

10.1. Giriş

Sosyolojik film çözümlemesi, her ne kadar ideolojik (Marksist), feminist ve diğer çözümleme yaklaşımlarıyla birlikte kullanılsa da, başlı başına bir çözümleme yöntemidir. Bu çözümlemede toplumsal yapı, toplumsal rol, toplumsal değişme, tip, toplumsal ilişki, üretim ve tüketim biçimleri, yabancılaşma, anomi, toplumsal kontrol, toplumsal hareketler temel kavramlar olarak öne çıkar. Başlangıçta filmlerin ve diğer medya içeriklerinin çocuklar, ergenler ve yetişkinler üzerindeki olumsuz etkileri olduğu görüşünden hareket eden sosyolojik eleştiride, daha sonraki dönemlerde toplumsal değişme, toplumsal olayların temsili, toplumsal hareketlerde filmlerin rolü ve önemi, yıldız olduğu, sinema izleyiciliği gibi daha farklı ve geniş konular ele alınmıştır. Sosyolojik eleştiri, günümüzde öylesine benimsenmiştir ki, film araştırmaları içinde sinema sosyolojisi adında bir çalışma alanının ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Sinema ve sosyoloji arasında karşılıklı bir ilişki vardır. 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. Diğer taraftan sosyoloji, sinemadan sosyoloji yapma uğraşı içerisindeyken de yardım almaktadır. Daha doğrusu, akademide sosyolojik kavramların ele alınmasında sinema filmleri aracı bir rol üstlenir. Sosyoloji, sinemadan bir analogi nesnesi olarak yardım almaktadır. Filmler ona, sosyolojik imgelemi oluşturmada bir imkân sağlamaktadır. C. Wright Mills'e ait olan sosyolojik imgelem/düş gücü kavramı, bireysel deneyimlerin toplumsal kurumlarla, toplumların tarihteki yeri ile ilişkilendirilmesini ifade etmektedir. Mills'e göre bireyin hayatı, içinde bulunduğu toplumdan ve toplumun tarihinden kopuk olamaz. Tarih ve biyografi iç içedir, birbirlerini etkilemektedirler. Dolayısıyla sosyolojik imgelem tarih ve biyografi arasındaki ilişkiyi anlayabilme kabiliyetidir. Tarih ve biyografi arasındaki ilişkiyi anlayabilmek toplumla birey arasındaki ilişkiyi anlayabilmektir (Mills, 2000). Buradan hareketle, eğer sosyolojik imgelem tarih ve birey, dolayısıyla birey ve toplum arasındaki ilişkiyi anlayabilme çabasıysa, sinema filmleri bu çabaya önemli ölçüde destek verebilme potansiyeli taşımaktadır.

Lancaster Üniversitesi Sosyoloji bölümünde öğretim üyesi olan Bülent Diken ve Aarhus Üniversitesi Siyasetbilim öğretim üyesi olan Carsten B. Laustsen birlikte hazırlamış oldukları *Filmlerle Sosyoloji* kitabında, sinemaya içeriden ve dışarıdan yaklaşırlarken, sinema figürlerinin sinemasal anlamlarından ayrı olarak sosyolojik anlamlar da sunduğunu ve filmleri alegorik olarak incelediklerini söylerler. Toplumsal olguları soyut teori ile incelemek yerine filmleri toplumsal olgular olarak alegori aracılığıyla ele almaktadırlar. Onlara göre, filmlerden alınan parçalar, sosyolojik hayal gücünü kamçılayabilmektedir. Alegori, sinemaya bakışı biçimlendirdiği gibi sinema/toplum gibi çifte okumalara da imkân tanımaktadır. Filmden

bahsederken toplumdan, toplumdan bahsederken de filmde bahsederiz. Dolayısıyla, toplumu anlamada film aracı olmaktadır (2010:34-35).

Sinema sosyolojisiyle ilgilenen isimlerden ön plana çıkanlar, Norman Denzin ve Andrew Tudor'dur. Diğer yandan Rajinder Kumar Dudrah'nın da bu alana önemli katkıları olmuştur. Rajinder Kumar Dudrah, toplumun ve kültürün alanlarının belki de tümünün sosyoloji disiplini içerisinde araştırılmakta olduğunu belirtir. Ona göre, sinema konusuna daha az hizmet edilmiştir. Kitle iletişim sosyolojisi çalışmaları halihazırda devam ederken sinema çalışmaları nadiren dikkat çekmektedir (Dudrah, 2006:21). Denzin, endüstrileşen toplumlarda sinemanın sosyolojik etkisinin ve onun sosyal teoriye ithal edilmesinin önemli sosyal teorisyenlerce ilk zamanlar küçümsendiğini ve göz ardı edildiğini anlatır. Ona göre, sadece Amerikalı pragmatistler bu yeni endüstriye ve onun toplum üzerindeki etkilerine dikkat çekmişlerdir (Denzin, 1995:13). Tudor da, 1998 yılında *Image and Influence: Studies in the Sociology of Film* adlı kitabı ile Amerika ve Avrupa'da sinema sosyolojisine dair önemli bir çalışma ortaya koymuş ve bu yeni gelişen alt dala daha fazla dikkat çekmiştir.

Bu ünite de ise, sosyolojik eleştirinin kısa bir tarihçesine ve film çalışmalarındaki temel uğraklarına yer verilmiştir. Daha sonraki bölümde ise, Diken ve Laustsen'in *Filmlerle Sosyoloji* kitabında ele aldığı filmlere ilişkin sosyolojik çözümlemeler ile filmleri toplumsal arzuların, korkuların bir kültürel ifadesi olarak gören yaklaşımlardan söz edilerek, 1950'li yıllarda Hollywood'da ortaya çıkan ve popüler olan aile melodramlarına ilişkin sosyolojik yaklaşıma yer verilmiştir.

10.2. Sosyolojik Çözümleme³⁰

Filmlerin sosyal bilimlere dayalı bir çerçevenin kullanılmasıyla sosyolojik ölçütlere göre değerlendirilmesini amaçlayan bu yaklaşım içinde, filmler sosyal bir sanat ve kültür ürünü olarak eleştirilmektedirler. Bu eleştirel yaklaşım filmleri bir sanatçının öznel dışavurumu koşullarında ya da estetik özellikleri açısından incelemek yerine, filmin üretilmiş olduğu dönemin ya da içeriğinde ele aldığı dönemin sosyal koşullarının incelenmesini öne çıkarmaktadır. Bu durumda bir film hangi türe ya da tarihsel döneme ait olursa olsun, sosyolojik veriler sağlayan bir belge gibi ele alınmaktadır. Filmlere sosyolojik yaklaşımın değerlendirme alanı içinde, sosyal değerlerin filmlerde nasıl yansıdığı ve somutlaştırıldığı, filmlerin sosyal değerler üzerindeki etkisi, bu değerleri güçlendirme ya da değiştirme gücü ve filmlerin toplumsal tutum ve davranış kalıplarında neden olduğu değişiklikler gibi konular yer almaktadır. Sosyolojik eleştiri anlayışının temelinde filmlerin sınıf, ırk, cinsiyet ya da ulus gibi eksenler etrafında değerlendirilmesi bulunmaktadır.

