

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

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SİNEFİLLERİN BEĞENİ TERCİHLERİ:
BOURDİEUCU BİR YAKLAŞIM

ONUR TURGUT

2501201172

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. HASAN AKBULUT

İSTANBUL-2022

ÖZ

SİNEFİLLERİN BEĞENİ TERCİHLERİ: BOURDİEUCU BİR YAKLAŞIM

ONUR TURGUT

Sinemaseverlikle eş anlama gelen sinefili alelade bir film tüketim eylemini karşılamaz, belli ritüelleri barındıran, tutkulu bir üretim kolunun yegâne temsilcileridir. Sinemanın ana ekseninde olduğu hayat tasavvuru ile filmlerle içten bir bağ kuran sinefiller, sinemadan aldıkları coşkuyla kendine has bir beğeni pratikleri ve izleme deneyimleri inşa etmişlerdir. Bu noktadan hareketle, sinefilliği bir nosyon olarak ele alan bu çalışma sinefil öznelere ne tür beğeni pratiklerine sahip olduklarını, sosyolojik olarak film tercihlerinin nasıl konumlandığını araştırmaktadır. İlk etapta sinefilliğin tarihsel gelişimi, sinefil sınıflandırmalarını kavram bazında ele alarak sinefillerin alışkanlıkları, eğilimleri, birliktelik kurdukları alanlar araştırılmıştır. İkinci bölümde Pierre Bourdieu'nün kavram ve tartışmalarından yola çıkılarak beğenilerin filmler aracılığıyla nasıl ayrımlar oluşturduğu irdelenmiştir. Bourdieu'nün beğeni teorisinin öncülük ettiği bu çalışmada, üçüncü ve dördüncü bölüm saha araştırması kapsamında on iki sinefille yapılan derinlemesine görüşmelere ayrılmıştır. Durum çalışması olarak tasarlanan bu araştırmada, katılımcıların film beğenilerin çok geniş bir perspektif taşıdığı, çeşitli alanlarda ve türlere uzanan çok boyutlu bir yapıya sahip olduğu görülmüştür. Bu noktada film beğenilerinin heterojen bir yapıda olduğu saptanmıştır. Bununla birlikte, sinema ile ilişkilene biçimlerine göre betimlenen sinefilliğin, yeni ve klasik sinefili ayrımlarının belirsizleştiği, birbirinin yerine geçtiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Sinefili, Beğeni, Pierre Bourdieu, Tercihler, Film Tüketimi

ABSTRACT

CINEFILI'S TASTE PREFERENCES: A BOURDIEUCIAN APPROACH

ONUR TURGUT

Cinephilia, which is synonymous with cinematography, does not mean an ordinary movie consumption act, they are the only representatives of a passionate production branch that includes certain rituals. Cinephiles, who establish a sincere connection with the films with the vision of life in which the cinema is the main axis, have built their own unique taste practices and viewing experiences with the enthusiasm they receive from the cinema. From this point of view, this study, which considers cinephilia as a notion, investigates what kind of taste practices cinephile subjects have and how their film preferences are sociologically positioned. In the first place, the historical development of cinephilia, the classification of cinephiles on the basis of concepts, the habits, tendencies and areas of association of cinephiles were investigated. In the second part, based on Pierre Bourdieu's concepts and discussions, it is examined how tastes create distinctions through films. In this study, pioneered by Bourdieu's theory of taste, the Third and Fourth chapters are devoted to in-depth interviews with twelve cinephiles within the scope of field research. In this study, in which case study was used, it was seen that the film tastes of the participants had a very broad perspective and had a multidimensional structure that extended to various fields and genres. At this point, it has been determined that movie tastes are in a heterogeneous structure. However, it has been observed that the new and classical distinctions of cinephilia, which is described according to the way it relates to cinema, become obscure and replace each other.

Key words: Cinephilia, Taste, Pierre Bourdieu, Preferences, Film Consumption

ÖNSÖZ

“Sinefillerin Beğeni Tercihleri: Bourdieucu bir Yaklaşım” isimli tezimin amacı sinefilleri sınyarak, beğenilerin sinematik alandaki karşılıklarını irdelemektir. Film izleme deneyiminin salt bir tüketim pratiğı olarak değil, yatkınlıklara, eğilimlere karşılık gelen bir ayırım aracı olup olmadığını ortaya koymaktadır. Bu anlamda, sinema literatüründe hâkim olan film inceleme geleneğinden ayrılarak merceğimi izleyiciyi daha spesifik olarak sinefillere tutuyorum. Kişisel hikayemin de titri olan sinefillik, bu yönüyle bu çalışmayı öz-düşünümsel bir alana taşıyor. Elbette ki bu çalışma kolektif emeğın ürünü bu noktada rotamı çizen, yolumu aydınlatan değerli hocam, danışmanım Prof. Dr. Hasan Akbulut’a şükranlarımı borçluyum, onunla karşılaşmak benim için bir dönüm noktası. Öte yandan tez savunmasında görüşlerini, önerilerini paylaşan Doç. Dr. Gizem Parlayandemir ve Dr. Öğr. Üyesi İpek Gürkan’a teşekkür ederim. Bu çalışmaya katılımcı olarak katılan görüşmecilere kıymetli görüşlerini paylaştıkları için minnettarım. Araştırmamı yürütürken defalarca kapısını çaldığım Sinematek/Sinemaevi’ne teşekkür borçluyum. Çalışmamda önerilerini, eleştirilerini paylaşan Özyeğın Üniversitesi İletişim ve Tasarımı bölümündeki çalışma arkadaşlarıma müteşekkirim. Son olarak ailemin her bir ferdine gösterdikleri sabır, alaka ve destek için teşekkürü borç bilirim. Umarım bu çalışma başka çalışmalara ilham verir, yeni perspektiflere gebe olur.

ONUR TURGUT

İSTANBUL, 2022

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ	iv
İÇİNDEKİLER	v
TABLolar	vii
KISALTMALAR.....	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KURAMSAL VE KAVRAMSAL YÖNLERİYLE SİNEFİLİ

1.1. Klasik Sinefili.....	11
1.1.1 1920'ler İlk Sinefil Dalgası.....	13
1.1.2 1950'ler Klasik Sinefili, Auteurizm	14
1.2. Yeni Sinefili.....	17
1.3. Sinefiller Arası Etkileşim ve Birliktelik.....	27
1.3.1 Film Festivalleri.....	29
1.3.2 Online Film Grupları.....	33
1.4. Türkiye'de Sinefili.....	36
1.5. Sinefili ve Arşivcilik.....	47

İKİNCİ BÖLÜM

BEĞENİ TEORİSİ BAĞLAMINDA AYRIM VE TERCİHLER

2.1. Piere Bourdieu'nun Temel Kavramları.....	53
2.1.1. Kültürel Eylemin Kaynağı: Habitus.....	55
2.1.2. Mücadele Uzamları: Alan.....	58
2.1.3. Dönüştürülebilir Güç: Sermaye.....	61
2.2. Bourdieu'da Sınıf, Kültür ve Beğeni.....	64
2.3. Toplumsal Bir Yargı Olarak Beğenin Oluşması, Kültürel Sermaye ile İlişkisi.....	69
2.4. Kültürel Yargıların Oluşumu: Sahip Olunan Envanter ve Estetik Yargılar.....	75
2.5. Kuşaklar Sosyolojisi ve Beğeni Kistasları.....	81

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ARAŞTIRMA KAPSAMI VE METODOLOJİSİ

3.1. Araştırmanın Problemi.....	86
3.2. Araştırmanın Amacı.....	86
3.3. Araştırmanın Önemi.....	87
3.4. Araştırmanın Varsayımları.....	87
3.5. Araştırmanın Yöntemi.....	88

3.5.1. Araştırmanın Evren ve Sınırlılıkları.....	90
--	----

3.5.2. Veri Toplama Yöntemi.....	90
----------------------------------	----

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE TARTIŞMA

4.1. Katılımcı Profilleri.....	92
--------------------------------	----

4.1.1 Katılımcıların Demografik ve Aile Özellikleri	93
---	----

4.1.2 Katılımcıların Eğitim Durumu Özellikleri	95
--	----

4.1.3 Katılımcıların Sinemayı Takip Etme Durumlarının Değerlendirilmesi.....	97
---	----

4.2 Sinemasal Birikim ve Beğeni.....	100
--------------------------------------	-----

4.3 Sinefil Aksiyonları ve Kültürel Sermaye.....	107
--	-----

4.4 Kültürel Hepçillik ve Heterojen Tercihler.....	110
--	-----

4.5 Pandemi ve Değişen Seyir Pratikleri.....	113
--	-----

4.6 Tasnif Biçimi Olarak Beğeniler.....	120
---	-----

4.7 Beğeni Hiyerarşileri: Sanat Filmi-Ticari Film.....	124
--	-----

SONUÇ.....	129
-------------------	------------

KAYNAKÇA.....	134
----------------------	------------

EKLER.....	155
-------------------	------------

TABLÖLAR

Tablo 1: Kültürel Ürünlerin Teorik

Uzamları.....80

Tablo 2: Katılımcı Genel Profil

Tablosu.....93

Tablo 3: Katılımcıların Demografik ve Aile Özelliklerini Gösteren Tablo.....94

Tablo 4: Katılımcıların Eğitim Durumu Özelliklerini Gösteren Tablo.....96

KISALTMALAR

A.g.e	Adı Geçen Eser
Akt.	Aktaran
BİSAV	Bilim Sanat Vakfı
Çev.	Çeviren
DVD	Digital Versatile Disc
Ed.	Editör
Haz.	Hazırlayan
IFFR	Rotterdam Film Festivali
IMDB	İnternet Film Veritabanı
İKSV	İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı
K.S	Klasik Sinefili
LGBTQ	Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Queer or Questioning
p.	Page
s.	Sayfa
SİYAD	Sinema Yazarları Derneği
TSA	Türkiye Sinema Araştırmaları
VCD	Video Compact Disk
Vd.	Çok Yazarlı Eserlerde İlk Yazardan Sonrakiler.
VHS	Video Home System
VOD	Video On Demand
Y.S	Yeni Sinefili

GİRİŞ

Don Kişot, yükselişi devam eden burjuva aleminde, davranışları küçümsenen, alay ve aşağılamayla karışık hor görülen, şövalyeliğin son fanatığıdır. “Ne hayali devi öldürürken ne de hayali prensesi kurtarmak için saldırırken Don Kişot’un davranışlarında burjuva ihtiyatlılığından eser yoktur” (Yumul, 2018: 78). Ancak Don Kişot, burjuvayla özdeşleştirilen aristokratik değerlerle ilişkilendirilir. Bu durum sinefillerle ilgili büyük bir benzerlik kurduğum tez konumun metaforunu oluşturmaktadır. Postmodern çağın Don Kişot’ları olarak gördüğüm sinefillerle ilgili bir çalışma yapma fikri hem kişisel hikayemin bir parçası olarak hem de sosyolojik özne olarak çalışmalara yeterince konu olmamasından süregelir. Beğeniler üzerinden sinefillere ilişkin ampirik bir çalışma yapma ihtiyacı bu durum üzerine gelişti.

Zevklerin ve tercihlerin kişisel kıstaslara bağlı olduğu söyleminin dışından bir argümanla bu konuları ele almak şüphesiz Pierre Bourdieu’nun kavramlarıyla mümkün olabilirdi. Zira kültür sosyolojisinin eleştirel teori ile ampirik araştırma karşıtlığını kırma amacıyla kendi sosyolojisini inşa eden Bourdieu, beğeni yargısının oluşumuna aracılık eden zevkler ve alışkanlıkların, bireyin beğeni evrenini oluşturduğunu iddia etmektedir. Beğenin oluşması için hiyerarşik toplumsal düzenden, sınıfsal farklılıkların oluşturduğu devasa ayrımları göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Nitekim, bunun hem Bourdieu özelinde hem de zengin-fakir ayrımları özelinde devasa yarıklar oluşturduğu günümüz kapitalist dünyası için toplumsal farklılaşmanın göstergeleri olarak öne çıkmaktadır. Postmodern toplumun heterojen yapısı göz önünde bulundurulduğunda, ayrımların bulanıklaştığı noktadan beğeniler üzerinden niteliksel yön tayininde bulunmak, hala güncelliğini koruyan bir fenomen olarak önemini korumaktadır. Bourdieu’nun kavram haritasının aydınlatıcı işleviyle, kültürel tüketimlerin mercek altına alınması bunu özellikle filmler ve sinema üzerinden tahlil etmek, bunu daha özelde sinefiller üzerinden gerçekleştirmek sosyal konumlara ve topluma dair yeterli veri sağlayacaktır.

Sinefillerin beğeni tercihlerine ilişkin detaylı bir açıklamaya girişmeden evvela sinefilinin ne olduğuna açıklık getirmek gerekiyor. Sözlük karşılığı olarak basitçe; *sinema sevgisi*, *sinema hayranlığı*, *sinemaseverlik* olarak karşılık bulan sinefiliyi;

Morisson (2012: 78), “eklektik, doymak bilmez, filmin günlük yaşamdaki bir güç olarak önemine ayak uyduran, tutkulu, biraz duygusal olsa da yeni bir film arayışında ayırım gözetmeyen, umulmadık bir bağımlılık biçimi” olarak ifade etmektedir. Tüketimle bu kadar sıkı bir bağı bulunan sinefilinin zaman içerisinde hem içerik hem biçimsel açıdan şekil değiştirmesi sinefili tanımı ve tasnifi konusunda tartışmalara yol açmıştır. Özü itibarıyla entelektüel ve bilişsel süreci imleyen elitist bir gelenek üzerine inşa edilen bu edim, Jullier ve Leveratto’nun (2012) araştırmasına göre, zaman içerisinde farklı yönelimler ve teknolojik gelişmeler doğrultusunda kapsamını arttırarak daha geniş bir deneyim alanına ulaşmıştır. Geleneksel seyir deneyimiyle paralellik gösteren Parisli sinefil imajı, Adrian Martin’in ifade ettiği biçimiyle (2009) obsesif, film ritüeline bağlı, sinema salonuna karşı beslenen özel duygularla karışık, eşsiz bir olguğu inşa etmiştir. Ancak bu durumun öncesinin göz ardı edilmesi, yani 1960’lar öncesi sinefil aktivitelerinin görmezden gelinmesi konuya derinlemesine bakışı eksik bırakacaktır. Zira Melis Behlil’in de (2005: 112) ifade ettiği gibi genel olarak sinema sevgisini gerçek ortamında deneyimlemeyi üstün tutan, sanat filmlerini izlemeyi tercih eden, bu filmleri sinemaseverlerle tartışmayı yeğleyen, sinema kulüplerine ya da sinema dergilerine üye olan kimseleri karşılayan klasik sinefiliyi bu noktada diğer çalışmalardan farklı olarak iki başlık altında tartışmak uygun görülmüştür. Buna ek olarak, salt bir izleme deneyiminin yanı sıra filmleri tartışmanın, filmler üzerine metinler üretmenin, sinemaya ilgi duyan insanlarla sosyal bağlantılar kurmanın hazzını deneyimleyen sinefillerin, hayat tarzı olarak benimsedikleri sine-meftunluk durumunu sosyalleşme ve sosyal sermayeye dönüşümü açısından irdelemenin uygun olacağı görülmüştür. Bu durum, sinefilik etkileşimlere ev sahipliği yapan mecraların önemini ortaya çıkarmıştır. Liz Czah (2010: 140), *Cinephilia, Stars, and Film Festivals* makalesinde bu konuya dair festivaller özelinde şöyle bir açılım getirmektedir. “Sinefiller için, film festivallerinin son sığınaklardan biri olarak ortaya çıkması şaşırtıcı değildir. Film festivalleri, sinemanın eski biçimleri arasında sınırda bir yer kaplar”. Festivallere ek olarak, sinefil etkileşim alanlarından olan, sinema kulüplerini, çevrim içi gruplarını, sosyal medya kanallarını da eklemek mümkündür. Nitekim bu ortamlar, sinefil söyleminin yayıldığı bilgi ve deneyim aktarımının gerçekleştiği, sinefillerin beğenilerini şekillendirdikleri, organize oldukları sinemasal

bilgi üretim alanlarıdır. Bu etkileşim alanlarının kıvılcımları, 1980’lerde yaşanan hem içeriksel hem de biçimsel değişimlerle ortaya çıkmıştır.

1980’lerde yaşanan teknolojik gelişmelerin seyri, aynı zamanda sinema çalışmalarındaki ana odağı değiştirmiştir. Stam’ın aktardığı şekliyle (2014: 238), kültürel çalışmalar ve postyapısalcı akımların etkisi altına giren sinema yazını, film çalışmalarında alımlamanın önemini arttırarak izleyici tüketimlerine odaklanıldığını göstermektedir. Dolayısıyla 1980’ler film araştırmalarının yanında film tüketimini de etkilemiştir. Bu dönemde ortaya çıkan evde izleme deneyimlerinin sinefil alışkanlıklarının eksenini değiştirerek ev içi izleme modelinin yaygınlaştığı, kolay erişimin sağlandığı bireysel pratikleri doğurmuştur. Öte yandan (Sontag, 1996; Elsaesser, 2005; Quandt, 2009) gibi yazarlar, televizyon izlemenin yerleştiği, video kültürünün yaygınlaştığı bu periyotta sinemanın ve sinefilliğin yok olacağını düşünmüşlerdir. Ancak (Hudson ve Zimmerman, 2009, Jullier ve Leveratto, 2012, Shambu, 2014, Keller 2020) gibi yazarlar ise bu korkunun yersiz olduğu, yeni bir sinefili modelinin müjdelendiği, yeni medya çağına uygun olarak güncellenen olanaklara odaklanmıştır. Yeni sinefiliye yönelik iyimser bir yaklaşım sergileyen Mulvey’de (2012, 171-172) benzer biçimde internetle birlikte gelişen teknik imkanlar sayesinde, tekrar izleme, manipüle etme, akış değiştirme, karşılıklı okuma gibi film profesyonellerine mahsus olan özelliklerin, sinefil eylemlerine dönüştüğünü ifade ederek, sinefillerin filmler üzerinde hak sahibi oldukları yeni üretimlerin bir sebebi olduğunu vurgulamıştır.

Teknik dönüşümlerin sinefilliği yalnızca biçimsel olarak etkilenen bir konsept, deneyim esaslı bir aksiyon olarak algılamak hata olacaktır. Çünkü Girish Shambu, *Yeni Sinefili* kitabında eski sinefili temayüllerinin dönüştüğünü iddia ederek yeni sinefili manifestosunu ideolojik ve aktivist yönünü vurgulamaktadır. Anlatıların beyaz erkekler tarafından üretilen tek boyutlu yönlerinin yeni sinefillerce tasvip edilmeyerek, çeşitli seslerin doğuşuna, özellikle azınlık gruplarının üretimlerine meyleden eşitlikçi, farkındalığa vurgu yapar (Shambu, 2020: 86). Geleneksel sinefiliyi auteur boyunduruğu altındaki tek sesliliğin yeni sinefilide yıkılarak sorgulayıcılığın hâkim olduğu, hayata dair değişimi arzulayan geniş bir beğeni havuzunu imler. Eski sinefiliye nazaran yeni sinefilide eril-yatkınlıklar bulunmaz, marjinallik olağan karşılanarak

özgürlükçü bir sistematik tercih edilir. Eski sinefilide auteurizm meşru görülen bir üretim biçimi olarak erkek-özcü bir aura söz konusuyken yeni sinefili kadınların aktif olduğu bir üretim biçimini destekler (Shambu, 2019: 33). Ek olarak eski sinefili uzun metraj kurgusal filmleri kutsar ve diğer üretim biçimlerini dışarda bırakarak sinemayı kapsayan üretim formlarını yelpazesi dar bir alanda tartışır. Bunun aksine yeni sinefili hem ticari filmleri hem sanat filmlerini sarmalayarak, kısa filmlerin, deneysel filmlerin, web dizilerinin, belgesel filmlerin ve deneysel çalışmaların değeri teslim edilir. Bu bir yönüyle sinefil habitus çeperlerinin genişlediğinin, film izleme deneyiminin sinema salonundan bağımsızlaşan izleme edimlerinin işaretleridir.

Benzer değişiklikler Türkiye'deki sinefil eğilimlerinde de görünse de Türkiye'deki sinefil varlığı kurumlar aracılığıyla gerçekleşerek maddi koşullar ve kozmopolit etmenlerden kaynaklı İstanbul kökenli bir sinefil kimliği inşa etmiştir. Sinefil kimliğinin tarihsel süreç içerisindeki gelişimi tatbik edildiğinde, dergiler etrafında şekillenen, sinemaya ilgi duyan kimselerin sinefil söylemini yaydığını söylemek mümkündür. Birbirinden bağımsız görülse de pek çok sinema kulübünün yardımıyla sinefil kültürünün yayıldığını söyleyebiliriz. Özellikle sinemateklerin bu noktada önemli bir işlevi olduğunu vurgulamak gerekir. Film festivalleri, dijital mecralar ayrıca sinefil sayısındaki artışta önemli pay sahibidir. Bu alanlar, özgül bir sinefil kültü meydana getirmiştir. Bu kült, sinemasal beğenileri ve bunun toplumsal temelleri üzerine fikir yürütülebilen sosyolojik bir analizi mümkün kılmaktadır.

Pierre Bourdieu'nun kavramlar oluşturarak ifade etmeye çalıştığı beğenin toplumsal karşılıkları, kültürün eşitsiz dağılımının meydana getirdiği saçaklanmanın toplumsal ilişkilenmeler aracılığıyla iktidar ilişkilerinin nasıl karmaşık hale getirdiğidir. Swartz'ın da vurguladığı gibi (2015: 387); Sınıf iktidarının kültür tarafından maskelenmesi ve toplumdaki farklılıkların dolayısıyla ilgili çözümlemesi, modern kültür sosyolojisine önemli bir katkıyı ifade etmektedir. Bu katkı sınıf eşitsizlikleri, tahakküm ilişkileri ve beğeni yargısının kökenleriyle temas halindedir. Fowler'e göre (2017: 456), Bourdieu'nün kültür sosyolojisi alanına yaptığı iki önemli katkının -*Ayrım, Sanatın Kuralları*- gündelik kültürel tüketimin yalnızca tek yönlü olmadığı, kimi noktalarda belirli türlerin ve belirli ürünlerin meşru zevk olarak kabul görülürken, kimi eserlere duyulan ilginin bayağı, kaba, yavan olarak cisimleşmesi

tercihlerin toplumsal konumlanmalar esasınca belirlenen karmaşık bir hiyerarşiyi oluşturduğu görülmektedir. Chinata (2016) sinemaseverler özelinde bu hiyerarşiyi film hayranları (film fans), sinefiller (cinephiles) üzerinden okumaktadır. Zira bu iki söylem üzerinden film hayranlığının özbilinçten uzakta daha bilinçsiz bir alışkanlık olarak görece daha düşük bir zümreyi karşıladığı düşünülürken sinefili; film klasiklerine, sanat filmlerine ve yüksek kültüre denk gelen film beğenilerini karşılamaktadır (Aboulaoula ve Biltereyst, 2021: 474). Buradan hareketle, sinefil tercihlerinin neye göre şekillendiği konusu problematik alanıdır. Çünkü Bourdieu’ye göre tercihler habitusun belirlediği “köken, sermaye ve ulaşılan sermaye, hatta köken, konum ve toplumsal uzamdaki güncel konum arasındaki ilişki, yoğunluğu oldukça değişken istatistiki bir ilişkidir” (Bourdieu, 2015: 170). Ona göre statüler yalnızca toplumsal alandaki belirli konumlardan öğrenilebilir. Estetik tercihler bu nedenle sosyal konumun bir göstergesi veya belirteçidir (Warde, 2007: 1). Bourdieu (1997: 78), bu tercihlerin, habitusun inşa ettiği aidiyetlere göre cisimleştiğini aktarır. Nitekim vurguladığı kadarıyla habitus, aktörlerin toplumsal uzamdaki sosyalleşme süreçlerine vurgu yapan, bilinçli ya da bilinçsiz içselleştirilmiş dünya görüşüdür. Bu görüş benimsenmiş algıları, tutumları eylemleri içermektedir.

Özsoy (2019, 115), makalesinde habitusun doğuştan gelen nitelikleri algılama yönündeki genel geçer fikirlerin yetersiz olduğunu vurgulayarak, dinamik habitusun kültürel yaşamda aktörler ve içerikler aracılığıyla toplumsal yaşamda özgürleşebilme ve üretebilme gücüne atıf yapmaktadır. Filmlerin ve sinemanın böyle bir gücü olması yadsınamaz, peki ama birey, beğenilerinde ne ölçüde bağımsız kalabilmektedir? Bourdieu için sınıfların ve sermayelerin kuşatıcı etkisi beğenilere doğrudan etki etmektedir. Bu noktada ayrımları oluşturan temel örüntüler analiz edildiğinde, bireylerin saf öznel çıkarımlarının aidiyetlerini karşılamadığını bunun toplumsal temel hatlarının bulunan hiyerarşik bir düzeni çağırıldığını söyleyebiliriz. Tüm bu çıkarımlardan yola çıkarak, film içeriklerinin bu ayrımları işaret eden beğeni yargısı için bir turnusol kâğıdı işlevi görüp göremeyeceği tartışma konusu olsa da sinefiller üzerinden bu tartışmayı yürütmek sağlıklı olacaktır. Zira, “habitusun kurucu yatkinliklerinde her zaman varlıklarını sürdürseler de eş zamanlı olarak kaydedilen iyeliklerin edinilme koşulları, edinme ve kullanım koşulları arasındaki uyumsuzluk

halleri dışında akla gelmez” (Bourdieu, 2015: 170). Bu durum ilk sayfada sözüne ettiğim Don Kişot’luk metaforuyla ilişkilidir. Nitekim Bourdieu’nun Don Kişotluk etkisi olarak tarif ettiği habitusun doğurduğu edimlerin uyumsuzluklar gösterebilme durumudur. Beğeniler ve estetik yargılar, bireyin içkin niteliklerinden uzakta sınıf terbiyesinin ona dikte ettiği toplumsal yetiler sonucunda meydana gelir. İlk etapta kültürel sermayenin gerekliliklerinin bahsettiği muktadir olana entegre olmayı öğütler. Bu durum, esas olarak farklılıkların tetiklediği rekabet alanının güç ilişkileri ile bağlantısını ifade eder. Bunun yanında sınıf fraksiyonları ve maddi aidiyetlerin dışında, kültürel sermayenin ön planda olduğu toplumsal bölümlenmeden söz edilebilir. Bu çıkarım, meşru olanın sınıfsal hudutlar içerisinde, hâkim beğeni kapsamına giren yüksek sanat formunun karşısında, zorunluluk beğenisi olarak karşılık bulan popüler sanata eş değer olan kültür formu üzerinden dikotomik bir ilişki kurulabilmesinin mümkün olup olmadığı sorusunu ortaya çıkarır. Zevkler ve renkler tartışılmaz gibi doğanın kendine has bir kanunu gibi algılanan beğenin içkin formunun, birer ayırım imleci olarak işlev görmesi bu noktada mümkün görünmektedir. Yani bilinçli ya da bilinçsiz beğenilerin kültürel sosyalizasyona imkân verecek doğrultuda toplumsal ayrımları pekiştiren, kategorizasyonu sağlayan hiyerarşik düzen işaret edilmektedir. Ancak bu durum Jourdain ve Naulin’e göre (2019: 82), toplumsal hiyerarşiden, kültürel hiyerarşiye dönen kültürel ürünlere erişimin önemini vurgulayan simgesel bir iktidarı karşılamaktadır. Bu iktidarın şekillenmesi Bourdieu’ye göre kültürel eserlere erişebilmek eğitilmiş sınıfın ayrıcalığı ile ilintilidir. Özellikle zaman içerisinde gerçekleşen teknolojik gelişmeler ve tüketim çağının Kültürel Hepçillik ¹(cultural omnivores) tezinin bu duruma karşıtlık göstermesi (Peterson ve Simkus, 1992) niceliğin yani eklektizmin kültürel sınırları oluşturan tek-tip beğeni sınırlarını aşan heterojen bir beğeni skalası oluşturmuştur. “Peterson, seçkin beğenin artık ‘yüksek’ sanat formlarından ve popüler formları küçük görme tavrından oluşmadığını iddia etmiştir. Onlara göre günümüzde seçkin beğeni, farklı sanat formlarını bilme, anlama ve takip etmeyi sağlayan kültürel hepçil

¹ Kültürel hepçillik her şeyi beğenmeye açıklık, beğeni hiyerarşisinin esnekleşmesi anlamına gelmektedir. Kültürel toleransın azalarak, farklı ürünlere yönelimin mümkün olduğu sınırları olmayan bir kültürel tüketim sahasıdır (Yalvaç, 2016).

(omnivore) bir repertuarı gerektirmektedir” (Karademir Hazır ve Purhonen, 2017: 34).

Bu noktada bu çalışmada yapılacak olan saha çalışmasının örneklemini oluşturmuştur. Nitekim altı klasik dönem sinefilini, altı yeni sinefili karşılayacak şekilde seçilen katılımcılarla derinlemesine görüşme yapılmıştır. Bourdieu metodolojisi ve kavram seti eşliğinde sinefillerin beğeni pratikleri, yatkınlıkları, etkileşimleri gibi kültür ve iktidar ilişkileri çözümlenmiştir. Nitel araştırma yönteminin benimsendiği bu araştırmanın iki saçı ayağı bulunmaktadır. Teorik arka plan sinefillik deneyimi ve beğeni teorisi üzerine kurulmuştur. İkinci aşamada ise literatür bölümünde tartışılan konular ve kavramların örneklem bazındaki karşılıkları tartışılmıştır. Nitel araştırma deseni olarak, durum çalışması tercih edilmiştir. Yöntem olarak mülakat/görüşme yapılması tercih edilmiştir. Veriler mülakat/görüşme tekniği ile aracılığı ile toplanmış ve katılımcıların verdiği yanıtlar üzerinden oluşturulmuştur. Yarı yapılandırılmış sorular yöneltilerek belirli bir izlek üzerinden algı ve yatkınlıkları irdelenmeye çalışılmıştır. Tematik analiz tekniği aracılığıyla analiz edilmiş ve alt başlıklar halinde kategorilendirilmiştir.

