettiği özellikleri atfeder, üstelik Morin’e göre sinema şiirden de ötedir. Sinemanın objeler aracılığıyla olaylar zincirini anlatı yapısı içinde temsil etme özellikleri vardır. Sinemada konsept yoktur ama sinema konseptin kendisini üretir ve bu yolla hepsini olmasa da insan varlığının doğasındaki potansiyeli ifade eder (a.g.e.: 199).

Morin, sinemanın seyirciyi çocuklaştırdığını ve fazlasıyla etkilediğini vurgular. Ona göre izleyici filmi sadece izlemez, psiko-semiyotikçilerin alacağı bir tema, sosyal olarak kabul gören bir gerileme şeklinde, nörotik bir yoğunlukla sinemanın içinde yaşar. Sinema, izleyicileri kendi ruhunun derinliklerinin içine sokar. Hem çağdaş hem de ilkel ‘ruhların arşivi’ olarak sinema bireyin hareketlerini, tavırlarını, arzularını resmetmesine imkân tanır. İzleyici, sinemada kendi duyarlıklarını ve hayal güçlerini aktarır, güçlü duygularla yoğun bir adanmışlık deneyimler (Stam, 2014: 170).

Sinema, pratik ve düşünsel gerçeklikleri doğası gereği gösterir. Bu gerçeklikler yüzyılın bireysel insanının ihtiyaçlarını, iletişimini, problemlerini antropolojik ve sosyolojik düzlemlerde gösterir. Sinemanın bu yapısı izleyiciyi günümüzün sosyal yapılarına, onun bileşenlerine, dünyadaki mantıksal ilerlemelere, medeniyetin ruhuna, bireysel ve toplumsal hayatın büyüğü, fetiş tespitlerine götürür. Sinemada ifade edilen mevcut akımların yanı sıra film çalışmalarındaki analizler de farklı kültürel ve ulusal eğilimlere doğru genişletilmelidir. Sosyolojik arka plan, filmleri toplumsal problemlere yöneltir. Sinema ekranı bir aynadır ama aynı zamanda bir makinedir. Yansıtma ve gösterim için bir alettir. Makine çağının bir ürünüdür. Makineleşme akımının öncüsüdür. Başlangıcında insan emeğinin yerini almada sınırlı olan makineler, artık hayatın her alanına sızmaktadır. Makineler, düşün dünyasını da hesaplamalar ve düşünme işlevleriyle ele geçirmeye başlamaktadır. Makinelerin insan dünyasının temel gerekliliklerini gördüğü ve öğrendiği bir tarih döneminde yaşanılmaktadır (Morin, 2005: 212-213).

Sinema tam da bu noktada devrimsel eğilimlerden ayrı tutulamaz. Sinema, kitlelerin ihtiyaçlarıyla kapitalist endüstri arasındaki zıtlıkların tam merkezindedir. Temel zıtlık filmlerin içeriğindedir. Filmlerin içeriği hem sosyal, tarihsel ve antropolojik olarak üç boyutlu gerçeklik içinde hem de özdeşleştirme-temsili süreçleri bağlamlarında ele alınmalıdır. Çünkü sosyoloji, antropoloji ve tarih birbiriyle ilintilidir (Morin, 2005: 214). “İnsanlık tarihinde ilk defa düşler sinema aracılığıyla makineler tarafından temsil edilmekte ve objeleştirilmektedir. Rüyalar endüstriyel olarak üretilir ve kolektif olarak paylaşılır. Bu üretim sonucunda uyanık durumdaki hayatın nasıl yaşanması ya da yaşanmaması gerektiği öğretilir” (a.g.e.: 217).

Morin’in sinemanın ruhsal yönüne ilişkin ifadesinden hareketle; sinematik deneyimin emredici bir yanı olduğu kadar maceracı bir tarafı da vardır. Bu bağlamda sinema birçok kişinin benliğini ‘işgal ederek’ çoklu ‘mutant’ bir benlik oluşturur. İzleyici, sinematik aygıt tarafından aynı anda hem kamera/projektörle ekranda hem de sahnedeki eylemle ikili bir hale getirilir. Belli bir oranda sinemanın yaşattığı çoklu benlik mutant kişilikleri, bireyin ahlak, sosyal çevre ve etik bağluluklarının bile ötesine geçer. Sinemada izleyicilik, belirsiz bir düşünce ve kendini gerçekleştirme alanı haline gelebilir (Stam, 2014: 241-242).

Sinema bir sanat dalı olarak ele alınsa da izleyici tarafından deneyimlendiği için kitle iletişim aracı ve sosyolojik bir fenomendir. Sinemanın endüstriyel özelliği sanat tarafını dışlar, öte yandan sanat yönü de endüstriyel tarafını dışlar. Bu noktada sinemayı özgün kılan durum sinemanın hem sanat hem de endüstriyel olması ve bu iki yönün sadece rekabet halinde değil aynı zamanda birbirinin tamamlayıcısı durumunda olmasıdır (Morin, 2005: 217-218). Morin, sinemayı sosyolojik değere sahip öncelikli bir araç olarak ele alır. Sinemanın büyüleyici yanı sadece imgeleri yakalaması ve yansıtmasından dolayı değil aynı zamanda olağanüstü zihinsel bir makine olmasından kaynaklanır (a.g.e.: 228).

Edgar Morin, *The Cinema Or The Imaginary Man* çalışmasında sinemanın makineleşme çağının bir ürünü olduğunu ifade eder. Sinemaya toplumsal ve endüstriyel bir fenomen olarak bakan Morin, psikolojik etkisiyle sinemanın birey ve toplum üzerindeki gücüne değinir. Bu bağlamda söz konusu araştırmanın incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

3.1.7. George A. Huaco, Toward A Sociology Of Film Art (1962)

Ülke sinemalarında yaşanan ekonomik krizler ve sosyal değişimler yeni film akımlarının doğuşuna kaynaklık eder. Sinema tarihine bakıldığında film sanatına yön veren

büyük sanat akımları, savaşlarla devrimler sırasında veya sonrasında ortaya çıkar. Sinema tarihindeki film akımları, sinema-toplum ilişkisinin organik yapısını açıklaması bakımından değerli kanıtlardır. 1918 yılında Almanya'nın yenilmesi sonrasında başlayan 'Alman Dışavurumcu sinema' dönemi, 1917 Bolşevik Devrimi sonrasında Rus sinemasında başlayan 'etkileyici gerçekçilik' akımı ve İtalya'nın İkinci Dünya Savaşı yenilgisinden sonra başlayan 'yeni gerçekçilik' akımı çok sayıdaki örnekten bazılarıdır. Her film akımının kendine özgü sosyo-ekonomik koşulları vardır. Bu koşulların farklılığı bahsi geçen film akımlarının içeriğini ve tarzını belirler. Alman sinemasında savaşın yarattığı yıkımdan kaçmak isteyen izleyici, gerçekten kaçıışı vaat eden filmleri tercih eder. Almanya'da sinema sektörünü elinde bulunduran UFA gibi bir film tekeli de halktaki bu talebi arz ile karşılayarak 'Dışavurumcu' film akımının doğuşunu ve devamlılığını sağlar. Rusya'da ise Sovyet devriminin kalıcılığını sağlamak için yapılan filmler kurgu ve diğer yöntemler yoluyla gerçekliğe müdahale eder. Dönemin yönetmenlerinin amaçları; kitleleri eğitmek, devrimi kalıcı kılmak, eski rejimin kalıntılarını silmektir. Bu durum Rus yönetmenlere biçimci bağlamda özgür ve özgün olma şansını verir. İtalya'da ise savaş sonrasında film sektörünü denetleyecek bir kurumun olmaması, küçük yapımcı ve yönetmenlerin ülkenin içinde bulunduğu yıkım ve fakirliği olduğu gibi yansıtmasına imkân sağlar (Huaco, 1962: 63). Verilen örneklerden görüleceği üzere, toplumsal koşullar bahsi geçen sinema akımlarının temel özelliklerinin yapısını oluşturur. Bu akımların ürünleri olan filmler de içinde bulunulan zamanın ruhunu ve geleceğini şekillendirmede önemli pay sahibi olur.

Yukarıda değinilen Bolşevik devrimi sırasında, devrimi gerçekleştiren üst yönetim sinemaya özel bir önem verir. Lenin yukardaki sözü geçenlere paralel olarak 1917'de sinemanın gelecekte oynayacağı role vurgu yapar. Ona göre sinema, kitlelerin ve sosyalist kültürün gerçek savunucularının eline geçtiğinde, aydınlanmanın -devrimin- en etkin aracı olacaktır. Aynı doğrultuda Troçki de kiliseye ve gericiliğe karşı koyacak yegâne araç olan sinemaya henüz yeterince el atmadıkları için Bolşevikleri eleştirir. Stalin de buna benzer açıklamalarda bulunur (Ferro, 2017: 135).

Huaco'nun söz konusu çalışmasında, sinema akımlarının ulusal boyutlarının yanı sıra uluslararası bağlamdaki etkisi de ele alınır. Bu duruma örnek olarak; Hitler'in iktidara gelmesiyle Almanya'yı terk eden film yönetmenlerinin Amerika'ya göçmen olarak giderek Amerikan film endüstrisine yaptıkları katkılar gösterilir (Huaco, 1962: 69). Ayrıca İtalya'da bir grup genç sinemacının (De Sica, Antonioni, Visconti) Rus devrimi sonrasında ortaya konan

Sovyet filmlerini izlemeleri ve Eisenstein, Pudovkin gibi sinemacıların filmlerinin yanı sıra film sanatı hakkında yazdıklarının İtalyancaya tercüme edilerek incelenmesi de İtalyan Yeni Gerçekliğinin temellerinin atılmasına vesile olması bakımından bir başka örnektir (a.g.e.: 75).

George A. Huaco'nun, *Toward A Sociology Of Film Art* araştırmasında Almanya'da savaş sonrasında görülen 'toplumsal yaşamdan kaçma dürtüsüyle' sinemaya olan talebe ve Bolşevik Devrimi sonrasında sinemanın, devrimin kalıcılığındaki rolüne ilişkin tespitler bulunmaktadır. Ayrıca çalışma sinemanın politik gücünün sosyal yaşamı kontrol etmesine yönelik örnekler barındırmaktadır. Bu bağlamda söz konusu araştırmanın incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

3.1.8. Ian Jervie, Towards A Sociology Of The Cinema (1970)

1970 yılında yayımlanan *Towards a Sociology of the Cinema* kitabıyla literatüre önemli bir katkıda bulunan Jarvie, sinema endüstrisinin yapısına ve işleyişine 'eğlence endüstrisi' bağlamında yaklaşır. Bahsi geçen eserinde Jarvie şu sorulara cevap arar: "kim, neden film yapar?", "kim, niçin film izler?", "bir filmi nasıl değerlendiririz?". Yazar bu sorulara sinemanın endüstri, izleyici ve değer bağlamlarında cevap arar. Jarvie, sinemayı bir sosyal enstitü olarak tanımlar (Jarvie, 1970: 187-189).

Modern kent yaşamında toplulukların yeni yaşam tarzlarına sahip olması sonucunda sinemaya gitme etkinliği, insanların gündelik yaşamında daha çok yer etmeye başlar. Sinema başlangıcından itibaren kentlilerin sosyalleşme alanı ve ortak ilgilerini paylaştıkları bir mekandır. Sinemanın gelişimiyle dünyada popüler olan müzik holleri veya tiyatro gibi diğer sosyal etkinliklere olan ilgi azalır. Kitlemel üretim ve örgütlenme dönemi toplumlarında sinema, hızlı kentlileşme evresine uyum sağlayan, kültürel bir eylem ve ihtiyaç duyulan sanatsal bir araçtır. Sinemanın getirdiği asıl yenilik, kendi eğlence endüstrisini üreten ilk kitle iletişim aracı olmasıdır (Saz, 2018: 5).

Jarvie'ye göre sinema hem sosyal hem de estetik bir olgudur. Bu iki özellik iç içe geçer; sinemanın sosyal tarafı sanat yönünü, sanatsal yönü de sosyal tarafını etkiler. Herhangi bir sosyal kurum gibi sinemanın da bir tarih öncesi (pre-history), tarihi (history) ve yapısı (structure) vardır. Fakat sinema diğer kurumlar gibi bir kişinin ya da grubun planlı öngörülerıyla tasarlanmış veya yaratılmış değildir. Sinemanın öncülerinin asıl motivasyonları kârdır. Bu öncüler sinemanın kültürde, iletişimde ve sosyal yapıda kökten bir etkide bulunacağını tahmin etmezler. Diğer taraftan sinema, icat edildikten çok kısa bir süre sonra

sosyal bir kurum olarak tüm dünyaya yayılır. Sinema, toplumun en kilit sosyal kurumlarından biri ve çağının en canlı sanat formudur (Jarvie, 1970: 5).

Sinema, sanat formuna dönüşebilen ilk kitle iletişim aracıdır (Saz, 2018: 36). Toplumun temel kurumlarından olan sinema, icadından bugüne tüm dünyayı etkilemektedir (a.g.e.: 37). Sinema bu bağlamda hem sosyal hem de estetik bir olgudur. Toplumsal yapı sanatı, sanat da toplumsal yapıyı değiştirmektedir. Kamusal bir kültür mekânı olarak sinema, film seyretme dışında birçok toplumsal işlev görür. Sinemaya giden insanlar aynı zamanda sosyalleşirler. Sinemaya aileler, arkadaş grupları, sevgililer birlikte gitmektedir. Film öncesi, arası ve sonrası sohbet eder, birlikte yer, içerler ve filmlere olumlu-olumsuz tepki verirler. Ayrıca sinemada izlenen filmle ilgili yorum ve değerlendirme yapmak gibi etkinlikler sosyal aktivelere olanak sağlar. Sinemaya gitmeyen bireyler bu aktivitelere katılamaz (a.g.e.: 40).

Film; üretilmek, tüketilmek, tepki verilmek ve değerlendirilmek üzere yaratılmış bir üründür. Filmler aynı zamanda aksiyon objeleridir. Bireyler, nedenleri ne olursa olsun gidip filmleri izlemek isterler. Buradan hareketle yazar, filmlerin bireylerin izleme arzusunu nasıl tatmin ettiğini, endüstrinin mümkün kıldığı ticari yapı içinde değerlendirir (Jarvie, 1970: 25). Jarvie, “Hollywood neden bu kadar popülerdir?” sorusunu sorar ve cevap olarak film endüstrisinde iş bölümünün (yazım, ses, sanat yönetimi, kostüm, oyunculuk vb.) ve bu bölümlerdeki profesyonelleşmenin ortalama bir film ürününün standardını yükselttiğini ifade eder. Diğer ülke sinemalarının filmleri, standartları yüksek Hollywood filmlerine teknik açıdan yaklaşmadığı ve doğal olarak yarışmadığı için Hollywood filmlerinin dünyada popüleritesinin arttığını belirtir. Ayrıca Hollywood’un etkinliğinin aynı zamanda Amerikan etkinliği ile benzer anlama geldiğinin altını çizer (a.g.e.: 34).

On dokuzuncu yüzyılın sonunda sinemanın icat edildiği dönemde tiyatro veya opera bilet fiyatlarının pahalılığı ve ezoterizm¹⁸ içermesi nedeniyle sadece belli sınıftan üyelerin gidebildiği, özel sosyal iletişim araçlarıdır (Jarvie, 1970: 101). Sinema içerik bağlamında her kesime hitap edebilen, maddi olarak toplumun büyük bir kesiminin karşılayabileceği bir eğlence aracıdır. Sinema görülmesi mümkün olmayan şeylerin beyazperdede görülmesini

¹⁸ Ezoterizm; Osmanlıca’daki karşılığı batıniliktir. Bir konudaki derin bilgilerin yazılı olmadan, sözlü ya da pratik üzerinden öğretilmesidir. Bu bilgilerin yazılı olmamasının asıl sebebi gizliliğin bozulmaması ve sırların bir üstat tarafından sadece ehil olanlara verilmesidir. Buradaki temel amaç, üst düzey bilgilerin kötüye kullanımına engel olmaktır (Boydak, 2017: 339).

mümkün kılar. Ayrıca izlenmek istenen içeriğe göre filmler sipariş edilebilir veya seçilebilir (a.g.e.: 130).

Tarihsel olarak bakıldığında Hollywood, gittikçe endüstrileşen sinema düzeninde estetik ve sanatsal önceliklerini bir kenar koyar. Önceliği, artan yayılmacı ABD politikasıyla paralel olarak Amerikan ideolojisini kendi sınırlarından başlayarak sınır dışına da ihraç etmektir. Bu yöntem sinemanın bir eğlence ve boş zaman geçirme faaliyeti olarak sunumuyla gerçekleştirilir. Hollywood sinemasının dünyanın geri kalan ülke sinemalarında baskın hale gelmesi hem iktisadi hem de politik güç olarak kendini konumlandırmasını mümkün kılar. Dağıtım ve yapım olanaklarını elinde bulunduran Amerikan film şirketleri ABD içinde ve dışında tekel durumuna gelirler. Böyle büyük ve etkili bir endüstrinin ürünü olan sinema, ideolojik bir olguyu veya toplumsal bir durumu meşru ve devamlı kılmak için büyük role sahiptir. Bu haliyle sinema özellikle de Hollywood sineması, icadından günümüze belli iktidar odaklarının kontrolü altında kitleleri yönlendirme ve bilinçlerini manipüle etmek üzerine kuruludur (Şahin, 2021: 362).

Kitlesel medyanın toplum üzerinde büyük bir etkisi vardır. Yazar bu görüşten hareketle “toplum, filmlerin aktardığı değerlerin kontrolü için çalışmalı mı?” sorusunu sorar. Jarvie’ye göre cevap, filmlerin çok da özel yapımlar olmadıkları yönündedir. Filmde iletilen değerlerin nerden geldiğini ve nasıl tanıtıldığını herkesin çok iyi bildiğini ifade eder. Filmler aynı zamanda propaganda araçlarıdır. Bu yüzden filmlerde iletilen değerlerin kontrolünü sağlamaya çalışmak tuzaklı bir yoldur. Bunun yerine yazar, çözümün çoğulculuktan geçtiğini ileri sürer (Jarvie, 1970: 209). Jarvie, filmlerin insanları ve toplumları yozlaştırdığına inanmadığını belirtir.

“İnsanlara istemedikleri bir şeyi yaptıramazsınız, hipnoz olmuş insan bile bunu yapmaz. Tüm yaratıcı sanatlar insanlara aradıklarını verir. Filmlerin bireyleri yozlaştırdığına inanan insanlar aynı oranda kendilerine iyi gelecek alternatifleri de bulabilir. Medya insanları yozlaştırmaz, onları değiştirir. Filmler, insan gruplarını yaratır ve bir araya getirir. Bu gruplara hem bir kimlik algısı hem de ortak bir deneyim sunar. İzleyiciler birlikte olmanın ve deneyimlemenin meraklı tatminini yaşar” (Jarvie, 1970: 225).

Jarvie, sinemanın bireyin psikolojik ihtiyaçlarını karşıladığı yönündeki indirgemeci anlayışa karşı çıkar. Ona göre sinema, bireyin psikolojik ihtiyaçlarının da karşılandığı toplumsal bir kurumdur. Örnek olarak bireyin din ve sevgi ihtiyaçlarını ele alan Jarvie’ye göre bu ihtiyaçlardan bahsedilirken din ve evlilik kurumları tartışılmaz. Aynı durum sinema için de geçerlidir; sinemanın psikolojik ihtiyaçları kabul edilip, dikkatler sinemanın toplumsal hayatla diğer bağlarına yöneltilmedi. Sinemaya gitmek hem bireysel hem de toplumsal bir eylemdir.

Bazı insanlar sinemaya iyi bir film izlemek, dinlenmek veya eğlenmek için gider. Bazı insanlar ise ait oldukları sosyal gruptan ayrı düşmemek gider (Jarvie'den akt. Güçhan (Yücel), 1992: 65).

Jarvie'ye ilişkin değinilerden hareketle o, toplumda yaşanan olumsuz sosyolojik değişimlerde tüm sorumluluğu filmlere ve bağlı bulunduğu endüstriye atfetmez. Birey ve grupların tercih hakkının bulunduğunu ve insanların da film seçimleriyle en az film endüstrisi kadar toplumsal sorunsallarda paylarının bulunduğunu ifade eder.

Ian Jervie, *Towards A Sociology Of The Cinema* çalışmasında sinemayı çağının en etkili sosyal kurumu olarak ele alır. Sinemayı bir eğlence endüstrisi olarak görür ve sinemanın endüstriyel tarafını Hollywood bağlamında inceler. Bireylerin sinemaya gitme nedenlerini sorgular. Bu bağlamda söz konusu araştırmanın incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

3.1.9. Andrew Tudor, Image And Influence (1974)

Yazar kitabına yazdığı önsözde sinemanın sosyoloji bilimi tarafından ihmal edildiğine vurgu yapar ve kendi döneminde -Ian Jarvie'nin çalışmaları dışında- sinema sosyolojisi alanında güncel çalışmaların olmadığını belirtir (Tudor, 2014: 7). Tudor, öncelikle sinemanın bireyin özel yaşamına ve toplum yaşamına etkisini ele alır. Sinemanın yaygınlaşmasıyla ortak inançlar, değerler, kaygılar gibi duygular birliği yarattığını öne sürer. Chaplin, Keaton, Eisenstein gibi isimler üzerinden sinemanın popülerleşerek kitleleri derinden etkileyen yapısını ortaya koyar (a.g.e.: 14).

Amerikan sineması, döneminin toplumsal ruhunu irdelemek, toplumun kültürel yönelimini analiz edebilmek için çok elverişli bir sanat dalıdır. Soğuk savaş döneminin günlük yaşamında 'ihanetle' bağdaştırılmayan sektör nerdeyse yoktur. Bu kuşku atmosferinde sinemacılar müzikal komedi, western gibi 'korunaklı' türlere, kutsal kitap, Antikite veya 'Amerika İmparatorluğunun' öncüsü olarak görülen Roma İmparatorluğunu göklere çıkaran filmler yapar. Charlie Chaplin, Woody Allen, Jerry Lewis gibi farklı zamanlarda yaşayan sinemacılar mizahı kullanarak sistemin dışında kalan kesimlerin itirazlarını dile getirirler. Altmışlı ve yetmişli yıllarda toplumda hak mücadelesi veren siyahiler, Amerikan yerlileri ve kadınlar sinema üzerinden karşı oldukları tahakküm biçimlerine karşı toplumda değişimler yaratmak için sinemayı kullanırlar (Ferro, 2017: 164-165).

Tudor, *Image and Influence* çalışmasına temel düzeyde iletişim kavramını ele alarak başlar. İletişimin eleştirel sosyoloji çalışmalarındaki öneminden bahseder. Filmlerin yarattığı anlam ve bu anlamın sosyo-kültürel bağlamdaki yansıması Tudor'un ilgilendiği bir başka olgudur. Filmin mesajı ve anlamı 'filmlerin dili' bölümünde detaylı olarak incelenir. Bu bağlamda Alman Dışavurumculuğu kitapta analiz edilir. Ayrıca sinema izleyicisinin konumu, Hollywood sinema sistemi ve kitlesel medya araçlarına analitik yaklaşan perspektifler değerlendirilir.

Tudor'un sinemanın sosyolojik yönüne ilişkin kitapta ele aldığı bölümlerden birisi de bireysel ve toplumsal tutumların değişiminde 'popüler film türlerinin' rolüdür. Popüler sinema türleri -western, gangster, korku- sosyal yaşamda yeni kurallar yaratmakta etkilidir. Türlerin ortaya çıkardığı tutum ve davranışlar, mevcut kuralların ortadan kalkmasına, daha önemli hale gelmesine veya gevşetilmesine olanak sağlar. Popüler film türleri belirli sosyal davranış kalıpları yaratır. Bu türlere ait filmlerde; romantizme, cinselliğe, aşka dair çeşitli klişeler sunulur. Bu bağlamda tür filmleri, yaratılmak istenen davranış kalıplarını ve yapılarını sosyal sisteme adapte eder. Haklı olmayan örüntüler haklı hale getirilir. İkiyüzlülük, bencillik ve istismar gibi kavramların altı çizilir (Tudor, 2014: 218-2019).

Tür filmlerinin ortaya çıkışına ve yok oluşuna ilişkin Alim Şerif Onaran'ın ortaya koyduğu birtakım kriterlerden burada söz etmek gereklidir. Onaran'a göre bir film akımının herhangi bir ülkede ortaya çıkabilmesi veya devam edebilmesi için dört tane yapısal faktör gereklidir. Bu faktörlerin ortadan kalktığı durumlarda film akımlarının sinema alanında kendine alan bulabilmesi mümkün olmaz. Bu dört özellik sırasıyla:

- I. Film teknisyenleri, yönetmenler, senaristler ve oyunculardan oluşan bir kadronun bulunması
- II. Stüdyolar, film laboratuvarları ve film yapımı için gerekli aygıtlara sahip bir film endüstrisinin bulunması
- III. Söz konusu film akımını ideolojik bağlamda destekleyecek biçimde film endüstrisinin organize olması
- IV. Film akımının ideolojik yapısını destekleyecek bir siyasal ortamın bulunması (Onaran, 1994: 240-241).

Sinemanın toplumsal yaşamı analiz etmek için çok önemli bir veri kaynağı olduğunu iddia eden Tudor, bu savını Birinci Dünya Savaşı sonrası Alman sinemasının Dışavurumcu

filmleri ile İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalyan filmleri üzerinden tartışır. Toplumsal değişme, sinema filmleri ve filmlere olan talep üzerinden okunabilir. Sinemaya gitmek, izleyicilerin günlük hayatta baş etmek zorunda kaldıkları problemlerin baskısından kurtulmak için kullandıkları yollardan birisidir. Sinemanın endüstri olarak hayatta kalabilmesi için izleyiciye istediğini vermesi gerekir. Bu talebi ve günceli takip edebilmek için sinemanın toplumsal yaşamdaki değişiklikleri takip etmesi ve kendini ona uyumlaması zorunludur. Sinema, bu değişimi yukarıda da bahsi geçen tür filmleriyle alt kültür bağlamında takip eder. Seyirciyi tür filmleriyle sinemaya çekme ve tatmin etme amaçları, sinema sosyolojisinin irdelemesi gereken konulardır (Tudor, 2014: 223).

Tür filmleri, ideolojinin en güvenilir araçlarından biridir. Tür filmleri bir yineleme ve aşinalık sunarak nesnel devamlılık hissiyatı yaratır. Tür filmleri, sözü edilen ilişki yapısından ötürü toplumu en çok etkileme potansiyeline sahip filmlerdir. Fakat tür filmleri ile toplumsal ideoloji arasındaki bu yakın ilişki, toplumdaki en küçük değişimlerde ilk olarak tür filmlerinin etkilenmesi sonucunu da ortaya çıkarır (Ryan, Kellner, 2016: 118).

Andrew Tudor, *Image And Influence* çalışmasında sinemanın toplumsal yaşama dair veri elde etmek için en önemli kaynaklardan biri olduğunun altını çizerek yazara göre tür filmleri ile seyirci sinemaya çekilir. Seyircinin tür filmlerinde gördükleri üzerinden tavırlarını, düşüncelerini ve davranışlarını pekiştirdiğini veya değiştirdiğini belirtir. Tür filmlerini ideolojik mesajlar içeren yapımlar olarak gören Tudor, iletişim alanındaki eleştirel sosyolojik çalışmaların önemine değinir. Tudor'un bu çalışmasının Kültür Endüstrisi'nin sinemaya atfettiği ideolojik savlarla doğrudan ilgili olduğu görülmüştür. Bu bağlamda söz konusu araştırmanın incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

3.1.10. Laura Mulvey, Görsel Haz ve Anlatı Sineması (1975)

Mulvey, 1975 yılında İngiliz *Screen* dergisinde yayımlanan *Visual Pleasure and Narrative Cinema* adlı makalesinde, feminist perspektiften, sinemada kadının bir haz nesnesi olarak eril bakışla nesneleştirilmesini, Freudcu ve Lacancı bağlamlarda analiz etmektedir. Mulvey, psikanaltik kuramı, patriarkal toplum düzeninde bilinçdışı düzeneklerin filmlerin biçimini nasıl yapılandırıldığını göstermek için 'politik bir silah olarak' kullanır. Sözü edilen 'patriarkal bilinçdışının şekillenmesinde' kadının iki rolü vardır; ilk olarak penisinin olmayışıyla hadim edilme tehlikesini simgeler. İkinci olarak ise çocuğunu simgesel için

yetiştirir. Başka bir ifadeyle kadın ya babanın ve yasanın sözüne itaat etmeli ya da çocuğunu sisteme başkaldırmayarak kendisiyle birlikte boyun eğecek şekilde yetiştirmelidir. Bu yolla kadın, patriarkal kültürde anlam yapıcı değil anlam taşıyıcısı konumunda, boyun eğen, sessiz bir imgeye dönüşür. Bu imge ile kadın, erkeğin fantezisini sonuna kadar yaşayabileceği bir düzenin göstereni, ötekisi olur (Mulvey, 1997: 18).

Mulvey'in çalışmasına odaklanmadan önce yetmişli yılların toplumsal ve sinemasal alanlarındaki dönüşme uğrayan kavramlara bakıldığında; öne çıkan konular feminizm ve feminizmle ilişkili olarak kadının konumudur. Altmışlı yılların ortalarından itibaren toplumda sesini duyurmaya başlayan kadın hakları, yetmişli yıllarda toplumu temelden değiştiren bir olgu haline gelir. Yetmişli yıllarda feminizmin temel hak arayışları tecavüz ve pornografi gibi erkeklerin kadınlar üzerinde tahakküm kurduğu sorunlu alt başlıklara odaklanmaya başlar. Feminizm, yetmişli yıllarda güçlenen muhafazakarlık sonucu tepkiyle karşılaşmış olsa da daha önce geleneksel grupların yok saydığı, görmezden geldiği konuların ele alınması ve kabulü noktasında başarılıdır. Feminizm, toplumsal yaşamdaki tüm gücüne rağmen muhafazakârlığın yükselişinden payını sinemada karşı bir atakla alır: iş hayatına atılan kadının ailenin dağılmasında asıl sorumlu olduğu imajı çizilir. Ne kadar başarılı olursa olsun 'güçlü bir erkek omuzuna' ihtiyaç duyan kadın algısı yaratılır. Temsildeki bu türden feminizm karşıtı tepkiler; kültürel yaşamda ailenin muhafazası, kürtajın yasaklanması ve devletin alt gelir grubunda bulunan genç kadınlara temin ettiği doğum kontrol hapları desteğinin kaldırılması taleplerinde görülür (Ryan, Kellner, 2016: 199-201).

Altmışlı ve yetmişli yıllarda feminizm hareketi -sinemasal yansımalarının haricinde- birçok alanda yeni eserler ortaya çıkarır. Edebiyatı dalında 1963'te Betty Freidan *Feminine Mystique* ve 1970 yılında Kate Millet *Sexual Politics* kitaplarıyla literatüre önemli katkılar yapar. 'İkinci dalga feminizm' olarak adlandırılan yetmişlerin kadın hakları arayışı 'ilk dalga feminizm hareketi' gibi sadece eşitlik talebine dayanmaz. Nitekim ikinci dalga feminizm, patriarkal sistemde eşitliğin mümkün olamayacağını savunur. Yetmişli yıllarının ayırt edici farklarından bir diğeri de erkeklere kadınlar adına söz söyleme hakkını tanımayan, erkeklerin olmadığı bağımsız kadın grupları anlayışıdır. İkinci dalga feminizm hareketinin sinemaya yansımaları ele alındığında; *Women and Film* adlı ilk feminist film dergisi yayınlanır. *Camera Obscura* ile feminist dergilere bir yenisi eklenir. Marjore Rosen 1973 yılında sosyolojik bir perspektifle Hollywood sinemasında kadının tarihsel konumunu ele alır. Laura Mulvey ise

1975 yılında *Screen* dergisinde *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* adlı makalesinde sinemanın esasının ‘eril röntgenci hazdan’ oluştuğunu öne sürer (Saygılıgil, 2013 :147-148).

Mulvey’e göre kadının edilgen bir nesne olduğu düzenle mücadele etmenin yolu alternatif bir toplum yaratmaktır. Bunu gerçekleştirebilmek için mevcut patriarkal düzeninin bilinçaltı ve onun nasıl çalıştığı analiz edilmelidir. Psikanaliz, bu bilinçaltı süreçleri ve *status quo*’yu anlamlandırmada önemli araçlardan bir tanesidir (Mulvey, 1997: 18).

Teknolojik gelişmelerin yardımıyla alternatif sinema üretmek artık mümkündür. Bu gelişmeler sinemanın ekonomik üretim yapısını değiştirmektedir. Bu durum, ana akım ticari sinemadan ayrılan bağımsız filmler ile politik ve estetik bağlamlarda radikal bir sinemanın ortaya çıkmasına olanak sağlar. Radikal sinema ile Hollywood gibi ticari sinemaların mevcut kalıplarını yıkma fırsatı doğar. Hollywood tarzı filmler, erotik olanı patriarkal film diline kodlar. Mulvey, sinema üzerinden filmlerdeki erotik hazzın nasıl kodlandığını, kadın imgesinin bu kodlamadaki rolünü ortaya koyar.

Mulvey’e göre sinema, gerçekliği var olduğu haliyle gösteriyor gibi gözükür, gösterim koşulları ve anlatısal uzlaşılar seyirciye özel bir dünyaya baktığı sanrısını yaratır. Fakat seyircinin konumu, açık olarak teşhirciliklerinin bastırılması ve bastırılmış arzusunun oyuncuya yansıtılmasıdır. Sinema, yıldız sistemleri üzerinden ego idealleri yaratır, egoyu güçlendirecek yapıları barındırır. Cinsel eşitsizliğin yaşandığı bir dünyada bakmadaki haz, aktif erkek ile pasif kadın arasında ayrıma uğrar. Hâkim konumdaki erkek, fantezisini, istenilen şekilde biçimlendirmiş kadın imgesine aktarır. Teşhirci rolü içindeki kadın; bakılası mesajı veren, güçlü görsel ve erotik maksadıyla kodlanmış, dış görünüşleriyle hem bakılan hem de teşhir edilendir. Cinsel obje konumundaki kadın, filmdeki erotik olayların esas unsurudur. Çeşitli erotik rolleriyle kadın erkek bakışını yakalamaya çalışır, erkeğin arzusu için oynar (Mulvey, 1997: 18). Makalede Hollywood’da bu türden rollerde oynayan Marilyn Monroe, Lauren Bacall, Greta Garbo, Marlene Dietrich gibi aktrisler örnek olarak verilir.

ABD toplumsal hayatının toplumsal çehresini değiştiren feminist hareket, yurttaşlık hakları devriminin hemen ertesinde gelişir. Feminist aktivistlerde kadınların mutluluğu ve yaşam standartlarının yükselmesi için geliştirilen dayanışma ‘kız kardeşlik’ şeklinde bir politik ifade bulur. Ataerkil eşitsizlik sisteminin yarattığı sonuçlarla hayatın her alanında mücadele etmeyi benimseyen feminist hareket, ırk ve cinsiyet tarafından seçilen toplumsal rollerinin kökenini zayıflatmak ve ataerkil hegemonyayı yok etmeyi amaçlar. Bu amaç ve eylemler

doğrultusunda Hollywood sineması feminizm hareketinin başarılı olmasında en büyük engel olarak görülür. Hollywood filmleri, toplumsal hayatta kendine yer edinen kadın hakları mücadelesinin kazanımlarını zayıflatmaya yöneliktir. Bu filmlerin gördüğü ilgi ve yarattığı etki feminizm mücadelesini kültürel alanda yok edemese de ona ket vurur (Hooks, 2012: 29).

Mulvey’e göre ticari sinema “kadına bir temaşa olarak nasıl bakılacağıнын yolunu inşa etmiştir”. Sinemanın kadını nesneleştiren, erkeğin fantezi dünyasının anlam taşıyıcısı konumuna getiren düzenekleri, Hitchcock ve Sternberg gibi dönemin popüler yönetmelerinin filmleri üzerinden ortaya konulmaktadır. Mulvey’e göre çözüm; kameranın bakış açısı zaman ve mekandaki kendi gerçekliğine, seyircinin bakışı diyalektiğe ve tutkulu bir bağımsızlığa ulaştırılmalıdır. Bu, yalnızca radikal sinemacılar tarafından yapılabilir. Böylelikle ‘görünmez konuğun’ tatmini, hazzı ve ayrıcalıkları sona erdirilecek, filmlerin röntgenci aktif/pasif mekanizmalara olan bağımlılığı ifşa edilecektir (Mulvey, 1997: 24).

Laura Mulvey, *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* makalesinde sinemaya Lacancı, Ferudcu bağlamlarda feminist bir açıdan yaklaşır. Mulvey’e göre Hollywood sinemasında kadının eril bakışın nesnesi olmasının nedeni mevcut toplumsal cinsiyet rolleri ve bu rollerin yüklediği sorumluluklardır. Mevcut toplumsal cinsiyet kalıplarını oluşturan, eril egemen kapitalist sistemin yapısıdır. Daha özgür, eşitlikçi bir toplum ve sinema dünyası yaratabilmek için söz konusu hâkim eril kapitalist sistemin radikal olarak değiştirilmesi gerekir. Mulvey’in bu çalışmasında mevcut hakimiyet düzenini yaratan sistemin Kültür Endüstrisi olduğu görülmektedir. Bu bağlamda söz konusu araştırmanın incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

3.1.11. Christopher Prendergast, Cultivating The Sociological Imagination Through Popular Film (1986)

Filmlerin sosyolojik perspektifle izlenmesi ve çözümlemesi üzerine 1982-1985 yılları arasında Amerika’nın Indiana eyaletinde Evansville Üniversitesinin sosyoloji bölümü tarafından *Sinema Sosyolojisi* adıyla film izleme ve sonrasında izlenen filmi tartışmayı da içeren seri etkinlikler düzenlenir. Toplamda iki bin altı yüz kişinin katıldığı etkinliklerde on sekiz adet film (bu filmlerden birisi Yılmaz Güney’in *Yol* filmidir) gösterilir (Prendergast, 1986: 243). Programın amacı; çeşitli yaş, cinsiyet ve eğitime sahip izleyici kitlesinin sosyolojik imgelemler üzerinden program seçkisindeki filmler üzerine düşünmeleri, çeşitli kültür ve inançları tanımaları, tarih ve karşı kültür bağlamlarında sosyolojinin etkilerinin anlaşılmasıdır. Film sonrasında on ile kırk dakika aralığında oluşan tartışma bölümleri bulunur. Katılımcılar,

özellikle sinema teknikleri veya tarihi üzerine uzman olmayan kişiler arasından seçilir. Katılımcılar genellikle öğretmen, meslek ustaları, öğrenciler, iş insanları, emekliler, profesörler, beyaz ve mavi yakalılarından oluşur. Her film etkinliği sonrası katılımcılarla film ve etkinlik hakkında anket çalışması yapılır (a.g.e.: 245-246). Katılımcılardan anketler ve etkinlik sırasında geri dönüşlerin gözlenmesi yoluyla veriler elde edilir. Söz konusu verilere göre *Sinema Sosyolojisi* film izleme ve tartışma etkinlikleri, üç sene boyunca belirlenen amaçlar doğrultusunda başarılı bir şekilde devam eder. Etkinliklerdeki iletişim ve tartışma, birçok akademik ve kamusal alanda yapılanlara göre daha spontane ve demokratik biçimde gerçekleşir. Bu etkinliğin bahsi geçen üniversitenin sosyoloji bölümüne çok sayıda faydası olur: fakültenin bilinirliği artar, daha fazla saygı duyulan bir yer olur, fakültenin öğrencilerle ve şehirle olan bağı güçlenir. Ayrıca *Sinema Sosyolojisi* etkinliği adı geçen küçük şehrin eyalet içinde bilinirliğini de arttırır. Katılımcılar filmler üzerinden sosyolojinin ne olduğu, sosyolojik yapının anlamı ve kendini anlamının başkalarıyla ilişkilerdeki etkisi üzerine değerli kazanımlar elde ettikleri sonuçlarına ulaşılır (a.g.e.: 247).

Christopher Prendergast'in, *Cultivating The Sociological Imagination Through Popular Film* makalesinde ABD'de bir üniversite bünyesinde film izleme ve sonrasında film üzerine yapılan tartışmalardan oluşan etkinlikler gerçekleşmektedir. Çalışmada sinemanın toplumu anlamak önemli bir kitle iletişim aracı olduğu ve diğer coğrafyalara ilişkin derinlemesine kavrayışlar geliştirilmesini sağladığı sonuçlarına ulaşılmıştır. Kültür Endüstrisi'ne göre sinema toplumu kontrol altına almada ve dünyaya ilişkin kavrayış geliştirirken düşüncelerin şekillendirilmesinde rol oynayan önemli bir araçtır. Ele alınan sinema etkinliğinin elde ettiği sonuçlar ile Kültür Endüstrisi'nin sinemaya dair görüşleri örtüşmektedir. Bu bağlamda söz konusu araştırmanın incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

3.1.12. Norman Denzin, Images Of Postmodern Society (1991), The Cinematic Society (1995)

Norman Denzin sinema sosyolojisi alanında önemli çalışmalar yapmış bir araştırmacıdır. Sosyoloji ve iletişim disiplinlerinde profesörlük yapan Denzin, *Images of Postmodern Society* (1991) ve *The Cinematic Society* (1995) adlı kitaplarıyla disiplinlerarası yöntemleri benimseyerek sinema sosyolojisi alanına katkıda bulunur. Bahsi geçen yapıtlar; sosyolojik sinema çalışmaları, film çalışmaları ve kültürel çalışmalar arasında bir birliktelik ve disiplinlerarası bir çalışma atılımı olarak değerlendirilir. Özellikle C. Wright Mills'in

sosyolojik perspektifiyle çalışmalarına yön verir. Denzin, batı toplumunun sinema üzerinden çeşitli imgeler ve işaretlerle kendi yansımaları gördüğünü ifade eder. Denzin'e göre bireysel ve toplumsal mücadelelerin, Hollywood filmlerinin hayata aktardığı ırk, cinsiyet ve cinsellik gibi konular düzlemlerinde organize edildiğini ileri sürer (Dudrah, 2006: 24-25).

Denzin, sinemanın 1900-1930 yılları arasında Amerikan toplumunun tamamlayıcı bir parçasını oluşturduğunu ifade eder. Sinemaya gitmek milyonlarca Amerikalı için haftalık bir rutindir. Film endüstrisi ulusal bir enstitü olur. Hollywood yıldızları kişisel idoller olurken, fan kulüpleri şekillenir, sinema salonları Amerika'daki toplumun gündelik yaşamının ayrılmaz bir parçası olur. Tüm bu yaşananlar Denzin'in 'sinematik gözetim' olarak adlandırdığı bir toplumsal olgunun doğuşunu hazırlar. Sinematik gözetim toplumu; üyelerinin saplantılı şekilde birbirini sürekli izlediği, dikizlediği, aynı zamanda takıntılı şekilde 'dinleyici' oldukları, seslerin ve telefon hatlarının dinlendiği, seslerinin dublajlandığı, yeni imaj ve konuşma tarzlarının yaratıldığı sosyal hayatı ifade eder. Sinematik gözetim toplumu 'röntgenci' olarak adlandırılan yeni bir 'sosyal tip' yaratır. Bu röntgenci tipi etnograf, sosyal bilimci, detektif, suç analisti, gazeteci gibi farklı meslek gruplarından çıkarak dinleme ve izleme konseptlerini daha yüksek derecelere taşır (Denzin, 1995: 14-16). Yaşanılan dönem görsel ve sinemasal bir çağdır. Sinema, bireylere özgü çeşitli duyguları aktarmada diğer sanat formlarına göre daha öndedir. Bu çağda bireyler, semboller içinde kaybolmuş durumdadır. Sinemasal bakışın üretildiği bu dönemde izleyiciler kendini röntgenci olarak bulur, bu sayede kendini tanımlar (Büyükdüvenci, Öztürk, 2014: 14). Bu kültür, izleyen bir kültürdür. Tarih duygusundan yoksun olan ve yalnızca anlama önem veren yeni entelektüeller türetilir. Postmodern birey, film ya da televizyon izleyen bir röntgencidir. İletişim çağında gösterge gerçeklik olmaktadır (a.g.e.: 34).

Norman Denzin, *Images of Postmodern Society* (1991) çalışmasında postmodernin kendisini, toplumsal kuram içindeki sunumunu ve çağdaş Hollywood sineması ile arasındaki ilişkileri inceler. Denzin, 'Sınıf, toplumsal cinsiyet ve ırk üzerine kurulan önemli kültürel kimlikler postmodern durumda nasıl tanımlanır?' sorusuyla yola çıkar. Hollywood sınıf mücadelesinden, ırkçılıktan ve cinsellikten söz ederken, katı gerçekliklerin üstesinden ancak şans ya da çok çalışma yoluyla gelinebileceği mitini sürdürür (Büyükdüvenci, Öztürk, 2014: 30).

Sinematik gözetim toplumunda dünya, 'ikinci el' bir dünya olarak deneyimlenir. Bu duruma aracılık eden etmenler ise sinema, televizyon ve postmodern toplumun diğer araçlarıdır. Kültür, teknolojik yeniliklerin yazılı materyallerinden gittikçe daha az

yararlanırken, medya, performans ve dramaturjinin interaktif içeriklerinden ise daha fazla yararlanır. Bu dünyayla doğrudan bir iletişim artık yoktur, sadece onun röprodüksiyonu deneyimlenebilir ve hakkında çalışılabilir. Postmodern dünyanın üyeleri, kendilerini sinema ile televizyonun anlatı yapısı ve yansıtıcı imgeleri üzerinden tanımlar (Denzin, 2012: 339). Gerçek günlük deneyimler, sahnelenmiş sinematik video içeriklerine göre değerlendirilir, yargılanır. “Hollywood yıldızlarının hayranları tıpkı onlar gibi giyinir, onlar gibi aşk yaşar, hayallerindeki yıldızlar gibi hayal kurarlar” (a.g.e.: 344).

Denzin, araştırmalarında C. Wright Mills’in yanı sıra Baudrillard, Roland Barthes, Jürgen Habermas, Pierre Bourdieu ve Jacques Derrida gibi düşünürlerin çalışmalarına da yer verir. Denzin, gündelik modern Amerikan yaşamının çelişkilerini, filmler üzerinden bahsi geçen düşünürlerin metinleri bağlamında analiz ederek bulmaya çalışır (Çayırıcıoğlu, 2014: 63).

Norman Denzin, *Images Of Postmodern Society* (1991) ve *The Cinematic Society* (1995) kitaplarında C. Wright Mills’in sosyolojik perspektifiyle çalışmalarına yön verir. Denzin, iki kitabında da batı toplumunun eleştirel bir analizini yapar. Ona göre Hollywood toplumsal yaşamı belirli kalıplar üzerinden organize etmektedir. Denzin’in iki eseri de Kültür Endüstrisi’nin çalışma alanlarına girmektedir. Bu bağlamda söz konusu araştırmaların incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

3.1.13. Micheal Ryan, Douglas Kellner, Politik Kamera (1998)

Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası kitabı, ABD’de soldan sağa yönelik güçlü bir yön değişiminin olduğu, yeni toplumsal hareketlerin yaşandığı 1967-1987 zaman diliminde Hollywood sineması ile ABD toplumu arasındaki ilişkiyi inceler. Yazarlar kitaptaki yirmi yıllık zaman dilimini üç bölüme ayırırlar. Bunlar sırasıyla; ‘1967-1971 Olgunlaşan ve Meyve Veren Toplumsal Hareketler’, ‘1971-1977 Toplumsal Hareketleri İzleyen Çalkantılar ve Liberalizmin Başarısızlığı’, ‘1977-1987 Muhafazakârlığın Zaferi’ bölümleridir.

Altmışlı yıllar küresel ölçekte toplumsal hareketlerin iyice ivmelendiği bir dönemdir. Altmışlı yılların sonuna doğru gittikçe görünür olmaya başlayan toplumsal hareketler başta ABD ve Avrupa olmak üzere niteliği, niceliği değişen oranlarda tüm dünyada etkili olur. Sosyal yaşam, politika, ekonomi, kültür ve sanat bu değişimlerden derinden etkilenir. Kadın hakları

ve feminizm, dini ve etnik azınlıkların hakları, öğrenci isyanları, kapitalizmin yarattığı ekonomik eşitsizliklere karşı daha adil bir dünya isteği ve işçi hakları, çevre, barış, insan hakları, toplumda kendine yer edinemeyen dışlanan diğer ‘marjinal’ gruplar-hippiler, beats’ler, LGBT vb. bu dönemin başat hak arayışlarını temsil eder. Toplumun üst ve alt yapısında temel dönüşümlere sebep olan toplumsal hareketler, ortaya çıktığı altmışlı yılların tarihsel arka planı ile değerlendirildiğinde daha sağlıklı analiz yapma şansı verir.