Sosyolojik film eleştirisi ağırlıklı olarak, filmlerle ya da sosyal bilimlerle ilgili akademik dergi ve kitaplarda göze çarpmaktadırlar. Bu eleştirel yaklaşım, filmleri ve sinema kurumunu belirli tarihsel dönemlere ait filmler ve seyirciler bağlamında ele alarak, daha çok ampirik

³⁰ Bu başlık altındaki bilgiler, Zafer Özden'in *Film Eleştirisi* adlı kitabın 153-165 sayfaları arasından alınmıştır.

nitelikte araştırmalar çerçevesinde incelemektedir. Bu yüzden istatistikler, alan araştırmaları, anketler, gözlemler gibi yöntemler sıklıkla kullanılmaktadır. Sosyolojik yaklaşıma sahip bir film eleştirmeni, bir sosyolog gibi, filmleri bir toplumun değer yargılarını, normlarını, ideallerini ve dünya görüşünü yansıtan birer kültür ürünü olarak ele almaktadır. "Sinema konusunda araştırma yapan toplumbilimciler farklı sonuçlara da ulaşsalar, çıkış noktaları çoğu kez aynı olmuştur. Bu çıkış noktası, sinemanın, toplumun yaşam tarzının ve kültürünün biçimlenmesinde etkili bir araç olduğudur. Sinema toplumlarda var olan 'materyal kültür'e büyük katkılar sağlar. Güçlü görsel etkisi nedeniyle de, modern kültürün görsel yanına olan katkısı yadsınamaz" (Kalkan, 1988: 4). Sinema sosyolojisi alanında çalışan sosyologların tanıdığı bu önem doğrultusunda, sosyolojik eleştiri yaklaşımı film eleştirmeninin bir filmi çekildiği tarihsel dönemin sosyolojik ortamını ve koşullarını göz önüne alarak daha bütünlüklü bir biçimde açıklayabilmesine yardımcı olmaktadır. Sosyolojinin gelişimine paralel bir biçimde gelişen sosyolojik inceleme yöntemleri, sosyal yapı içindeki öğelerle filmlerin içerikleri arasındaki ilişkileri inceleyerek sosyal yapının çözümlenmesinde dikkate değer düşünceler öne sürmektedirler.

Sosyolojinin filmlere ilgisi sinemanın etkili bir kitle iletişim aracı durumuna geldiği yıllara dek uzanmaktadır. Sinemaya sosyolojik açıdan yaklaşan bilimsel nitelikli ilk kaynak olarak Hugo Munsterberg'in 1916 yılın da yazdığı *The Photoplay: A Psychological Study* (*Fotooyun: Psikolojik Bir İnceleme*) adlı çalışması bulunmaktadır. Film tarihini mini teknolojik gelişimi ve toplumun bu yeni aracı kullanma evrimi açısından ikiye ayıran Munsterberg'e göre, sosyal bir kurum olarak sinemayı ortaya çıkaran güç halkın psiko-sosyolojik baskısı olmuştu: "Teknoloji olmadan hareketli resimler olmayacaktır. Psiko-sosyolojik baskı olmadan ise, bu resimler müzelerdeki yerlerini almaya mahkûm olacaklardır. Sinemayı var eden toplumun bilgi, eğitim ve eğlence isteğidir." (Andrew, 26). Toplumun bu yöndeki istekleri sinema kurumunun sosyolojik önem taşıyan bir biçimde gelişmesini sağlamış ve bu önem doğrultusunda ilk sosyolojik çalışmalar başlamıştır. Bu yöndeki ilk kapsamlı araştırma 1919 yılında papaz John Phelan tarafından yürütölen ve "Toledo Araştırması" olarak bilinen araştırmadır. 1921 yılında Colombia Üniversitesi psikoloji profesörlerinden A. T. Poffenberger, 1928 yılında Phyllis Blanchard, 1929 yılında Alice Miller Mitchell, 1931 yılında Walter Pitkin sinemanın çocuklar üzerindeki etkilerini incelemişlerdir. Bunların ardından yapılan araştırmalar daha geniş bir ölçeekte gerçekleştirilmiştir. Bunlardan ilki olan ve 1993 yılından itibaren yayınlanan Payne Fonu araştırmalarında, üç yıllık bir süreç içinde suç ile sinema arasında herhangi bir ilişkinin bulunup bulunmadığı araştırılmıştır. Daha sonra yayınlanan sosyolojik eğilime sahip araştırmalar ve yazılarda sinemanın toplumsal düşüncenin oluşturulmasındaki etkileri ele alınmıştır. Bir örnek olarak, 1939 tarihli araştırmasında, Olga G. Martin Bunalım Dönemi içinde gelecekten umudun kesilmesi, açlık ve terör gibi edenlerle birçok insanın yeniden dine ve moral değerlere döndüğü sonucunu çıkarmıştır. İkinci Dünya Savaşına kadar yapılan sosyolojik incelemelerde, sinema filmlerinin eğitim ve eğlence fonksiyonları incelenmiş ve sinemanın bozucu etkileri üzerinde durulmuştur. Savaş yıllarıyla birlikte savaş filmlerinin temaları sosyolojik inceleme alanına girmiş, savaş sonrasında ise tekrar sinemanın toplum üzerindeki etkileri üzerinde durulmaya başlanmıştır. Altmışlı yıllardan sonra ise sosyologlar ve tarihçiler, filmleri sosyal ve kültürel tarihin bilgi kaynakları olarak ele almaya başlamışlardır (Kalkan, 11-33). Günümüzde de filmlerin sosyolojik incelemesi, aynı şekilde toplum ve sinema

ilişkilerinin çeşitli cephelerden incelenmesini olduğu kadar, tarihsel yaklaşımdan da yararlanarak filmlerin sosyal ve kültürel bilgi kaynakları olarak kullanılmasını içermektedir.