Sinefillik deneyiminin bir durum çalışması olarak nitelendirildiği bu araştırmada, katılımcılar amaçlı örneklem modeline uygun olarak, üçüncü kişiler vasıtasıyla bulunmuştur. Araştırmanın referans noktası olarak belirlenen kişinin yönlendirdiği isimlerle görüşmeler düzenlenmiştir. Yeterli sayıda katılımcı sayısına ulaşamadığı noktada, örnekleme çeşitlendirmek ve bağımsız kılmak adına sosyal medya kanalları üzerinden uygun katılımcılar araştırmaya dahil edilmiştir. Creswell’in (2016: 97), araştırma tasarımını uygulayan bu çalışmada, “araştırmacının gerçek yaşam, güncel sınırlı bir sistem (bir durum) ya da belli bir zaman içindeki çoklu sınırlandırılmış sistemler (durumlar) hakkında çoklu bilgi kaynakları (örneğin gözlemler, mülakatlar, görsel-işitsel materyaller ve dökümanlar ve raporlar) aracılığıyla detaylı ve derinlemesine bilgi topladığı, bir durum betimlenesi ya da durum temaları ortaya koyduğu nitel bir yaklaşım” benimsenmiştir. Pandemi koşulları dolayısıyla on kişiyle Zoom platformu üzerinden iki kişiyle yüz yüze düzenlenen görüşmeler katılımcıların izni doğrultusunda kayıt altına alınmış, akabinde yazıya geçirilerek deşifre edilmiştir.

Temel amaç, beğenilerin sinematik alandaki karşılıklarının sinefiller bazında nasıl şekillendiği, yatkınlıkların tercihlerin temel ayırım işlevi olarak film beğenileri üzerinden bir izlek oluşturma ihtimalini tetkik etmektir. Buna ek olarak bir başka amaç, sinefillerin tüketim pratiklerinin nasıl oluştuğunu saptayarak, dağılımların nasıl şekillendiği belirlemektir. Araştırmada kültürel sermayenin, sınıfsal ayrımların söz konusu beğeniler özelinde güncelliğini koruyan bir fenomen olup olmadığını saptanmaya çalışılmıştır. Ayrıca belirli bir sinefil habitusundan söz etmenin mümkün olup olmadığı irdelenmiştir.

Halihazırda sinefili üzerine sınırlı bir literatür ²olduğunu söylemek mümkündür. Celal Yağcı'nın 2014 yılında KaraGarga örnekleminde incelediği "Sinefillik ve Arşiv" yüksek lisans tezinin arşivcilik eyleminin sinefilik bir edim olarak tarihsel bir incelemesi olduğunu ifade edebiliriz. Buna ek olarak 2018 yılında Hülya Torun'un "Yeni Medya Çağında Sinefiller: Türkiye'de Sinefiller" yüksek lisans tezi sinefiller ile ilgili ele alınan ilk Türkçe kaynak olarak öne çıkmaktadır. Torun, sinefilinin Türkiye'deki tezahürlerini geçmişten günümüze taşıyarak dijital imkanların sağladıklarını tartışarak sinefil geleneklerinin izlerini tartışmaktadır. Bu iki çalışma dışında sinefilleri ele alan bir çalışmaya ulaşamamıştır. Bu noktada bilhassa Türkçe yazının kısıtlı olduğu bir alana yeni ve güncel bir araştırma kazandırmak bu çalışmanın

² Sinefili genel olarak izleyici çalışmaları altında sınıflandırıldığında geniş bir literatürle karşılaşmak mümkündür. Bunlardan öne çıkanları vurgulamak gerekirse; bkz. Nezh Erdoğan: Seyirci ve Bir Alımlama Süreci Olarak Sinema, Anadolu Üniversitesi (Doktora Tezi – 1989), Engin Ayça: Türk Sineması Seyirci İlişkileri Kurgu Dergisi, Sayı:18, 1992 (Makale), Hakan Erkılıç: Düş Şatolarından Çoklu Salonlara Değişen Seyir Kültürü ve Sinema Kebikeç Dergisi, Sayı: 28, 2009 (Makale), Serpil Kirel: Kültürel Çalışmalar ve Sinema, 2010 (Kitap), Çağla Karabağ Sarı: 12 Eylül Filmlerinin Üniversiteli Gençler Tarafından Alımlanması, Ankara Üniversitesi (Doktora Tezi – 2012), Gizem Parlayandemir: Bağımsız Türk sineması için alternatif izleyicilik deneyimleri İstanbul Üniversitesi (Doktora Tezi-2015), Burak Medin: Kahramanın Ç Hâli: Temsil ve Özdeşlik Bağlamında Behzat Ç. Üzerine Bir Alımlama Çalışması, Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 1, 2016 (Makale), Nergiz Karadaş: 1980 Sonrası Türk Sinemasında Zenginlik Temsilleri Üzerine Bir Alımlama Çalışması, Anadolu Üniversitesi (Doktora Tezi-2017), Neslihan Göker: Sinema Seyirci İlişkisini Etki Çerçevesinde Düşünmek: Bir İzleyici Araştırması Akdeniz İletişim Dergisi, Sayı: 29, 2018 (Makale), Batu Anadolu: Yeni iletişim ortamlarında sinemanın gösterim olanakları ve değişen izleyici pratikleri, İstanbul Üniversitesi (Doktora Tezi-2020), Aydan Özsoy: Sinema Seyir Seyirci, Literatürk (Derleme Kitap) Şükriye Ezgi Mert: Türkiye'de Çevrimiçi İzleyicilik: İsteğe Bağlı Video (Vod) Hizmeti Ve İzleyicisi, Ankara Üniversitesi (Doktora Tezi- 2021).

önemini arz etmektedir. Bunun yanında beğeni sosyolojisini film deneyimleri ve tercihleri üzerinden tartışmak bu çalışmanın önemini ortaya koymaktadır.

Özetlemek gerekirse, dört bölümden oluşan bu çalışmanın ilk bölümünde; sinefili tanımı, tarihsel süreç içerisindeki tasnifi ve ayrımları tartışılmıştır. Sinefiliyi klasik dönem ve yeni dönem olarak iki başlık altında irdeleyerek, sinefil kültürünün oluşumları ortaya konulmuştur. Bunun yanında sinefil etkileşim alanları mercek altına alınmıştır. Son iki ara başlıkta ise Türkiye’deki sinefil kültürü ve sinefilinin arşivcilikle olan bağlantıları tartışılmıştır. İkinci bölüm Bourdieu’nun temel kavramlarının aktarıldığı başlıkla başlamaktadır. Hemen ardından sınıf ve beğeni ilişkisinin irdelendiği ayrımsal beğeni kodlarına ışık tutulmuştur. Buna ek olarak kültürel sermaye ve beğeni yargısının oluşumu çerçevesinde beğeni yargısının kökeni ve işleyişinin nasıl gerçekleştiğini irdeleyerek, estetik yargılar ve beğeni kıstaslarının dağılımları çözümlenmiştir. Üçüncü bölüm tezin taslağını ve yönteminin bulunduğu metodolojik kapsam bulunmaktadır. Bu bölüm, araştırmanın probleminin ifade edildiği, amaç, varsayımlar, önem yöntem, evren ve sınırlılıklar, veri toplama yönteminin yer aldığı bölüm olarak öne çıkmaktadır. Dördüncü ve son bölümde araştırmanın bulgularına yer verilerek literatür kısmında tartışılan argümanlar, belirlenen kıstaslar çerçevesinde analiz edilmiştir. Araştırmadan elde edilen sonuçlar başlıklar halinde sıralanmıştır. Bu başlıklar alan, habitus, sınıf, sermaye vs. ilişkin kavram ve tartışmaları etrafında sınıanarak sinefillerin beğeni tercihlerinin nasıl şekillendiğini örneklem çerçevesinde bulgulararak tartışmaya çalışmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

KURAMSAL VE KAVRAMSAL YÖNLERİYLE SİNEFİLİ

Sinefili hem oldukça basit hem de karmaşık bir sürece karşılık gelir. Temel anlamıyla sinemaya duyulan ilgiyi tarif etse de geniş kültürel aktiviteleri kapsayan ritüeller kümesidir. Sinemaya ilgi duymak, ya da çok fazla film izlemek sinefil olmak için yeterli şartları karşılamadığı gibi sinefil toplumsallığının getirdiği avantajlardan da yoksun bırakacaktır. Nitekim sinefili; sinema hakkında düşünmeyi, filmlerle ilgili beyanda bulunmayı, film üretimleri ile ilişkili yazılar kaleme almayı, son kertede bu deneyim ile alakalı söylem yaratmayı karşılar. “Bu etkinlikler sinefil için önemlidir. Başka bir deyişle, sinefili, filmlerin etrafında söyleme etkin bir biçimde nüfuz etmeyi gerektirir” (Shambu, 2020: 8). Sinefil söyleminin yaratıldığı mecra olarak günümüzde internetin kullanılması daha geniş kitlelere erişilmesine olanak sağlamıştır. Ancak bu noktaya ulaşılırken sinefilinin geçirdiği evreleri incelemek, sinefili nosyonuna daha etkin bir biçimde incelemesini sağlayacaktır.

Sinema adına büyük kırılmaların, kuşkusuz teknolojik gelişmelere paralel şekillendiği inkâr edilemez. Bunun bir örneği olarak analog dönemden dijitalle geçiş aşamasının sinemanın sadece üretim kısmını etkilememesi, aynı zamanda seyir, dağıtım ve pazarlama kısımlarında da belirleyici olmasıyla açıklanabilir. Sinemanın geçirdiği bu karakteristik dönüşüm kimi düşünürler tarafından karamsar biçimde algılanmış ve sinemanın geleceği umutsuz karşılanmıştır. 1996 yılında Susan Sontag The New York Magazine dergisinde “Çürüyen Sinema” (The Decay of Cinema) başlıklı makalesinde sinefilinin ölümünü ilan ederken geçici kriz durumunun post-sinema çağını doğuracağından habersiz kalındığını söylemek mümkündür. Mutasyon geçiren film formu, teknolojik gelişmelere bağlı olarak değişiklik gösteren tüketim metotlarıyla anılır hale gelmiştir. İnternet, evde izleme olanağı, katılımcı izleme yöntemleri sinefil aktivitelerinin ölmeyeceğini, evrilerek değişiklik göstereceğini zaman içinde kanıtlamıştır. Çünkü “sinemanın ölmediği fikri, yalnızca filizlenen bir sanat formunun sayısız örneğiyle değil, aynı zamanda izleyicilerin hala görmek için yoğun bir şekilde zaman ve çaba harcadıklarının farkına varılmasıyla da desteklenmektedir” (De Valck, 2010: 134). Ancak Sontag’ın sözüne ettiği sinefil türü

modernist ve filmleri sinemada izlemeyi tercih eden, nobran Avrupalı'yı temsil etmektedir. Genellikle Paris'le özdeşleşen bu sınıflar izleme edimlerini karanlık bir salonda büyük beyaz perde önünde izlemeyi yeğleyen geleneksel sınıflıyı karşılar. Bu yönüyle sınıfil tasnifini ikiye ayırarak “klasik sınıfil” ve “yeni sınıfil” olarak iki paydada incelenmesi uygun görülmüştür.

1.1 Klasik Sınıfil

Sınıfil film izleyen, izlediği filmler hakkında konuşan, adeta filmlerle düşüp kalkan bireyler olarak kavramsallaştırılabilir. Bu kavramsallaştırma onu aynı zamanda onu bir vaka (case) olarak değerlendirmeyi de içermektedir. Tam da bu sebeple sinema araştırmalarında sınıfil üzerine kuramlar kavramlar, tartışmalar geliştirilmiştir. Pek çok kuramcıya göre, (De Valck ve Hagener, 2005; Shambu, 2014; Keathley, 2006) göre sınıfil bir teoriden ziyade bir ritüel olarak tartışılmıştır. Bu kuramcılar, Sınıfil salt sinemaya gitmenin basit zevkinden ayırır, çünkü film izleme eylemine ilişkin bilinç oluşturacak sosyal ve kültürel davranışlar benimsenmektedir. “Kurallar ve ihtiyatlı bir düzende sinema hakkındaki bilginin arttırılabilmesi için düzenlenir ve sinemaya olan sevgiyi paylaşmak adına ilke olarak kabul edilir” (Menarini, 2020: 160). Menarini bu temel prensipleri dile getiren Louis Delluc ve Jean Epstein'i isim babası olarak nitelendirir. Nitekim farklı dillere çevrilen sınıfil, daha fazla kişi tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Öte yandan Antoine de Baecque, sınıfilı “yeni bir bakış” olarak tanımlamaktadır: filmleri izlemenin, onları tartışmanın, bu söylemi yaymanın özel yolu ama aynı zamanda “sinemayı kendi bağlamı içinde değerlendirmenin doğru yolu olarak nitelendirmektedir” (Akt. Vidal, 2017: 405). Hülya Torun, *Yeni Medya Çağında Sınıfiller: Türkiye'de Sınıfil Kültürü* tezinde sınıfilinin, özde kişinin kendi sevdiği filmlere karşı beslediği ilginin etrafında şekillendiğini, daha sonra benzer filmlere ilgi gösteren bireylerin iletişimini yansıtan kültürel kaynaşmalarla çeşitlendiğini vurgular.

Elsaesser (2005), sınıfil kelimesinin etimolojik kökenleriyle nostaljik ilişkiler kurmaktadır. Üç çeşit ayırmaya giden Elsaesser, bu dönemler arasındaki ilişkinin kendine has izleme alışkanlıkları meydana getirdiğini dile getirmektedir. Ancak çoğunlukla sınıfil kelimesi tarihsel ve politik anlamda 1950-1960 yılları

dönemine karşılık gelmektedir. Fransa etrafında kümelenen bu anlayış, auteur yönetmenlerin filmlerini sergilediği film kültürünü çağrıştırır. Mekânın kutsandığı, seremonileşen filmsel ritüellerin yaygın olduğu izleme deneyimine atıfta bulunur. Siyasi çalkantıların yaşandığı dönemde, politize olan seyirci kimliğinin eşlik etmesi seyir alışkanlıklarını değiştirmiştir. Film kulüplerinin, film dergilerinin, sinemateklerin etrafında şekillenen bir jenerasyonun oluşturduğu kentli insanın alışkanlığı olarak ilerlemiştir. Jenna Ng (2017: 47), “sinefilinin özünü, o yıllarda ve özellikle Fransa’da, yalnızca filmlere ve sanata değil, aynı zamanda siyasete, ideolojiye, topluluğa ve sosyal uygulamalara da işaret eden her şeyi kapsayan bir film kültürü olarak ifade eder”. Bu açıdan geçmiş ve gelecek arasında köprü kurmak, sinefilleri dönemler arası özellikleri bakımından gruplandırmak önem arz etmektedir.

Sinefili çalışmalarında, kuşak ve nesil ayrımı yapılırken çeşitli sınıflandırmalar öne çıkmıştır. Bu tasnifte kabul görenlerden bir tanesi; Jullier ve Leveratto’nun Klasik Dönemi (1910-1950), Modern Dönemi (1950-1980) ve son olarak Postmodern Dönem (1980-2010) olarak yaptığı çalışmadır (Jullier ve Leveratto, 2012: 154). Diğer taraftan Elsaesser, dönemleştirmeyi üç nesil üzerinden, 1960’lar 1970’ler ve 1990’lardan günümüze değin uzanan tarihsel bir sınıflandırmayla açıklamaktadır. Bu tasnif, belleğinin izin verdiği ölçüde örtük biçimde sınıflandırma şeklidir (Elsaesser, 2005). Hagener ve De Valck’da bu sınıflandırmayı benimseyerek çalışmalarında kullanmıştır. Ancak bu sınıflandırma biçimlerinde erken dönem yeterli ölçüde değinilmediği için Hudson ve Zimmerman’nın da (2009) benimsediği üçlü sınıflandırma kullanılacaktır. Buna göre, kronolojik sırayı takip etmek gerekirse; 1920’lerden itibaren başlayan ve savaş öncesi döneme değin varlığını sürdüren avant-garde dönemin izleyicisinin oluşturduğu sinemanın sevgisi, sinemanın sanat olarak görülmesinin ilk nüvelerinin atıldığı döneme karşılık gelir. İkinci dönem 1945’ten sonra, savaşın bitmesinin ardından Henri Langlois tarafından kurulan Cinematheque (sinematek) etrafında toplanan gençlerin organize ettiği 1960’larda sinefil söylemin en fazla karşılık bulduğu Cahiers du Cinema ile sağlam temellere oturan bir döneme karşılık gelir. Son olarak, 1968 sonrası ve günümüze kadar ulaşan dönemin teknoloji ile ilişkisi gözetildiğinde kapsamlı değişiklikler yaşandığını söylemek mümkündür. “Özellikle medya ve depolama özelliklerinin değişimini yeni sinefiliyle

bağlantılandırılması” (Elsaesser, 2005) ekran teorisi ve 1980 ve sonrasında gelişenler bu başlık altında değil, 2.1 yeni sinefili başlığı altında incelenecektir.

1.1.1 1920’ler İlk Sinefil Dalgası

Sinemanın icadından bu yana film sevgisinin, film izleme eyleminin değişkenlik gösterdiği düşünüldüğünde, sinefilliğin farklı evrelerden geçtiğini söylemek pekâlâ mümkündür. Ancak sinema sevgisinin ilk olarak nasıl ortaya çıktığını düşünmek, hem ilk dönem sinefillik hakkında bilgi sağlayacak hem de sinefilliğin tarihsel kökenine dair farklı veçhelere ulaşılmasını sağlayacaktır. Dudley Andrew’ın yürüttüğü çalışmalara göre, 1920 ve 1930’lardaki sinefil pratikleri akademi öncesi araştırmalar neticesinde ulaşılan verilerdir. Bu tarihler, sinemayı sanat dalları arasında gören, yaratıcı potansiyelinin kavranmaya başlandığı, sinema kulüplerinin kurulduğu ilk evre olarak öne çıkar. Bu dönemde “sinemanın muazzam yaratıcı potansiyelini benimsenmiştir; sinema kulüpleri gelişmeye başlayıp, ilk film dergileri yayımlanmıştır. İlk film teorileri bu dönemde yazılmıştır” (Keathley, 2006: 5). Genelde, Fransa’nın özelde, Paris’in merkezde yer almasının sebebi, Amerika haricinde sürekliliği olan film kültürüne sahip olması ve hem ana akım hem de sanat filmleri sayılabilecek filmlerin üretilebiliyor olmasından kaynaklanmıştır. Buradan başlayarak sinefil söylemi tüm Avrupa’ya yayılmıştır. Bu yayılım sanat organları ve sinefilik söyleminin üretildiği yazınsal ürünler ilerlemiştir.

Sinefilinin erken döneminin anlaşılabilmesi için o dönemde yayımlanmaya başlayan dergilerdeki etkileşimi incelemek gerekmektedir. Bu dergilerle ilgili olarak dönemin düşünürleri tarafından sıklıkla kullanılan *photogenie* kavramının sinefil etkileşimi hususunda sinemaya sevgi besleyen bireylerin nasıl örgütlendiğini açıklayacaktır. Jean Epstein’in literatüre kazandırdığı bu kavram sinemanın özünü aramaya çalışan sinemanın saflığına atıfta bulunan bir kavramdır. Gündelik yaşamda kullanılan anlamının dışında sinemanın yoğun duygular yaşatabilmesini adına Jean Epstein, “kültürel anlamda filmin mekanik köklerini aşabileceğini ve doğru ellerde sanat haline gelebileceğini ifade ederek, film ortamını meşrulaştırmayı tavsiye eder” (Farmer, 2010).

Bu meşrulaşmayı sağlamak için, ilk dalga yazılı basınla, yani sinemayla yakından bağlantısı olan dergilerin kurulmaya başlandığı görülmektedir. *Cinéa-Ciné pour tous* gibi yeni, izleyici odaklı yayınların ilgi görmesi *Cinémagazine*, *Mon Ciné* ve *Monfilm* gibi dergilerin kurulmasına öncülük etti. Sinefil söyleminin, sinema ile ilgili yayınların sirkülasyona girmesi Avrupa'yı da içine alan geniş perspektif kazandırmıştır. “Avrupa’da Almanca yayın yapan, savaş öncesi ticaret bilgiler yayımlayan *Der Kinematograph* ve *Lichtbild-Bühne* gibi dergiler 1920’lerde yeni sinefilik yayınlar yapmaya başladı. *Filmfreud*, *Mein Film*, *Film-Magazin* ve *Filmwelt* gibi dergiler bu furyadan etkilenip sinema hakkında bilgiler paylaşmaya başlamıştır” (Cowan, 2015: 2). Bu tür dergiler, sinefil aktiviteleri ve sinema sevgisinin aşılabilmesi için yayınlarında sinefil mektuplarına yer vermeye başlamıştır. Katılımcılık dürtüsü oluşturan bu durum o kadar çok rağbet gördü ki eğlenceli değerlendirme listeleri, okuyuculara sevdikleri yıldızlara oy verecekleri yarışmalar düzenlenmiştir. Katılımcılığın ilk tohumlarının atıldığı bu dönemde, gelecek filmler için başlık ve slogan önermek, izleyici katılımını teşvik eden bulmacalar hayran kültürünün oluşmasına zemin hazırlamıştır. “Sinemaseverlik kültürünün yaygınlaşması ticari yönden tiraj olarak dergilerin hasılatını arttırırken, aynı zamanda sinefillik eğitimi gibi bir işlev görmektedir” (Cowan, 2015: 3). Fee (2018), “*Cinephiles, Criminals, and Children: Discourses and Practices of Cinema Education in 1920s Paris*” isimli çalışmasında sinefil eğitimi, Hollywood stüdyolarından gelen ticari film prodüksiyonunun panzehiri olarak tanımladı. Daha başka bir ifadeyle Hollywood’un ticari filmler hegemonyasını kırmak adına sinefiliye yatırım yapılması gerekli görüldü. Bu bir anlamıyla finansal destek sağlama yönünde bir atılım iken aynı zamanda sinema estetiği konusunda bilinçli hale gelen bireylerin yetişmesinin amaçlandığını göstermektedir.

1.1.2 1950’ler Dönemi Klasik Sinefili, Auteurizm

1950’ler dönemi, klasik sinefilinin önemli ölçüde belirli hayran kültürü içerisinde değerlendirildiği tarihsel sürece işaret eder. Fakat aynı zamanda, tarihsel arka planı irdelendiğinde, büyük bir gelenek olarak sinefilinin kavramsallaşmaya başladığı döneme karşılık gelir. 1950’ler döneminde Fransız televizyonlarının seyirci

ilgisini kaybetmesi, sinefil kültürünün yaygınlaşması, sinemaya gitmenin sosyalleşme pratiği olarak algılanması bu dönemdeki sinemaseverlik olgusunu inşa etmiştir. Karanlık ortamda, selüloidin büyük rüyaları perdeye aksettirmesi, 1950 sonrası sinefil kültürünü temelini oluşturmuştur. Barthes, bunu hipnoz olarak nitelendirmiştir. Klasik sinefiller için sinemanın ne olduğunu tarif etmek adına Fransız yazar Jules Remains, *The Crowd's Dream Begins* başlıklı yazısına bakmakta fayda vardır. Remains, geleneksel sinemayı seyircilerin toplu halde uyudukları, kolektif bir rüya olarak nitelendirir. Ona göre sinema ilk popüler eğlence aktivitesidir. Sinemayı, karanlık bir ortamda yüze çarpan görüntülerin seyirciyi tesir altında bıraktığı sıcak, konforlu mekanlar olarak nitelendirir. Bununla da kalmaz, sinemaların sadece film izlemek üzere bulunmanın dışında farklı işlevler gördüğünü ifade eder. Christie'de (2012: 13) benzer şekilde sinemayı; uyumak için, elverişsiz hava koşullarından kaçınmak için, yeni insanlarla tanışmak için kullanılan eşsiz bir kamusal alan olarak tarif eder.

Kamusal alanın yanında, önemli kültürel işlevleri içerisinde barındıran sinema klasik sinefiller için ayrıca önem taşımaktaydı. Adeta bir mabet fonksiyonu gören sinema, filminden filme koşulan, fuayelerde ateşli tartışmalara, tanışmalara, sohbetlere ev sahipliği yapan eşsiz bir mekandır. Çeşitli filmlerin, yönetmenlerin tartışıldığı bu mekanlarda klasik sinefiller, genellikle sinemanın belirli türleriyle bağlantı kurar. Stevens (2017: 664) bu konuda sinefilleri, önemli auteur yönetmenlerin- Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Fritz Lang, Bergman, Rossellini, Tarkovsky Godard- film diline aşina olunan modernist sinema müdahimeleri olarak ifade eder. Basit anlamıyla filmleri salt izlemekle yetinmeyen dönemin sinefilleri, kullanılan tekniklerin farkında olan, aktif izleyiciler olarak analiz ve kritik etme noktasında kendinden önceki kuşaklara nazaran farkındalık kazanmışlardır. Bunun yanında sinefillerin sinema salonuyla kurduğu ilişkide filmin gösterime girdiği mekanla da ilişki kurduğu göz ardı edilmemelidir. Pösteki (2013: 5), belli deneyimlerin yaşanmasında fiziksel olarak imkân sağlayan mekanları, geçmiş deneyimlerin kültür taşıyıcıları olarak hafıza mekânı olarak niteler. Bu mekanların sinefillerde uyandırdığı etki nostaljiyle karışık sinema aşkının yerleşmesine önemli pay sahibidir. Kültürel faaliyet ürünü olan sinemalarda ortak bir deneyim paylaşımı sağlayan mekânın gücü sadece mimari anlamda bir alan oluşturmanın yanında toplumsal bir alan inşasına izin vermektedir. “Sinema mekânı otantik bir özellik olarak hazzın nostalji ile birleştiği bir alan olarak

göze çarpar” (Crisp ve McCulloch, 2017: 2). Çoğul bir deneyim olarak sinemaya gitmek, mekânın atmosferiyle bütünleşmek, bilişsel olarak sinefillerin mekanla bağ kurmasının yanında kolektif bir hafızanın temellerini atmaktadır. Bu hafızanın bir örneği olarak Singkhra’nın *A Study of Cinephilia and Time Realism in Bertolucci’s* isimli makalesi Bertolucci’nin *The Dreamers* filminin 1960’lar dönemi sinefillerini tasvir etmek adına önemli bir örnek olduğu üzerinde durur. Özellikle 1968’te yaşanan politik olaylarla harmanlanan filmin Matthew, Theo ve Isabella karakterleri üzerinden bir taraftan sinematekte yaşanan devrimin izlerini, diğer taraftan flaneur sinefillerin sinemayla kurduğu bağı aktarır. Bu örnekte olduğu gibi farkındalık kazanan sinefillerin yeni bir bakış ekseninde yeni yorumlarda bulunması hem ideolojik hem de alımlama yönünde yeni değişiklikleri beraberinde getirmektedir.

Klasik sinefillerin, filmler karşısındaki konumlanışının dönemlere göre değişiklik gösterdiği düşünüldüğünde, dilbilimin, göstergebilimin, psikanalizin başat bir biçimde kendisini hissettirdiği zamanlarda sinefillerin filmleri değerlendirme ve alımlama biçimlerinin değişiklikler göstermesi olasıdır. Film kulüpleri ve dergilerin yaygınlaşmaya başlamasından önce, benzer zevkler paylaşan sinemaseverlerin evlerde ve kafelerde toplanarak sinema sanatının nasıl bir yol izlemesi gerektiğine dair, filmlere ve yönetmenlerle ilgili beyanatlarda bulunmaları farklı akımların doğuşuna katkı koymuştur. Sinemanın gerçekçi bir yol izlemesinden yana saf tutan Truffaut, Godard, Rivette, Rohmer ve Chabrol gibi eleştirmenlerin Andre Bazin öncülüğünde kurulan Cahiers du Cinema (sinema günlükleri) dergisinin üyeleri olarak -aynı zamanda sinefil yönetmenleri- sinemanın seyrini radikal olarak değiştirmişlerdir. Cahiers du Cinema’nın sinefilleri eğiterek uzmanlaştırılması yönündeki gelişmeler, kamera hareketleri, ışık ve oyunculuklar gibi spesifik konularda bilinçlenen seyircinin sinefile dönüşmesi mise-en scene ile ivmelenmiştir. “Bu sebeple, dönemin sinema severleri kendilerini fanatik yerine, uzman olarak nitelendirmiştir” (Keathley, 2006: 14). Onlara göre sinemaya gitmek, filmler izlemek aynı zamanda film okuluna gitmekle eş değerdi (Hagener, 2015). Dönemin koşullarında sinemaya gitmenin belirli bir zaman diliminde tekil bir olay olduğunu akılda tutmak önemlidir. Film izlemenin mekâna ve zamana özgüllüğü bir filmin hangi kopyasını ne zaman, hangi salonda, hangi koltukta, kiminle ve hangi koşullarda izlendiği film ile izleyici arasındaki bağı

sağlamlaştırır. McCulluch ve Crisp (2017: 11), bunu bir adım ileriye götürerek, sinemanın sosyal hayatı etkileyen bir olgu olduğunu, çeşitli aktivitelere öncü olması sebebiyle yalnızca film izleme mekânı değil, izleyicilere yeni sosyalleşme alanı açan kültür havzaları olarak nitelendirirler. Bunun yanında yalnızlık mekânı olarak da anılan sinema çeşitli şekillerde algılanmıştır. Tek bir yönelimi olmayan bu aktivite temelde yalnızlık ve melankoliyle özdeşdir fakat teknolojiye adaptasyonun çeşitli suretleri sinefiller arasında kültürel mücadeleleri ortaya koyar.