Altmışlı yılların ortasından itibaren Hollywood’da Amerikan kurum ve değerlerine yönelik çok sayıda eleştirel film yapılır. Bu dönemin filmleri dünyanın mevcut düzenine alternatif toplumsal gerçeklikler ortaya koyan yeni eylemleri, fikirleri ve duygu temsillerini ifade eder. Bu temsiller çoğu kez toplumsal gerçekliğin kıyısında kalan gruplara yönelir. Filmlerde ortaya konan bu figürler siyahilerin, öğrencilerin ve kadınların sokaktaki eylemleri, yasa koyucuların çabalarıyla yürürlüğe giren yeni kurum ve yasalar kadar önem arz eder. Bu yeni sinemanın yarattığı kavrayış ve davranış biçimleri Amerikan kültürünün engellenemeyen daimî bir parçası olur. Altmışlı yıllara kadar Amerika’da idealize edilen tüketim alışkanlıkları, kutsal aile değerleri, hükümetin ekonomik çıkarları için savaş emperyalizminin alanına giren dış politika müdahaleleri, McCarthy tarzı baskılara karşı hem ABD’nin hem SSCB’nin eleştirilmesi ile ‘direniş’ ve ‘sorgulama’ Amerikan kültür hayatının bir parçası olur (Ryan, Kellner, 2016: 42).

Bu yıllarda cinsellikle ilgili tabular hem toplum hem de hukuki bağlamlarda kaldırılmaya başlanır. Yüksek mahkemede pornografi yasakları kaldırılır, bunun sonucunda sinema ve edebiyat alanlarında farklı dil ve anlatım teknikleri ortaya çıkar. Ayrıca bu yıllarda doğum kontrol haplarının kullanılmaya başlanması da sosyal yapıda kadınların toplum hayatına daha fazla katılmalarına olanak sağlar. Uzun yıllar sansürlenen kitaplar bu dönemde tam metin olarak basılma imkânını yakalar (Dudley, 2000: 225).

Altmışlı yılların yeni toplumsal hareketlerinde ve sinemasında kendine yer bulan bir diğer toplumsal olgu da feminist harekettir. Bu hareketin özü, kadınların toplumda hemcinslerini sınırlayan ve eşitsizlikler yaratan sosyal problemleri dile getirmeleridir. Bu alanda kadınlar tarafından çeşitli kitaplar yayınlanır. Kadınların yanı sıra toplumda hak arama mücadelesine katılan eşcinsel azınlıklar da LGBT hareketleriyle kendilerine toplumda yer edinmeye, seslerini duyurmaya çalışır (Hobsbawm, 2006: 435).

Altmışlı yılların radikal hareketleri olarak tanımlanabilecek feminizm, siyahi radikalizmi ve öğrenci başkaldırısı yetmişlere gelindiğinde ise ortadan kaybolmaya başlar. Altmışlı yılların sonunda savunma pozisyonunda kalan muhafazakâr kesim yetmişli yıllarla beraber Hollywood karşıdevrimi ile kamusal alanda liberallere karşı oluşan negatif algıyı kullanır. Yetmişli yılların başından itibaren ABD toplumunda belirsiz bir geleceğe ilişkin kaygılar artar; daha az toplumsallığa ve daha fazla kişisel bütünlük, mutluluk biçimlerine yönelme söz konusudur. Gelenekçi kesimlerde yüksek öneme sahip tüm kültürel temsillerin yerle bir edilişi, egoyu yeniden inşa edebilecek ‘güven veren temsillere’ olan arayışı hızlandırır. Geleneksel değerlere yapılan saldırılar, gelenekçi ideallerin abartılmış versiyonlarının yeniden ortaya çıkarılmasında önemli bir etkiye sahiptir. Belirsizliğin ve çelişkilerin doldurduğu hayatın diğer boyutuna ataerkil ve güven verici temsillerin oluşturduğu ‘diriliş’ eşlik etmeye başlar (Ryan, Kellner, 2016: 68).

Altmışlı ve yetmişli yıllar ABD’nin siyasi, sosyal yaşantısında meşrutiyet krizlerinin yaşandığı zamanlardır. 1960 seçimini kazanan ülkenin ilk Protestan olmayan başkanı John F. Kennedy aydınlatılamayan bir suikaste uğrar. Kennedy sonrası başkanlık koltuğunu devralan Lyndon B. Johnson ülke içindeki ırk ayrımcılığına son veren ‘sivil haklar yasasını’ çıkartsa da ülke içi huzuru sağlayamaz. Siyahi toplumsal hareket liderlerinin öldürülmesi ve Vietnam Savaşıyla ülkede sosyal düzenin sarsılması Johnson’ın sonraki seçime aday bile olamamasına neden olur. Sonraki seçimi kazanan Nixon ise seçim sırasında Demokrat Partinin telefonlarını mahkeme kararı olmaksızın dinlenmesi talimatını vermesi ve buna benzer yasadışı uygulamalarının ortaya çıkmasıyla tarihte *Watergate Skandalı* olarak geçen olay sonrasında istifa eden ilk ABD başkanı olur (Teksoy, 2009: 989).

Yetmişli yıllar ABD sinemasında ‘toplumsal sorun’ filmleri sıklıkla görülür. Ülkede hâkim olan siyasi ve sosyal problemler sinemaya da yansır. Amerikan yaşam tarzının vaat ettiği hayaller iflas eder. Eski değer yargıları çöker. Ortaya çıkarılan rüşvet skandalları, siyasi cinayetler, öğrenci eylemleri, siyahilerin ve kadınların hak arayışları, FBI ile CIA’in ülke içinde ve dışında katıldığı yasadışı eylemlerin açığa çıkması, enerji bunalımı ve ekonomik daralma gibi çok sayıda unsur, toplumsal sorun filmlerinin ilgi görmesinin nedenlerini oluşturur. Dönemin siyasi ve toplumsal krizleri ironik şekilde Hollywood’u içine düştüğü krizden kurtarır. Dönemin toplumsal sorun filmleri ister liberal ister muhafazakâr olsun gişede yüksek rakamlar elde ederek seyircinin sinemaya ilgisini arttırır (Özön, 1985: 253).

Yetmişli yıllar sinemasının kendine has özelliklerinden birisi karşı kültür hareketi içinde yapılan filmlerin beyazperdede -altmışların sonundan başlayarak- sıklıkla gösterilmesidir. Bu filmler ahlak, politika, din konularında düzen karşıtı bir yönelimle üretilen radikal toplumsal ve politik sorunların dışavurumunu yansıtır. Kültürel azınlıkların, feministlerin, siyahilerin politik tavrılı filmlerinde sadece içeriksel değil aynı zamanda biçimsel olarak da yenilikler sunan filmler yapılır. Geleneksel sinemanın kalıplarını kullanmayan bu tür karşı kültür filmleri, bazı zamanlarda ticari sinema anlatısı içinde de yer bulur (Özden, 2020: 33).

Yetmişlerin başından seksenlere kadar geçen süre diliminde yeniden ‘canlandırılan’ militarizm ruhundaki önemli paydaşlardan biri de tekrar canlandırılan komünizm karşıtlığıdır. Amerika’nın ideolojik düşmanlarının ‘insanlık dışılığı’ üzerine odaklanan beyazperde temsillerinde, Amerika’nın ve müttefik ülkelerinin komünizm tehdidine karşı savunulması konu edinilir. Sağcı-cumhuriyetçi kesimin milliyetçi idealizmini destekleyen militarist beyazperde temsilleri, askeri kahramanlık hikayeleri adı altında gösterilir. Vietnam sonrası sendromu, yaşanan özgüven kaybı, askeri müdahalelerin ve denizaşırı güç kullanmanın yetersizlikleri Amerikan militarist anlayışına ve imajına zarar verir. Fakat sağ kesimin sinemada ortaya koyduğu militarist ruhlu filmler; ‘sendrom sonrası’ ulusal canlanma, iradenin zaferi, güvensizlik ortamının eylemle onarılması gibi müdahaleci askeri mesajlar içerir (Yılmaz, 2009: 194).

Seksenlere gelindiğinde muhafazakâr kesim Birleşik Devletlerin politik dünyasında zafer kazanır; eşit haklar yasası¹⁹ bozguna uğratarak ırksal ve cinsel eşitlik söylemi ‘kurumsal’ bağlamda etkisiz hale getirilir, azınlıkların hakları tutucu kesim tarafından saldırıya uğrar, 1979 yılındaki İran rehine kriziyle Vietnam Savaşı öncesindeki gibi aşırı milliyetçi duygular yükselir ve militarizm canlanır. Köktendincilikle muhafazakâr ekonomi ve askeri düşün yapısının birleşimi olarak ifade edilen *Yeni Sağ* güçlü bir toplumsal destek yakalar. Demokrat Başkan Jimmy Carter ülkenin iç ve dış sorunları çözmede başarısız olur. Ekonomik problemlerden dolayı yaşanan enflasyon, sosyal hizmetlerden alınan vergiler ve zaten az olan

¹⁹ 1964 Medeni Haklar Yasası (The Civil Rights Act of 1964), Amerika Birleşik Devletleri'nde siyah ırka mensup kişilere okullarda, kamusal alanlarda ve işe alımda yapılan negatif ayrımcılığın yasaklanması öngören bir yasadır. Yasa, Başkan John F. Kennedy tarafından hazırlanır. Kennedy’nin uğradığı suikast sonrası 2 Temmuz 1964'te dönemin ABD başkanı Lyndon Johnson tarafından imzalanarak yürürlüğe giren bu yasa ile, ırkçı ayrımcılık yasa dışı kılınır (1964 Medeni Haklar Yasası, 2022).

https://tr.wikipedia.org/wiki/1964_Medeni_Haklar_Yasası erişim 15 Mayıs 2022

iş olanaklarının azınlıklara verilmesi, beyaz orta sınıfta tepkiye neden olur. Servet ve ekonomik gücün ülkenin kuzeydoğusundan güneyine akması, liberal endüstriyel tabanlı sendikaların çöküşüne ve güneydeki muhafazakarlığın artmasına neden olur. Özet olarak seksenlere gelindiğinde ülke değişir (Ryan, Kellner, 2016: 308-310).

Sanat yapıtları toplumun büyük bir kesimi tarafından ilgi gördüğünde ve benimsendiğinde, gücü elinde bulunduran iktidar odakları da söz konusu sanatsal yapıtları benimseyerek onların toplumsal etkinliğini ‘durdurur’ ve ‘nötralize’ eder. Fakat bunu yaparken toplumsal dönüşümün yaşandığı gerçeğini kabul etmek durumunda kalır (Adanır, 2003: 16-17). Son yüzyıl, egemen ideolojinin kendisine karşıt ideolojiyi özümseme, değiştirme ve nötralize etme çabalarına sahne olur. Bu türden karşıt görüşleri manipüle etme çabası aynı zamanda toplumu da manipüle etmek anlamına gelir. Egemen ideolojinin varlığını sürdürme uğruna yaptığı tüm bu nötralize etme çabaları, toplumda zihinsel değişimlere ve çalkantılara yol açar. Nitekim dünyada egemen ideolojinin en büyük üreticisi -Sovyetler Birliğinin de dağılmasıyla- ABD için seksenli yıllar tehlike çanlarının çaldığı dönemdir (a.g.e.: 32).

Seksenlerin yılların ortasına gelindiğinde kamusal alandaki gücü muhafazakâr kesim elinde tutar. Kapitalist ekonomik sisteme destek sağlamak için vergilendirmeye, sosyal yardımlara, istihdamda fırsat eşitliğine karşı çıkan muhafazakârlar bu tutumlarında başarılı olur. Fakat seksenlerin ortasında Amerikan halkının çoğunluğu cumhuriyetçi ekonomik modeline kuşkuyla bakar hale gelir. Gelir adaletsizliğine vurgu yapılır. Bunlara ek olarak politik, ekonomik ve kamusal alanda iktidarı elinde barındıran sağcı kesim, toplumsal ve kültürel alanlarda ise tam bir hegemonya kuramaz. Ekonomik ve politik idealleri yöneten muhafazakârlar Amerikan kültürünü bu idealler bağlamında dönüştüremez. Böylece bu dönemde ‘Amerikan ikilemi’ ortaya çıkar: muhafazakârlar liberalizmin başarısızlığına rağmen özel alanda kendi değerlerini benimsetemezken, liberaller de sağcıların ekonomik alanda tıkanmışlığına ve yarattıkları hayal kırıklığına rağmen ekonomiyi yenileyebilecek ve daha insancıl kılacak alternatifler sunmayı başaramaz (Ryan, Kellner, 2016: 346).

Küresel boyutta etkisi olan Hollywood yapımlarında beyazların ve siyahilerin, kadınların ve erkeklerin, sağ ve sol yönelimli unsurların nasıl temsil edildiği sorusu, dönemin ABD temsil politikalarını anlamak için en önemli sorulardan biridir. Bir ülkenin herhangi bir tarihsel dönemine ilişkin egemen algılarının nasıl şekillendiğini irdeleyebilmek adına söz konusu dönem ve ülkenin popüler kültüründe yer alan öğelerin yer alma biçimlerini, sıklıklarını

ve değişim süreçlerini analiz etmek önemli ipuçları sağlar. Hollywood film üretiminin genel yapısına bakıldığında beyazların egemenliği göze çarpar. Filmlerin asıl ve yan karakterleri, iyilik ve kötülük sembolleri incelendiğinde özellikle ırka ve cinsiyete dayalı temsil niyetlerinin farklılığı açıkça görülür. Sosyal yaşam, kültürel ürünler fanusundaki temsiller aracılığıyla yaratılır ve değiştirilir (Kırel, 2012: 362).

Hollywood, zamanın politik eğilimlerine uyarak altmışlı yılların sonundan itibaren liberal akımlara kaysa da yetmişlerin ortasında yükselişle geçecek olan muhafazakâr kesimin ilk temellendiği alanlardan olur. Yetmişli yıllardan itibaren zayıflayan liberalizm karşısında muhafazakârlar, seksenler başında zaferini ilan eder. Bu zafer, yetmişlerin ortasından seksenlerin ortasında kadar olan zaman dilimindeki Hollywood temsilleri ve gişe hasılatları üzerinden görülebilir. Seksenli yılların ortasından itibaren Hollywood tekrar sol eğilimli olmaya başlamış olsa da sağ akımların mevcudiyeti hâlâ vardır. Sağ, lidersiz kalmasıyla ve kamusal alandaki tüm retorik stoklarını tüketmiş olmasıyla liberal kesim için kolay bir hedef haline gelir. Bu durum, altmışlı yılların tekrar geri geldiği anlamına gelmese de o dönemin eleştirel ruhunun tümüyle tarihe gömülmediğinin göstergesidir. Amerikan kültür ve sosyal hayatı kendi içinde hesaplaşarak doksanlara doğru yol alırken kesin olan bir şey vardır: liberalizmin yenilgisi ve muhafazakarlığın zaferi, yerlerini başlamak üzere olan yeni bir anlatıya bırakarak sona erer (Ryan, Kellner, 2016: 418-419).

Amerikan toplumuna dair kültürel ve sosyal hayatın potansiyellerini Hollywood sineması üzerinden değerlendirmeye yönelik bu çalışmada, popülizmin iki kolu dikkate alınmaktadır: servet sahipleri ile mücadele eden radikal popülizm (liberalizm) ve güçlü liderler aracılığıyla kurtuluş ideallerini savunan faşist popülizm (cumhuriyetçiler). Yazarlara göre bunların ikisi de Amerika'nın kültür dünyasında bulunmaktadır. Söz konusu çalışma, ABD sinemasında ve toplumunda hâlâ etkilerini sürdüren bir dönemin kapsamlı bir analizidir. *Politik Kamera* sinemanın toplumsal yapıyla, politikayla, halkın ideolojik manipölasyonu ile ilgili çok sayıda tespitler içermektedir.

Micheal Ryan'ın ve Douglas Kellner'ın *Politik Kamera* kitabı, sinemanın ideolojik etkisine ilişkin bir çalışmadır. Söz konusu çalışma, temsillerin ve ideolojilerin filmler üzerinden sosyal, politik, ekonomik ve kültürel alanlardaki etkisini ele almaktadır. Frankfurt Okulu'nun üçüncü kuşak temsilcilerinden de olan Kellner ile Ryan'ın bu çalışması, Kültür Endüstrisi'nin çalışma alanına giren birçok olguyu eleştirel bir perspektiften

değerlendirmektedir. Bu bağlamda söz konusu araştırmanın incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

3.2. Alanla İlgili Türkiye’deki Literatüre Dair İlk Çalışmalar

3.2.1. Oğuz Makal, Sinemada Yedinci Adam (1987)

Oğuz Makal’ın 1987 tarihli *Sinemada Yedinci Adam* kitabı sinema-toplum ilişkisine yönelen ilk çalışmalardandır. Söz konusu çalışma, Türk Sineması ve göç ilişkisinde temellenmektedir. Giriş bölümünde kısaca sinema-toplum ilişkisine değinen yazar, sinema-toplum ilişkisine yönelik çeşitli dönemlerde oraya çıkan sinema akımları ve yönetmenlerden bahsetmektedir. Sonrasında ‘Türkiye’de sinema’ başlığında Türk Sinemasını tarihsel dönemlerine ayırarak ortaya koymaktadır. Bu dönemlendirme sırasıyla; ‘Muhsin Ertuğrul’un etkisinde sinema’, ‘geçiş çağı’, ‘sinemacılar çağı’, ‘işleyim ortamı’, ‘Umut filminin etkileri’, ‘seks filmlerinin yaygınlaşması’, ‘sansür gerçeği’, ‘göç kültürü: arabesk’, ‘gençler işbaşında’ şeklindedir.

Çalışmanın tartışma kısmında Makal, ilk bölümde ‘Türk Sinemasında iç göç’ kavramının nasıl ele alındığını inceler. Bu incelemeye örnek olarak *Gurbet Kuşları*, *Bitmeyen Yol*, *Fatma Bacı*, *Gelin*, *Düğün*, *Sultan*, *Altın Şehir*, *At*, *Bir Avuç Cennet* filmleri seçilir. İkinci bölümde ise Türk Sinemasında dış göç kavramının nasıl ele alındığı değerlendirilmektedir. Dış göç kavramının, dış göçün nedenlerinin ele alındığı ikinci bölümde, dış göçün edebiyat alanındaki etkilerinden de bahsedilmektedir. Federal Almanya ve Türk edebiyatında dış göçün yansımaları gösterilirken, Almanca edebiyat yapabilen Türk yazarlar kuşağının orta çıkması da bu bölümün bir başka konusunu oluşturmaktadır. İkinci bölüm, dış göçü konu edinen *Dönüş*, *Almanyalı Yarım*, *El Kapısı*, *Otobüs*, *Şirin’in Düğünü*, *Turda*, *Almanya Acı Vatan*, *Gül Hasan*, *Metin*, *Karakafa*, *Komşumuz Balta Ailesi*, *Kardeş Kanı*, *Melek Dönüyor*, *Ölmez Ağacı*, *En Alttakiler*, *40 Metrekare Almanya* filmlerinin incelenmesiyle bitirilir.

Türk Sinemasında iç ve dış göçlerin ele alınmasına ilişkin genel değerlendirmede bulunan yazar “Anadolu’nun çeşitli köşelerinden kopup gelen, kentte tutunmaya çalışan bu insanların öyküsü, gerçekliği sinemada daha kapsamlı, daha yakın plandan yansıtılmayı beklerken; yıllarını yurt dışında tüketmek zorunda kalmış, ikinci kuşağı ile, kesin dönüş

sorunları ile toplumsal yaşantımızın en dikkat çekici olaylarından biri olarak yer alan dış göç olayı da bu kitabın hazırlandığı günlerde henüz yeterli sayıda ve niteliği yüksek düzeyde filmlerde yansısını bulamamıştır” (Makal, 1987: 106) tespitinde bulunmaktadır. Yazarın çalışmasında ele aldığı filmlerin bazıları, göç kavramını sinemada gerçekçi bir şekilde bütüncül olarak, nedenleri ve sonuçlarıyla, toplumsal bakışla anlatmayı başarabilirken; bazı filmler ise ele aldığı göç olgusu hakkında yetersiz, yüzeysel ve neden-sonuç ilişkisini ortaya koyamayan ‘başarısız’ filmlerdir. Yazar, son olarak sinema-göç ilişkisine dair yukarıdaki tespitlerinin Türk Edebiyatı-göç ilişkisinde de benzer olduğunun altını çizer.

Oğuz Makal *Sinemada Yedinci Adam* eserinde Türk Sinemasındaki iç ve dış göç olgusunu ele alır. Göçün çok çeşitli nedenleri olsa da bu çalışma özelindeki göç olgusunun temelinde, kapitalizmle birlikte ortaya çıkan yeni yaşam pratiklerindeki eşitsiz yaşam koşulları bulunmaktadır. Kültür Endüstrisi, kapitalizmin eşitsiz toplum temeli üzerinden yükseldiğini ileri sürer. Bu bağlamda söz konusu araştırmanın incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

3.2.2. Faruk Kalkan, Türk Sineması Toplumbilimi (1988)

Sinema sosyolojisi disiplini adı altında Türkiye’de yapılan ilk çalışma, Faruk Kalkan’ın *Türk Sineması Toplumbilimi* kitabıdır. Bu bağlamda Kalkan’ın çalışması öncü bir çalışma olması bakımından önemlidir. *Türk Sineması Toplumbilimi* çalışmasının giriş bölümünde sinema sosyolojisinin önemi, mevcut literatürün hem dünyadaki hem de Türkiye’de durumu ortaya konulur ve sinema sosyolojine dair tanımlamalar getirilir.

Kitabın giriş bölümünde sinema sosyolojisinin tarihsel gelişiminden, alandaki ilk çalışmalarda görülen anglo-sakson bakış açısından bahsedilmektedir. Ayrıca ilk çalışmaların neden anglo-sakson kökenli olduğuna dair detaylı açıklamalar getirilmektedir. Sinema sosyolojisini alanındaki ilk çalışmalarda görülen ‘yansıtma’ ve ‘etki’ temelli yaklaşımlar belirtilir. Alanda yapılan Münsterberg *A Photoplay*, John Phelan *Toledo Araştırması*, A.T. Poffenberger’in *Motion Picture and Crime* gibi çalışmalardan bahsedildikten sonra Payne Vakfı araştırmalarından başlanarak kitabın yazıldığı döneme kadar olan tarihsel süreçte sinema sosyoloji alanındaki çalışmalara kronolojik olarak değinilir.

Kitabın tartışma bölümünü oluşturan birinci ve ikinci bölümde, 1960-1980 yılları arasındaki ‘Türk Sinemasında kent ve kır yaşamı’ ele alınmaktadır. Bu değerlendirmede

yazarın ‘sorunsal filmler’ olarak adlandırdığı filmler üzerinden bir inceleme yapılmaktadır. Yazara göre sorunsal sinema veya film; ‘mesajlı film’ veya ‘problem film’ ayrımını göz önünde tutarak toplumla ilgili sorunları gündeme getiren, toplumla bağı olan filmlerdir (Kalkan, 1988: 38). 1960-1980 yılları arasında örneklem olarak incelenen ‘sorunsal filmler’, kır ve kent yaşamı bağlamlarında analiz edilmektedir.

Birinci bölümde *Türk Sorunsal Sinemasında Kent Yaşamı*; ‘aşk, kadın ve evlilik sorunları’, ‘sınıfsal sorunlar’, ‘küçük insan ve çevresi’ başlıkları altında değerlendirilirken, ikinci bölümde *Türk Sorunsal Sinemasında Kır Yaşamı*; ‘kadın, çocuk ve kuma sorunları’, ‘sınıfsal sorunlar’ alt başlıklarında incelenmektedir.

Çalışmanın araştırma sorusu olarak “Türk Sineması toplumsal sorunların gerisinde mi yoksa ona öncülük mü ediyor?” sorusu ortaya çıkmaktadır (Kalkan, 1988: 37). Yazar sonuç bölümünde bu sorunun cevabı olarak; Türk sorunsal sinemasının 1960-1980 yılları arasında, toplumsal ve siyasal yaşamdaki gelişmelere ayak uydurduğunu, gündemi takip ettiğini, pek çok durumda da gündemi kendisinin belirlediği sonucuna ulaşır. Bu bağlamda Türk sorunsal sineması ile reel yaşam arasındaki etkileşim doğrulanmaktadır. Ayrıca Türk sorunsal sinemasının bazı konularda sosyal yaşamın değişimlerini geriden takip ettiği, pek çok alanda ise topluma öncülük ettiği bulgularına ulaşılmaktadır (a.g.e.: 148). Kalkan’ın sözü edilen çalışmasında ele aldığı ‘Türk Sineması ile toplumsal yaşamdaki gelişmeler arasındaki bağ’ ve ‘Türk Sinemasının topluma öncülük ettiği veya geriden geldiği’ problemleri, sinema sosyolojisi çalışmaları için hâlâ önemini korumaktadır.

Faruk Kalkan’ın *Türk Sineması Toplumbilimi* kitabı sinema sosyolojisi alanına ve bu alanın tarihine ilişkin bir çalışmadır. Türk sorunsal sinemasında kent ve kır yaşamına değinilen tartışma bölümlerinde ayrıca kadın, aşk, evlilik, kır yaşamı gibi bireysel konuların da ele alındığı görülmektedir. Söz konusu çalışmada sınıf, kentli-köylü sorunları, toplumsal cinsiyet, kuma problemleri gibi toplumsal olgular mevcuttur. Kültür Endüstrisi’nin toplumsal yaşama ilişkin ele aldığı problemler ve bu problemlerin kaynağına ilişkin öne sürdüğü argümanlarla, kitapta ele alınan olgular paralellik göstermektedir. Bu bağlamda söz konusu araştırmanın incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

3.2.3. Gülseren Güçhan (Yücel), Toplumsal Değişme ve Türk Sineması (1992), Sinema-Toplum İlişkileri (1993)

Toplumsal Değişme ve Türk Sineması kitabı, sinema sosyolojisi alanında yapılan ilk çalışmalar arasındaki en kapsamlı araştırmadır. Çalışmanın giriş bölümünde yazar, sinema ve toplum ilişkisine dair çeşitli tespitlerde bulunur. Sinemanın toplumsal yapıyla bağı, bu bağın tarihsel gelişimi ve alanda yapılan çalışmalar ele alınır. Toplum kavramını ve toplumsal yaşamda önemli bir yer edinen göç kavramını ele alan yazar, altmışlı yıllardan itibaren sinemada inceleme konusu olmaya başlayan göç konusunda yapılan filmleri kronolojik olarak ortaya koyar.

Çalışmanın araştırma evreni için seçilen örneklemeler; 1960-1990 yılları arasında ana teması göç olan filmlerden seçilir. Çalışmanın ilk bölümünde toplumsal değişme olgusu ele alınmaktadır. Toplumsal değişimin ne olduğu sosyoloji literatüründen atıflarla incelenirken, takip eden bölümde toplumsal değişimde önemli bir rolü bulunan kentleşme kavramı incelenir. Kentleşme kavramının genel özellikleri, kentleşmenin gelişimi ve kentleşme kavramıyla organik bağı olan göç kavramı ele alınır. Göç kavramını genel olarak değerlendiren kitapta, Türkiye’de kentleşme ve iç göç sorunsalları kuramsal bağlamda ortaya koyulur.

Çalışmanın ikinci bölümünde sinema ve toplum ilişkisi incelenmektedir. Kitle iletişim aracı olarak sinema ve sinemanın toplumsal yapıya etkisi analiz edilir. Bu genel değerlendirmeden sonra yazar, Türkiye’de sinemanın tarihsel gelişimini ve toplumsal yapıyla bağını tarihsel bir yöntemle, sosyolojik bağlamda ortaya koyar. Türk Sinemasının kronolojik bir tarihsel betimlenmesinin de yapıldığı bu bölümde çeşitli sinemasal dönemlerde ortaya çıkan film kuramları ve toplumsal olaylar birlikte değerlendirilir.

Çalışmanın son bölümünde göç eden bireylerin değişen profili, Türk Sineması özelinde irdelenmektedir. Bahsi geçen profil değişimlerinde; ‘sosyo-ekonomik değişimler’, ‘göçün nedenleri’, ‘kentte karşılaşılan problemler’, ‘göç edenlerin toplumsal ilişkilerindeki ve yaşam biçimlerindeki değişimlerden’ bahsedilmektedir. Göç kavramı, Türk Sinemasındaki bir takım örnek filmler üzerinden tartışılmaktadır. Bu filmler; *Gurbet Kuşları*, *Bitmeyen Yol*, *Düğün*, *Sultan*, *At*, *Bir Avuç Cennet* olarak çalışmanın kapsamına alınır. Söz konusu filmler, göç olgusunun çeşitli sorunsallarına ilişkin içeriksel analize tabi tutulur. Yazar, çözümlediği filmlerden elde ettiği bulguları sonuç bölümünde detaylı olarak ortaya koyar.

Yazara göre örneklem olarak seçilen Türk filmleri, toplumsal değişimin yönüne ilişkin kültürel çıkarımlar yapabilmek ve değişimin yönünü ortaya koyabilmek adına zengin veri kaynaklarıdır. Seçilen filmlerle toplumsal yaşam arasında etkileşimli bir ilişki vardır. Ayrıca söz konusu filmlerin, izleyiciyi birtakım olgular üzerine düşünemeye sevk ederek görevini yerine getirdiği belirtilmektedir. Fakat aynı nitelikli yapının Türk Sinemasının geneli için söz konusu olmadığı ve “toplumsal değişimleri yeterince yakalayamayan” bir sinema olduğu belirtilmektedir (Güçhan (Yücel), 1992: 177-178).

Aynı yazara ait *Sinema-Toplum İlişkileri* makalesi de sinema sosyolojisi alanında temel kabul edilebilecek kaynaklardan birisidir. Makalede, sinemaya sosyolojik yaklaşımların neler olduğu ve nasıl yaklaşılması gerektiği dünya literatüründen atıflarla ortaya konulmaktadır. Sinema yaratıcısının toplumla olan bağı, çeşitli yönetmenler üzerinden örneklendirilir. Ayrıca çalışmada sinema-seyirci ilişkisi de irdelenir. Ian Jarvie ve Arnold Hauser’in bu ilişkiye yönelik çalışmalarından bahsedilmektedir.

Makalenin sinema sosyolojisi alanında incelediği bir başka nokta ise alanla ilgili yapılan çalışmalarda hangi yöntemin, nasıl kullanılması gerektiği meselesidir. Disiplinlerarasılığın ve çeşitli disiplinler hakkında bilgi sahibi olmanın önemine değinilir. Sinema sosyolojisi alanında çalışma yapmak isteyen araştırmacıların kendi toplumlarının yapılarına dair bilgi birikimlerinin önemine vurgu yapılır. Son olarak sosyoloji bilimi, bu bilimin önemli temsilcileri ile akımları hakkında bilgi sahibi olunmasının gerekliliği belirtilmektedir.

“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 aydınlatabilir. 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” (Güçhan (Yücel), 1993: 70).

Gülseren (Yücel) Güçhan’ın *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması* kitabı göç kavramının odak noktasına alan bir çalışmadır. Göç kavramının yukarıdaki değinilerden yola çıkarak kapitalist yaşam biçimiyle ilişkili olduğu ifade edildi. *Sinema-Toplum İlişkileri*

makalesinde de sinemanın toplumsal yaşama ilişkin bir sanat olduğunun altı çizilmektedir. Kültür Endüstrisi'ne göre sinema toplumsal yapıyla doğrudan ilişki içinde olan ve toplumu etkileme potansiyeline sahip ideolojik bir kitle iletişim aracıdır. Bu bağlamda söz konusu araştırmaların incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

3.2.4. Nijat Özön, Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları (1995)

Nijat Özön'un iki cilt halinde yayımlanan kitabı *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları* kitabı, yazarın kırk yıla yakın süre boyunca çeşitli gazete ve dergilerde yazdığı makalelerden köşe yazılarından oluşmaktadır. Ayrıca çeşitli söyleşileriyle birlikte kitap içinde yeni iki bölüm bulunmaktadır. Bunlar; 'Türkiye'de Sinema: Toplu Bakış' ve 'Ulusal Sinema Üzerine Söyleşi' bölümleridir. Yazarın bulunması zor kaybolmak üzere olan yazıları, sinema hakkında araştırma yapmak isteyen akademi içindeki veya akademi dışındaki araştırmacılar için önemli bir kaynaktır. İlk ciltte, 'Tarih/Sanat/Estetik', 'Endüstri/Ekonomi' isimli iki bölüm bulunmaktadır. İkinci cilt ise 'Eleştiri/Eleştiri Yazıları/Sinema', 'Toplum/Denetleme/Sinema' ve 'TV' isimli üç bölümden oluşmaktadır.

'Türkiye'de Sinema: Toplu Bakış' bölümünde yazar Türk Sinemasının başlangıç yıllarından 1987 yılında kadar olan dönemini tarihsel bir yöntemle incelemektedir. Yazar, sözü edilen bölümde Türk Sinemasındaki gelişmelere paralel olarak dönemin sosyal, ekonomik ve kültürel gelişmelerini birlikte inceler. Toplumsal yaşamdaki gelişmelerle sinema arasındaki olayların ilişkiselliğine sıklıkla vurgu yapan yazar, sinema sosyolojisi bağlamında bir araştırma yapmaktadır. Özön, Türk Sinemasının gelişimi aşamasında ekonomik, teknik ve gösterim şartlarını inceler ve 'TV ve izleyici sayıları', 'yerli ve yabancı film sayısı ve bu filmlerin gişe rakamları', 'Türkiye'deki sinema salonu sayısı ve sinema başına düzen izleyici' gibi çeşitli istatistiki bilgilerden faydalanır (Özön, 1995: 45-54).

Özön, sinema-devlet ilişkisini sıklıkla çalışmasında ele almaktadır. Ona göre Türk Sinemasının başlıca problemleri; sinemanın henüz bir endüstri olamayışı, gerekli yasalar ve sendikalar tarafından korunmayışı, sinema dilinin istenen seviyede dünyanın önde gelen ülke sinemalarıyla yarışacak denli sanatsal yönünün gelişmemiş olmasıdır. Türkiye'de halk sinemaya ilgi göstermektedir ve Türk Sinemasının gelişimi istenen seviyede olmasa da devam etmektedir. Üniversitelerde sinema sanatıyla ilgili bölümler açılmaktadır fakat bu bölümler

sayıca azdır ve ilgili müfredatlar teori ağırlıklıdır. Bu nedenle sinema ve televizyon bölümleri sinemayı doğrudan öğreten kurumlar değildir. Bazı bölümlerde televizyon öğretimi daha ağır basmaktadır. Yazara göre Türk Sinemasında asıl sorun; “anlatılmaya değer bir şeyi olup da bunu başka herhangi bir anlatım aracıyla değil yalnızca sinema aracılığıyla anlatmak isteyen ve bunu bilen sanatçı. Eksik olan budur” (Özön, 1995: 70).

Türk Sinema tarihçisi Nijat Özön’a göre Karagöz, ortaoyunu, meddahlık ve diğer geleneksel gösteri oyunları, sinemanın gelişimini engelleyen, sinema sanatının karşısında konumlanan sembollerini temsil etmektedir. Türk Sinemasının gelişimi, bu türdeki geleneksel gösterilerden uzaklaşıp, çağdaş sinema dilini yakalayabildikçe sanat formuna bürünebilir (Özön, 1995: 11). Özön’a göre sinemanın sanat formuna ulaşabilmek için özgün, ulusal bir sinema kavramına önem vermek gereklidir. Türk Sinemasının başlangıcı halktan bir taleple değil devlet eliyle yapılır. Almanya ve Fransa taklit edilerek, ordu kurumu tarafından ilk sinema denemeleri yapılır. Bu bağlamda Türkiye’de sinema geleneği ve geçmişi batılıdır. Türkiye’de ulusal bir sinemanın olmayışının tarihsel köklerine atıf yapan Özön, sinemanın sinemacılar tarafından kurulmayan bir temeli olduğuna vurgu yapar. Ona göre bu temel, ideal değildir. Ulusal sinema; ‘gerçek’ sinemacılar tarafından çekilen filmlerle, halkın bilinçli olarak talep ettiği, sanatsal yönü kuvvetli filmlere destek verdiği ve devletin de sinemanın endüstri olabilmesi için ekonomik özerklik sağladığı bir ortamla mümkündür (a.g.e.: 194-197).

Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları eseri, Türk Sinemasının çeşitli yerlerindeki sorunlarına vurgu yapan bir çalışmadır. Özön, ulusal ve sanatsal boyutu gelişmiş sinema yapısı yaratabilmek için Türk Sinemasının ekonomik, siyasi, kültürel, ekonomik ve sanatsal çerçevesini ortaya koyar. Çeşitli sorunların altını çizmekle birlikte Özön, bu sorunlara yönelik çözümler de önermektedir. Sinema tarihçisi, eleştirmeni ve kuramcısı olarak Özön, akademiye de Türk Sinemasında çeşitli görevler yükler. Sinemadaki kuramların önemine vurgu yapan yazar, sinemanın altyapı-üstyapı ile ilişkisinin altını çizer. Söz konusu çalışma, sinema-toplum ilişkisine yönelik derinlikli bir araştırma örneğidir.

Nijat Özön’un *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları* kitabı Türk Sinemasının endüstriyel gelişimine ilişkin tarihsel bir çalışmadır. Sinemanın dili ve toplumla olan ilişkisi bağlamında karşılıklı ve bütüncül bir yaklaşım getiren kitapta, Türk Sinemasının sanatsal yönünün gelişimine, sinemayı bilen kendi yönetmelerini çıkarmasına ve akademide sinema çalışmalarına ilişkin birtakım tespitler bulunmaktadır. Kültür Endüstrisi de sinemayı bir endüstri kolu, ana akım filmleri de bu seri üretim mantığının uzantısı olarak görmektedir.

Bu bağlamda söz konusu araştırmanın incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

3.2.5. Şükran Kuyucak Esen, Türk Sinemasında Kilometre Taşları²⁰ (1996)

Şükran Kuyucak Esen'in *Türk Sinemasının Kilometre Taşları Dönemler ve Yönetmenler* kitabında Türk Sinema tarihi, sinema tarihçisi Nijat Özön'ün tarihsel bölümlene yöntemine göre dönemlere ayrılır:

- İlk Yıllar (1914-1922)
- Tiyatrocular Dönemi (1922-1939)
- Geçiş Dönemi (1939-1950)
- Sinemacılar Dönemi (1950-1970)
- 1970'ler Karşıtlıklar Dönemi (1970-1980)
- 1980 Sonrası Darbe Dönemi (1980-2010) (Kuyucak Esen, 2016: 1-2)

Söz konusu kitapta 1914-2010 yılları arasındaki Türk Sinemasının toplumsal değişimler eşliğindeki dönüşümü incelemektedir. Kitapta Türkiye'nin toplumsal değişimleriyle eşgüdümlü olarak sinemasal değişimleri ve Türkiye Sinemasının sembol yönetmenleri incelenmektedir.

Şükran Kuyucak Esen'e göre sinema bir paylaşma mekânıdır. Bu mekân içinde izleyiciler düşünceleri, düşleri, duyguları paylaşır. Paylaşıldıkça çoğalan bu düşüncelerin merkezinde bulunan sinema; sözlerin, belleğin bir araya gelerek yaratılmasıdır. Somut olarak elde edilen görüntüler aracılığıyla belleklerde yeni sözlere, duygulara ve düşüncelere dönüşerek paylaşılmasıdır. Zaman içinde bu paylaşılarak artan bu duygu ve düşünceler, davranışlara dönüşme potansiyeline sahiptir. Bu yanıla sinema toplumsal, özgün ve derin bir düzlemdir (Kuyucak Esen, 2016: 11).

Çalışmada yazar, Türk Sinemasının ilk gelişim yıllarını (İlk Yıllar, 1914-1922) ve sonrasında Muhsin Ertuğrul'un etkisini (Tiyatrocular Dönemi, 1922-1939; Geçiş Dönemi,

²⁰ Çalışmada söz konusu kitabın 2016 tarihli genişletilmiş baskısı kullanılmıştır.

1939-1950) ele almaktadır. Daha sonra kitaptaki tarihsel dönemlendirmeye uygun olarak toplumsal yaşamdaki ve sinemadaki değişimleri ortaya koymaktadır.

1950 yılının Türkiye tarihinde Demokrat Partinin (DP) seçimle iktidarı gelmesi sebebiyle önemli bir yeri vardır. Büyük umutlarla başlayan DP döneminde Başbakan Adnan Menderes muhalefettyken daha demokratik bir Türkiye vaat eder. Fakat yönetime geldikten sonra DP iktidarının asıl odağını ekonomik kalkınma oluşturur. Ekonomik bağlamda hızlı bir atılımın olduğu bu yıllarda Marshall Planı doğrultusunda hükümet maddi kaynaklar bulur. Avrupa Konseyi ve NATO üyeliği ile kendine uluslararası alanda yer bulan DP yönetimi, ABD güdümünde bir iç ve dış siyaset politikası izler. 1957 seçimlerini tekrar kazanan DP hükümeti bu yıldan itibaren 27 Mayıs Darbesiyle sonuçlanacak olan baskıcı bir yönetim anlayışını benimser. İyice artan baskı rejimi, dönemin yaşanan Kıbrıs sorunu, 6-7 Eylül olayları, İsmet İnönü'nün bazı illerde saldırıya uğraması, baskıcı yasa ve komisyonların hükümet tarafından hayata geçirilmesi gibi çok sayıda olumsuz siyasal ve sosyal değişkenin yanına ekonominin bozulması da eklenince DP yönetimi, 27 Mayıs 1960 Darbesiyle son bulur. Adnan Menderes dahil üç kişi idam edilir ve çok sayıda DP üyesi hapse atılır, partinin siyasal hayatına son verilir (Akşin, 2021: 250-254).

Ellili yıllardaki düzenden sinema da etkilenir ve söz konusu 'Amerikan Kültürünün' getirdikleri, sinema üzerinden kendini yeniden üretir. Bu dönemde film endüstrisinin gelir getiren bir sektöre dönüşmesi 'film enflasyonu' yaşanmasına sebep olur. Kalıcı bir sinema sistemi ve dili kurmak yerine günü kurtarmaya yönelik filmler yapılır. Amaç, filmin seyircisini memnun etmek ve piyasada yerini sağlamlaştırarak kâr etmek olduğu için her tür seyirci kitlesine yönelik filmler yapılır. Sürekli bir idealleştirmenin, özdeşleşmenin amaçlandığı filmlerde tüketim olgusu, dönemin ruhuna -küçük Amerika olmak- göre özendirilir (Kuyucak Esen, 2016: 61).

Altmışlı yıllarda soğuk savaşın etkilerinin tüm dünyada hissedildiği bir ortamda Türkiye, ABD ve Batı bloğu ile daha da yakınlaşır. ABD ve SSCB'nin bu dönemde yaşadıkları füze krizleri dünya kamuoyunu meşgul ederken, ABD'nin Türkiye'de konuşlandığı ve SSCB'yi tehdit eden füzeler yerleştirdiği -yapılan gizli askeri anlaşmalar sayesinde- Türk kamuoyunca pek bilinmez. Türkiye'de konuşlandırılan balistik füzelerden ötürü Türkiye'ye bu dönemde SSCB'nin nota vermesi 27 Mayıs Milli Birlik (MBK) Komitesinin karşılaştığı ilk uluslararası sorundur. Füzeler yüzünden savaşma noktasına gelen ABD ve SSCB arasındaki

soğuk savaşın potansiyel bir güç mücadelesi alanı olma tehlikesi, Türkiye’yi riskli bir konuma sokar (Aydın, Taşkın, 2020: 75).

Altmışlı yıllarda da ellili yıllarda olduğu gibi film sayılarında büyük artışlar vardır. Arz talebe yetişmekte zorlanır. Bu dönemin özgürlükçü ortamına rağmen sansür hâlâ yasal olarak vardır. Sansüre rağmen altmışlı yıllar hem nicelik hem de nitelik olarak Türk Sinemasının en parlak yıllarıdır. Dönemin en göze çarpan yönetmenleri Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu ve Ertem Göreç’tir. Altmışlı yılların sonuna doğru Yılmaz Güney ve Bilge Olaç da Türk Sinemasında adlarını duyurur. Bu yıllarda Metin Erksan’ın *Susuz Yaz* (1963) filmi Berlin Film Festivalinde Altın Ayı ödülünü alır. Döneme damgasını vuran bu sinemacıların Türk Sinemasına katkıları çok büyük ve kalıcıdır. “Sinemayı geleceğe taşıyan onlardır” (Kuyucak Esen, 2016: 78).

27 Mayıs sonrasında yaşanan kısmi özgürlük ortamı siyasi belirsizlikler, ekonomin bozulması, 1968 küresel öğrenci hareketinin Türkiye’ye yansmasıyla beraber ortadan kaybolur. Özellikle öğrenci hareketlerinin ülkede kalıcı olup sola kaymasına karşı dönemin Adalet Partisi iktidarının hukuk yerine farklı yollardan mücadele etmesi, ülkeyi kaosa sürükleyecek bir yol çizer. DİSK’e yönelik yasa tasarısını protesto eden işçi eylemleri, banka soygunları, öğrenci hareketlerinin ‘şehir gerillası’ kimliğine bürünmesi ve üniversitelerdeki polis-öğrenci çatışmaları sonucunda ordu 12 Mart Muhtırasını verir. Bu muhtıra sonrası Türkiye İşçi Partisi gibi partiler kapatılırken, ülkede sıkıyönetim ilan edilir. Dönemin sol aydınları, işçiler ve öğrenciler kitleler halinde tutuklanıp yargılanır. Yeni anayasa değişiklikleriyle TRT’nin özerkliği kaldırılır, kanun hükmünde kararname ve Devlet Güvenlik Mahkemeleri gibi uygulamalar ve kurumlar oluşturulur (Akşin, 2021: 267-268).

12 Mart müdahalesi, daha önce alt askeri kademelerin ve paramiliter güçlerin yönetime el koyması şeklinde meydana gelen ‘darbeci-Bonapartist’ eğilimi, ordu içinde emir komuta zinciri sarmalında gerçekleşen bir müdahale biçimine döndürmesi bakımından önemlidir. Bu, büyük bir yapısal değişimdir. Askeri müdahale geleneğinin başlangıcı sayılan 1913 Babıali Baskınında ve 1960 Darbesinde ordunun alt kademelerinde gelişen cuntalar, ordu yönetimine rağmen yönetime el koyar. 12 Mart ise bu duruma son verir. Ordu, kendi emir komuta zinciri içinde, disiplin ve hiyerarşi kurallarına göre yönetime el koyma geleneğini başlatır (Aydın, Taşkın, 2020: 206).

Ülkenin siyasal ve sosyal belirsizlikler atmosferinde, yetmişli yıllar Türk Sinemasında iki farklı akımdan söz etmek mümkündür: bir yanda başta Yılmaz Güney olmak üzere ‘genç sinemacılar’ olarak adlandırılan yönetmenlerin çektiği ‘toplumsal gerçekçi’ filmler yapılır. Bu filmler topluma ve sanata eleştirel bir gözle bakan yapımlardır. Genç sinemacıların eserleri, herhangi bir yapımçı müdahalesine maruz kalmadan, ticari kaygıları geri planda, kendilerine mesele edindikleri konularda söz söylemek isteyen filmlerdir. Diğer tarafta eski Yeşilçam seyircisi sinemadan uzaklaştığı için ticari sinemanın farklı olanaklarını deneyen yapımcıların ürettiği ‘seks filmleri’ kendine bu dönemde yer bulmaktadır. 16mm’lik ucuza mal edilen, kalitesiz güldürü filmleri olan seks filmleri salonlarda gösterilen filmlerin çoğunluğunu oluşturur (Kuyucak Esen, 2016: 133).