Sosyolojik eleştiri yöntemini ortaya çıkaran nedenlerin çeşitli motivasyonları bulunmaktadır. Manon Maren Grisebach'ın edebiyat ürünlerinin incelenmesinde sosyolojik yöntemi ortaya çıkaran nedenler için söylediklerinin filmlerin sosyolojik incelenmesi için de geçerli olduğu düşünülebilir: "Birincisi: Yöntem, ekonomik ve sosyal ilişkilerin öneminin bilinmesiyle motive edilir. İkincisi: Bu yöntem, gerekliliğini ekonomik sektörde gösteren ve diğer toplumsal faaliyetlere yayılan 'ilişkinin' bilinmesine uygundur. İzolasyon teorileri, artık somut isteklere uygun değildir. Üçüncüsü: Sosyolojik yöntemde gerçekleştirilen diyalektik materyalist düşünce şekli, edebiyatla şimdiye kadarki yöntemlerden daha akılcı bir ilişkiyi mümkün kılar (...). Dördüncüsü: Zamanımızın sosyal kriter temayülleri de sosyolojinin yöntemine girmektedir" (Grisebach, 1995: 93).

Sosyolojik yöntemin ortaya çıkmasını sağlayan nedenler -sosyal ilişkilerin ekonomik temelli diğer faaliyetlerle olan bağlantısının çözümlenmesi ve filmlerdeki ideolojik imalar- aynı zamanda diğer disiplinlerden alınabilecek kuramsal yardımların da gerekliliğine işaret etmektedir. Sosyolojik yöntemin diğer disiplinlerden gelecek yardımlardan yararlanma ihtiyacının temelinde betimleyici niteliği ön planda olan bir eleştirel yaklaşım olması yatmaktadır: "Sosyolojik eleştiri büyük ölçüde betimleyicidir; eser hakkında bir değer yargısı taşımaz, durum tespit etmekle yetinir. Ama bazen normatif olur ve değer yargıları verir (...). Bunun en iyi örneği birçok bakımlardan sosyolojik eleştiriyle birleşen, hatta bazen ayrılması zor olan Marksist eleştiridir. Bazı eleştirmenler, sanat ve edebiyat tarihçileri, kendileri Marksist olmamakla birlikte zaman zaman Marksist yöntemi uygulamışlardır ama katıksız olarak değil" (Moran, 1991: 77). Sosyolojik eleştiri filmlerin incelenmesinde bilimsel nesnellığe dayalı ve tutarlı bir perspektif sağlamaktadır ve "Marksist çözümlemeyle bunun üzerine bir derece daha gelmesi beklenebilir. Çünkü Marksist kavramlar sosyolojik düşünce konusunda bilgi vericidir" (Berger, 1993: 106). Sosyolojik eleştiri yaklaşımını benimseyen bir film eleştirmeni, film içinde ele aldığı sosyolojik veriler hakkında bir yargılamada bulunmak için ideolojik eleştiriye başvurabilmektedir. Çünkü çağdaş toplum içinde sınıf ya da cinsiyete dayalı sosyal ilişkiler, iktidar ilişkileri içinde yer alan egemenlik biçimleri tarafından belirlenmektedir. Marksist kurama dayalı olarak ideolojik eleştiri, sosyolojik eleştiriyle aynı sosyal ilişkiler üzerinde durması nedeniyle, sosyolojik eleştirinin yaralanabileceği en yakın eleştirel perspektifi sunmaktadır. Bu nedenle sosyolojik verileri bir temele oturtabilmek için ideolojik eleştiri en uygun eleştirel yardımı sağlayacaktır. Marksizmin eleştirel perspektifinden yararlanan sosyolojik bir film çözümlemesi, filmlerin -özellikle ticari filmlerin- barındırdığı simgesel anlamları, bilinçaltına ait ve politik bastırmaları, seyircilerin kültürel fantazyalarını, toplu halde görülen düşler olarak yorumlayarak çözümleyebilir. Bu tür bir eleştirinin sonucunda seyirci/okuyucuya sosyal sorunlar konusunda çözümler önerebilir. Ayrıca içinde bulunduğu tarihsel dönemin bir ürünü olarak görülen filmsel karakterlerin psikososyal yönlerinin açınlanmasında ve seyircilerin fantazyalarının bir düş süreci gibi yorumlanmasında psikanalitik eleştiri yaklaşımı da yararlı bir destek sağlayacaktır. Aynı şekilde yapısalcı ve göstergebilimsel eleştiri yöntemi de filmin sosyolojik malzemesinin tanımlanmasında ve sınıflandırılmasında film eleştirmenine kolaylık sağlayacaktır.

Claire Johnston sinemada kadın mitini incelerken söyledikleriyle sosyolojik yaklaşımın diğer disiplinlerden yararlanma durumunu örneklemektedir: "Sinemada kadının sosyolojik çözümlemesini reddederken gerçekçilik koşulları içinde yer alan herhangi bir görüşü reddetmekteyiz. Çünkü bu sosyolojik çözümleme, göstergenin görünüşteki doğal temelanlamının kabulünü gerektirecektir (..). Tekrar tekrar ortaya çıkan rollerin ve motiflerin görgül İncelenmesine dayalı bir sosyolojik çözümleme, meslek/ev/ annelik/cinsellik düşüncelerinin listesinin çıkarılması koşullarında bir eleştiriye ya da anlatı içinde kadınların merkezi figürler olarak incelenmesine vs. yol açacaktır. Eğer kadın imgesine cinsiyetçi ideoloji içinde bir gösterge olarak bakarsak, kadının tasvir edilmesini yalnızca gerçeğe benzerlik yasasına, yönet menlerin kullandığı ya da tepkide bulunduğu bir yasaya maruz kalan bir konu olarak görürüz" (Johnston, 1976: 211). Görüldüğü gibi, Johnston'ın sosyolojik eleştirisiyle ilgili sorunu ortaya koyarken ideolojik yaklaşımdan ve göstergebilimsel terminolojiden yararlanan bir feminist tavır içinde yer alması, sosyolojik eleştirinin açıklayıcı olmak üzere diğer disiplinlerden yararlanma ihtiyacını ortaya koymaktadır. Johnston'ın feminist eleştiri yaklaşımını temsil eden yazısı içinde oldukça haklı olarak ifade ettiği gibi, filmlerde kadının tasviri sorununu yalnızca betimleyici bir düzeyde ele alan sosyolojik bir eleştirinin amacına ulaşacağını düşünmek mümkün değildir. İdeolojik bir anlamlama ve konumlandırma göstergesi olarak filmlerdeki kadın imgelerinin sosyolojik çözümlemesi, betimleyici düzeyde kalmanın ötesine geçmeyi sağlayabilecek şekilde sorunun ortaya konmasını sağlayacaktır. Ayrıca diğer eleştirel yaklaşımlardan -ideolojik, psikanalitik, göstergebilimsel vb.- elde edilecek kuramsal destekle eleştirel işlevin daha tam olarak yerine getirilebilmesi mümkün olacaktır. Böylelikle kadının sosyal yapı içindeki yerinin tam olarak çözümlenebilmesi ve kadının özgürleşimi için düşüncelerin üretilmesi yönünde öneriler geliştirilebilecektir.