Martin'e göre (2009: 222), sinefili savaş makinesi olduğu için sürekli farklı teknolojik imkanların sunduğu yeniliklere uyum sağlayarak kültürel bir savaş verir. Jullier Leveratto ise, klasik sinefili dönemini sinema tecrübesinin özelleştiği sinema salonları ve film kulüplerinde filmlere erişimin sağlandığı nitelikli sanat yapıtlarıyla beslenen film kültürüne sahip bireyleri klasik dönem altında sınıflandırır (Leveratto, 2012). Bu dönemin sinefilleri kurulmaya başlanan film festivalleri sayesinde izleme kültürlerinin yerleşmesine aracılık etti. 1940'larda başlayan süreç 1950'lerde başarılı şekilde devam etti. 1946'da kurulan Cannes, 1947'de Edinburgh, 1949'da Berlin (Berlinale), 1950'de San Sebastian, 1955'te Leipzig film festivalleri sadece dağıtım ağının yapılanmasında fayda sağlamakla yetinmemiş, aynı zamanda Hollywood dışında üretilen filmlerin pazar bularak Avrupa'da daha fazla film üretilmesinde rol oynamıştır. Arenas (2012: 20), bu durumu sinefillerin yoğun bir biçimde film izledikleri, bir araya geldikleri film izleme alışkanlıklarını etkileyen önemli bir dönüm noktası olarak görmektedir.

1.2 Yeni Sinefili

Dönemsel olarak değişiklikler içermesi sebebiyle karmaşık bir terim olarak algılanan sinefili, varsayımsal olarak; sinefilinin hiçbir zaman sadece tarafsız bir terim olmadığıdır. Belirli filmlere veya bir araç olarak sinemaya duygusal bir bağlılığı betimlemesidir. Ancak bu her zaman insanların sahip olduğu ikili yapılar yaratan eleştirel bir kavram olmuştur. "Film izleme deneyiminin belirli bir ruh halini yakalamaya çalışırken aynı zamanda sinemanın ontolojisini ifade etmek için kullanılmaktadır" (Hagener ve De Valck, 2008: 20). Ne olduğuna dair soruların cevapsız kalması, kim sorusuyla ilgilenmeyi doğurmaktadır. Bu yönüyle, izleme

edimiyle sıkı sıkıya bağlantısı olan sinefilliğin, rutin izleyici ile arasındaki farkı belirlemek, sinefiller ile tipik izleyici arasındaki hiyerarşiyi açıklayacaktır. Antoine de Baecque ve Thierry Fremax basit haliyle sinefiliyi filmler etrafında organize edilmiş hayat biçimi olarak yorumlar (Baecque ve Fremex'den akt. Vidal, 2017). Sinemaya ilgi duymak, sinefin özelliklerinden sadece bir tanesidir. Peki bu tek başına yeterli midir? Collier (2013: 9), *Cinephilia and Online Communities* isimli tezinde, sinefil olmanın sinefil kültürü içerisinde belli ritüellere bağlı olduğunu vurgular. Ona göre tüketim bunun sadece bir ayağını oluşturmaktadır. Tüketicinin yanı sıra teknolojik gelişmelere paralel şekilde biçimlenen yeni sinefil formunun bağlamda ele alınması şüphesiz ki olağandır.

Teknolojik gelişmelerin dışında film kültüründe ve film çalışmalarında gelişen yenilikçi tutumlar, *Screen* dergisi etrafında yeni bir paradigmayı gözler önüne sermiştir. 1968 sonrası ekran teorisinin ortaya çıkışı sinefillerin bakış açısını değiştiren, film ve televizyon dünyasına teorik gelişmeleri entegre eden bilişsel, kolektif bir etiket meydana getirmiştir. “Çünkü sinema hakkında birçok kişi tarafından yazılmış, kesişen, bazen karşılıklı çekişmeli, argümanlar ve söylemlerden oluşan bir dokudan oluşturulmuştur” (Rosen, 2008: 265). Bu noktada göstergelerin anlamlarının salt gösterenlerin belirlemediği, özelliğin ön planda olduğu çeşitlilik ve özgürlük siyaseti savunulmuştur. Buradan neşet eden özgün yorum ve yaklaşımlar filmlere farklı bakışların kaynağını oluşturmuştur. Bununla birlikte, yıllar içerisinde teknolojik gelişmelerin yükselişi sinefinin boyutunu değiştirerek, çağdaş ya da yeni sinefil kavramının literatürde yer bulmasını sağlamıştır. Dönemsel olarak 1970’lerin sonuna gelindiğinde geç ve erken ev görüntüleme teknolojilerindeki patlama ve sinema salon sayılarındaki, düşüş ve internetin yaygınlaşmasıyla birlikte sinemanın gidişatında büyük değişiklikler gerçekleşmiştir. Video ve televizyonun kullanırlığı arttıkça sinemaya olan ilgi azalmıştır. Sontag (1996), bunu “The Decay of Cinema” makalesinde sinefilliğin ölümü olarak nitelendirmekteydi. “Her sanat kendi fanatiklerini besler” diyen Sontag, sinemanın gizemli, eşsiz yapısının kaybolacağını savunmuştur. Bir eylem olarak, yer değiştirdiğimiz farklı bir ortamda tanımadığımız bireylerce birlikte karanlık bir ortamda filmler izlediğimiz o ruhani ritüelin televizyon ve evde görüntüleme cihazlarının çoğalmasıyla sinemanın tercih edilmeyeceğini ya da

gizemli yapısını yitireceğine dair kanılar öne sürülmüştür. Şüphesiz filmleri sinemada izlemeyi yeğleyen sinefiller için büyük bir hüsrana olarak görülmekteydi. Shambu (2020) ise bunu olumsuz bir görüş olarak nitelememektedir. Çünkü Sontag, yazdığı makaleden sonra ilk olarak ABD’de olmak üzere, internetin kullanımının yaygınlaşması seyir deneyiminde yaşanan kısıtlamaları kaldırdığını savunur. İnternetin artan yaygın kullanımı görüntü ve ses kalitesinde artışa neden olmuştur. Görüntüyü durdurabilme ileri-geri sarabilme olanağı yeni bir format olan DVD’nin sahneye çıkmasını sağlamıştır. Tüm bu gelişmeler, dijital çağın getirdiği yeni medya teknolojilerinin alameti farikası olan yeni sinefili kavramını doğurmuştur. “Geçmişte belli bir zümrenin ayrıcalıklı olarak erişilen filmler her sınıftan ve statüden insanların erişebileceği duruma ulaşmıştır” (Betz, 2010). Bu durumla ilgili olarak çok sayıda farklı yorum mevcuttur.

Sontag ve Elsaesser ve diğer yazarlar, sinefilin belli bir mecraya angaje film deneyimleme biçiminin bağlam değiştirdiğini, söz gelimi sinema salonlarının büyümesini ve gücünü ev odalarına kaptırdığını düşünmektedir. De Valck da (2010: 133-134), çağlar boyunca teknolojinin gereksinimlerine uyum sağlayan sinemanın bu noktada çuvalladığını ve büyük bir dönüm noktasına ulaşıldığını aktarır. Ancak gösterim formlarının çeşitlenmesi, filmlere ulaşma noktasında avantajlar yaratmıştır. Ev videosu, video kaset, DVD ve Blu-Ray ve isteğe bağlı videolar, öne çıkan bazı örneklerdir. Bu yenilikler çok çeşitli faaliyetleri ve süreçleri kapsar. Filmlerin mobil izlenme imkânı zihinlerde yer etmesinden ziyade, fiziksel bulunmanın getirdiği mekanla kurulan ilişkiden doğan belleğin değişmesine sebep olur. “İnsanlar sinemada bir filmle kısa süreliğine sahip olmaktadır. Sinemada filmlerle kısa süreliğine karşılaşmaktaydı. Ancak çoğu izleyici filmi fiziksel bir nesne olarak sahiplenemedi (ancak bir filmle ilgili fiziksel hatıralara sahip olmanın hazzı)” (Hills ve Sexton, 2015: 1) farklı bir deneyime kapı aralamaktadır. Marc Auge’nin “Yer Olmayanlar: üst Modernliğin Antropolojisine Giriş” kitabında belirttiği uzamın yok oluşu gibi oradalık hissinin yitimi, bir ritüeller manzumesi olan sinema kültürünün değişmesine neden olmuştur. 1980’lerin başında Sony tarafından üretilen Betamax aynı yıllar içerisinde üretilmeye başlanan VHS sistemi toplum tarafından sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. O dönem Betamax ve DVD arasında büyük bir rekabet söz konusuydu.

90'ların ikinci yarısına gelindiğinde videokasetler demode hale gelmiştir. Yeni bir oynatıcı formu olan VCD'nin sahneye çıkışı, akabinde üretilecek olan DVD'nin piyasaya çıkışını hazırlamıştır. DVD'nin tercihe bağlı kayıt şekline sahip olması yüksek çözünürlükteki sıkıştırma özelliğiyle birlikte kullanılması yaygınlık göstermiştir. Son olarak Blu-Ray ile artık hemen hemen çözünürlük kaybı olmaksızın yüksek kalitede film izlemek mümkün hale gelmiştir. Bu ürünlerin hem bir obje olarak hem de sanatsal bir ürün olarak filmlerin yalnızca pasif şekilde tüketilmesinin ardına geçip film kültürünün aktif izleyici katılımıyla sirkülasyona girmesi sağlanmıştır. Tryon'a göre (2009) DVD ve Blu-Ray'e ekstraların dahil edilmesi bu promosyonlarda filmlerin kamera arkaları, ilgili filmle ilgili belgesellerin olması sinefiller tarafından daha fazla tercih edilmelerinde önemli bir ölçüt olmuştur. Bu türde ekstraların yeni tür izleyiciliğin habercisi olduğunu kanıtlamıştır.

Yeni teknolojilerin gelişmesi, film profesyonelleri, film yapımcıları, film programcıları, film eleştirmenleri tarafından etraflıca tartışılmıştır. Tartışmalar, her şeyden önce film kültürünün yirminci yüzyılın sonunda kendini içinde bulduğu “kriz durumuna” bir tepki olarak yeni teknolojiler yeni türler için olanaklar sunarken, dijitalleşme sinemaya hem bir teknoloji hem de uygulama olarak meydan okuduğunda yönünde birleşmekteydi. “Buna tartışmaların sinefili tartışmasının ‘uygulamalı’ tarafı olarak ve sinefiliğin sıcak bir sorun haline geldiği kanısıyla bakılmaktaydı” (De Valck, 2010: 133). Ancak sinefilliğin getirisi olarak dolaşıma giren enformasyon aktarımının yeni oluşumlara gebe olduğu görülmektedir. Örneğin Shambu'nun (2020: 27), ifade ettiği filmin büyüünün yanı sıra dolaşıma giren, merak uyandıran bir makalenin film izleme isteği uyandırması, sinemasal hazzın coşku kıvılcımlarıdır. Bu tür keşifler sinefiller adına büyüleyicidir çünkü teknolojik imkanlar sayesinde kıyıda köşede kalmış filmlere ulaşmak kolaylaşmıştır.

Çağdaş teknolojik gelişmeler sayesinde, sinefil söyleminin daha fazla insana ulaştığı üzerine genel bir uzlaşa bulunmaktadır. Bu yönüyle erişilmesi zor filmlere kolayca erişebilen sinefillerin, retorik olarak yeni keşiflerde bulunmaları kolaylaşmıştır. Zira restorasyon filmler, daha geniş seçeneklerin sunulduğu film arşivlerine erişmek, akademi ve akademi dışında filmlerle ve film çalışmalarıyla ilinti çalışma sayısında artış, tür filmlerinin çoğalmasına zemin hazırlamıştır. “Web siteleri,

çevrim içi dergiler, bloglar, filmler hakkında söylem üretilen dijital ortamların tedavüle girmesi yepyeni bir sinefil kültürünü oluşturmuştur” (Betz, 2010). Sadece bununla kalmayan değişiklikler dijital teknolojinin dönüşümleri özellikle taşınabilir ve kişisel mobil araçların kullanımı, internet ve sosyal medya-çalışma şekillerini büyük ölçüde etkilemiştir. Yöntemsel değişikliklerin ötesinde, sinema hakkında paylaşımda bulunan bireylerin, çevrim içi gerçekleşen aktivitelerinin dönüşüm yaşadığı görülmektedir. Shambu, özellikle akademik yazında ve film eleştirisindeki dönüşüme değinerek, internete dayalı film kulüplerinin, sinefil topluluklarının, filmlere erişimi ve film eleştirilerine yönelimlerinin değişerek kişisel deneyimler etrafında şekillendiğini vurgulamaktadır (2020: 23). Bu anlamda auteurlerden bağımsız bir sinefil bakışı, daha amatör, auteur yönelimlerin dışında bir bakışı egemen kılmaktadır. Bu deneyimler, Stevens’e göre (2017: 661) dijital teknolojinin mantığı tarafından bilgilendirilen sosyallik ve davranış kalıplarına yeni bir soluk getirmiştir. Bundan nasibini alan sinema, daha spesifik olarak sinema deneyimleme biçimine radikal bir dönüşüm yaşatmıştır.

Sinefiller için film içeriğinin çeşitlenmesi, seyir deneyiminin paradigma değişimi teknolojik gelişmeler aracılığıyla sağlanmıştır. Görüntüleme sisteminin yeni medya çağına uyum sağlaması, filmleri daha fazla izleyiciyle buluşturdu. Selüloit film şeritlerinin dijital dosyalara dönüşmesi dağıtım konusunda yaşanan gelişmelerle daha fazla seyirciye iletilmesine olanak sağlamıştır. Büyük katılımın oluşması ve medyanın esnekliği, filmlerin ve filmlerle ilgili bilgilerin kopyalanmasındaki yenilikler dijital formatlara dönüşerek sayısal sistemler yoluyla aktarılmıştır. Sinefillere güç ve özgürlük veren bu durum, bilgi üretimi ve dağıtımı için alternatif dijital kanallar kurulmasının önünü açmıştır. Kullanıcıların bir medya vasıtasıyla etkileşime girmesi ve yakınsama çağında kendi amaçları doğrultusunda dijital medyada filmler ve filmlerle ilgili bilginin üretilmesine ön ayak olmuştur. Collier’e göre (2013: 16) ilgili etkinliklere ve derslere katılan bireylerin etkileşimi, benzer düşünen kullanıcıların iş birliği yaptığı çevrim içi bilgi topluluklarını yaratmıştır. Kolektif bir üretim mekânı olarak sosyal mecralar, teşvik edici, bilgilendirici, yeni deneyimler vadeden gönderiler aracılığıyla sinefilsel hazzın doğmasını sağlamıştır. “Günde birkaç kez içinde yükselen coşku kıvılcımları, bir film ile ilgili merak uyandıran bir şeyi henüz okumuşken film

izleme isteğine ya da yeni keşfedilen bir makalenin büyümesine kapılma” (Shambu, 2020: 27) bu durum paragrafların art arda gelerek, oluşturduğu sözel aktarımdan ziyade görsel işitsel materyallerin dolaşıma girmesiyle meydana gelmektedir. Özellikle, video kliplerin teşvik edici olma potansiyellerin etkisi tartışılmazdır. Videografik çalışmaların bu noktada film eleştirisi ve film kültürünün yayılmasındaki rolü önemlidir. Filmler hakkında üretilen deneysel ve eğlence ürünü video-essayler çevrim içi kültürün yaygınlık gösterdiği teorik ve pratik bir üretim alanını müjdelemektedir. Gürkan (2019: 301) bu konuya dair, video-essay (görsel işitsel denemeler) kültürünü sinemaya ilgi duyan herkes için katkı sağlanabilecek bir alan olarak tanımlar. Bu yönüyle sinefillerin duyularını ifade ettikleri, filmlere karşı hissettiklerini farklı yollarla dile getirmenin bir farklı boyutunu göstermektedir. Melez bir form olarak bu ürünler, sinefillerin varlık gösterdikleri sayısal tabanlı eserlerdir. Bu ürünler, anlatıların harmanlandığı üretim ve tüketim faaliyetlerinin çeşitlenmesiyle Sinefil 2.0 (*cinephilia 2.0*) adı altında bilgi alışverişi ve bilgi paylaşım araçlarının önemini ortaya koymaktadır.

“Cinephilia 2.0” olarak adlandırılan şeyi keşfetmek, iki ana argümanla açıklanabilir. İlki sıradan sinefilleri daha iyi anlaşılmasına yani boş zamanlarının kalitesini geliştirmek için bilgilendirilmiş tüketicilere dönüşmelerine bununla ilgili paylaşımda bulunmalarına, başka bir deyişle film meraklılarının görünürlük kazanarak sinema bağımlılığının onları ne yapmaya yönlendirdiğini çeşitli edimlerle (ör. bilgi vermek, diğer film meraklılarıyla tartışmak veya tartışmak, tanıklıklar yazmak gibi) ifade edilebilir. İkinci argüman ise bu keşfin, internetin izleyicinin bireyselliğini nasıl güçlendirdiği ve böylece sinema tüketicisinin güçlenmesine nasıl katkıda bulunabileceği hakkında bilgi edinilmesidir. Bu pratiğin dört boyutu şu şekilde tanımlanabilir: bilgi, filmlere erişim, kendi yargısının yayınlanması ve arşivlenmesidir (Jullier ve Leveratto, 2012: 147-148).

Bu açılım; görsel, işitsel üretimlerin yazılı eleştiriden doğan sanatsal üretimlerin sinefiller adına önemli bir kültürel tüketim sahasını oluşturduğu yeni bir deneyimsel alanı işaret etmektedir. Bu bağlamda, görsel işitsel denemeler aracılığıyla belirli filmler belirli kavram ve akımlarla irdelenerek hem analitik hem de sanatsal formlar suretinde sinefiller arasında yeni bir entelektüel üretim ve tüketim havzası inşa eder. Bunların kapsamı genişleyerek, filmlere duyulan hazzın bilişsel bir kimlik kazandığı küresel bir sinefil alanı oluşur.

Bir taraftan küresel sinefil alanı genişlerken, diğer taraftan sinema salonlarının azalması ve seyircinin izleme motivasyonlarının değişiklik göstermesi dijital

yerlilerden oluşan seyirci kitlesini memnun etmeyen içeriklerin seyircileri hem ekonomik hem de konfor talep eden seyirciyi tatmin eden koşulların seyir pratiklerini dönüştürerek sabit anlamları yapı bozumuna uğratar. Birincioğlu'ya göre (2021: 124), günümüzde sinema perdesinden ayrılan filmlerin formları değiştirilerek ekranlara göre ayarlanması bu eylemin detaylı olarak tartışılmasını zorunlu kılmıştır. Sinema bileti fiyatına dijital platformlarda insanın seyir ihtiyacının görülmesi, büyük izleyici kitlesine ulaşmak adına içerik sayısının çoğalması, filmlere erişim için cazibe alanlarına dönüştürmüştür. Mekânı ortadan kaldıran bu durum izleme edimine yepyeni bir kimlik kazandırmıştır. Sinefil faaliyetlerinin gelişimi, bu sebep dolayısıyla filmlere erişimi noktasında farklı üretim ürünlerine yönelik farklı bakış açısının ürünüdür. Hudson ve Zimmerman (2009: 138), DVD koleksiyoncuları için hazırlanan özel edisyon ürünler, kamera arkalarını kapsayan üretimlerin son safhada endüstriyel ürünlerle açıklana geldiğini belirtir. Çeşitli opsiyonların bulunması, film kültürü varlığı için gerekli bir koşuldur. Hagener'e göre (2016: 185-186), bu yönüyle düşünüldüğünde çağdaş sinefillerin, görünür özelliklerinden olan dijital sirkülasyondan yararlanma son dönemde film tüketiminde sıklıkla kullanılmaktadır. Bu bağlamda izleyici tercihlerini önceleyen tüketime dayalı stratejik bir organizma yaratmıştır (Birincioğlu, 2021: 128). Klasik sinefiliyle karşılaştırıldığında, çağdaş sinefilinin evrimindeki temel motivasyonun kaliteli içerik arayışında olan bireyin tutumundaki değişim olduğu göze çarpmıştır. Geçmiş filmlere, yönetmenlere ve oyunculara dair bilgiye erişimin artması, sinema sanatına dair becerinin artmasıyla sonuçlanmıştır. Web ortamında sinemaya dair zevklerin diğer insanlarla paylaşılması gibi fırsatlar filmlerin kalitesinin tartışıldığı ortamları bir sonraki izlenilecek filmi belirlemek adına seçim imkânı barındıran tüketime dayalı döngüyü zenginleştirmiştir. "Sanal ortamda, bireysel fikirlerin ifade edilmesinin mümkün olmasıyla, sinematografik zevklere dair ya da genel olarak sinemaya dair yapılan film tartışmaları sinema becerilerin geliştirilmesini olanaklı kılmıştır" (Jullier ve Leverato, 2012: 143). Film izleme edimi adına bireysel seyir imkânı, evde izleme kültürünün yerleşmesiyle filmlerle yeni ilişkiler kurulmasını sağlamıştır. Bu yeni ilişkiler sadece biçim anlamında değil, içerik ve temsil anlamında da değişikliklere sebebiyet vermiştir.

Biçimsel değişiklikler dışında Shambu'nun yedi maddede "Yeni Sinefili için Manifesto" açıklamaları sinefilinin kökeni, eğilimlerine yeni açımlama getirerek onun kökleşmiş fikirlerinin akamete uğradığını ifade eder. Bu noktada Avrupa ve Batı merkezli film üretimi yerel alanlara da nüfuz ederek hegemonik anlatıyı ters yüz etme gayesi barındırır. Genel anlatı, heteroseksüel beyaz erkeklerdir. Buna karşılık, yeni sinefili çeşitli sesler ve öznellikler ile sinefilsel yaşam ve deneyime dair birçok anlatıyı çoğaltır (Shambu, 2020: 86). "Film kültürünün geçmişte ve şimdiki eşitsiz doğasını analiz etmeyi ihmal ettiğini belirten yazar hem film yapımı hem de film üzerine olan yazı literatürünün Batılı (zellikle Avrupalı), beyaz ve heteroseksüel olduğunu, literatürde siyahların LGBTQ bireylerin, diğer renklerdeki insanların temsiliyetinin yetersizliğini vurgular" (Akbulut, 2021: 11). Bu noktada estetik deneyimler geniş yelpazede kolektif öznellikler içerir. Eski sinefilinin odağında değer biçme alışkanlığı bulunmaktaydı. Yeni sinefiliyle gelen otantiklik, öznellik ve marjinallik eril yatkınlıkları değiştirerek hiyerarşik kademeleri görmezden gelmiştir. Öte yandan klasik sinefili auteurizme dayalı bir seyir izlerken, yeni sinefili erkek-özcü auteursların konumunu yadsır ve kadın film yapımcılarının beyaz olmayan film yapımcıları hakkındaki analizleri galebe alar. "Eski sinefili, açık ve eklektik olduğunu iddia eder" (Shambu, 2020: 90). Ancak, sistematik gruplaşmanın hüküm sürdüğü burjuva kapalılığı sektörde ve platformlarda aynı kişilerin ve seslerin hâkim olduğu bir ideoloji yaratmaktaydı. Bu yeni sinefili nezdinde ve döneminde kabul görmez. Marjinallerin, görmezden gelinenlere kulak verilen ayrıcalıkların ortadan kalktığı üretim ve tüketim politikası desteklenir.

Yeni sinefillerin içerik takibi ve biçimsel değişikliklere gösterdikleri esnekliğin yanında sinefilliğin felsefik arka planı ile ilgili Thmothy Yenter, *Cinephilia and Philosophy* isimli tezinde sinefilliğin, iyi yaşamı keşfetme gayesiyle yürütülen daha geniş anlamıyla ahlaki olarak iyi hayatın, mutlu hayatın ve anlamlı hayatın nasıl mümkün olabileceğine dair soruların peşinden giden insanlar topluluğu olarak nitelemektedir. Yenter'e göre (2017: 11), sinefiller bu soruları, filmlerle cevaplandırmaya, filmleri anlamlandırarak yol haritaları çizmeye çalışmaktadır. Öztürk bunun sebebini 2017 yılında yaptığı bir konuşmasında düşünceye ulaşmanın esas yolu olarak vurgular (ztrk, 2017: 182). Sinemanın doğası gereği düşüncenin

önemini, hayatı anlamlandırmanın koşuludur. Bu yönüyle düşünüldüğünde sinefillerin yeni şeyler keşfetmekten zevk almaları, unutulmuş ya da takdir edilmeyen filmleri bulmaya çalışmaları, bu filmlerde göz ardı edilen ya da alt metin okumaları yaparak elde ettikleri hazzın temeli mutluluk arayışına dayanmaktadır (Yenter, 2017: 11). Bu arayışların dijital çağda sağladığı imkanların yardımıyla skalasını genişlettiğini unutulmamalıdır. Kendi merakına, zevkine göre belirlediği filmlerden etkilenen sinefil, bu deneyimlerini diğer insanlarla paylaşma gereği hisseder. Keşif duygusunun kazanımlarıyla harekete geçen sinefil, benzer zevklere sahip bireylerle iletişime geçer. Jonathan Rosebaum'un hatırlattığı gibi sinefiller, güçlü sinefilik gruplar kurma isteği duyarlar. Bilgi paylaşımı bu gruplar arasındaki bağı güçlendirerek karşılıklı refleks uyandırır (Rosebaum, 2010). Bu noktada sanal sinema kulüpleri, kürasyonların oluşturulduğu özel seçkiler, Facebook grupları, Discord kanalları ve Telegram grupları gibi mecralar paylaşımın aracılığını üstlenen özelleştirilmiş materyallerin akışına ev sahipliği yapar. Bu bağlamda göz ardı edilmiş ülkelerin ya da göz ardı edilmiş türlerin ürünlerinin gün yüzüne çıkmasına, tekrardan gündem haline gelmesine vesile olur. Bu yönüyle birer bellek taşıyıcılığı ve sinema tarihçiliğinin somut izleri sergilenir. Bu tür özellikler internet çağıyla birlikte daha olanaklı hale gelerek paylaşımlarla ilerleyen kümülatif bir organizmaya karşılık gelir.

Üçüncü dalga olarak nitelenen çağdaş sinefiller, sık sık film festivallerine giden, DVD koleksiyonları olan, internetten film izlemeyi tercih eden bireyler olarak anılmaktadır. İnternet bağlantılarıyla iletişimde bulunan bu bireyler, sosyal medya ve blog sitelerinde keşiflerini diğer insanlarla paylaşırlar. Sosyal mecraların en faydalı yönü sinefiller için bireysel zevk ve değer yargılarının her durumda değişmesi olarak arz edilebilir. Nitekim etkileşim sayesinde farklı deneyimlere maruz kalınması daha üretken ve fayda sağlayan bir ortam oluşturur. Aynılaştırmanın önü kesilerek farklı görüşlerin zenginlik doğurduğu özgürlükçü bir alan meydana gelir. Benzer fikirleri olan insanların, internet aracılığıyla toplanıp, kaynaşarak fikir beyanatında bulundukları göz önünde bulundurulduğunda, Girish Shambu'nun Deleuze'den alıntılıdığı *Şefaathiler* olarak nitelendirdiği grupların düşünce ve yaratım dalgaları, kültürel girdaplar oluşturarak tavsiyelerle şekillenen merak kıvılcımları yaratmaktadır.

(Shambu, 2020: 25). Bu merak güdüsü sinefillerin etkinliğinin artmasıyla sonuçlanan yeni nesil etkileşimle etkin aktörler olarak dönüşümün birer parçası haline gelmiştir.

Sinema 3.0 ile çapraz etkileşimli medya etkileşimi ve bu durumun bir parçası haline gelen seyirci, katılımcı rolüne sahip olarak yeni anlatı biçimlerinin bir dışlisi haline gelmiştir. Bu sayede seyirciler, etkileşime birinci elden dahil olma imkanına erişmiştir. Yükselen bir trend olarak kişiler sadece pasif birer izleyici olmanın ötesine geçerek, seçim aşamalarında söz sahibi olmaya başlamıştır. Klasik anlatı ve modern anlatı tekniklerinin sınırları aşarak, izleyicilerin, hayranların, sinefillerin hikâye örgüsüne, karakterlerin özelliklerine dair geri bildirimleri yapımcılar ve yaratıcılar için kaçınılmaz olarak önemli hale gelmiştir. Metinlerarasılık, etkileşimli medyalar ve teknolojik gelişmeler, izleme biçimlerine dair etkin dönüşümün tetikleyicisi olmuştur. Örnekle açıklamak gerekirse, Daly (2010: 90) *Cinema 3.0: The Interactive-Image* isimli makalesinde bulmacalı filmler yani karmaşık yapıya sahip olay örgülerinden oluşan filmlerin iç yapılarına dair fikir üretmelerin, etkileşime dair tartışmaların ve çözülmesi gereken algısal oyunların etkileşimi artırdığını belirtmiştir. Bunun yanında belirli bir aygıtla izleyici müdahalesine ihtiyaç duyulan belirli bir yazılım üzerinden aktarılan etkileşimli içeriklerin, seyirciler ve sinefiller için yeni deneyimleri araladıkları söylenebilir. Çizgisel olmayan anlatı türleri, seçime dayalı özgür akış, alt hikâye keşifleri gibi özellikler deneyimi katılımcılık özelinde oyunlaştırmaktır. Bu tür edimler izleme biçimlerinin yanında tüketim örüntülerini çeşitlendirerek hayran gruplarına, sinemaya ilgi duyan yenilik arzusunda olan sinefillere değişiklikler vadetmektedir.