Kuyucak Esen’e göre seksenli yıllar, günümüz Türkiye’sinin yaşam biçimini ve hayata bakışını doğrudan şekillendirmektedir. Darbe sonrasında üç yıl boyunca yönetimi elinde bulunduran Kenan Evren önderliğindeki cunta yönetimi 24 Ocak Kararlarını²¹ ‘demir yumrukları’ altında hayata geçirir. 1982 Anayasasının da kabul edildiği bu dönemde söz konusu anayasa 1961 Anayasasının getirdiği birçok hak ve özgürlüğü ya ortadan kaldırır ya da kırpar. Neoliberal akıma inanan Turgut Özal ve yönetimi küreselleşme rüzgarıyla beraber, ulusal sanayi güvence altına alınmadan ülkenin kapılarını yabancı sermayeye, uluslararası tekellere açar. Bu durum hem ülke sanayisinde hem de sinemada çeşitli krizlere neden olur (Kuyucak Esen, 2016: 177).

12 Eylül 1980 Darbesinin hedefi, var olan ‘kargaşa-anarşi durumuna’ son vermektir. Darbe sonrası dönemin siyasi liderleri Süleyman Demirel, Bülent Ecevit, Alparslan Türkeş, Necmettin Erbakan gözaltına alınır. 1982’de kabul edilen yeni anayasa bir takım hak ve özgürlükleri kısıtlayan içerikleri barındırır. YÖK kurumu kurulur. Dönemin DİSK ve MİSK gibi sendikaları kapatılır. Bu dönemde 650.000 kişi gözaltına alınır, 230.000 kişi yargılanır. 517 kişi idam cezası alırken, 49 kişi idam edilir. 171 kişi işkence sonucu ölür, 30.000 kişi ‘güvenilmez’ denerek işten atılır. 30.000 kişi yurtdışına kaçır. Gazeteciler 3315 yıl hapse mahkûm edilir. Bu yıllarda ayrıca ASALA’nın faaliyetleri son bulurken doğuda uzun süre etkili olacak olan terör sorunu ortaya çıkar (Akşin, 2021: 276-279).

²¹ 24 Ocak 1980’de ekonomik yaşamı yeniden düzenleyen kararlar alınır: kabul edilen tedbirlerle para ve döviz piyasasına liberalizm yöntemleri getirilir. Bu durumdan sinema endüstrisi de etkilenir. Serbest döviz kuru zamanla enflasyonu azdırdığı için filmlerin üretim maliyetleri de artar. Liberalizmin ‘serbest piyasa koşulları’ gereği yabancı sinema kurumlarına tanınan haklar, sinema ve film işletmeciliğinde yeni ayakların oluşmasına neden olur; dolayısıyla Türk Sinemasında olumsuz bir etki yaratır (Onaran, 1995: 11).

Yazara göre, yabancı sermayeyi koşulsuz şekilde ülkeye teşvik eden ekonomik yöntemlerle Türk Sineması seksenli yıllarda kaosun içine terk edilir. Seksen öncesi işletmeciler avanslarına, seksenli yıllarda ise video şirketlerinin parasal gücüne dayanan Türk Sineması, sermayesini sinemaya geri döndüren yapımcılarına sahip olamadığı için hâlâ bir endüstri değildir (Kuyucak Esen, 2019: 190). Kitapta, 1990 yılından 2010 yılına kadar geçen sürede Türk Sinemasında yaşananlar kısaca özetlenerek bitirilir. Doksanlı yıllarda Eurimage'ın Türk Sinemasına katkısından, Hollywood filmlerinin Türk Sinemasını istilasını sonucu yaşanan gerilemeden bahsedilir. 2000'li yıllarda Türk Sinemasında öne çıkan bağımsız yönetmenler, 2004 yılında 5224 sayılı sinema yasası, Türk Sinemasında çekilen yerli film ve bu filmlerin artan gişe rakamlarının istatistiki bilgileriyle çalışma sonlandırılır.

Şükran Kuyucak Esen'in *Türk Sinemasında Kilometre Taşları* kitabında Türk Sinemasının başlangıcından bugüne toplum ve sinema alanlarındaki değişimlerin karşılıklı yapısı ele alınmaktadır. Eleştirel bir yaklaşımla sinema-toplum ilişkisine çeşitli açılardan vurgu yapan bu çalışma, Kültür Endüstrisi'nin sinemaya yönelik eleştirel bakışına paralel özellikler taşır. Bu bağlamda söz konusu araştırmanın incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

3.2.6. Hakan Erkılıç, Sinema ve İdeoloji 12 Eylül Filmlerinin Toplumsal Çözümlemesi (1997)

Sinema sosyolojisi alanında yapılan önemli çalışmalardan birisi de 1997 yılında Hakan Erkılıç tarafından yazılan yüksek lisans tezidir. Tez danışmanlığını Gülseren (Yücel) Güçhan'ın yaptığı bu çalışmada, 12 Eylül 1980 Darbesinin öncesinde ve sonrasında geçen olaylar, olaylar içindeki karakterlerin konu edildiği '12 Eylül filmlerinin' seksenler dönemini nasıl temsil ettiği araştırılmaktadır.

Çalışmanın sinema sosyolojisine doğrudan katkısı tezin birinci bölümünü oluşturan 'Sinema ve Toplum' başlıklı bölümdür. Sinema sosyolojisine dair kuramsal atıfların olduğu bu bölümde, sinema sosyolojisinin kısa bir tarihçesi verilmektedir. Takip eden bölümde sinemaya toplumbilimsel yaklaşımlar ele alınır. Sinemanın 'yansıtıcı' rolünün doksanlı yıllarla birlikte yerini 'temsillere' bıraktığı ifade edilir. Birinci bölümün son alt başlığında sinema sosyolojisinde ideolojinin konumuna dair örnek çalışmalardan bahsedilmektedir. Bu çalışmalar sırasıyla Ryan ve Kellner, Cormack ve Ferro'ya ait çalışmalardır (Erkılıç, 1997: 10-15). Söz

konusu çalışma ‘ideoloji ve sinema ilişkisi’, ‘Türk Sineması ve toplum’, ‘12 Eylül Askeri Darbesinin toplumsal, siyasal, kültürel ortamının ve Türk Sinemasında 12 Eylül filmlerinin analizi’ ile sona erer.

Yazara göre Türk Sineması, 12 Eylül hakkında 25 film yaparak Türkiye tarihindeki önemli bir olaya duyarsız kalmamıştır. Fakat yapılan filmler dönemin yarattığı sorunlarla yüzleşme, hesaplaşma veya daha da ötesine gitmekten yoksundur. Sorgulama ve hesap verme kültürünün olmadığı bir kültürde Türk Sinemasının da aynı kültürü benimsediği bulgusuna ulaşılmaktadır. Uzun süren ekonomik ve politik sansürün, yönetmenlerde oto sansür mekanizmasını yarattığı gözlenmektedir. Eksikliklerin ve suskunlukların mevcut olduğu ileri sürülen filmler, egemen değerleri bu şekilde yeniden üretmektedir. Yazara göre bu durum Türk Sinemasında ideolojinin egemenliğinin önemli göstergesidir (Erkılıç, 1997: 59). Sözü edilen çalışma, hem sinema sosyolojisine birinci bölümdeki kuramsal katkısından hem de alanla ilgili döneminde yapılan az sayıdaki tez çalışması olmasından ötürü önemlidir.

Hakan Erkılıç’ın *Sinema ve İdeoloji 12 Eylül Filmlerinin Toplumsal Çözümlemesi* isimli tezinde 12 Eylül 1980 Darbesinin öncesinde ve sonrasında geçen olaylar, olaylar içindeki karakterlerin konu edildiği ‘12 Eylül filmlerinin’ seksenler dönemini nasıl temsil ettiği araştırılmaktadır. Ryan ve Kellner, Cormack ve Ferro’ya atıflarla sinemanın ideoloji ile ilişkisinin ele alındığı tez çalışması, Kültür Endüstrisi’nin ele aldığı sinema-ideoloji ilişkisine yönelik benzer söylemlerini konu edinmektedir. Bu bağlamda söz konusu araştırmanın incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

3.2.7. Zafer Özden, Film Eleştirisi (2000)

Zafer Özden’in film eleştirisine dair çeşitli yaklaşımları ve tür filmlerinin eleştiri kavramlarını incelediği kitabında filmleri, sanatsal ve kültürel yapıtlar olarak değerlendirir. Özden’e göre filmlerin toplumsal ve kültürel işlevleri bulunmaktadır. Film eleştirmeni de kolektif bir ürün olan filmlerin anlatım araçlarını ve yollarını, film endüstrisinin ifade ettiği estetik ve toplumsal anlamları çözümlemelidir. Film eleştirisi, bu bağlamda görsel bir ürün olan filmleri yazılı bir ortama aktararak kültürel belleğe kazandırılmasını sağlar. Bu sayede film ve sanatsal ifade tarzlarının ve içeriklerinin çeşitli kuramsal açılardan değerlendirilmesine imkân sağlanmaktadır (Özden, 2020: 11).

Yukarıda sözü edilen kuramsal yaklaşımlardan biri olan ‘sosyolojik eleştiri’ bölümü, bu çalışmanın konusuyla doğrudan bağlantılıdır. Sosyolojik eleştiri; filmlerin sosyal bilimler temelinde sosyolojik ölçütlere göre incelenmesidir. Bu yaklaşımda, filmler sosyal bir kültür ürünü olarak analiz edilir. Filmin ‘üretildiği zamanın’ veya ‘içeriğinde ele alınan dönemin’ toplumsal koşulları ön plandadır. Bu bağlamda film, hangi tür ve zamana ait olursa olsun, sosyolojik veriler sunan bir belge olarak değerlendirilir. Filmlere sosyolojik açıdan yaklaşıldığında; sosyal değerlerin filme nasıl aktarıldığı, filmlerin sosyal değerler üzerindeki etkisi, bu değerleri değiştirme ve güçlendirme yetisi, sosyal tutum ve davranış özelliklerinde filmlerin değişim gücü gibi olgular dikkate alınır. Sosyolojik eleştiri yaklaşımında filmlerdeki ırk, sınıf, cinsiyet, ulus gibi sosyal kavramlarının değerlendirilmesi bulunmaktadır (Özden, 2020: 154).

Filmlerin sosyolojik bağlamda değerlendirilmesinde disiplinlerarası bir yaklaşım bulunur. Betimleyici niteliği ön planda bulunan bu yaklaşımın temelinde eleştirel anlayış vardır. Sosyolojik eleştiri, bilimsel bir nesnellik içinde ve tutarlı bir perspektifle yapılmalıdır. Bu bağlamda Marksist kavramlar sosyolojik film çözümlemesinde yardımcı olabilecek temeli sağlayabilmektedir. Marksizm’in eleştirel bakış açısını kullanan sosyolojik yaklaşım türü filmlerin içerdiği sembolik anlamları, bilinçaltına ilişkin politik bastırmaları, seyircilerin kültürel fantazyalarını, ‘kolektif olarak görülen düşler’ şeklinde analiz eder. Buradan hareketle sosyolojik yaklaşım; filmdeki sosyal veriler değerlendirilirken toplumdaki sınıf ve cinsiyete dayalı sosyal ilişkileri, iktidar ilişkilerini, üretim ilişkileri etrafındaki egemenlik biçimlerini Marksist ölçeklerle inceleyebilir. Ayrıca sosyolojik film çözümlemesinde, Marksizm’e dayalı bir yaklaşım türü olan ideolojik eleştiriden de yararlanır. Buna ek olarak filmdeki karakterlerin psiko-sosyal yönlerini açıklamak ve seyircilerin fantazyalarını bir düş evresi olarak yorumlamada psikanalitik yaklaşımdan da faydalanılır (Özden, 2020: 157-158).

Zafer Özden’e ait *Film Eleştirisi* kitabında film eleştirisine dair çeşitli yaklaşımlar ve tür filmlerinin eleştirel kavramları incelenmektedir. Eserde film eleştirisi olgusuna, tarihine ve sinemadaki işlevine odaklanılır. Tür filmlerinin Hollywood ve diğer ticari sinemalar için önemi belirtilmektedir. Kültür Endüstrisi de sinemanın filmler üzerinden toplumda ortak düşünce ve tavır yarattığı fikrini öne sürmektedir. Bu bağlamda söz konusu araştırmanın incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

3.2.8. Giovanni Scognamillo, Türk Sinema Tarihi (2003)

Türk Sinemasının başlangıcından iki binli yıllara kadar geçen süredeki gelişimini inceleyen Scognamillo²², bu çalışmasında tarihçi bir kimlikle araştırma yapar. Yazar, sinematografin ilk kez Türkiye'ye geldiği ve gösterimlere başlandığı tarihlerden başlayarak Türk Sinemasındaki gelişmeleri: 'Muhsin Ertuğrul'un etkin olduğu dönem', 'batıdan gelen filmler ve diğerleri', 'film endüstrisinin gelişimi', 'sinemacı dediklerimiz ve sinemacılar kuşağı', 'yeni kuşak', 'ticari sinema dönemi', 'Yılmaz Güney ve yeni sinemaya etkisi', 'kriz yılları', 'orta kuşaktan geriye kalanlar ve yeni yönetmenler kuşağı', 'iki binli yıllara kısa bir bakış' olarak sıralamaktadır.

Sözü edilen çalışma, sinemanın tarihi üzerine yazılmış olsa da toplumsal değişmelerle sinema arasındaki ilişkiyi de gözetmektedir. Bu nedenle *Türk Sinema Tarihi* kitabı sinema sosyolojisi alanında yazılmış bir çalışma olarak değerlendirilebilir. Nitekim yazar da "herhangi bir ülkenin sinemasını ülke sorunlarından ve gidişatından soyutlamak olanaksızdır." (Scognamillo, 2003: 10) ifadesiyle sinema-toplum ilişkisi ekseninde araştırma yaptığını belirtir.

Türk Sineması tarihine ilişkin çeşitli çalışmalar bulunsa da Scognamillo'nun bu çalışması, kapsamı ve içeriği bakımından en temel kaynaklardan biridir. Kitabın çeşitli bölümlerinde yapılan tarihsel açıklamalarda veya tespitlerde çok sayıda literatür atıfları bulunmaktadır. Ayrıca film sayıları, seyirci rakamları gibi çeşitli istatistiki bilgiler de yer almaktadır. Çalışmada Türkiye'nin siyasi, ekonomik, sosyal ve kültür hayatına damgasını vurmuş olaylar ile bu gelişmelerin Türk Sinemasında yarattığı değişimler detaylı olarak incelenmektedir.

Scognamillo'ya göre sinemanın sanatsal tarafı, o ülkenin sosyal yaşantısıyla olan bağına ne derece gösterebildiğiyle ilgilidir. Sanatsal öğeleri kullanarak toplumunun yaşayışına yabancı kalmayan sanatçı, filmleriyle toplumunun değişimine, ileriye yönelik gelişmesine olumlu katkıda bulunur. Yazar "sinemanın endüstriyel ve sanatsal olmak üzere iki tarafı vardır ve bunlar Janus'un yüzleri gibi daima ters yönlerle bakarlar. Gerçek yaratıcılar, bir ülkenin

²² Scognamillo'nun sözü edilen kitabı ilk kez 1987 yılında Metis Yayınlarında yayımlanır. Bu çalışmada, yazarın 2003 yılında genişletilmiş ve yeniden düzenlenmiş Kabalcı Yayınlarındaki baskısı kullanılmıştır.

sinema sanatının portresini çizer, diğerleriyle onun popüler maskesini boyarlar” (Scognamillo, 2003: 451) ifadesiyle sinema-toplum ilişkisinde gerçekçi ve doğrudan bir bağ kurmanın önemine değinir.

Giovanni Scognamillo’nun *Türk Sinema Tarihi* kitabı da Özön’un çalışmasına benzerlikler taşımaktadır. Türk Sinemasının detaylı bir incelemesinin yapıldığı çalışmada, Türk Sinemasının diline ve sanatsal yönüne ilişkin görüşler dile getirilmektedir. Toplumsal ve siyasal olgulara da değinen çalışma, Kültür Endüstrisi’nin çalışma konusu yaptığı alanlarda sinemayı değerlendirmektedir. Bu bağlamda söz konusu araştırmanın incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

3.2.9. Mehmet Öztürk, Sine-Masal Kentler (2004), Türk Sinemasında Gecekondu (2004)

Mehmet Öztürk, sinemanın kentle ilişkisine yönelik çalışmalarıyla sinema sosyolojisi alanına katkı yapar. *Sine-masal Kentler* kitabında ‘kentlerin sosyo-kültürel tarihi ile sinemanın toplumsal tarihi çerçevesinde’ araştırma yapılmaktadır. Modern bir olgu olarak kent kavramının tarihsel gelişimi kitapta incelenir. Ayrıca sinema-kentleşme ilişkisi de ele alınmaktadır. Kentsel yaşamın toplumsal, kültürel ve teknolojik gelişmeleri kronolojik olarak ortaya konulmaktadır. Kitapta kentin tarihsel gelişimi; antik çağlardaki Babil kentlerinden, Yunan site devletlerinden başlayarak, orta çağ kentleri, çöl ikliminde kurulan ‘Medineler’ ve sanayi devrimiyle ortaya çıkan bugünün metropolleri ele alınmaktadır.

“Bazı kentler, pek çok filmin gerek içeriğinin (tematik yapısının) gerekse biçiminin (stilistik yapısının) baştan sona kadar bir metaforu, bir aktörü olmuştur. Sinemasal bir mekân olarak da kent, kültürel üretim açısından oldukça zengin dokularla kaplıdır... İnsanlık, kentle birlikte yeni bir yaşam tarzına ulaşmıştır. Sinemanın da kentsel yaşama katılması, kentsel yaşam tarzına yeni bir hayat anlayışı ekledi. Böylece kente ‘okuma-yazma’ kültürü yanında, görsel spektaküler (temsili) bir kültür de katıldı. Sinema, kitle kültürü toplumunda, kitlesel üretim çağında, kitlesel örgütlenme döneminde ve toplumların kentsel bir hayata hızlı bir biçimde geçtikleri evreye uyan kültürel bir edim olduğu gibi, aynı zamanda kentsel gündelik hayatta ihtiyaç duyulan estetik bir araçtır” (Öztürk, 2007: 15-16).

Söz konusu kitapta gelişen sanayileşme ve kentleşme ile sinemanın gelişimi arasındaki olgular örnek şehirler üzerinden değerlendirilir. Bu örnek şehirler; Paris, Berlin, Viyana ve St. Petersburg’tur. Sine-masal kentlerin altın çağı olarak değerlendirilen bu bölümlerde sözü edilen şehirlerin kentsel gelişimi ile sinemanın söz konusu şehirlerdeki gelişimi sosyolojik, kültürel ve politik bağlamlarda ele alınmaktadır.

Kentlerin ‘başrolde olduğu’ *Bisiklet Hırsızları*, *Roma Açık Şehir* gibi filmler üzerinden kentlerin ülke sinemalarında oynadığı roller ele alınmaktadır. Daha sonra kentlerdeki krizlerin sinemadaki temsilleri bağlamında New York, Berlin gibi şehirlerde belli dönemlerde yaşanan sosyal ve siyasal problemler hakkında sinema değerlendirmeleri yer almaktadır. Bu bölümlerde sinemanın sosyal yaşamla olan organik bağı çeşitli örnekler ve tarihsel açıklamalarla gösterilmektedir.

Son olarak kentleşme ile sinemanın birlikteliğine örnek olarak İstanbul incelenmektedir. Son zamanlarını yaşayan Osmanlı Devleti’nde sinemanın ilk gösterimleri ve gelişiminin ele alındığı bölümde, ülke dağılırken İstanbul’un kentsel panoraması ve şehirdeki sinema gösterimleri ele alınmaktadır. İstanbul’un Cumhuriyet döneminin başlangıcından iki binli yıllara kadar geçen sürede geçirdiği dönüşüm, aldığı göç oranında değişen sosyo-kültürel yapısı, çeşitli filmler üzerinden konu edilmektedir.

“Seyirciler bir şehir ya da kırsal bir alanda yaşarken filmin sağladığı, örneğin Venedik, İstanbul, Paris, Kahire, Buenos Aires, New York vb. manzaralarla hülyalara dalarlar. Çünkü sinema, nerede ve hangi sosyo-kültürel kesimden olursa olsun, seyirciye ‘keşke ben de orada olsam!’ duygusunu verebilir. Sinema, belgesel- kurmaca yapısıyla modern kentsel hayatın bir tanığı ve bir hikayecisi olduğu kadar, seyirciyi kendine çeken modern bir ‘masal’ dır. Sinema da kent de gerçekliği örten rengarenk bir ‘tül’dür. Ama yine de kent ve sinemanın, özne’nin mutluluk ve özgürleşme arzusu ve idealarına dair manzaraları bu rengarenk ‘tül’ün içinde tasvir etme, yaratma veya hissettirme yeteneği vardır” (Öztürk, 2007: 451-452).

Sine-masal Kentler kitabının son bölümünde ele alınan ‘İstanbul’un kentsel yapısının değişen sosyo-ekonomik ve kültürel yapısı’, aynı yazarın *Türk Sinemasında Gecekondu* makalesiyle bir arada ele alınabilir. Söz konusu makalede, 1960’lardan bugüne sinemada ‘gecekondu filmleri’ olarak tabir edilen yapımlardaki gecekonduların hikayelerdeki rolü ve bu hikâyeyi şekillendiren eserler ele alınmaktadır. Gecekondu üzerinden Türkiye’nin geçirdiği toplumsal dönüşüm, sinematografik bir yolla anlatılmaktadır. Çalışmada modern Türk şehirciliği ve sosyo-kültürel düzeni bir kriz ve çelişkiler bütünü olarak gösterilmektedir. *Darwinci* sosyal ilişkiler ve *Malthusyen* konut politikaları bağlamında filmlerde görünen iktisadi ve toplumsal geri kalmışlık analiz edilmektedir (Öztürk, 2004: 2).

Söz konusu makalede altmışlı yıllarla birlikte filmlerde görünmeye başlayan gecekondu; ‘gecekondu filmleri’ adında bir alt türün orta çıkışı, çeşitli filmler ve yönetmenler (Atıf Yılmaz, Feyzi Tuna, Zeki Ökten) üzerinden değerlendirilmektedir. Gecekondu filmlerinde asıl kent mekânı olarak görünen İstanbul’un geçirdiği değişim ve dönüşüm de çok hızlı olmaktadır (Öztürk, 2004: 5).

“Ekonomik, siyasi, kültürel ve coğrafi nedenlerden dolayı dayatılmış yolculuklar çağında sinema, seyirciyi ‘serüvenli yolculuklara’ sürükledi. Bu serüvenli yolculuklar genellikle her ülkenin büyük kentlerine doğruydı; Türkiye’deyse İstanbul’a doğru. Türk Sinemasında İstanbul, genellikle ‘mutluluğun vaat edildiği’ bir alan şeklinde canlandırılmıştır” (Öztürk, 2004: 5).

Makalede gecekondularda öne çıkan kahramanlardan, ‘fakir ama mutlu bir yer’ olarak tasvir edilen gecekondulardan ve ‘Doğu Anadolu sorununun’ gecekondularda işlenmesine dek çeşitli bağlamlarda gecekondularda sinema ilişkisi irdelenmektedir. Seksenli yıllarda arabesk kültürünün gecekondularda mekanlarındaki gelişimi, İstanbul’un iki binli yıllarda daha da globalleşmesiyle gökdelenler-gecekondular arasında kalışı, detaylı bir şekilde analiz edilir. Ayrıca çalışmada kent merkezlerinin de varoşlaştığı ifade edilmektedir (Öztürk, 2004: 18).

Sosyal devletin olmadığı, kaderine terk edilmiş insanların mecburi yaşam mekanları olarak gecekondular, insanların mecburiyetten konakladıkları yerlerdir. Sosyal devlet anlayışı gelişmiş, refah seviyesi yüksek ülkelerde gecekondulaşma gibi problemler bulunmamaktadır. Türk Sinemasında da gecekondularda problemi bütüncül olarak ele alan, tartışan filmler olduğu gibi gecekondularda filmleri üzerinden ticari kaygı güderek, sorunsala ilişkin bir çözüm kaygısı gütmeyen filmler de yapılmaktadır.

“Sinematografik bir üretim alanı olarak gecekondular, film formuna dönüştürülebildiği gibi, bu kültürel formun canlandırdığı manzaralar, ürbânizm, mimari, çevre bilimleri, sosyal psikoloji ve antropoloji, tarih, sosyoloji, alanları için de görsel belgelerdir. Ayrıca ‘gecekondularda filmleri’, yerel ve kamusal politikacıların ve müteahhitlerin iştirak ettiği şehirlerin metamorfoza ve biçim bozumuna uğratılmasını, insani yaşam koşullarının sefaletini ve gecekonduların şehirlerin ‘mahrumiyet bölgeleri’ olduklarını yansıtmıştır” (Öztürk, 2004: 20-21).

Mehmet Öztürk’ün *Sine-Masal Kentler* çalışması moderniteye, gelişen kentlere ve kentlerin sinemayla olan ilişkisine değinmektedir. Kitapta geçmişten bugüne kent olgusuna ve sinemanın icadı sonrası kentlerdeki gelişimine ilişkin tartışmalar bulunmaktadır. Kültür Endüstrisi kuramı da moderniteyi, modernizmin günlük yaşama getirdiklerini kapitalizm bağlamında ele alır. Yazarın *Türk Sinemasında Gecekondular* makalesinde ise kapitalizmle birlikte eşitsiz toplum düzeninin yarattığı ve sosyolojik bir olgu olarak ortaya çıkan gecekondulaşma konusu ele alınmaktadır. İstanbul ve Doğu Anadolu’daki gecekondulaşma problemi ve bu gecekondulaşmanın sinemadaki yansımalarını ele alan çalışma, eleştirel bir çalışmadır ve kapitalizme sıklıkla olumsuz anlamda vurgu yapmaktadır. Bu bağlamda söz konusu araştırmaların incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DİJİTAL ÇAĞDA SİNEMA VE SİNEMA SOSYOLOJİSİ ÇALIŞMALARI

Çalışmanın dördüncü bölümünde sinema sosyolojisi alanında çalışma yapan araştırmacılardan ve eserlerinden bahsedilecektir. İlk bölümde bu alanda dünya literatürüne katkı yapan araştırmacılara ve çalışmalarına değinilecektir. İkinci bölümde Türkiye’de bu alanda çalışma yapan araştırmacıların kitapları ve tezleri ele alınacaktır. Üçüncü bölümde ise hem dünyada hem de Türkiye’de yeni medya ve sinema ilişkisi, dijital platformlar, COVID-19 Pandemisi ve sinemaya etkisi, etkileşimli sinema ve aktifleşen seyirci konuları hakkında yapılan araştırmalar incelenecektir.

4.1. Alanla İlgili Dünya Literatüründeki Güncel Çalışmalar

4.1.1. Bülent Diken ve Carsten Laustsen, *Filmlerle Sosyoloji* (2007)

Bu çalışmanın yazarlarına göre sinema toplumsal yaşama dair farkındalığı arttıran en önemli araçlardan biridir. Geniş çaplı kitleler tarafından izlenen ve tartışılan sinema modern çağın en etkili iletişim aracıdır. Sinema, popülerliği arttıkça toplumsal kuramlarla da ilişki içine girmeye başlar. Sinema, çağdaş toplumda ilişki biçimlerini, bireylerin arzu ve isteklerini şekillendirme gücüne sahiptir. Bu bağlamda toplumsal yaşamla iç içe girer. Sinema, sosyolojinin nesnesini ele alır, yorumlar, yeniden üretir, yer değiştirir. Bu haliyle sinema sadece toplumun durumunu ortaya koymaz aynı zamanda toplumun ayrılmaz bir ögesidir (Diken, Laustsen, 2019: 24).

Filmlerle Sosyoloji kitabı, sosyoloji alanındaki birçok kuram, alan ve sosyal olay hakkında tespitlerde bulunmak için filmlerin kullanılması gerektiğini ortaya koymaktadır. Kitapta toplamda altı adet bölüm bulunmaktadır. Her bir bölümde sinema sosyolojisi bağlamında bir film ve filmle ilişkili toplumsal konular incelenmektedir. *Hamam* filmi ‘Şark’, ‘Oryantalizm’, ‘Posta Ekonomisi’; *Sineklerin Tanrısı* filmi ‘Kin’, ‘Nefret’ ve ‘Toplumsal Şiddet’; *Tanrı Kent* filmi ‘Sınıf’, ‘Toplumsal Eşitsizlikler’, ‘Tabakalaşma’, ‘Suç’; *Dövüş Kulübü* filmi ‘Ağ Toplumu’, ‘Faşizm’, ‘Terör’, ‘Denetim Toplumu’; *Brazil* filmi ‘Ütopyalar’, ‘İşkence’, ‘Teknolojik Gelişmeler’; *Hayat Güzeldir* filmi ‘Auschwitz ve Sonrasında Yaşananlar’, ‘Toplumsal Travmalar’, ‘Soykırımlar’ konularıyla birlikte incelenmektedir.

Sinema, politikacıların ve fikir adamlarının uzun zaman boyunca dengeli şekilde düzenlemeyi başardıkları düzenin yapısını bozabilir. Kurumların ve bireylerin toplum karşısında gösterdiği çifte görüntüyü yıkabilir. Kamera, bunların asıl işlevlerini açığa vurur, her birinin göstermek istemediği şeyler hakkında daha kesin konuşur. Gizli saklı olanları ortaya çıkarıp, toplumun ters yüzünü ve dil sürçmelerini ortaya koyar. Onun yapılarına saldırır (Ferro, 2017: 30).

Sinemanın sosyal, politik, iktisadi ve kültürel hayata olan etkisi dikkate alındığında filmler sadece kültürün teknoloji ve metin yardımıyla bozulmuş yapay bir görüntüsü değildir. Sinema gerçekliklerin çeşitli yansımasalarından çok daha fazlasını sunmaktadır. Dünyada var olmanın bir başka tezahürüdür. Sinema toplumsal değişimlere yol açar, bu değişimlerin koşullarını belirler, yaşanabilecek olası değişimlerin sonuçlarında büyük rol oynar. Değişimlerin hızı konusunda alternatifler ortaya koyar. Sinema bu yönleriyle toplumsal bir olaydır. Filmler kültürel yapının organik bir parçasıdır. Filmler etkili bir kültürel güçtür. Bu yönüyle sosyolojide kendine ayrı bir önemi ve alanı hak etmektedir. Fakat yazarlara göre bu potansiyellerin ortaya çıkabilmesi için sinema eleştirel bir gözle okunmalıdır. Nitekim yazarlar, her bir bölümde inceledikleri filmleri eleştirel bir gözle, toplumsal boyutlarıyla ele alırlar (Diken, Laustsen, 2019: 208).

Bülent Diken ve Carsten Laustsen'in *Filmlerle Sosyoloji* çalışmasının her bölümünde incelenen filmlerle birlikte 'Şark', 'Oryantalizm', 'Posta Ekonomisi'; 'Kin', 'Nefret' ve 'Toplumsal Şiddet'; 'Sınıf', 'Toplumsal Eşitsizlikler', 'Tabakalaşma', 'Suç'; 'Ağ Toplumu', 'Faşizm', 'Terör', 'Denetim Toplumu', 'Ütopyalar', 'İşkence', 'Teknolojik Gelişmeler'; 'Auschwitz ve Sonrasında Yaşananlar', 'Toplumsal Travmalar', 'Soykırımlar' gibi konular ele alınmaktadır. Ele alınan olgular sosyal, ekonomik, siyasi ve tarihsel içeriklidir. Kültür Endüstrisi de yukarıda geçen konuları eleştirel bir açıdan incelemektedir. Kurama göre sinema, eşitsiz bir toplum ve kültür yaratımına hizmet etmektedir. Sözü edilen kitapta filmlerle toplumsal yapı arasındaki değişimler ele alınmaktadır. Bu bağlamda söz konusu araştırmanın incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

4.1.2. Henry Jenkins'in Sinema Alanındaki Çalışmaları

Jenkins, Transmedya kavramının çeşitliliğine vurgu yapmaktadır. Ona göre Transmedya hikâye anlatımını anlamak için gereken tüm bilgileri elde edebilecek tek bir

kaynak yerine, çoklu kaynak aktarımının stratejik olarak ele alınması önemlidir (Jenkins, 2006: 22). Dijital medya ve uygulamalarını işler hale getiren ve etkin kılan ana unsur insandır. Hem kullanıcılar tarafından oluşturulan içerik hem de yapımcıların tüketici etkileşimini destekleyen Transmedya uygulamaları doğası gereği iş birliği ve katılımcı kültür özelliklerini taşımaktadır. Jenkins, bu durumu *yöndeşme* kavramıyla ilişkilendirmektedir. Kültürel anlamda gerçekleşen yöndeşme ile çeşitli medya teknolojileri, endüstriler ve tüketiciler arasında internet bağlantılı yeni ilişkiler ve iletişim formları şekillenmektedir. Oluşan bu yeni ağ ile, bilgi akışkan ve etkin bir kimliğe bürünmektedir. Bilginin gücünün artması da toplumsal yapının değişmesine ve evrilmesine neden olmaktadır (Jenkins, 2001: 93).

Henry Jenkins, blogundaki '*Origami Tek Boynuzlu Atın İntikamı: Transmedya Hikâyeciliğin Yedi İlkesi*' isimli makalesinde Transmedya hikâyeciliğinin temel özelliklerini sıralamaktadır. Bunlar sırasıyla;

- I. Yayılabilirlik-Derinlik (Drillability)
- II. Devamlılık-Çeşitlilik
- III. İçine Girme-Çıkartılabilirlik
- IV. Dünya Oluşturma
- V. Diziselik
- VI. Öznellik
- VII. Performans

Yukarıda ifade edilen yedi ilkenin ilk üçü bir karşılaştırma gibi gözükmemektedir fakat bu üç ilkede geçen kavram ikilileri, anlatılmak istenen olgunun farklı boyutlarını tanımlamaktadır (Selçuk, 2020: 25-28).

Yeni medya teknolojileri, yöndeşme kültürü ve ürettiği katılımcı kültür, iletişim ve sanat alanındaki tüm disiplinler gibi sinema sosyolojisini de etkilemiştir. Transmedya anlatısı, 1990'lı yıllarda MIT profesörü Henry Jenkins tarafından ortaya atılan bir terimdir. Jenkins, bu terimi her bir platformun genel bir hikâyeye ayrılmaz bir katkıda bulunmasını sağlamak amacıyla, çoklu medya platformlarında yayılma hikayesi olarak tanımlamaktadır. İdeal olarak her bir medya, hikâyenin ortaya çıkmasına benzersiz bir katkı sağlamaktadır. Bütün bu süreçte altı çizilmesi gereken izleyicinin aktif konumunun anlatı evrenini genişletmesidir (Bazarcı, 2019: 562).

Jenkins’e göre katılımcı kültür geleneksel pasif medya izleyiciliğinin tam karşısında konumlanır. Bu bağlamda izleyiciler yeni kurallar dizisiyle kendi aralarında etkileşime girmektedir. Farklı oranlarda katılımcı kültüre katkı sağlayan kullanıcıların oluşturduğu kolektif zekâ medya gücünün alternatif bir kaynağıdır (Jenkins, 2019: 20). Eski medya tüketicilerinin davranış biçimleri öngörülebilir ve nerede durulması gerektiği söylendiğinde orada beliren davranışları benimsemektedir. Bu yeni çağın medya tüketicileri sürekli hareket halindedir ve medya örgütlerine sadakatleri daha azdır. Geleneksel medya izleyicileri soyutlanmıştır, sessizce ve görünmeden içerikleri tüketmektedir. Katılımcı kültürdeki izleyiciler sosyal olarak birbirine daha bağlıdır ve seslerini çıkararak aleni bir durumdadırlar (a.g.e.: 40).

Literatürde Transmedya hikâye anlatıcılığına en çok verilen örneklerden biri *Star Wars* evrenidir. Evrene ilk olarak 1977’de *Episode: 4 – A New Hope* filmiyle giren *Star Wars* serisi, kronolojik sırasını karışık bir şekilde devam ettirir; 1980’de *Episode 5* ve 1983’te *Episode 6* filmleri yayınlandıktan sonra 1999, 2002 ve 2005’te sırasıyla *Episode 1*, 2 ve 3 vizyona girer. *Star Wars* evrenini genişletmeye başlayan yapımlardan ilki 2008 yılında animasyon filmi olarak üretilen *Star Wars: Clone Wars*’dır. Ardından yine 2008 de aynı isimle evrene bir dizi serisi dâhil edilir ve dizi 2020 yılında çıkarılan yedinci sezonu ile birlikte evreni genişletmeye devam etmektedir. Yine 2014 de yayına giren *Star Wars: Rebels* dizisi de 2018’e kadar evrende kalmaya devam eder. 2015’te *Episode 7* yayınlanmasının ardında *Episode 4*’ten sonra yaşanan dönemi konu alan ‘*Rogue One: A Star Wars Story*’ yan filmi evrene dâhil edilerek yan birimlerin sayısı artırılmaya devam edilir. 2018’de evrene giriş yapan *Star Wars: Resistance* ve 2019’da dâhil olan *The Mandalorian* evrene girer ve 2018’de *Solo: A Star Wars Story* adlı filmle evrene bir yan film daha dâhil edilir. Bu sırada *Star Wars* evrenine hayranların kendi bakış açılarına göre tasarladıkları hayran kurguları, oyunlar, lisanslı oyuncaklar ve etkileşimli web siteleri de dâhil edilmektedir (Keleşoğlu, 2020: 71).

Jenkins, Transmedya hikâye anlatıcılığı konusunda *Matrix* (1999) filmi ve evrenini (franchise) örnek olarak inceler. İzleyicilerin farklı medya ortamları içinde aktif olarak deneyimledikleri bir dünya yaratmayı hedefleyen Transmedya hikâye anlatıcılığında *Matrix* evreni; filmleri, video oyunları, anime film serileri, çizgi roman ve çevrimiçi tartışma ortamlarıyla öncü yapımlardan biridir.

Matrix filmi ‘yakınlaşma’ kültürü çağının bir eğlencesidir. *Matrix* filmi tek bir medya ortamıyla deneyimlenemeyecek kadar büyük bir anlatı evreni oluşturur. Söz konusu filmin

yönetmenleri Wachowski Kardeşler, filmler dışında yarattıkları içeriklerle *Matrix* evrenine önemli hikâye katmanları eklerler. Bazı durumlarda diğer *Matrix* ürünlerini deneyimlemeyen izleyiciler için filmlerin bazı noktaları anlaşılabilir olabilmektedir. Nitekim *Matrix* evreninin anime filmi *Animatrix* (2003) içindeki hikayelerin bazı noktaları *Matrix* oyunu *Enter The Matrix*'de devam eder. Oyunun bitişinde yarım kalan hikâye ve hikayedeki karakterler *Matrix* serisinin ikinci filmi *Matrix Reloaded* (2003) başlangıç sahnesinde kaldıkları yerden devam etmektedir. Filmin yönetmenlerinin *Matrix* evrenine ait Transmedya hikâye anlatısı bağlamında diğer medya aygıtlarını kullanmayan kullanıcıların filme dair bazı noktaları kaçırma riskini göze aldıkları görülmektedir (Jenkins, 2019: 143-144).

Transmedya hikâye anlatısında her bir farklı metin, asıl metne-bütüne katkı sağlayan yeni metinlerle, farklı medya platformlarında yaratılır. Bu anlatı türünün etkili kullanılabilmesi için her bir anlatı, farklı platformlarda kendi içinde hayranlarını çekecek bağımsız yapıya sahip olmalıdır. Her bir yapım bütünün farklı noktalarını temsileden giriş noktalarıdır. *Matrix*, anlattığı içeriğin çok sayıda göndermelerle dolu olmasından ötürü izleyicilerin tek bir medya ortamında ürünün tamamına hâkim olması mümkün değildir (Jenkins, 2019: 148). Bu türden anlatıların yapılmasının arkasında ekonomik gelir elde etme isteği vardır. Medyadaki 'yakınlaşma' çeşitli platformlar arasındaki ilişkiyi mecbur kılmaktadır. *Matrix* evreninde de filmin yaratıcıları tek bir seferde ve yayımla tüketilmeyen bir evren yaratırlar. Bu evrenin kendisi, filmin kendisini bile aşar çünkü hayranların yorum ve katkılarıyla yaratılan evren sürekli genişlemektedir. Bu ifadeden hareketle Jenkins, *Matrix* evreni dışında *X-Men*, *Yaşayan Ölülerin Gecesi*, *Harry Potter* filmlerini de aynı bağlamda Transmedya hikâye anlatımına uygun evren yaratımları olarak tanımlar. Yakın dönemli *Marvel* film evreni, HBO'nun *Game Of Thrones* dizisinde geçen evrenle ilgili yeni yapımlar da yakın zamanlı Transmedya hikâye anlatıcılığının diğer örnekleridir.

Henry Jenkins'in sinema alanındaki çalışmalarında izleyici etkin bir konumdadır. Kültür Endüstrisi kuramının esas ileri sürdüğü savlardan birisi ise izleyicinin edilgen bir konumda olduğu yönündedir. Buradan hareketle Transmedya hikâye anlatımında izleyici, bu savın karşısında konumlandırılır. Jenkins, liberal bir bakışla izleyicinin aktif olarak farklı medya platformlarında film evrenlerine katkı yapabileceğini belirtir. Jenkins'in öne sürdükleri ve incelediği izleyicinin katılım süreçleri, Kültür Endüstrisi sisteminin devamının sağlanmasına yönelik adımlar olarak okunabilir. Bu bağlamda söz konusu araştırmaların

incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

4.1.3. Transmedya Hikâye Anlatıcılığına Bir Antitez Olarak Edward Fuchs’un Yeni Medyaya Eleştirel Yaklaşımı

Eleştirel geleneğin yaklaşımlarını benimseyen Fuchs’a göre yeni medya incelemelerinde, sosyal kuram ve sosyal felsefe de incelemeye dahil edilmelidir. Tüm yeni medya ürünleri, teknolojik ürün sistemleri toplumdaki insan ilişkilerinden kaynaklanır. Çünkü tüm teknolojik ürünler insan bilgilerini depolar ve iletir. Yazara göre sosyal kuramlar sayesinde kavramların içeriği anlaşılır. Böylelikle dünya ve sosyal yaşam hakkında sorular sorulmasına olanak tanınmaktadır. Bu sorulardan bazıları; “internet, sosyal medya ve yeni medya ürünlerinin kullanımında kimler dezavantajlıdır?”, “kimler bu dezavantaj üzerinden çıkar sağlamaktadır?”, “yeni medya kullanımında çıkar sağlayan şirketler, gruplar, siyasetçiler bu durumdan nasıl yarar sağlarlar ve bu durum nasıl görmezden gelinir?” şeklindedir (Fuchs, 2020: 20-23).

Sosyal ağlarda yaratılan içerikler bugünün internet ekonomisinin temel kaynağını oluşturur. Emek, değişen yapı üretim süreçlerine bağlı olarak tüketim süreçlerini de dönüştürür. Tüketicilerin akışkan modernitede değişen pozisyonları, kültür ürünlerinin bile metalaştırılarak tüketicilerin kendilerini bir anda *prosumer* (üretketici) konumunda bulabilir hale gelmesi bu dönüşümün sonuçlarından biridir. İki yönlü değişen ve muğlaklaşan bir yapı söz konusudur (Yıldırım, 2020: 6).

Fuchs’a göre iletişim alanındaki yeniliklerden olan internet, bilgisayar, telefon, tablet, televizyon, araba, radyo, sinema gibi aletlerin tarihi kapitalizm, sömürgecilik, savaşlar, sömürü ve eşitsizlikler tarihleriyle doğrudan ilişki içindedir. Bu bağlamda tüm bu yeni çağın getirdiği araçlara eleştirel bir açıdan bakılmalıdır. Yazara göre eleştirel kuram, adaletsiz bir sistemde baskıyı, sömürüyü onaylayan veya haklı gösteren tüm yaklaşımları sorgular (Fuchs, 2020: 32). Eleştirel yaklaşım noktasında Fuchs Marx’ı tam da dijital çağda yeniden okumanın önemini vurgular. Marx’ın ekonomi-politiği salt bir meta eleştirisi değildir. Kapitalist düzenle ilgili ideolojilerin, meta fetişizminin eleştirisidir. Bu bağlamda adil, katılımcı bir demokrasi için verilecek mücadelenin entelektüel bir biçimidir (a.g.e.: 39).

Fuchs yukarıdaki değinilerin ışığında Henry Jenkins’in Transmedya hikâye anlatılarında ele aldığı *katılımcı kültür*, *yakınlaşma*, *yöndeşme* gibi öne sürdüğü kavramları

eleştirel bir açıdan inceler. Transmedya hikâye anlatıları ve Jenkins'in öne sürdüğü diğer savların ekonomi-politiğinin sorgulamasını yapar.

Fuchs'un Jenkins'e en temel eleştirisi, katılımcı kültür teorisinin kültürel indirgemeci (determinist) bir yaklaşım olduğu yönündedir. Katılımcı kültürde, katılımcı demokrasi katmanı görmezden gelir. Yeni medya platformlarının ve burada etkin olan şirketlerin mülkiyeti, kolektif karar verme, sınıf, maddi çıkarların paylaşımı gibi uygulamaları yok sayılır. Yeni medya alanındaki katılım süreci, karar verme ve etkileşim konularında mülkiyet kavramından bahsedilmez (Fuchs, 2020: 106).

Ekonomi, siyaset ve kültürün en temel bileşenidir. Nitekim kültürel ve siyasal süreçler de olmak üzere tüm sosyal sistemler üretim süreçlerinden ortaya çıkmaktadır. Siyaset ve kültür daha sonrasında ekonominin ötesine geçerek onu geri beslerler. Bu yüzden sosyal ve siyasal düzeneklerin üretiminde maddi etmenlerin rolü bulunur (Williams, 1977: 93).

Fuchs'a göre yeni medya kültürü bir Kültür Endüstrisi'dir. Jenkins'in öne sürdüğü kolektif kültür yaratımı, yakınlaşma ve yöndeşme kavramları ağırlıklı olarak paylaşım, deneyim, katkılar, hissi ifadeler, uğraşlar hakkındadır. Fakat bu pratiklerin sermaye birikimi tarafından nasıl etkin olarak kullanıldığı ve sermayenin bu alana nasıl nüfuz ettiği göz ardı edilmektedir. Katılımcı kültürdeki kullanıcıların metalaştırılması ve sömürülmesi sonucu sermayenin egemen olduğu bir yeni medya düzeni, demokratik değildir. Jenkins'in kültürel indirgemeci savları demokratik ve adil bir katılımcılığa ters konumdadır (Fuchs, 2020: 106).

Jenkins, kültürel metaların üretimini ve dağıtımına katılmasını mümkün kılan katılımcı kültürü aşırı kutsamaktadır. Bu perspektifte yeni medyanın ve yarattığı düzenin ortaya çıkardığı kullanıcı sömürüsü, gizliliğin ihlali, ekonomik krizler, gözetim, e-atık, teknoloji ürünlerinin ham maddesi için çalışanların insani olmayan şartlardaki çalışma koşulları, aşırı ve ucuza çalışan işçilerin durumu gibi olumsuz durumlar analiz edilmemektedir (Maxwell, Miller, 2014: 24).

Burada Lazzarato'nun öne sürdüğü maddi olmayan emek kavramına değinmek gereklidir. Ona göre;

“Hem üretici dayanışmasının hem de tüketiciyle olan toplumsal ilişkinin canlanması, iletişim sürecinde ve süreç tarafından maddi bir hale getirilmektedir. Bu iletişim şartlarını ve biçimlerini sürekli değiştiren ‘maddi olmayan emektir’. İhtiyaçları ve imgeleri tüketici tercihleri şekillendirir. Bu sayede bu ürünler tercihlerin, imgelerin ve ihtiyaçların üreticileri haline gelir. Maddi olmayan emek üzerinden üretilen metanın özelliği (temel kullanım değeri

içerdiği, enformasyonel ve kültürel değer gösterdiği için) tüketim halinde yok olmayacağı, tam tersine çoğalacağı, dönüşeceği, ideolojik ve kültürel tüketici çevresi yaratacağı gerçeğine dayanır” (Lazzarato, 1996: 135).

Fuchs’a göre sermaye/şirketler ve kullanıcılar/tüketiciler/işçiler arasında uzun vadeli uyumlu bir birliktelik mümkün değildir. Çünkü ilk grup ikinci grubu sömürerek bir çıkar üstüne kuruludur. Birikim de geçici süreli uzlaşmaların dağılmasına neden olan krizlere sebep olmaktadır. Bu bağlamda katılımcı kültür, Transmedya anlatılarındaki yakınlaşma, yöndeşme kavramlarında gücün toplumda ve toplumsal sistemlere ne şekilde dağıtıldığı asıl önemli sorudur. Bu nedenle sorunsala siyasal ve ekonomik bir kavram olarak bakılmalıdır (Fuchs, 2020: 106).