Sosyolojik film eleştirisi, filmlere bireyin kendisini, sosyal rollerini, içinde yer aldığı toplumun değerlerini anlama ve edinme aracı olarak bakmaktadır. Bu anlamda filmler kendi kendisiyle konuşan kültür olarak görülmektedirler. Kültür kendini filmler aracılığıyla üretmekte ve devam ettirmektedir. "O halde bu tür bir popüler öykü anlatımının -film öykü anlatımının aldığı en son teknolojik formdur- sonuçlarını, sosyal kontrol (sosyalleştirme ve meşru kılma) ve bir ölçüde daha az önem taşıyan bir biçimde, bilişsel sorun çözümü olarak özetleyebiliriz" (Jarvie, 1978: X). Filmsel anlatı içinde yer alan kültürel temalar, sorunlar ve bunların çözümü, toplumsal değerleri somutlaştırmak ve meşrulaştırmak üzere üretilen kültürel temsiller sinema seyircisine gerçek yaşamında da yol gösterici olabilecek düşünceler, tutum ve davranış kalıpları empoze etmektedir. Sosyolojik film eleştirisi filmleri bu şekilde tanımladığında, sosyolojik eleştirinin sorunu "filmlerin toplum içindeki kültürel değerleri ifade etme ve filmlerin bu değerleri iletme kapsamı olmaktadır. Bu hem ifade etmeyi hem de iletişimi içeren olağanüstü karmaşık süreci anlamak için, filmin içeriği, filmin gösterildiği kimselerin psikolojik ihtiyaçları, filmleri yapan kimseler ve bunların ulaşma niyeti taşıdıkları seyirciler üze rinde iş gören sosyal ve kültürel güçler hakkında bir şeyler bilmek gereklidir" (Fearing, 1976: 21).

Sosyolojik eleştiride bulunacak bir film eleştirmeninin bilmesinin ve filmlerde aramasının gerekli olduğu bazı temel kavramlar; sosyo-ekonomik sınıf, cinsiyet, azınlıklar, ırk, toplumsallaşma, toplumsal rol, statü, stereotip, değerler, yaşam biçimi, yabancılaşma, anomi,

bürokrasi, seçkinler, sapkınlık, işlevselcilik olarak saptanmaktadır” (Berger, 91-96). Film eleştirmeni bu tür kavramları kullanarak filmlerde toplumsal yansımaların izini filmlerin eğlendirme, eğitime, bilgilendirme, etkileme vb. işlevleri içinde bulmaya çalışmaktadır. Sosyolojik yaklaşımı kullanan film eleştirmeni, sosyal ilişkiler içinde mevcut olan ve sosyal bir varlık olan insanların birbirlerini, çevrelerini ve toplumu anlamlandırmalarına yardımcı olan ifadeleri filmsel anlatı içinde teşhis etmeye girişmektedir. Sosyolojik yaklaşım, filmlere temel olarak temaları ve rol modelleri sunan, belirli sınıfsal özellikler arz eden karakterleri aracılığıyla yaklaşmaktadır. Bu temalar ve karakterler toplumsal yaşamdan kaynaklanmaktadır ve bunları sosyal bir ortamın ilişkileri bağlamında ortaya çıkarmaktadırlar. "Eğer büyük sanat yapıtları sosyal mantığı somutlaştırıyorlarsa, sadece sosyal mantık bunların kodunu çözebilir. Sosyolojik bir okuma metnin % 80'inin , % 90'ının kodunu çözebildiği için 'mümkün tek okuma' haline gelir”(Goldman'dan akt. Lowell, 1976: 335). Sosyolojik bakış açısından bu görüşün tutarlılığı su götürmez; sosyolojik temaları ve çatışmaları barındıran filmlerin çözümlemesinde sosyal bakış açısının ve sosyolojik eleştirinin önemi kuşkusuz büyüktür. Ama filmler yalnızca sosyal mantığı değil, sanatçının bireysel mantığını ön plana çıkararak anlatılarını kurdukları zaman filmlere nasıl yaklaşacağız? Bir başka deyişle, bir film toplumsal dışavurumu gerçekleştiren kültürel bir üründen çok, bireysel bir dışavurumu gerçekleştiren bir sanat ürünü niteliğiyle ön plana çıktığı zaman nasıl davranmak gerekecektir? Sosyolojik eleştirinin doğrudan ilgi alanına pek girmeyen Yeni Dalga filmleri bu konuda iyi bir örnektir. "Tipik Yeni Dalga filminin en dikkate değer özelliklerinden birisi herhangi bir sosyal boyutun olmamasıdır. Kahramanları ne kişisel olarak ne de toplumsal olarak bir bütünleşme içinde değildirler ve sosyal rolleriyle ilgileri kesilmiştir. Her halükârda bu karakterleri teşhis etmek zor ya da imkânsızdır. Bunlar marjinal insanlardır; duygusuz entelektüeller, öğrenciler ve bir örnekte (Rohmer'in *Sign of the Lion* filmi) yüksek sınıftan bir serseri. İlgi yalnızca doğrudan yüz yüze ilişkilerde merkezlenmektedir. Bu karakterlerin görünürde hiç bir aile bağları ve genellikle hiç bir politik eğilimleri yoktur. Eylem kendi hatırına yapılmaktadır, bir sonuca ulaşmamaktadır, nedensiz ve güdüsüzdür. Birey ve toplum arasında hiçbir temas noktası yoktur.” (Lowell, 1976: 354). Sosyolojik film eleştirisinin temel inceleme öğelerini içermez görünen bu tür filmlere ve herhangi bir sosyal temsil niteliği barındırmayan karakterlerine nasıl yaklaşılacaktır?