Katılımcılık ve etkileşime ek olarak tüketim örüntüleri hususunda YouTube, Vimeo, Dailymotion gibi ücretsiz sağlayıcıların çok çeşitli materyaller sunduğu bilinmektedir. Hagener'e göre, ilk dönemlerinde geleneksel televizyon ağı gibi işlev gören bu tür sağlayıcıların zaman içerisinde büyük video portallarına dönüştüğü gözlemlenmiştir. Sosyal medya izleyicisine kolay yoldan erişilebilme imkânı sağlamıştır (2016: 186). Dijitalleşme ve internet çağının olanakları düşünüldüğünde, yeni iletişim teknolojilerindeki köklü değişimin ön ayak olduğu demokratik ve özgürlükçü bir bağlamın meydana gelmesi olarak düşünülebilir. Katılımcılık kültürüne

elverişli bir ortamın oluşması, alışlagelen geleneksel medya çağındaki tek yönlü akışın zaman içerisinde değişerek etkileşimin özelliği dolayısıyla bireyler, enformasyonu aldıkları kanal üzerinden anında geri bildirim ve katılım gerçekleştirebilmelerine olanak sağlamıştır. “Geleneksel medyada enformasyon üreticisi geri bildirim belki de hiç ulaşamazken, yeni medyada anında geri bildirim alma olanağı bulunmaktadır” (Aktaş, 2016: 97). Alvin Toffler, “*Üçüncü Dalga*” kitabında üreten tüketici kavramını -prosumer- kullanmaktadır. Sayısal tabanlı teknolojik gelişmelerin gerçekleşmesi internete erişim artması, kullanıcıların rolündeki değişime aracılık eder. Anadolu’ya göre (2020: 25), kullanıcıların pasif rolünün değişerek, tüketici rolünden üretici statüsüne evrilmesi prosumer nosyonu aracılığıyla etkileşimli bir kültürün doğuşunu ifade eder.

Etkileşimin yanında, tüketim faaliyetinin önemli bir sembolü olarak sinofil kültürü içerisinde, teknolojik gelişmelerin dijital ya da cismi video koleksiyonlarını doğurması eve özgü film kültürünü başlatmıştır (Sexton ve Hill, 2015: 3). İzleme deneyimlerinin özelleşmesinin ardından sinema salonu ve diğer seyir alanlarının kalın çizgilerle ayrıldığını söylemek mümkündür. Tryon’a göre “Platform Agnostik³” olarak tanımlanan bu durum özellikle genç kesimden bireylere yönelik gösterim politikaları tercih edilmeye başlanmıştır. Görüntünün tercih edilme kriterleri değişerek, tüketmeyi devamlı kılan büyük bir kısır döngüyü oluşturmuştur (Tryon, 2009: 83). Kişisel koleksiyonların toplanmaya başlanması izleme deneyimini domestik alanda yoğunlaşmasını, bunun sonucu olarak zamandan ve mekândan tasarruf edilebilen yeni bir izleme modeli meydana getirmiştir. Hill ve Sexton’a göre (2015) Video koleksiyonları, yeni bir izleme biçimi olarak yeniden üretilebilen özellikler içererek, bir tür özgürlük sağlarken aynı zamanda bunun olumsuz bir çıktısı olarak korsanlık ticaretinin başlamasına yol açmıştır. Özellikle bu tür kopyalanabilen dosya paylaşımlarının online film toplulukları arasında yaygınlık gösterdiği görülmektedir.

Kopyalama hizmeti bir taraftan erişilmesi zor kültürlere ulaşılmasına izin verirken, diğer taraftan bu filmlere erişimin kolay yoldan sağlanması amaçlanır. Telif

³ Chuck Tryon “Platform Agnostik” özellikle genç izleyicilerin zaman ve mekân tanımsızın tüketimde bulunma eylemi olarak nitelenmektedir. Görüntünün kalitesi, boyutu formatına bakılmaksızın istenilen miktarda deneyimleme edimi olarak aktarılabilir (2009: 83).

hakkı ve illegal kopyalama gibi hak sahiplerinin haklarının ihlal edilmesi gibi olumsuz sonuçlarına rağmen sinefil söyleminin yaygınlaşması ve filmlerin varsayılandan daha fazla izleyici ile buluşmasına olanak sağlar. “Arşiv ve koleksiyon kültürünün popüleritesi öyle bir boyuta ulaştı ki, dijital arşivleme ve çoğaltma teknolojileri nihayet evde görüntüleme uygulamaları için standart bir format olarak kimlik kazandı.” (Hediger, 2008: 11). Barbara Klinger, koleksiyon kültüründen doğan tekrar izleyebilme işlevinin zevkleri incelenmiş sinefil toplulukları meydana getirdiğini söyler (2008). Nitekim De Valck ve Hagener (2005: 13), her dönem sinefillerinin kendi yönetmen jenerasyonlarını doğurduğunu ifade eder. Geleneksel art-house filmlerden ziyade kişisel zevklerden örülü, kategorilendirilmiş film kültürüne ilgi duyan sinefiller oluşturduğunu dile getirir. Hatta Robnik (2005: 60), blockbuster filmlerin gişedeki başarılarının en büyük etmenlerinden birinin sinefillerin beyanatları olduğunu dile getirir. Sinema kültürünü şekillendiren bu durumun reklam kadar önemli bir işlev gördüğünü savunur. Nitekim bu durum, sinefiller arası iletişimin, birlikteliğin çeşitlendiği etkileşim alanları yoluyla sinefil söylemini yaygınlaştırdığı söylenebilir.

1.3 Sinefiller Arası Etkileşim ve Birliktelik

Dünyada sinemanın icadından bu yana konum olarak dağınık çok sayıda sinefil olması muhtemeldir. Bunun yanında bu sinefillerin yaklaşık 120 yıldır süre gelen değişikliklerden etkilenmemesi olanaksızdır. “Her biri kendi içerisinde sürekli dönüşümler geçirerek, mutasyonlar geçirmiştir” (Shambu, 2020: 65-66). Bu dönüşümler gerçekleşmesine rağmen birliktelik hep baki kalmıştır. Yeni seyir deneyimleri söz konusu olduğunda bireysel ekranlarla ilerleyen film izleme edimi, topluluk olma hissiyatını birlikte belli şeyleri deneyimleme hissine karşı etkisiz kalmıştır. Film festivalleri ve dijital çağla gelen çevrim içi gruplar sinemaseverlerin bir araya geldiği etkinlikler olarak adlandırılır.

1.3.1 Film Festivalleri

Tarihsel sinefil sınıflandırmasında film festivalleri çok önemli bir işlev görmektedir. “Televizyon öncesi dönemde filmlere erişim sinema salonuyla kısıtlı olduğu tarihlerde, sinefiller için film festivallerine gitmek önemli bir ritüeldi” (Czah, 2010: 140). Tarihsel olarak incelendiğinde uluslararası film festivalleri 1980’lerden sonra artış göstererek küresel bir ağın önemli bir parçasını oluşturmuştur. Özellikle Avrupa’da yaygınlık gösteren festivaller sinema tarihinin seyrini değiştirerek, filmlere ev sahipliği yaparak kurumsal temellerini oluşturmuştur. Sinemada önemli filmler ilk kez genellikle festivallerde gösterilirler. Bununla bağlantılı olarak sinema tarihinin festivallerde yazıldığı söylenebilir. Ulusal ya da yerel farklı coğrafyalardan filmlerin gösterildiği festivalleri, yıllar içerisinde trend oluşturarak, alternatif bir pazar meydana getirmiştir. Belli periyodlarla düzenlenen festivaller, seyirci açısından sinematik deneyim hususunda doygunluk sağlayan eşsiz bir deneyimdir. “Film festivallerinin sağladığı saf, tekrar edilemez deneyim ile ender görülen bir fırsat sunulur” (Czah, 2010: 141). Filmlerin izleyiciler ve sinema profesyonelleri için kürate edilmesi, seçkin filmleri izleyecek olan bireylere geleneksel sinema deneyiminin uzun soluklu versiyonunu vadeder. Filmden filme koşturan birey yılın önde gelen filmlerini izleme imkanına erişir. Festivallerin gayesi, bir şeyin promosyonunun yapılması ve diğer insanların o “şey” hakkında bilgi sahibi olmasını sağlanması olarak düşünülmektedir. Yetkiner’e göre (2018: 160), film festivalleri, temel gereksinim olarak filmler ve insanların bir araya gelerek değerli görülen eserlerin görücüye çıktığı mekanlar olarak nitelendirilir. Filmler, misyonunu diğer sanat dallarında olduğu gibi kitlelerle buluştuğu anda tamamlar. Böylesi önemli bir işlevi barındıran festivallerin, sinefiller için anlamı büyüktür. Ancak tarihsel süreçte, çeşitli karşıt görüşlerde bulunmaktaydı.

Susan Sontag, James Quand, gibi yazarlar büyülü beyaz perdenin miadını doldurduğuna ilgili geleceğe dair olumsuz kehanetlerde bulunmuştu. Sinema salonlarının yerini daha küçük ekranlara bırakacağını ifade etmişti. Bununla birlikte, sinemaya gitme kültürünün zedeleneceğini, zarar göreceğini savunmuşlardı. Bu görüşlere dayanarak, sinefiller için tutunacak tek dalın film festivalleri olması sürpriz olmaz. Yirminci yüzyılın son çeyreğinden itibaren film festivallerinin sayısındaki

artış, sanat evlerindeki yoğunluk, arşivlerde patlama, video mağazaları, çevrim içi film dergileri, illegal yazılımlar ve sinema grupları dünya çapında sinefillerin sayısını artırmakla kalmamış, aynı zamanda sinefili uygulamaları türlerini de etkilemiştir. De Valck’a göre (2007:184) sinemaya giden az sayıda film eleştirmeni festivaller ve dünya sinemasının durumuyla ilgili resmi kamuoyu tartışmalarına öncülük ettiğini ifade etmektedir. Lakin artık birçok (yerel ve küresel) topluluk sinemaya olan arzularını yazılarında, tartışmalarında ve üretimlerinde sıklıkla dile getirmektedir. “Eski” ve “klasik” filmlerin yeniden gösterime girmesi, canlandırmalar, retrospektifler, özel gala gösterimleri ve arşiv odaklı etkinlikler bu tür tarihi eserlerin sergilenebilmesi güçlü bir etkileşim sağlamaktadır. De Valck’a göre (2007: 286), bu süreçle beraber, sinefiliyi sinemanın ikinci yüzyılına yaymanın olasılıkları artar ve sinemanın kültürel mirası gelecek nesillere aktarılır. Restore edilen ya da bir zamanlar kaybolan bir filmin kurtarılması gibi özel gösterimlerin düzenlenmesi R. Koehler için ihmal edilmemesi gereken bir durumdur. Nitekim ona göre, meselenin özü felsefidir. “Sinefili bir pratik varoluş biçimi olarak festivallerin önemli bir halkasıdır. Bu noktada festivallerin temel gayesi sinemayı korumak olmalıdır” (Koehler, 2009). Bu yönüyle festivaller, sinema ve sinefiller için sığınak işlevi görmektedir.

Araştırmacılar, festivallerin rollerini araştırırken, daha önceki çalışmalardan farklılık gösteren bir tabloyla karşılaşacaktır. Festivallerin bireysel tarihleri nasıl kurulduklarıyla ilgili veriler kuruluş ilkeleriyle sınıflandırılarak oluşturulur. Archibald ve Miller’e göre (2011: 250), tüzükleri gelecekteki gelişimlerini destekler, buna göre her festivalin farklı bir misyonun olması çeşitlilik oluşturur. Özel festivaller bir türe, temaya ya da tarza göre ayrılabilir. Cinsiyet sınırlarını aşan bir kimliğe ya da alt kültüre, sınıf, ırk ve cinsel yönelime göre de şekillenebilir (Andrews, 2010: 8). Bu yönüyle düşünüldüğünde, spesifik bir alanda özelleşen festivaller o alana özgü sinefilleri etrafında toplar. Bu, yalnızca sinefillere has bir durum değildir. Film festivallerinin birçok bileşeni olduğu düşünüldüğünde; film meraklıları, sinema öğrencileri, film yapımcıları, film alıcıları, film dağıtımcıları gibi vasıflarla bu tür organizasyonlarda buluşan bireyler ihtiyaçlarına göre karşılık bulurlar. Genellikle pek çok özel alana yoğunlaşan festivaller teknik sergiler, eğitim seminerleri ve çalıştaylar içerir. Bu tür etkinlikler özellikle sinema kariyeri inşa etmek isteyen bireyler için

teşvik edicidir. Bilhassa, “sinema ve filmler konusunda meraklı olan sinefiller için büyük bir motivasyon kaynağıdır” (Grandwell ve Ha, 2008: 201). Sinefiller ve festivaller arasındaki paralellikler düşünüldüğünde kişisel deneyimi kolektif alana taşıyan bu etkinlikler toplumsal deneyimi genişletir. Stevens’e göre (2017: 667), film aralarında ya da başka bir filmi beklerken sinema üzerine konuşmak, tartışmak, yazmak bu deneyimin sosyal birlikteliğini ve iştah kabartan yönünü oluşturur. Filmler aracılığıyla ilişkiler kuran sinefiller için salt sinema salonunda film izlemek ile yetinilmeyerek sayısız etkinliğe dahil olur.

Festivalden kazanılan ödül ya da yarışmaya katılma hakkı kazanan filmlerin, katılıma dayanan prestij gibi hususlar izleyiciler ve film alıcıları için talep edilen bir durum ortaya koyar. Elsaesser’in (2005: 107) söylemiyle filmlere karşı tutumlar dağıtıcılara filmin geleceği konusunda getirileri ile ilgili projeksiyon sağlar. Festivaller puan kazanmak, prömiyerler yapmak ve yarışmalar düzenleyerek bitmeyen bir yarış ev sahipliği yapmaktadır. Görünüşte bu durumun bir sakıncası yoktur. Fakat uzun vadede festivallerin devamlılığı için aşındırıcı olabilir. Koehler (2009), “Festivaller için asıl tehdidin kültürel iklimler” olduğunu savunur. Ona göre sinefiliyi festivallerin merkezine yerleştirmek gerekir. Czah’a ise (2010: 142) sinefillerin çağlar boyunca kendisini yenileyerek, döneme uyum sağladığını belirtir. Ancak festivallerin endüstriyel nüfuzunun ve moda kültürüyle koşut ilerleyen mekanizmasının star ve ünlü kültürüne karşı yenik düştüğünü ifade eder. Kırmızı halıda poz vermenin festivaller için büyük bir ritüel olması festivallerin nihai amacından saptırdığına, bununda sinefilik aktivitelere zarar verdiğini savunur. Hem Amerika (Sundance, TIFF, NFF), hem de Avrupa’da (Cannes, Berlin, Venedik) doğası itibariyle sinefilik imajlara önem veren yapıya sahipti ancak özellikle son yıllarda ünlüler ve magazincilerin akınıyla festivallerin statülerinin değiştiğini belirtir.

Marijke De Valck, “Drowning in Popcorn at The International Film Festival Rotterdam? The Festival as a Multiplex of Cinephilia” makalesinde; bir taraftan, film festivallerinin artan popülaritesinin daha geniş izleyici kitlesi ulaşarak dışlanmayı ya da marjinalleştirilmiş beğenilerin ortaya çıkıp çıkmadığını, diğer taraftan festivallerin yaygınlaşmasının fazla sinefili kavramına varan daha fazla kapsayıcılık sağlayıp sağlamadığını ifade etmektedir (2005: 101). Makalede Rotterdam Film Festivalinin

(IFFR) diğ er majör film festivallerinden farkına değinerek, sinefilik faaliyetlerin olanaklı olup olmadığını tartışmaktadır. De Valck'ın (2005: 102) vurguladığı nokta, kırmızı halının olmayışı, yıldız konukları için hazırlanmış lüks suit odaların olmaması hem sinema profesyonelleri için hem de sinemaseverler için kolayca erişim imkanının olmaması gösterişsiz sinemaya odaklı bir ortam yaratmaktadır. Buradaki asıl değinilen nokta festivallerin birbiriyle olan rekabetinden ziyade sinema ilgilileri için odak noktasının belirlenmesi olarak göze çarpmaktadır. Halka açık soru cevap bölümleri, Hollywood hegemonyasının Rotterdam'da olmaması gibi faktörler IFRR'nin p r bir sanat sineması merkezi olduğunu dile getirmektedir. Bunun yanında dijital alanla uyumlu yapısı sinefiller için önemli bir festival olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Dijital teknolojiler, özellikle taşınabilir cihazların insan yaşamı üzerine olan yaşam anlayışını radikal anlamda değiştirmiştir. Fiziksel varlığın, sosyal ve kültürel sahada dönüşümler yaratması, günlük alışkanlıkların dijital teknolojiler ekseninde cereyan etmesine yol açmıştır. Shambu Grenemeir'den devşirerek telaffuz ettiği transaktif bellek terimini kullanması hafızanın zayıflayarak bilgiye ve enformasyona dayalı protez bellekler inşa ettiğini vurgular (Shambu, 2020: 17-18). Böylesi teknolojilerin sinema deneyiminde kullanılması hiç kuşkusuz gecikmemiştir. Film festivallerinin, dijital teknolojilerinin sağladığı imkanlar doğrultusunda yeni görüntüleme hizmetleri sayesinde çevrim içi olarak film gösterimi düzenleyebildikleri g r lm ştir. İsteğe bağlı görüntüleme sistemi (VOD), filmlerin kopyalanmasında kullanılırken, çevrim içi programların daha geniş kitlelere ulaşılması adına kendi web sitelerinde ya da stream platformlarla ortaklıklar kurarak festivallere duyulan ihtiyaçları sanal ortamlara taşımıştır. Taillibert ve Vinuela'ya göre (2021: 104), eğilimler dijital yeterlilikleri sağlarken festivallerin kimliğine ve ritüellerini tartışmaya açar. Birliktelik kültürünün sinema perdesiyle bütünleştiği festivalin saf doğası değişiklik göstererek, geleneksel deneyimin şeklini değiştirir. Bunun yanında teknolojik eklentilerin festivallerin iş akışına ve katılımcıların bilgiye erişimlerini kolaylaşmıştır.

Festivallerin işleyişinde etkin rol üstlenen teknolojik cihazların özellikle telefon uygulamalarının işlevi kanıksanmıştır.  evrim içi içeriklerinin sunulması, web hizmetlerinin aplikasyon uygulamalar vasıtasıyla yürütülmesi gibi avantajlar sosyal

medya ile bütünleşmiş bir biçimde festivallerin fonksiyonlarını sanal ortama taşıdığının işaretleridir. Stevens’a göre (2017: 661), filmler üzerine sohbetler, izleyicilerin film değerlendirebildiği alanlar, bilet satın alma imkânı ve güncel haberlerin sergilendiği bölümlerin rağbet görmesi, telefon kullanımının sinemanın kutsal alanına girdiğinin göstergesidir.

1.3.2 Online Film Gruplar

Çevrim içi topluluklar⁴ uzun vadede kişiler arasındaki ilişkiler ağına karşılık gelir. Bouler ve arkadaşlarına göre (2008: 200) çevrim içi topluluklar, mekânsal bir mevcudiyeti paylaşmayan bir grubun buluşabileceği, internet teknolojilerini kullanarak görüşlerini ifade etmek için kullandıkları alan olarak değerlendirilmektedir. Bu noktadaki cezbedici husus herhangi bir ürün, olay, faaliyet veya marka için paylaşılan güçlü istektir. Uzmanlara göre, ortaya çıkan çevrim içi topluluklar yaşamın post-modern tezahürüdür. “Birlikte olmak, duygu ve düşünce aktarımında bulunmak fikir alışverişinde bulunmak gibi faydalar, çevrimiçi bir topluluk oluşturmanın ana itici gücüdür” (Bouler vd, 2008: 201). İnternetteki sosyal gruplaşmalar sonucu çeşitli organizasyonların çevrim içi hayran kültürü oluşturduğunu söylemek mümkündür. Tutarlı bir biçimde göze çarpan faaliyetlerin bu tarz gruplar üzerinde çalışmanın elzem olduğunu göstermektedir. Nitekim yeni teknolojileri hevesli bir biçimde benimseyen bu kimseler, bilgi akışını genişleten fonksiyonlarıyla medyanın enerjik üretkenliğinin bir kanıtı olmuşlardır. Bu tür “aktif çevrim içi ortamları keşfetmek bu bireylerin siber ortamda oluşturdukları kültürel yapıya ve inşa ettikleri kimliklere referans olur” (Whiteman, 2009: 391). Çevrim içi topluluklar sağlıklı seviyede yürütülen sosyal ilişkiler yumağını oluşturur. Katılımcıların iletişim ortamları vasıtasıyla kurduğu bağlantılarda, kişisel bilgilerin arz edildiği internet teknolojisinde daha kolay hale gelen ilişkiler sistematiği oluşur (Divakaran ve Norskov, 2015). Hara ve Hew’in (2005) çalışmaları irdelendiğinde, çevrim içi toplulukların bilgi paylaşımını teşvik ettiğine ulaşılr.

⁴ Yeni medya teknolojileriyle birlikte sinefillerin dijital ortamlarda örgütlenmesi, online film gruplarının önemini ortaya koymuştur. Bu bağlamda sinefilliğin önemli bir göstergesi olarak bu grupların takip edilmesi, irdelenmesi bu araştırmada odaklanılması gereken bir başlık olarak değerlendirilmektedir.

Online film grupları potansiyel olarak seyircinin film izleme motivasyonlarını, hangi filmi izleyeceğine dair tercihlerini etkiler. Bunun yanında filmlere dayalı çevrim içi gruplar mevcut sinefil söylemini arttırdığı düşünülebilir. Divakaran ve Norskov’a göre (2015: 121), film tabanlı çevrimiçi toplulukların sayısı, teknolojinin gelişmesiyle birlikte hızla artmaktadır. Bu nedenle, yeni film incelemelerinde film eleştirmenlerinin rolü muhtemelen daha önemli olacaktır. Ancak online komüniteler dahilinde, film değerlendirme durumu söz konusu olduğunda, film eleştirmeni olmayan kimseler arasındaki film kritiği, eleştirmen ve sıradan izleyici arasında bir korelasyon olduğunu ifade eder (Divakaran ve Norskov, 2015: 122). Çevrim içi gruplar arasındaki enerjik üretkenlik birbirleriyle iletişime geçen kullanıcılar arasında bilgi alışverişinin arttığı, birbirlerini etkileme olasılığının gündeme geldiği zincirleme iletişim döngülerine zemin hazırlar. Ortamın bu değerli üretkenliğe eğilimli yapısı, filmler hakkındaki bilginin dolaşıma girerek, bireyler arası enformasyon aktarımında daha meşru hale gelmesine yardımcı olur. Behlil’e göre (2005: 113), çevrim içi gruplar sinefilleri, “entelektüel olarak beslemektedir, internet teknolojisi sayesinde internetteki çeşitli siteler önemli bilgi kaynaklarıdır ancak her zaman doğru bilginin üretilmediği yerlerdir. Ayrıca sinefillerin bir araya gelip fikir alışverişinde bulunabilecekleri ve bilgi alabilecekleri bir alan sağlamaktadır”. Bu çevrim içi gruplara dahil olmak, sinemaseverliğin bir parçası haline gelmiştir. Yeni bilgi edinmeyi, bilgiyi tartışmayı ve örgütlenmeyi kapsamı altına alan bu yapılar, organizasyonel olarak demokratik bir uzamdır. Herkesin fikrini beyan edebildiği bu ortamlarda, farklı bakış açılarının tartışmalara gebe sinefilsel çeşitliliğe olanak tanır. “(...) Katılımcıların neredeyse pek çoğu iletişim kuran, bilgili ve tutkulu film meraklılarından oluştuğu bu ortamlarda, birbirleriyle resmi ve kibarca konuşurlar. Sofistikeleşen yorum bölümleri merkezi olmayan bir dijital alanda eleştirel söylemin merkezi haline gelir” (Collier, 2013: 22). İlk etapta blog ve forum sitelerinin ev sahipliği yaptığı online gruplar, sosyal medya hesaplarının yaygınlaşmasıyla mecra değiştirerek bu alanlarda varlıklarını devam ettirmiştir.

Bu ortamlar, hegemonik olarak bilgi sirkülasyonunu elinde bulundurmaya başlamıştır. Sosyal medya mecralarının sayılarının artması, sinefil gruplarının buralarda yaygınlık göstermeye başlamasına sebep olmuştur. Shambu bunun sebebinin bu mecraların diğer alternatiflere göre daha fazla insana ulaşmanın mümkün

olmasından kaynaklandığını dile getirir. Hızlı ve zengin bilgi kaynağı olarak bu mecraların, döngüsel olarak enformasyona erişim noktasında avantajlı alanlar olarak görünmesinin yanında anonim ve doğrulanmamış bilgi ile ayrıştırmanın zorluğu, hasara yol açabileceğini unutmamak gerekiyor. Öte yandan, bu tür mecraların yalnızca bilgi aktarımı sağlayıcısı olarak algılanmaması gerekmektedir çünkü dolaylı olarak pedagojik anlamda informal bilginin kaynağı olduğu bilinmektedir. “Sosyal katılım aracılığıyla bilgi, beceri, değer ve tutumlarını geliştirerek, yapılandırmacı öğrenmeyi olanaklı kılar” (Waghid, 2016: 3). Bu öğrenme biçiminin eleştirel ve kolektif yapısı katılımcılar arasındaki etkileşimi pekiştirir.

Online grupların dinamik yapısı genellikle hayran kitlesi, hayran gruplarıyla paralel ilerleyen organizasyonları akıllara getirmektedir. Sinefiller için, filmler hakkında üretimlerde bulunmak hayran kültürüyle paralellik göstermektedir. Sosyal medyada ya da internet ortamında filmlerden yola çıkılarak oluşturulan ürünlerin sayısı artış göz önünde bulundurulduğunda, Jullier ve Leverato’nun “Filmlerden yola çıkarak üretilen ürünlerin filmlerin izlendikten sonra da devamı için üretildiklerini” ifade eden çıkarımı, filmleri kritik etmek, filmlere olan sevgilerini ifade etmek adına çeşitli üretimlerde bulunmaları bu hususun bir sonucudur (2012: 150). Jenkins, bu üretimlerin yöndeşme kavramıyla ilişkisini açıklayarak asıl içeriğin değişimine değin ulaşan üretimlere aracılık ettiğini savunur. Ancak film hayranlarının genellikle pejoratif sıfatlarla dile getirildiğini unutmamak gerekir (Chinata, 2016). Fiske’e göre popüler kültür düzleminde, izleyiciler veya daha doğru bir ifadeyle hayranlar, alımlama bağlamından ziyade, üretkenlik noktasında irdelenmelidir (1992: 37). Fiske’nin işaret ettiği noktada, hayran gruplarının rutin izleyiciler karşısında psikolojik açıdan yetersiz bireyler olarak addedilmesi gibi akılda soru işaretleri barındıran kavramlarla nitelendirilir. Bu bakış açısı uyarınca hayranlar, Fiske’in üretime dayalı izahının aksine, medya ürünleri ile arasına sınır çizmeden onları tüketen pasif bireyler olarak algılanır. Bu yaklaşıma göre saplantılı ya da histerik olarak damgalanan hayranlar (fans) küçümsenen, popüler kültüre koşut ilerleyen, tutumlarından dolayı ötekileştirilirler. Bu tür küçültücü sıfatlara rağmen, birliktelik ve etkileşim noktaları olan bu gruplar sinefil gruplarının da etkilendiği yegâne örnekleri olarak, dijital birliktelik alanları olarak öne çıkar.

1.4. Türkiye’de Sinefili

Sinemaseverlik belli bir zaman dilimine ait nitelikler olarak sınırlandırılmaz. Her dönemde sinemanın seyirci nezdinde farklı karşılık bulmasına rağmen ortak paydada buluşulan nokta, sinemaya karşı olan tutkunun eksilmediğidir. Bu doğrultuda sinefillik olgusunun bizzat kavram olarak değil ancak sinemaseverliğin izi sürülerek tarihsel bağlamda sınıflandırılmasını yapmak mümkündür. Teknolojik gelişmelerin biçimlendirdiği seyircilik formunun sineaşk olarak sistematik bir biçimde nasıl şekillendiği bu başlık altında incelenecektir. Tarihsel seyirde Türk sinemasının inşa ettiği sinefillerin izleri; anılarda, günlüklerde, film kulüpleri hatıratlarında, sinematek raporlarında, sinema tarihçilerinin notlarında aranacaktır. Bu bağlamda ilk noktadan Sponeck birahanesinden başlamakta fayda var.