Edward Fuchs’un yeni medyaya eleştirel yaklaşımı, Transmedya hikâye anlatıcılığına bir antitez olarak okunmuştur. Jenkins’in çalışmalarına eleştirel bir bakışla yaklaşan, sıklıkla Marx’a vurgu yapan Fuchs’un çalışmasının, Kültür Endüstrisi kuramı ile çok sayıda ortak paydası bulunmaktadır. Bu bağlamda söz konusu araştırmanın incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

4.1.4. Douglas Kellner, Sinema Savaşları (2010)

Üçüncü kuşak Frankfurt okulu temsilcilerinden olan Douglas Kellner, *Sinema Savaşları* kitabında eleştirel bir perspektiften Hollywood sinemasını, toplumsal-tarihsel bir bağlama yerleştirerek inceler. Özellikle 2000 yılındaki ‘hileli’ ABD başkanlık seçimlerinin, 11 Eylül saldırısı ve sonrasında yaşanan Irak Savaşının, Bush-Cheney dönemi üzerinden Hollywood sinemasında nasıl yer bulduğu incelenmektedir. Yazar bu bağlamda çok sayıda film, belgesel, televizyon programı ve dizi inceler.

“Filmlerin çoğu dönemlerinin toplumsal ve siyasal mücadeleleri ile bağlamalarını yankılar. Filmler, bu mücadeleler ve bağlamlar çerçevesinde okunabilir. Bu şekilde film, bir dönemin toplumsal ve siyasal tarihinin tercümesine yardımcı olabilir” (Kellner, 2011: 16). “Filmler günümüz kültür yaşamının hayati bir parçasını oluşturur ve içinde bulunduğumuz çağın temel ekonomik, siyasi, toplumsal ve kültürel boyutlarında kök salmıştır. Filmler farklı farklı meseleleri gündeme getirir ve içinde bulunduğumuz anın öne çıkan kaygılarıyla ilgili tartışmaları kışkırtabilir. 2000-2008 arasında çekilmiş Hollywood filmlerini analiz ederken tarihten ve sosyal teoriden yararlanıyor, sonra da filmleri o dönemin tarihsel eğilimleri, çatışmaları, imkanları, krizleri ve kaygılarına ışık tutmak için kullanıyorum. Hollywood filmleri Amerikan toplumunun belli bir tarihsel uğraktaki psikolojik, sosyo-politik ve ideolojik terkihi hakkında önemli sinematik vizyonlar sunar. Filmleri belli bir bağlama dayanarak okumak, toplumsal sorunlar ve çatışmalar hakkında fikir sahibi olmamızı ve hâkim ideolojiler ile yeni yeni ortaya çıkan muhalif güçler konusunda değerlendirmelerde bulunmamızı sağlar” (a.g.e.: 35-36).

Sinema tarihçisi Marc Ferro “Sinema ABD tarihi için ne kadar önemlidir?” sorusunu sorar ve ona göre cevap; sinemanın sessiz döneminde dünyanın her yerinden Birleşik Devletlere göç sırasında, halkın tüm kesimlerinin -henüz İngilizce konuşamayan büyük çoğunluğun- ulaşabildiği gösteriler ve temsiller sunabilmesinden ötürü ABD toplumsal ve kültürel hayatında büyük öneme sahip olduğu yönündedir (Ferro, 2017: 160). Televizyonun gündelik hayata girmesinden önce 1930 ve 1940’ların ABD sineması toplumun gerçeklikten kaçışı için uğrak noktasıdır. Büyük Buhran zamanı ülke çapında yaşanan işsizlik ve güvensizlik, sinemada geçici de olsa unutulur. Kitleler halinde sinemaya giden izleyiciler modern hayatın getirdiği stres ve olumsuz diğer duygulardan sinema salonunda kolayca kurtulur. Bireyler, zorlu hayatlarını beyazperdede beliren görkemli ve göz boyayan hayatlara kaptırarak kolayca zihinlerinden siler. Sinema, ABD tarihi boyunca hep bir kaçış noktası olarak işlev görür (Witkin, 2003: 138).

Kültürel bir atmosfer içinde yaratılan sinema, kültürel yapıdan doğrudan etkilenecek ortaya çıkar ve gene kültür üretimine dahil olur. Buradan hareketle sinemanın ideoloji ile doğrudan bir ilişkisi vardır. Sinema bu bağlamda ideolojinin bir nesnesi olarak mevcut durumda kendi menfaatini düşünen çıkar grupları için kullanışlı bir araç potansiyeline sahiptir. Sinema aynı zamanda mevcut düzenin değişmesi için eleştirel bir tavır takınan ileri grupların da kullanabildiği bir araç olabilmektedir. Eleştirel film ürünleri içerik ve biçim olarak politize olmuş yaşamla birlikte kamusal alanda kendine yer bulabilir (Yılmaz, 2008: 79-80).

Sinema; yukarıdaki ifadelerden hareketle topluma benimsetilmek istenen düşünceyi temellendirmek için kullanışlı bir ideolojik aygıt, aynı zamanda toplumsal muhalefete de yer verebilen bir kitle ilişim aracıdır. Hem bağımsız film sektöründe hem de ana akım ticari sinemalarda muhalif film örnekleri bulunmaktadır (Karaçay Arın, 2020: 83). *Sinema Savaşları* kitabında incelenen dönemin en kritik olayı 11 Eylül Saldırısıdır. Bu saldırıyla beraber hem ABD’de hem de ABD’nin dünya siyasetinde radikal değişimler yaşanır. Hollywood tam da bu bağlamda ürettiği filmlerle çok kritik bir rol üstlenir.

Sinemanın toplumsal hareketlere olan etkisi veya toplumsal hareketlerden etkilenecek ürettiği filmler, sinema-toplum ilişkisinin bir başka katmanıdır. Toplumsal hareketler, ortak bir amaç veya çıkar uğruna, genellikle yerleşik politik ve resmi alanlar dışında kalan eylemler aracılığıyla gerçekleştirilen kolektif girişimlerdir (Giddens, Sutton, 2020: 402). Tarrow’a göre ise toplumsal hareketler; elitlere, otoriteye, farklı grup ve kültürel kodlara karşı çıkan aynı zamanda bu karşı çıkılan hedeflerle etkileşim içinde olunan, ortak hedeflere sahip, dayanışma

içinde olan bireyler tarafından hayata geçirilen oluşumlardır (Tarrow, 2011: 7). ‘Toplumsal hareket’ terimini on sekizinci yüzyıl başında ilk kez kullanan Saint Simon’dur. Simon bu terimi Fransa’nın o dönemde yaşanan protestolarını tanımlamak için kullanır (Yanık, Öztürk, 2015: 47).

Yeni toplumsal hareketler sadece iktidar eleştirisi içermez. Aynı zamanda yerleşik siyaset ve toplumsal düzen eleştirisini de içerir. Düzen eleştirisi gündelik hayatla ilgilidir. Gündelik sorunların siyasete dahil olması çabasını içerir. Buna göre gündelik sosyal ihtiyaçlar piyasa şartlarına bağlıdır. Bu yüzden gündelik yaşam metalaşmış haldedir. Devlet mekanizmasının tüm toplumsal yeniden üretim süreçlerine müdahil olması hayatı bürokratikleştirir. Kitle iletişim araçlarının da etkisiyle kolektif gruplar dizayn edilir veya yok edilir. Bu durum, ‘toplumsal yaşamın kültürel yığınlara dönüştürülmesine’ karşı gelişen direncin farklı biçimleriyle vücut bulan ‘yeni toplumsal hareketlerin’ yükselişine neden olur (Laclau, Mouffe, 1985: 51).

Sanat toplumsal bir üründür. Bu açıdan bakıldığında sanatın toplumun dışında var olabilmesi mümkün değildir. Zira sanatın temelinde içinde yaşanan toplumun değerlerini, yargılarını ve zihniyetini saptayarak eleştirmek, toplumu zihinsel olarak ileriye götürebilmek adına birtakım öneriler sunabilmek yatmaktadır. Bu türden bir sanat, toplumların gelişmesini, olgunlaşmasını isteyen ilerici- liberal- sanat türüdür. Öte yandan bir de gerici, tutucu bir sanat türü vardır. Bu da ideoloji yanlısı- muhafazakâr- sanattır. Bu anlayış, mevcut hüküm süren ideolojiye ait değer yargılarının, zihniyetin ve kuralların değişmemesi için ‘ilerici sanat türü’ gibi estetik öğelerden yararlanır. Öne sürdüğü düşünciyi değiştirerek veya kendine göre süsleyerek izleyiciye, topluma benimsetmeye çalışır. Burada kuşkusuz bir güç savaşı ve mücadele vardır (Adanır, 2012: 16).

11 Eylül 2001’de New York’taki Dünya Ticaret Merkezine, İslamcı radikaller tarafından yapılan saldırılar sonucu birçok insan yaşamını yitirmiştir. İkiz kulelere yapılan saldırı, sistemin öngöremediği bir saldırdır. Baudrillard’a göre, saldırıyı gerçekleştiren teröristlerin ölümü, genel anlamda kitleleri hedef alan terör eylemlerinden farklı bir anlam içermektedir. Bu saldırıda ölüm, mutlak bir silah olarak simgesel bir şekilde kullanılmıştır. Bu terör eyleminin hedefinde sistemin kendisi vardır ve bu; ekonomik zenginliği ele geçiren küresel güce karşı gerçek bir meydan okumadır (Baudrillard, 2015: 14).

Yazar *Sinema Savaşları* kitabında Reagan döneminden başlayarak Bush-Cheney döneminde Amerikan toplumunun çeşitli krizlerini konu alan eleştirel belgeselleri inceler. Sonrasında Bush-Cheney döneminin sert dış politikasına ortam hazırlayan birtakım filmlerin analizi yapılır. Micheal Moore'un belgesellerine özel bir yer veren yazar, onu gelmiş geçmiş en iyi belgeselcilerden biri olarak tanımlar. Çalışmada, daha sonra Irak Savaşı ve savaş politikasını eleştiren Hollywood filmleri analiz edilir. Son olarak Irak Savaşıyla ilgili doğrudan yapılan filmle ele alınır.

Tüm radikallerin ABD düşmanı olduğuna dair güçlü argüman, toplumun büyük bir kesimine empoze edildikten sonra, bu olaydan sorumlu tutulan kişilerin vatanlarına müdahale etme hakkı meşrulaşmıştır. Tüm dünyada genel çaplı bir güvensizlik durumunun olduğu bu kaos ortamında, ABD kendi iktidarından almış olduğu güvenoyu ile Afganistan ve Irak'ı işgal etmiştir (Girgin, 2019: 2018).

Bush-Cheney döneminde film ve siyasetin kesişim noktası, Amerikan tek taraflılığı ile emperyalizm döneminin sonunu, Cumhuriyetçi Parti yönetimi ile onun sağcı destekçilerinin imparatorluk hayallerinin çöküşünü tasvir eder. Yazara göre 2008 krizi Bush-Cheney döneminin bitişi için ideal bir sondur. Çünkü bu ikilinin yönetimi boyunca şirket ekonomisinin, yozlaşmanın, piyasa fundamentalizmi'nin ve neoliberalizm'in ABD'de ve dünyada ne denli yıkımlara yol açtığına göstergesidir. Hollywood'un ideolojik arka planlı filmleri her dönem Amerikan siyaseti ile ilişki içindedir. Tüm yaşananların merkezinde bulunan Hollywood, söz konusu dönemin ve geleceğin sinematik panoramasını sunmaktadır (Kellner, 2011: 322-323).

Douglas Kellner'in *Sinema Savaşları* kitabı, üçüncü bölümde gene Kellner'e ait olan *Politik Kamera* kitabına benzer şekilde sinemanın ideolojik etkisine ilişkin bir çalışmadır. *Sinema Savaşları* çalışmasında filmler, Kültür Endüstrisi'nin sinema-ideoloji savlarında belirttiği rolleri yerine getirmektedir. Bu bağlamda söz konusu araştırmanın incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

4.1.5. Thomas Elsaesser ve Malte Hagener, Film Kuramı (2010)

Film Kuramı kitabında yazarlar, sinema ve izleyici arasındaki ilişkiyi incelemektedir. Kitabın her bir bölümünde belirli sınıflandırmalar bulunmaktadır. Bu sınıflandırmalar; 'Pencere ve Çerçeve', 'Kapı', 'Ayna ve Yüz', 'Göz', 'Ten ve Dokunma', 'Kulak' ve 'Beyin' olarak sıralanmaktadır. Her bir bölüm, örnek filmlerle ele alınmaktadır. Bölümlerde, ilgili film kuramlarıyla bağlantılı düşünce akımları ve sinema kuramcıları incelenmektedir. Kitabın odak

noktasında film izleme ile beden ve duygusal durumlar arasındaki ilişki vardır. Kitapta ilk bölümden başlayarak Balazs, Arnheim, Bazin, Ayzenştayn gibi ilk kuramcılardan Baudry, Zizek, Gunning, Deluze gibi kuramcılara dek çok sayıda film kuramı ve kuramcısından bahsedilmektedir.

Yazarlara göre hareket halindeki imgeyi takip eden izleyici, sinema üzerinden duyuşsal algılama, fiziksel çevre ve beden arasında farklı biçimler ve deneyimler yaşar. Duyular ve algı biçimleri, dokunma, duygulanım ve duyuşsal motor yetileri gibi beden üzerinde çok farklı temas noktalarına dokunabilmektedir. Bu sayede izleyicinin bedeniyle çok çeşitli temas noktalarına ilişkin incelikli ve bütünlüklü bir yeniden sınıflandırma imkânı doğar. Filmler, sinemayla izleyicinin bedeninin karşılaştığı fiziksel ve söylemsel bir ortam hazırlar (Elsaesser, Hagener, 2011: 15-17).

Kitapta ele alınan konulardan olan sinemadaki ‘pencere ve çerçevenin’, film kuramında iki farklı sinema geleneğine karşılık gelmesi şu doğrultuda ilerler: geleneksel olarak, çerçeve konstrüktivist, pencere ise realist film kuramlarında kullanılır. Birinci grup, sinemasal algıyı, çerçeveleme yoluyla manipüle ederek gündelik algının dışına çıkarmaya çalışır. İkinci grup ise; gerçekliği kaydetme ve yeniden üretme üzerinde durur. Çerçeve, kadrajın kapsadığı uzam, özenle seçilip inşa edilmiş bir idealleştirmeden oluşur. Görüntünün sınırları, malzemelerin düzenlenişiyle tamamlanmış olup, imgelerin kasıtlı kompozisyonu söz konusudur. Yalnızca bakan kişinin gözünde var olan, tamamlanmış bir sahne vardır. Oysaki pencerede, görüntünün kapsamı, daha büyük bir bütünün parçasıdır. Öğeler belli bir düzene göre dağıtılmadığı gibi, dolaysız ve kesitseldir. Çerçeve, bitmiş bir düzen söz konusu değildir. Bu nedenle çerçeve, tek başına bir vurgu ve odak barındıran, kapalı bir kompozisyona işaret eder. Bir görünüm, belirli bir duruma işaret etmek üzere kasıtlı olarak çerçevelenir. Bu bakış açısıyla çerçevelenmiş manzaranın tesadüfî bir seçim olmadığını söylemek mümkündür (Sayar, 2016: 53).

Yazarların sözü edilen eserde ele aldıkları diğer konular sinemadaki ‘göz’, ‘bakışın kime ait olduğu’, ‘haz’, ve ‘röntgenciliktir’. Sinemada bakış dendiğinde ilk akla gelen Vertov’un ‘kamera göz’üdür. Kamera mekanik, bedensiz bir göz gibi herkesi ve her şeyi görür. Sonrasında sinemadaki gerçekçi ve biçimci film çalışmalarında bakış, bakışın temsili, bakışın kime ait olduğu her daim tartışılan kavramlardır. 60’larda ve 70’lerde semiyoloji ve psikanalitik film çalışmalarında bakışın önemi daha da artar. Bakış; haz, röntgencilik ve film metninin inşasında önemli bir rol oynar. Lacan’ın sinemadaki bakışından farklı olarak

Foucault'un sinemaya da aktarılan 'panoptik' bakışı görülme olgusunu vurgular. Her şeyi gören göz, röntgencilik ya da cinsel hazdan ziyade bakış, disiplin, kendi kendini izleme ile ilgilidir (Elsaesser, Hagener, 2014: 198). Foucault'un tanımladığı panoptik evrende öteki'nin bakışını içselleştiren birey sürekli izlendiğini düşünerek kendini kontrol altında tutmaya çalışır. Böylece istençsizce de olsa iktidarın tahakkümü meşruluk kazanır. 1970'lerde paranoya gerilim türü diye tanımlanabilecek pek çok filmde ve sonrasında özellikle 11 Eylül'ün ardından yapılan pek çok Hollywood filminde devletin güvenlik aygıtı ve onun hayatın tüm alanlarına nüfuz etmesi ile ilgili filmler yapılır; doğrudan görünme olmaksızın, gözetim cihazlarına dağılmış panoptik bakış, *mise-en-scene*'e kolaylıkla dahil olur (a.g.e.: 198-199).

Gözetimin panoptik nazarı, onun işleyişini olanaklı kılan açık geometrik hiyerarşilere rağmen bir göze bağlı olmaktan çok, iç gözden dış izlemeye doğru bir sürekliliği işaret eder. Bakan birinin nazarını ama aynı anda boş bir uzamdan çıkan nazarı da imler. Hem görüşün uygulandığı iktidarın hem de insan bilincinin 'kendi kendine gözetime' aktardığı iktidarı örnek alır (Elsaesser, Hagener, 2014: 199). Psikanalizden farklı olarak sinemada panoptik bakış; denetlenme, gözetlenme, kendi kendini disiplin etme edimlerini de beraberinde getirir. Psikanalizde bakışın sahibinin erkek olduğu kabul edilirken, panoptik bakışta bakışın iktidar bakışı olduğunu iddia edilir. Sinemaya uyarlanan psikanalizde bakışın röntgenci hazzının, panoptik bakışta yerini tedirginlik ve korkuya bıraktığı söylenebilir (Altay Erişen, 2017: 65).

Yazarlar kitabın sonuç bölümüne kadar sinemadaki klasik yaklaşımlardan yola çıkarlar. Sonuç bölümünde sinemanın dijital çağda bir geçiş noktasında olduğu ifade edilir. Özellikle sinemada yeni teknolojilerin yardımıyla daha gerçekçi ses ve görüntü deneyimlerinin, beden ve duyuları merkeze alan teatral anlayışın merkezinde olduğu öne sürülür. Film kuramı sinemanın değişimiyle birlikte gelecekte değişime uğrayacaktır. Bu değişim sürecinde film kuramı, dijital çağın kurallarını evrensel kanun olarak önüne koyarak buna göre yapılabilir. Sinemanın anlatım dilinde ve tekniğinde pek çok kural değişebilir ama beden-düşünce ikiliği sinemanın geleceğinde merkezde kalmaya devam edecektir (Elsaesser, Hagener, 2014: 332-333).

Thomas Elsaesser ve Malte Hagener *Film Kuramı* kitabında sinema ve izleyici arasındaki ilişkiyi incelemektedir. Her bir bölüm, örnek filmlerle ele alınmaktadır. Bölümlerde ilgili film kuramlarıyla bağlantılı düşünce akımları ve sinema kuramcıları incelenmektedir. Balazs, Arnheim, Bazin, Ayzenştayn gibi ilk kuramcılardan Baudry, Zizek, Gunning, Deluze gibi kuramcılara dek çok sayıda film kuramı ve kuramcısından bahsedilmektedir. Ele alınan

kuramların ve kuramcılarının büyük çoğunluğu sinemaya eleştirel bir anlam yüklemektedir. Bu bağlamda söz konusu araştırmanın incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

4.1.6. Slovoj Zizek'in Sinema Alanındaki Çalışmaları

Slovenyalı düşünür Slavoj Zizek çeşitli disiplinlerde çalışmalar yapan bir akademisyendir. Sinema da Zizek'in sıklıkla araştırmalar yaptığı, kitaplar yazdığı bir alandır. Zizek sinemanın ideolojik boyutuyla ilgilenmektedir. Filmlerin gizli, yarı-açık veya görünür olan ideolojik mesajlarının ortaya çıkarmaya çalışırken Lacancı psikanalitik bir yöntemle popüler kültür ürünlerini ve sinemayı birlikte çözümler.

İdeolojik film eleştirisinin temelinde Marksist kuram bulunur. Bu türden yaklaşımda sinematografik tüm unsurlar ideoloji perspektifinde değerlendirilir. Filmler, ideolojik belirlemeler altında çalışan endüstriyel bir uygulama alanı olarak, egemen ideolojinin yaygınlaşması ve kendisini sürdürmesi işlevlerini yerine getirebilmesini sağlayan gösterim koşulları itibarıyla değerlendirilir. Filmler, ideolojik yaklaşımda geniş bir perspektifle, kültürel bir pratik alanı olarak, estetik, sosyo-ekonomik, tarihsel bir boyuta sahip bir anlamlandırma ve güdümlenme olarak ele alınmaktadır (Özden, 2020: 165).

Zizek, Marksist yöntem içinde kalarak, fakat 'yanlış bilinç' anlayışını reddederek, ideolojinin 'gerçeğe yaklaştırma' potansiyeline vurgu yapar. Zizek aynı zamanda sinemayı da ideolojinin üretildiği bir aygıt olarak değil, toplumsal bir 'fantezi alanı' olarak görür. Zizek'in bu yaklaşımı bağlamında sinema-ideoloji ilişkisinin tekrar ele alınması bu ilişkide ideolojinin işlevini ve yönünü tartışmaya açabilir (Demirkol, 2015: 3).

Zizek'in bu yaklaşımı özgün ve önemli bir yaklaşımdır; çünkü Marksizm'i sağlam ayaklar üzerine oturarak sürdürme iddiasında bulunurken, aynı zamanda bu gelenekteki klasik bir anlayışı, 'ideolojinin asıl kaynağının devlet olduğu' yaklaşımını tersyüz eder. Zizek, bu bağdaştırmayı yaparken, Jacques Lacan'ın psikanaliz alanındaki kuramsal yaklaşımından ve kullandığı psikanalitik öğelerden yararlanır. Lacan, öznenin kuruluşundaki 'toplumsal bütünlük arzusunun bastırılması' durumuna dikkat çeker ve 'Özne', 'Arzu', 'Gerçek', 'Fantezi', 'Semptom' gibi başat kavramlarla bu varoluş sürecini açıklar (Zizek, 2011a: 46-48).

Zizek bu öğeleri toplumsal alanda ideolojiyi betimlerken kullanır; insanların toplumsal bütünlük arzusunun bastırılmış olduğunu, bu gerçek arzusunu gidermenin imkânsız olduğunu

düşündüğü için ‘gerçek’ ile arasına ‘ideolojik fantezi alanları’ koyduğunu söyler. Böylece, ‘ideoloji’ kavramı Zizek için öznelere kendilerini de ürettikleri bir olgudur ve bu nedenle yine özne tarafından yüzleşilerek kat edilme olanağı yarattığı için olumludur (Demirkol, 2015: 3).

Filmler gerçek hayatı fantazyalarda yaşatarak, gerçek yaşamın devam edilmesini kolaylaştırır; gerçek yaşamın yerine farklı bir yaşam tarzının olabileceğini hayal etmenin yolunu kapatır. Böylece mevcut yaşamın kırılganlıkları hafifletilir, var olanın benimsenmesinin acısı ve utancı azaltılır.

“Aynı alt-kültür içindeki insanlar, toplumun reel-yaşamına katıldıkları alanlarda ve zamanlarda, hegemonik ideolojinin gündelik dilini kullanmakta; reel-yşamı aynen yansıtan bu kısıtlandırılmış dilin (status quo’yu tutucu bir biçimde anlatan dilin) kapalı ve yoğunlaştırılmış simgeler ile metaforlara dayanan anlatımı içinde bulunmaktadır” (Oskay, 1980: 212-213).

Zizek’in sinemaya verdiği önem, onun bu alanda yapmış olduğu iki belgeselde de görülmektedir. 2006 yapımı *Sapığın Film Rehberi (The Pervert’s Guide to Cinema)* ve 2012 yapımı *Sapığın İdeoloji Rehberi (The Pervert’s Guide to Ideology)* Zizek’in Lacancı yöntemlerle belirli filmleri incelediği belgesellerdir. Zizek, *The Pervert’s Guide To Cinema* belgeselini şu şekilde bitirir:

“Bugünün dünyasını anlayabilmek için tam anlamıyla sinemaya ihtiyacımız var. Gerçek hayatta karşı karşıya kalmaya hazır olmadığımız bu kritik boyutu ancak sinema ile karşılayabiliriz. Eğer realitenin içinde ne olduğuna bakıyorsanız, yani gerçekliğin kendisinden daha gerçek olan şeyin ne olduğuna bakıyorsanız, sinemanın kendi içindeki kurmaca evrenine bakın” (Fiennes, Fiennes, 2006, 2:28).

İdeoloji kavramı sıklıkla ‘yanlış bilinç’ olarak Marksist literatürde ele alınmaktadır. İdeoloji, Marksist düşünce tarafından ‘bilmedikleri halde yapıyorlar’ şeklinde tanımlanan ve kapitalist ülkelerdeki vatandaşların algı ve davranışlarını yönlendirdiği yönünde tanımlanır. Zaman içinde değişen çok sayıdaki olgudan birisi de ideoloji kavramı ve onun tanımıdır. Zizek de klasik Marksist düşüncesindeki ideoloji tanımına farklı bir yorum getirir. Zizek, Marksist ideoloji tanımına bağlı kalsa da o, bu tanımı tersine çevirerek güçlü bir toplumsal kavrayışla Marx-Hegel-Lacan düzleminde tasarlar. Bu yeni ideoloji tanımında Zizek, Lacancı psikanalizm öğelerini, Marksizm’i yeniden kurgularken kullanır ve ideoloji düzlemini ‘ideolojik fantezi’ alanı olarak görür (Demirkol, 2015: 54-56).

The Pervert’s Guide to Ideology (Sapığın İdeoloji Rehberi, 2012) belgeselinde Zizek çeşitli popüler filmleri gene ideoloji bağlamda inceler. Zizek örnek olarak; *They Live* (1988), *The Sound of Music* (1965), *West Side Story* (1961), *Taxi Driver* (1976), *The Searchers* (1956),

Jaws (1975), *Triumph of the Will* (1935), *Cabaret* (1972), *I am Legend* (2007), *The Dark Night* (2008), *Full Metal Jacket* (1987), *Titanic* (1997) ve daha birçok popüler filmi incelemektedir. Zizek, sözü edilen belgeselde ideolojinin günlük hayatta yapılan eylemlerin arkasındaki gerçekliğin farkında varılmasını engellediğini öne sürer. İdeolojiler demokratik hayatta var olan diktatörlüğün görülmesinin önüne geçer. Filmlerdeki ideolojilerin eleştirisinin yapılması, ideoloji gözlüklerinden kurtulmayı mümkün kılar. Filmlerde gösterilen ideolojik sembollerde karşılık geldikleri gerçeklikten başka anlamalar bulunur. İdeolojiler bu bağlamda mevcut düzenin devamını mümkün kılar ve her yerde sürekli geçerli olduğu algısını yaratmaya çalışır. İdeoloji görülen şeylerin gerçekliğine bir ilave yapmaz fakat onları belirli bir çerçeveden görmemizi sağlayan filtre işlevi görür. Belgeselde *They Live* (1988) filmi üzerinden ideolojilerin ardını gösteren ‘gerçeklik gözlüğünün’ takılmasına atıf yapılır (Fiennes, Fiennes, 2012, 0:03).

Sözü edilen ‘gözlük’ Zizek’in *yamuk bakmak* olarak tanımladığı bir kavramdır. Nitekim aynı isimli kitabında Zizek, filmlere de ideolojik mesajlarını çözümleyebilmek için ‘yamuk bakmak’ gerektiğini vurgular. Walter Benjamin’e atıfla “teorik olarak verimli ve yıkıcı eylem olarak, kültürün en yüksek tinsel ürünlerini ve aynı kültürün sıradan, bayağı, dünyevi ürünlerini birlikte okumayı” amaçlar. Bunu yaparken Lacan’ın teorik psikanalizm temellerinden yola çıkarak örnek filmleri okur (Zizek, 2019: 7). *Yamuk Bakmak* kitabının ikinci bölümünde Zizek Alfred Hitchcock’un filmlerini ‘yamuk bakmak’ bağlamında değerlendirir. Hitchcock’un *Sabatör* filmini Lacan’ın ‘büyük öteki’ kavramıyla açıklar. Aynı yönetmenin *Notorious* filmini Lacan’ın ‘suçluluk aktarımı’ kavramı üzerinden değerlendirir. Zizek’e göre Hitchcock’un filmlerinde cinayetler katil ile kurbanlar arasındaki meseleler değildir. Cinayetler her zaman üçüncü bir tarafa yapılan bir göndermedir (a.g.e.: 103-105). Zizek, ele alınan film örnekleri dışında pek çok Hitchcock filmini Lacan’ın ‘büyük öteki’, ‘kadın yoktur’, ‘bilinçdışı dışarıdadır’, ‘yüceltim ve nesnenin düşüşü’, ‘fallik anamorfoz’ vb. kavramlarıyla okur (a.g.e.: 97-166). Comolli ve Narboni’nin de belirttikleri gibi;

“Filmler kendini kendisine sunan, kendisiyle konuşan, kendisini öğrenen ideolojidir. Sistemin doğasının sinemayı ideolojinin bir aygıtı durumuna getirdiğini bir kez ortaya koyduktan sonra, bir film yapımcısının ilk görevi sinemada ‘gerçekliğin resmedilişi’ çözümlemesi olduğu görülebilir. Eğer bu yapılabilirse, sinemayla onun ideolojik işlevi arasındaki ilişkiyi çatlatma hatta koparma olanağı yaratılabilir. Sinemanın ortaya çıkışı idealist bir gelişmenin sonucu değil, ideolojik ve ekonomik bir zorunluluğun sonucudur” (Comolli, Narboni, 2010: 101).

Zizek, *Ahir Zamanlar* kitabında da sinemayla dair birtakım saptamalarda bulunur. Dünyanın sonunun gelindiğine ilişkin kanıların hüküm sürdüğü zamanlarda yaşanıldığından

bahseden Zizek, filmlerin de bu dünya düzeninin şimdiki halindeki rolüne işaret eder. Ekonomik krizlerin, işsizliğin geçici olduğu, her şeyin yakında düzeleceğinin söylendiği geçmiş zamanlardan sonra günümüzde artık ekonomik krizlerin kalıcı ve hayat tarzına dönüştüğü bir dönemden geçilmektedir (Zizek, 2011b: 487). Zizek özellikle Hollywood filmleri üzerinden tespitlerde bulunur: “Dünyamızda ideolojinin capcanlı olduğuna dair başka bir kanıt gerek var mı? O halde ideolojiyi en saf haliyle Hollywood'un en masum ürünleri gibi gelen, gişe rekorları kıran çizgi filmlerinde bulmak bizi şaşırtmamalı” (a.g.e.: 99).

Zizek’e ait tüm değinilerin yanı sıra *David Lynch ya da Gülünç Yücenin Sanatı* (2008), *Tarkovski* (2014), *Matrix Sapkınlığının İki Yüzü* (2014) gibi doğrudan film ve yönetmenlerle ilgili yazdığı kitaplar da bulunmaktadır. Zizek’in *Matrix* (1999) filmi analizi ele alındığında; *Matrix* ona göre Lacancı anlamda ‘büyük öteki’dir. Sanal, simgesel düzeni temsil eder ve gerçekliğe bizim için şekil veren bir ağıdır (Zizek, 2014: 27). *Matrix* bizi gerçekten ayıran, gerçekliğe tahammül edilmesini sağlayan bir perde işlevi görür (a.g.e.: 45).

“Nitekim, filminden çıkarılacak ders en iyi ihtimalle faşist karşıtı mücadeleden ibarettir: İşçileri kontrol altında tutmak için sermaye kanalıyla (insanları kontrol altında tutmak için *Matrix* kanalıyla) faşistin kalkındırdığı zalim haydutlar kontrolden çıkar ve tipik liberal sermayenin bir zamanlar faşizmi defetmek için komünistlerin, yani can düşmanının desteğini sağlamak zorunda kaldığı durumdaki gibi *Matrix* de bunları ezmek için insanların desteğini sağlamak zorunda kalır... *Matrix* vardır ve insanları kullanmaya devam ediyordur, başka bir *Smith*’in hortlamama garantisi yoktur; insanların çoğu köleliklerine devam edecektir. Bu açmaza yol açan şey, *Matrix*’in tipik bir ideolojik kısa devre içinde çifte alegori işlevi görmesidir: Sermaye (bizden enerji emen makineler) ve Öteki (yani simgesel düzenin kendisi) için” (Zizek, 2014: 96-98).

Slovoj Zizek, sinema alanındaki birçok çalışmasında sinemayı Lacancı yöntemlerle Marksist bağlamlarda ele alır. Filmlerin ideolojik işlevine sıklıkla atıf yapan yazarın bu araştırma kapsamında değerlendirilen *Yamuk Bakmak*, *Ahit Zamanlar*, *Matrix Sapkınlığının İki Yüzü*, *İdeolojinin Yüce Nesnesi* kitapları ile *Sapığın Film Rehberi* (2006) ve *Sapığın İdeoloji Rehberi* (2012) belgeselleri, Kültür Endüstrisi’nin sinemaya yönelik benzer eleştirel tutumları içermektedir. Bu bağlamda söz konusu araştırmaların incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

4.1.7. Jean Baudrillard’ın Sinema Alanındaki Çalışmaları

Her ideoloji varlığını gizlemek ve meşrutiyetini gerçekleştirmek için kendine ait araçlar kullanır. Söz konusu araçlardan birisi de mitlerdir. Evreni anlamlandırma ve tahayyül etme de önemli bir kavram olan mitler, sosyal ve politik bağlamda hâkim ideolojinin kendini yeniden

üretmesinde, erkin kitleleri kontrolü altında tutmasında ve kendi varlığının devamlılığını sağlamasında özel bir işlev görür (Akgül, 2014: 14). Mitler uzaktan bakıldığında hep aynı kalmış imajı çizerler. Oysa mitlerin değişimi diyalektik gelişim yasalarına bağlıdır: her yeni önerme bir önceki önermenin aşılmış halidir. Bu bağlamda modern burjuva toplumu tasarımı da mitlerin diyalektik gelişiminin bir örneğidir. Toplumların içinde bulunduğu sosyal durumla mitler arasında bir etkileşim vardır. Sanatsal akımların çıkışı ve değişimi, mitlerin toplumdaki kültürel evrimin diyalektik ilişkisine bağlıdır (Atyaman & Çetinkaya, 2016: 379). Mitler kendiliğinden ortaya çıkan mefhumlar değildir. Aksine kültürel, tarihsel ve toplumsal süreçlerden geçerek insan eliyle üretilirler. Mitlerin çeşitli formlarda -yazılı, sözlü- sürekli tekrar etmesi, mitlerin beşerî süreçlerden geçtiği gerçeğini gizleyerek ona doğal bir görünüm kazandırır. Bu düşünceden hareketle sinemanın mitlerle ilişkisi ele alındığında filmler, mitlerin yaratılmasına, devamlılığının sağlanmasına ve doğallaştırılmasına büyük katkı sağlar (Tüysüz, 2017: 269).

Baudrillard, iki dünya savaşı arası gibi şiddetin belirleyici olduğu bir dönemde düşsel bir içerik olarak düşünülen *mitin*, sinemada belirleyici bir görevi olduğunu öne sürer. Bu tür dönemler, önemli despotik ve efsanevi doğuşların altın çağıdır. Tarihsel şiddetten yardım alarak gerçeğin dışına itilen *mit*, sinemada kendine bir sığınak bulur. Şiddetin hüküm sürdüğü dönemlerde faşizmi anlatan filmlere bakarak faşizmin yeniden canlandığını düşünmek beyhude bir düşüncedir. Bundan daha da kötüsü retro adlı süzgeçten geçirilerek estetize edilen filmler, faşizmi yeniden çekici bir görünüme kavuşturur (Baudrillard, 2020: 69-70). Sinema aracılığı ile tarihin yeniden pompalanması bilinçlenme ile ilgili değil, yitirilen bir gönderenler (*mitler*) sistemine duyulan nostaljik özlemle ilişkilidir (a.g.e.: 71).

Alman sosyolog Jacop Peter Mayer de Baudrillard gibi sinemanın politik ortamı şekillendirme gücünden bahseder. Filmlerin seyirci üzerinde uzun vadeli duygusal ve ahlaki etkileri olduğunu ileri sürer. Eğlence sektörünün bir parçası olan filmlerin toplumun ahlaki normlarından ayrılamayacağını vurgular. Filmler saf eğlence içerikli bile olsa görselleştirme ve imgesel anlatım ‘değerleri’ yaratır. Bu yüzden filmler toplumun ahlaki kurallarından ayrılamaz. Bu duruma örnek olarak Nazi öncesi dönemdeki Alman Dışavurumcu filmlerinde politik olmayan film içeriklerinin siyasi irade yaratmada ve şekillendirmede bir enstrüman olarak işlev gördüğü vurgulanır. Bu olgu, filmlerle toplumsal yapının ayrılmazlığına yönelik en büyük kanıtlardan biridir. Bu bağlamda Alman Dışavurumcu filmlerinin karmaşık

psikolojik mekanizmasına odaklanmak yerine filmlerin temelinde yatan ve sosyolojik etkileri oluşturan yapısal özelliklere odaklanılmalıdır (Mayer, 1946: 169).

Sinemanın gelişim çizgisine ve anlatı yapısına bakıldığında; en uçtaki fantastik ve *mitik* konulardan gerçekçi ve hipergerçekçi konulara yönelik bir gelişim çizgisi izlediği görülür. Bugünün sinema yapımları değerlendirildiğinde, teknik olarak gittikçe kusursuzlaşan sinemanın gerçekliği saf haliyle, tüm sıradanlığı ve çıplaklığı ile gösterdiği görülmektedir. Filmler, canlı ve etkileyici bir betimleme ve ayna işlevi görmektedir. Sinema kendini taklit edebilir, kendi kendine kopya çekebilir, kendi klasik filmlerini yeniden üretebilir, kendine özgü *mitlerini* yeniden güncelle dahil edebilmektedir (Baudrillard, 2020: 73-74).

Baudrillard'ın, *simülasyon* evreninde nesneler özlerini yitirmiştir ve sadece birer görüntüden ibaretlerdir. İletişim araçları üzerinden sürekli müdahale edilen 'gerçeklik' 'hipergerçek' bir dünya yaratmaktadır. Böylece kitle iletişim araçları birer simülasyon üretme aracına dönüşür. Gerçeklik olgusu kitle iletişim araçları tarafından filtrelemektedir ve bu sebepten ötürü sadece gerçeklik değil tarih bilinci de bir yapboza dönüştürülmektedir. Baudrillard sinemayı diğer iletişim araçları içinde ayrı bir yere koyar. Ona göre sinema, kitle iletişim araçları içinde illüzyon yaratabilen tek iletişim aracıdır. Bu yüzden sinema diğer kitle iletişim araçları gibi gerçekliğe yaklaşmak hatta gerçekten daha gerçek olmak yerine, gerçekten uzaklaşarak illüzyon yaratmaya çalışmalıdır. Çünkü sinema, ortaya koyduğu görsel imkanlarıyla izleyenlerin zihin dünyalarında yeni dünyalara ulaşmalarını sağlayabilir (İncedursun, 2016: 4).

Baudrillard, sinema hakkındaki düşüncelerini Coppola'nın *Kıyamet* (1979) filmi üzerinden özetler. Ona göre söz konusu filmin gerçekleştirme biçimi ile Amerikan ordusunun savaşma biçimi arasında bir fark yoktur. Bu durumu şöyle açıklar;

“Coppola, filmini Amerikan ordusuna benzer şekilde bir had bilmezlik, teknik rahatlık ve inanması güç bir saflıkla çeker. Sonuç olarak da aynı başarıyı elde eder! Savaş, filmde bir kafa bulma, teknolojik ve psikedelik bir hayal alemi olarak sunulur. Yönetmen, yarım kalmış Vietnam Savaşını akla gelebilecek en yüce haliyle Amerika lehine sonuçlandırır. Amerika savaşı kaybetmiş olsa bile bu Amerikan filmi kendi savaşını kazanır. Kıyamet filmi dünya çapında bir zaferdir. Sinemanın gücü, askeri ve sınaî araçların gücüne eşit hatta onlardan da güçlüdür. Sinemanın etkinliği, Pentagon'la veya Beyaz Saray hükümetleriyle eşit hatta onlardan da büyüktür” (Baudrillard, 2020: 87-89).

Baudrillard'ın verdiği *Kıyamet* filmi bağlamında ortaya çıkan militarizm kavramından da bahsetmek gereklidir. Çünkü Hollywood özelinde ortaya konan militarizm filmleri toplumda yaşanan belirli dönemlerdeki savaş karşıtlığı ya da destekçiliği gibi konularda

toplumsal olaylarda büyük yer eder. Örneğin ABD’de yetmişlerin başından seksenlere kadar geçen süre diliminde yeniden canlandırılan militarizm ruhunda önemli paydaşlardan biri de tekrar canlandırılan komünizm karşıtlığıdır. Amerika’nın ideolojik düşmanlarının ‘insanlık dışılığı’ üzerine odaklanan beyazperde temsillerinde, Amerika ve müttefik ülkelerinin komünizm tehdidine karşı savunulması konu edinilir. Sağ-cumhuriyetçi kesimin milliyetçi idealizmini destekleyen militarist beyazperde temsilleri askeri kahramanlık hikayeleri adı altında gösterilir. Vietnam sonrası sendromu, yaşanan özgüven kaybı, askeri müdahalelerin ve denizaşırı güç kullanmanın yetersizlikleri Amerikan militarist anlayışına ve imajına zarar verir. Fakat sağ kesimin sinemada ortaya koyduğu militarist ruhlu filmler; ‘sendrom sonrası’ ulusal canlanma, iradenin zaferi, güvensizlik ortamının eylemle onarılması gibi müdahaleci askeri mesajlar içerir (Yılmaz, 2009: 194).

Vietnam Savaşıyla canlanan militarizm anlayışı doğrultusunda muhafazakâr kesiminin beyazperdedeki yansımaları, kendini süper kahramanlar olarak gösterir. Vietnam savaşçısı *Rambo*, savaşın kurbanı rolünde şiddetin övgüsünü yapar. Filmin gördüğü ilgi şiddetin yüceltildiği serinin devam filmlerine yol açar. Yetmişli yılların sinemadaki muhafazakâr Vietnam temsilleri, savaşı kaybeden Amerikan halkının moralini düzeltmeyi, dünyada savaşı kaybetmiş ülke imajını silmeyi ve canlanan militarizm ruhunu politik düzleme aktarmayı hedefler (Teksoy, 2009: 1016).

Sinema; vatanseverlik, askerlik, savaş, ülke savunması, bayrak, kahramanlık olgularını büyük efsanelere, mitlere, politik meşrutiyete dönüştürme gücüne sahiptir. Ordu gibi kurumların uygulamalarını ve askerlerin eylemlerini kahramanlaştırarak, güncel olayları hayatın için yerleştiren bir köprüdür. Hollywood sinemasının da bahsedilenler ışığında politik bir sinema olduğu belirgindir. 1941 Pearl Harbor saldırısıyla ABD sineması ordusuna ve onun propagandasına daha fazla önem vermeye başlar. Meydana gelen savaşların tarihsel sürecinde Hollywood’un sinema dili de değişir: Amerikan kahramanlığının propagandasını yapan bir üslup geliştirilir. Yetmişli yılların sonundan seksenli yılların tamamında başta Vietnam olmak üzere ABD’nin askeri alanda gösterdiği tüm uluslararası faaliyetler filmlere konu edilir. *Rambo* serisi bu türün en bilinenidir. *Rambo* Amerikalı erkek egosunun iyileştiricisidir. Vietnam veya Rus askerlerini yok ederek ülkesine kahraman olarak dönen bu figür Amerikan üstünlüğünün sembolüdür. *Rambo* dışında *Rocky*, *Superman*, *Indiana Jones* gibi film serileri de seksenler boyunca muhafazakâr Hollywood sinemasının ülke içinde ve dışında kendi ideolojisini benimsetmeye çalıştığı film örnekleridir (Akyıl, 2017: 135).

Baudrillard’a göre seksenli yıllarda Amerika’nın karşı karşıya kaldığı en büyük tehlike kendisini eleştirecek bir ideolojinin artık olmamasıdır. Amerika kendisinin gücünü kabul etmeyen ideolojilerin ortadan kalkmasından, kendisine karşı olan her şeyin zayıflamasından dolayı acı çekmektedir. Seksenlerle birlikte bütün anti kapitalist ideolojilerin içi boşalmış durumdadır. Reagan’ın kansere yakalanmış olması ona göre bir ironidir. Kanser hastalığı da artık antikör üretemeyen, aşırı çalışma nedeniyle yok olmanın eşliğinde bir mekanizmadır. ABD de artık sekenlerin sonunda kansere yakalanmış gibidir. Hem uluslararası alanda hem de kendi iç kamuoyu gözünde Reagan ve neoliberal politikaları tüm olumlu imajını yitirir (Baudrillard, 2013: 134-135).

Baudrillard sinemanın gelmiş olduğu noktayı değerlendirir: sinemanın onu diğer kitle iletişim araçlarından ayıran özelliği olan illüzyon yaratma özelliğinin giderek azaldığından bahseder:

“Sinema hakkında söylenebilecek bir şey varsa o da sessiz sinemadan sesli sinemaya, oradan renkli filmler ve ileri teknoloji ürünü özel efektlere kadar giden bir evrim ve teknik gelişme sürecinde, zamanla sahip olduğu o illüzyon gücünü sözcüğün gerçek anlamında yitirmiş olduğudur. Teknoloji geliştikçe, sinematografik anlatım giderek kusursuzlaştıkça illüzyon gücü de giderek zayıflamıştır. Günümüz sineması artık anıştırabilmekten de illüzyon sunabilmekten de aciz yani her şeye hiperteknik, hiperetkileyici, hipergörünür bir görünüm kazandırmış vaziyettedir” (Baudrillard, 2005: 26).