Sosyolojik yaklaşımı kullanan film eleştirmeni nasıl ele aldığı filmlerde karakterlerin temsil ettiği değerleri çözümlemek üzere psikanalitik yaklaşımdan ve bu karakterlerin temsil ettiği değerleri çözümlemek üzere ideolojik yaklaşımdan yararlanıyorsa, bu filmleri içinde yer aldığı tarihsel dönemin sosyolojik özelliklerini saptamak üzere tarihsel eleştiriden ve bu tarihsel bağlam içinde temsil ettiği düşünceleri çözümlemek üzere ideolojik eleştiriden yararlanabilir ve filmlerin sosyolojik incelemesini – karakterleri de dahil olmak üzere- film dışı kültürel bağlamlar içinde gerçekleştirebilir. Nitekim sinema ile çağdaş dünya arasındaki ilişkileri yeniden gözden geçirdiği belirtilen kitabında, John Orr neo-modern olarak tanımladığı Yeni Dalga'nın filmlerini esas alarak geliştirdiği düşünceleriyle bu akımın filmlerini sosyolojik bir perspektif içinde yorumlayarak ve belirli bir tarihsel dönemin sınıfsal özellikleri bağlamına oturarak sorumuzun cevabını vermektedir: "Neo- modern anlatıların burjuva kahramanları, Bourdieu'nun kültürel zenginlik ile maddi zenginlik arasındaki ilişkilerde saptadığı tedirginliği yaşar. Daha eğitilmiş, zengin bir dünya, onların gösteriş derecesinde kültürlü olmalarını, kendi sınıflarının sanat yapıtlarını ve bilgi ürünlerini metalaştırmalarını olanaklı kılar. Ama yine de,

paranın gerekliliği, cafcıflı bayağılığı, kültürel ikonları sermayeleştirme ve değęlerini yalnızca parayla ölçülen sanat yapıtlarına, yani bir pazar fiyatına indirgemedeki ustalığı, burjuva kahramanlarını tedirgin eder " (Orr, 1997: 20).

Orr'un sosyolojik çözümlemesine, Hollywood sinemasının teknik olanaklarına sahip olmayan Fransız sinemasının sanatsal kalite ve entelektüel düzey bakımından öne çıkma durumunda kalmasının filmlerin kültürel bütünleşmesini sağlama sonucunu ortaya çıkardığını da eklemekte yarar vardır. Batı sinemasının doğu sinemasından ayrımının sınıf oluşumundan kaynaklandığı ileri süren Orr'a göre, yukarıda sosyolojik tanımlamasını yaptığı filmlerin ve karakterlerin "görüntüleri, üst-orta sınıfların yaşam dünyalarını büyük ölçüde sorgular. Onlar, gerçekte burjuvazinin din dışı imgeleridir. Bu imgelerin doğası daima çelişik değęler barındırır (...). Bu temel saptama olmaksızın, sinema ve modernliğin bütün söylemi anlamsızlaşır" (Orr, 19). Orr'un sunduğu çözümleme, sosyolojik eleştirinin temel kavramlarından ve referans noktalarından birisi olan sınıf kavramını filmin dışında bir kültürel bağlama oturtmaktadır. Bu çözümleme Yeni Dalga akımının filmlerine benzer tarzda bir söyleme, anlatı yapısına ve karakterlere sahip olan filmlerin incelenmesinde karşılaşılabilecek yöntembilimsel sorunların çözümü konusunda bir örnek teşkil etmektedir.

Filmlere sosyolojik yaklaşımının gerçekleştirdiğı iki iş vardır: Sosyolojik film eleştirisi, filmlerin ticari işleyişine katkıda bulunmak üzere filmleri kendi yaklaşım ölçütlerine uygunlukları içinde ele alarak seyircinin filmlere çekilmesine yardımcı olmaktadır. İkincisi, filmleri bir araç olarak kullanarak sanat, toplum ve kültür üzerine düşünceler üretilmesini sağlayacak bir zeminden yararlanmaktadır. Filmlerin sosyolojik açıdan değęlendirilmesi, kültür ve filmler arasındaki ilişkilerin ortaya konmasını, bütünleştirilmesini ve açılanmasını mümkün kılmaktadır. Bu durumun sonucunda film yönetmenlerinin filmlerini çekerken akıllarında tuttıkları seyirci imgesi daha tam bir biçimde oluşmakta ve film yönetmenleri kendi anlatıları içinde kültürel bir dışavurumun izlerini nasıl yerleştirebilecekleri konusunda ipuçlarına sahip olmaktadırlar. Sosyolojik film eleştirisi, kendi sanatsal kaygıları kadar toplumun kültürel kaygıları hakkında da duyarlı olan ve bunları filmleri içine yerleştirebilen yönetmenlerin değęrinin ortaya konulmasına yardımcı olmaktadır. Film yapımcıları açısından, sosyolojik eleştiri seyirci talebinin yönünü göstererek film projelerinin (hatta kültürel bir simgeselliğe sahip oyuncuların) seçilmesinde ve üretilen filmlerin tanıtım kampanyalarında üzerinde durulacak temaların saptanmasında fikir vermektedir. Sinema seyircisi açısından ise, sosyolojik film eleştirisi seyircinin filmleri kendi kültürel kaygıları ya da arzularını ifade eden yönleri kavrayarak seyretmesine ve değęlendirmesine, böylelikle filmi olduğu kadar sosyal bir varlık olarak kendisini ve içinde yer aldığı toplumsal yapıyı anlamasına yardımcı almaktadır.

10.3. Sosyolojik Çözümleme Örneklerine Bir Bakış

10.3.1. Filmlerle Sosyoloji³¹

Diken ve Laustsen'in *Filmlerle Sosyoloji* adlı kitabı tez boyunca ele alınan diğer çalışmalarla karşılaştırıldığında, hem sosyoloji hem de sinema açısından daha derinlikli bir yapıya sahiptir. Diken ve Laustsen, hem içeriden hem de dışarıdan bir göz olarak değerlendirmenin önemini vurgularlar ve son derece kapsamlı analizler yaparlar. Yaptıkları analizler hem sosyolojik çaba hem de film çalışmaları açısından dikkat çekicidir. Diken ve Laustsen, kitapta altı tane filmi analiz etmektedir. *Hamam* (Ferzan Özpetek, 1997) filmini toplumsal cinsiyet, kimlik ve öteki kavramlarıyla; *Sineklerin Tanrısı'nı* (*Lord of the Flies*, Peter Brook, 1963) terör, korku ve güvenlik; *Tanrı Kent'i* (*City of God*, Fernando Meirelles, 2002) kapitalizm ve direniş; *Dövüş Kulübü'nü* (*Fight Club*, David Fincher, 1999) kitle biçimleri; *Brazil'i* (Terry Gilliam, 1985) kamplar ve yoksulluk; son olarak da *Hayat Güzeldir* (*Life is Beautiful*, Roberto Benigni, 1997) filmini etik ve tanık olma kavramlarıyla ele almışlardır.