Resmi kayıtlara göre sinematografin ülkeye girişi Jamin ve Henri adındaki iki Fransız vasıtasıyla gerçekleşmiştir. Lumiere’nin icadını tanıtmak ve çekim yapmak üzere Sadrazam Halil Paşa’dan olumlu rapor almışlardır. Beyoğlu’nda, Galatasaray karşısındaki İsponek (Sponeck) salonunda ilk gösteri düzenlenmiştir (Özuyar, 2013: 15-16). Ekseriyeti gayrimüslim olan seyircilerin, hareketli görüntüler karşısındaki şaşkınlıklarını gizleyememişlerdi. Scognamillo (2008: 1), “Türkiye’de sinema merkezi olarak böyle bir kenti, İstanbul’u ve bu kentin tarihsel oluşumu ve özellikleri ile uygun bir bölgesini Beyoğlu’nu (Pera) seçmiştir”. Bu durum, taşrada bir sinema kültürü olmadığı anlamına gelmiyor, ancak merkezden periferi doğru bir yayılma düşünüldüğünde ilk izlenimlerin sinemanın büyük bir halk eğlencesi olacağı yönündeydi. “İstanbul’da ilk yerleşik sinema Tepebaşı’ndan sonra Arifi, Asri ve Ses sinemaları olan binada ‘Pathe Sineması’ adı ile açıldı. (1908). Bunu Beyoğlu’nda *Eclair* (1909), *Oriental*, *Cinema Theatre* (1910), *Central* (1911), *Orientalux* (1912), *Gaumont*, *Lion* {1913}, *Cine Palace*, *Magic* (1914 ve *Variete* (1915) sinemaları izledi” (Gökmen, 1989: 15). İzmir’de ise 1909 yılında *Kramer Sineması*, daha sonra *Asri*, Ankara’da; *Lale Sineması*, *Milli Sinemaları* açılmıştır (Onaran, 1994: 12). “Pathe şirketinin İstanbul’daki temsilcisi Leh yahudisi Sigmund Weinberg’di. Böylece ilk film gösterimleri, farklı etnik kökenden insanların birlikte yaşadığı çok renkli Caddesi Kebir’de (bugünkü İstiklal Caddesi’nde) başladı” (Öztürk, 2017: 457). Erken izleyicilik olarak adlandırılan bu dönemde seyircinin çoğunluğu erkeklerden

oluşuyordu, ancak bazı zengin kadınların teşrifiyle tanışma imkânı sağlayan sosyal bir gelenek oluşturmaya başlamıştı bile. “İlk etapta Ramazan eğlencelerinde Karagöz ve Meddah oyunlarının yanında yer alırken 1914'ten itibaren kendi başına bir varoluşa sahip olmuş ve giderek dünyada yerini almıştır” (Kaya Mutlu, 2002: 99-100). Bu zaman dilimi, sinemanın iyiden iyiye geliştiği, Avrupa veya Amerika'dan gelen sessiz filmlerin çokça seyirci topladığı, o dönemin starlarının büyük sayıda hayran topladığı döneme karşılık gelir (Scognamillo, 2008: 19). Sinema salonlarının yapısı, afişler ilanlar, sinema adabının şekillendiği gösterilerinin heyecan yarattığı atraksiyonun yayıldığı, tutkunun olduğu zamana denk gelmektedir. Bu noktada sinemanın benimsenmesi adına film mecmualarının kurulduğu bunun yerleşmeye başladığı ilk dönem olarak kabul edilir. Nitekim kendine has bir aurası ve ritüeli olan sinemanın, özne haline gelebilmesi adına önemli bir durumdur. Sinema alanındaki gelişmeler hızla ilerlerken halkın sinemaya olan ilginin artması, daha fazla malumata sahip olmak adına seyircinin beyaz perdede şahit olduklarının ötesine geçme arzusu uyandırıyor. Bu noktada 1920'li senelerde yayın hayatına başlayan sinema jurnallerinin ilk edisyonlarında okuyucuların ilgisini çekecek, meraklarını giderecek amaçlarla yayımlanmaya başlamışlardır. (Özuyar, 2008: 14). İlk sinema dergisi, “Sinema” ismiyle 1914 yılında yayın hayatına başlamıştır. Haftada 3 kez yayımlanan derginin Osmanlıca yayımlandığı ve yalnızca 1915 yılında yayımlanan 62. sayısının günümüze ulaştığı bilinmektedir. (Özuyar, 2008: 15). Aynı dönemde çıkan başka bir dergi *Ferah*'tır. Bu dergi de yine *Sinema* dergisi gibi haftada üç defa yayımlanmaktaydı. Daha sonra yayımlanacak olan dergileri Çetinkaya (2014), şöyle ifade ediyordu;

Hikmet Nazım'ın çıkardığı *Sinema Postası* ve Mehmet Rauf'ça hazırlanan *Sinema Yıldızı* ise 1923 ve 24 yıllarında yayına başladılar. Bu dönemin akılda kalan diğer çalışmaları arasında Leon Antonyan'ın *Artistk Cine* ve bu derginin kapanmasından yaklaşık bir yıl sonra gündeme gelen *Türk Sineması*'dır. İkinci dergi, on yıldan kısa sürede iki yüzün üzerinde sayı çıkararak bu alanda erişilmesi güç bir rekorun sahibi oldu (Çetinkaya, 2014).

Bu dönem görüldüğü üzere sinema, dergiler vasıtasıyla yayılmış ve akabinde halkın ilgisi çekilmiştir. Özellikle filmlerin değerlendirildiği, tanıtıldığı gönderilen mesajların yayımlandığı “Karilerle Hasbihal” bölümünün sinemayı tanımak isteyen izleyicilere bir tür rehber işlevi gördüğünü söylemek mümkündür (Temel, 2013: 53-54). Sinefili tohumlarının ekildiği ileride yaşanacak gelişmelere ön ayak olunduğu bir döneme

işaret etmekteydi. Cumhuriyet dönemine gelindiğinde, sinemada büyük bir canlılık yaşanmaya başlanmış, sinema endüstrileşmeye yolunda ilk adımlarını atmıştır. Özön (2010), bu dönemi Tiyatrocular Dönemi olarak nitelendirir. Genellikle Muhsin Ertuğrul'un güdümünde devam eden Cumhuriyet dönemi, yabancı ülkelere ithal edilen filmlerinde yoğunluğuyla halkın ilgisi çekilmiştir. Lozan Antlaşmasının şartlarından olan Amerika'dan gelen filmlerin seyirciyle buluşması kaliteli filmler izleyen izleyicilere, yeni filmlerin ithal edilmesinin umut vadeden yapımların vizyona girmesini müjdelemiştir. Bunun farkına varan Türk film şirketleri birer birer kurulmaya başlanmıştır. "Ertuğrul'un katkısıyla ilk iki özel yapım evi, yani *Kemal Film* (1922), ile *İpek Film* (1928) kurulmuştur" (Özön, 1968: 20). Git gide artan seyirci sayısı filmlerin bir tür yaygınlaşan kültürel aktivite olarak kabul edilmesi gecikmemiştir. *Majik Sineması*, *Hale Sineması*, *Milli Sinema*, *Alkazar Sineması*, *Opera Sineması*, *Şık Sineması*, *Elhamra Sineması* ve *Mülk Sinemalarının* açılmasıyla, sinemaseverliğin daha popüler hale geldiğini söyleyebiliriz. Bu dönemde sinema salt eğlencelik olarak değil, Lüleci'ye göre bu dönemi (2018: 225), aynı zamanda sosyal, kültürel ve refahı geliştirmek için insanları modern bir ulusal kimlik oluşturmaya teşvik eden bir araç olarak ilişkilendirmektedir. Bir anlamda Sovyet devletinin uyguladığı sinemanın propaganda aracı olma işlevi bu dönemde yine sinemanın işlevinin ve halk üzerindeki tesirinin kavranmaya başlandığını göstermektedir. Ancak bunun net bir biçimde kurumsallaşan bir organizma olduğunu söylemek güçtür. Cumhuriyetin ilk yıllarında sinemaya olan ilginin 1940 ve 1950'lerde ilgisizlikten dolayı dağılmaya başladığını söylemek mümkündür. Bu dönemin Özön'ün sinema tasnifinde Geçiş Dönemine tekabül ettiği düşünüldüğünde, Ertuğrul'un tiyatro tekniklerini sinemaya uyarlaması olarak algılandığı, Mısır ve Hindistan filmlerinin ithal edildiği, Hollywood eleştirilerinin gündemden düşmediği bir zaman aralığıdır. Arslan (2005, 26), çalışmasında o periyotta "Türkiye'de vizyona giren 117 filmin 100'ünün Hollywood yapımı olduğunu söyler" Bu dönemde *Yıldız* (1953), *Yeni Yıldız* (1956) popüler sinema dergisinin revaçta olduğunu söylemek mümkündür. Yine bu dönem "*Türk Film Dostları Derneği*'nin 1952'de kurulduğunu ve film festivali düzenlediklerini söylemekte fayda var. (...) *Burhan Arpad*, *Lütfi Ö. Akad*, *Aydın Arakon*, *Orhon*, *M. Arıburnu* ve *Hıfzı Topuz* gibi üyeleri olduğunu belirtmektedir" (Başgüney, 2010: 45-46). Torun (2018: 30) "Türkiye'de daha entelektüel içerikli

sinema dergilerinin ortaya çıkması ve sinema yazarlığının gerçek manada başlaması için 1950 sonrasını beklemek gerektiğini” ifade eder. Torun, Biryıldız’dan yaptığı atıfla 1950’lere değin sinemasal anlamda yetkin eserler ve tek adam sistemine dayalı sinema anlayışından sıyrılamadığı için özellikle film eleştirisinde gelişme kaydedilemediğini dile getirir. O dönemde 1950’den sonra, Türk sinemasında henüz çok genç olmasına rağmen kendine has dili yakalanarak sinemanın ilk önemli örnekleri verilmiştir. Zamanla özgün bir tarz kazanmış akıcı bir ifade dilinin keşfi.” (Sim, 2020: 249) sinemasal anlatının gelişmesine paralel olarak sinema yazınının ve seyircinin bilinçlenmesinin önü açılmıştır. Dönemin sinema yazını incelendiğinde geçmişten gelen bir alışkanlık olan magazin ağırlıklı, okuyucusuyla yoğun bir bağlantı kuran kimi dergilerin varlık gösterdiği görülmüştür. Kayalı’ya göre (2015: 6), 1960’lı yılların gözde dergileri Ses ve Artist idi. Ses çoğunlukla yabancı sinema bültenini dergiye taşıırken, Artist genellikle Türk sinemasının aktör ve aktrisleri gündemine taşımıştır. Öte yandan bu dönem film kulüplerinin açıldığı ve izleme pratiklerinin yayıldığı dönemdir:

1960’lı yıllar, Türk sinema sektöründeki gelişmelere paralel olarak çok sayıda sinema kulübünün de açıldığı bir zaman dilimidir. Bunlardan *Robert Kolej Sinema Kulübü* ve *Kulüp Sinema 7* 1962’de *Türk Sinematek Derneği* 1965’te, *Darüşşafaka Sinema Kulübü* 1966’da, *İzmit Sinema Derneği*, *Bursa Sinema Derneği*, *Eskişehir Sinema Derneği* ve *Karadeniz Teknik Üniversitesi Sinema Kulübü* 1967’de, *İktisat Fakültesi Sinema Kulübü*, *Gaziantep Sinema Derneği*, *İTÜ Makine Fakültesi Sinema Kulübü*, *İTÜ Mimarlık Fakültesi Sinema Kulübü*, *İzmir Sinema Kulübü*, *ODTÜ Öğrenci Birliği Sinema Kulübü* ve *Kabataş Lisesi Sinema Kulübü* 1968’de *MTTB Sinema Kulübü* ise 1969 yılında kurulmuşlardır. *Kulüp Sinema 7*, *Türk Sinematek Derneği (TSD)* ve *Milli Türk Talebe Birliği (MTTB)* Sinema Kulübü, bunlar içinde en etkili olanlardır (Lüleci, 2020: 1220).

Bu kulüpler, kolektif izleme deneyimini genele yayarken, hararetli tartışmaların da ortaya çıkmasına sebep olan, profesyonel izleyici yetiştirme kurumları gibi işlev görmektedir. Salt filmler üzerine devam eden münazaralara ek olarak sinemanın ontolojisi üzerine de görüşlerin beyan edildiğini vurgulamakta fayda var. Bu dönemde sinema için hızlı bir yükseliş olduğunu söylemek mümkündür. İlgi çekici filmlerle seyirciyi tatmin eden sinema kültürünün oluşması, sinefillerin filminden filme koştuğu bir döneme karşılık gelir. Öte yandan film izleme kültürünün iyiden iyiye şekillendiği özellikle “Cadde-i Kebir’de Batılılar gibi giyinmeyenler bazı sinema salonlarına sokulmaması (...) kadınlar ise en şık giysileriyle sinemaya gitmesi” (Öztürk, 2014: 257). Bu kültürün nasıl serimlendiğini göstermektedir. Akbulut’un 1960 ve 1970’leri

kapsayan sinemaya gitme deneyiminde ulaştığı sonuçlarından birinde; “Kitleleri homojen bir “biz” kimliği ekseninde kuran sinemaya gitme anlatıları, seyircilerin giyim kuşamları, sinema salonundaki adab-ı muaşeret kuralları aracılığıyla, biz içindeki kırılmaları da görünür kılar. Kitlesele bir eğlence olan sinema, aniden özneyi seçkin/ elitist bir kültür taşıyıcısı çerçevesinde kurulduğunu” (2014: 10) ifade eder. Bu bağlamda ritüeller mekânı olarak sinemanın hem kamusal ölçekte hem de bireysel ölçekte ritüeller zinciri meydana getirdiğine ulaşılır (Erkılıç, 2009). Bu yönleriyle düşünüldüğünde, bireylerin hayatının önemli bir kısmında yer alan sinemanın, kültürel ve sosyal bir görev ifa ettiğini söyleyebiliriz. Kırıl, 1960’ları sinema seyirci ilişkisi bakımından en yoğun dönem olarak nitelendirerek, sinemaya gitmenin büyük bir alışkanlık olarak, trensileşen bir eylem olarak ifade eder (2015: 229).

Sinema deneyiminin bu denli seyirciler nezdinde önemli hale gelmesi bunun, bir tür filmlerin toplu gösterildiği, tanıtımının yapıldığı, müsabakaya dönüşen rekabet ortamında sunulmasının nn açmıştır. Bu manada, “1961 yılında *İstanbul Belediyesi Sanat Festivali* erevesinde gerçekleştirilen *Türk Filmleri Yarışması*, öncesinde ve sonrasında pek çok tartışmaya neden olmuştur. *Kırık çanaklar*’ın en başarılı film, *Memduh n*’n en başarılı yönetmen seçildiği festivalde *Metin Erksan Gecelerin tesi*’yle en başarılı senaryo dln almıştır” (Karadoğan, 2014: 194). Ancak bunun ilk festival ve ilk ödüllendirilen film olduğunu söylemek yanlış olur. “Türkiye’de ilk festival, 1948 yılında yapıldı. “Yerli Film Yapanlar Cemiyeti” tarafından düzenlenen bu şenlikte en iyi film dl *Unutulan Sır* ile *şakir Sırmalı* kazanmıştır” (Esen, 1994: 109). ağdaşlarıyla karşılaştırıldığında majör festivallerle eş zamanlı düzenlenmeye başlandığı düşünülebilir ancak Anadolu’ya yayılması ve yaygınlık göstermesi zaman almıştır. Kalınca’nın aktardığına göre (2020: 51), Türkiye’deki festivallerden ikinci 1953 senesinde *Türk Film Dostları Derneği*’nin organizasyonu sonucunda düzenlenmiştir. Ancak buradaki yarışmanın usullere uygun olmadığı bir bağlamda şaibelerin yaşandığı dile getirilir. Bunun gibi kısa srele devam eden diğer bir festival ise 1959 yılında *Türk Film Sanatçıları Derneği* adına *İstanbul Gazeteciler Cemiyeti* tarafından gerçekleştirilmiştir. Antalya, *Altın Portakal Film Festivali* ve Adana, *Altın Koza Film Festivali* gibi köklü film festivallerine gelene kadar pek çok girişimde bulunulduğunu söylemek mümkündür.

Festival geçmişimiz incelendiğinde Altın Portakal'ın en önemlilerinden biri olduğu görülür. Yetkiner'in aktardığına göre (2017: 61-62), 1950'li yılların ortasında Aspendos Tiyatrosu'nda yapılmaya başlayan konser ve tiyatro eğlencelerinin film festivalinin tohumlarını oluşturmuştur. Karnaval havasında ilerleyen etkinlikler festivalin günümüzdeki halini oluşturmuştur. İlk kez 1964'te düzenlenmiş ve yönetmen *Halit Refiğ*'e filmi *Gurbet Kuşlar*'ı ile armağan kazandırmıştır. Yalnızca 1979 ve 1980 dönemlerinde darbenin getirdiği ortamdan kaynaklı olarak düzenlenemedi bunun yanında siyasi sebeplerden dolayı 2017 ve 2018 yıllarında Ulusal Yarışmanın düzenlenemediğini vurgulamak gerekir. Öte yandan "Altın Koza Film Festivali'nin ilki 1969'da düzenlendi. İlk ödül *Kuyu* filmiyle *Metin Erksan*'a gitti. Ne yazık ki 1972'de açıklanan jüri kararı sonradan değiştirildiği için festivale gölge düştü" (Esen, 1994: 110). Festival ekonomik yetersizliklerden dolayı on sekiz yıl ara vermek durumunda kalmıştır (Kalinca, 2020: 54). Tüm yaşananlara rağmen film festivallerinin sinefillerin film deneyimini doyasıya yaşadıkları sinemaya dayalı bilginin geliştiğinin izleyici deneyimleriyle saptamak mümkündür. Sinema entelijansiyasının sinema yazarları etrafında kümeleniği sinefil kavramının karşılığının eleştirilenlere atfedildiği bu ortamda seyircinin bilhassa bu etkinliklerle zincirin önemli bir halkasını oluşturmuştur. Scognamillo (2008, 146), bu deneyimleri her sinefilin, film profesyonelinin belirli sinemalarda görülen filmlerin ve festivallerin kişilerin hafızasında önemli bir yeri bulunduğunu ifade ederek savunmuştur.

"Bir Uzun Mesafe Festivalcinin Anıları" kitabında Hülya Uçansu, belleksizliğin sıkıntılarından dem vurarak, anılarını biriktirdiği kitabında İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSİ) tarafından düzenlenmekte olan film festivaliyle ilgili anılarını tanıklıklarını paylaşır. Kurulduğu günden bu yana sinema dışındaki tüm sanatları programlarına dahil eden İstanbul Film Festivali, dokuzuncu festivaline giren küçük bir film programı ile ilk kez kapılarını sinemalara açtı. (Uçansu, 2012: 71). 1982 yılında itibaren Altın Lale ödülünün verildiği önemli bir kuruluş haline gelmiştir. Şükran Yücel'in *Filmlerle Seyrüsefer* kitabında İzmir ve İstanbul Film Festivallerini karşılaştırarak İstanbul Film Festivali ile ilgili şöyle bir not düşmüştür;

Nisan ayında "sinefil" olma coşkusunu yaşadığımız bir film festivalimiz vardı. Ne yazık ki tam milenyumun eşiğinde kaybettik onu. Bir daha hangi kahraman o ipin altına girer de İzmir kentine bir film festivali armağan eder, bilmiyorum. Umutsuzum, sponsor

sorunu var tabii ama bence en büyük sorun İzmir'in kendisi. Bu yıl İstanbul Film Festivali'nde yüz seksen film gösterilmiş, çoğu da iyi seçilmiş, mükemmel bir organizasyonla seyirciye sunulan filmler. Hemen hepsinde salon doluydu, bilet bulamayanlar yağmur altında kapıda bekliyorlardı. Birçok film için biletler üç hafta önce rezervasyonda esnasında tükenmişti (Yücel, 2003: 61).

Yoğun ilgiye mazhar olan bu festivalin köklerinde şüphesiz *Türkiye Sinematek Derneği'nin* izlerini bulmak mümkündür. Sinema tutkusu, Onat Kutlar ve Şakir Eczacıbaşı'nı Türkiye'de ilk Sinematek Derneğini kurma emelleri etrafında bir araya toplamıştı. Aralarında Aziz Albek, Hüseyin Baş, Adnan Benk, Cevat Çapan, Adnan Çoker, Muhsin Ertuğrul, Sabahattin Eyüboğlu, Macit Gökberk, Mazhar Şevket İpşiroğlu, Tuncan Okan, Nijat Özön, Semih Tuğrul, Tunç Yalman gibi bir grup entelektüelin 1965 yılında Sinematek Derneğini kültür hayatımıza kazandırdığı bilinmektedir (Teksoy, 2005: 941). Fransız Sinematek Derneği Henri Langlois ile iş birliği çerçevesinde sinema sevdalısı dostların oluşturduğu bu dernek, 1980 Darbesine değin varlığını sürdürmüştür. Başgüney'e göre (2010: 14) sinematek, kültürel ortam içerisinde sanatsal yönelimlerin biçimlendirilmesinde, sinema kültürünün oluşmasında büyük rol oynamıştır. İnceoğlu (2001: 88), Sinematek hakkında temel misyonu sinema kulübü olmanın aksine sinema müzesi veya sinema kitaplığı kadar arşiv, çeviri, eski film kopyaları gibi sinemayla ilgili eserleri toplamak olduğunu söyler. Onat Kutlar, Sinematek 'in açılma serüvenini şu sözlerle anlatır;

Langlois bana Türkiye'den *Şakir Eczacıbaşı* adında bir iş adamının da aynı projeye ilgilendiğini, hatta Eczacıbaşı'na bir de mektup verdiğini söylemişti. Ben Şakir Bey'le o dönemde henüz tanışmıyordum. *Aziz Albek* ya da *Cevat Çapan* olmalı, onlardan birinden *Şakir Eczacıbaşı'nın* adresini öğrenip onu Eczacıbaşı İlaç Fabrikası'ndaki odasında ziyarete gittim. Şakir Bey'le henüz ilk karşılaşmamızda aramızda olumlu bir ilişki başladı. Sinematek'i kurma kararını aldık ve çalışmaya başladık. İlk toplantıyı onun odasında yapmıştık. Kendisinin çok yoğun olduğunu, şayet bu işi ben üstlenirsem onun da girmeyi kabul edeceğini söyledi. Ben de zaten *Doğan Kardeş*'teki işimi çok sevmiyordum, önerisini kabul ettim. Çalışmaları hızla başladık (akt. Uçansu, 2012: 42).

Yeşilçam sinemasına bir alternatif olarak küresel sinema, sanat, art-house sinemasını önceleyen, özellikle Avrupa sanat sinemasını yeğleyen kişilerin Sinematek etrafında savunulduğu bu sinema şeklinin entelektüellerce, üniversiteli gençleri de kendi safına çekerek, eğitimli orta sınıf ve aydınlar için cazibe merkezi haline gelmiştir (Başgüney, 2010: 22). Bir anlamda sinefil yuvası olan bu dernek, çalışmalarına başladıktan sonra kendi dergileri olan *Yeni Sinema*'yı yayımlarlar. Bu yayın organı sinemaya dair, ülke sinemasına dair, star sistemini ele alan pek çok yazıyı okuyuculara sunar. Yoğun tartışmalara sahne olan dernekte fikir tartışmalarının sinefil kültürünü

besleyen bir oluşum olarak pek çok sinema düşünürü ve sinema profesyoneline ev sahipliği yapmıştır. Bu ev sahipliği bilişsel hazza yelken açan güllük gülistanlık şenlik havasının yanında Hülya Uçansu'nun da ifade edeceği gibi zorluklar mekânı olarak da nitelendirilmekteydi. Uçansu, sinefilleri zor koşullarda bile sinema sevgisinden vazgeçmeyen birer müdavim olarak tanımlamaktaydı. Uçansu'nun sözüne ettiği zorlukları minimize edece sinefillerin ya da sinema profesyonellerinin erişebileceği bir film belleği kurmanın önemini vurgulamak gerekir. *Kulüp Sinema 7* üyeleri bugünkü Mimar Sinan Üniversitesi Sinema -TV öğrenci ve öğretim görevlilerinin bu işe soyunduklarını öğrenci olan ya da olmayan kimselere genel anlamda sinemaseverlere ulaşılması güç filmlere kaynaklık eden bir arşiv oluşturmayı amaçlamışlardır. İnceoğlu'ya göre (2001: 85), film gösterimlerine koşut olarak, filmler üzerine söyleşilerin düzenlendiği ortamlar oluşturulmuştur. Film arşivi olmanın yanında pek çok işlevi barındıran bu oluşum geçmiş sinema kültürünü koruyarak, zengin bir film külliyatı oluşturmayı amaçlamıştır.

Sinefiller üzerinde tesiri olan bir diğer hususun sinema yazarları olduğunu söylemek mümkündür. Ne yazık ki 1970-1980 yılları arasında durgunluk yaşanan dönemde *Ulus, Vatan, Dünya, Milliyet, Cumhuriyet, Tercüman, Akşam, Son Havadis, Günaydın, Hürriyet, Yeni Ortam, Aydınlık* gibi gazetelerde düzensiz olarak yayımlanan sinema yazılarının büyük bir bütünlük sergilendiğini söylemek güçtür. Yalnız bu konu sinema yazarları ile ilgili bir konu olmanın dışında siyasi konjonktürün de getirdiği olumsuz iklimin sonuçları olarak okunabilir. Onaran'a göre (1994: 103-104), Televizyonun sebep olduğu, piyasanın içerisinde olduğu bulunduğu mali krizden kurtulması için genel seyirciyi sinemadan koparan seks filmleri dönemi başlamıştır. "Sinemanın izleyici ile ilişkisinde kesintiye sebep olan her sosyo-ekonomik ve teknolojik değişimlerin, sinemayı gerek gösterim koşullarında gerekse anlatı yapısında değişime zorladığı daha önce de belirtilmiştir. Yalnız 80 Darbesinden önceki toplumsal yapı değil, ihraç edilen televizyon ve video gibi teknolojik aygıtlar da Türk sinemasının hem anlatısını hem de izleyici yapısını değiştirmiştir" (Parlayandemir, 2015: 55). Sinema yapımların bu ortam içerisinde kalite açısından başarısız bir dönemin gölgesinde yine de toplumsal sorunları işleyen filmler sayesinde eleştiri ve sinema yazarlığı alanında kısmen gelişmeler yaşandığı söylenebilir. Tükelay'a göre

(2012: 84), 1977 yılında temelleri atılan ve sinema yazarlığı açısından önemli bir dönüm noktası olan sinema yazarlığı derneği (SİYAD) bu dönemde kurulmuştur. Sinema yazarlarının bir araya geldiği, sezonluk değerlendirme ve ödül törenleri düzenlemeye başlamışlardır. SİYAD yazarlarının dergilerde, gazetelerde yazılan film eleştirisi, değerlendirme yazılarını takip eden sinefiller için önemli birer kaynak olarak öne çıkmaktaydı. Ancak o dönem televizyonun onulmaz etkisi, sinema salonu sayılarında yaşanan düşüşe video ve evde izleme deneyimi sunan teknolojik gelişmelerin yaşanması, sinemanın seyrinde -bilhassa Türkiye Sineması'nda- duraklama dönemi olarak nitelendirilebilecek bir safhaya geçilmesine neden olmuştur. Nitekim 1980 darbesinin etkileri her alanda olduğu gibi sinemayı da derinden etkilemiştir. Baskı rejimi, depolitizasyon, ruhsal bunalım, sanatsal erozyon, sansür gibi etmenlerin sinemasal üretimde olduğu seyir deneyimini de etkilemiştir. Bu ortama eklenilen teknolojik değişimle birlikte Demircan'a göre sinema dışında da film seyretme imkanına ulaşılmıştır. Mekânın ve zamanın zorunlu kıldığı sınırlar ortadan kalkmıştır. Video kaset dükkanlarının revaçta olduğu herkesçe benimsenen bir tutum olarak seyir deneyimini radikal bir biçimde dönüştürmüştür. Sinefil eğilimleri bu dönemde şekil değiştirmiş, tüketim pratikleri olarak video kasetler, Betamax ve başka formlarla halinde dağıtılan koleksiyon haline gelebilen ürünlere merak salmaya başlamıştır. Kökçeoğlu, bu konuyla ilgili bir anısını şöyle anlatır;

1982 yılında, ben ilkokulu memlekette okuyayım diye İzmir'e kesin dönüş yaparken, Betamax video oynatıcının yanında bir sürü kaset gelmişti yanımda. Bu filmler seksenlerin ilk yarısında komşu ve akrabalar tarafından defalarca izlenmiştir. Peki, (...) Betamax teknolojisi yerini VHS teknolojisine bırakınca bu karmakarışık arşiv de ortadan kayboldu tabii ve ben seksenler boyunca Bornova'nın video dükkânlarını ikinci evim belledim. Fantastik, bilim kurgu ve korku filmleri alanında izlenebilecek her şeyi kiralıyordum. İyi kötü ayrımı yapmazdım pek. Arada ailecek izlenecek filmler de alıyordum tabii. Bir yandan, Almanya'dan sonra bende şok etkisi yaratan kısır televizyon kanallarında nadiren yakaladığım ilginç filmleri kasetlere kaydederek kendi arşivimi yaratıyordum. Arşivci yanımda izleyici yanımdan daha seçiciydi (Kökçeoğlu, 2015: 249-250).

Kökçeoğlu (2015: 248), kendinden bir üst kuşak tarafından oluşturulan arşiv karşısında hayrete düştüğünü belirterek, sinefillerin pek de eleştirilmeyen film oburluğuyla ilişkisi olduğunu, sindirerek izleme yerine koşturarak tüketme eylemine yakın durdurduğunu ifade eder. Bu konuyla alakalı Mithat Alam'ın sözlerine kulak vermekte fayda vardır.

Sinefilliğin herkes için pek çok farklı tarifi olabilir. Sinefil ne demek tam olarak tanımlayabilir miyim, bilemiyorum. Belki sinemasever ile sinefil arasındaki farkı açıklamaya çalışmak bize yardımcı olabilir. Sinemasever film seyretmekten zevk alır, belli janrları sever, belli oyuncularını sever. Sinemayı sever ama kendini zorlamayı sevmez. Keyif almak için film izler. Kendini zorlayacak filmler yerine keyif alacağını bildiği tercih eder. Sinefil ise sinemayı her şekilde keşfetmeye kendisini adanmıştır. Sinefil de ilk önce bir sinemaseverdir ama sinemaseverin ötesine geçmeye çalışır. Kendini olabildiğince her türlü janra, her türlü dünya sineması örneğine açık tutar (Alam, 2017: 144-145).