Jean Baudrillard, sinema alanındaki çalışmalarında sinemanın yarattığı gerçeklik ve gerçeklik olgusunun toplumsal yapıya etkilerini incelemektedir. Özellikle sinemadaki mit ve ideoloji kavramlarına değinen yazar, Amerika’nın sömürgeci ideolojilerine yönelik çeşitli film örnekleri üzerinden eleştiriler yapar. Bu bağlamda söz konusu araştırmaların incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

4.1.8. Chris Caldeira ve Joan Ferrante, The Sociological Cinema: Teaching And Learning Sociology Through Video (2012)

Sosyolojik kavramların özünün kavranması ve toplumdaki işlevlerinin anlaşılması için sosyologlar, sinema dışında başka kaynaklardan da yararlanmaya çalışırlar. Bu kavramların eğitim-öğretim amaçlı kullanımına ilişkin 2010 yılında Maryland Üniversitesi doktora öğrencileri Valerie Chepp, Paul Dean, Lester Andrist tarafından *The Sociological Cinema* adında bir internet sitesi kurulur²³. Bahsi geçen internet sitesinde bir takım video, blog ve diğer

²³ <http://www.thesociologicalcinema.com>

öğrenim materyallerine yönlendiren linkler bulunur. Video bölümünde çok sayıda görsel materyal, sosyolojik kavramlarla (kapitalizm, sınıf, cinsiyet, tarihsel sosyoloji, sosyal psikoloji, Weber vb.) etiketlenir. Çeşitli uzunluklardaki videolarda kısa içerik özetleri vardır. Örneğin bir videoda ‘adil kahve ticareti’ konusu Marx’ın ‘meta fetişizmi’ konseptiyle eşleştirilir. Ayrıca söz konusu internet sitesi içeriğinde etkileşimli bloglar da bulundurarak kullanıcılar tarafından farklı yorum, bağlantı ve başka görsel materyallerin eklenmesine ve paylaşılmasına imkân verir (Caldeira, Ferrante, 2012: 191). Sitenin kurucularının amacı sinema sosyolojisinin video klipler ve bloglar üzerinden daha da derinlemesine kavranılmasını sağlamaktır. Toplumdaki sosyologların her konuda en etkili videoları paylaşması ve ‘ortak bir sosyoloji rehberinin’ yaratılması sitenin bir diğer amacıdır. Sanal bir ‘sosyolojik toplum’ kurmak sitenin yaratıcılarının düşünü kurduğu bir idealdir. Sitenin incelenmesinin ardından varılan sonuca göre: uygun seçilmiş video klipler sınıfta öğrencilerin sosyolojik bakış açısı kazanmalarına yardım eder. Seçili videolardaki görsel imgeler ve sosyolojik açıklamalar, öğrencilerin gündelik hayatta karşılaştıkları engelleri ve olguları anlamlandırmasına, aşmasına yardımcı olur (a.g.e.: 192). Bu bağlamda söz konusu araştırmanın incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

4.1.9. Elizabeth Helen Essary ve Christian Ferney, The California Theatre State (2013)

Sinemanın makro ölçekte ne denli etkin olduğunu gösteren alanlardan bir diğeri de politikadır. Siyasi tarihe bakıldığında sinemada boy gösterdikten sonra doğrudan siyasete atılan çok sayıda figür bulunur. Bu durumun en bilinen örneklerinden bazıları dünyanın en etkin siyasi ve sinema yapısına sahip ABD’dedir. Sinemanın bu bağlamda söz konusu ülke için ve doğal olarak tüm dünya için ne derece öneme sahip bir endüstri olduğu görülmektedir. Doğrudan sinemadan politikaya geçiş yapan Arnold Schwarzenegger 2003–2010 yılları arasında California valiliği yapar. Bir diğer sinemadan siyasete geçiş yapan politikacı ise Ronald Reagan’dır. Reagan 1967-1975 yılları arasında California valiliği, 1981-1989 yılları arasında ise Amerikan başkanlığı yapar (Essary, Ferney, 2013: 98). Hem Arnold Schwarzenegger’in hem de Ronald Reagan’ın California eyaleti gibi mavi eyalet (blue state) olarak adlandırılan, demokrat partinin oy oranının ağırlıkta oldu bir eyalette Cumhuriyetçi partiden aday olarak iki defa üst üste kazanmaları, sinemanın toplum üzerindeki etkinliğini gösterir (a.g.e: 98). Reagan örneği üzerinden gidildiğinde California valiliği sonrası Amerikan başkanlığında iki defa üst üste görev yapması dünya siyasi tarihinde de önemli izler bırakır. Bahsi geçen adayların seçimleri kazanmaları, sinemanın ulusal ve uluslararası düzlemlerde

ekonomik, politik, kültürel hayata etkisini kanıtlamaktadır. Bu bağlamda söz konusu araştırmanın incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

4.2. Alanla İlgili Türkiye Literatüründeki Güncel Çalışmalar

4.2.1. Çağlar Kurtdaş, Sinema Sosyolojisine Giriş (2020)

Sinema sosyolojisi alanında temel çalışmalardan birisi *Sinema Sosyolojisine Giriş* kitabıdır. Kitapta dört adet bölüm bulunmaktadır. İlk bölümde sinema, sosyolojik bir olgu olarak ele alınmaktadır. Sinema-toplum-sosyoloji üçgeninde bu kavramların ilişkiselliği ele alınmaktadır. Buradan hareketle yazar, sinemayı; bir kitle iletişim aracı olarak, kültürel bir ürün olarak, bir sanat dalı olarak, endüstrisinin bir kolu olarak ve toplumsal gerçekliği yeniden üreten bir olgu olarak ele almaktadır. İkinci bölümde ise sinema ile kültür arasındaki ilişki değerlendirilmektedir. Bu bağlamda sinemanın bir Kültür Endüstrisi ile bağı sorgulanmaktadır. Ayrıca sinemanın popüler kültürele ilişkisi olumlu-olumsuz bağlamlarda incelenmektedir. Üçüncü bölümde sinemanın ideoloji ile ilişkisi konu edilmektedir. İdeoloji kavramından hareketle, ideolojinin Marksist gelenekteki, Marksist gelenek dışındaki ve ‘ideolojilerin sonu’ tezlerindeki konumu ele alınır. İdeolojiye dair literatür alıntılarının ardından sinemanın ideoloji ile arasındaki ilişki irdelenir. Sinemanın ideolojik yapısına dair örnek sinemalar sunulur. Hollywood sineması, devrim sineması olarak adlandırılan ‘üçünü sinema’ ve sinema-propaganda ilişkisi bu bölümün konularını oluşturur. Son bölümde sinemanın modernizm ve postmodernizm ile ilişkisi ele alınmaktadır. Modernizm çağının bir ürünü olarak sinema sanatının modernleşme süreçlerindeki gelişimi ve modernizme katkısı değerlendirilir. Son olarak postmodernizm döneminde sinemada odaklanılan önemli konular ortaya konulur. Bu konular; ‘metinlerarasılık’, ‘pastiş ve parodi’, ‘zaman ve mekân sıkışması’, ‘sunulmaz olanı gösterme’ olarak sıralanmaktadır.

Yazara göre sinema sosyolojik bir olgudur. Bu durum sinemayı sosyolojinin çalışma konusu haline getirir. Bu iki alan arasında sınırları bulunmayan çok yoğun ilişki vardır. Sinema, seyircilere beyazperdede bir ‘yaşam’ sunar. Bu yüzden sinemanın sosyolojiye sunduğu verilerin başladığı ve bittiği yerlere sınır koymak mümkün değildir. Sinema ile toplumsal yaşamın tüm unsurları arasında bir etkileşim bulunur. Sosyolojinin çalışma konusuna giren diğer olgular gibi sinemanın da ideoloji, değişim süreçleri ve sanat ile ilişkisi iç içe geçmiş ve

birlikte işleyen süreçlerdir. Bu bağlamda sinemanın kültür alanındaki rolü ele alınırken, ideoloji ile ilişkisi de ortaya çıkar veya sinemanın sanatsal işlevi ele alındığında kültürel ve ideolojik tarafları da göz önüne alınır. Bu nedenle sinemaya sosyolojik perspektiften bakılırken bütüncül bir çaba gereklidir (Kurttaş, 2021: 19). Sinemanın diğer sanat dallarında ve eğlence araçlarında bulunmayan eşsiz sosyolojik özellikleri vardır. Bu yapısıyla sinema, sosyoloji için çok önemli bir çalışma alanı ve bilgi kaynağıdır. Toplumsal yapının öğeleri ile sinema arasında eklektik, ayrılmaz bir ilişki bulunmaktadır. Bir film aynı anda bir sanat ürünü, bir kitle iletişim aracı, ideolojik bir aygıt ve endüstriyel bir üründür (a.g.e.: 32). Kültür Endüstrisi de filmleri endüstriyel, ideolojik, kültürel ve sanatsal ürünler olarak kabul eder, eleştirel bir perspektif ile yaklaşır. Bu bağlamda söz konusu araştırmanın incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

4.2.2. Hasan Akbulut'un Sinema Alanındaki Çalışmaları

Hasan Akbulut'un *Kadına Melodram Yakışır Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri* (2008) kitabı "Türkçe kaynaklarda melodramın, genellikle olumsuz ve izlenimci bir bakış açısıyla eleştirildiği; yabancı kaynaklarda ise her ne kadar üzerinde ciddi çalışmalar yapılmış olsa da 'değersiz' bir tür olarak tanımlandığı ve ihmal edildiği görülüyordu. Konuyla ilgili kaynakları okurken, melodramın, film çalışmaları için ne kadar verimli bir alan olduğu" (Akbulut, 2008: 11) görüşlerinden yola çıkılarak, literatürdeki boşluğu doldurmak için yapıldığı görülmektedir. Türk Sinemasında melodram, genellikle 'kadın' filmleri olarak anılmaktadır. Bu filmlerin odak noktasında kadın figürleri bulunmaktadır. Çalışma bu bağlamda melodram sinemasında kadın imgesini ele almaktadır. Türk Sinemasında melodram, güldürü filmleriyle birlikte nicel olarak büyük bir yere sahiptir. Melodram sinemanın büyük kitlelere ulaşması, hâlâ izleniyor olması ve bugünün dizilerinde de melodram özelliklerinin sıklıkla kullanılması çalışmanın yapılma nedenlerinden başlıcalarıdır (a.g.e.: 11).

Çalışmanın ilk bölümünde Melodram sinemasının genel özellikleri, türe ait belirli kalıplar ve kodlar, Hollywood bağlamında incelenmektedir. Melodram sinemasının kökenleri, bugüne kadarki tarihçesi ve Hollywood bünyesinde ortaya çıkan melodramın alt türleri ortaya konulmaktadır. Çalışmanın ikinci bölümünde; Türk melodram sinemasına dair tarihsel bir inceleme mevcuttur. Türk melodram sinemasının Yeşilçam öncesi ve sonrası olarak genel özellikleri ortaya koyulmaktadır. *Bir Demet Yasemen* (1961), *Akasyalar Açarken* (1962), *Sürtük* (1965), *Samanyolu* (1967), *Sevemez Kimse Seni* (1968), *Aşk Mabudesi* (1969), *Kara*

Gözlüm (1970), *Bütün Anneler Melektir* (1971), *Tatlı Dillim* (1972), *Bir Demet Menekşe* (1972) filmleri melodram film örnekleri olarak kadının yerini ele almaktadır.

Yazara göre Türk melodramları, tesadüfe dayalı anlatı tarzı; anlatının, aşk/romantik birleşme ekseninde kurulması; oyunculukta, mizansende, diyaloglarda ve müzikte aşırı-abartılı bir nitelik göstermesi gibi özellikleri ve bazı anlatı çeşitlemeleri açılarından Hollywood melodramlarıyla benzer kodları paylaşır. Örnek film analizlerinde ise bu kodların, kadının sunumu bağlamında ve modernleşme çerçevesinde, anlatılarda nasıl 'bize' özgü bir biçim yaratıldığını göstermektedir. Çalışmada hem Hollywood hem de yerli melodramların, belli kadınlık ve erkeklik modelleri üreterek toplumsal cinsiyet kategorilerinin biçimlenmesinde önemli bir rol oynadığı vurgulamaktadır (Akbulut, 2008: 346).

Yazarın *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem* (2012) kitabı bir önceki çalışmasında olduğu gibi melodram sinemasını odağına almaktadır. Sözü edilen eserde melodram sinemasının genel özellikleri bahsedildikten sonra Yeşilçam sinemasında melodram kalıpları ve özellikleri ele alınmaktadır. Geleneksel ve yeni Türk Sinemasının özelliklerinin karşılaştırıldığı bu kitapta, geleneksel Türk Sinemasına örnek olarak Zeki Ökten sineması ve filmleri seçilmektedir. Yeni dönem Türk Sinemasında melodram örneği olarak Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz sinemaları analiz edilmektedir.

Yeşilçam sinemasında melodramatik imgelem, gerçek yaşamdan kopuk, saf iyi ve saf kötü biçiminde bir ayrıma dayandığı, sonunda iyilerin galip geldiği, sevenlerin kavuşup çekirdek aileyi kurduğu, anlatıdaki tüm sorunların çözüldüğü ve safça masumiyetin arandığı bir dünya olduğu yönündedir. Yeni Türk Sinemasında ise değişen toplumsal, sosyal, ekonomik ve politik yapılar iyi takip edilerek, sanat sinemasına has özelliklerle melodramatik imgelem kurgulanır.

“Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz sinemasında melodram, entelektüellerin yabancılaştırmışlığını ve yalnızlığını, kent yoksullarını, diptekileri, kaybedenleri ve onların rastlantılara bağlı hayat deneyimlerini anlatarak Türkiye'nin modernleşme sürecindeki sancıları, acıları görünür kılan bir dildir. Bu dil tekinsiz iç mekanlarla, sessizlikle, güçsüz ve eylemsiz karakterlerle, bekleyişlerle, içe dönük şiddetle, Yeşilçam filmlerine göndermelerle, anlatımcı müzikle kurulur. Zamanın ve toplumun değişimine paralel olarak melodram da değişir, evrilir, yeni olana eklenir, eski olanı unutmaz, geçmişini anımsar ve modernleşmeye dair arzuları, acıları, kaygıları anlatan bir kip, estetik rejim, imgelem olarak yaşar” (Akbulut, 2012: 164-165).

Hasan Akbulut'un sinema alanındaki çalışmaları, melodram sineması türüne ve bu türün Türk Sineması özelindeki tarihine odaklanır. Kadının yerini ve melodram sinemasındaki

rolünü ele alan yazarın çalışmalarında, melodram türünün eril kapitalist sistemle ilişkisi ele alınmaktadır. Kültür Endüstrisi'nin yarattığı eşitsizliklerden biri olan toplumsal cinsiyet problemi, sinema üzerinden eril bir dille yeniden üretilmektedir. Bu bağlamda söz konusu araştırmaların incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

4.2.3. Lale Kabadayı, Film Eleştirisi (2013)

Film eleştirisi, sinema çalışmalarının önemli bir alanıdır; sinemanın yaratıcısı seyirci ile ürün olarak film arasında çeşitli sinemasal bağların kurulmasına yardımcı olur. Bu bağlamda film eleştirisi filmin çok çeşitli anlamlarını ortaya çıkarmak ve analiz etmek için büyük öneme sahip bir araçtır. *Film Eleştirisi-Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler* kitabı, yazara göre “film eleştirisi yazımı üzerine kuramsal çalışmaların az sayıda olmasının ve Türkiye’ye yönelik örnek çözümlemelerin yetersizliğinin yarattığı ihtiyaçtan” ötürü yazılır (Kabadayı, 2018: 9).

“Film eleştirisi, perdede gördüklerimizi anlamlandırılmasında önemli bir görevi üstlenmektedir. Eleştiri, sosyal bilimlerin birçok alanına başvurmayı ve araştırma yapmayı gerekli kılar. Eleştiri, filmleri çözümleyebilecek bilgi birikimini edinerek yazı yazmayı öngörür. Bu doğrultuda her eleştiri, filmlere yönelik okumalar için yeni olanaklar sunar” (Kabadayı, 2018: 11).

Çalışma iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde film eleştirisi genel hatlarıyla ele alınarak, popüler film okumalarıyla-film eleştirisi arasındaki farklar ortaya konulmaktadır. Eleştiriyi yazan kişinin sorumluluğu, eleştiri yazabilmek için gerekli temel kavramlar vurgulanmaktadır. Eleştiri yazımında literatürde bulunan yaklaşımlar Türk ve yabancı kaynaklara atıflarda bulunularak açıklanır. Bu yaklaşımları; sosyolojik yaklaşım, ideolojik yaklaşım, göstergebilim yaklaşımı, psikoanalitik yaklaşım ve auteur yaklaşım şeklindedir. İkinci bölümde ise ilk bölümde ortaya konan kuramsal film eleştiri kavramları ve çeşitli yaklaşım türleri on üç film çözümlemesi üzerinden örneklendirilir. Seçilen örneklem filmler 2000 sonrasında yapılan, çok yönlü yaklaşımlarla çözümlenmeye uygun nitelikte fakat film eleştirisinin yapısı gereği, tek bir yaklaşım türünün ön planda olduğu analizlerdir.

Kabadayı'nın eserinde ele alınan yaklaşımlardan ‘sosyolojik yaklaşım’ bu tezin konusuyla doğrudan ilişkilidir. Yazara göre sosyolojik yaklaşım, ‘filmin ulusal ve kültürel niteliği nedir?’ sorununun cevabını aramaktadır. Filmlerin yapıldığı ülkenin kültür ve sosyal yaşamıyla bağı, benzerlikleri hakkında neler söylediğine odaklanılır (Kabadayı, 2018: 54).

Bölümde Corrigan, Güçhan (Yücel), Diken ve Laustsen, Kalkan gibi alanla ilgili çalışmalar yapmış kişilere ait atıflar bulunmaktadır.

Sosyolojik eleştiri yapabilmek için; gerçek, temsil, inşa etme, alegori, toplum, ritüeller, mit, gelenek, kültürel değerler, küreselleşme, kapitalizm, kötülük, şiddet, kitle, aile, gündelik hayat, yaşam biçimi, değer kavramı, kimlik, toplumsal roller, kültürlenme, cinsiyet, stereotip, önyargı, öteki, ikili zıtlık, sınıf, faşizm, oryantalizm, modernizm, postmodernizm gibi birçok yaklaşıma ihtiyaç duyulmaktadır ve bunlardan yararlanılmaktadır. Bu kavramların çoğu diğer eleştiri çeşitlerinde de bulunmaktadır (Kabadayı, 2018: 57). Bu bağlamda yazar film eleştirisi yaparken kullanılan yaklaşımlardaki sınırların belirsizliğine ve disiplinlerarasılığa işaret etmektedir.

Film eleştirisi, sinemanın salt görsel bir sanat dalı olmadığına altını çizer. Eleştiri, sinemanın başka sanat dallarıyla, sosyal bilimlerin farklı alanlarıyla etkileşime girmesi sonucunda, yeni anlamların ortaya çıkmasının mümkün hale gelebildiği bir sanat formu olduğunu gösterir. Bu bağlamda eleştiri filmin ‘tüketilmesini’ okuma, bilgi edinme, araştırma yapma aşamalarıyla geniş bir zaman dilimine yayar. Film eleştirisi, filmlerin hangi anlamlarla çevrili olduğunu, filmde bulunan birçok katmandan birini veya daha fazlasını sunmalıdır. İyi bir film eleştirisi; filmin yaratıcısı, filmin kendisi ve izleyicileri arasındaki ilişkide ‘bilmenin’ önemini vurgulayarak filmi ‘okundukça’ zenginleştiren bir unsurdur (Kabadayı, 2018: 116-117).

Lale Kabadayı’nın *Film Eleştirisi* kitabı üçüncü bölümde Zafer Özden’in *Film Eleştirisi* çalışmasına benzer içeriklere sahiptir. Daha güncel olan bu çalışmada tür filmleri, sinemaya ideolojik ve sosyolojik yaklaşımlar ele alınmaktadır. Kültür Endüstrisi’nin kapitalizmin arka planını anlamak için filmlerde yaptığı çözümlemeler ile *Film Eleştirisi*’ndeki yaklaşımlar benzerlikler göstermektedir. Bu bağlamda söz konusu araştırmanın incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

4.2.4. Umut Tümay Arslan’ın Sinema Alanındaki Çalışmaları

Umut Tümay Arslan, *Bu Kabuslar Neden Cemil?* (2005) çalışmasında 1970’ler Yeşilçam sinemasında erkeklik imgesini ve bu imgeye ait çeşitli yansımaların ortaya çıktığı filmleri incelemektedir. Popüler sinemada sıklıkla toplumsal arzu ve kaygılar çeşitli imgeler yoluyla gösterilmektedir. Yazarın çalışmasındaki zamansal evreni oluşturan yetmişler Yeşilçam sineması da bu bağlamda kolektif arzu, kaygı ve huzursuzlukların sesi olur. Yeşilçam

filmlerinde çok sayıda temsil türü bulunmaktadır. Bunlardan biri de “güç ve intikam peşindeki erkeğin” temsilidir. Her istediğini cezalandıran, geçişte yaşadıklarının, uğradığı haksızlıkların, kendisinden istemsizce alınanların hesabını soran, had bildiren, dışardaki her şeyi kontrolü altında almak isteyen erkek imgesi de bu temsillerdir biridir. Söz konusu çalışma, bu erkek imgelerinin işlendiği filmleri ele almaktadır (Arslan, 2021: 12).

Yukarıda sözü edilen erkek temsiline örneklem olarak; *Kılıç Bey*, *Babanın Oğlu*, *Cemil Dönüyor*, *Çaresizler* filmleri seçilir. Yazara göre ‘erkek filmleri’, istikrarlı bir biçimde baba-oğul arasındaki çatışmayı, eksiklik ve fazlalık algısını, kötülük anlatısı içinde vererek çözmeye çalışır. Bu sayede ‘rahatlatıcı bir cinsiyet seçimi’ öyküsü de izleyiciye sunulur. Bu öyküler yoluyla anneden kopuşun, babayla çatışmanın sebepleri ve failleri yeniden icat edilir. “Film metinleri, tıpkı Freud’un rüya yorumu gibi yoğunlaşmasının, yer değiştirmenin, pek çok figürün tek bir figürde birleştiği temsillerin; ters çevirme, karşıtına dönüştürme, ekonomi ve sansür mantıklarının, işlediği metinler olarak okunmalıdır” (Arslan, 2021:13-14).

Yazara göre 70’ler Yeşilçam filmleri, dönemin kitlesel kaygı biçimlerinin üstesinden ‘güçlü bir kurtarıcı-kahraman erkek tiplmesiyle’ gelmeyi çalışır. Bu çaba aynı zamanda erkek cinsel bunalımlarını ve erkeklik kaybına dair altta yatan çeşitli korkuları da ortaya çıkarır. Örneklem olarak seçilen filmlerin analizi sonucunda; modernleşmenin, kapitalizmin yarattığı çaresizlikler ve güçsüzlükler karşısında eril kahramanların kâbusları görülmektedir. Yetmişlerin erkek filmlerinde iki farklı çocukluk imgesi baskın olarak bulunmaktadır. İlki; filmlerde babayla özdeşleşmeyi reddeden ve hayatının sorumluluğunu kendisi alan, ikinci çocuk imgesinde ise kendi iradesine ve isyan etmeye karşıt, babayla özdeş olma çabasındaki çocuk bulunur.

“Her iki çocuk imgesinde de yetişkinliği arzulayan, benliği sonsuz bir çocukluğa sürgün eden baba arzusunun potansiyel iki toplum modeli temsil edilmektedir. Bu bağlamda bir yanda kültürel temsillerin eşitlik, adalet ve özgürlük fikrine meyyledişine, diğer taraftan ise geçmişi yüceltip geleceği otoriter/muhafazakâr bir tarzda örgütlemeye çalışan eril bir temsil düzenine güçlenişine tanıklık edilir” (Arslan, 2021: 207).

Yazarın *Bu Kabuslar Neden Cemil?* çalışmasının yanı sıra *Sinema ve Etik* (2020) isimli kitabı, sinemanın “bize etik varlıklar oluşumuzu hatırlatma, seçim yapmaya zorlama, zevk ve yanılsamaları üstlenme sorumluluğumuzla (yeniden) tanıştırma, bizi değil başka bir dünyaya bu dünyadaki başkalıklara inandırma kabiliyetleri ve güçleri” (Arslan, 2020: 9) hakkında yazdığı çalışma da değinilmesi gereken bir eserdir. *Sinema ve Etik*’de filmler, ses, mizansen, uzam, renk, bakış, alan, alan-dışı, beden olarak farklı parçalara bölünerek ayrı bir alt başlık

halinde incelenir. Çalışmada, sinemanın bahsi geçen unsurları arasındaki süreklilik ve bütünlük kurduğu yerleşmiş gerçeklik düzenin bozulması ile sinemanın etik ve politik bir ‘kabiliyet’ kazandığı öne sürülmektedir.

“Filmler gündelik gerçekliği kesinti ve bozulmaya uğrattıklarında, gündelik gerçekliği çıplak gözle görmemizi sağlayarak değil, başka türlü gördürebilen mercekler ve gözlükler icat ettiklerinde, bizi ikamet ettiğimiz yerden koparabilecek etik karşılaşmalara imkân verebiliyorlar. Bu karşılaşmaları, sinemanın gerçeklikle sahip çıkılması gereken sakat ilişkisine, sinemanın parçalara ayrıldığı yüzeylerine ve temsil politikalarına odaklanılarak tartışılmaktadır” (Arslan, 2020: 9).

Umut Tümay Arslan’ın *Bu Kabuslar Neden Cemil?* çalışmasında 1970’ler Yeşilçam sinemasında erkeklik imgesi ve bu imgeye ait çeşitli yansımalar ele alınmaktadır. Kitapta yetmişlerin eril bakışlı erkek egemen sosyal düzeninin içinden çıkan filmleri incelenir. Aynı yazarın *Sinema ve Etik* kitabında filmler; ses, mizansen, uzam, renk, bakış, alan, alan-dışı, beden olarak farklı parçalara bölünerek ayrı bir alt başlık halinde incelenmektedir. Sinemanın etik kavramıyla ilişkisini ele alan kitapta, filmlerin toplumsal ve bireysel düzeyde yarattığı algı sürecine de değinilmektedir. Kültür Endüstrisi’ne göre filmler de toplumda ve bireylerde ideolojik algılar oluşturmak eğilimindedir. Bu bağlamda söz konusu araştırmaların incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

4.2.5. Serpil Kirel, Kültürel Çalışmalar ve Sinema (2011)

Serpil Kirel’in ele alınan çalışmasında dört bölüm bulunmaktadır: ‘sinema, seyirci ve deneyim’, ‘bakış, toplumsal cinsiyet ve sinema’, ‘sinema ve Kültür Endüstrisi’, ‘doğu, batı ve sinema’. Bu başlıklardan hareketle; seyir/seyirci, toplumsal cinsiyet, bakış, kamusal alan, temsil, iktidar, oryantalizm ve Kültür Endüstrisi kavramları sinemayla ilişkilendirilmektedir. Çalışmanın ilk bölümünde sinemanın icadından başlayarak gelişim süreci incelenir. İlk dönem sinemalarında sinemaya gitmek eylemi, sinema salonunun kamusal alana dönüştürücü etkisi, film izleme deneyimindeki sürecinin psikolojik ve toplumsal etkileri, sinemanın kentle karşılıklı ilişkisi, Türkiye’de sinemanın ilk yılları, sinemanın Türkiye’deki sosyo-kültürel hayata ve kamusal alana etkisi, Yeşilçam’ın altın çağı ile sinemanın Türkiye’deki konumu bu bölümde incelenen konulardır. Bölüm son olarak teknolojik yeniliklerle sinema izleme sürecinin değişimine odaklanır.

Çalışmanın ikinci bölümünde film izleme deneyimindeki ‘bakış’ kavramına, bu kavramla ilişkili olarak ele alınan toplumsal cinsiyet olgularına odaklanılır. Bakış’ın sinemadaki yeri, kamera ile ilişkisi, film yapımında ‘bakış’a verilen önem ve bu durumun

yapım sürecini etkilemesi yazarın çeşitli literatür referanslarıyla analiz edilmektedir. Özdeşleme kavramına da değinilen bölümde sinemada bakış düzenlemeleri ve toplumsal cinsiyet üzerine incelemeler yapılmaktadır. Toplumsal cinsiyet ve sinema konusunda Laura Mulvey'in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* makalesine odaklanılır. Söz konusu makalede ele alınan 'eril bakış', 'röntgencilik', 'haz', 'toplumsal cinsiyet rollerinin eril bakışlı ana akım sinemalarda yeniden üretilmesi' üzerine tespitler bulunmaktadır. Yazar bölümde ayrıca Mulvey'in söz konusu makalesini yazmasının ardından sinemaya, toplumsal cinsiyete olan bakışında zaman içindeki değişimleri de değerlendirir.

Çalışmanın üçünü bölümü aynı zaman da bu tezin de asıl temellendiği alan olan sinema ve Kültür Endüstrisi ilişkisi üzerindedir. Frankfurt Okuluna dair kısa bir bilgilendirmeye başlayan bölüm, Walter Benjamin'e ve onun sinema hakkındaki görüşlerine yer vermektedir. Benjamin'in *Pasajlar ve Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* asıl incelenen metindir. Bölümde Adorno ve Adorno'nun Kültür Endüstrisi kavramı analiz edilir. Kültür Endüstrisi-sinema ilişkisinin incelendiği bu bölümde sinemaya farklı iki anlam yükleyen Benjamin ve Adorno'nun sinema hakkındaki düşüncelerine yer verilir.

Çalışmanın son bölümünde, 'temsil' ve 'öteki' kavramları ele alınır. Stuart Hall ve Spivak'ın bu alandaki çalışmalarından bahsedilir. Sinema, sömürgecilik, post-kolonyal sinema, kültür emperyalizmi, oryantalizm kavramaları değerlendirilir. Bu kavramların sinemadaki yansımaları literatürden çeşitli alıntılarla gösterilir ve bu kavramların kültür, sanat ve sosyal yaşamdaki etkisi incelenir. Oryantalizm konusunda Edward Said'e ve onun çalışmalarına odaklanılır. Said'in oryantalizm kavramı ve bu kavramın sanatsal ürünlerdeki yansıması, anlamı üzerine yazıları değerlendirilir. Sonrasında oryantalizm ve sinema ilişkisi incelenir. Söz konusu ilişkideki temsiller farklı film örnekleri üzerinden ele alınır.

Serpil Kirel'in dört bölümden oluşan bu çalışması kültürel çalışmalar ve sinema ilişkisi alanında literatürde önemli bir yer doldurmaktadır. Çalışmadaki zengin kaynakça ve derinlikli analizler, bu alanda çalışma yapmak isteyenler için önemli bir kaynak bütünü oluşturur. Yazara göre;

“Uzman kadrolardan oluşturulan bant üretimi sonucunda ortaya çıkan kültürel ürünlerin yaratımında etken olan, tek başına sorumlu sayılacak bir isimden ya da tek başına yazar, yönetmen, oyuncu gibi bir meslek grubuna ait kişilerden söz edilemeyeceği açıktır. Hiçbir kültürel ürün ideolojiden bağımsız değerlendirilemez” (Kirel, 2012: 355).

Serpil Kirel'in *Kültürel Çalışmalar ve Sinema* çalışmasında 'sinema, seyirci ve deneyim', 'bakış, toplumsal cinsiyet ve sinema', 'sinema ve Kültür Endüstrisi', 'doğu, batı ve sinema' bölümleri bulunmaktadır. Bu başlıklardan hareketle; seyir/seyirci, toplumsal cinsiyet, bakış, kamusal alan, temsil, iktidar, oryantalizm ve Kültür Endüstrisi kavramları sinemayla ilişkilendirilmektedir. Bu bağlamda söz konusu araştırmanın incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

4.2.6. Zahit Atam, Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması (2011)

Zahit Atam, kapsamlı çalışmasında Yeni Türkiye sinemasını dört yönetmen sineması üzerinden değerlendirir. Bu yönetmenler; Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaimağaoğlu ve Yeşim Ustaoglu'dur. Söz konusu yönetmenlere değinilmeden önce Atam, ilk olarak Türkiye'de sinema dönemlerinin tarihsel bölümlere ayrılması sorunsalına değinir. Sinema tarihçileri arasında farklı tarihlendirme çabalarının altını çizer. Nijat Özön, Giovanni Scognamillo, Rekin Teksoy, Engin Ayça ve Şükran Esen'in Türk Sinema tarihini tarihlendirme yöntemlerini ele alır.

Çalışmanın ilerleyen bölümlerin Yeni Türk Sinemasının devraldığı temeller irdelenir. Özellikle 12 Eylül 1980 Darbesinin Türkiye'nin kültür ve sanat hayatına yansımaları, etkisi incelenir. Darbeye kadar geçte sürede Yeşilçam sineması ve Yeni Türk Sinemasına bıraktığı miras analiz edilir. Ayrıca seksenli yıllarda dünyadaki küreselleşme ve neoliberalizm ile Türkiye'nin de aynı dönemde dünyaya açılması ele alınır. Türkiye'nin dış pazara ekonomik ve politik olarak açılmasının Türk kültür ve sanat hayatı üzerindeki özellikle de sinemadaki olumsuz yansımaları değerlendirilmektedir.

Dört yönetmen incelmelerinden ilki olan 'Nuri Bilge Ceylan Sineması Üzerine' bölümünde yönetmenin *Taşra Üçlemesinden* başlayarak *Üç Maymun* filmine kadarki tüm filmleri incelenmektedir. Nuri Bilge Sineması üzerinde doğu ile batı ikilemine odaklanan yazar, 'Onulmaz Yara ya da Batıya Açlık', 'Doğu ile Batı Arasında Sıkışmak', 'Hayal Kırıklığı ve Kendini Bulma Süreci', 'Üstben, Kendini Sorgulama ve Hayatla Barışma' alt başlıkları halinde yönetmenin filmlerini değerlendirir. Bu bölüm, Zeki Demirkubuz sineması hakkında bir karşılaştırmayla bitirilir. Çalışmadaki ikinci yönetmen incelemesi Zeki Demirkubuz hakkındadır. Yönetmenin ilk filmi *C Blok*'tan *Kader* filmine kadar bir sinematografik inceleme yapılmaktadır. 'Norm Koyucu Yönetmen', 'Zeki ve Bilinçdışı', 'Nietzsche Paradoksu: Zeki/Oluşum/Tekerrür' alt başlıklarıyla yönetmenin sineması ele alınmaktadır.

Yeni Türkiye sinemasının incelemesindeki üçüncü yönetmen sineması Derviş Zaimağaoğlu sineması üzerinedir. *Tabutta Röveşata* filminden başlanarak *Gölgeler ve Suretler* filmine kadar geçen sürede yönetmenin çektiği tüm filmler çözümlenir. ‘Adalılık, Aidetsizlik ve İroni’ başlığı altında yönetmenin filmografisi incelenir. Son yönetmen ise Yeşim Ustaoglu’dur. *İz* yapımından başlanarak *Pandora’nın Kutusu* filmine kadar, yönetmenin çektiği filmler ele alınır. Yönetmenin sineması, ‘Geçmişle Hesaplaşma, Geçmişle Bugünün İlişkisi’ alt başlığında incelenir.

Zahit Atam’ın *Yeni Türkiye Sineması Yakın Plan* çalışması, kapsamı ve detaylı içeriği ile yakın dönem Türk Sineması alanında çalışma yapanlar için önemli bir kaynaktır. Çalışmada Yeni Türkiye sinemasının ‘kurucu’ yönetmenlerinin sinemalarına geniş çerçeveden bakan ve yeni okumalar yapılmasını mümkün kılan incelemeler bulunmaktadır. Sinema sosyolojisi bağlamında bu çalışma; yeni Türkiye Sinemasının toplumsal yapıyla ilişkisi veya ilişkisizlikleri, Türkiye’nin 12 Eylül sonrası geçirdiği toplumsal, siyasi ve kültürel değişimlerin bugüne yansımaları ile 2000 sonrası Türkiye’nin sosyal ve sanat atmosferini incelemek için önemli konuları içermektedir.

Zahit Atam’ın *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması* kitabı ‘yeni Türkiye sinemasını’ dört yönetmen sineması üzerinden değerlendirir. Çalışmada Türk Sinemasının kökenleri eleştirel bir bakışla ele alınmaktadır. 12 Eylül, neoliberalizm ve küreselleşme kavramları da sıklıkla ele alınmaktadır. Sözü edilen kavramlar ile sinemanın ilişkiselliği, Kültür Endüstrisi’nin temellendiği alanları oluşturmaktadır. Bu bağlamda söz konusu araştırmanın incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

4.2.7. Mehmet Öztürk ve Barış Saydam, Orta Doğu Sinemaları (2021)

Editörlüğünü Mehmet Öztürk ve Barış Saydam’ın yaptığı *Orta Doğu Sinemaları* kitabı on iki bölümden oluşmaktadır. Editörler tarafından Ortadoğu sinemasına ilişkin genel bir anlatımın yapıldığı bölümün ardından çeşitli yazarların sırasıyla ‘Mısır Sineması’, ‘İran Sineması’, ‘Irak Sineması’, ‘Suriye Sineması’, ‘Lübnan Sineması’, ‘İsrail Sineması’, ‘Filistin Sineması’, ‘Ürdün Sineması’, ‘Arap Yarımadası: Suudi Arabistan, Katar, Kuveyt, Yemen, Umman, Bahreyn, BAE Sinemaları’, ‘Kürt Sineması’, ‘Arap Baharı’ incelemeleri bulunmaktadır. Çalışmada her bir bölüm sinema sosyolojisi alanında yapılan örnek çözümlerler olarak gösterilebilir. Her bölümde ilgili ülkenin tarihsel geçmişi, toplumsal yapısındaki gelişimler ve bu gelişimlerin ülke sinemasına olan etkileri ele alınmaktadır.

Sinemanın ortaya çıktığı ilk günden beri Orta Doğu ülkeleri sinema endüstrilerini oluşturmakta, düzenli olarak film çekmekte ve devamlılık sağlanmasında güçlükler yaşamaktadır. Özellikle küreselleşmenin etkisiyle hem diasporadaki sanatçılarıyla hem de ortak yapımlar aracılığıyla bir şekilde seslerini duyururlar. Orta Doğu çok kültürlü, dinamik, çok renkli ve kadim geçmişi ile geleneklerini bugüne dek bölge sinemalarında varlığını korumaya çalışmaktadır (Öztürk, Saydam, 2021: 26-27). “Bir tarih (arşiv) belgesi, eğlence aracı, siyasal bir medyum, bir kültür biçimi ve ticari bir faaliyet alanı olarak sinemanın” Orta Doğu’daki konumu, sürekli siyasal ve toplumsal kaosların yaşandığı bölgede sinemanın gücü, çalışmadaki araştırmaların temel çıkış noktalarıdır (a.g.e.: 29).

Söz konusu çalışmanın son bölümünde ele alınan ‘Arap Baharında Sinema, Televizyon ve Yeni Medya’ bölümü hem bu bölümün hem de çalışmanın asıl amaçlarıyla doğrudan bağlantılıdır. Arap Baharı olarak adlandırılan Orta Doğu ülkelerindeki özgürlük, reform, siyasal ve toplumsal değişim taleplerinin halk tarafından ortaya konulduğu gösterilerdir. Farklı ülkelerde farklı şekil ve oranlarda etkinliklere, tepkilere ve olaylara neden olay Arap Baharının gidişatında sosyal medya platformları ve internet tabanlı sinema deneyimleri etki olur. Özellikle denetlenmesi ve sansürlenmesi kolay olmayan, büyük kesimlere hitap edip onları bir araya getirebilen bu yeni kitlesel medya ortamı, Orta Doğu gibi otoriter ve totaliter rejimlerde etkin bir işlev üstlenir (Kaya, 2021: 460).

Dijital gelişmelerle günlük yaşamın vazgeçilmezleri konumuna gelen yeni medya teknolojileri, milyonlarca insanın mülteci konumuna getiren, hayatını kaybetmesine neden olan, terör örgütlerinin ve radikal dinci grupların ortaya çıkmasına sebebiyet veren Arap Baharı olaylarında büyük bir etkiye sahiptir. Yeni medya araçlarında oluşturulan kamuoyu ile çeşitli hak ve özgürlük talepleri ortaya çıkar. Arap Baharı eylemleri öncesinde, sırasında ve hemen sonrasında ortaya çıkan ve etkili olan birtakım filmler yapılır; *The Uprising / Ayaklanma* (Snowden, 2013) filmi Arap Baharının yaşandığı ülkelerde birinci elden çekilen görüntülerden oluşan belgesel filmidir. *18 Gün* (Yom, 2018) on farklı yönetmenin gözünden Hüsnü Mubarek’in düşüşünü anlatır. *Cairo Drive / Kahire Yolu* (2013) ve *Al Maidan / Meydan* (2013), Mısır’daki ayaklanalar sırasında yaşananlara odaklanan diğer filmlerdir. Ayrıca iki bölümlük BBC yapımı *How Facebook Changed The World: The Arab Spring / Facebook Dünyayı Nasıl Değiştirdi: Arap Baharı* belgeseli de yaşananları gerçekçi ve kapsamlı bir şekilde ele alır (Kaya, 2021: 463-464). Bu bağlamda söz konusu araştırmanın incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

4.2.8. Duygu Çayırıcıoğlu, Sosyolojide Sinema Filmlerinin Eğitsel Araç Olarak Kullanılması (2014)

Doğrudan sinema sosyolojisi alanında yazılan tezlerden olan *Sosyolojide Sinema Filmlerinin Eğitsel Araç Olarak Kullanılması*; filmlerin, sosyolojik konularda sosyal olayların kavranması, nedenlerinin anlaşılması ve geleceğe yönelik sağlıklı analizlerin yapılması için potansiyel rolünün önemine vurgu yapmaktadır. Bu bağlamda yazar sinema sosyolojisi literatüründen atıflarla sinema ve sosyoloji arasındaki yakın ilişkiye, iki alanın karşılıklı birbirine vereceği katkılara ve bu alan üzerine çalışmanın önemine değinmektedir.

“Film çalışmaları içerisinde sosyolojinin pek çok kavramından yardım alınmaktadır. Film çözümlemelerinde, 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” (Çayırıcıoğlu, 2014: 1).

Tezin birinci bölümünde sinema, gerçeklik ve ideoloji kavramları değerlendirilmektedir. Sosyolojik film yaklaşımlarında ve sinema sosyolojisinde sıklıkla işlenen konulardan olan sinema-ideoloji ilişkisi ve sinema-gerçeklik ilişkisi üzerinde durulmaktadır. İkinci bölümde sosyoloji kavramları ve sosyolojinin araştırmanın konusuyla ilgili olan alt dalları ele alınmaktadır. Bu alt dallar sırasıyla; ‘görsel sosyoloji’, ‘sanat sosyolojisi’ ve ‘sinema sosyolojisi’.

Üçüncü ve son bölümde sosyoloji alanında sinemanın eğitsel kullanımına yönelik alt başlıklar halinde çeşitli yaklaşım ve çözümlemeler yapılmaktadır. Bu bölümde, sinema filmleriyle birlikte sosyolojik kavram ve kuramların nasıl ele alındığı incelenmektedir. Sosyoloji derslerinin sinema kavramlarıyla nasıl yürütüldüğüne ilişkin yedi örnek çalışmada tartışılmaktadır. Bunlar sırasıyla; Janet Cosbey, *Modern Sinemayı Kullanarak Sosyal Problemleri Öğrenmek* (Using Contemporary Films to Teach About Social Problems); Dana Bickford Tipton ve Kathleen A. Tiemann, *Sinema Filmlerini Kullanarak Sosyolojik Düşünceyi Oluşturmak* (Using the Feature Film to Facilitate Sociological Thinking); Mathieu Deflem, *Alfred Hitchcock ve Sosyal Teori: Parsons ile Filmler Üzerine* (Alfred Hitchcock and Sociological Theory: Parsons Goes to the Movies); Stephen B. Groce, *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); Bülent Diken ve Carsten B. Lausten, *Filmlerle Sosyoloji*; Don D. Smith, *Sinema Filmleri Aracılığıyla Sosyoloji Eğitimi* (Teaching Undergraduate Sociology Through Feature Films) ve Eleanor V. Fails, *Video İle Sosyolojik Teoriyi Öğrenmek: Deneysel Bir Stratejiyi Geliştirme* (Teaching Sociological Theory Through Video: The Development of an Experimental Strategy) çalışmalarıdır (Çayırıcıoğlu, 2014: 13).

Tezin ikinci bölümündeki sinema sosyolojisi alt başlığında, sinema sosyolojisi alanının kısa bir tarihçesi verilir. Rajinder Kumar Dudrah ve Norman Denzin'den atıflarla alanla ve alanın tarihçesiyle ilgili bilgiler verilmektedir. 'Norman Denzin'in Kavramlaştırmasıyla Sinema Sosyolojisi' başlığı altında yazarın çalışmalarından ve sinema sosyolojisi alanındaki diğer çalışmalara değinilmektedir. Tez hem ikinci hem de üçüncü bölümlerindeki henüz Türkçe'ye çevrilmemiş *-Filmlerle Sosyoloji* kitabı hariç- kaynakları çevirerek sunmasıyla bu alanda çalışma yapacak araştırmacılar için önemli bir kaynak konumundadır. Bu bağlamda söz konusu araştırmanın incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

4.2.9. Bilge İşiyok, Sinema Sosyolojisinde Flaneuryen Bir Gezinti: Jim Jarmush Sineması (2017)

Bu tez çalışmasında, Jim Jarmush sineması üzerinden sinemanın kentle, moderniteyle ve *flaneur* kavramıyla ilişkisi ele alınmaktadır. Üç bölümden oluşan çalışmanın ilk bölümünde modernizm kavramı, modernite sonrası ortaya çıkan kavramlar ve bu kavramların sanat, kültür ve gündelik hayattaki yansımaları incelenmektedir. Modernizm'in ön plana çıkan figürlerinden Baudelaire, Nietzsche, Marks ve Benjamin bu bölümde farklı başlıklar altında ele alınmaktadır. İkinci bölümde *flaneur* kavramına odaklanılmaktadır. Bu kavramın edebiyattaki ve sinemadaki yansımalarına vurgu yapılır. Benjamin tarafından yaratılan bir sosyal tipleme olarak *flaneur* kişiliği bugünün dünyasında çözümlenmeye çalışılır.

Çalışmada Amerikan Bağımsız sinemasının önde gelen isimlerin Jim Jarmush filmlerinde *flaneur* imgesinin yarattığı imge tartışılmaktadır. Jarmush sineması, modern bireyi ve toplumu anlamak için çektiği filmler ile bu bağlamda yeni düşünsel alanlar açmaktadır. Onun filmlerindeki karakterlerde modern yaşamın getirdiği yalnızlık sıklıkla yansıtılmaktadır (İşiyok, 2017: 9).

Çalışmanın üçüncü bölümünde Jim Jarmush sinemasından *Permenant Vacation* (1981), *Mystery Train* (1989) ve *Only Lovers Left Alive* (2013) filmleri örneklem olarak seçilir. Bu örneklem filmlerinde başroldeki karakterler modern yaşamın yalnız gezginleri olarak büyük şehirlerde ‘gezinmektedir’. *Flaneur* kavramının yaratıcısı Benjamin ve örneklem olarak seçilen filmlerin yönetmeni arasında düşünsel anlamda çok fazla ortak alan ve bağın olduğu çalışmada saptanmıştır. Yazar, tezini sinema sosyolojisi alanında yapılan bir çalışma olarak değerlendirmektedir. Toplumsal alanın çözümlemelerini yapmaya çalışan sosyolojinin, sinema gibi toplumsal hayatın her alanında etki edebilen bir sanat dalıyla ortak paydada bir araya gelerek iş birliği yapması büyük bir öneme sahiptir. Sinema sosyolojisi, toplumsal olayların anlaşılması ve anlatılabilmesi için önemli nitelikler barındırmaktadır ve bu alanda araştırılmaya değer çok sayıda çalışma konusu bulunmaktadır (İşiyok, 2017: 149). Bu bağlamda söz konusu araştırmanın incelediği konuları ve bakış açılarını Kültür Endüstrisi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

4.3. Yeni Medya Teknolojileri ve Dijital Platformlarda Film Gösterimi

Dijitalleşme çağında sinema çalışmalarına ilişkin literatürdeki güncel çalışmalara bakıldığında araştırmaların dört temel başlıkta yoğunlaştığı görülmektedir. Bunlar; ‘yeni medya kavramı ve sinema ile ilişkisi’, ‘dijital film izleme platformları ve sinema endüstrisine etkileri’, ‘COVID-19 Pandemisi ve sinemada değiştirdiği çeşitli pratikler’, ‘etkileşimli film izleme deneyiminin gelişmesi ve bunun sonucunda ortaya çıkan aktifleşen seyirci’ olgularıdır. Buradan hareketle bu bölümde yukarıda sözü edilen olgular dört alt başlık halinde incelenecektir.

4.3.1. Yeni Medya ve Sinema İlişkisi

Yeni medya alanında öncü çalışmalardan olan Parlayandemir’e ait Bağımsız *Türk Sineması için Alternatif İzleyicilik Deneyimleri* tezi, yeni medya kavramını çeşitli açılardan ele almaktadır. Kullanımı altmışlı yıllara kadar dayanan yeni medya kavramı, gelişen iletişim teknolojilerinin uygulamalı ve çeşitlenen yapısına işaret eder. Söz konusu çalışmada internet tabanlı yeni medyanın izleyici ile ilişkisine değinilmektedir. Yeni medyanın sunduğu teknolojik olanaklara hem ütöpik hem de distöpik yaklaşımlar getirilmektedir. Ütöpik yaklaşımlar yeni medyayı daha özgür bir dünya, bilgiye ulaşımın kolaylaşması, iletişimin güçlenmesi perspektiflerinden ele almaktadır. Ütöpik yaklaşımlar yeni medyayı bilgi kirliliği,

insanların gözetlenmesi, özel alanın ihlali, bilgilerin toplanarak kaydedilmesi noktalarında incelemektedir (Parlayandemir, 2015: 42-43). Ayrıca çalışmada internet tabanlı yeni medya ile ilgili öne sürülen iyimser veya kötümser görüşler, yeni medyanın özgürleşen veya gözetlenen izleyici ile ilişkisi Kültür Endüstrisi bağlamlarında da değerlendirilmektedir.