Kitabın ikinci bölümünde *Hamam* filmi incelenir. Diken ve Laustsen, çoğu araştırmacının Doğu'ya bakışın Avrupa kimliğinin inşasında belirleyici rol oynadığı düşüncesinde hemfikir olduklarını belirtirler. Ancak, kitabın yazarları Lacan psikanalizinden yola çıkarak "ben" ve "öteki"nin biçimlenmesinde öncelikle simgesel bir uzamda farklılıkların inşasının rol oynamadığını belirtirler. Onlara göre şark, daha çok dilsel ve toplumsal farklılıkların öncesine ait bir fantezi evreni şeklinde işlev görmektedir. Şark yalnızca bir öteki değil, aynı zamanda hiperboliktir. Bu çerçevede, yazarlar *Hamam*'da cinsel sapkınlık, bedensel zevk, cinsiyet -özelikle de eşcinsellik ve heteroseksüellik- ve despotizm fantezilerinin farklı arzu ekonomileri aracılığıyla ne şekilde sürdürüldüğünü ve istikrarlı hale getirildiğini göstermektedir. Sonuç olarak, Diken ve Laustsen, bu bölümde iki farklı okuma ortaya koyduklarını belirtirler: İlki Foucaultcu ve yapıbozucu yöntem, ikincisi de Lacancı psikanalizdir. Özellikle de kimlik ve cinsiyet/toplumsal cinsiyet ile ilgili bir tartışmanın yürütüldüğü kısımda okuyucuyu post-yapısalcı sosyal teori ile tanıştırmayı amaçladıklarını vurgularlar (2010:36-37).

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

³¹ Bu başlık altındaki bilgiler, Duygu Çayırıcıoğlu'nun "Sosyolojide Sinema Filmlerinin Eğitsel Araç Olarak Kullanımı" başlıklı yüksek lisans tezinin, 109-113 sayfaları arasından aktarılmıştır.

harcamanın, oyunun, savaşın ve düzensizliğin önemini yadsımasıdır. Diğer taraftan, Jack'in gözden kaçırdığı şey ise, düzensiz kaçış hatlarının şiddetli ve nefret dolu bir cinayet şenliğine dönüşebileceğidir. Çocuklar adadan kurtarırlarken kendilerine sorulan "adayı niye yaktınız?" sorusuna "sadece oyun oynuyorduk" diye yanıt verirler. Diken ve Laustsen, bunun bir istisna olduğunu söyler ve günümüz toplumunda hayati önem taşıyan sorunun, bunun hâlâ geçerli bir yanıt olup olmadığının önemini vurgularlar. Günümüzdeki istisnai durumun "bir istisna mı, geçici bir fenomen mi?" olduğunu, yoksa "bir istisnai durum içerisinde zaten yaşanmakta mıdır?" diye sorarlar (2010:37-38).

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

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

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

eleştirel bir gözle analiz etmeye ve bunu varoluş sebebi terörizm olan bir toplum fikriyle ilişkilendirmeye ittiğini belirtmektedirler (2010:39,40).

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

10.3.2. Aile Melodramlarına Yönelik Sosyolojik Çözümleme³²

Merkezinde kadının ya da birbirilerini seven heteroseksüel bir çiftin bulunduğu, çatışmanın temelde cinsel birleşme, aile ve mesleki başarı eksininde kurulduğu melodramlar, Amerika'da 1950'li yılların en yaygın türüdür. Bu türün yaygın olmasındaki temel etkenlerden bir, dönemim toplumsal olaylarıdır. Zira Amerika'da 1940'lı yıllarda erkekleri İkinci Dünya Savaşı nedeniyle savaşa gitmiş, onların işleri ve konumları da kadınlara kalmıştır. Savaştan sonra evlerine döndüklerinde ise erkekler, kendilerine ait yerlerde kadınları gördüklerinde bundan korkmuşlar, toplumsal ve ekonomik konumlarının, rollerinin yitirildiği endişesine kapılmışlardır. Film araştırmacıları, aile melodramlarını, erkeklerin bu korku ve kaygılarının bir kültürel dışavurumu olarak okuyarak, sosyolojik analize yönelmişlerdir.

D. Sirk ve V. Mineli, melodramların usta yönetmenleri olarak bilinmektedir. Bu yönetmenlerle birlikte melodramlar en parlak dönemlerine girer. Bu dönem için hatırlatılması gereken şey, dönemin İkinci Dünya Savaşı yılları olduğudur. O yılların Amerika'sı, savaş öncesi Amerika değildir; ekonomik, sosyal ve kültürel yapı değişmiştir. Bu değişimi yaratan, erkeklerin savaşa gitmesiyle birlikte kadınların iş yaşamına girmesidir. Kadınların iş yaşamına girişi, doğal olduğu kabul edilen toplumsal cinsiyet rollerinin ve bununla bağlantılı olarak da aile kurumunun sorgulanmasına neden olur. Byars (1991: 10, 11) aristokrasi ve burjuvazi çatışmasında ortaya çıkan melodramın Fransız devrimi ortamında, yeni düzenin 'gerçeklerini' açıklama ve ortaya çıkarma işlevi üstlenmesi gibi, 1950'lerde Japonya'yla savaş sonrası kadınların evden çıkıp iş yaşamına girmesiyle Amerika'nın da benzer bir durumla karşılaştığını vurgular. Amerikan ideolojisinin 'sarsılan' ahlâki kimliğini oluşturmak için, bu kez modern tarzda bir melodrama gereksinim duyulur. Öyle ki toplumun ahlâki kimliğini oluşturmada rol aldığı için Brooks melodramı, 'ahlâki oyun' olarak adlandırmıştır (Gledhill, 1987: 29). Bu dönemde Amerikan yaşamının doğal bir parçası olan sinema, 1950'ler boyunca cinsiyet-kimlik

³² Bu başlık altındaki bilgiler, Hasan Akbulut'un, *Kadına Melodram Yakışır* adlı kitabından kısaltılarak aktarılmıştır.

oluşumu ve onun aile yapısıyla ilişkilerini ele alan melodram filmleri yapar. Odak, heteroseksüel evli çifte dayalı çekirdek ailedir.

Melodramların aileye odaklanmaları, onların bir tür olarak ortaya çıktıkları tarihsel süreçle bağlantılı olarak açıklanır. Schatz'a göre (1981: 126) II. Dünya savaşı ve Kore savaşı erkekleri askere göndererek, kadınların ev dışında çalışmasına yol açar. Savaş sonrası erkeklerin dönüşü, büyüyen toplumsal hareketlilik, banliyöleşme ve iyileşen eğitim olanakları, aileleri parçalar ve kuşak çatışmasını başlatır. Dönemin Freudcu psikolojisi ve varoluşçu felsefesi, bireyin gereksinimlerini tanımlamada ailevi ve toplumsal konumların yetersizliğine vurgu yapar. İkinci Dünya savaşı sonrası yaşanan, kadının iş için evden ayrılması gibi toplumsal, tarihsel ve ekonomik koşulların aileyi tehdit etmeye başladığı görülür. Bu şekilde Amerikan toplumunun temeli olan aile sorunsallaşmaya başlar. Ailenin 'doğal mı yoksa toplumsal bir birliktelik mi?' olduğu tartışılır (Byars, 1994: 93). Aile içinde kadın ve erkek rolleri mercek altına alınır. Çeşitli Hollywood türleri bu konuyla ilgilense de, heteroseksüel arzular ve gerilimleriyle bu konuyla en çok melodramlar ilgilenir. Sirk'in, Minelli'nin ve Ray'in filmleri, Amerikan toplumunda bu değişen, dönüşüme uğrayan cinsiyet rollerini ve aileyi sorunsallaştırırlar.