Alam'ın imlediği sinefil film oburluğundan ziyade profesyonelleşen seyir biçimine karşılık gelir. Savaş (2012: 9), Sontag'tan alıntı yaparak her filmin bir deneyim olduğunu bilerek, tartışarak, düşünerek, sorgulayarak, anlayarak, film üstüne, film hakkında konuşan sinema tutkunlarının sayısının arttığını ifade eder. Bu deneyimler, büyü, benzersiz ve yeri doldurulamaz konumdur. Söz konusu durum düşünsel alışmalar meydana getiren sinemanın gücü helezonlar şeklinde diğer izleyicilerle paylaşılan deneyimlerle zenginleşir. Birlikte izlemenin yarattığı kolektif ruh zedelense de bireysel seyrin farklı avantajları olduğunu vurgulamak gerekir

1990'ların başından itibaren özel televizyonların yayın hayatına girmeye başlaması sinema bilincini oluşturmaya başlamıştır. Anadolu'nun aktardığına göre (2020: 70), Yeşilçam filmlerinin yanında özel televizyon kanallarının Hollywood yapımlarına da yer vererek Amerikan filmlerini, dizilerini takip eden bir kuşak oluşturmuştur. Televizyona ek olarak DVD'nin form olarak hayata girmesi çözünürlüğü yüksek kalite izlemeye elverişli izleme imkânı sağlamıştır. Bunun yanında kolayca kopyalanabilme özelliği korsan üretim ürünlerin tedavüle girmesine neden olmuştur. Filmlere erişim noktasında sıkıntının giderilmeye başlanması, sinefillerin sinema yazınlarını yoğunluklu olarak ilgi göstermesini sağlamıştır. “Bu dönemin öne çıkan dergileri arasında ise *Milliyet Sanat*, *Antrakt*, *Sinema* ve *Altyazı* görülmektedir” (Yetimova, 2016: 89).

Altyazı dergisine ve Mithat Alam Film merkezine ve aralarındaki bağlantıya bu noktada ayrı bir parantez açmak gerek. Altyazı sinema dergisi Boğaziçi Üniversitesi'nde okuyan Yamaç Okur, Fırat Yücel ve arkadaşları tarafından 2001 yılında kurar. İlk etapta *Geniş Açı* dergisiyle ortaklığı bulunan dergi, daha sonra 2003 yılından itibaren Mithat Alam Film Merkezi'ne bağlı olarak yayın hayatını sürdürmeye başlamıştır. Şu an hala matbu ve dijital olarak sinefillerin başvurduğu

saygın yayınlar arasında olduğunu söylemek mümkündür. Öte yandan Mithat Alam Film Merkezi 1999 yılında Mithat Alam tarafından kurulmuştur. “Merkez’in temel misyonu, sinema bölümü bulunmayan Boğaziçi Üniversitesi’nde, sinemaya ilgi duyan öğrencilere kendilerini geliştirebilecekleri bir ortam yaratmak ve fikir aşamasından üretim aşamasına kadar sinemanın farklı alanlarında öğrencilerin yürütecekleri çalışmalara destek olmaktır” (Boğaziçi Üniversitesi, 2021). Mithat Alam, merkezin öngörülen faaliyetlerini şöyle ifade etmiştir; “Film kütüphanesi ve film arşivi kurmak, öğrencilerin kısa film çalışmaları için gerekli araç gereçleri temini, seminer ve konferanslar düzenlemek film çalışmaların özendirilmesi ve kalitesinin yükseltilmesi” (Alam, 2017: 194) olarak açıklamıştır.

2000’lere gelindiğinde internetin sosyal hayata entegre olmasıyla sinefil söyleminin üretilmesi, sinefil yayınların üretilmesi mobil ortamlara taşınmıştır. Web sitelerinin, forumların sözlüklerin bilgiye erişim aracı olarak tercih edilmesi yapısal dönüşümün habercisi olmuştur. *Cine Dergi* (2008), *Arka Pencere* (2009) ve *Hayal Perdesi* (2010), *Filmlovers* (2011), *Cineritüel* (2013) gibi dergilerin üretimlerini online olarak gerçekleştirdikleri düşünüldüğünde büyük bir kanıt olarak öne çıkar. Öte yandan arşivlerin dijitalleşmesinin internetle bağıntısı göz önünde bulundurulduğunda “Türk Sineması Araştırmaları Bilim Sanat Vakfı tarafından, İstanbul Şehir Üniversitesi ortaklığı ve İstanbul Kalkınma Ajansı desteği ile hayata geçirilir. Haziran 2014 tarihinden itibaren tsa.org.tr adresinden sinema yayıncılığı yapan TSA, sahip olduğu yazılı, görsel ve işitsel belgelere BİSAV (Bilim Sanat Vakfı) Kütüphanesi bünyesindeki TSA Kitaplığı’ndan da erişilebilmek mümkündür” (Torun, 2018: 44). Bunun yanında salt arşiv hususunda değil, alternatif izleme deneyimi sunan Başka Sinema’nın önemini vurgulamak gerek. Bize her gün festival sloganıyla yayın hayatına başlayan Başka Sinema kurumu, Başka Sinema dağıtım oluşumu ve Kariro Ababay Vakfı tarafından 2013 yılında kurulmuştur. Özellikle bağımsız filmlerin gösterilmesi konusunda aksiyon alan kuruluşun İstanbul dışında da Anadolu’nun pek çok yerinde şubesi olduğu bu anlamda sinemanın gösterimlerinin yetersiz kaldığı şehirlerde de önemli bir boşluğu doldurmaktadır. Sinefiller için diğer önemli bir kuruluş Sinematek/Sinema evidir.” Dünyadaki tüm örnekleri gibi sinema kültür birikimini korumak ve yaymak amacıyla 2018 yılında Kadıköy Belediyesi çatısı

altında kuruldu. 1965'te kurulan, 12 Eylül 1980 darbesi döneminde kapanan Sinematek Derneği'nin kurucu ekibinde yer alan *Jak Şalom*'un girişimiyle hayata geçirilen Sinematek/Sinema Evi, sinemanın geçmişi ile bugünü arasında bir köprü kurmayı amaçlamaktadır” (Sinematek, 2021).

Yeni medya yayıncılığıyla süregelen dijitalleşmenin etkileri, ulusal ve uluslararası online içerik platformlarını şekillendirmiştir. Torun'a göre (2021:376) yeni kurulan firmalara ek olarak eski yayın kuruluşlarının ve film yapım firmalarının dahil olmasıyla Netflix ile dijital yayın platformları Amazon Prime, Apple TV, Hulu, Sony, HBO, BBC IPlayer, Disney+ gibi firmaları büyük bir yarışa girişmişleridir. Ülkemizde de PuhuTv, BluTv, Gain, Exxen gibi stream servislerin yeni seyir pratiğini kalıcılaştırdığına ulaşılmaktadır. Görsel kültürün hayatın her noktasına nüfuz etmesi YouTube, Dailymotion gibi sosyal mecraların üretim noktaları olarak öne çıktığı görülmektedir. Sinefil söyleminin bu mecralarda karşılık bulması bu alanda üretim yapan pek çok kanalın açılmasını sağlamıştır. “O’Sinema, Kutsal Motor, İstanbul Film Akademisi, Flu TV, Sinefil Kafası, Bobin Kafa, KafeinSiz, Geekyapar” gibi sinemaya dair üretimlerde bulunulması sinefillerin bu kanallar etrafında bilgilendikleri, bir araya geldikleri, tartışmalarda bulunduklarını göstermektedir. Buna ek olarak Podcast kanallarının yayınlar yapması, video essay (video çalışmaları) sinefil faaliyetlerinin üretim alanlarında yaşanan çeşitliliğini göstermektedir.

1.5. Sinefili ve Arşivcilik

Film arşivleri oluşturmak kendine has bir pratiktir. Antik Yunan’a kadar uzun geçmişi olan bu pratiğin hafıza oluşturma işlevi ile öne çıktığı bilinmektedir. Ancak pek çok düşünür için “arşiv” oluşturma konusu tartışılacak konulardan olmuştur. Michael Foucault, *Bilginin Arkeolojisi*nde arşiv terimini geleneksel tanımından ayıran tarihi kayıtların bir koleksiyonu veya bu kayıtların bulunduğu bir yerden ziyade onu *söylem* fikrine bağlamaktadır (Foucault, 1999). Öte yandan Jacques Derrida ise arşivi psikanalitik terimlerle ya da siyasal gücün bir enstrümanı olarak nitelendirmiştir (Derrida, 1996). Bu noktada görüldüğü üzere, interdisipliner bir terim olan arşivin pek çok noktadan okunması mümkündür. Ancak arşiv nosyonu, bu çalışmada,

“koleksiyonerlik” bağlamında incelenmiştir. Özellikle sinefil pratiklerinde özgün bir edim olarak arşiv oluşturma'nın nasıl bir eylem olduğu irdelenmiştir.

Arşiv dürtüsü, sinemasal geçmiş için arşivler yaratma ve kayıp tehdidi altındaki filmleri koruma dürtüsü, sesin ortaya çıktığı sıralarda tüm gücüyle ortaya çıkar (Hediger, 2008: 9). Kültürel miras oluşturma, görsel ve işitsel malzemelerin kaybetme korkusu özellikle sinemaya içten bir sevgi besleyen kimselerce alışkanlık haline gelen bir tutum olarak ortaya çıkmıştır. Arşiv sadece bir depolama alanı ya da kayıtların tutulduğu farazi bir ortamdan ziyade bir tür bellek inşa sürecidir. Yağcı'ya göre (2014: 32), film arşivleri, film tarihini belirlemek, filmlerin tarihsel seyrini irdelenmek ve en ön önemlisi film arşivciliğini incelemek açısından önemlidir. Bu noktada önemli arşivcilerden olan Henri Langlois gibi sinefillerin eski filmleri toplamaya ve korumaya başlamaları ve ilk film arşivlerini ve sinema salonlarını yaratmaları bir tür milat olarak, ritüelleşen bir nitelik kazandırmıştır. Russel'e göre (2018: 11), Kaydedilen tarihsel fragmanları sürekli olarak yeni film ve videolara dönüştürmek için tarihsel bellek yardımıyla kayıt altına almak, yeni görsel-işitsel yapılar oluşturmak gerekir. Bu dönüştürme işlemleri filmin üretiliş biçimiyle ilintili olmasına rağmen ister analog olsun ister dijital, forma bağlı kalmaksızın muhafaza eylemi sinefilik aktivite olarak kümülatif, biriktirme ve sergileme edimine dönüşür. İçgüdüsel ya da belli bir amaca hizmet etme gayesi içermesi, arşivleme ediminin fenomenleşen bir tür alışkanlık haline gelmesinin ön koşuludur. Filmlere verilen değer bir ölçütü olarak biriktirme, tasnif etme ve sergileme boyutlarıyla klasik dönemde koleksiyon oluşturma'nın mümkün olmadığı dönemler hariç, sinefilik estetiğin dışı vurumu için önemli bir olgu haline gelmiştir. Geleneksel sinema deneyiminin yaşandığı ilk dönem bir kenarda bırakıldığında, sinefillerin bir etiket olarak koleksiyonları ile anılma ihtiyacı bunun bir tür kültürel kapital olarak sinefilik tabakalaşma oluşturduğu söylenebilir. Nitekim Barbara Klinger (2006), koleksiyoncuların, sahip olunan materyale kültürel sermaye olarak bakmaları ve ezoterik, bulunması zor örneklerin değerleriyle film tarihi ve kanonizasyonla ilgili soruları yeniden gündeme getirmektedir.

Okumuş (2014: 353), film arşivciliğini dört başlık etrafında temellendirmektedir; filmlerin toplanması, filmlerin korunması, filmlerin

kategorilendirilmesini son olarak filmlerin izlenilebilmesi olarak sıralandırılmaktadır. Sayıp döktüğümüz bu aşamalar, film arşivciliğinin, sinefilik ritüelin doktrini gibi temel işlevi ve problemin filmler içerisinde seçimde bulunmak olduğunu vurgulamaktadır. Kişisel zevk ve beğenilerin ön planda olduğu ayrıştırma pratiğinin Pierre Bourdieu'nun "Ayrım" kitabında detaylandıracağı kültürel sermayenin belirleyeceği tercih sistematigi ile bağlantılıdır. Her seçimin bir dışarda bırakma pratiğiyle ilişkisine istinaden her koleksiyoncunun birer film tarihçisi, küratör gibi seçki yaptığını söylemek mümkündür. Bu seçkilerin arşivleştirme pratiğinde hem kavramsal hem de soyut anlamda karşılığı bulunur. Söz gelimi arşiv teorisinde, farklı olası anlamların varlığı eser kavramını malzeme ve kavramsal olmak üzere iki farklı tanımda açıklar. Fosatti'ye göre (2009: 104-105), maddi filmler genel itibariyle arşivciler tarafından korunan ürünlerdir. Ancak kavramsal filmler ise estetik ve soyut ürünlerdir. Bu soyut ürünün simgesel değeri bulunmaktadır. Sinefil olmanın bahsettiği ritüellerin dışında kolektif hafızanın filmler aracılığıyla saklandığı, tanıklıkların bu simgesel değeri olan metalar aracılığıyla toplumsal geçmişi içerisinde barındıran nostaljik ürünlerdir. Arşivlerin bu nostaljik tarafla doğrudan bir ilişkisi vardır. Nitekim sinemanın tarihsel gelişimi irdelendiğinde gösterim aşamasında sinema salonunun güdümünde olan filmlerin, ev salonlarına girmesi, tüketim mecrasının değişimi, "Sinemanın ölümü" ⁵ olarak yorumlanmıştır. Diğer taraftan bu değişimi iyimser algılayan "Genişleyen sinema" (expanded cinema) olarak gören kesimin "kişiselleştirilmiş bir izleme deneyimi boyunca sunulan özellikler, özel bir alanda film oturumlarını tekrarlama, duraklatma ve seçme özelliği ile izleme deneyimini sinemada bulunma ayrıcalığından kurtarmıştır." (Bosma, 2015: 84). Bu söylemin arşivlerin yaygınlaşması, yeni izleme formlarının hayata entegre olması ile doğrudan ilişkisi vardır. 1920'lere kadar 16 veya 9,5 mm'de filmler, 1950'lerde, 8 mm, filmler popülerdi ancak film sahipliğinin fonksiyon değiştirmesi, ilk etapta VHS sistemiyle başlayan daha sonra Betamax, DVD ve Blu-Ray ile devam eden izleme deneyimi arşiv mantığını yönlendirerek, son teknolojik gelişmelere göre şekillendirmiştir. Bu eylem

⁵ Susan Sontag (1996) "The Decay of Cinema" The New York Times, 15 Şubat 1996, <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-cinema.html>

“yaratmaktan ziyade tüketime dayalı” (Hiderbrand, 2009: 216) yapısı biriktirmenin işlevini ifade etmektedir. Video ürünlerin fiyatları düştükçe film biriktirme alışkanlığı yoğunluk kazanmıştır. O dönemler “video kitlesel bir ürün haline geldikçe, film koleksiyonculuğu daha demokratik hale geldi ve film kültürü daha minör bir aşamaya geçmiştir.” (Hills ve Sexton, 2015: 2). Büyük bir pazar halini alan video sektörünün gizli kalmış erişilmesi güç kopyalarını dönüştürerek ulaşılabilir kılması (Hagener, 2016: 185) büyük bir avantaj olarak arşivlerin zenginleşmesini sağlamıştır. Bu konuda sancağı elinde tutan *Criterion Collection*’a ayrı bir parantez açmak lazım. “New York merkezli olan şirket video diskler üreten, dijitalde yeni gelişmelerin önemli bir durağı olarak, ev videosu ve geleneksel film arşiv ürünleri üretmektedir” (Kendrick, 2001: 125). Özellikle sinema tarihinde yer edinmiş kült statüsünde olan filmlerin restorasyonu ve DVD, Blu- Ray versiyonları sinemaseverlere sunulmaktadır. Pek çok ülkeden filmlerin seçisini oluşturarak uluslararası ölçekte bir arşiv vadetmektedir. Schauer ve Arosteguey’in aktardığına göre (2005: 32), koleksiyonun dikkat çekiciliği ile yeterince temsil imkanı bulamamış filmler ve dönemlerle ilgi tanıtımda bulunmak ve film kanonu genişletmek gibi misyonla pek çok sinefile önemli eserlerin temininde önemli rol üstlendi.

Öte yandan internetle birlikte gelen arşivlerin dijitalleşmesi filmlerin sanal ortamda depolanmasını, sergilenmesini sağlamıştır. Bu dijitalleşme salt depolama işleviyle gelen bir değişim değildir bunun yanında film yapım ekipmanlarının değişimi, film projeksiyonlarının dijitalize edilmesi, yapım, gösterim, sergileme safhalarının daha ekonomik hale gelmesini amaç edinen bir paradigma değişiminin sonucudur. Dijital standardizasyon gerçekleşmeden önce 35mm pelikülün çoğaltılma maliyetleri, orijinal kopyanın kolayca hasar görmesi gibi “orijinalerin kaybolması nedeniyle çıktılar aynı nesilden yenileriyle değiştirilemez oluşu” (Wengstrom, 2013: 127) depolama ortamının değişmesini zorunlu kılmıştır. Video jargonunda alışlagelen tartışmalar “yatay çözünürlük, dosya formatı, bit hızı, renk derinliği, alan başına piksel yoğunluğu, kelime derinliği, düz/kapsam, 35 mm yerine sıkıştırma ve artefaktlar, polyester, projeksiyon hızı, zamanlama, satır başına inç, frekans, en boy oranı, kopyalama ve yazdırma hataları” (Lenk, 2014: 102) gibi pek çok parametrenin sayısal ortama uygun dönüşümü depolama ortamını değiştirmiştir. Bilgisayar ve internet

hizmetlerinin bu depolama alanlarına ev sahipliği yapması, herkesin kolaca erişilebildiği, ucuz ve konforlu bir alan haline getirmektedir. Bu gelişimleri anlamının yolu Anadolu'ya göre (2020: 103), hareketli görüntü kültürünün geçirdiği değişikliklerden haberdar olup, bu değişiklikleri farklı bir türde ağ sistemi ürünü olduklarını kabul etmekten geçmektedir. İzleme ve depolama mecrası olarak internetin, terabaytlarca yer kaplayan hard-disklere, harici- disklere aktarılan filmlerin fiziki ortamın ağlar aracılığıyla bulut ve sunucularla yer değiştirdiği sibernetik bir alan bahsetmektedir. Filmlere ulaşımın kolaylaştığı, filmlerin kolayca çoğaltılabildiği demokratikleşen bir alan olarak internetin, bu anlamda sinefillerin filmlere erişim ve depolama konusunda önemli avantajlar sağladığı görülmektedir. Fiziksel arşivlerin online ortamlara taşınması, kolayca sınıflandırılması diğer bireylerle paylaşılması gibi olanakların sinefilleri pozitif yönde etkilediği görülmektedir ancak Hediger

(2008: 16), içeriklere internet üzerinden erişmenin dijital arşiv teriminin işlevinin alenileşerek özelliğini kaybedeceğini düşünmektedir. Ona göre arşivci erişim kurallarını belirler ve kimin içeri girip kimin girmeyeceğini seçer. Çevrim içi bir dijital arşivde, arşivcinin gücü kaybolur ve kullanıcının elinde dağılır, böylece arşivlenen malzeme dijital bir havuz haline gelir. Bunun nedenlerinden bir tanesi illegal erişim ve korsan kültürünün yaygınlığıdır.

Dijital çağdaki, görsel medyanın yükselişi imge bombardımanı oluşturan bolluk ve tekrar kültürünü yaşamlara dayatılmasının sonucudur. Bilhassa izleme ediminin sinefil pratiklerinde “sınırsız arşivlerin açılması, uzun zamandır unutulmuş filmler veya programlar dahil olmak üzere medya belleğinin erişilebilir olması, potansiyel olarak arzu edilen ürünlere erişilebilir” (Elsaesser, 2005: 41) olmak korsan kültürünün meşru olduğuna dair bir illüzyon yaratmaktadır. Dijital patlamanın yarattığı bu tutum, büyük ölçüde kalitesiz ve kaynağı bilinmeyen malzemelerden oluşan telif hakkı rejiminin sekteye uğratan, bunun yanında ahlaki ikilem yaratan karmaşık bir süreçtir. Tanvir'e göre (2013: 116) sinefiller bu durumun göbeğinde yer almaktadır çünkü küresel ölçekte sürece katkıda bulunan arşivcilerden bir tanesidir. Tarihsel süreç içerisinde, 1990'lardan itibaren DVD-VCD ile başlayan korsan üretim

pek çok görsel materyale sirayet ederek, kendi korsan üretim sürecini yaratmıştır. İlk etapta bu sistemin ekonomik ve hukuksal boyutu düşünülmemiş, ulaşacağı nokta kestirilememiştir. Zaman içerisinde internet hizmetlerinin gelişmesi sanal dünya içerisinde de devam eden bir sirkülasyon yaratmıştır. Ece Vitrinel'in vurguladığına göre (2020: 243), korsan izleme amatör üretimden etkilenen melez ekonomi ve dijitalleşme ile değişen, yeni medya teknolojilerinin yetersiz kaldığı fikrinden yola çıkarak sosyal kapsamlar irdelenmeye başlanmıştır. Korsan ürünler izleme deneyimini bir parçası haline gelmiştir. Bu yönüyle izleme formu olarak düşünüldüğünde simgesel olarak legalize olan seyir kültürü içerisinde korsan izleme edimi kendisine bir yer edinir. İnternetteki yansımaları, ağlar vasıtasıyla herkesin erişebileceği illegal film izleme siteleri ile vücut bulur. Bu siteler çoğunlukla reklam temelli gelir elde etmeye çalışan genellikle izleme esnasında aksaklıkların yaşandığı, ücretsiz seyir deneyimi sunan web adresleridir. Öte yandan Anadolu'ya göre (2020: 74), ise diğer illegal olan film seyretme organizasyonu torrentlerdir. Torrentler boyutu fazla olan içeriklerin kullanıcılar tarafından paylaşılmasını sağlayan BitTorrent'e bağlıdır. Boyut gözetmeksizin kullanıcılar arası dosya aktarımı sağlayan bu hizmetin sinefillerin kişisel arşivlerini oluşturmada önemli bir işlev gördüğü bilinmektedir. Celal Yağcı "*Sinefili ve Arşiv: KaraGarga Örneği*" isimli tezinde BitTorrent gibi teknolojilerin yardımıyla arşiv oluşturan korsan kopyaların medya endüstrisine karşı bir direniş olarak lanse edildiği sinefillerin mecra olarak toplandığı KaraGarga oluşumunu irdelemektedir. Yağcı'ya göre (2014: 77-78), dijital arşivlerin sınıflandırılması, ana akım olmayan filmlerin sergilendiği ancak bu filmlerin dağıtılmasında maddi çıkar güdülmediği sinefil organizasyonuna, kolektivite, katılım ve iş birliği çerçevesinde ritüel olarak arşiv oluşturma sürecinin inceliklerini mercek tutmaktadır.

Özetle, sinefil pratiği olarak film arşivi oluşturma eylemi, ritüel haline gelen, kendine has yapısıyla teknolojik gelişmeler çerçevesinde şekillenmektedir. Şüphesiz ki beğeni ve tutumların ön planda olduğu önemli bir ritüel olarak güncellenmeye devam edecektir.

İKİNCİ BÖLÜM

BEĞENİ TEORİSİ BAĞLAMINDA AYRIM VE TERCİHLER

Bir nesne, bir ürün, bir sanat yapıtını neden beğeniriz ya da neden beğenmeyiz? Belirli mekâna, kişiye, metaya, sanatsal yapıta karşı yakınlık duyarken bunun aksi de gerçekleşebilmektedir. Bunu belirleyen bir mekanizma ya da dürtüler nelerdir? Ya da bunları salt öznel eğilimlerle açıklamak mümkün müdür? Bu sorular ekseninde, bir önceki bölümde ifade edilmeye çalışılan sinefil ayrımlarına nasıl etki ettiği, beğeniye şekillendiren etmenlerin irdelendiği beğeniye bireysel alandan izole ederek toplumsal pratiklerin şekillendirdiği sosyo-kültürel arenalarda bu soruları tartışmak bu bölümün ana çerçevesini oluşturacaktır. Pierre Bourdieu’nun çalışmalarından ilham alarak, baş yapıtı olan “Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi” eserinde gerek ampirik çalışmaları gerek gözlemleri doğrultusunda sosyolojisinin temel hatlarını oluşturan kavramları kullanarak, beğeniye sosyo-kültürel, sınıfsal ve politik yönlerin açıldığı, örüntüler analiz edilecektir. Bu yönüyle aslında eğilim ve tercihlerin ötesinde, aidiyetlerin sınıflanma mantığındaki ayrımların inşa ettiği toplumsal hayatın analizine kapı aralayacak hiyerarşik bir düzen olup olmadığı araştırılacaktır. Nitekim Bourdieu’ye göre (2015: 90), “beğeni, sahip olduğumuz her şeyin kişiler, şeyler, başkalarının gözünde ifade ettiğimiz her şeyin, kendi kendimizi sınıflamamızdaki ve başkalarının bizi sınıflamasındaki her şeyin temelidir”. Böylesi önem atfedilen bir teoride mensubiyete dair izler taşıyan, tercih ve eğilimlerden sosyoloji devşirilebilecek derece yakın temas kurulabilmesi, bu çalışmaya ilham vererek bu çalışmanın teorik çerçevesinin oluşmasını sağlamıştır. Bu doğrultuda Pierre Bourdieu sosyolojisinin temel hatlarından başlayarak, ayırım ve tercihlerin inşa süreci irdelenecektir.

2.1. Pierre Bourdieu’nun Temel Kavramları

Pierre Bourdieu’yu anlayabilmenin zorluğu, ürettiği sosyolojinin ayıksılığı onu çağdaşlarından ayırarak farklı bir özenle yaklaşılmasını zorunlu kılmıştır.

“Sosyoloji bir dövüş sporudur”⁶ derken yaklaşımından bir fragman sunmuştur. David Swartz’a göre (2011: 13) Bourdieu, modern Fransız toplumunu incelerken ilgilendiği, eğitim, dil, tüketici beğenileri kültürel beğeniler, bilim ve dine kadar ulaşan geniş bir yelpazede çalışan bunun yanında ampirik çalışmalarda yürüten bir toplum bilimcidir. Kendine has kavramları, literatürüne kattığı nosyonlarla birlikte kavramların ilişkiselliğini kullanarak tutarlı bir bağıntılar yumağı inşa etmiştir. Bourdieu için sosyolojik bilginin tarihsel analizde radikal bir değeri vardır, insanları kendi olgularının bilgisine konumlandırır. Bourdieu’ye göre ampirik çalışmadan mahrum olan çalışma nafiledir. Teorik çalışmadan yoksun ampirik çalışma ise kördür (Bourdieu, 2014: 35). Toplumsal evren varoluşun çekirdeğini, farklılıkların inşa ettiği ortaya çıkan acımasız rekabet alanını içermektedir (Wacquant, 2014: 57). Bu alana yaklaşım ne tam anlamıyla öznelci ne de nesnelci bir tavrın uygun olduğunu savunur. Böylesi tutumlar uzlaşmaz bir kaos ortamı yaratır. Dikkol’a göre (2021: 23), Toplumsal pratiklerin merkez noktasında olduğu sosyolojik kuram inşa ederek, sosyal bilimlerde revaçta olan özne-yapı, birey-toplum, gibi ikiliklerden uzak durarak alan ve habitusun şekillendirdiği ilişkiyel bir yönelimi tercih eder. Nitekim Wacquant’a göre Bourdieu, nesnelcilik ve öznelcilik, sosyal fizik ve toplumsal fenomenoloji arasında bir ilişki sağlamak adına habitus, alan ve sermayeden oluşan kendine has bir kavram seti oluşturur. (Wacquant, 2014: 61). Zira otuz yıllık entelektüel tasarısı içerisinde Bourdieu’nun sosyolojisi, idealizm-materyalizm dikotomisi gibi klasik bir yarılmayı kültürel hayata ilişkin materyalist ancak indirgemeci olmayan bir yöntem arayışı içerisinde (Swartz, 2011: 20). Bu arayışın cevabı Bourdieu nezdinde, ilişkiyel düşünme modelinde gizlidir. İlişkiyel düşünce yerine pozitivizm, fenomenoloji ve hümanist varoluşçu felsefe karşısında saf tutan Bourdieu, faillerin değişkenliklerine göre bağıntılar arası ilişkilerin gözden kaçtığını bunun sonucunda da bilimsel düşüncenin sekteye uğradığını savunur. Çünkü insan eylemi, uyaranlara anında bir tepki değildir ve kişiden kişiye en ufak bir “tepki” bile bu iki kişinin ve ilişkilerinin hikayesine dahildir. (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 113-114). Bu ilişkiyeliği yok saymak ya da yalnızca tek bir modele bağımlı bir tutumla açıklamaya çalışmak

⁶ Aynı zamanda “La Sociologie Est Un Sport Der Combat” isimli belgeselin ismi de olan bu cümle 2001 yılında Pierre Carlas tarafından kaydedilmiştir. Vefatından önceki yılda gerçekleştirdiği sempozyumları, görüşmeleri ve röportajlarından kesitleri kameraya alınmıştır.

derinlemesine bakışı noksan bırakacaktır. Öznelci bilgi biçimlerinin yerine nesnelci bilgi biçiminin bilgiye erişme noktasında sağlıklı olacağı fikrini savunan Bourdieu, öznelci bilginin tamamen yadsınamaz olduğunu bilincindedir. Bu noktada iki bilgi birikimde de yararlanabileceği ilişkişel yöntemin epistemeye ulaşmada önemli bir modül olduğunu ilişkişelliğın kapsamlı düşünüş biçiminin yerine ikame edilebileceğini savunur. Durkheim, Weber, ve Marx'ın repertuvarından edindiğı kavramları güncelleyerek yeni ve provakatif bir düşünşel alaşım meydana getirmiştir “Marx'ın “sınıf”ı, Weber'in “anlamlı insani/toplumsal eylem”i ya da Durkheim'in “toplumsal olguları”, Bourdieu sosyolojisi için sosyali kavramak ve onu açıklamak için hareket noktası olarak iş görmezler ama araştırma sürecine yayılır” (Arlı, 2014: 150). Onun çalışmalarının kökeni, Cezayir özgürlük savaşı dönemleri ve Kabil döneminde edindiğı gözlemlere dayandığı için sahada yetişen ve antropolojik kökenlidir. Oluşturacağı kavramların temelini buralardan atılması iç içe geçen bütüncül ve karmaşık bir yapıda referanslı kavramlar olmasına neden olmuştur. Kronolojik bir sıra izlememesi ve girift yapıda olması tasnifi zorlaştıran ancak ilişkişelliğın önemini gösteren bir pozisyonadır.