Sinema, fiziksel gerçeklikle doğrudan ilişki kuran bir sanattır. Sinemanın gözlem yapan ve kaydeden tarafı onu diğer sanat dallarına göre dışsal gerçeklikle daha doğrudan bir ilişki içine sokar. Sinemanın icadından bugüne kadar geçen sürede, sinema-gerçeklik üzerine yapılan tartışmalarda biçimci ve gerçekçi yaklaşımların ön plana çıktığı görülmektedir. Bu iki yaklaşımda da çok sayıda ortak noktalar bulunmaktadır. Sadece bakış açıları ve yöntemlerin farklılığı söz konusudur. Fakat dijital sinema döneminde sinemanın gerçeklikle ilişkisi de değişime uğramaktadır. Yeni bilgisayar teknolojileri ve sanal gerçeklik uygulamaları bu bağlamda sinemanın dijital dönüşümünün bileşenlerini oluşturmaktadır (Erkılıç, 2019: 45).

Sinema, bugünün dijital yeni medya ortamıyla ilişkisi sonucunda gerçekliği fiziksel/görsel esas olarak alan yaklaşımın uzağında durmaktadır. Teknolojik gelişmelerin yanı sıra değişen türsel ve tematik çeşitlilik de sinemanın değişimine katkıda bulunmaktadır. Dijitalleşme, yeni medya uzantıları ve iletişim teknolojileri ile ‘sinemanın sonuna’ gelindiğine yönelik çeşitli savlar da bulunmaktadır (Çelenk, 2015: 218). Sinemanın salonla, karanlıkla ve seyircinin koltuğunda oturarak bireysel film izleme haliyle tanımlandığı ilişki biçimleri azalmaktadır. Film izleme ritüellerinin temelinde olan haz pratiği sinemanın tanımlayıcı ögesi olmaktan çıkmaktadır. Bugünün dünyasında gösterime giren filmler, internet üzerinden yapılan yayınlar, DVD’ler, online izleme imkanları, filmleri salon dışında izlemeye teşvik etmektedir. Web 1.0, 2.0, 3.0 gibi gelişen internet teknolojileri sinemanın hem üretim aşamasında hem de hikâye anlatı yapısında büyük etkiye sahiptir. İnternet web kuşaklarının değişimi ile sinemadaki anlatı ve izleyicinin konumu gibi konular da evrime uğrar. Bu evrim; web 1.0 ile “Bakmak” (Look), 2.0 ile “Katılmak” (Participate) ve 3.0 ile “Ben de varım” (I Exist) şeklinde olmaktadır (a.g.e.: 231-232).

Kitle iletişim araçları büyük dönüşümlerden geçmektedir ve bu dönüşümlerin etkileri hızlı bir şekilde yayılmaktadır. Farklı görevler üstelenebilen mobil ve çoklu araçlarla yeni iletişim teknolojileri, kullanıcılara farklı deneyimler yaşatmaktadır. Yeni medya olarak adlandırılan bu değişimler aynı zamanda daha özgür bir medya iletişimini de sunmaktadır. Kamusal tartışma alanları sosyal medya mecralarına taşınarak farklı nitelikte örgütler oluşmaktadır. Bu gruplar yerleşik düzeni sorgulayarak siyasi, kültürel ve sosyal alanlardaki

değişimlere etki etmektedir. Yeni medya örgütleri hâlâ ekonomik olarak altyapı ilişkilerini denetleyen ve kontrol eden şirketlerin elinde bulunmaktadır. Gene de düşük bütçeli ve basit teknik olanaklarla etkileşimli bir kitle iletişim aracı kurulması mümkündür. Yeni medya tüketilmeyi bekleyen, özgün ve sofistike yeni içerikleri ile kullanıcıya/izleyiciye doğrudan ulaşabilmenin önünü açmaktadır (Özel, 2012: 42).

Toplumsallaşma araçları, toplumsal hayatın devamını sağlayan araçlardır. Ayrıca bireyler arasındaki iletişimin sürekli kılarak toplumun ve kültürün devamında önemli bir hizmet görmektedir. Toplumsallaşma araçları, toplumda anomi gibi durumların ortaya çıkmasını engellemesinin yanı sıra değer kazanma, sosyal rollere uygun davranma gibi çeşitli toplumsal davranışları içselleştirmeyi de mümkün kılmaktadır. Kişinin toplumla bütünleşmesini aile, arkadaşlar, okul, din, sosyal topluluklar ve medya gibi aygıtlar sağlamaktadır. Medya aygıtları olarak ise gazete, dergi, televizyon, radyo ve sinema araçları geniş içerikli olmaları ve çok sayıda insana ulaşmaları sayesinde bireyin toplumsallaşma sürecinde önemli role sahiptir (Çambay, 2015: 239-240). Yeni medya teknolojileriyle gündelik yaşama giren sosyal medya, bloglar, sosyal ağlar hem sosyal ilişki biçimlerini hem de niteliğini değişime uğratmaktadır. Bu bağlamda toplumsallaşma süreçleri yeniden şekillenmektedir. Yeni medya ile teknolojiye dayalı bir toplum biçimi oluşmaktadır. Bu durum toplumsallaşmanın araçlarını da değiştirmektedir. Dijital bir toplum oluşmakta, bireylerin ve toplulukların düşünce biçimleri şekillenmektedir. Bireyler artık oturdukları yerden toplumsallaşmaya katılabilmektedir (a.g.e.: 243). Yeni medya teknolojik araçlarıyla toplumsallaşmanın itici bir gücüdür. Yeni medya ortamı; toplumsallaşma biçimini, hızlı bilgi paylaşımını ve karşılıklı etkileşimi mümkün kılmaktadır. Öte yandan bu yeni toplumsallaşma biçimi yüz yüze ilişkiyi, dokunma ve hissetme kültürüne dayalı ilişki türlerini de geriletmektedir. Bu faktörlerin ileride yeni sosyal problemler çıkarma ihtimali bulunmaktadır. Bu durumun yaratabileceği ‘yabancılaşmış toplum’ yapısı en olumsuz sonuç olarak görünmektedir. Yeni medya araçlarının getirdiği olanaklar olumlu ve olumsuz sosyal bağlamlarda, farklı potansiyelleri barındırması gözetilerek değerlendirilmelidir (a.g.e.: 245-246).

Lievrouw, 2004 yılında yazdığı makalesinde 1999 yılında literatüre giren ‘yeni medya’ kavramı hakkında ileride çok fazla araştırma yapılacağı öngörüsünde bulunur. Ona göre yeni medya kavramının iletişim çalışmalarına girmesiyle, iletişim çalışmaları ileride daha kararlı, tutarlı ve organize olacaktır. Yeni medya toplum, kültür ve ekonomi içinde yerleşik ve

vazgeçilmez hale geldikçe ona olan ilgi ve bakış açısı da değişecektir. İletişim çalışmalarındaki en büyük zorluk, iki binli yıllarda ‘marjinal’ çalışma alanı olan yeni medya çalışmalarının ‘normal’ olarak kabul edilmesi olacaktır. Bu değişimle birlikte araştırmacılar ve kurumlar tarafından yeni medyanın toplum içindeki rolüne ve önemine dair çalışmaların sayısı artacaktır. Yeni medyayı ‘yeni’ yapan olgular ve gösterilen ilginin nedenleri hakkında eldeki veriler artacaktır. Yeni medya kültürel bir miras olacaktır (Lievrouw, 2004: 14).

Yeni medya kuramcılarından Lev Manovich’e göre yeni medya ile geleneksel (analog) medya arasında bariz farklar bulunmaktadır. Bunlar;

- I. Yeni medya geleneksel medyanın dijital versiyonudur.
- II. Sürekli halde bulunan geleneksel medyanın aksine yeni medya çok parçalı ve ayrıktır. Yeni medya objeleri en küçük parçalarına kadar ayrılabilir.
- III. Yeni medyanın istenilen bileşenine istenildiği zaman ulaşılabilir. Geleneksel medya ardışık sekanslardan oluştuğu için bu imkânı sunmaz.
- IV. Yeni medya interaktiftir. Geleneksel medyada ise temsil bir sırayla gerçekleşir ve kullanıcı o sırayı takip etmek zorundadır. Yeni medyada kullanıcı istediği bölümü, parçayı izleyebilir, okuyabilir. Böylece kullanıcı, eserin yaratıcısının kendi tasarladığı sıra yerine kendi sıralamasını belirler.
- V. Yeni medya ürünleri dijital olarak sonsuz sayıda ve kalitesi düşmeden kopyalanabilir. Geleneksel (analog) medyada kopyalama işlemi sırasında kalite düşer (Manovich, 2002: 66).

Geleneksel seyircilik deneyiminde birey, sinema salonunda iki saatliğine gerçeklikten kaçır, perdeden izlediği karakterle özdeşleme kurar ve hayalindeki şeyleri film kahramanlarının başardığına tanık olarak katarsise ulaşır. Bugün ise sanal gerçeklik teknolojileri ile izleyici film izlerken özdeşleşme kurduğu kişi veya karakter olabilir, yapmak istediği şeyleri başarma imkânı bulabilir. Sinemaya gitmeden evinden filmlere ulaşma imkânı olan izleyici, sanal gerçeklik uygulamaları ile gerçek hayattan tamamen farklı bir deneyim yaşayabilmektedir. Gelecekte 360 derece sanal gerçeklik anlatılarının çoğalması muhtemeldir. Bu bağlamda sanal teknolojiler dijital sinemaya yeni boyutlar katacaktır. Gelişen teknolojiler ile izleyicinin gerçeklik algısını değiştirmek film sürecinde mümkündür (Erkılıç, 2019: 53-54).

Swartz’a (2005: 3-4) göre dijital teknolojiler sinemaya birtakım olanaklar sağlamaktadır. Bunları dört başlıkta toplanmaktadır;

- I. Kopyalama: filmin her kopyası orijinalin birebir taklididir. Bu sayede bozulmadan kopyalama yapmak mümkündür.
- II. Değiştirme: filmin içeriğindeki çok ince detaylarda şekillendirme ve renk değiştirme yapmak olanaklıdır. CGI (Computer Generated Imagery-Bilgisayar Tabanlı Görüntü) teknolojisi ile bilgisayar destekli yeni görüntüler eklenebilmektedir
- III. Kontrol Etme: filmin dosyasını şifreleme teknikleriyle sadece izni bulunan salonlarda veya platformlarda izlenime açık hale getirilmesi mümkündür. Korsan yayının önüne geçmek için kullanışlı bir yöntemdir.
- IV. Ulaştırma: fiziksel olmayan kopyalar çeşitli servis ve hizmetler ile sunulmaktadır. DVD veya film rulosu gibi fiziksel kopyalar olmadan filmler çok sayıda izleyiciye ulaşabilmektedir.

Yeni medya alanında çalışmalar yapan sanatçılar kendi sanatlarının temel ilke ve özelliklerini kuramsallaştırmaya çalışmaktadır. Bu kuramsallaştırma yöntemi genellikle geleneksel medya ile yeni medya arasındaki benzerlikler ve farklılıklar üzerinden yapılır. Yeni medya hakkında kuramsal çalışmalar yapan Lev Manovich (*The Language of New Media*, 2001), Janet Murray (*Hamlet on The Holodeck*, 1998), (*Inventing The Medium*, 2011) ve Marie Laure Ryan (*Avatars of Story*, 2006) isimleri ve çalışmaları ön plana çıkmaktadır (Gezer, 2019: 90).

Yukarıda sözü edilen üç kuramcı yeni medyanın öncü uygulayıcı ismi olarak yönetmen Peter Greenaway'i göstermektedir. 1942 doğumlu İngiliz yönetmen çok sayıda film çekmiş, video enstasyonları üretmiş, resim yapmış ve görsel alanların çoğunda eserler vermiştir. Dijital teknolojiyi eserlerinde sıklıkla kullanan Greenway, dijital devrimin savunucuları ve öncüleri arasındadır (Gezer, 2019: 89). Kendi deyimiyle 'saf sinema' yapan yönetmen, geleneksel medyanın imkânlarını yeni medyanın sunduğu olanaklarla aşar. Yeni medyanın tüm karakteristik üslubunu kendi sanat eserlerinde kullanır. Yaptığı filmler ve geliştirdiği projeler ile yeni medyanın potansiyelini ortaya koyar. Greenway'in *The Tulse Luper Suitcases* (Tulse Luper'in Çantaları) serisi yeni medya anlatılarının öncü bir örneğidir (a.g.e.: 96).

Srinivasan, dijital medya çalışmalarında sürekli Batılı ve elit kimliğinin öne çıkmasını eleştirir. İki milyardan fazla insanı birbirine bağlayan iletişim teknolojileri söz konusu olduğunda, gelişmekte olan ülkeler ve onların bu alandaki etkilerinden de bahsedilmelidir. Ona göre yeni medya araştırmacıları ve tasarımcıları içinde çalıştıkları yerel dilleri, mimarileri ve

altyapıları sorgulamalarını, kültürel olarak farklı ontolojileri benimsemeye devam etmelidir. Yeni medya teknolojileri alanında çalışırken veya projeler geliştirirken, Batı tarafından yaratılmış tekil bilgi temsilleri yerine yerel ontolojiler ve uygulamalar hakkında düşünülmesi gereklidir. Srinivasan, başka bir ifadeyle bölgesel iletişim çalışmalarının önemine değinir (Srinivasan, 2012 :201-220).

Yeni medya teknolojilerinin film festivallerine etkisi de önemli bir konudur. Dijital platform filmlerinin festivallere kabul edilişi ve gittikçe daha fazla seçkilerde kendilerine yer bulması dikkat çekmektedir. Bu bağlamda dijitalleşmenin getirdiği online süreçler film festivallerini çeşitli konularda etkilemektedir. Akser'e göre bu etkiler festivallerin tanıtımına olan katkısıdır. Sosyal medya mecraları üzerinden film festivallerinin bilinirliği artmaktadır. Online festivallerde ekstra içerikler eklenebilmektedir. Düşük bütçeli film yapımcıları, YouTube, Dailymotion gibi platformlara filmlerini yükleyerek dağıtım problemini daha az yaşamaktadır. Ayrıca festival çalışanlarına da daha az ihtiyaç duyulur. Film jürileri aynı mekânda bulunmak zorunda değildir. Online süreçler ile festivallerin organizasyonu ve jüri arasında iletişim kolayca sağlanmaktadır (Akser, 2014 112-113). Yazar öne sürdüğü fikirleri örneklendirmek adına çeşitli film festivallerini inceler. Bunlar; KAR Film Festivali ve TISFEST festivalleridir. Bu bağlamda dijitalleşme süreçleriyle film festivallerinde katılımcıların ve yaratıcıların başkalarına ulaşma şansı artar, maliyetler düşer. Çeşitli sosyal medya platformları üzerinden kısa filmler veya belgeseller ücretsiz şekilde yüklenebilir ve izlenebilir (a.g.e.: 121).

Hirschkind, Abreu ve Caduff tarafından yapılan çalışmada, yeni medyanın yeni bir toplum düzeni yaratabileceği üzerine çeşitli savlar bulunmaktadır. Yeni medyanın potansiyellerine pozitif bir açıdan bakan makalede *Fahrenheit 451* filmi üzerinden örneklendirme yapılır. Sözü edilen filmdeki gibi yeni medya ile daha özgür bir dünya düzeni yaratmak mümkündür. Zira dünyadaki birçok eşitsiz yapı ve sosyal hiyerarşik yapılar değişmeden devam etmektedir. Yeni medya ile gelişen olanaklar sayesinde yeni bir toplum düzeni oluşturulabilir. Yazarlara göre *Fahrenheit 451* filminde baş karakterin filmin sonunda keşfettiği ütöpik dünyayı olumlu bir bağlamda bu dünyada da kurmak mümkündür. Yeni medyanın olanakları doğru kullanılırsa böyle bir düzen gerçek olabilir (Hirschkind, de Abreu, Caduff, 2017: 11).

Dijital sinema terimi gün geçtikçe ana akım medyada daha fazla haber olmaktadır. Bunun nedeni sinemanın ileride dijital platformlara taşınacağı yönündeki uzun dönemli

tahminlerdir. Bu teknolojik dönüşüm film yapımcıları, dağıtıcıları ve yaratıcıları arasında radikal dönüşmelere neden olacaktır. Sinemanın yapısındaki bu dönüşümler sosyal yaşamda da birtakım değişiklikleri beraberinde getirecektir. Elektronik aletlerin küçülmesi, yaygınlaşması ve artan mobilite sonucunda film tüketim alanları yalnızca sinemalar olmaktan çıkacaktır. Sinemanın dijitalleşme süreci ‘dijital yaşamın’ ekonomik ve kültürel sonuçlarından birisidir. Dijital sinemanın dönüşümü ile sektöre yeni ekonomik aktörler katılacaktır. Filmlerin yapımı, dağıtımı, teknik işlemleri, yazılım-donanım alanlarında yeni şirketler, kişiler ve yasalar görülecektir (Boddy, 2008: 142).

Yeni medya sistemlerinin gelişimiyle dijitalleşmeye başlayan sinema sektöründe kapsamlı değişimler yaşanmaktadır. Eskiden kesin olarak tarif edilebilen iki farklı endüstriden ortaya çıkan film sektörü artık birden çok ağa sahip, çoklu iş modellerinin hâkim olduğu bir sisteme evrilmektedir. Sinemanın dijitalleşme sürecinde dikkat edilmesi gereken nokta sadece teknik kalite ve görsel çözünürlük değil, güçlü psikolojik etkisi ve sosyal yapılardaki değişimler de olmalıdır. Sinemadaki dijitalleşme teknik alanlarla birlikte sosyal, kültürel ve sanatsal alanlarda da çok sayıda değişim getirecektir. Yeni görüntü teknolojileri ile sosyal ve bireysel sınırlar, mesai ve boş zamanlar, özel ve kamusal alanlar, samimiyet ve kendini sunma gibi çeşitli çerçeveler yeniden tanımlanacak, sinema üzerinden beklenen veya beklenilmeyen şekillerde değişikliklere uğrayacaktır (Boddy, 2008: 156).

Tryon, dijital mobilite makalesinde dijital teslimat (digital delivery) kavramını öne sürer. Süregiden dijital dönüşümler çağında kültürel yapıda da değişimlere neden olan ‘dijital teslimat’ kavramını, dijital platformlar ve taşınabilir elektronik cihazlar üzerinden tartışır. Platformların mobilitesi ile izleyici filme oturma odasındaki bir televizyonda başlayıp kendi odasındaki iPad’inde devam edebilir. Bu sayede izleyici internet bağlantısı ve güç kaynağı ile film koleksiyonunu yanında taşıma şansına erişir. Platformlar arası hareket haline olma sayesinde insanlar nerede, ne zaman, neyi izlemek isterse bunu yapabilecek konumda olur. Dijital film izleme platformları veya YouTube gibi video siteleri ile izleyici, eskiden televizyonda tek bir yere mahkûm olarak izlediği içeriği tüketmek zorunda kalmaz. Pasif olan izleyici artık daha bilinçlidir. Mobil teknolojiler ile klasik izleyicilik alışkanlığı sona erer (Tryon, 2012: 289-290).

Sinemanın dijital dönüşümü aynı zamanda sektördeki yapım, dağıtım ve tedarik zincirini de derinden değiştirmektedir. Bu değişim video kasetler ve kablolu televizyonların kullanıma girmesinden daha fazla değişime sebep olmaktadır. Tüm bu yaşanan değişimler

izleyicilerin algılarında ve deneyimlerindeki bir noktaya işaret eder: medya endüstrisi artık izleyicileri takip edebilmek için daha fazla araca sahiptir. İzleyiciler, reklam verenler tarafından daha görünür haldedir. Aktif kullanıcıların reklam içeriklerine maruz kalması kolaylaşmaktadır. Böylece ‘kara kutuya’ işlenen verilerle bireylerin boş zamanlarını nasıl kullanmak isteyecekleri bilinmektedir. Film tüketiminin kültürel alışkanlıklardaki yerini anlamak için çok sayıda değişimi gözlemlemek gerekir. Çünkü sinemadaki dijital dönüşüm, kullanıcılara istedikleri yerde istediği içeriği tüketme şansını vermesinden ötürü kullanıcılar medya şirketleri tarafından daha kırılgan hale gelmektedir (Tryon, 2012: 299).

Dijitalleşme birçok yeni dağıtım kanalı ortaya çıkarmaktadır. Böylelikle daha fazla sayıda film üretiminin önü açılır. Örneğin 1990 yılında ABD’de üretilen film sayısı neredeyse 500 iken 2010’da bu sayı 3000’e ulaşır. Bu durumun nedeni Amazon Prime Video, Netflix, iTunes, Hulu gibi dijital yeni medya araçlarının kullanımındaki artıştır. Film üretiminin yanı sıra gösteriminde de fiziksel limit ortadan kalkar. Ayrıca yapılan filmlerin online mecralarda oynanması da film üretim ve dağıtım sürecini etkilemektedir. Rotten Tomatoes, IMDb ve Metacritic gibi sitelerde yapılan puanlamalar filmlere olan ilgiyi etkilemektedir (Waldfoegel, 2017: 202-204). Dijitalleşme ile gelen olumlu taraf şirketlerin sinema, televizyon, müzik endüstrilerindeki maliyetlerinin düşmesidir. Bu tasarruf imkânı ile firmalar daha fazla filmi veya ürünü piyasaya sürme imkânına kavuşmaktadır (a.g.e.: 212).

Sinema, icadından bu yana teknoloji ile sıkı bir ilişki içindedir. Sinemanın gelişim sürecinde teknolojik gelişmelerle kendini yenilediği ve geliştirdiği görülmektedir. Dijital sinema da bu sürecin sonunda ortaya çıkmaktadır. Dijital sinema kavramı; yapım, dağıtım ve gösterim pratiklerinin tamamen sanal olarak gerçekleşmesi sürecini ifade eder (Erkılıç, 2012: 94). Dijital sinema ile sinema endüstrisine çok sayıda yeni olanlar sunulmaktadır. Yapımcılar, yönetmenler için yeni imkanlar ve şartlar oluşmaktadır. Filmin yaratıcısı filmini sunmak için yeni imkânlarla kavuşurken dağıtımçıları da çevrimiçi galalarla filmlerinin tanıtımında masraflarını azaltmaktadır. Sinema gösterim mekanları da daha rahat film gösterim programları hazırlayabilmektedir. İzleyici de çok sayıda seçenek içinde istediği içeriği seçerek kendine en uygun içeriği seçme ve izleme şansına sahip olduğu görülmektedir (Anadolu, 2020: 39).

Teknolojinin sosyal yapıyı nasıl etkilediği, teknoloji çağında verilerin nasıl kullanıldığı ve teknoloji tabanlı değişime nasıl direniş gösterileceği veya destek verileceği soruları bugünün yeni medya çağında önemini koruyan sorulardır. Teknolojik veriler kapitalizm tarafından veya

kapitalizm için üretilir. Veri ve kapitalizm bağlantısı verilerin kullanımının ne amaçla olduğu konusunda önemli tartışmaları beraberinde getirmektedir. Günlük yaşamın mevcut halinde verilerin rolü nedir? Bu da bir başka ele alınması gereken konudur. Veriler günümüzde insanları temsil eden, onların yerine konuşan konumdadır. Veriler, algoritmalar, görselleştirmeler ve analizler bireylerin kapitalist bağlamda ne kadar kullanışlı hale getirilebileceği üzere tasarlanırlar. İnternet, sosyal medya, film platformları veya diğer yeni medya araçları ile veri biriktirmek kolaylaşmaktadır. Bilinçli veya bilinçsiz şekilde kullanıcıların paylaştığı bilgiler, beğenileri, talepleri ve olumlu-olumsuz görüşleri büyük endüstri kuruluşları için çok değerli bilgilerdir. Bu bilgilerin bugün ve gelecekte nasıl kullanılabileceği tartışmalı bir alandır. Eleştirel düşünce geleneğinin savları, Benjamin'in ve Marx'ın fikirleri, bu tartışmayı doğru analiz edebilmek için yardımcı olabilecek kaynaklardır (Thatcher, Dalton, 2022: 13-14).

Erkılıç, Bauman'ın *Akışkan Modernite* kavramından yola çıkarak *Akışkan Sinema* ve *Akışkan Film Teorisi* kavramlarını öne sürer. Akışkan Modernite, güncel sosyal bilimlerde çalışmalarında postmodern kavramı yerine modernizmin ikinci aşması olarak değerlendirilen, modern çağın şimdiki durumunu tanımlamak için kullanılmaktadır. Marx'ın "katı olan her şey buharlaşıyor" cümlesinin yerine katı olan her şeyin buharlaşmadığı akışkanlaştığı belirtilmektedir. Bugünün toplumları sürekli hareket halinde olsa da kesinlikten ve sınırlardan yoksun oldukları görülmektedir. Bu kesinliklerin yerini belirsizlik ve esneklik almaktadır. Bu durumun iki nedeni bulunur; ilki toplumsal biçimlerin oluşmasına oranla daha yüksek hızla çözülmeleri, ikinci neden olarak bireysel ve yerel politika ile merkezi iktidarın (küresel ve sınır ötesi) ayrışmasından ötürüdür. Akışkan Modernite'de her türlü sınır belirsizleşip daha esnek ve kararsız görünürken, hız ve zaman önem kazanmaktadır (Erkılıç, 2017: 59-60).

Dijital sinema çağında yeni teknolojik uygulamalar kullanılmaktadır. Bilgisayar destekli programlarla yaratılan görüntüler sinemada sıklıkla görülmektedir. Nitekim bazı filmlerde gerçek çekimlerden daha fazla yaratılmış sanal görüntüler kullanılmaktadır. Buradan hareketle dijital sinema çalışmalarında birtakım kavramlar ortaya çıkmıştır. *Elastik gerçeklik* de bunlardan biridir. Lev Manovich tarafından öne sürülen bu kavram; sinemanın dijitalleşmesine bağlı olarak fotografik gerçekliğin yerine bilgisayar programları tabanlı sayısal olarak değiştirilebilir bir gerçekliği temsil eder. Gerçeklik, objektif önünde kayda alınmadan da değiştirilebilir, renklendirilebilir veya kesişebilir (Erkılıç, 2017: 62).

Dijital sinema çağında ortaya çıkan bir diğer kavram da *Algısal Gerçeklik* kavramıdır. Stephan Prince tarafından öne sürülen bu kavrama göre; dijital olarak yaratılan görüntüler hem gerçekçi bir aydınlatmaya ve yüzey dokusuna sahip olabilir hem de fiziksel nesnelerin gerçeklik hallerini alaya alabilir, eğip bükebilir, çarpıtabilir. *Jurassic Park* ve *Terminator* film serilerinde gerçek olamayan temsili karakterler oluşturularak seyircinin algısal gerçekliği inşa edilir ve seyircinin işitsel-algısal deneyimine hitap edilir (Erkılıç, 2017: 63).

Yeni medyanın sinemada kullanım imkânı sağladığı bir diğer özellik de CGI teknolojisi. CGI teknolojisi, filmlerde temel bir yapım pratiği ve anlatıda önemli bir yer oluşturan bir kod durumundadır. Dijital sinema; ‘elastik’ ve ‘algısal’ gerçekliği ile ticari sinema ve bağımsız yapımlar, deneysel ile avant-garde filmler arasındaki sınırları esneterek ve belirsizleştirerek yeni anlatım formlarına, tarzlarına ve melez yaklaşımlara olanak tanımaktadır. Dijital sinema çağında ‘Akışkan Sinema’ ile sınırlar genişleyerek, gerçekliğe yeni bakış açıları sunulmaktadır. Peliküle dayalı sinemada gerçekliğin tartışmalı etkisine karşın dijital sinemada gerçekliğin değiştirilmesi mümkündür (Erkılıç, 2017: 69).

Sinemanın bugün geldiği dönemde filmlerin artık tablet, cep telefonları, bilgisayar ve televizyon ekranlarında izlenebilmesi klasik sinema salonu-seyirci ilişkisini tamamen yok etmese de köklü olarak değiştirmektedir. Sinemada şu an; klasik anlatı yapısının değiştiği, metinlerarasılığın sıklıkla görüldüğü, çizgisel anlatımın azaldığı, karmaşık ve çoklu platformlarda inşa edilen anlatı yapılarının bulunduğu bir dönemde yaşanmaktadır. Klasik hikâye ve anlatı çizgisi ile sinema salonu-seyirci ilişkisi devam etmektedir. Fakat yeni medya araçlarının etkin olduğu bugünlerde dijital sinema yeni bir deneyim ve keşif alanıdır (Çelenk, 2015: 241).

4.3.2. Dijital Platformlar

Dijital film platformları, isteğe bağlı video sistemi (Video on Demand-VoD) kullanıcının istediği zaman film, dizi, belgesel ve TV şovu içeriklerini seçip izlemesine imkân tanıyan online bir yayın hizmettir (Aral, 2018: 49). Dijital platformları sunulan içeriklerin kullanıcı tarafından istenen zamanda, yerde ve sürede izlemelerine olanak tanır (Kandemir, 2013: 16).

Netflix, Amazon Prime Video, Disney Plus gibi platformlar öncelikle içerik sunmak amaçlı hizmet vermektedir. Fakat bu platformlar zamanla sadece kendi platformlarında

göstermek üzere milyonlarca dolar yatırımlarla kendi içeriklerini üretmişlerdir. Böylece sözü edilen platformlar üretim, gösterim ve dağıtım süreçlerine de katılarak dikey bir iş modeli sunmaktadırlar. Bu durum konvansiyonel sinemanın üretim ve gösterim aşamalarını da etkilemektedir. Platformlardaki filmlerin çeşitli taşınabilir araçlar ile istenilen yerde izlenebilme imkânı yüzyıllık sinema endüstrisinde köklü değişiklikler yaratmaktadır. Ayrıca Netflix 2019 yılında Amerika Sinema Filmleri Derneğine (MPAA) üye olması da sektör adına büyük bir değişimdir (Zengin, 2022: 195).

Dijital platformlar temelde sinema sektörünün ürettiği eserlerin satışını kolaylaştırır. Sinema salonlarına veya televizyon kanallarına sahip medya şirketleri ellerindeki filmleri, platformlar üzerinden daha özelleştirilmiş kitlelere ulaştırır. Platformların sunduğu hız, üretim ve dağıtım süreçleri farklı gelir kaynakları elde edilmesine olanak sağlar. Bu iş modelinin başarısından doğru orantılı olarak ürünün kendi değeri de etkilenir. Sinemanın dijitalleşme sürecinde sinema salonlarının boşalması hem film gösterim mekanları için hem de bu yeni iş modeline uyum sağlayamayan üreticiler için olası risklerin gerçekleşmesi anlamına gelir (Mert, 2021: 74). Hollywood uzun zaman ürünlerini tüm dünyaya pazarlayan küresel sinema sektöründe hâkim konumdadır. Pazara görece yeni giren Netflix de bu pazarlama tekniklerini uygulamaya çalışır. Netflix, hizmet verdiği ülkelerdeki yerel yapım firmalarıyla iş birlikleri de yaparak daha esnek bir iş modeli geliştirmektedir (a.g.e.: 81).

Henri Lefebvre'nin gündelik yaşamın sorgulamasına ilişkin değerlendirmelerinde şehirdeki gündelik yaşamı üreten mekanlardan birisi de sinemadır (Lefebvre, 2004: 87). Yeni medya araçlarıyla birlikte kültürel tüketim alışkanlıkları dönüşüm geçirmektedir. Sinemanın yerini dijital platformların alması, gündelik yaşamdaki tüketim alışkanlıklarının sonuçlarından biridir. Bu bağlamda dijital platformlar, toplumun film izleme alışkanlığını yeniden üreten motivasyon özneleri konumundadır (Torun, 2021: 374).

Dijital platformlar seyir kültürünü değişime uğratmaktadır. Film izleme deneyimi, toplu halde sinemaya gitmekten daha küçük gruplara veya bireysel izleme deneyimine dönüşmektedir. Film izleme deneyimi büyük perdede etkileyici ses sistemine sahip salonlardan daha küçük ekranlarda ev konforunda izlemeye dönüşmektedir. Sinemanın eşsiz atmosferine karşılık dijital platformlar, düşük fiyat politikası güder ayrıca istenilen yer ve zamanda izlenme olanağı, zengin ve kaliteli içerikler sunar. Dijital platformlar ile geniş kitlelere daha hızlı şekilde ulaşmak mümkündür. Dijital platformlar bağımsız sinema için de daha fazla gösterim şansı yaratmaktadır. Az sayıda salonda gösterim imkânı yakalayan bağımsız filmler, bu

platformlarda daha fazla izleyiciye ulaşır. Bağımsız filmlerin tanıtımlarının ve reklamlarının yapılmayışı, az kapasiteli salonlarda oynatılması yüzünden maddi olarak bir kazanç elde edemeyen filmler, bu platformlar üzerinden daha fazla ulaşılabilir konumda bulunur (Aytekin, 2020: 83).

Dijital platformlar bağlamında değinilmesi gereken bir nokta da gündelik yaşam literatürüne giren Netflix effect/etkisidir. Bu kavram yeni medyanın kendine ait özelliklerinden olan; çoklu ortam sağlama, kitlesizleştirme, bireyselleştirme ve mekândan bağımsızlaştırma konularını içermektedir. Ayrıca ‘aşırı izleme, içerikleri saatlerce üst üste izlemek’ anlamına gelen İngilizce literatürde “binge-watching” olarak geçen terim de zaman içinde “netflixing” kavramıyla birlikte kullanılmaya başlar (Torun, 2021: 375). Netflix’in 2020 yılı sonunda 190 ülkede 203 milyon abonesi bulunmaktadır. Aynı yılın geliri 25 milyar dolar, yıllık kârı ise 4,6 milyar dolardır (Netflix, 2021). Netflix’in sinemanın bir tamamlayıcısı olduğu, sinemada kendine yer bulamayan filmlerin bu tür platformlarda gösterim olanağı bulunduğu görülmektedir. Sinemada yeni pazarlar yaratan Netflix’in sinema sektörünün gösterim ve dağıtım aşamasını derinden etkilemeye devam edeceği öngörülmektedir (Torun, 2021: 384).

Dijital film platformlarına dair çeşitli endişeler de bulunmaktadır. Bu platformların internet erişimi gerektiren ücretli abonelik sisteminin, yeni bir kentli orta sınıf seyirci yaratacağı ve alt sınıftan insanların filmlere erişimde güçlük çekeceği öngörüsü bulunmaktadır. Bu nedenle birçok insanın filmlerden mahrum kalacağı tahmin edilmektedir. Ayrıca algoritmalar ile platformların sinema izleyicisini müşteriye dönüştüreceği ve bunun sonucunda da farklı bir sinema kültürünün oluşacağı yönünde eleştiriler getirilmektedir (Erkılıç, Erkılıç, 2021: 118).

Siles, Rojas, Naranjo ve Tristan’a ait çalışmada, Netflix’in algoritmalarının nasıl çalıştığı ve ‘Netflix’in karşılıklı evcilleştirmesi’ olarak tanımladıkları kullanıcılarla arasında inşa ettiği yapay zekâ ilişkisi ele alınmaktadır. Netflix profili olan 25 kişi bu çalışmaya katılmıştır. Netflix’in söz konusu kullanıcıların beğenilerinden yola çıkarak, kültürel kodları da kullanarak bireylere ne şekilde özel seçimler sunduğu analiz edilmiştir. Çalışmaya göre Netflix başta olmak üzere dijital platformlarda algoritmalar öncelikli bir statü elde etmektedir (Siles, v.d., 2019: 499). Bu statüden endişe duyan kesimler algoritmaların günlük yaşamdaki etkisinin ve kullanımının artışını ‘data kolonyalizmi’ olarak adlandırmaktalar. Onlara göre veri kolonyalizmi, tarihsel kolonyalizmin soyut nicel yöntemlerinin kullanıldığı bir başka versiyonudur (Couldry, Mejias, 2019: 337).

Aynı çalışmaya göre Netflix kullanıcılarını ‘evcilleştirmektedir’. Bu evcilleştirme süreci şu şekildedir; Netflix’in tavsiyeleri kullanıcılar tarafından tercih edilmektedir. Netflix bu sayede kullanıcıların gündelik yaşamında yer edinmektedir. Kolonize olan kullanıcılar algoritmalar üzerinden ideal tüketiciler olur. Bu çalışma düzeneği beş spesifik madde üzerinden açıklanır. Bunlar; ‘Netflix’in kullanıcılara özel kişisel sunumları’, ‘algoritma tavsiyelerinin Matrix kodlarıyla entegre çalışması’, ‘kullanıcıların gündelik yaşamlarındaki ritüeller’, ‘Netflix’in çeşitli yönlerine karşı direnme’ ve ‘Netflix’in sunduğu tavsiye algoritmalarının kamusal yaşamdaki yeri üzerine tartışma’ olarak sıralanmaktadır. Çalışmaya göre Netflix’te tüketilen içeriklerin %75’i algoritmalarının kullanıcılara tavsiyesi sonucudur. Yazarlara göre bu başarı oranının nedenlerinden bir diğeri de kullanıcıların gönüllü olarak ‘evcilleştirme’ sürecine katılmalarıdır. Platformlar, kullanıcıların meyilli oldukları niyetleri algoritmalar üzerinden şekillendirir (Siles, v.d., 2019: 500).

Netflix algoritmaları ve bu bağlamda kullanılan diğer algoritmalar, bugünün kültür yapısını şekillendirmektedir. Kullanıcılar sosyal, kültürel, mesleki ilkeleri ve değerleri izledikleri içerikler etkisiyle norm haline getirmektedir. Bu sayede algoritmalar gündelik bireysel yaşamda ve kamusal alanda söz sahibi olmaktadır. Yazarlara göre algoritmalar bireylerin yaşamını kolonize etmektedir. Algoritmaların kültürü yeniden tanımlama, standartlaştırma veya zenginleştirmedeki rolüne ilişkin güncel tartışmalar tam da bu döngüsel etkileşim içinde yer almalıdır (Siles, v.d., 2019: 517).

Dijital platformlar kültürdeki düşünce yapısını, hayat tarzlarını ve kültürel değerleri korumada veya muhalefet yaratmada önemli bir rol oynar. Platformların kullanıcı desteği, en iyi içeriği sunma özelliği ve ulaşılabilirliğinin kolay olması ile önceki dağıtım, üretim ve izleme pratiklerinden farklıdır. Bu farklılıklar aynı zamanda geçmiş ile şimdinin tüketim alışkanlıkları ve hayat tarzları hakkında gözlem yapma, karşılaştırma imkânı sağlar. Dünyanın önde gelen dijital platformları bugünün kültürünü şekillendirmektedir. Lotz, Eklund ve Soroka’nın araştırmasında Netflix’in 17 farklı ülkedeki ulusal kütüphanesi incelenir. Bu ülkeler Netflix’in üye sayısının dünya genelinde %80’ini oluşturan ülkelerdir. Çalışmada eleştirel iletişim çalışmalarında asıl tartışma konusu olan uluslararası medya akışları ve güç konusunda mevcut teorilerin yeniden gözden geçirilmesi hedeflenmektedir. Ayrıca küresel yayıncıların kültürel güç hakkında mevcut iletişim teorilerinde hangi konumda oldukları ele alınmaktadır. Araştırmaya göre Netflix, dünyanın farklı noktalarında ortak (evrensel) bir hikâyeye anlatma

normu yaratır. Bu sayede farklı ülkelerde yarattığı içeriklere farklı insanların ilgi göstermesini sağlar (Lotz, Eklund, Soroka, 2022: 1-2).

Dijital film platformlarına ait algoritmalarının nasıl çalıştığı konusu büyük bir tartışma konusudur. Önde gelen dijital platformlar da kendi algoritmalarını geliştirmeye devam etmektedir. Netflix'in kullandığı algoritmanın yeni medya disiplini dışında başka disiplinlerde de kullanıldığı görülmektedir. Ronsohoff'un çalışmasında Netflix'in kullanıcıları için geliştirdiği algoritmanın biyoloji ve tıp alanlarında da kullanıldığı görülmektedir. Netflix'in sponsor olduğu yarışmada Biomarkers olarak adlandıran bilim insanları Netflix'in geliştirdiği matematiksel veri analizine dayalı araştırma dizaynını Proteomik (protein alanında yapılan çalışmalar) çalışma sahasında kullanırlar. Sözü edilen yarışmadaki araştırmacılar verileri daha iyi analiz edebilmek için Netflix'in algoritmasını geliştirmeye çalışırlar. Tüm elde edilen veriler ışığında Biomarker'lar vücuttaki kanserli hücreleri tespit etmeye çalışırlar. Kanserli hücre tespitindeki çalışmalarda başarı ve doğru tespit oranı genellikle düşük olsa da ilerdeki çalışmalar için umut vaat etmektedir (Ronsohoff, 2010: 172).

Yukarıda sözü edilen çalışma Netflix gibi dijital platformların kullandığı teknolojik araçların disiplinlerarası çalışmalarda kullanılması bağlamında önemli bir örnektir. Netflix'in verileri analiz etmek için kullandığı 'matematiksel analiz desenleri' tıp, biyoloji gibi alanlarda olası hastalıkları tespit etmek için yardımcı araçlardandır. İstatistikçiler ve veri analistleri ile tıp alanındaki bilim insanlarının ortak çalışmaları önemli sonuçlar vermeye başlamıştır. Bu iki alanın birlikteliğinin teknolojik indirgemeci olduğuna yönelik eleştiriler bulunmaktadır fakat söz konusu verileri analiz ederek bu alanda önemli bulgular elde edilebilirse, güvenilir keşif olanakları sınırsız olacaktır (Ronsohoff, 2010: 175-176).

Dijital platformlar tarafından yapılan filmlerin film festivallerine etkisi de sinema sektöründeki bir başka yeni gelişmedir. Netflix yapımlarının 70. Cannes Film Festivalinde (17-28 Mayıs 2017) ve 91. Akademi ödülleri (24 Şubat 2019) tartışmalara neden olduğu görülmektedir. Netflix yapımı *Okja* (2017) ve *The Mayerovitz Stories* (2017) filmlerinin Cannes Film Festivaline seçilmesi tartışma yaratır. Fransız film sendikaları ve dağıtımçıları bu durumu protesto ederler. Akademi ödülleri de 2019 yapımı *Roma* filmi en iyi film ve en iyi yabancı filmler dahil 4 Oscar kazanır. Dijital platformların akademi ödülleri ruhuna ters olduğunu ifade eden Steven Spielberg, diğer akademi üyelerine Netflix filmlerinin yarışmaya alınmaması yönünde talepte bulunur. Bu önerisi reddedilir. Basında da bu konuyla ilgili çok sayıda tartışma görülür (Zengin, 2022: 198-200). Netflix 69. Berlin Uluslararası Film

Festivalinde de (7-17 Şubat 2019) tartışma yaratmıştır. *Eliasa Y Marcela* filminin festivalde yer alması ve altın ayı ödülü için yarışması üzerine 160 sinemacı festival yönetimine mektup göndererek bu durumu protesto eder (Erkek, 2019: 111).

Dijital platformların yükselişi sinema salonlarını da kaçınılmaz olarak etkilemektedir. Sinema salonuna giderek film izleme deneyiminin kendine özgü bir ‘aura’sı bulunmaktadır. Ayrıca sinemaya giden insanların sosyalleşme ihtiyacını da karşılamaktadır. Dijital platformların sözü edilen yükselişinde onlarla çatışmak yerine iş birliği yapılması sinema sektörünün yerleşik şirketleri için daha faydalı gözükmektedir. Bu duruma örnek olarak MUBI ile film yapım şirketlerinin iş birlikleri ve ortak yapımları verilebilir. Bu iş birlikleri sinema salonlarının geleceği için önemlidir. Bu perspektifteki adımlar hem sinemanın iktisadi yapısına hem de sanat yönüne yenilikler getirecektir (Zengin, 2022: 204).

Sosyal medyada yapılan tanıtımlar filmlerin başarılı veya başarısız olmasında etkilidir. Sinema izleyicilerinin tercihlerini etkilemek, filmin izlenme oranlarını arttırmak, pazarlama kampanyaları oluşturmak, hayranlar ile sıkı bir ilişki etkileşim içine girmek gibi farklı nedenlerle sosyal medya araçları kullanılmaktadır (Saticı, 2021: 93). YouTube’da film fragmanları gösterimi, filme dair izleyicilerin ve eleştirmenlerin yaptığı yorumların bulunduğu kanallar da sinemanın YouTube’la ilişkisinde önemli noktalar. YouTube sinema sektörüne ilişkin çok sayıda içeriğe ev sahipliği yapmaktadır. Bunlardan bazıları film festivallerine, yapım ve dağıtım şirketlerine ait resmi kanallardır (Yolcu, 2016: 120).

Yeni medya günlük yaşamda daha fazla yer etmektedir. İnternet ve sosyal medyanın dünyanın çoğunluğunda ulaşılabilir olduğundan beri yeni medya, sosyo-kültürel değişimlerde çok etkili olmaktadır. Dijitalleşme olarak da adlandırılan bu durum sadece yeni medyada geçerli değildir. Toplumun her katmanı bu durumdan etkilenir. Bunun sonucunda ‘YouTuber filmleri’ olarak adlandıran hibrit bir tür ortaya çıkar. Bu tür genellikle komedi, romantik, korku ve gençlik filmlerinde görülmektedir. YouTuber filmleri, gençlerin sosyal medya kullanırken sevdiği alışkanlıklarla ticari sinemanın gerekenlerini birleştiren bir yapıya sahiptir. Hikâyesi ve teması arasında büyük boşluklara sahip olan bu filmlerde genellikle YouTube dünyasının aşırılıkları, abartıları görülmektedir. YouTuber filmleri ticari sinemanın yeni dönem popüler filmlerindendir. Yeni medyanın gelişimiyle sinema dünyasında ortaya çıkan bu film türü her geçen gün daha da fazla izleyici çekmektedir. Yaratıcılıktan ve orijinallikten uzak olan bu filmlerin ulaşılabilirliği fazladır. Çünkü YouTube kanalları ve YouTuber’ların etkinlik alanları

geleneksel medya ve sinemaya göre daha fazladır. Yeni medyanın sınırlarının genişlemesiyle büyüyen YouTuber filmleri ileride daha fazla adından söz ettirecektir (Ekinci, 2020: 114).

Türkiye’de sinema-YouTube etkileşimine yönelik örnek filmlere bakıldığında; sosyal medya influencer’larının *Enes Batur Gerçek Kahraman* (2019), *Kafalar Karışık* (2018), *Oha Diyorum* (2017), *Aslı Gibidir* (2019) filmleri ön plana çıkar (Satıcı, 2021: 144). Sinemanın geleneksel özellikleri basitleştirilerek ve YouTube’un estetik yapısı dikkate alınarak ticari kaygılarla yapılan bu influencer filmleri, yeni medyanın ve sinemanın gücünden yaralanmayı amaçlayan melez yapımlardır. Hedef kitlesi gençler olan popüler kültür ürünü YouTube filmleri, yeni medyanın sınırsız olanaklarını ve sinema dünyasının sınırlarını bulanıklaştırmaktadır. Dijital çağın ünlüleri olarak YouTube influencer’ları, ‘YouTuber filmleri’ terimini sinema literatürüne kazandırmıştır (a.g.e.: 150).

Dijital film izleme platformlarında en büyük aktörler Netflix ve Amazon Prime Video başta olmak üzere Hollywood yapım şirketleridir. Fakat bu platformların kütüphanelerinde bağımsız sinema örnekleri veya sanat filmleri çok az bir yere sahiptir. Sinefillere hitap edebilecek bir dijital film platformu eksikliği bugünün VoD (Video on Demand) servislerinde MUBI ile kapatılmaktadır. Smits ve Nikdel de MUBI’nin yapısal ve içeriksel özelliklerini ele alırlar. Yazarlar, ayrıca MUBI’nin diğer platformlarla rekabetini de inceler. MUBI’de gösterilen filmlerin çeşitliliğine ve Avrupa’daki kuruluşlardan kazandıkları desteklere de değinirler (Smiths, Nikdel, 2018 :3). MUBI dışındaki VoD platformlarındaki içerikler genel olarak ülke kültürlerinin yok olmasına sebebiyet veren, eğlence odaklı, tek bir kültür yaratımı sağlayan yapımlardır. MUBI ise çok sayıdaki dijital platform arasında yerel kültürlere, geleneklere değer veren film içerikleri ve seçkisiyle alanında kendine has bir konumda bulunmaktadır (a.g.e.: 14).

Yeni medyanın karmaşık yapısı içinde izleyici, üretici-tüketici konumları arasında gidip gelmektedir. İzleyici hem etkileşim üzerinden içeriklere dahil olarak film metasıyla iletişime geçer hem de endüstri tarafından bir nesne olarak tasarlanır. Bu bağlamda izleyici hem kültürel üretime dahil olur hem de ekonomik çıkar sisteminin bir parçası olur. Böylece birden fazla role sahip olur (Mert, 2021: 230).