Sirk, *Bütün Arzuladığım*, (*All I Desire*, 1953) filminde oyuncu olmak için evini terk eden bir kadının, geri döndüğünde toplum tarafından benimsenmeyişi; *Her şey Senin İçin*'de (*All That Heaven Allows*, 1954)³³, bir bahçıvana âşık olan dul bir kadının çocukları tarafından eleştirilmesini; *There is Always Tomorrow*'da (1956), tekdüzeleşmiş bir aile yaşamı içinde çıkış yolu arayan bir adamı anlatarak, aşk ekseninde toplum baskısını, aşk ile görev (anne-baba olmak gibi) arasındaki karşıtlığı işler. *Sahte Mutluluk* (*Imitation of Life*, 1959)³⁴ ise, başlı başına annelikle ilgilidir. Biri beyaz, biri siyah anne-kız ilişkisini ele alan film, duygusal bir bağlamda, örtük bir şekilde Amerikan ırkçılığına keskin eleştirilerini yöneltir. Bu nedenle Sirk'in filmleri duygusal görünüş altında, ideolojik karşıtlıkları açığa vurur. Minelli'nin filmleri, çoğu kez toplumsal sorunları işleyen müzikallerle birleşmiş toplumsal melodramlar olarak adlandırılırken (Schatz, 1981: 223), Ray'in melodramları daha çok, savaş sonrası dönüşüme uğramış, kırılmış, kendine, topluma ve kurumlara güven duymayan erkek kimliğini ele alan 'trajik melodramlar' olarak adlandırılabilir.³⁵ Bu filmlerde ortak olan nitelik, baskıcı toplumsal yapıyı öne çıkarmalarıdır.

İzlekleri ne olursa olsun, bu melodramların (büyük bir çoğunluğunu) ortak paydasını, heteroseksüel arzu oluşturur. Her ne kadar sadece ona özgü olmasa da (çünkü müzikallerde de bu arzu temeldir) melodramlar için ayırıcı bir niteliğe sahip olan heteroseksüel arzu, sadece başkarakterlerin eylemleri için güdüleyici olmayıp, aynı zamanda anlatıda merkezi bir yer işgal

³³ *All That Heaven Allows* filmi *Aştan Kaçılmaz* olarak da bilinmektedir.

³⁴ Bu film Türkiye'de *Zehirli Hayat* adıyla da bilinmektedir.

³⁵ Trajik melodram tanımlamasını, İngiliz tür filmlerini incelediği kitabında Landy yapar. Landy'e göre (1991: 237-239) trajik melodramlar, merkezinde bir erkek karakter olması nedeniyle kadın merkezli melodramlardan ayrılır. Bu türde çatışma, eril figürü eksen alır. Anlatı, bir baba figürüne meydan okunmasıyla gelişir ve başkarakterin acıları, erdem ve adaletin egemen olduğu bir toplumsal düzenin haklılaştırılması çabasından kaynaklanır. Ray'in bir klâsik haline gelmiş *Asi Gençlik* (*Rebel Without A Cause*, 1955) filmi ile Elia Kazan'ın *Rıhtımlar Üzerinde* filmi bu türün en güzel örnekleridir.

ederek (Neale, 1992: 23) evlilik ve onunla bağlantılı olarak aileyi, melodramlar için odaklaştırır. Bu sınıflamadaki filmlerin çoğu (özellikle savaş sonrası melodramlar), aileye odaklanır.³⁶ Öyle ki, Elsaesser (1985: 177), 1950’lerde patlama gösteren melodramları, aileye ağırlık vermeleri nedeniyle aile melodramları olarak adlandırır.³⁷ Elsaesser’e göre, bir tür olan aile melodramları, duygusal ve ahlâki kimliğin aynı *oedipal* izlekleriyle uğraşır; daha çok baskıcı toplumsal ortamı değiştirmede yalnız kalmış, duygusal çevresini etkilemede ve olayları biçimlendirmede kahramanın başarısızlığını işler. Dünyada çıkış yolu yoktur ve karakterler bunun üzerinde sunulur. Aile, bu çıkışsızlığı eğretilmeli olarak sergiler ve kendini sınırlamalarla ortaya koyar. Çünkü Nowell-Smith’in belirttiği gibi (1985: 190), melodramın ortaya çıkışında burjuvazinin yükselişiyle birlikte ortaya çıkan toplumsal sınırlamalar ve aile çevresinde gelişen bir dizi ruhsal (*psşik*) sınırlamalar söz konusudur. Her yetişkin insan çiftinin (kuşkusuz heteroseksüel bir çift) kurmasının zorunlu görüldüğü aile, aynı zamanda üyeleri için korunaklı, huzurlu bir ortam da değildir. Schatz’ın belirttiği gibi aile (1981: 227), ya baskıcı toplumsal uyulaşmaların içselleştirildiği ya da yok olmaya yüz tutan bazı insani değerlerin (aşk, dürüstlük, cömertlik) yaşatılmaya çalışıldığı bir birimdir. Bununla birlikte aile, melodramlarda toplumsal bir birim olduğu kadar doğal bir birim olarak da sunulur.