2.1.1. Kültürel Eylemin Kaynağı: Habitus

Habitus kavramı saf haliyle Bourdieu'nun ifade ettiğı biçimde sosyoloji repertuvarına girmemiştir. Tatlıcan ve Çeğın'e göre (2014: 314), onun öncesinde Emile Durkheim, Marcel Mauss, Max Weber, Thorstein Veblen gibi düşünürler bu kavramı dillendirerek anlamlar atfetmiştir. Ancak hiçbirisi sosyolojik temellerini bu kavram üzerinden aktarmamıştır. Bu anlamda Bourdieu'nun anahtar kavramı olarak önemli bir noktada yer almaktadır. Kökeni Aristoteles'e kadar dayanan terimin toplumsal düzen içerisinde toplumsal eylemler arasındaki bağıntıyı oluşturan düşünce, beğeni, tutum ve yatkınlıkları karşılar. “Bourdieu, bu kilit kavrama işaret etmek üzere “*kültürel bilinçdişı, alışkanlık oluşturan güç*”, “*temel, derinlemesine içselleştirilmiş büyük örüntüler*”, “*zihinsel alışkanlık*”, “*zihinsel ve bedensel algı*”, “*beğeni ve eylem şemaları*”, ya da “*düzenli doğaçlamaların üretici ilkesi*” gibi ifadeleri de kullanır” (Swartz, 2011: 143-144). Yeniden üretimin esaslarından olan habitus, toplumsal

hayatın tasarımıında tekrar eden, düzenli uygulamalar olarak kayda geçer. Dış etmenler vasıtasıyla kazanılmış alışkanlıklar manzumesi olarak açıklanabilir. Bireyin zihnine kazınan bu alışkanlıklar, bedenselleşerek aktarılabilen ya da güncellenebilen bir yapıya bürünür. Uluğ'un aktardığına göre (2013: 13) kişiler devamlı bir dönüşüm, oluşum ve değişim takip ederek, kişilerin doğdukları koşulları ya da sonradan kazandıklarına göre habituslarını şekillendirir. Bu tıpkı psikolojide benliğin değiştiği sürekli kendisini dönüştürerek gereksinimlere göre belirlemesi gibidir. Bu belirleme genetik olarak değil dışsal faktörlerin içselleştirildiği pratik bir mantıktan doğar. Deneyimlerin bir sonucu olarak, zihinde taşınan (sınıf, dil, etnisite, toplumsal cinsiyet) olgularının bütününe karşılık gelir (Tatlıcan ve Çeğin, 2014: 315). Özsöz'e göre (2007: 18) kolektifleşmiş bireyselliğin sunumu olarak da adlandırılabilir husus salt ne tam anlamıyla bireysel ne de tam anlamıyla toplumsaldır o yapılandırıcı bir mekanizmadır. Bu bir bilinçsiz bir şekilde içselleştirilmiş benimsenmiş bir idrak türüdür. Dünyanın algılanmasından başlayarak, eylem ve davranışlara, beğenilere zihinsel yapılara karar veren her kişinin yaşam koşulları ve uygulama yöntemlerine dair farklılık gösteren yapıdır (Jourdain ve Naulin, 2020: 43).

Habitus, mümkünler evreninde irtibatlar ve istikametler inşa eder. Bourdieu'ya göre (2015: 256), bu bir tür konuşlandırıcı atama edimi olarak pratiklerin ve pratiklerin algısının temel yapılanma ilkeleri olarak dayatma eğiliminde kendisini gösterir. Buradaki kasıt iyeliklerin ya da pratiklerin sistemli bir sahipliğin sağladığı ya da belirlediği bir ortaklığın mevcudiyetidir. Birlikteliğin oluşturduğu benzer yaşam pratikleri, tüketim faaliyetleri, beğeni eğilimleri ve yaşam tasavvurunun ortak perspektifler yarattığı stratejik algılayış biçimidir. İçselleştirilmiş ve yatkınlığa çevrilmiş zorunluluktur. Aynı zamanda zorunluluktan doğan bir erdemdir. Bu noktada dikkat edilmesi gereken nokta pek çok kişiye göre alışkanlık gibi olguyu çağırırsa da Bourdieu sosyolojisinde daha farklı anlamlara karşılık gelmektedir çünkü habitus hem ötsel hem de toplumsaldır. Ötsel durumda düşünce ve tutumlarını belirlerken aynı zamanda toplumsal anlamda da belirli sınır ve çizgilerle sınırlandırır. Bu aksiyon alanını minimize eden bir yapı değil, aksine sınıf habitusunun salık verdiği yazılı olmayan kural ve kaidelerdir. Bunu belirlenimci bir mantıkla toplumsal yapı ve sınıf ilişkilerinin sınırı addetmemek gerekir. Sıklıkla bu durum oyun metaforuyla açıklanır.

Alandaki konum, konumun ileri sürdükleri eğilim ve sınırlılıklar habitusun dolayısıyla gerçekleşir. Bu noktada oyunun kuralları yüksek rütbeliler tarafından ifade edilir ve sınırlar çizilir. Calhoun'a göre (2014: 103), neyin onaylanıp onaylanmadığına, neyin uygun olup olmadığına bakarak yeni eylem planları ve karakterler geliştiririz. Bu noktada konumların içkin yapısının bağıntısal niteliklerinin kapsamlı bir hayat anlayışına mekanların ve pratiklerin birleştirici özelliklerinin habitusla gerçekleştiğinin bilincindeyizdir. Nitekim benzer şekilde kendilerini üreten konumlar gibi, habituslar da değişkendir fakat bunun yanında farklılaştırıcıdır. Ayrım aracıdır yani ayırıcıdır, bunun yanında ayrım aracını oluşturan faktörlerden bir tanesidir. (Bourdieu, 1995: 23). Bu ayrımlaşma salt ekonomik indirgemecilik olarak maddi iyeliklerle açıklanamaz. Her ne kadar eylemlerin ve düzenin önemli bir etmeni olsa bile, Bourdieu sosyolojisinde pratiklerin ve eylemlerin ortaya çıkması sonucunda tescillenir.

Habitus, dünyanın temsili düzeni içerisinde yaşam pratiklerini, sosyal uzamı tasnif eder ve üretim potansiyeli ile edimleri ayrıştıran, pratiklere değer atayan, biçem ve kapasite kotası belirleyen bir işlev görmektedir. Bu bir yönüyle ilişkilere yön tayin eden belirleyici bir imleçtir. Pratiklerin değerini belirleyen kural koyucu ya da Bourdieu söylemiyle “yapılandırıcı bir yapıya” karşılık gelir. Toplumsal uzamı organize eden yapıların kapsamını ve görevleri bölümleyen şekillendirme yöntemidir. Bu yönüyle deneyim ile stratejik planlama olarak zihinsel tahayyüllerin pratiğe dönüşmesinin temelinde bulunan yapıya karşılık gelir. Beğenilerimizin hem fiziksel hem de sembolik olarak sahip olduklarına dair belirtiler taşıyarak kişi hakkında detaylı veri seti oluşturur.

Habitus kapsamında beğenilerimizi belirleyen sınıfsal mensubiyetimizin dayattığı eylemlerdir zira ulaşılabildik ya da aşına olunan sistematik sınıfın belirlediği düzey kadar sınırlıdır. Bu manada; Bourdieu'ya göre (2015: 262) sevdiğimiz ürünlere layık gördüğümüz anlamların oluşmasına benzer bir ilişki vardır. Çünkü beğeni söz konusu olduğunda, farklılıkların sınıfsal ölçekte temel ayrım işlevi görmektedir. En nihayetinde güç, sermaye ve sahip olunanların etiketlediği bir iktidar oluşmaz, tersine en bireysel ve en mahrem hususların farklılığından doğan bir ayırmadan söz edilir. Tatlıcan ve Çeğin (2014, 324), bunu seçkinlik arayışı olarak imler eder. Bunun sebebi

“Bourdieu için itibar arayışının odak noktası bireyin kendi bedeni” olmasından kaynaklanır. Gündelik yaşamda, seçkin-völger, zengin-fakir, yüksek-alçak, dilsel ve sembolik farklılıkların, sınıflanma mantığındaki karşıtlığı perçinleyen beğeniye statü atfeden bir hiyerarşikleştirici düzen oluşturur (Kurt, 2020: 28). Bu durum habitus kavramı çerçevesinde, beğenilerin toplumsal uzamda sınıfsal hiyerarşinin belirlediği sınıf mücadelesinin, beğeniler özelinde şekillendiğini seçkinliğin alan (champ) içerisinde bir mücadele kaynağı olmasından süregelir. Çünkü habitus ve alan arasında diyalojik bir ilişki bulunmaktadır. Bourdieu’ye göre (2014: 48), habitus ve alan arasında karşılıklı bir ilişki mevcuttur. Yapılandırılmış bir uzam olan habitusu şekillendirirken, alan da habitusun alana ilişkin algısını yapılandırma eğilimi içerisinde.

2.1.2. Mücadele Uzamları: Alan

Bourdieu’nun alan kavramı çok boyutlu faillerin konumların belirlendiği toplumsal dünyaya karşılık gelir (Kaya, 2014: 397). Bu toplumsal dünya, oldukça ilişkisel, hetereojen ve bağıntısal düşünüşlere olanak sağlayan yapıdadır. Bu manada alanları mücadele ve rekabet üzerinden Bourdieu’nun yaptığı gibi homolojiler (eş mantıklar) üzerinden okumak gerekir. Nitekim alan kavramı, yapı ile tarihi karşıtlığının ifade etmekten ziyade yapıların ilişkisel karşılıklarının bağıntısal özelliklerine vurgu yapar (Etil ve Demir, 2014: 335). Alanlar, toplumsal uzamdaki temayüz stratejileri ve konum savaşlarının temelini oluşturan mekanların analizinde önemli bir anahtar sözcüktür. Sermayenin belirlediği konumlanmanın, nesnel düzenlemeler çerçevesinde farklı sermaye türlerine bağlı olarak karakterize olmasından kaynaklanır. Çünkü mücadele ortamları olarak alanlar, değişken rekabetlerin yaşandığı, sınıfların birbirine dış geçirmeye çalıştığı iktidar arenalarıdır. Jourdain ve Naulin’e göre (2020: 123), alan içerisindeki sermayeyi kazanma ya da bunu muhafaza etme savaşı alandaki düzenin devamlılığını sağlayan kurallar ve kaideleri belirler. Bu mücadeleyi kazanabilmek adına malların, hizmetlerin, bilginin ya da statünün temellük edildiği bundan kâr elde edilmeye çalışıldığı rekabet uzamlarının, farklı sermaye türleri biriktirerek alanda hakimiyet kurma isteği

barındırdığını vurgulamak gerekir. Ancak bu noktada alanların belirli parametrelere göre değişkenlik gösterdiğini, statik olmayan sermaye ve sınıf öncüllerine göre güç ilişkilerinin belirlendiği açıktır. David Swartz, Bourdieu'nun alan kavramını kültürel pratiklere dair idealist yorumları çürütmek adına ortaya koyduğunu savunur (Swartz, 2011: 170). Kişileri, kurumları, olayları anlamlandırmak yerine alanların bunlar üzerindeki etkisini saptamanın daha genelleyici olduğunu gösterir.

Mekânsal bir metafor olarak alan bireylerin, grupların, örgütler arasındaki hiyerarşik düzen içerisindeki kuvvet sahipliğine atıfta bulunur. Bu alanlar toplumsal düzen içerisindeki belirli kazanımlara göre şekillenir. Örneğin, iktisadi alan, entelektüel alan, siyasi alan, ya da sanatsal alan içerisindeki belirleyici unsurlar ve sermayeler farklıdır. Bunların kendine has enformasyon ve iyelikler talep eder. Alandaki konumu belirleyen bu etmenlerin sermayeye sahip olunmasına ya da bu sermayelerin dönüşümüne bağlıdır. Calhoun'un vurguladığı gibi (2014: 106), her alan kendine has kurallar ve ödülleri barındırmaktadır. Fakat, belirli bir alan içerisindeki kazanımları diğerini doğrudan etkilemeyebilir. Bu yönüyle her alanın kendi dinamiklerinin olması onun özgül yapısını gösterir.

Alanlar, ilişkisel rekabetin biçimlendiği statü uzayıdır. Toplumsal eyleyiciler, bireyler topluluklar alan içerisinde sosyalleşerek statüler arasındaki çıkar çatışmasına sahne olurlar (Kurt, 2020: 32). Nitekim alan ve eyleyiciler arasında doğrudan bir çatışma vardır. Her eyleyicinin habitusundan süregelen alanda bulunma amacı ve elde edeceği kazanımlardan ötürü çıkar (illusio) politikası gütmektedir. Bu politika habitusların çarpıştığı eşitsizliğin meydana getirdiği toplumsal uzama etki eden temayüz stratejisi olarak ortaya çıkar. Muteber olanın makbulü, bunun sermayeler üzerinden cisimleşmesi, alanda gerçekleşen mücadeleyi alenen resmileştirdiğinin göstergesidir. Zira çıkar çatışması, toplumun her birimine sirayet etmiştir. Ana arterden başlayarak toplumsal hayatın her veçhesini etkilemektedir. Meşruiyet mücadelesi olarak da okunabilecek bu çatışma muktedir olmanın hazzını körükleyen var olma stratejisidir. Alandaki rekabetin özü doxa'ların (kanaat) önemini gösteren önemli çıktılardır. İktidar ilişkilerinin koşullarının inşa edilmesinde toplumsal düzenin devamı için kabul edilen bilgileri koşulsuz kabul etmenin alanların kendi iç mantığını oluşturan düzene su taşınmış olur. Nitekim Swartz'a göre (2011: 179), kişiler alanlarda

elde ettikleri kazanımların meşruiyetini sorgulamalarına rağmen, alanın bir parçası olarak alanın yapısını yeniden üretirler. Her alan kendi ürünün sergilendiği kendi pratiğinin kurallarını oluşturur. Alanda üretilen bir metanın öncelikle alanın sahip olduğu özellikleri ihtiva ederek, daha sonra da bu alanda kullanılan ürünlerin sahipleriyle benzer özellikler göstererek ayrımsal bir fark oluşturur. Nitekim alan kendi sınırlarını koyarken bunun dışında kalanların aidiyet hissinden kaynaklanan bir ayrımdan bahsedilebilir. Çünkü birey sadece alanda var olan sosyal bilim öznesi değildir. Edilgen değil, kendi sınırlarını belirleyen eyleyicidir aynı zamanda habitusuna bağlı olarak, alanda kendi bakış açısı ve niyetlerine göre konumlanır. Sermayesinin izin verdiği ölçüde söz sahibi fail olarak tükettikleri, sahip oldukları, beğendikleriyle alanda hüviyet kazanır.

Bourdieu alan kavramını ve alanların işleyiş mantığını detaylandırabilmek için sıklıkla oyun metaforuna başvurur. Jourdain ve Naulin'e (2020: 123), göre bir alandaki oyunun kuralları alanın sağladığı sermayenin legal yollarla elde edilmesi ve bu sermayenin muhafaza edilmesini aktaran bir sistematiktir. Bunlar hangi koşulda hangi alana dahil olunacağına dair kuralları belirleyen sistematik düzeni açıklayan eğretilme örneğidir. Çünkü oyunun temel mantığı kazanma ve çıkar üzerine kuruludur. Bourdieu ve Wacquant'a göre (2014: 82), oyunların oynandığı yere karşılık gelen alan, yetke edinme rekabette üstün gelebilme gayesi üzerine kuruludur. Oyunu stratejilerine uygun olarak oynayarak, sermaye yapısı, miktarı, zaman içerisindeki değişimlerine göre konumlanırlar. Yel 'e göre (2014: 569), failler nerede ve ne zaman eylemde bulunacaklarını, çoğu zaman istemsizce, oyunun belirlenimleri dahilinde oyunun uygun gördüğü kurallara göre oynarlar. Bu habitusun getirdiği bir bilinçlilik halidir. Alandaki manevra alanını belirleyen faktörlerden olan habitus, sermaye türü ve miktarına göre nesnel kurallar koyar. Çünkü Calhoun'un vurguladığı gibi (2014: 100) toplumsal yaşam, oyunlara etkin katılımı zorunlu kılar. Tarafsız kalmak mümkün değildir. Alanda oynanan oyun güce endeksli. Alan güç ilişkilerini dışardan belirleyerek tekrar tekrar yapılandırır. Dış uyaranlardan bağımsız olduğu ölçüde baskındır. Alanlar karakteristiklerine göre etkilenmeye meyilli ve gerekli olduğu kadar içkin yapısını muhafaza etmeye niyetlidir (Arun, 2015: 212). Bir alanın varlığı yeterli sayıda failin alanda bulunmasıyla meşrulaşır (Çeğin, 2005: 73). Bu meşrulaşma salt

oyunda bulunmayla yeterli kalmaz, ödülle taçlanan oyun pratiği sermaye olarak geri dönen bir iktidar bahşeder. Toplumsal kozların sergilenmesi olarak alanda meşruluk kazanan fail, oyunun gidişatına göre tahakküm kurma şansı elde eder. Görüldüğü üzere alanlar, toplumsal hayatın temel dinamiği olan rekabet mantığını realize ederek açıklık getirir. Ancak oyunu kurallarına göre oynamak ve alanların dinamiğine hâkim olmak yeterli değildir. Çünkü farklı sermaye türleri söz konusu olduğunda sermayeler, alanların iskeletini oluşturur. Sermaye alandaki çatışmanın ana gerekçesi olarak elde edilecek kazancı oluşturduğu için mücadelenin durumlarına bağlı olarak meşruiyetin sermaye odaklı olduğunu vurgulamak gerekir. “Güç, mücadelenin bahis konusunu belirlemek için verilen mücadelenin durumuna bağlıdır” (Bourdieu, 2015: 361). Bu manada toplumsal dünyanın güç alanını sermaye edimi ya da sermayenin dönüşümünü belirler. Yani sermayeler de aslında alanların iç dinamiğine göre değer kazanırlar. Burada, sermaye ve alanın karşılıklı bir ilişki içerisinde olduğunu söylemek mümkündür. Zira Wacquant’a göre (2014: 65), alan ve sermayeler analitik gücünü birbirleriyle olan ilişkiden kazanır. Bu kavramların birlikteliği toplumsal ve zihinsel yapılar içerisinde birbirleriyle uyuma göstererek birbirlerini pekiştirir.

2.1.3. Dönüştürülebilir Güç: Sermaye

Bourdieu’nün sermayeyi algılama biçimi onun özgün ve kavramların çok yönlülüğünü ifade etmedeki yetkinliğini göstermektedir. Marx’ın iktisadi determinizm olarak algıladığı sermayeyi ekonomik temelli algıyı değiştirerek farklı sermaye türleri olduğunu dile getirmiştir. Çünkü Marx’ın kuramında bireyler iktisadi sermayeye göre proleter ve burjuva olmak üzere temel ikilik üzerinden okunmaktadır. Buradaki sermaye, üretim araçlarının sahipliğinden doğan sermayeyi imlemektedir. Ancak Bourdieu bunun yetersiz olduğunu vurgulamıştır. “Dört temel sermaye türü yer almaktadır: iktisadi sermaye, kültürel sermaye, toplumsal sermaye ve simgesel sermaye” (Jourdain ve Naulin, 2020: 106). Bourdieu’ye göre sermaye sosyal ayırım aracıdır. Her sermaye türü önemli ölçüde hacme sahiplik ederek belirli alanda kozların ve hiyerarşilerin dağılımını belirleyen önemli bir ölçüt olarak öne çıkmaktadır. Nitekim sermayeler, alanda iktidar kurma araçları olarak nüfuz elde etmenin

koşullarını içermektedir (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 82-83). Ancak bu güç eşit dağıtılmadığı için bunun ne ölçüde hangi faile ait olduğunun tasdiki değişkenlik göstermektedir. Özellikle eyleyicilerin donandıkları, sermaye hacmini ve yapısını muhafaza etme sebebiyle işgal ettikleri konumları meşrulaştırma çabası içerisinde olduklarını söylemek mümkündür. Nitekim alanlar mücadele sahalarıdır. Sermaye bunun hem sebebi hem de sonucudur. Bu noktada salt güç ilişkileri bağlamında değil, sosyal aktörlerin ya da grupların sosyal uzamdaki varlığını noktasında Yarcı'ya göre (2011: 130), sermaye kişilerin ya da grupların fikirlerini ve davranışlarını şematize ettikleri, bulundukları topluma göre şekillenen alışkanlıklar ya da kalıplar toplamıdır. Burada anlaşılmaktadır ki sermaye, sahip olunan özellikler, yatkınlıklar, değerler, alan içerisinde kazanılan ilişkiler ve mübadele edilebilen pek çok iyeliği karşılar. Göker (2014: 278) failin birikimlerini, donanımlarını belirleyen ona pozisyon atayan, alanda kimlik kazandıran eğilimleri betimler. Ancak Bourdieu'ya göre aktörlerin seçimleri örtüktür. Bu eğilimlerin somutlaşması pratiklere ve eylemlerine bağlıdır (Swartz, 2011: 114). Bu yatkınlıklar ya da birikimler önceden kazanılmış ya da alan içinde elde edilmiş yetkinlikler olduğu için sosyal kökeni ve habitusun hacmini belirler. Bunlar alana katılımın ve konumlanışın öncülleridir. Aynı zamanda yapısallaşmış mekanların girdileridir (Kaya, 2005: 36). Ancak her alanın kendisine has kuralları olduğu için sermayelerin meşruiyeti birbirine dönüştürülebilmesiyle mümkündür. Nitekim Calhoun'a göre (2014: 106), sermaye biçimlerinin birbirine dönüştürülebilir olması Bourdieu sosyolojisinin en önemli özelliklerindendir. Örnek olarak, okul tamamlandıktan sonra elde edilen diplomanın (kültürel sermaye), iş yapabilme ehliyetine, para kazanma aracı (ekonomik sermaye)'ye dönüşmesi anlamına gelmektedir. Buradaki dönüşüm dolaysız bir anlama sahiptir. Bu örnekte görüldüğü gibi kültürel sermayenin özel şartlar uyarınca iktisadi sermayeye dönüştürülebilme eğitimi sistemleri doğrultusunda kurumsallaşan yapısı vurgulanmaktadır. Sermaye pratiği bu örnekten yola çıkarak salt kazanımların ya da değerlere sahip olmanın ötesinde daha karmaşık yapıda olduğunu söyleyebiliriz. Çeşitli rekabet sahalarında emek mücadelelerinin, sermaye biçimlerinin birbirine tahvili toplumsal yapıda varoluşun ve itibar kazanmanın yegâne yöntemidir. Bu noktada sermaye türleri arasında hiyerarşik bir ilişki gözetmeksizin sınıflandırılması, detaylandırılması önem

arz etmektedir. Bu noktada Bourdieu, kültürel sermayeyi ayrı noktada değerlendirirken iktisadi sermayeyi belirleyici sermaye türü olarak imlemektedir.

Ona göre *İktisadi Sermaye*: Para, somut meta gibi maddi kazanımların dolaysız görünümleridir. Bu nokta zenginlik, varsıllık ekonomik anlamda birikim sahibi olma gibi unsurların bireye kazandırdığı kazanımlardır. İktisadi sermaye salt parasal ölçütlerle değil, taşınmaz kapsamına giren iyeliklerin varlığıyla pekişir. Bu noktada parasal sermaye parayla satın alınabilen somut ürünlere dönüşür. Bourdieu'nun ekonomik sermayeyi açıklama şekli Marx'ın tanımıyla benzeşse de iki görüş arasında farklar bulunmaktadır. Kaplan ve Yardımcıoğlu'nun aktardığı şekliyle (2020: 32), Bourdieu'nun ekonomik sermaye algılayışı, bireylerin sahip oldukları ile ilişkili olup ekonomi ile bağlantılı ya da bağlantısız birbiriyle ilişkilidir. Diğer sermaye türleri arasında bağıntı bulunmaktadır. Bourdieu'nün sermayeye açıklık getirirken ifade ettiği, kültürel ve sosyal çeşitlilik vurgusu ekonomi esaslı sermaye görüşünü yetersiz bulmasının esas faktörüdür. Çünkü diğer sermaye türleriyle ilgili değişim oranları, güç ilişkileri üzerinden iktidar olmayı tanımlar (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 101). Bu noktada iktisadi sermaye diğer sermaye türlerine erişmeyi kolaylaştırır.

Diğer bir sermaye türü olan *Sosyal Sermaye*: Jourdain ve Naulin (2020: 107)'e göre az ya da çok bilgi ve karşılıklı tanınmaya bağlı olarak kurumsallaşmış uzun vadeli bağlantı ağlarına dayalı olarak mevcut veya potansiyel kaynaklar kümesi olarak ifade edilmektedir. Bu noktada bireylerin birbirleri arasındaki ilişki ağları ne kadar çok ve çeşitliyse, insan sermayesi olarak toplumsal alanda nüfuz ve kazanımlara vesile olacaktır. Mücadele stratejileri uyarınca alanda itibar kazanma aracı olan ağlar (network) sayesinde bağlantıları avantaj aracı olarak kullanabilecektir. Çünkü toplumsal sermaye, "potansiyel kaynaklar toplamıdır" (Bourdieu ve Wacquant, 2014). Palabıyık'a göre (2011: 135) bu sermaye türü, insanlar için yararlıdır nitekim insanlarla girilen ilişkiler, onların aksiyon durumlarını belirtir. Ancak sosyal sermayede öne çıkan öncelik bağların kıymeti ve bunların harekete geçirilebilme potansiyelleridir (Yarcı, 2018: 132).

Simgesel Sermaye: Kavramların çeşitli yönlerine yapılan vurguların soyut ve analitik ayrımı karşılık gelir. Birikim stratejilerinin bir sonucu olarak, toplumların ya

da bireylerin prestij ve onur kazanma ya da muhafaza etme gerekliliklerini tanımlar. Simgesel sermaye, iktisadi sermayenin dışında kalan alanlarda karşılık bulan zihinlere nakşedilen imaj yaratma ve koruma dürtüsünden kaynaklanır. “Kişilerin ya da grupların diğerlerinin gözündeki konumu” (Çeğin, 2005: 81) olarak itibarın temsilidir. Tahakküm mekanizması olarak faillerin ya da eyleyicilerin eylemlerini meşrulaştırmak, üstü örtülü olarak rıza üretme gayesi güden iktidar biçimidir (Kurt, 2020: 42). Tahvil stratejileri doğrultusunda, gücün meşruiyetini onaylama amaçlarına dayanan sembolik sermaye, muktedirlerin çıkarlarına uygun şekillendirdikleri yeniden üretime karşılık gelir. Bunlar soyut niteliklere sahip olup toplumsal sahada ayrımı meşrulaştıran metaforik anlamlar içerir.

Son olarak *Kültürel Sermaye*: Faillerin, muteber kültürlere ait mal ve pratiklerin takdir görmesini sağlayan kültürel iyeliklerdir (Jourdain ve Naulin, 2020: 106). Bu sermayenin oluşumu benimsenmiş yani habitusun içselleştirdiği halde, nesneleşmiş ya da kurumsallaşmış halde bulunması mümkündür (Bourdieu, 1986). Kültürel sermaye Bourdieu sosyolojisinde diğer sermayeler arasında rabıta kurduğu için önemli bir yer tutar. (Göker, 2014: 282). Daha merkezi konumda olan kültürel sermaye toplumsal hiyerarşide korelasyonun ana dinamiğini oluşturur. Kültürel sermaye kavramı, sözel yetenekler, kültürel bilinçlilik, estetik eğilimler, eğitim becerileri konusundaki bilgi, kazanımları içermektedir (Swartz, 2011: 111). Faillerin sosyalleşme yoluyla benimsediği beğeni, tutum ve tüketim bağıntılarını meydana getiren kültür yoluyla elde edinilmiş eğilimlerin geneline karşılık gelir. Bourdieu’ye göre (2015: 302), kültürel tüketim sınıflanma mantığını ve yaşam stillerini belirleyen, turnusol kâğıdı işlevi gören ayırım aracıdır. Bu sermaye türü insanların doğdukları andan itibaren edindikleri pratiklerin tamamını temsil eder. Toplumsal uzamda donanılan birikimlerin belirleyiciliği sosyal aktörlerin bakış açılarını, tutumları beğenileri ve daha pek çok parametreyi etkileyerek statüleri belirler.