Türkiye’de de yeni iletişim olanakları ile sinema arasındaki bağı yakından takip eden dijital platformlara bakıldığında; BluTV, Puhutv, Gain ve Exxen gibi yerli dijital platformlar da Türkiye’de yapım, gösterim ve dağıtım aşamalarına katılarak Türk sinema sektöründe söz

sahibi olmaya başlamışlardır. Özellikle çok sayıda altyazılı ve dublajlı içeriği kütüphanesine ekleyen bu platformlar, kendi yerli yapımlarını da çekerek dijital sinemada öncü rol oynamaya çalışmaktadır (Anadolu, 2020: 3).

Dijital film izleme platformları kullanıcılarına düşük ücretlerle, sansürsüz içeriklere sınırsız erişim imkânı sağlamaktadır. Bu nedenlerden dolayı dijital film platformlarının konvansiyonel sinemaya karşı avantajları barizdir. Yeni medya teknolojilerinden olan dijital platformlar çağını yakalayan, gelişimini devam ettiren ve sinema endüstrisini derinden etkileyen bir alan olmaya devam edecektir (Erkek, 2019: 146).

4.3.3. Covid-19 Pandemisi ve Sinemaya Etkisi

Yeni medya, dijital platformlar ve sinema hakkında güncel bir inceleme yapılırken COVID-19 pandemisine de ayrı bir başlık açılması gereklidir. Çünkü pandemi sürecinde yeni medya teknoloji araçlarının ve dijital film platformların bilinirliği, kullanımı, abone sayısı ve gelirleri artmıştır. Ayrıca pandemi sinema endüstrisini derinden değiştirmiştir.

COVID-19 salgınının en çok etkilediği alanlardan birisi de sinema sektörüdür. Pandemi sonrası çok sayıda sinema salonu kapanmış, birçok proje iptal edilmiş ve çekilen yüksek bütçeli filmlerin gösterim tarihleri ertelenmiştir. Ayrıca sektörde çok sayıda insan işsiz kalmıştır. Film endüstrisinde gelir kayıplarıyla ilgili bazı istatistikler şu şekildedir; Çin’de 70000 sinema salonu kapatılmış ve toplam gelir kaybı 5 milyar dolar civarında gerçekleşmiştir. ABD’de 2020 sinema gelirleri bir önceki seneye göre yüzde %75,9 oranında bir azalma göstermiştir (Akyıldız, Akyıldız, 2021: 161).

COVID-19 Pandemisinde sinema sektörünün yapım-dağıtım-gösterim aşamalarında önemli bir kırılma ve yeni bir yapılanma oluşur. Yaşanan değişimlerden en çok sinema salonları etkilenir. Pandemi dönemi öncesinde sinemada konvansiyonel (peliküle dayalı) sinemadan dijital sinemaya geçiş başlamaktaydı fakat COVID-19 Pandemisi bu değişimi hızlandır. Sinemanın kendi yapısal değişimlerinin yanı sıra kapitalizmden dijital kapitalizme geçiş de bu sürecin bir parçasıdır. Sinemanın tarihsel gelişimi boyunca teknolojik gelişmeler her zaman büyük öneme sahip olmuştur. Bugünün teknolojik gelişmeleri de sinemanın şimdiki değişiminde önemli bir yer tutmaktadır. Pandemi süreci ile teknolojik gelişmeler daha da hız kazanmaktadır (Erkılıç, Erkılıç, 2021: 103).

Pandemi boyunca birçok büyük Hollywood stüdyosu çektiği filmleri kendi dijital platformlarında göstermiştir. Özellikle Warner Media'nın bu süreçte aldığı pozisyon sektörde önemli değişiklikler yaratma potansiyeline sahiptir. Şirket, kendi yapımları olan *Dune*, *The Matrix 4*, *The Suicide Squad*, *Wonder Woman 1984*, *Christmas Day* gibi gişe hasılatı yüksek olması beklenen filmlerin kendi dijital platformu HBO Max aboneleri için Amerika'da ücretsiz olacağını belirtmiştir. Bu yaşananlardan hareketle 'değer zincirindeki ekonomik denge' üst düzey hizmetleri, telekomünikasyon firmaları ve kablo operatörleri gibi altyapıyı elinde bulunduran aktörlere kaymaktadır (Erkılıç, Erkılıç, 2021:107).

COVID-19 Pandemisi birçok film festivalinin iptal edilmesine sebep olmuştur. İptal olmayan film festivalleri de online yapılmıştır. Salgın nedeniyle izleyicisiyle buluşamayan film festivalleri için *We Are One: A Global Film Festival* projesi geliştirilmiştir. YouTube üzerinden reklamsız ve ücretsiz olarak uzun metraj, kısa metraj ve belgesel gösterimleri yapılmıştır. 10-21 Nisan 2020 tarihinde yapılması planlanan 39. İstanbul Film Festivali de bazı filmlerini online bir seçki ile sunmuş, bazı filmlerini de sinema salonlarında göstererek karma yapıda bir festival programını hayata geçirmiştir (Erkılıç, Erkılıç, 2021: 110). Ayrıca pandemi sürecinde Başka Sinema-BluTV iş birliği gerçekleşmiştir. Kirala-izle modeli ile Başka Sinema'da gösterim imkânı bulamayan filmler BluTV'de gösterilmiştir (a.g.e.: 114). İstanbul Film Festivali'nin 15. Köprüde Buluşmalar etkinliği 14-17 Nisan 2020 tarihlerinde online gerçekleşmiştir. 12 filmlik festivalin ödüllü seçkisi MUBI'de gösterime sunulmuştur (Aytekin, 2020: 86).

Pandemi süresince en çok kullanılan uygulama olarak Zoom programı ön plana çıkmaktadır. Program, 2013 yılında Çinli bir Amerikan göçmeni Eric Yuan tarafından kurulur. Pandemi süresince Zoom programı birçok insanın günlük iş yaşamında vazgeçilmez bir konuma gelir. 2020 Cannes Film Festivali Zoom üzerinden yapılır. Çeşitli canlı konserler, kültürel etkinlikler ve eğitim süreçleri bu program üzerinden devam ettirilir (Akyıldız, Akyıldız, 2021: 163).

Bu bağlamda Reha Erdem tarafından çekilen *Seni Buldum Ya* (2021) filmi Türkiye'de Zoom programı ile çekilen ilk filmidir. 'Karantina filmleri' olarak da adlandırılan yeni bir türün ilk örneklerinden olur. Ayrıca birçok yerli-yabancı film pandemi süresince Netflix, BluTV gibi platformlarda prömiyerlerini yapar. *Seni Buldum Ya* filmi de MUBI platformunda yayınlanır (Akyıldız, Akyıldız, 2021: 170).

COVID-19 Pandemisinde dijital platformlarda aşırı içerik tüketme olarak adlandırılan ‘binge wathcing’ tehlikesi, medya tarafından sıkça haberi yapılan bir konu olur. Horeck’e göre pandemi boyunca Netflix, Disney Plus, Amazon Prime Video, Hulu, HBO Max dijital platformları izleyicilere sunduğu içeriklerle ‘birliktelik duygusu’ aşılamağa başarılıdır. Ayrıca dijital platformlar yaşanan güncel gelişmeleri takip ederek içeriklerini mevcut durumlara göre değiştirmektedir. Örneğin Amerika’da Black Lives Matters protestoları başladığında Netflix de Black Lives Matters koleksiyonu adı altında çeşitli film, dizi ve belgesel içerikli bir liste oluşturur ve güncel gelişmeleri takip eder (Horeck, 2021: 37). Yazar, kendi sosyal medya hesabı üzerinden bir anket yapar. Yönelttiği sorulara 250’nin üzerinden fazla kişi katılır. Gelen cevaplarda pandemi süresince ‘aşırı izleme’ deneyimine ilişkin birtakım veriler elde eder. Bunlardan bazıları; dijital platformlarda ‘aşırı izleme’ deneyimleri izleyicilerin toplumsal sorunlarla ilgili farkındalık kazanmalarına yardımcı olabilir. Toplumsal cinsiyet olgusu hakkında yapılan çeşitli filmler ve dizilerle bu konuya ilişkin izleyicilerde ilgi ve empati oluştuğu söylenebilir (a.g.e.: 38).

Sunal ve Kalkan’ın COVID-19 Pandemisinde üniversite öğrencilerinin film izleme alışkanlıklarını ölçmeye yönelik çalışmalarında 445 anket analiz edilmektedir. Öğrencilerin %56’sı kadın %44’ü erkektir. Katılanların %86,3’ünün yaş aralığı 18-24 arasındır. Çalışmada elde edilen verilere göre; öğrenciler pandemi öncesi haftada 2-3 gün film izlemeyi tercih ederken pandemi sonrası bu oran 4-6 güne çıkmaktadır. Pandemi öncesinde filmleri sinema salonlarında takip eden öğrenciler, sinema salonlarının yeniden açılmasıyla filmleri sinema salonunda izleyeceklerini belirtir, diğer öğrencilerin ise filmleri evde izlemeyi tercih edecekleri sonuçlarına ulaşılır. Buradan hareketle teknolojik gelişmelerle gündelik yaşam patrikleri değişmektedir. Bu bağlamda bireyin film izleme eylemi de değişmektedir. COVID-19 salgınıyla film izleme deneyiminde de büyük değişimler gözlenmektedir. Dijitalleşen film izleme pratikleri pandemi boyunca tüketim kültüründe kendine önemli bir konum sağlamaktadır (Sunal, Kalkan, 2020: 198-199).

Aytekin’e göre COVID-19 Pandemisinin sinema sektörüne bir takım olumlu yansımaları da olmuştur. Bunlar; yapımcılar genişleyen zaman dilimi ile elinde bulunan projeleri tekrar gözden geçirme ve iyileştirme şansı bulmuş, yeni projeler üretme fırsatını yakalamışlardır. Sektörde bir yenilenme dönemi yaşanmıştır. Daha iyi bir oyuncu seçimi, yeni oyuncuların keşfi, deneme çekimlerini tekrar izleme, kısaca kast aşaması için verimli bir dönem oluştur. Teknik cihazların bakımı ve kontrolü daha özenli yapılmıştır. Sinema endüstrisi

paydaşları kendilerini, sinema sektörünü ve hedef kitlelerini daha iyi analiz etme imkânına sahip olmuştur. Endüstrinin yaşadığı problemlerin çözümüne yönelik yeni yollar keşfedilmesi adına önemli bir fırsat olmuştur (Aytekin, 2020: 88).

Koronavirüs pandemisinde bireyler psikolojik, sosyolojik, ekonomik, kültürel olarak etkilenmişlerdir. Pandeminin yayılmasını önlemek adına alınan karantina önlemleri gündelik yaşamın tamamına etki etmiştir. Bireylerin gündelik özel ve iş yaşamının sekteye uğramasından ötürü kültür-sanat alanının hem üretim hem de tüketim taraflarında değişimler yaşanmıştır. Yeni medya teknolojilerinin 21. yüzyıldaki ilerleme ve yaygınlaşma hızı, pandemi gibi beklenmeyen olağanüstü şartlarda daha da fazla olmuştur. Bu durumun sağladığı imkânlarla yeni medya teknolojileri, geleneksel medyaya karşı bir üstünlük elde etmiştir. Gelecekte de bu üstünlüğün devam etmesi yüksek ihtimal dahilindedir (Kavas, 2021: 804).

4.3.4. Etkileşimli Sinema ve Aktifleşen Seyirci

İnteraktif kelimesi, İngilizcedeki *interactive* kelimesinden Türkçeye geçer. *Inter* kelimesi Latince ‘arasında süresince’ anlamına gelir. Latince *active* kelimesi de köken olarak ‘doğal bir durumun gidişatını değiştirme’ anlamına gelir. Bu iki kelime birleştirildiğinde ‘karşılıklı hareket eden’ veya ‘değişiklik yaratan’ anlamalarına gelen *interactive* kelimesi oluşur, çift taraflı aktiviteye karşılık gelir (Sayın, 2007: 12). Etkileşimli sinema, sinemaya özgü anlatım olanaklarını interaktif özellikler ile bir araya getirerek, sinema sanatını interaktif bir kimliğe büründüren özel yapımlardır. İnteraktif sinema kavramı, literatürde üzerinde anlaşılmış bir terim değildir. Farklı araştırmalarda farklı terimler bu sinema türüne atfedilmektedir. Bunlardan en çok kullanılanları; katılımcı sinema, interaktif sinema, interaktif film, interaktif enstasyon, interaktif hareketli resimlerdir (a.g.e.: 19).

Demokratik ve eşitlikçi bir film gösterim alanı, kullanıcının/izleyicinin seçim özgürlüğü kazandırır. Dijital film platformlarında online ödeme yapmak, cep telefonundan medya kurumlarına para transferi yapmak, internette haber okurken gazetenin sitesine yorum bırakmak etkileşim sürecinin parçalarıdır (Kara, 2013: 27).

Teknolojik gelişmeler klasik izleyiciyi üretici haline getirmektedir. Bu durum sinemanın içeriğini doğrudan değiştirmekte, mevcut formların içeriğini değiştirip yeni formların da türemesini sağlamaktadır. Üretilen yeni formatların rağbet görmesi konvansiyonel sinema türlerinin de değişmesine neden olur. Aktifleşen seyirci olgusuyla sinema sektörü

tamamen değişmese de ticari kaygıları ön planda olan sinema sektörünü büyük oranda etkilemektedir. Aktif izleyici, üretici pozisyonunun yanı sıra sinema sektörünün bir müşterisi ve doğal olarak hedef kitlesidir (Üstün, 2019: 207).

Medya araçları içindeki en büyük gelişme etkileşim alanında olmaktadır. Etkileşim en az iki veya daha fazla nesne arasında, iletişim aracılığıyla nesnelerin birbirini davranışsal veya biçimsel olarak değişikliğe uğratmasıdır. Yeni medya etkileşim imkânları sunmaktadır. ‘İnteraktivite’ yeni medya teknolojilerinin en temel olgularından biridir. İnteraktif sinema ise seyirci ile seyredilen yapım arasında etkileşimin olduğu, seyircinin filme, filmin de seyirciye etkide bulunması anlamına gelmektedir. İnteraktif sinemaya göre filmler birer etkileşim nesneleridir. Yönetmen ve seyirci filmler sayesinde iletişim kurar. Bu bağlamda film, yönetmen ve seyirci ile ortaklaşa yaratılmış olur (Şeberoğlu, 2020: 82).

Krzysztof Kieslowski’nin tarafından yönetilen *Üç Renk* film üçlemesi de kurgu yardımıyla interaktif bir film izleme deneyimi sunar. Üçlemeyi oluşturan *Beyaz*, *Mavi* ve *Kırmızı* filmlerinde çeşitli ortak anlatılar bulunmaktadır. Örneğin *Beyaz* filminde caddede yürüyen yaşlı bir kadın, *Mavi* filminde geri dönüşüm kutusuna yaklaşıırken, *Kırmızı* filminde aynı kadın elindeki boş şişeleri geri dönüşüm kutusuna atmaya giderken görüntülenmektedir. Bu biçimdeki kurgulama yöntemiyle film sırası ile izlendiğinde ardışık sahneler hatırlanarak dördüncü bir film izleniyormuş hissi yaratılmaktadır. Hatırlamaya yönelik bir film izleme deneyimi, interaktif bir seyrediş biçimidir. Bu bağlamda interaktif film izleme deneyimi başka birine ait zihinsel yapıyla özdeşleşmeyi sağlar. Filmler ise izleyicisinden yeni bir medya tasarımı olarak zihinsel yönergelerinin takip edilmesini talep eder (Kurt, 2019: 196).

Yeni medya olanaklarının sunduğu etkileşimli sinemada amaç, filmde sunulan seçeneklerin rastgele değil, bilinçli ve seçici olarak gerçekleşmesini sağlamaktır. Bu sayede seyircinin kaçış alanı olarak ifade edilen sinemadaki pasif konumu değişme uğrar. Bu değişim ile daha aktif bir seyirci kavramının altı çizilmektedir (Coşkun, Koluvaçık, 2015: 169).

Kiousis, etkileşimi sosyolojik bir perspektiften ele alır. Ona göre etkileşim izleyicinin hisleri ve duygularıyla ilgili bir süreçtir. Mesajın iletilmesi etkileşim için yeterli değildir. Mesajların doğru algılanması, geri gönderilmesi ve mesajı alan bireyin bu iletileri nasıl anlamlandığı da önemlidir. Yeni medya teknolojilerinde etkileşim anlık ve gerçektir. Eskiden etkileşim tek yönlü iken şimdi daha önemli, demokratik ve eşitlikçi bir yapı görünümündedir (Kiousis, 2002: 356).

Etkileşimli sinema, dijital çağda seyircinin filmin öngörülen doğasındaki doğrusallığı değiştirmesine, izleyicilerin seçim yapmasına veya tepki vermesine izin veren özel ekipmanlara gereksinim duyar. Erken dönemli etkileşimli filmlerde bu araçlar bulunmadığı için filmler hem öykü hem de paralel anlatı yapıları içinde uygulanmaktadır. Dijitalleşme ile filmlerde daha önce mümkün olmayan yeni biçimler oluşmaktadır (Kurt, 2019: 206). İnteraktif filmler yeni medyanın anlatım diline yakın bir yapıda ortaya çıkmaktadır. Bulmaca çözme mantığına dayalı olarak gelişen hikâye örgüsünde, izleyiciye/kullanıcıya seçenekler sunularak tercih yaptırılır. İnteraktif sinema, izleyicisine filmi kurgulama şansı verdiği için özgür bir yapıdır (a.g.e.: 212).

Sinemada bilinen en erken interaktif film denemesi Montreal Expo 1967’de gösterilen Çekoslovak yönetmenler Raduz Cincera, Jan Rohac ve Vladamir Svitacek’e ait *Kinoautomat: One Man and His House* filmidir. Filmin baş karakteri Bay Novak, hikâyede kendini ahlaki ikilemlere düşüren olayların içinde bulur. Sinema salonunda bulunan 124 kişiye, Bay Novak’ın karşılaştığı ikilemlerde nasıl davranması gerektiğini belirleyebilmesine imkân veren yeşil ve kırmızı butonlar verilir. Seyircilerin tercihinine göre makinist sonraki sahneyi seçer ve ekrana yansıtır. Bu sayede sinema tarihinde ilk kez seyirciler oylama yoluyla filmin hikayesine aktif olarak katılma ve onu değiştirme şansına sahip olurlar (Muratoğlu Pehlivan, Türkgeldi, 2020: 2626).

1970 yılında James Meehan ve Roger Schank *Tale-Spin* filmini yaparlar. *Tale-Spin* film karakterlerinin davranış şekillerindeki rasyoneliteyi taklit ederek anlatı kuran bir yazılımdır. 1984 yılında Lebowitz, *Universe* adında bir hikâyeye anlatma prototipini yaratır. *Universe*, olay örgüsünün çerçevesini çizmek için küçük hikâyeye parçalarını ve belirli olasılıkları kullanan bir öykü anlatım programıdır. 2006 yılında Michael Mateas ve Andrew Stern, *Façade* isimli bir interaktif hikâyeye anlatma yazılımı geliştirirler. 2016 yılında CtrlMovie tarafından yapılan, Tobias Weber’in yönettiği *Late Shift* filmi yapılır. Film, oyun konsollarına için yapılmış bir üretilmiştir. 2018 yılında ise Netflix’te yayınlanan *Bandersnatch* yeni medya teknolojilerinin sinemaya kazandırdığı etkileşimli sinemanın en son örneklerindendir (Muratoğlu Pehlivan, Türkgeldi, 2020: 2627).

Son dönemde etkileşimli film deneyimi üzerine en bilinen örneklerinden birisi yukarıda da adı geçen *Black Mirror: Bandersnatch* filmidir. Charlie Brooker tarafından yaratılan Netflix dizisi *Black Mirror*, 2011-2019 yılları arasında 5 sezon toplamda 22 bölümden oluşur. Her bölümde farklı yönetmenler ve hikayelerle birbirinden bağımsız bölümlerden oluşan dizi,

psikoloji ve sosyoloji öğelerine sıklıkla başvuran, 20. ve 21. yüzyıllara damgasını vuran kuram ve düşünce akımlarını işlemektedir. Bu sayede *Black Mirror* dizisi akademik çevrelerin dikkatini çeken bir yapımdır. *Bandersnatch* filmi interaktif bir hikâye sunmaktadır. İzleyici film sırasında karşılaştığı tercih imkanlarıyla üst düzeyde bir etkileşim deneyimi yaşar (Yengin, Ormanlı, 2020: 86-87).

Bandersnatch filmi kurgu bağlamında yeniliklerle öne çıkan bir filmidir. Film olumlu-olumsuz eleştiriler almaktadır. Netflix'e üye olan kullanıcılara yeni bir izleyicilik deneyimi sunmaktadır. Bu bağlamda Netflix, etkileşimli film üzerinden kendi kurumsal yapısını ve işleyişini de filme katmaktadır. *Bandersnatch*'i her izleme deneyimi ayı zamanda Netflix'e de değerlendirecek çok sayıda veri akışı sağlamaktadır. Bu sayede hem izleyici alışkanlıkları şekillendirilmekte hem de yeniden üretilmektedir. Filme yapılan olumsuz eleştiriler de bu konunun altını çizmektedir. Filmin genel itibarıyla interaktif kurgusu, yeni medya potansiyellerini kullanımı, bu alandaki araştırmacılara çok sayıda veri sağlamaktadır (Yengin, Ormanlı, 2020: 94-95).

Etkileşimli sinema, sinemanın anlatım olanaklarının giderek interaktif olmasına imkân tanıyan, internet dolaşımına açık, metinlerarası bir özellik barındıran, yeni medyanın getirdiği özelliklerden biridir. Dijital sinemanın odağında artık etkileşimsellik bulunmaktadır. Yeni medya ve metinlerarasılıkla birlikte sinema kullanıcının/izleyicinin sinemasına dönüşmektedir. Bu bağlamda sinema 3.0 ileri sürülür. Dijital sinemanın gelişimiyle beraber artık izleyici pasif konumda değildir. Fakat klasik izleyiciliğin kaybolmasıyla gösterimler de bir oyuna dönüşmektedir (Erkılıç, 2017: 64).

Bugünün sinema dünyasında büyük bütçeli yapımlar bilgisayar teknolojilerini, sosyal medya ortamlarını, blogları ve diğer online araçları etkin olarak kullanırlar. Fan gruplarının ve topluluklarının filmlerle interaktif bir ilişkisi bulunur. Bu süreçte filmin toplu halde yeniden okuması yapılır. Daly, yeni medya ile sinemanın ilişkisinde Sinema 3.0 kavramına vurgu yapar. Bu bağlamda filmlerde artık klasik izleyicilik tanımlaması yoktur ve filmin anlatı yapısını değiştiren etkin bir izleyicilik söz konusudur. Filmler yapım aşamasında çoklu platformlara göre tasarlanmakta ve bir çeşit henüz bitmemiş hikâye şeklinde tasarlanmaktadır. İzleyici bu süreçte filmi tamamlamaya davet edilir. Daly'e göre Sinema 3.0. izleyiciyi filmin sürecine katar ve onu görselin ötesine geçirerek zihinsel etkileşimi amaçlar (Daly, 2010: 86).

İnteraktif sinema, izleyiciye, yaptığı seçimlerin sonuçlarına katlanma riski barındırmadan özgürce ve cesurca seçimler yapmasını sağlar. Bu bağlamda izleyiciye sağladığı tatmin ve haz klasik sinema dramlarından farklıdır. İzleyici klasik dramada merak duygusunu belirli noktalardan itibaren yitirir veya aynı oranda hissedemez. İnteraktif anlatıda ise izleyici gerçek yaşamın kurallarının boyunduruğundan kurtularak özgürce seçimler yapar ve bunun tatminini yaşar. Öte yandan ele alınması gereken bir başka konu, interaktif filmlerde gelişen teknolojilerle birlikte yapay zekanın rolüdür. Postmodern dönemde yazarın otoritesi zedelenmiş olsa da bugünün yapay zekâ teknolojisi ile çok farklı bir boyuta evrilmektedir. Yapay zekâ, izleyiciye çok sayıda seçenek ve patika sunarak etkileşimli hikâyeyi çok farklı boyutlara taşır. Buradaki tartışma konuları; yapay zekanın potansiyelinin sınırları ve senaristi devre dışı bırakacak konuma gelip gelmeyeceğidir. Yapay zekanın ‘yaratıcılığı’ konusu bu bağlamın odak noktasıdır. Yapay zekanın insan zihninin sınırlarına erişmesi veya insan zihni kadar yaratıcı olup olmadığı hâlâ tartışılan konulardandır. Fakat kodlama sonucu standart şekilde oluşturulan yapay zekâ, hikâye üretme kapasitesine sahip olsa da insan zihni kadar yaratıcı olduğu söylenemez. Gene de hızla gelişen iletişim teknolojileri ile yapay zekâ ve onun yarattığı etkileşimli hikâyeler hakkında keşfedilecek pek çok nüans bulunmaktadır (Muratoğlu Pehlivan, Türkgeldi, 2020: 2629).

Teknolojik gelişmelerin ve rekabetin artmasıyla farklı türde film yapımları ortaya çıkmaktadır. İzleyiciler farklı platformlarda kendilerine uygun gördükleri içerikleri seçerek izleme şansına sahiptir. Geleneksel hizmetlere göre farklılaşan yapısıyla dijitalleşen sinema ve film platformları yapay zekâ ile bir adım öndedir. Bu bağlamda dijital platformlar, etkileşim özelliği ile izleyicilere senaryolarda değişiklikler yapma imkânı sunarak hikâyeyi kişiselleştirmelerine olanak sağlar. Bu durum kullanıcıda hikâyeye karşı bir aidiyet duygusu yaratır. Tüm bunların sonucunda izleyicilerin/kullanıcıların etkileşime girdikleri hikâyeye, platforma ve içeriğe ilgileri artar (Tepe, Ovalı, 2021: 49).

SONUÇ

“Sinema sosyolojisinin amacı, sinema ile sosyal yapı arasındaki etkileşimleri ve yansımaları analiz ederek nedensel ilişkiyi ve bağları anlamlandırmaktır. Bundan ötürü sinemaya bu bakışla yaklaşan çalışmalar, filmlerden elde edilen bulguları toplumsal yaşamla ilişkilendirir”

Gülseren Yücel

Sinema ve sosyoloji karşılıklı birbirini etkileyen, dönüştüren ve yeniden üreten iki alandır. Sinema, bir yüzyıldan fazla süredir hakkında yapılan araştırmalar, geliştiren teoriler ve ortaya çıkardığı filmleriyle en önemli sanat dallarından biridir. Sinema, icat edildiği zamansal dönem ve sonrasındaki gelişimi göz önüne alındığında aynı zamanda bir endüstri ürünüdür. Sinemanın icat edildiği Fransa’dan başlayarak ABD, Almanya, İngiltere gibi sanayileşmiş, sömürgeleri olan ileri kapitalist toplumlarda gelişimini sürdürmesi tesadüf değildir. Kitleleri etkileme ve değiştirme potansiyeliyle sinema, kitle iletişim araçları içinde en etkili olanıdır. Sosyal yapıyla organik bir ilişkisi bulunan sinema doğal olarak politik, iktisadi ve kültürel bağlamlarda dönüştürücü bir güce sahiptir. Sinemanın bu potansiyeli, sinema sosyolojisi alanının sosyal bilimlerdeki önemine işaret eder.

Sinemanın icadından beri sosyologlar, “toplumu anlamak için filmler nasıl kullanılabilir?” sorusunu sormuşlardır. Gündelik yaşama dair belirli tasvirler bulunduran filmler doğal olarak toplumsal yaşamın bir bölümünü temsil etmektedir. Sinemanın görsel gücü ve farklı anlatı tarzları sunma imkânı öznelere beklentilerini, arzularını ve umutlarını bilinçaltı düzeyinde değiştirebilmektedir. Bu bağlamda film izleme deneyimi, izleyenleri duygusal, psikolojik ve eğitsel olarak etkilediği için sosyolojik bir olgudur.

Bu çalışmanın amacı; sinema sosyolojisi alanındaki ilk çalışmalarla bugünün dijital çağındaki çalışmalarını Kültür Endüstrisi bağlamında ortaya koymaktır. Alanda yapılan ilk çalışmalar ortaya konarak sinema sosyolojisi çalışmalarının niteliğini ve gelişim çizgisini analiz etmek hedeflenmiştir. İnternet tabanlı yeni medya teknolojilerinin gelişimiyle yaygınlaşan dijital sinema ile güncel sinema sosyolojisi çalışmaları ortaya konulmuştur.

Böylece güncel sinema sosyolojisi çalışmalarının yoğunlaştığı konular ve alanın şu an hangi durumda olduğunu tespit etmek amaçlanmıştır.

Araştırmanın amaçlarına yönelik belirlenen sorulara yanıtlar bulmak için yöntem olarak betimsel analiz yöntemi tercih edilmiştir. Sinema sosyolojisi hakkında yapılan çalışmalar incelenirken disiplinlerarası bir yaklaşımın gerekliliği fark edilmiş, betimsel analiz yöntemiyle farklı alanlardan sinema sosyolojisine dair yapılan çalışmalar irdelenmiştir. Sinema sosyolojisi alanında derinlikli bir çalışma yapabilmek için Frankfurt Okulu temsilcilerinden Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer tarafından ortaya atılan Kültür Endüstrisi kuramı seçilmiştir. Nitekim sinemanın bir sanat dalı olmasının yanı sıra aynı zamanda bir endüstri ürünü de olması, sinemanın yapısında hegemonik güç ilişkileri barındıran *status quo* olgusunu da zorunlu olarak barındırır. Bu yönüyle Kültür Endüstrisi bağlamında eleştirel bir yaklaşım, sinemanın toplumla ilişkisini tüm katmanlarıyla (altyapı-üstyapı) değerlendirmede işlevsel görülmüştür.

Bu araştırma, giriş bölümünden ve onu takip eden dört bölümden oluşmaktadır. Tezin giriş bölümünde Kültür Endüstrisi kuramına ve bu kuramın sinema sosyolojisini ele almak için sağladığı imkânlarla değinilmiş, sonrasında sinema ile toplum arasındaki ilişkiye, sinema sosyolojisi alanında dünyadaki ve Türkiye’deki literatüre vurgu yapılmış, çalışmanın amacına, sınırlılıklarına, yöntemine, önemine ve kaynak seçimine değinilmiştir. Tezin birinci bölümünde Kültür Endüstrisi teorisi, ikinci bölümünde sinema sosyolojisi ele alınmış, üçüncü bölümde sinema sosyolojisi alanında dünyadaki ve Türkiye’deki ilk çalışmalar analiz edilmiştir. Dördüncü bölümde sinema sosyolojisi alanında dünyadaki ve Türkiye’deki güncel çalışmalar ele alınmıştır.

Birinci bölümde Kültür Endüstrisi başlığı altında Frankfurt Okulu’nun genel bir tarihçesinden bahsedilmiştir. Okulun tarihsel gelişiminden bahsedilirken dönemsel şartların ve temsilcilerinin fikri dönüşümleri gözlemlenmiş, okulun olay ve kavramlara bakışının da zaman içerisinde değiştiği görülmüştür. Frankfurt Okulu’nun ele aldığı sosyoloji, Marksizm, felsefe, psikoloji, sosyal-psikoloji, kitle iletişim araçları, faşizm gibi konularda genel yaklaşımlarının dönemin sosyal bilimler alanına önemli katkılar yaptığı görülmüştür.

Birinci bölümün devamında Kültür Endüstrisi teorisi irdelenmiştir. Kültür Endüstrisi’nin ne olduğu, önemi, döneminin sorunlarına ilişkin hangi bağlamlarda kullanıldığı incelenmiştir. Kültür Endüstrisi’nin, mevcut düzende erkin lehine olan eşitsiz toplum yapısını bozmamak adına ne denli etkin kullanıldığı saptanmıştır. Kapitalist sistemde toplulukları

çalışma saatleri dışında da sermayeye hizmet eder konumda tutabilmek için Kültür Endüstrisi'nin tüm imkânlarını seferber ettiği görülmektedir. Sürekli bir tüketici konumunda olan işçi ve sermaye grubunun dışındaki bireyler, mevcut düzenin, tüm olasılıklar içinde en iyisi olduğuna ikna edilmeye çalışıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu ikna süresince Kültür Endüstrisi çeşitli enstrümanlarını kullanır. Bunlardan en etkilileri de kitle iletişim araçlarıdır.

Kitle iletişim araçlarının Kültür Endüstrisi içindeki kritik önemine değinildikten sonra alt başlık olarak kitle iletişim araçları ele alınmıştır. İletişim kavramından başlayarak kitle iletişim araçlarının tarihine ve dönüşümüne odaklanan bu bölümde, ilkel topluluklardan sanayi toplumlarına dek iletişimin, başka bir ifadeyle kitle iletişimin rolüne değinilmiştir. Özellikle sanayi devrimi sonrasında gelişen teknoloji ile yapısı değişen toplumu bir arada ve istenilen ideolojik çerçevede tutabilmek için kitle iletişim araçlarının önemi vurgulanmıştır. Nitekim radyo, sinema ve televizyon gibi kitle iletişim araçlarıyla toplumun manipüle edilmesinin, belirli amaçlara yönlendirilmesinin mümkün kılındığı görülmüştür.

Sinema-toplum ilişkisini analiz edebilmek adına sinemanın Kültür Endüstrisi'yle olan ilişkisine odaklanılmıştır. Frankfurt Okulu'nun sinemaya genel yaklaşımından sonra kitle iletişim aracı olarak sinemanın kitleleri etkileme potansiyeli değerlendirilmiştir. Büyük halk kitlelerine ulaşabilen sinemanın propaganda sürecinde ve gündelik hayatın gerçeklik algısını kavramada derin bir etkisi olduğu tespit edilmiştir.

Bu bölümde ayrıca sinemanın popüler kültür içindeki yeri ve sanayi toplumlarının bir ürünü olmasından ötürü altyapı ve üstyapıyla olan ilişkisi gösterilmiştir. Fabrikada seri üretim mantığında üretilen stüdyo filmlerinin birer sanayi ürünü gibi tüketim odaklı ve ideolojik bir altyapıyla hazırlandığına dikkat çekilmiştir. Sinemanın Kültür Endüstrisi'ndeki yeri, kapsayıcılığı, içinden aykırı yapımlar çıksa dahi sistemin kendini korumayı başardığı, Hollywood stüdyo film sistemi ve Orson Welles örnekleriyle somutlaştırılmıştır.

Yukarıda sözü edilen değinilerden sonra bir alt başlık olarak 'sinema ve Kültür Endüstri ilişkisi' hakkında Adorno'nun ve Benjamin'in görüşleri ele alınmıştır. Adorno'nun Benjamin'in aksine sinemaya negatif bir yaklaşımı vardır. Ona göre sinema, Kültür Endüstri'sinin amiral gemisidir ve çoğu 'silahtan' daha etkilidir. Sinema, kapitalist sistemin eşitsiz yapısının, tüketim alışkanlıklarının ve toplumsal ilişkilerin devamında kilit konumdadır. Gündelik gerçeklik algısını değiştiren sinema bu yapıyla mevcut düzenden bilinçli veya bilinçsiz kaçan bireye bir kaçış sağlayarak onu uyuşturan bir işlev görmektedir.

Kitleler toplumsal bilinçaltını derinden etkileyen sinema endüstrine karşı edilgen konumdadır. Bu duruma çözüm olarak Adorno yüksek (saf) sanat yapılması gerektiğini öne sürer. Adorno'ya göre sinemanın sanatsal yönü demokratik bir bilinç yaratır ve mevcut sistemin defolarını göstererek bir uyanma sağlayabilir. Yüksek sanat ürünü olan filmler toplumsal değişimlere hatta devrimlere yol açabilir. Bu bağlamda mevcut düzeni elinde bulunduranların sinemaya verdiği önem veya toplumsal değişimlere önyak olmak isteyen grupların sinema alanında yapmaya çalıştığı yenilikler, sinemanın devrimci yönüne yönelik kanıtlar olarak kabul edilebilir.

Kültür Endüstrisi sinema ilişkisi bağlamında Adorno'dan farklı olarak Walter Benjamin sinemaya daha olumlu yaklaşır. *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* makalesinde Benjamin, sinemanın modern zamanda *aura* 'sının kaybolmasına paralel olarak, sinemanın ritüelin ve geleneğin boyunduruğundan kurtularak daha ilerici bir işlev üstelenebileceğini ileri sürer. Sinemanın veya diğer kitle iletişim araçlarının icadından önce bireyler salt kendi coğrafyalarına hâkim iken sinema sonrasında bireyler dünyanın farklı köşelerinden haberdar olarak bir bilinçlenme yaşar.

Çalışmanın ikinci bölümünde odak noktası sinema sosyolojisidir. Sinema sosyolojisine dair açıklamalar getirilmeden önce sosyoloji bilimine ilişkin tanımlamalar, sonrasında ise sosyolojinin tarihsel gelişimi ortaya konmuştur. İbn-i Haldun'dan başlayarak Comte, St. Simon, Marx, Weber, Marx, Durkheim, Tocqueville gibi sosyolojinin kurucularına ve onların bu bilime ilişkin görüşlerine yer verilmiştir. Sosyolojinin önemine ve toplumsal işlevine yönelik bazı özellikler belirtilmiştir.

Bölümün devamında sinema sosyolojisi ele alınmıştır. Sinema sosyolojisinin önemine, gelişimine vurgu yapılmıştır. Bu alanın gerekliliği, işlevi, toplumsal yapıyla olan bağı gösterilmiştir. Nitekim sinema sosyolojisine gerekli önem verildiği takdirde sosyal değişimlerin yapısı, nedenleri, hızları, geleceği gibi sosyal yaşam için çok önemli nüansları bilmenin ve tahmin edebilmenin yüksek olasılık dahilinde olacağı görülmüştür.

Sinema sosyolojisinin önemine ilişkin örneklerle sunulan açıklamalardan sonra literatürdeki sinema sosyolojisi tarihi ele alınmıştır. Sinema sosyolojisi alanına dair ilk çalışmalar Payne Vakfı tarafından yapılan ampirik çalışmalardır. 1920 ve 1930'lu yılların bu ilk çalışmaları, sosyologlar ve psikologlar tarafından izleyici odaklı çalışmalardır. İkinci Dünya Savaşı sonrası sinemayla ilgili çalışmalara daha fazla önem verilir. Altmışlı yıllarda ABD ve

Avrupa başta olmak üzere değişen sosyal yapı ve büyük toplumsal hareketler sonucunda sinema sosyolojisine verilen önem artar. Yükselen kültürel çalışmalar ve sinema araştırmaları da bu dönemin belirleyici paradigmalarını oluşturur. Altmışlı yıllardan sonra dönemsel olarak psikanalizm, göstergebilim, post modernizm gibi farklı alanlarla iş birlikleri yapılarak sinema sosyolojisi, akademik gelişimine devam etmiştir. Altmışlı yıllarla birlikte üniversitelerde sinema sosyolojisiyle ilgili açılan ders ve bölümler, alanın akademik bağlamda da öneminin anlaşıldığının göstergesidir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde sinema sosyolojisi alanında yapılan ilk çalışmalar incelenmiştir. Üçüncü bölüm iki kısımda ele alınmıştır. İlk kısımda sinema sosyolojisi alanında dünyada yapılan ilk çalışmalar değerlendirilmiştir. İkinci kısımda sinema sosyolojisi alanında Türkiye’de yapılan ilk çalışmalar değerlendirilmiştir.

Sinema sosyolojisi alanında dünyadaki ilk çalışmalarda, sinemanın henüz kendine ait bir dili ve endüstri olmadığı dönemlerde bu yeni alanın potansiyellerine ilişkin teorik ve ampirik araştırmaların olduğu görülmüştür. İkinci Dünya Savaşı sırasında sinemanın gücünün farkına varılmasıyla sinema alanındaki çalışmalar ve bu alana verilen akademik ilgi artmıştır. Bu bağlamda savaş sonrası dönemde sinemanın toplumu yansıttığı (aynası) olduğu yönünde bir fikir birliği görülmektedir. Sinemanın sosyal bir olgu olarak sinema sosyolojisi çalışmalarında ve sosyal bilimlerde incelendiği görülmüştür. Altmışlı yıllarla birlikte sinemanın toplumun yansıması (aynası) olduğu savı, yerini sinemanın temsille olan ilişkisine bırakmıştır. Sinemanın toplumun belirli kesimlerini veya olgularını çeşitli ideolojik ifadeler altında temsil ettiği tespit edilmiştir. Çünkü her temsil türü ideolojiktir. Gerçeğin belirli bir yönü, yaratıcısının filtresinden geçerek temsil edilir. Sinema sosyolojisi alanında da bu bağlamda temsillere ve ideolojilere yönelik çalışmalar yapılmıştır. Ayrıca geçmişten bugüne sinema-toplum ilişkisi Marksist bakış açısıyla psikanaliz ile olan ilişkisi üzerinden feminizm ve toplumsal cinsiyet bağlamlarında, dilbilim-göstergebilim alanlarında ele alınmıştır. Türkiye’de ise sinema sosyolojisi alanında çalışmalar seksenli yılların ortalarından itibaren başlamıştır. Bu çalışmalarda genellikle göç, kentlileşme, gelişen dönüşen kentsel ve kırsal yaşamın yapısı, Türk Sinemasının endüstrileşme sorunu ve kendine ait sanatsal bir sinema dili yaratma çabaları işlenen konulardır. İlk dönem sinema sosyolojisi çalışmaları dünyada ve Türkiye’de genel itibarıyla bu konularla ilgilenmektedir.

Çalışmanın dördüncü bölümünde, sinema sosyolojisi alanında yapılan güncel çalışmalar incelenmiştir. Dördüncü bölüm üç kısımdan oluşmaktadır. İlk kısımda sinema

sosyolojisi alanında dünya literatüründeki güncel çalışmalar yapan araştırmacılar ve çalışmaları değerlendirilmiştir. İkinci kısımda sinema sosyolojisi alanında Türkiye literatüründe güncel çalışmalar yapan araştırmacılar ve çalışmaları ortaya konmuştur. Üçüncü kısımda yeni medya, dijital platformlarda film gösterimi, COVID-19 Pandemisinin sinemaya etkisi ve etkileşimli sinema hakkında yapılan araştırmalar ele alınmıştır.

Sinema sosyolojisi alanında hem dünyada hem de Türkiye’de yapılan güncel çalışmaların; internet tabanlı film gösterme teknolojileri, yeni medya kavramı, yeni medya platformları ve bu platformların sunduğu avantajlar, izleyici ve film arasındaki etkileşim, etkin durumdaki izleyici, katılımcı kültür, Transmedya hikaye anlatıları, platformlar arası yöndeşme, global dijital film platformları (Netflix, Amazon Prime Video, Disney Plus, HBO Max, Hulu, Paramount Plus, MUBI), yerli dijital film platformları (BluTV, Gain, Exxen), yapay zeka, algoritmalar konularına odaklandığı görülmektedir.

Sinema sosyoloji alanındaki ilk ve güncel çalışmalara ilişkin değinilerden sonra internet tabanlı teknolojilerin ve dijital sinemanın gelişimi dikkate alındığında sinema sosyolojisinin ve çalışmalarının şimdiki durumu hakkında şunlar söylenebilir;

- I. Seyircinin edilgen konumu günümüzde etkin bir konuma gelmiştir.
- II. Sinemanın ulaşılabilirliği artmıştır. Bu nedenle sinemanın kitlesi de artmıştır.
- III. Filmlerde anlatılan konuların içeriği değişmiştir. Sinemada daha az sansür vardır. Sinema daha özgürdür.
- IV. Filmlerde anlatılan konuların biçimi değişmiştir. İnteraktif müdahalelere izin veren, etkileşimli hikâye anlatımları ortaya çıkmıştır.

Sinemanın gelişen iletişim teknolojileri ile elde ettiği ve yukarıda da ifade edilen olumlu kazanımlarına rağmen sektörün geneli ele alındığında durum farklıdır. Navarro (2022: 22) tarafından 2010-2021 yılları arasında ABD’deki ve Kanada’daki film piyasasında Hollywood stüdyolarının ne kadar payları olduğu gösterilmektedir. Sunulan istatistiki bilgilere göre dünyanın en büyük sinema endüstrisine sahip ABD’de, film piyasasının tamamına yakını büyük Hollywood şirketlerinin elindedir. Disney/20th Century Fox, Sony/Columbia, Universal, Warner Bros, United Artist/MGM, Paramount gibi Hollywood’un önde gelen film stüdyoları ABD ve Kanada’nın son 11 yıldaki sinema piyasasının ortalama %90’dan fazlasını ellerinde tutmaktadırlar. Stroll (2022: 1) tarafından verilen 2021 yılına ait istatistiki bilgilere göre ABD’deki dijital platformlar piyasasında da gene Hollywood film stüdyoları, Netflix ve

Amazon Prime Video servislerinin ardından en büyük paya sahiptir. Amazon ve Netflix diğer stüdyolara kıyasla film sektöründe daha yeni olan şirketlerdir fakat hem Netflix hem Amazon, büyük Hollywood film stüdyoları ile aynı finansal ve stratejik film yapım-gösterim-dağıtım modellerine sahiptir. Bu bağlamda hem dijital hem de konvansiyonel sinema piyasasında büyük sermayeli, ulus-aşırı kapitalist firmaların hakimiyeti belirgindir. Konvansiyonel sinemada marketin tamamına yakını elinde bulunduran Hollywood stüdyoları, yeni teknolojilerle değişen film izleme pratiklerinde de kendilerini çağa adapte ederek eski hakimiyetlerini -endüstriye yeni katılan şirketlerle beraber- sürdürmeye devam etmektedir.

Yukarıdaki ifadelerden hareketle Kültür Endüstrisi'nin eleştirisini yaptığı; kapitalizmin varlığını sürdürebilmek için ihtiyaç duyduğu 'eğlendirici içeriklere sahip ideolojik kökenli kültür yaratımı' faaliyetleri günümüzde de devam etmektedir. Bu tespit, Kültür Endüstrisi'nin bugünün dünyasını anlamlandırabilmek için hâlâ işlevselliğini koruyan bir kuram olduğunu göstermektedir. Ayrıca Kültür Endüstrisi kuramı, hâlâ sosyal bilimlerdeki birçok güncel makalede adı anılan, referans verilen bir kuramdır. Bu bağlamda Kültür Endüstrisi güncelliğini bugün de koruyan bir olgudur.

Sinema sosyolojisi farklı disiplinlerden yararlanan bir alandır. Söz konusu disiplinlerarasılık sinemanın doğası gereğidir. Nitekim sinemanın bünyesinde psikoloji, ekonomi, tarih, sosyoloji, antropoloji, politika, kültür gibi çok sayıda disiplinin olguları bulunmaktadır. Sinema farklı disiplinlerden yararlanarak toplumla bağlarını daha güçlü ve sağlıklı kurar. Bu bağlamda sinema sosyolojisi alanında farklı disiplinlere hâkim olunması, bu alana katkıda bulunacak daha derinlikli çalışmaların yapılmasına imkân tanıyacaktır. Bu nedenle sinemanın sosyolojik araştırmasını yapacak bir araştırmacının çeşitli disiplinlerde geniş bir bilgi birikimine sahip olması gereklidir. Dünün, bugünün ve geleceğin dünyasını anlayabilmek için çok sayıda alandan yararlanmak kritik öneme sahiptir. Filmler de hayatı anlamaya çalışmakta önemli bir aracı konumundadır. Sinema sosyolojisi, filmler üzerinden hayatı anlamlandırma çabasıdır. Bu da bugünün dünyası için çok değerli bir eylemdir. Bu alanda çalışma yapmak isteyen araştırmacılar çok hızlı değişen hayatın güncel konularını takip etmelidir. Buradan hareketle bugünün dünyasında sinemanın yeni medya teknolojileri ile geliştirdiği ilişki biçimleri, yapay zekâ, algoritmalar, dijitalleşen film izleme süreçleri, toplumsal yapıda var olan, değişen veya yeni ortaya çıkan göç, mültecilik, sınıfsal hareketler, azınlıklar, toplumsal hak talepleri, toplumsal cinsiyet rolleri konuları hakkında yapılacak araştırmalar sinema sosyolojisi literatürüne katkı yapacak çalışmalardır.