Aile melodramlarının anlatısal-izleksel özünde, aileyi düzene koyabilecek ve daha büyük toplumla bütünleştirebilecek ideal bir kocanın-âşığın-babanın eğretilmeli bir arayışı vardır. Bu durumda kadının ikilemi, ya sosyo-ekonomik güvenliği için uygun olanı ya da duygusal ve cinsel doyumu seçmektir. Kadının bu ikilemi, 1950’lerin *Aşk Rüzgârları*, *Ucuz Sıcak Yaz*, *Kızgın Damdaki Kedi* filmlerindeki gibi aile aristokrasisi çeşitlemesiyle yoğunlaştırılmıştır. Bu melodramlar sonraki kuşağın davranışsal ve tutumsal eğilimleriyle uğraşır. Dramatik çatışma, aykırı bir evlilikten kaynaklanır; bu, mantıksız aile ilişkilerinden, bağlarından kurtulma anlamına gelir (Schatz, 1981: 227, 235). Anlatıda önerilen çözüm ise, aile aristokrasisinin devamıdır. Aile, iki temel açıdan türün temel karakteri için ideal bir yer sağlar: İlki büyük toplumsal önem taşıyan bireysel rollerin (anne, baba, çocuk gibi) ilk dizisi olmasıyla; ikinci olarak babanın mesleği, geliri, aile evinin yer, tipi gibi toplumsal sınıfları belirleyen sınırlamaları içermesiyle. Aile, ideal olarak toplumsal birliktelik olduğu kadar, ‘doğal’ bir birliktelik olarak da sunulur. Bunu sağlayan şey, tabii ki evliliktir. Ancak ilginç olan, 1950’lerin melodramlarında evliliğin özgürleşmeden, bir kaçıştan çok, toplum içinde çiftin konumunu

³⁶ Daha önce vurgulandığı gibi, bunun tarihsel açıdan bakıldığında özel bir nedeni vardır. Amerika’da II. Dünya Savaşı sonrasında evin geçimini sağlamak üzere kadınların iş yaşamına girmeleriyle sarsılan toplumsal düzen, aileyi öne çıkarmaya başlar. Toplumun temeli olarak sorunsallaşan aileyi, Hollywood filmleri, en çok da melodramlar konu edinir.

³⁷ Ancak her ülkenin melodramlarında ailenin merkezi olmasının farklı bir açıklaması vardır. Örneğin Sorlin (1995: 3), İtalyan melodramlarında ailenin merkeziliğine yapılan vurgunun, 1950’ler İtalya’sının yeniden yapılanma döneminde, tarımsal arazilerin bölünmemesi gereksiniminden kaynaklı olduğunu belirtir. Yani bir çeşit ekonomik zorunluluk söz konusudur. Melodram da ailenin direncini yükseltmeye çalışmıştır. Bu süreçte Landy’e göre (1991: 285-286) bir anlamda kadın melodramları ve trajik melodramlar ev ve çekirdek aile sorunlarına odaklanmalarıyla aile melodramları olarak adlandırılabilir. Ancak aile melodramları temelde aileye odaklanarak, bireysel çatışmaları, aile birliğinin sürdürülmesine ikincil kılar. Bu filmlerde sorunlar açıktır; kimilerinde tarihsel bağlamlardaki aile serveti yerleştirilmeye çalışılır; kimilerinde aile birliğini canlandıracak bir yabancı (*outsider*) ile aristokrat aile soyunun tükenmesine odaklanır. Yazara göre aile melodramlarının kuşatılmış aileyi düzeltmek (restore etmek) ile ilgili çatışmalarla uğraşması, sadece kamusal alandan bir kaçının belirtisi değildir; aynı zamanda toplumsal ve ekonomik sorunların da göstergesidir.

kuvvetlendirici bir toplumsal ritüel olarak çizilmesidir (Schatz, 1981: 227, 233). Aile melodramları, bu aile birliği idealinin kesintiye uğramasını işler.

Dönemin önemli başka bir çeşitlemesini de, anlatısal merkezini erkeklerin oluşturduğu, erkekliğin sorunsallaştırıldığı savaş-sonrası eril melodramları oluşturur. Bu çeşitlemede çatışmayı yaratan, anlatının merkezindeki erkeğin, toplumun yetişkin bir erkekte olması gereken -eril- niteliklere sahip olmayışıdır. Bu nitelikler, orta-sınıf ideolojisinin kutsadığı ideal baba, ideal koca, ideal sevgili ya da ideal erkek rollerindeki bir eksikliği dile getirir. Bir tür güçsüzleşmiş, dışıleştirilmiş erkekleri sunarak bu filmler, dönemin Amerikan siyasasına keskin eleştiri oklarını gönderirler ki, bu da onların ‘toplumsal melodramlar’ olarak adlandırılmalarına neden olmuştur. James Dean’in oynadığı *Asi Gençlik (Rebel Without a Cause)*, Yön. Nicholas Ray, 1955), Marlon Brando’nun oynadığı *Rıhtımlar Üzerinde* (Elia Kazan) filmleri, bu çeşit bir izleği işler.

Görüldüğü gibi melodramın anlatısal, tematik ve türsel özellikleri, bu filmlerin yapıldığı dönemin toplumsal, ekonomik, kültürel ve ahlâki koşulları tarafından biçimlendirilmiştir ve sosyolojik çözümleme, bu filmlerde kadına sunulan iş/ ev, kamusal yaşam/ özel yaşam karşıtlıklarında neden hep ikinci seçeneklerden yana tavır alındığını görmeye yarar. Erkeklerin savaş sonrasında karşılaştığı durum (kadınların iş ve kamusal hayatta daha çoğalması), toplumsal cinsiyet rollerinin doğal mı, yoksa kültürel mi olduğunu sormalarına yol açmış; filmlerde kadınların kamusal yaşamı tercih ettiklerinde mutsuz olacaklarını söyleyerek, onlara yakışanın ev ve özel hayat olduğunu belirtmişlerdir.

Sonuç

Bu ünite de sosyolojik film çözümlemesinin temel kavramları, amacı, işlevi ve örnekleri üzerinde durulmuştur. Sosyolojik film çözümlemesi, filmleri bir sanatçının öznel dışavurumu koşullarında ya da estetik özellikleri açısından incelemek yerine, filmin üretilmiş olduğu dönemin ya da içeriğinde ele aldığı dönemin sosyal koşullarının incelenmesini öne çıkarmaktadır. Bu durumda bir film hangi türe ya da tarihsel döneme ait olursa olsun, sosyolojik veriler sağlayan bir belge gibi ele alınmaktadır. Filmlere sosyolojik yaklaşımın değerlendirme alanı içinde, sosyal değerlerin filmlerde nasıl yansıdığı ve somutlaştırıldığı, filmlerin sosyal değerler üzerindeki etkisi, bu değerleri güçlendirme ya da değiştirme gücü ve filmlerin toplumsal tutum ve davranış kalıplarında neden olduğu değişiklikler gibi konular yer almaktadır. Sosyolojik eleştiri anlayışının temelinde filmlerin sınıf, ırk, cinsiyet ya da ulus gibi eksenler etrafında değerlendirilmesi bulunmaktadır. Bu çözümlemede toplumsal yapı, toplumsal rol, toplumsal değişme, tip, toplumsal ilişki, üretim ve tüketim biçimleri, yabancılaşma, anomi, toplumsal kontrol, toplumsal hareketler temel kavramlar olarak öne çıkar.