KAYNAKÇA

- Abisel, N.: 1995 **Popüler Sinema ve Türler**, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Abisel, N.: 2003 **Sessiz Sinema**, İstanbul: Om Yayınevi.
- Adanır, O.: 1989 “Jean Mitry ile Sinema Üzerine Bir Söyleşi”, **Adam Sanat Dergisi**. 3, 69-77.
- Adanır, O.: 2012 **Sinemada Anlam ve Anlatım**, İstanbul: Say Yayınları.
- Adorno, T. W.: 1981 “Transparencies on Film”, Çev. Thomas. Y. Levin, **New German Critique**, 24/25, 199-205.
- Adorno, T. W.: 1990 **Eleştiri Toplum Üstüne Yazılar**, Çev. M. Yılmaz Öner, İstanbul: Belge Yayınları.
- Adorno, W. T.: 2003 “Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken”, Çev. Bülent O. Doğan **Cogito/Adorno Özel Sayısı**, 36 (3), 76-83.
- Adorno, W. T.: 2009 **Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi**, Çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel ve Elçin Gen. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, T. W., M. Horkheimer, 2010 **Aydınlanmanın Diyalektiği**, Çev. Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Adorno, T. W., M. Horkheimer, :2014 **Teori v Pratik Üzerine**, Çev. Orhan Kılıç, İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, W. T.: 2017 **Minima Moralia**, Çev. Orhan Koçak ve Ahmet Doğukan, İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, W. T.: 2019 **Otoriteriyen Kişilik Üzerine Niteliksel İdeoloji İncelemeleri**, Çev. Doğan Şahiner, İstanbul: Sel Yayınları.
- Ak, E.: 2018 “Kültür Endüstrisine Bir Karşıt Örnek Olarak Reha Erdem Sineması”, Maltepe Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Akbulut, H.: 2008 **Kadına Melodram Yakıyır Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri**, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akbulut, H.: 2012 **Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem**, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Akdemir, B.: 2018 “1970’ler Türk Sinemasında Seks Filmleri Fırtınası ve Artan Müstehcenliğin Toplumda Yükselen Gerilim Üzerinden İncelenmesi”, Marmara Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Akgül, T. Y.: 2014 “Bir İdeoloji Taşıyıcısı Olarak Mit ve Tragedya”, **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim, Dergisi**, (11), 1-16. 3, 19-25.
- Aksakal, B.S.: 2018 “Türk Sineması Işığında Türkiye’deki Sosyoekonomik, Sosyopolitik ve Sosyokültürel Dönüşümler”, **Journal of International Social Research**, 11(58), 749-759.
- Akser, M.: 2014 “New Media and Film Festivals in The Middle East”, **Cinej Cinema Journal**, 4(1), 110-121.
- Akşin, S.: 2021 **Kısa Türkiye Tarihi**, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

- Akyıl, L.: 2017 “Uluslararası İlişkilerde Algı Yönetimi Aracı: Propaganda Sineması”, **Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat Dergisi**, 2 (2), 129-139.
- Alemdar, K., İ. Erdoğan, 1990 **İletişim ve Toplum**, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Akyıldız, S. G., Y. Akyıldız, 2021 “COVID-19 Pandemisinde Alternatif Film Yapım Yöntemleri Seni Buldum Ya Örneği”, **Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 9(117), 153-172.
- Alpman, P. S.: 2014 “Toplumsal Hareketler Tartışması İçin Kısa Bir Giriş”, **Yurt ve Dünya Dergisi**, (3), 19-25.
- Althusser, L.: 2015 **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Çev. Alp Tümer, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Anadolu, B.: 2020 “Yeni İletişim Ortamlarında Sinemanın Gösterim Olanakları ve Değişen İzleyici Pratikleri”, İstanbul Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi),
- Andrew, D.: 2009 “The Core and the Glow of Film Studies”, **Critical Inquiry**, 35 (4), 879–915.
- Arendt, H.: 2012 **Devrim Üzerine**, Çev. Onur Kara, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arslan, U. T.: 2009 “Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı”, **Kültür ve İletişim**, 12 (1), 9-38.
- Arslan, U. T.: 2020 **Sinema ve Etik**, İstanbul: Metis Yayınları.
- Arslan, U. T.: 2021 **Bu Kabuslar Neden Cemil?**, İstanbul: Metis Yayınları.
- Atam, Z.: 2011 **Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması**, İstanbul: Cadde Yayınları.
- Atam, Z.: 2019 Önsöz, İçinde, **Sinema Kuramı**, İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Atyaman, V., T. Çetinkaya, 2016 **Popüler Sinemanın Mitolojisi**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Aydın, S., Y. Taşkın, 2020 **1960’tan Günümüze Türkiye Tarihi**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aymaz, G.: 2018 “İletişim Araçlarının Toplumsal Tarihi İçin Bir Giriş”, **Global Media Journal TR Edition**, 8 (16), 124-39.
- Aytekin, M.: 2020 “Covid-19 Sonrası Türk Sinema Endüstrisi Üzerine Bir İnceleme”. **Turkish Studies**, 15(4), 69-93.
- Aziz, A.: 2020 **Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri ve Teknikleri**, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Bahadır, M.: 2016 “Theodor W. Adorno’da Kültürün Metalaşması”, Atatürk Üniversitesi, (Yayımlanmamış Doktora Tezi).
- Baker, U.: 2002 “From Opinion to Images”, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, (Yayımlanmamış Doktora Tezi).
- Balazs, B.: 2013 **Görünen İnsan**, Çev. Oya Kasap, İstanbul: Say Yayınları.

- Balazs, B.: 2019 **Sinema Kuramı**, Çev. Gökhan Aydın, İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Başol, G.: 2008 “Bilimsel Araştırma Süreci ve Yöntem”, İçinde Kılıç, O.ve Cinoğlu M. Ed., **Bilimsel Araştırma Yöntemleri**, Bölüm 5, İstanbul: Lisans Yayıncılık.
- Battal, S.: 2006 **Asıl Film Şimdi Başlıyor**, Ankara: Vadi Yayınları.
- Baudrillard, J.: 2005 **Sanat Dünyasının Kurduğu Komplo**, Çev. Oğuz Adanır, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J.: 2013 **Amerika**, Çev. Yaşar Avunç, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J.: 2015 **Can Çekişen Küresel Güç**, Çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J.: 2019 **Tüketim Toplumu**, Çev. Hazal Deliceçay ve Ferda Keskin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J.: 2020 **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınevi.
- Bazarcı, S.: 2019 “Transmedya Uygulamalarında Yayılma Kanalları: Küresel Örnekler Üzerine Bir İnceleme”, **Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi (AKİL)**, 6 (31), 560-576.
- Bektaş, E.: 2012 “Kültür Endüstrisinin Alt Gelir Grubu Üzerindeki Dönüştürücü Etkisi”, Selçuk Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Benjamin, W.: 2020 **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J.: 2013 **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları.
- Berghorn, D., M. Hattstein, 2014 **Dünya Tarihi**, Çev. Aysun Yavuz, İstanbul: NTV Yayınları.
- Betton, G.: 1990 **Sinema Tarihi**, Çev. Şirin Tekeli, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bilis, Ö. P.: 2017 “Alman Sineması: Yıldızı Bir Parlayan Bir Sönen Ülke Sineması Üzerine Tarihsel Bir Değerlendirme”, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, 52, 89-108.
- Bilsin, A.: 2017 “Kültür Endüstrisi Olgusunun Özel Bir Görünümü Olarak Günümüz Türk Toplumunda Eğlencenin İdeolojik Temellendirilmesi”, Gazi Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Birgin, Z. G.: 2018 “Sahte Hayatlar: Bir Kültür Endüstrisi Olarak Televizyon Dizileri”, Gaziantep Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Birtek, G.: 2015 “Avrupa Sineması Tarihi”, **Doğu Batı Dergisi Sinema Tutkusu 1**, 13 (72), 129-152.
- Biryıldız, E.: 1992 “Dışavurumcu Alman Sineması”, **Marmara İletişim Dergisi**, 11, 221-250.
- Boddy, W.: 2008 “A Century Of Electronic Cinema”, **Screen**, 49 (2), 142-156.
- Box, K., L. Moss, 1943 **The Cinema Audience**, London: Ministry of Information.

- Box, K.: 1947 **The Cinema and The Public**, London: Central Office of Information.
- Bulmer, H.: 1933 **Movies and Conduct**, New York: Macmillan.
- Burns, W. F.: 2016 “Scream to Screen: The Philosophical and Aesthetic Origins of Film Noir”, **Interdisciplinary Humanities**, 331, 11-32.
- Büyüköztürk, Ş., E. Kılıç Çakmak, Ö.E. Akgün, Ş. Karadeniz, F. Demirel, 2021 **Bilimsel Araştırma Yöntemleri**, Ankara: Pegem Yayınları.
- Caldeira, C., J. Ferrante, 2012 “The Sociological Cinema: Teaching and Learning Sociology Through Video”, **Teaching Sociology**, 40 (2), 191–193.
- Chomsky, N., E. S. Herman, 2012 **Rızanın İmalatı**, Çev. Ender Abadoğlu, İstanbul: Bgst Yayınları.
- Chomsky, N.: 2005 **Medya Denetimi**, Çev. Elif Baki, İstanbul: Everest Yayınları.
- Comolli, J. L., J. Narboni, 2010 “Sinema/İdeoloji/Eleştiri”, **Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri** içinde, Editör: Seçil Büker/Y.Gürhan Topcu, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Coşkun, Ç.: 2017 “Sociology in Cinema: Origins of Social Types in Turkish Cinema”. **International Journal of Social Sciences and Education Research**, 3 (4), 1147-1154.
- Coşkun, S., İ. Koluçak, 2015 “Yeni Medyanın Etkileşimsellik Özelliğinin Sinema Sanatı Üzerindeki Etkisi”, **Gazi Üniversitesi 2. Uluslararası Sanat Sempozyumu**, 5-7 Kasım, Bildiri Kitabı Vol. 1, 161-171.
- Couldry, N., U. A. Mejias, 2019 “Data Colonialism: Rethinking Big Data’s Relation To The Contemporary Subject”, **Television and New Media Studies**, 20(4): 336–349.
- Cozyris, G.: 1980 **Christian Metz and Reability of Film**, New York: Arno Press.
- Çalık, M., M. Sözbilir, 2014 “İçerik Analizinin Parametreleri”, **Eğitim ve Bilim**, 39(174), 33-38.
- Çambay, S. O.: 2015 “Bir Toplumsallaşma Aracı Olarak Yeni Medya: Kuramsal Bir Değerlendirme”, **Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 5(2), 237-247.
- Çayırıcıoğlu, D.: 2014 “Sosyolojide Sinema Filmlerinin Eğitsel Araç Olarak Kullanılması”, Ankara Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Çelik, F., H. Özgür, 2019 “Aydınlanma, Karşı Aydınlanma ve Karşı Devrim Kavramlarına Kısa Bir Bakış”, **Ekonomi İşletme Siyaset ve Uluslararası İlişkiler Dergisi**, 5 (2), 79-89.
- Çelenk, S.: 2015 “Gerçekçilik Rejiminin Sonu mu? ‘Yeni’ Medya Döneminde Sinema”, **Mülkiye Dergisi**, 39(1), 215-245.
- Daldal, A.: 2005 **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, İstanbul: Homer Kitabevi ve Yayıncılık.
- Daly, K.: 2010 “Cinema 3.0: The Interactive Image”, **Cinema Journal**, 50(1), 81-99.
- Della Porta, D., M. Diani, 1999 **Social Movements: An Introduction**, Oxford: Blackwell.

- Dellaloğlu, B. F.: 2003 “Bir Giriş: Adorno Yüz Yaşında”, **Cogito/Adorno Özel Sayısı**, 36 (3), 13-36.
- Demerath, N. J.: 1981 “Through a Double-Crossed Eye: Sociology and the Movies”, **American Sociological Association**, 9 (1), 69-82.
- Demir, M.: 2009 “Sinemanın İlk Yıllarında Korku Temaları ve Dışavurumcu Alman Sineması”, **İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi**, 1 (1), 7-2.
- Demirel, M. R.: 2017 “Weimar Cumhuriyeti Kültür Politikaları ve Altın Yirmili Yıllar”, **Akademik Sanat**, 2 (4), 30-42.
- Demiroğlu, E. T.: 2014 “Yeni Toplumsal Hareketler: Bir Literatür Taraması”. **Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi**, 2 (1), 133-144.
- Deniz, Ş. S. A.: 2009 “Yeni Dönem Türk Sinemasının Yoksul Kadınları: Zerre, Toz Bezi ve Nefesim Kesilene Kadar Filmlerinin Sosyolojik Çözümlemesi”, Kocaeli Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Denzin, N.: 1995 **The Cinematic Society**, London: SAGE.
- Denzin, N. K.: 2012 “The Cinematic Society and the Reflexive Interview”, **Soc**, 49, 339-348.
- Diken, B., C. B. Laustsen, 2019 **Filmlerle Sosyoloji**, Çev. Sona Ertekin, İstanbul: Metis Yayınları.
- Dinçer, S.: 2018 “Eğitim Bilimleri Araştırmalarında İçerik Analizi: Meta-Analiz, Meta-Sentez, Betimsel İçerik Analizi”, **Bartın Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, 7 (1), 176-190.
- Dudley, W.: 2000 **The 1960's America's Decades**, San Diego, California: Greenhaven Press, Inc.
- Dudrah, R. K.: 2006 **Sociology Goes to the Movies**, Los Angeles: Sage.
- Durdağ, B.: 2017 “Toplumsal Değişim Sürecinde İletişim ve Teknoloji: Erken Dönem İletişim Kuramlarının Eleştirel Bir Değerlendirmesi”, **Gaziantep University Journal of Social Sciences**, 16 (1), 269-287.
- Duruel, S. A.: 2002 “Sinema Tarih İlişkileri ve Türk Sinemasında Tarihe Bakış”, Mimar Sinan Üniversitesi, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi).
- Düzcan, E.: 2020 “1947’den Günümüze Türkiye Sinemasında Çocukluk: Sosyolojik Bir Analiz”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, (Yayımlanmamış Doktora Tezi).
- Eco, U.: 2018 **Tez Nasıl Yazılır**, Çev. Betül Parlak, İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, U.: 2020 **Günlük Yaşamdan Sanata**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul: Can Yayınları.
- Edgar, A. E., P. Sedgwick, 2007 **Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar**, Çev. Mesut Karaşahan, İstanbul: Açılım Kitap.
- Ekinçi, B. T.: 2020 “Youtuber Movies” From New Media to the Cinema, **Cinej Cinema Journal**, 8(2), 94-118.
- Elsaesser, T., M. Hagener, 2014 **Film Kuramı**, Çev. Berhan Soner ve Barış Yıldırım, Ankara: Dipnot Yayınları.

- Erinç, S.: 2004 **Kültür Sanat, Sanat Kültür**, İstanbul: Ütopya Yayınevi.
- Erkek, R.: 2019 “Yeni Medya Teknolojilerinin Film Endüstrisine Etkileri: Netflix Örneği”, İstanbul Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Erkılıç, H.: 1997 “12 Eylül Filmlerinin Toplumsal Çözümlemesi”, Anadolu Üniversitesi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Erkılıç, H.: 2012 “Türkiye’de Sinema Salonlarının Dijital Dönüşümü”, **TOJDAC**, 2(2), 94-99.
- Erkılıç, H.: 2017 “Dijital Sinema Teorisi Üzerine: Akışkan Sinema ve Akışkan Sinema Teorisi”, **SineFilozofi Dergisi**, 2(4), 56-72.
- Erkılıç, H.: 2019 “360 Derece Sanal Gerçeklik Uygulamalarını Sinema Kuramı Üzerinden Okumak Mümkün Mü?”, **Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 2(1), 40-56.
- Erkılıç, H., S. D. Erkılıç, 2021 “COVID-19 Pandemisi Sürecinde Dijital Platformların Yükselişi: Sinema Değer Zincirindeki Değişim Sinema Endüstrisini Nasıl Etkiler?”, **İlef Dergisi**, Özel Sayı, 99-126.
- Essary, E. H., C. Ferney, 2013 “Pomp and Power, Performers and Politicians: The California Theatre State”, **American Journal of Cultural Sociology**, 1(1), 96-124.
- Ferro, M.: 2017 **Sinema ve Tarih**, Çev. Handan Demir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fiennes, S. (Yapımcı ve Yönetmen): 2006 **The Pervert’s Guide to Cinema** [Film]. USA: Amoeba Film, Casander Film Company vd.
- Fiennes, S. (Yapımcı ve Yönetmen): 2012 **The Pervert’s Guide to Ideology** [Film]. USA: BFI, Blinder Films vd.
- Fitcher, J. H.: 2016 **Sosyoloji Nedir**, Çev. Nilgün Çelebi, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Foucault, M.: 2015 **Hapishanein Doğuşu**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitapevi.
- Fromm, E.: 1992 **Özgürlükten Kaçış**, Çev. Şemsa Yeğin, İstanbul: Payel Yayınları.
- Fromm, E.: 2015 **Sahip Olmak ya da Olmak**, Çev. Aydın Arıtan, İstanbul: Say Yayınları.
- Fuchs, C.: 2020 **Sosyal Medya Eleştirel Bir Giriş**, Çev. Diyar Saraçoğlu ve İlker Kalaycı, İstanbul: NotaBene Yayınları.
- Gale, T.: 2005 **St. James Encyclopedia of Popular Culture Beat Generation**, Missouri, USA: St. James Press.
- Galeano, E.: 2006 **Biz Hayır Diyoruz**, Çev. Bülent Kale, İstanbul: Metis Yayınları.
- Gergerlioğlu, H. S.: 2013 “Semih “Kaplanoğlu Sineması Üzerine Sosyolojik Bir Deneme”, Selçuk Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Gevgilili, A.: 1989 **Çağını Sorgulayan Sinema**. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Gezer, S.: 2019 “Yeni Medya, Veri Tabanı Sineması, Sinegratografi ve Greenaway’in Suitcase Sineması”, **BİLAR: Bilim Armonisi Dergisi**, 2(2): 87-97.

- Giddens, A., W. S. Sutton, 2020 **Sosyolojide Temel Kavramlar**, Çev. Ali Esgin, Ankara: Phoenix Yayıncılık.
- Giddens, A.: 2012 **Sosyoloji**, Çev. Hüseyin Özel, Abdülkadir Sönmez v.d., Kırmızı Yayınları: İstanbul.
- Girgin, Ü. H.: 2019 “Simülasyon Evrenine Özgü Sinema”, **SineFilozofi**, 4(8), 196-225.
- Goffman, E.: 2020 **Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu**, Çev. Barış Cezar, İstanbul: Metis Yayınları.
- Göker, N.: 2018 “Sinema Seyirci İlişisini Etki Çerçevesinde Düşünmek: Bir İzleyici Araştırmasının Sonuçları”, **Akdeniz İletişim Dergisi AKİL**, 6(29), 270-292.
- Gunning, T.: 2008 “Film Studies”. **The SAGE Handbook of Cultural Analysis**, London: SAGE, 185–205.
- Güçhan (Yücel), G.: 1989 “Popüler Kültürün Sinemaya Yansıması: Muhsin Bey”. **Kurgu Dergisi**, 6(2), 90-108.
- Güçhan (Yücel), G.: 1992 **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.
- Güçhan (Yücel), G.: 1993 “Sinema-Toplum İlişkileri”, **Kurgu Dergisi**, 12(2), 49-69.
- Gülali, M.: 2014 “Amerikan ve İngiliz Popüler Kültüründe Bir Odak: Beatles”, Yakın Doğu Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Günay, G.: 2009 “Kültür Endüstrisi ve Türkiye’ye Yansımaları”, İstanbul Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Habermas, J.: 1981 “New Social Movements”, **Telos**, 49, 33-37.
- İbn-i Haldun.: 2017 **Mukaddime Cilt 1**, Çev. Halil Kendir, İstanbul: Marmara Belediyeler Birliği Kültür Yayınları.
- Hardt, H.: 1999 **Medya, İktidar, İdeoloji**, Der. Mehmet Küçük, Ankara: Ark Yayınları.
- Hayek, F. A. V.: 2014 **Kölelik Yolu**, Çev. Turhan Feyzioğlu, Yıldray Arsan ve Atilla Yayla, Ankara: Liberte Yayınları.
- Heise, S., A. T. Tudor, 2016 “For a Sociology of The Cinema”, **The SAGE Handbook of Cultural Sociology**, London: SAGE, 481–495.
- Hirschkind, C., M. J. de Abreu, C. Caduff, 2017 “New Media, New Publics?”, **Current Anthropology**, 58(2), 3-12.
- Hobsbawm, E.: 2006 **Kısa 20.yüzyıl, 1914-1991 Aşırılıklar Çağı**, Çev. Yavuz Alogan, İstanbul: Everest Yayınları.
- Horeck, T.: 2021 “Netflix and Heal: The Shifting Meanings Of Binge-Watching During The Covid-19 Crisis”, **Film Quarterly**, 75(1), 35-40.
- Hooks, B.: 2012 **Feminizm herkes içindir**, Çev. Ece Aydın, Berna Kurt, Şirin Özgün ve Aysel Yıldırım, İstanbul: BGST Yayınları.
- Horkheimer, M.: 2013 **Akıl Tutulması**, Çev. Orhan Koçak, İstanbul: Metis Yayınları.

- Huaco, G. A.: 1962 “Toward A Sociology of Film Art”, **Berkeley Journal of Sociology**, 7 (1), 63-84.
- Inglis, D.: 2016 “Sociology and Cultural Studies: A Close and Fraught Relationship”, **The SAGE Handbook of Cultural Sociology**, London: SAGE, 307–321.
- Irmalı, R. S.: 2019 “Kültür Endüstrisi Bağlamında Recep İvedik Serisinin Değerlendirilmesi”, Çankaya Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- İnceoglu, M. Ç.: 2008 “Modernleşme ve Türk Sineması: Tarihsel ve Toplumbilimsel Bir İnceleme”, Marmara Üniversitesi, (Yayımlanmamış Doktora Tezi).
- İri, M.: 2010 **Film Kuramları**, İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi Ders Notları. [Pdf belgesi]
[http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/radyotelevizyonsinema ue/filmkuramlari.pdf](http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/radyotelevizyonsinema_ue/filmkuramlari.pdf)
adresinden edinilmiştir.
- İşiyok, B.: 2017 “Sinema Sosyolojisinde Flaneuryen Bir Gezinti: Jim Jarmusch Sineması”, Mardin Artuklu Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Jarvie, I. C.: 1970 **Towards A Sociology Of The Cinema**, London: Routledge and Kegan Paul.
- Jay, M.: 2014 **Diyalektik İmgelem, Frankfurt Okulu’nun Tarihi ve Çalışmaları [1923-1950]**, Çev. Sevgi Doğan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Jenkins, H.: 2001 “Convergence? I Diverge”, **Technology Review**, 104 (5), 93-113.
- Jenkins, H.: 2006 **Convergene Culture**, NewYork: New York University Press.
- Jenkins, H.: 2019 **Cesur Yeni Medya**, Çev. Nihan Yeğenil, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Jones, D.: 1945 “The Hollywood War Film: 1942-1944”, **Hollywood Quarterly**, 1 (1), 1-19.
- Kabaağaç, S.: 1995 **Latince/ Türkçe Sözlük**, İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Kabadayı, L.: 2018 **Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kafalı, N.: 1996 “Sessiz Alman Sineması-1”, **Kurgu Dergisi**, 14, 75-87.
- Kafalı, N.: 1998 “Sessiz Alman Sineması-2”, **Kurgu Dergisi**, 15, 54-68.
- Kalkan, F.: 1988 **Türk Sineması Toplumbilimi**, İzmir: Ajans Tümer Yayınları.
- Kandemir, C.: 2013 **IPTV Yayıncılığının Sorunları ve Geleceği: Sektörün Aktörleriyle Derinlemesine Mülakatlar**, İstanbul: Derin Yayınları.
- Kaplan, F. N.: 2015 **60’lı Yıllar Aile Sineması**, İstanbul: Pales Yayınları.
- Kara, T.: 2013 **Sosyal Medya Endüstrisi**, İstanbul: Beta Basım.
- Karaçay Arın, E.: 2020 “İdeoloji ve İdeolojik Eleştiri Paradoksunda Sinema”, **Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi**, (6), 70-90.

- Kavas, B.: 2021 “Pandemi Döneminde Sinema ve Yeni Medyanın İmkanları”, **Communication and Technology Congress – CTC**, (12-14 Nisan) –İstanbul, Türkiye, 797-806.
- Kellner, D.: 1989 **Critical Theory, Marxism and Modernity**, Baltimore: The John Hopkins Universtiy Press.
- Kellner, D.: 2013 **Sinema Savaşları**, Çev. Gürol Koca, İstanbul: Metis Yayınları.
- Kellner, D.: 2006 **Frankfurt Okulunu Yeniden Değerlendirme**, Çev. H. Emre Bağca, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Kerouac, J.: 2017 **Beat Kuşağı**, Çev. Garo Kargıcı, İstanbul: Siren Yayınları.
- Keskin, F.: 2003 “Adorno ve Yapıtı”, **Cogito/Adorno Özel Sayısı**, 36 (3), 36-64.
- Kılıç, L.: 1981 “Siegfried Kracauer’ın Sinema Kuramı”, **Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi**, 4(4), 217-229.
- Kirel, S.: 2012 **Kültürel Çalışmalar ve Sinema**, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Kızılcılık, S.: 2008 **Frankfurt Okulu**, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Kiousis, S.: 2002 “Interactivity: A Concept Explication”, **New Media and Society**, 4(3), 355-383.
- Koç, A.: 2012 “Sosyoloji Literatüründe ve Sinemada Gecekonduyan Varoşa Değişen Söylem Biçimleri”, İstanbul Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Koluçak, İ.: 2010 “Kültür Endüstrisi ve İdeoloji: Hollywood ve Steven Spielberg Sineması Örneği”, Afyon Kocatepe Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Koluçak, İ.: 2017 “Eleştirel Teorisyenlerin Kültür Endüstrisi Kavramı Çerçevesinde Sanata ve Sinemaya Yaklaşımları”, **Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi**, 2 (3), 134-156.
- Kracauer, S.: 2011 **Caligari’dan Hitler’e Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi**, Çev. Ertan Yılmaz, Ankara: De Ki Yayınları.
- Kulak, Ö.: 2016 “Theodor Adorno: Kültür Endüstrisinin Kısacasında Kültür”, Hacettepe Üniversitesi, (Yayımlanmamış Doktora Tezi).
- Kurt, A. Y.: 2009 “Adorno ve Horkheimer’ın Kültür Endüstrisi Eleştirisi Üzerine Bir İnceleme”, İstanbul Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Kurt, Ş.: 2019 “Sanatsal İşlevi Açısından Etkileşimli Sinema”, **Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 2 (1), 177-214.
- Kurdaş, Ç. M.: 2021 **Sinema Sosyolojisine Giriş**, Çanakkale: Paradigma Akademi.
- Kuyucak Esen, Ş.: 2016 **Türk Sinemasının Kilometre Taşları Dönemler ve Yönetmenler**, İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları.
- Kuyucak Esen, Ş.: 2019 **80’ler Türkiye’nde Sinema**, İstanbul: Su Yayınları.
- Laclau, E., C. Mouffe, 1985 **Hegemonya ve Sosyalist Strateji: Radikal Demokratik Bir Politikaya Doğru**, Çev. Ahmet Kardam, İstanbul: Birikim Yayınları.

- Lavenda, R. H., E. A. Schultz, 2019 **Kültürel Antropoloji Temel Kavramlar**, Çev. Dilek İşler ve Onur Hayırlı, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Lazarsfeld, P.: 1947 “Audience Research in The Movie Field”, **The Annals American Academy of Political and Social Science**, 11, 160–168.
- Lebergott, S.: 1993 **Pursuing Happiness: American Consumers in the Twentieth Century**, Princeton: Princeton University Press.
- Levi-Strauss, C.: 2014 **Modern Dünyanın Sorunları Karşısında Antropoloji**, Çev. Akın Terzi, İstanbul: Metis Yayınları.
- Lynd, R.S., H.M. Lynd, 1929 **Middletown: A Study in Modern American Culture**, New York: Harcourt, Brace and Company.
- Lazzarato, M.: 1996 “Immaterial Labour, in Radical Thought in Italy: A Potential Politics”, P. Virno and M. Hardt, Eds. Minneapolis, MN: **University of Minnesota Press**, 133-147.
- Lefebvre, H.: 2004 “Attempt at the Rhythmanalysis of Mediterrenean Cities, Rhythmanalysis” – **Space, Time and Everyday Life**, S. Elden and G. Moore (ed, trans.), London: Continuum.
- Lievrouw, L. A.: 2004 “What’s Changed About New Media? Introduction To The Fifth Anniversary Issue Of New Media and Society”, **SAGE Publications**, 6(1):9–15.
- Lotz, A. D., O. Eklund, S. Soroka, 2022 “Netflix, Library Analysis, And Globalization: Rethinking Mass Media Flows”, **Journal of Communication**, (10), 1-11.
- Makal, O.: 1987 **Sinemada Yedinci Adam**, İzmir: Ege Yayıncılık.
- Mallı, S.: 2019 “Türkiye’de Fen Eğitiminde Argümantasyon Alanında Son On Yılda Yapılan Akademik Yayınların Betimsel Analiz Yöntemiyle İncelenmesi”, Dokuz Eylül Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Manovich, L.: 2002 **The Language of New Media**, Massachusetts: MIT Press.
- Manvell, R.: 1946 **Survey of The Cinema and Its Public**, London: Pelican Book.
- Marcuse, H.: 1995 **Eros ve Uygarlık: Freud Üzerine Felsefi Bir İnceleme**, Çev. Aziz Yardamlı, İstanbul: İdea Yayınevi.
- Marx, K.: 2018 **1844 El Yazmaları**, Çev. Murat Belge, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Masdar, F.: 2006 “Türk Sinemasındaki Kadın Tiplemesi Üzerine Sosyolojik Bir Çözümleme: ‘Sevmek Zamanı’”, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Maxwell, R. T. Miller, 2014 **Greening The Media**, Oxford: Oxford University Press.
- Mayer, J. P.: 1946 **Sociology of Film Studies and Documents**, London: Faber and Faber.
- Mayer, J.P.: 1948 **British Cinemas and Their Audiences: Sociological Studies**, London: Dennis Dobson.
- Medeni Haklar Yasası 1964.: 2022 [https://tr.wikipedia.org/wiki/1964_Medeni_Haklar_Yasas%C4%B1_\(Erişim_Tarihi_15_Mayıs_2022\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/1964_Medeni_Haklar_Yasas%C4%B1_(Erişim_Tarihi_15_Mayıs_2022))

- Melucci, A.: 1999 “Çağdaş Hareketlerin Sembolik Meydan Okuması”, İçinde K. Çayır ed., **Yeni Sosyal Hareketler** – Teorik Açılımlar, 81-108, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Melucci, A.: 2014 **Süreç Olarak Kolektif Kimlik**, Çev. Ömer Mollaer, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Mert, Ş. E.: 2021 “Türkiye’de Çevrimiçi İzleyicilik: İsteğe Bağlı Video (Vod) Hizmeti ve İzleyicisi”, Ankara Üniversitesi. (Yayımlanmamış Doktora Tezi).
- Moldovan, R.: 2013 “From Caligari to The Big Heat and Beyond: European Influences on Classical American Film Noir”, **Transylvanian Review**, 22 (3), 58-70.
- Monaco, J.: 2005 **Bir Film Nasıl Okunur**, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Morin, E.: 2005 **The Cinema or The Imaginary Man**, Çev. Lorraine Mortimer. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mortimer, L.: 2001 “We are the Dance: Cinema, Death and the Imaginary in the Thought of Edgar Morin”, **Thesis Eleven**, 64: 77-95.
- Mulvey, L.: 1997 “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”, 25. **Kare Dergisi**, Çev. Nilgün Abisel, 25 (21), 18-24.
- Muratoğlu-Pehlivan, B., S. K. Türkgeldi, 2020 “Post-Modern Dönemde Senaristin ve İzleyicinin Rolü: Yapay Zekâ, İnteraktif Drama ve Sinemanın Geleceğine Dair Bir Öngörü”. **Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 9(4), 2622-2636.
- Murphy, R.: 2007 “Modernism and the Cinema: Metropolis and the Expressionist Aesthetic”, **Comparative Critical Studies**, 41, 105-120.
- Münsternberg, H.: 2002 **The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings**, New York: Roudledge.
- Navarro, J. G.: 2022 Market share of film studios in the U.S. and Canada 2010-2021, <https://www.statista.com/statistics/187171/market-share-of-film-studios-in-north-america-2010/> (Erişim Tarihi 10 Temmuz 2022).
- Netflix.: 2022 Netflix Investors, Q4-20 Shareholder Letter, Erişim adresi: <https://ir.netflix.net/ir-overview/profile/default.aspx>
- Onaran, A. Ş.: 1994 **Sessiz Sinema Tarihi**, Ankara: Kitle Yayınları.
- Onaran, A. Ş.: 1994 **Türk Sineması Birinci Cilt**, Ankara: Kitle Yayınları.
- Onaran, A. Ş.: 1995 **Türk Sineması İkinci Cilt**, Ankara: Kitle Yayınları.
- Oskay, Ü.: 1980 “Popüler Kültür Açısından ‘İdeoloji’ Kavramına İlişkin Yeni Yaklaşımlar”, **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**, 35(1), 197-253.
- Oskay, Ü.: 2018 **İletişimin ABC’si**, İstanbul: İnkilap Kitabevi.
- Önbayrak, N.: 2014 “Sanatta Gerçeklik İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekliği”, **Marmara İletişim Dergisi**, 13 (13), 187-203.
- Özalp, H.: 2007 “Kültür Endüstrisi Bağlamında “Örnek Aile” Filminin Göstergebilimsel Analizi”, Marmara Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

- Özbulduk, K. I.: 2018 “Seyirci Deneyiminde Film Tercihini Etkileyen Motivasyonlar ve Filmlerin Alınlanması: Recep İvedik Örneği”, **TRT Akademi**, 3 (5), 322- 343.
- Özdemir, S.: 1998 **Medya Emperyalizmi ve Küreselleşme**, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Özden, Z.: 2020 **Film Eleştirisi**, Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.
- Özel, S.: 2012 “Yeni Medyanın Temelleri Üzerine Bir Tartışma”, **Online Academic Journal of Information Technology**, 3(7), 29-45.
- Özkan, E.: 2009 “Kentsel Dönüşümde Kültür Endüstrileri: İstanbul’da Film Endüstrisinin Kentsel Dönüşüm Yaratma Potansiyellerinin Belirlenmesi”, Yıldız Teknik Üniversitesi, (Yayımlanmamış Doktora Tezi).
- Özön, N.: 1968 **Türk Sineması Kronolojisi 1895-1966**, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özön, N.: 1985 **Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi**, İstanbul: Hil Yayınları.
- Özön, N.: 1995 **Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları (1. Cilt)**, Ankara: Kitle Yayınları.
- Öztürk, M.: 2004 “Türk Sinemasında Gecekondular”, **European Journal of Turkish Studies**, (1).
- Öztürk, M.: 2007 **Sine-masal Kentler**, İstanbul: Donkişot Yayınları.
- Öztürk, M., B. Saydam, 2021 Giriş, (İçinde, **Orta Doğu Sinemaları Mekanlar, Renkler, Sesler**) 7-29. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Paloma, M. M.: 2007 **Çağdaş Sosyoloji Kuramları**, Çev. Hayriye Erbaş, EOS Yayınları: Ankara.
- Parlayandemir, G.: 2011 “Türk Sinemasının Endüstriyel Yapısının Amerikan Sinemasının Endüstriyel Yapısıyla Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi”, Marmara Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Parlayandemir, G.: 2015 “Bağımsız Türk Sineması İçin Alternatif İzleyicilik Deneyimleri”, İstanbul Üniversitesi, (Yayımlanmamış Doktora Tezi).
- Parlayandemir, G.: 2016 **Aşk Filmlerinden Divan Şiirine, Karpuz Kabuğundan Halk Şiirine Bakmak**, İstanbul: Kriter Yayınevi.
- Parlayandemir, G.: 2021 “Görünen İnsan’a ‘Yakın Plan’ Bakmak: Bela Balazs’ın Film Teorisi Hakkında Düşünmek”, İçinde, **Sinemannın Teorisi** (edt. S. Sert). İstanbul: Yordam Kitap.
- Peterson, R., L. Thurstone, 1936 **Motion Pictures and the Social Attitudes of Children**, New York: Macmillan
- Phelan, J.J.: 1919 **Motion Pictures as a Phase of Commercial Amusement in Toledo**, Ohio: Little Book Press.
- Postman, N.: 2019 **Televizyon: Öldüren Eğlence**, Çev. Osman Akınhay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Prendergast, C.: 1986 “Cinema Sociology: Cultivating the Sociological Imagination Through Popular Film”, **American Sociological Association**, 14 (4), 243-248.

- Rasmussen, E. D.: 2007 “Slavoj Žižek’le Söyleşi”, **Cogito**, 51(1), 73-90.
- Rochford, E. B.: 2007 **Hare Krishna Transformed**, New York: New York University Press.
- Roloff, B., G. Seebles, 1995 **Ütopik Sinema**, Çev. Veysel Atayman, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Roloff, B., G. Seebles, 1996 **Erotik Sinemanın Estetiği**, Çev. Veysel Atayman, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Ronsohoff, D. F.: 2010 “Proteomics Research to Discover Markers: What Can We Learn from Netflix?”, **Clinical Chemistry**, 56(2) 172–176.
- Rowson, S.: 1936 “A Statistical Survey of The Cinema Industry in Great Britain in 1934”, **Journal of the Royal Statistical Society**, 99, 67–129.
- Russell, B.: 2014 **Sorgulayan Denemeler**, Çev. Nermin Arık, İstanbul: Say Yayınları.
- Ryan, M., D. Kellner, 2016 **Politik Kamera**, Çev. Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sarıtaş, İ.: 2018 “Nazi Döneminde Sinemanın Propaganda Aracı Olarak İşlevi”, **İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi**, 47, 329-350.
- Saydam, B.: 2020 “Türk Sineması’nın Tarihine Genel Bir Bakış”, **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi**, 18 (36), 401-424.
- Satıcı, H.: 2021 “Türkiye’de Sosyal Medya Influencerlarının Sinemaya Olan Etkisi”, İstanbul Üniversitesi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Sayar, M.: 2016 “Türkiye Güncel Sanatında Mekânın Diyalektiği: İçerisi/Dışarısı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Saygılıgil, F.: 2013 “Sinema Kuramları 2 Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar”, İçinde, Editör, Özarslan, Z., **Feminist Film Kuramları**, 143-165. İstanbul: Su Sayınları.
- Sayın, A. F.: 2007 “Teoride ve Pratikte İnteraktif Sinema ve TV”, Marmara Üniversitesi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Saz, Z.: 2018 “Sinema Mekanlarının Kamusalılık İşlevi ve İstanbul Kentindeki Dağılımı”, İstanbul Teknik Üniversitesi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Scognamillo, G.: 2010 **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Selçuk, B. G.: 2020 “Transmedya Anlatıların Yapıları Açısından İncelenmesi: Assassin’s Creed Örneği”, Gazi Üniversitesi, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi).
- Sevinç, Z.: 2013 “Yeni Türk Sineması: 2000 Sonrası Türk Sinemasına Sosyolojik Bakış”, Dumlupınar Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Siles, O., E. Rojas, J., A. Naranjo, M. F. Tristan, 2019 “The Mutual Domestication of Users and Algorithmic Recommendations on Netflix, Communication”, **Culture and Critique**, (12), 499-518.
- Simmel, G.: 2015 **Bireysellik ve Kültür**, Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.
- Slater, P.: 1998 **Frankfurt Okulu: Kökeni ve Önemi**, Çev. Ahmet Özden, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

- Smits, R., E. W. Nikdel, 2018 “Beyond Netflix and Amazon: MUBI and The Curation of on-demand Film”, **Studies in European Cinema**, 16(1), 1-16.
- Soykan, Ö. N.: 2003 “Adorno ve Yapıtı”, **Cogito/Adorno Özel Sayısı**, 36 (3), 36-64.
- Srinivasan, R.: 2012 “Re-thinking The Cultural Codes Of New Media: The Question Concerning Ontology”, **New Media and Society**, 15(2) 203–223.
- Stam, R.: 2014 **Sinema Teorisine Giriş**, Çev. Selma Salman ve Çiğdem Asatekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stepanov, B.: 2020 “Coming Soon?: Cinematic Sociology and the Cultural Turn”, **Russian Sociological Review**, 19 (4), 152-177.
- Stevenson, R. L.: 1996 **International Communication, An Intergrated Approach to Communication Theory and Research**, New Jersey: Lawrance Erlbaum Associates Publisher.
- Storer, C.: 2015 **Weimar Cumhuriyeti’nin Kısa Tarihi**, Çev. Sedef Özge, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stoll, J.: 2022 Most Popular Video Streaming Service Based On Share of Audience Demand For Digital Originals in The United States in 2021, <https://www.statista.com/statistics/825242/most-in-demand-streaming-services-usa-share/> (Erişim Tarihi 5 Temmuz 2022).
- Sucuoğlu, E.: 2018 “Demokrat Parti Döneminde Sanat Müzik-Tiyatro-Sinema”, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Sunal, G., S. B. Kalkan, 2020 “Üniversite Öğrencilerinin Film İzleme Alışkanlıklarının Covid-19 Pandemisi Sürecinde Değişiminin Belirlenmesi”, **İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi**, (52), 187-200.
- Sutherland, J. A., K. Feltey, 2013 **Cinematic Sociology**, California: Sage.
- Şahin, A.: 2021 “Kültür Endüstrisi Bağlamında Sinema ve Amerikan Sineması”, **ODÜSOBİAD**, 112, 349-364.
- Şeberoğlu, A.: 2020 “Yeni Medya ve Etkileşimli Yeni Sinema”, **Yeni Medya**, (8), 77-85.
- Şentürk, R.: 2020 “Türk Sinema Tarihi Yazımında Dönemselleştirme Sorunu”, **Intermedia International e-Journal**, 713, 270-285.
- Tabak, K.: 2019 “1960’lı Yıllar Türkiye’inde Gündelik Hayat ve Sinemaya Yansımaları”, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Tarhan, N.: 2004 **Psikolojik Savaş, Gri Propaganda**, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Tarkovski, A.: 2007 **Mühürlenmiş Zaman**, Çev. Füsun Ant, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Tarrow, S.: 2011 **Power in Movement: Social Movements and Contentious Politics**, Cambridge: Cambridge University Press.
- Teksoy, R.: 2009 **Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi Cilt 1**, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Teksoy, R.: 2009 **Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi Cilt 2**, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Tepe, G., M. Ovalı, 2021 “Black Mirror: Bandersnatch İnteraktif Sinema Evreni’nde Karar Ağacı ve Akış Şeması Uygulaması”, **Turkuaz Uluslararası Sosyo-Ekonomik Stratejik Araştırmalar Dergisi**, 3(4), 39-51.

- Terzioğlu, D.: 2014 “Sosyolojide Sinema Filmlerinin Eğitsel Araç Olarak Kullanılması”, Ankara Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Thatcher, J. E., C. M. Dalton, 2022 **Data Power**, London: Pluto Press.
- Therborn, G.: 2006 **Frankfurt Okulu**, Çev. Emre Bağca, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Torun, A.: 2021 “Sinemada Netflix’te Dijital İzleme Ortamları ve Yeni Alışkanlıklar Bir Sosyal Ortam Olarak Sinema ve Film İzleme Pratiklerindeki Dijital Dönüşüm”. **Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (3)** .370-387.
- Touranie, A.: 1999 **Toplumdaki Toplumsal Harekete, Yeni Sosyal Hareketler/Teorik Açılımlar**, Çev. Kenan Çayır, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Tryon, C.: 2012 “Make Any Room Your TV Room: Digital Delivery and Media Mobility”, **Screen**, 53(3), 287-300.
- Tudor, A.: 1998 “Sociology and Film, in John Hill and Pamela Church Gibson eds”, **The Oxford Guide to Film Studies**, 190-94, Oxford: Oxford University Press.
- Tuğan, N. H.: 2017 “Alman Dışavurumcu Sinemasında Mizansen: Dr. Caligari’nin Muayenehanesi 1920-Robert Weine”, **Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, 28, 302-314.
- Tüysüz, D.: 2017 “Amerikan Uygarlığı Kuruluş Mitinin İnşası Bağlamında Western Filmlerinde Ceza ve Adalet Anlayışı”, **Erciyes İletişim Dergisi**, 5 (1), 266-280.
- Uçarol, R.: 2020 **Siyasi Tarih Cilt 2**, İstanbul: Der Yayınları.
- Ültay, E., H. Akyurt, N. Ültay, 2021 “Sosyal Bilimlerde Betimsel İçerik Analizi”, **IBAD Sosyal Bilimler Dergisi**, 10, 188-201.
- Üstün, C.: 2019 “Yeni Medya ve Aktifleşen Seyircinin Sinema ve Televizyon İçeriğine Etkisi”, İstanbul Üniversitesi. (Yayımlanmamış Doktora Tezi).
- Vagts, A.: 1972 “Heinrich Brüning: A Review and a Memoir”, **Political Science Quarterly**, 8 (71), 80-89.
- Waldfoegel, J.: 2017 “How Digitization Has Created a Golden Age of Music, Movies, Books, and Television”, **The Journal of Economic Perspectives**, 31(3), 195-214.
- Wasiewicz, E. W.: 2020 “Film and Cinema as A Subject of Sociological Study Between Tradition and The Present”, **Folia Sociologica**, 73, 89-110.
- Wayne, M.: 2012 **Sinemayı Anlamak: Marksist Perspektifler**, Çev. Ertan Yılmaz, Ankara: De Ki Yayınevi.
- Williams, R.: 1977 **Marxism and Literature**, Oxford: Oxford University Press.
- Witkin, R. W.: 2003 **Adorno On Popular Culture**, London: Routledge.
- Wood, R.: 1986 **Hollywood from Vietnam to Reagan**, New York: Columbia University Press.
- Yakar, H. G. İ.: 2013 “Sinema Filmlerinin Eğitim Amaçlı Kullanımı: Tarihsel Bir Değerlendirme”, **Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi**, 119, 21-36.
- Yanık, C., M. Öztürk, 2015 “Toplumsal Hareketlerin Dönüşümü Üzerine Bir Değerlendirme”, **Mukaddime**, 5 (1), 45-63.

- Yaylagül, L.: 2020 **Kitle İletişim Kuramları: Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar**, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Yengin, D., O. Ormanlı, 2020 “İnteraktif Kurgu Örneği Olarak Bandersnatch Filminin Analizi”, **Turkish Online Journal of Design Art and Communication**, 10(2), 83-96.
- Yıldırım, M. Ö.: 2020 “**Akışkan Modernite Tartışmaları Işığında Dijital Emek Süreçlerinin Kavramsal Bir İncelemesi**”, Galatasaray Üniversitesi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Yıldıztaş, S.: 2020 “Desensitization Of The Masses: Exploring The “Culture Industry” In Fahrenheit 451, A Clockwork Orange, And High-Rise”. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Yılmaz, E.: 2008 “Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine” (Der.), **Sinema, İdeoloji, Politika** içinde, Ankara: Orient.
- Yılmaz, H. R.: 2009 “Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası”, **İş Ahlakı Dergisi**, 4 (2), 190-198.
- Yılmaz, N.: 2013 “Weimar Dönemi ve Öncesinde Meydana Gelen Siyasi Çekişmeler ve Ekonomik Krizlerin Alman Sosyal Demokrat Partisi Bağlamında Bir Değerlendirmesi”, **Sosyal Bilimler Dergisi**, 15 (1), 73-87.
- Yılmaz, N. Ç.: 2018 “Sanat ve Kültür Endüstrisi”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 11 (61), 452-460.
- Yolcu, Ö.: 2016 **Sosyal Medya ve Sinema: Türk Filmlerinin Sosyal Medya Kullanımı**. İstanbul: E-Kitap Yayınları.
- Zengin, F.: 2022 “Dijital Akış Platformlarının “Yıkıcı” Etkisi: Sinemanın Geleceğine Dair Güncel Tartışmalar ve Bir Değerlendirme”. **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, (47), 194-210.
- Zizek, S.: 2008 **David Lynch ya da Gülünç Yücenin Sanatı**, Çev. Sabri Gürses, İstanbul: Encore Yayınları.
- Zizek, S.: 2011a **İdeolojinin Yüce Nesnesi**. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.
- Zizek, S.: 2011b **Ahir Zamanlarda Yaşarken**, Çev. Erkal Ünal, İstanbul: Metis Yayınları.
- Zizek, S.: 2014 **Matrix Sapkınlığının İki Yüzü**, Çev. Bahadır Turan, İstanbul: Encore Yayınları.
- Zizek, S.: 2014 **Tarkovski**, Çev. Mehmet Öznur, İstanbul: Encore Yayınları.
- Zizek, S.: 2019 **Yamuk Bakmak Popüler Kültürden Jacques Lacan’a Giriş**. Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.