2.2. Bourdieu'da Sınıf, Kültür ve Beğeni

Bourdieu, sınıf olgusuna kendi terminolojisiyle yeni bir yorum getirmeye çalışmaktadır. Habitus, alan ve sermaye kavramları, toplumsal uzam içerisinde

sınıflanma mantığını detaylandıran, karmaşık yapıyı damıtmaya endeksli enstrümanlardır. Temel sosyoloji hattı içerisinde, ilişkisel sosyoloji modelinin mevcut düzenin ikiliklerini, eşitsizliklerini, bağıntılarını ve sınıf tartışmalarına açıklık getireceği inancında olan Bourdieu, sistematik olarak argümanlarını toplumsal yapıyı, sınıf eşitsizliklerini analiz etme gayesiyle öne sürer. Nitekim bu eşitsizlikler ya da sınıfsal farklılıklar tabakalı bir toplumda neyin nereye ait olduğu gibi tasnif metotlarının açığa çıkmasına sebep olmuştur. Çünkü pozisyon alışlar, çeşitli aidiyet mekanizmaları, stratejik olarak hiyerarşik karşıtlıklar suretinde belirterek eşitsiz örüntüler kümeleri meydana getirmiştir. Bunlar, Bourdieu'nun sosyolojisinde tercihler ve beğenilerin altında yatan seçimlerin bir sonucu olarak tahlil edilebilir zira Bourdieu'nun ana eseri kabul edilen, *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi* eserinde kişisel kültürel tüketim edimlerine ve kültürel gücün beğeniler özelinde tüketimi vasıtasıyla nasıl ve hangi koşullar altında geliştiğine yoğunlaşır (Arun, 2015: 211). Bunlar failin seçimler bütünü olarak toplumsal yaşamdaki konumlarını belirleyen mikro ölçekte makro sonuçlar sağlayan sosyal alan analiz ölçeğidir. Nitekim bireysel olan toplumsal olanı temsil eder.

Beğeni yargısının toplumsal kökenleri, en derinlere nüfuz eden güzergahları açık eder. Çünkü sınıflanma mantığında güzellik ve diğer yeteneklerin nesnel anlamda yeterli değerlendirmeleri içermediği, bunun yanında mücadele ortamında bazı faillerin sistematik kazançlı çıktığı bir sistemi ifşa eder. Bourdieu bu sistemi şöyle ifade eder: Hâkim sınıfların ayrıcalıklı mensuplarının, toplumsal olarak inşa edilen habituslarının esasen kültürel ve toplumsal mücadelenin başat gereksinimleriyle direkt olarak uyumlu oldukları için ayrıcalıklı bir tabaka örmektedirler (Bourdieu, 2015: 47-48).

Sermayelerinin hayat fırsatlarının ana imleçlerinden olmaya başladığı dengesiz kültürel sermaye dağılımının, toplumsal sınıfların pratik farklılıklarına etki ettiği bir sistemde toplumsal hiyerarşinin kültürel ahenksizlikler yaratması işten bile değildir. Nitekim Wacquant (2014: 57) toplumsal alan, farklılıklar çerçevesinde, bu farklılıkları kullanarak kişiler ve gruplar arasındaki rekabetlere sahne olan acımasız bir alanı işaretlemektedir. Bu rekabetler, çoğunlukla tercihlerin belirlediği beğeni farklılıklarıyla ortaya çıkar. Beğeniler ve estetik yargılar, bireyin içsel özelliklerinden uzakta sınıf terbiyesinin ona dikte ettiği büyük oranda toplumsal bir yeti olarak

meydana gelir. Wacquant'a göre (2014: 65), ilk etapta kültürel sermayenin gerekliliklerinin bahsettiği muki'dir olana entegre olmayı öğü'tler. Bu yetiler öğrenimle edinilir. Çünkü kültür, sermaye işlevi gören iktidar biçimidir. Temayüz stratejisi olarak kendine has kuralları olan kültürün konuma dayalı tahakküm biçimine dönüşür (Swartz, 2011: 180). Kültür vasıtasıyla kendi statülerini tedricen de olsa meşrulaştırmak isteyen failler, habitusun içerdği ya da buyurduğu ölçüde sınıfsal hiyerarşik beğeni kriterleri-yatkınlıklar, tüketimler, davranışların birbirleri arasında bölümlenebilmesi birbirleriyle karşılaştıkları anda meydana gelir. Sözü edilen hiyerarşik beğeni örüntüleri özellikle birbirleriyle ilişki halinde olduğu zaman görünür olur. Bu noktada beğeniler, toplumsal güç ilişkilerine dayalı bir sistemin taşıyıcılarıdır. Sınıfların ayrımı, beğenilerinde de farklılıkların meydana gelmesine yol açar. Sınıf fraksiyonlarını analiz etmek ve beğenilerin sosyal hiyerarşiyi nasıl inşa ettiğini saptamak, farklı kültürel sahalarda statüler elde etmek isteyen sosyal aktörlerin verdikleri mücadele ile test edilebilecektir. Arun'a göre (2018: 2), sermaye biçimlerinin farklılaşma beğenilere nüfuz ederek tüketimlere ve pratiklere göre şekillenir. Ya da tam tersi benzer beğeni tercihlerine sahip failleri birleştirerek gruplar. Bu noktada, beğenilerin ve pratiklerin oluşma şeklini belirli bir formül esasına dayandırarak şematize eden Bourdieu (2015: 157), "[(habitus) (sermaye)] + alan = pratik, formülüne göre farklı gerçekleşme şekillerini dayatmaya muktedir pratikler bütününün çeşitlilik ve çokluğu altında gizlenen birliği ortadan kaldırır". Sistematik olarak değişkenlere bağlı ayrımların bu bağlamda örgütlenerek yaşam stillerini farklılaştırdığını inşa edilmiş bir sınıf kavramına tekabül eder. Bu sınıf kavramı Bourdieu'nun terminolojisinde salt maddi sahipliğin kazandırdığı bir statüye dayanmamaktadır. Pek çok değişkeninin sağladıklarının ortak kümesi olarak bir atamaya denk gelir. Kültürel sermayenin ön planda olduğu sınıflanma pratiğinde, cinsiyet tanımı, etnik kimlik, yaş, meslek gibi faktörleri de analizine dahil ederek toplumsal bölümlenmeyi çok boyutlu incelemeye çalışır. Sınıf konumlanmalarının koordinatlarını çoklu parametrelere eklenlenebilen değişkenler ile açıklayan Bourdieu, inşa edilmiş sınıfı yaratan tüm etmenlerin eşit derecede bağımsız olmaması ve oluşturdıkları sistemin yapısının işlevsel olarak ağırlıklı en önemli faktörler tarafından belirlenmesini oldukça olağan karşılar. (2015: 167) bu ifadeyle sınıf fraksiyonlarının dengesiz dağılımından söz eder. Ancak bu dengesizlikler arasında

ortak örüntüler saptamak ve kolektif süreçlerin tahlili, sınıf habitusu kavramı ile açıklanabilmektedir. Sınıf hudutları içerisinde, benzer yaşam pratiklerinin olasılıklar oluşturarak benzer tüketim biçimleri meydana getirmesi ilişkiler ağı kuran bireyler arasında hayali bir mutabakat oluşturmaktadır. Bu mutabakat hayat tarzları ve tutumlar ile sınıfsal aidiyetlerin iskeletini inşa eder. Bu noktada beğenilerin kültür aracılığıyla öznel tercihlere bürünerek sınıfın izin verdiği ölçüde tercihleri yansıtır. Örneğin işçi sınıflarının beğenileri zorunluluktan kaynaklanan “zorunluluğun erdeme dönüşmesi” ibaresi tamamlayıcıdır. Nitekim Swartz’a göre Bourdieu, halk sınıflarından bahsederken, habituslarının türdeş yaşam formları ile ele alır. Maddi sıkıntıların gölgesinde kültürel sermayeden mahrum bu sebeple de baskın kültürün hegemonyası altındadır (Swartz, 2011: 237). Beğeniler işçi sınıflarına dayatılır ve dayatılan zorunluluk içinde yoksunluğun ceremesi altında dezavantajlı konumlara sürüklenirler. Bu noktada işçi sınıflarına yönelik, ulaşılması gereken önemli hususlardan bir tanesi; sınıfsal farklılıklardan kaynaklanan kültürel beğenilerin ayırımından ziyade, beğenilerin ortaklaşarak belli sınıflar tarafından benimsenmesi olarak açıklanabilir. Başka bir ifadeyle, Bourdieu’ye göre (2015: 15), sınıfa dayalı farklılıklar, ekseriyetle kültürel kalıpların dayattığı beğeni seçimleri ile süre gelir. Bu bilinçle işçi sınıfının beğeni kültürü ile ilgili bir genellemeden söz edilebilir mi? Ya da işçi habitusunun tâbi olmanın yanında ne ölçüde kültürel özerkliklere sahip oldukları tartışma konusudur.

İşçi sınıfları, kol ve kas gücüne dayalı emek piyasalarındaki varlıklarından dolayı yalnızca emek gücüne dayalı sermaye bakımından zenginlik gösterirler. Fiziksel dayanıklılık yegâne sermaye biçimleri olarak öne çıkmaktadır. Kol ve kas gücünün iktisadi sermayeye dönüşmesi modern dünyada getiri olarak sınırlı kalmaktadır. Bu sebeple sınırlı kaynak ve olanaklar içinde kültürel sermayeye erişim ekonomik sermayenin izin verdiği ölçüdedir. Dolayısıyla beğenilerden söz edebilmek için öncelikli koşul kültürel sermayedir. Kültürel sermayenin belirleyiciliği de ekonomik sermayeyi elinde bulunduran hâkim sınıfların güdümündedir.

Bourdieu, orta sınıflar için küçük burjuva terimini tercih etmektedir. Küçük burjuvalar arada kalmışlığı simgeler. Bourdieu ’ye göre küçük-burjuva, başkalarına ve başkalarının görünüşüne ilişkin yargılarına karşı akıntılı olan kimsedir. Çünkü nesnel bir bağımlılık şartı ile egemen değerlerin iradesine ve niyetine katılım arasındaki tüm

çelişkiler tarafından mahkûm edilmiştir (Bourdieu, 2015: 373-374). Küçük burjuvalar, özentilik, taklitçilik, hâkim sınıfı kopyalama ve kültürel tahakküme bilinçli olarak boyun eğen sınıf habitusunu karşılar. “Aristokratik çilecilik” terimini karşılayan ağırbaşlılık ve saflık niteliklerini içeren bu sınıf habitusu kültürel sermaye olarak zengin ancak iktisadi sermaye bakımından sınırlı kaynaklara sahiptir. Diğer taraftan Swartz’ın dile getirdiği gibi (2011: 245), baskın sınıfın hayat tarzlarını benimseyecek sermaye ve habitustan da mahrumdurlar. Bu açıdan öykündükleri yaşam tarzları onlara negatif yönde etkiler. Kültürü ve kültürlenme pratiklerini fazla ciddiye alarak sürekli gelişme gayreti içerisinde. Çünkü orta sınıfların sanatsal beğeni ile ilişki okulun getirdiği birikimle şekillenen ve bunun tezahürlerinin gergin ve ciddi bir ilişki ağı ile şekillenmektedir. Sınıf atlama gayesi bu sınıf habitusunda yaygınlık gösterir. Yaşam stilizasyonu hâkim sınıfların güdümünde seyrederek reproduksiyon tutumları ve sakil kalan kültürel eylemler sanat tüketiminde hazzı ve kolaycılığı tercih ederler. Hem işçi sınıfı hem de burjuva yaşamından izler taşıyan yaşam pratikleri, orta sınıfa mensup bireylerin arada kalmışlığını resmeder. Postmodern tüketim pratiklerinin taşıyıcılığını üstlenen bu sınıf habitusu yaşamın pek çok alanında stile önem veren yüzeyselliğin devamlılığına su taşır.

Burjuva habitusu ise total sermaye açısından varsıllığı temsil ettiği için yaşam stilizasyonunda yönlendirici ve çeşitlendirici konumdadır. Başat sermaye biçimlerine sahip olmanın getirdiği avantajlar, kültürel tüketim pratiklerine ulaşmanın elverişliliği, beğenileri tasnif eden, muteber olanın belirlendiği karar merci olarak simgesel bir iktidar oluşturur. Bu noktada Wacquant’a göre (2014: 67), hâkim sınıfların ayırım hissi, sembolik düzen içerisindeki maddi yeterliliğe sahip olunması kültürel ürünler üzerindeki hakimiyetin göstergesidir. Bu hakimiyet, saf beğeniye sahiplenilen meşruiyet sağlamak üzerine inşa edilen kültürel iktidarın temel payandasını oluşturur. Kültürel düzenin sağlanması saf beğenin saptanmasıyla hâkim sınıfın tahakküm aracı olarak kullandığı dayatmalarla gerçekleşir. Arun’a göre (2018: 3), bu dayatma biçiminde kaba bayağı olarak düşünülen sıradan beğenilerin reddi, yüce, rafine, seçkin beğenilere sahip kişilerin hegemonyasını meşrulaştırır. Bu durum kültürün kutsal bir noktaya taşındığı farkları oluşturur. Sınır koyucu ve kültürel eşitsizliklerin önünü açan bu tanım sosyal sınıfların ayrımını meşrulaştırır. Karademir Hazır (2014: 234) bu anlamda sınıfı

analiz edilirken kültürün değişmez kurallar oluşturan nesnel bir durum yaratan öznelliklerin değil, bizzat sınıf örüntülerinin kurucu etmeni olduğunu vurgular. Çünkü aşağı sınıfların resmi olarak kültüre karşı boyun eğen bilinçsizce benimsenen, tanıma ve kabullenme edimleri egemen pozisyonda olanlar için tahakküme karşı direnmemenin meyveleridir. Bu noktada söz konusu kültürün düzen kurucu işlevi koşullara uyum sağlayan bireylerin, keyfi olarak boyun eğme ve düzenin devamına edilgen konumları tahakkümü meşrulaştıran görünmez bir iktidar biçimidir. Bu özellikle alt sınıflar için gerçekleşen beğeni pratiğidir. Genel olarak tahakkümün bilinçli olarak kabul ediliyor olması sınıf fraksiyonları arasındaki mücadelenin yadsındığı anlamına gelmez. Çünkü Bourdieu'ya göre (2015: 458) sınıflar arası hiyerarşinin algılanması fraksiyonlar arası çekişmenin konusu dahilindedir. Bu mücadele klasik haline gelen sınıflanma pratiğinin temel dinamiğidir.

2.3. Toplumsal Bir Yargı Olarak Beğenin Oluşması, Kültürel Sermaye ile İlişkisi

Beğeniler birer seçimler bütünü olarak, toplumsal uzamda bireyin kimliğini, aidiyetlerini, eğilimlerini ve yatkınlıklarını bir kesişim kümesi etrafında sınıflandırmaktadır. Bunun hiyerarşik bir biçimde tasnifi diğer kademelerde konuşlanan bireyler arasında meşru ve avam ikilikler meydana getirmektedir. Ancak beğeniler yaşam tarzı olarak bireyin doğduğu andan itibaren yatırımları aracılığıyla şekillenerek inşa olmaktadır. Bunu salt kültürel tüketimin güdümünde kalan yüksek sanat formuyla ilişkilendirmemek gerek, beğeni sosyo- kültürel, politik ve sınıfsal ayrımın nüanslarını taşıdığı toplumsal izlerin en ücra noktaya etki ettiği her türlü pratiğin analiziyle ulaşılabilir. Nitekim “habitus yaşam öykümüzün ve kimliğimizin bir veçhesidir” (Joas ve Knöbl, 2019: 37). Onun aracılığıyla muhtelif her hususta algı, düşünce bakış ve sınıfsal aidiyete ilişkin veri elde etmek mümkündür. Bunu belirlenmiş bir alana atfetmek ya da kültür sosyolojisi bağlamında tercih ve eğilimlerin araştırmalara konu olmaları *kültürel sermaye* ile mümkündür. Sınıfların diğer sınıflar arasındaki ayrımı meydana getirmesi kültür bakımından farklılaşan estetik algılayış ve sanatla kurulan ilişki bağlamında değişim göstermektedir. Bu bağlamda

“Bourdieu’nun kültür sosyolojisine yaptığı iki göz kamaştırıcı katkı, kültürel tüketim (Ayrım) ve üretim (Sanatın Kuralları) hakkındaki kitaplarıdır” (Fowler, 2017: 456). Bunun yanında *A Middle-Brow Art* (Fotoğrafçılık: Az Kültürlü Bir Sanat) sosyal sınıflar arasında değişkenlik gösteren sanat ve kültür algısını açıklamaya, sınıf fraksiyonları arasında kültürün nasıl temellük edildiğini sanat anlayışları çerçevesinde açıklanmaya çalışılmaktadır.

Beğenilerini kültürel tüketimle bağlantısı gözetildiğinde bunun oluşum evrelerin nasıl meydana geldiği önemli husus haline gelir. Beğenin meydana geliş süreci, şüphesiz ki yaşama gözlerin açılmasıyla beraber çocukluk dönemi, ailenin öğrettikleri ve kişinin yaşamında mihenk taşı olan okul ile gelişerek toplumsal sınıfın sınırları içerisinde şekillenir. Estetik algılayışın kişisel duyarlılıktan çok, habitus ölçeğinde sınıfsal öğretilere angajedir. Bu yönüyle beğenilerin inşası konumlanıştan süregelen bir eğilim bütünüdür. Buna istinaden Bourdieu (2015), *Ayrım*’ da sanatın kıymetinin doğuştan olduğu fikrine karşıdır. Zira Jourdain ve Naulin’in (2020: 85), vurguladığı gibi kişilerin kültürel sermayelere göre değişkenlik gösteren estetik yargı biçimleri bunu göstermektedir. İyi eğitim alan varlıklı aileye mensup, burjuva sınıfında konumlanan bireyin bir sanat yapıtı karşısında takındığı tavır ve yorumlama daha karmaşık ve detaylıken, vasat bir tedrisattan geçen ve alt sınıfa mensup bireyin sanatsal yorumu çığ ve yüzeysel kalacaktır. Bourdieu bunu, *Sanat Sevdası* yapıtında bir kez daha tasdik etmiştir. Avrupa’daki müze ziyaretlerinin sıklığını ve ziyaretçi kitlesini tahlil eden çalışmasında Bourdieu, geziyi özendiren etmenleri, sanat eserlerinin alımlanmasındaki faktörleri tartışmaya açar. Ona göre, müze ziyaretlerinin sıklığı sosyo-politik konumlanma, eğitim geçmişi ile bir korelasyon göstermektedir. “Kültürel eserlere erişebilmek, eğitilmiş sınıfın bir ayrıcalığıdır” (Bourdieu ve Darbel 2011: 69). Kültürel adetler, yatkınlıklar, sanat tüketimi eğitim ve toplumsal kökene paraleldir. Bu noktada kültürel görecelikler yadsınarak sınıf temelli kültürel ahenksizliğin oluşturduğu hiyerarşik bir düzen meydana gelir. Toplumsal tabakalaşmanın başka bir yüzünü oluşturan bu düzen, yalnızca tüketim pratiklerinin değil katılımcı olarak sanatsal olarak üretim anlamında doğru orantılı olarak kültürel mülkiyete sahip faillerce ifa edilen sistematik bir düzene karşılık gelir. Nitekim Gerro ve Yaish’e göre (2008), habitus eylemleri anlamlı bir bütün olarak sergileyen ifade

biçimine dönüştürür. Bu noktada zevkler ve pratikler katılım aracılığıyla somutlaşır. Hem üretim hem de tüketim noktasında beğeniye yönlendirmede tekelleşmeyi meşrulaştıran kültürel sermaye, iktidarın ve sembolik iktidarın sosyolojik ögesidir. Susen'e göre (2019: 214), toplumun kültürel ve ekonomik üretim mekanizmaları iktidar ve sermayeye ulaşma arzusuyla hâkim sınıflar ve diğer alt kademedeki sınıflar arasındaki sınıflar arasındaki çekişmeden ileri gelir. Bu mücadelenin enstrümanları kültürel sermayedir. Dolayısıyla imtiyazlıların meşruiyetinin devamlılığı, beğeniler üzerine temellenmiş beğeniye şekillendiren tercih ve eğilimleri yaftalayan saf ya da bayağı olarak tanımlanan kültürel faaliyetlerle ilişkilidir. Kültürel faaliyetlerin gizil konulara ışık tutarak toplumsal konuma dair fikir beyanında bulunmasının yanında, toplumsal koşullar tarafından sınırlanarak belirli bir ölçüğe sıkışmış “olasılıklar evreni” tasarlar. Bu ethosun oluşturduğu, sınıfın buyurduğu, eylem ve pratikler olarak karşılık bulur. Bunlar yarı otomatik, yarı stratejiktir. Arun'a göre (2013: 48), kültürel üretim ve kültürel tüketim kişilerin statülerini belirleyen mücadele ettikleri toplumsal pozisyonların en açık göstergeleridir. Bu mücadele, kültürel tabakalaşmanın en net kanıtıyla öne çıkan paradigmanın temelini oluşturmaktadır. Kültür, yaşam tahayyülünü, sembolik kazanımların yanında bilişsel yetkinlikleri bünyesinde barındıran, değişik alanlarla girilen ilişkinin toplamını oluşturur. Bu yönüyle, sanatı, beğeniye yatkınlıkları kültürlü olmayla ilişkilendirmek yanlış olmayacaktır. Herbert Gans (2012: 105), tanımlanacak olan yapıları yüksek kültür, üst-orta kültür, alt-orta kültür, aşağı kültür ve sözde-halk aşağı kültürü olarak adlandırmaktadır. Bu noktada Bourdieu ile ayrıldığı nokta, popüler kültürü tıpkı yüksek kültür gibi beğeni kültürü etrafında şekillenen kültürel tüketim pratiği olarak ele almasıdır. Ancak Gans sınıf temelli beğeni ayrımlarının yanında, toplumsal grupların farklı parametrelere ayrılan niteliklerine göre kültürel bir tasnif meydana getirir.

Popüler kültür hem olumsuz hem de olumlu anlamları barındıran kitleyi karşılayan kültür formudur (Özensel, 2020: 227). İlk etapta zengin kesimlerin isteklerine karşı üretimde bulunan bireyler zamanla değişerek, daha geniş kesimlere hitap etmeye başlamıştır. Bu noktada atomize olan bireyin uyuşmasını neden olan, hazcı bir tutumun egemen olduğu yüzeysel niteliklere sahiplik kanısı hakimdir. Bunun yanında güdük kalan beğeni yapısını imleyen popüler kültür, alt ve orta sınıfların

estetik tercihlerine karşılık gelen özelliklere sahiptir. Bilfiil tüketim kültürünü yaygınlaştıran kapitalizm ile bütünleşen, belirli kültürel kodların şematize olduğu, kitleyi pasifize eden ideolojik bir eğilimdir. Yüksek kültürle bariz sayısal bir farkın görüldüğü homojen bir yapıya sahip olan popüler kültür yaratıcıları, Gans'ın vurguladığı şekliyle (2012: 47) beğenilerini genel izleyiciye kabul ettirmeye çalışarak kültür yaratıcıları olarak yönlendirici bir işlevi görmeye çalışırlar.

Yüksek kültür ise elitist tutumun hâkim olduğu, entelektüel-sanatsal eğilimler bakımından dar bir kitleye hitap eden kültürel seçenekleri tarif eder. Görece iyi eğitim almış bireylerin kültürel sermayelerinin ürünü olan yaklaşımlarının entelektüel ilgiyle harmanlanarak sanatsal ürünlere olan bakışı resmeder. Özensel'e göre (2020: 230), Yüksek kültür genellikle yüksek sanat formuyla ilgili olarak klasik müzik, tiyatro, bale gibi güzel sanatların hâkim olduğu toplumu meydana getiren üst sınıflarla özdeşleşen kültürün bir parçasıdır. Bu noktada zevk ve haz öne çıkan ana etmenlerdir. Özellikle, yüksek kültürün kendisini konumlandığı yer kültürü yönlendiren bunu keyif uğruna estetik dertlerini yatıştıran seçkinlik mertebesidir. Gans'a göre onlar (2012: 112), Estetik konulardaki tartışmalara yön verirler; Aralarındaki fikir ayrılığı çoğu zaman gelecekte gün yüzüne çıkacak eserleri etkiler.

Egemenlik alanının sembolik de olsa belirleyici unsuru olarak kültürel ve ekonomik sermayeye dayalı yapısı, kazanca dayalı mukayeseli bir okumayla belirlendiği görülmektedir. Kültür sosyolojisinin burada sınıf fraksiyonları arasındaki ayrışmayı öne süren dinamiklerinin yanında, kültürün içkin formunu düzenleyen kilit görevi, beğeniyi oluşturan iskeletin öncülüdür. Zira Akın'a göre (2020: 109), kültür toplumsal üretim dinamikleri içerisinde kendisini oluşturan sistemi tekrar üreterek toplumsal değişime bağlı olarak dönüştürmektedir. Çünkü beğeniler ortak kesişim paydaları oluşturarak, bireyler arasında insanları gruplandırır, benzer eğilimler gösteren kimseleri kaynaştırır. Bireyler arası mutabakat oluşturarak, uyumlu kalabalıklar tasarlar (Bourdieu, 2015: 354). Buna rağmen algı, biliş ve eyleme mukabil, habitusların meydana getirdiği sınıfsal farklılıklar, "kültürel bakımdan" ayrımlar yaratarak muhtelif yaşam tarzlarının sınıf üyelerinin farklılaşmak amacıyla sarf edilen çabaya istinaden ihtilaflar yarattığı söylenebilir (Joas ve Knöbl, 2019: 53). Bunlar genellikle sembolik kazanımlar ya da sermayelerin dönüşümünü tetikleyen güç

istencinden kaynaklanmaktadır. Sınıf atlama amacı hem ekonomik hem de kültürel alanda yaşam biçimlerinin sistematik değişimini etkileyen payandalardır. Braubaker’a göre (2007: 224), sembolik malların kullanımı, sembolik kârın ötesinde güç alanlarına nüfuz ederek statü kazanma istencidir. Burada kastedilen, sembolik mallarla etkileşime girmek kültürel sermaye nosyonuna direkt etki eden, toplumsal uzamda konumlanmayı belirleyen ölçütlerdendir. Çünkü bunlar kişinin kendini keşfetmesi, ait olduğu yer ve mekâna uyum sağlamayarak hüviyet kazanma biçimleridir. Kişinin istikametini belirleyen beğeniler, anlamlandırma akışı olarak kişinin kendini bulma sürecidir.

Zevk birer beğeni yansıması olarak, tüm dünyada sınıf paydaşlarını birleştiren faktördür. Jourdain ve Naulin’e göre (2020: 94), zevk hem mensup olunan sınıfa hem de diğer sınıflara mesafe koyan çizgidir. Analitik düzlemde beğeni ve kültürel sermaye ilişkisi öne sürülen formülasyondan daha karmaşıktır. İktisadi sermayenin olmadığı ya da görece daha az olduğu durumlarda konumlanmayı belirleyen imleç görevi görür. (Fowler, 2017: 459). Dolayısıyla beğeni aynı zamanda sınıflanma mantığındaki ana ögedir. Sınıflanma mücadelesinin kimliğini, mertebeler arası rekabeti olağanlaştırarak kültür ürünleri eksenine yayılan ayırım politikası sergilenir. Sembolik ayrımlar hem teorik hem de toplumsal içeriklidir. “Gündelik pratik tercihlerimiz, yüksek/düşük, parlak/sönük, benzersiz/sıradan, önemli/önemsiz gibi temel kavramsal sınıflandırma biçimleri etrafında düzenlenir” (Swartz, 2011: 257). Bu sınıflanma Bourdieu’nun belirlediği beğeni tasnifini ifade eden kültürel iyeliklere dayanır. Kültürel sermayenin (bilgi, kültür ve eğitim vasıfları) dağılımının; *Meşru beğeni* (Hâkim beğeni) burjuvaya ait olan beğeni, *Ortalama beğeni* (Orta sınıf beğeni) küçük burjuvalara ait olan beğeni, son olarak *Popüler beğeni* (halk sınıfları) işçi sınıfı beğenisi olarak öne çıkmaktadır.

Meşru beğeni; hâkim sınıfların hayat tarzıyla kendisini kabul ettiren, hiyerarşik skalayı elinde bulunduran tayin edici rol üstlenir. Meşru beğeni, eğitim seviyesine paralel olarak yükselir ve egemen sınıflar içerisinde görece zengindir. Diğer sınıf fraksiyonlarının beğeni evrenini yönlendiren, yüksek standartları belirleyen kültürel çeşitlilik bakımından en zengin beğeni formuna karşılık gelir. Kurt’un (2020: 50), vurguladığı gibi alanlardaki kültürel meşruiyet kurallarına sahip baskın sınıflar, beğenileri, hayat tarzlarını, estetik tercihlerini çeşitli manevralarla meşrulaştırarak,

tercihlerini seçkinlikle ifade etmektedir. Bu anlamda alt kademedeki sınıflar beğenilerini damgalamış olur. Buradaki iktidar mücadelesi beğeni kültürünün meşruiyetinin dayatarak, üstünlük sağlama ve hegemonik bir düzen kurma isteğinin bir göstergesidir. Bunun sadece yukardan aşağıya doğru gerçekleşen bir kuvvet olduğunu iddia etmek yanlış olur. Nitekim sınıfsal kimliklerin oluşturduğu aidiyetler her aşamada örgütlenmeye müsaittir. Meşru beğeni formunun alana etki etmesi kültürel sermayeyi işaret eden birikimin bir sonucu olarak örgütlenmelerin kaçınılmaz olduğunu vurgulamaktadır.

Ortalama beğeni; burjuvazinin desteklediği kültüre dört elle sarılarak hâkim kültüre gönüllü olarak angaje olmayı vazeder. Taklit ve özentiliğin başat faktörlerden olduğu bu beğeni formunda küçük burjuva olarak lanse edilen orta sınıfların kültürel edimlerini karşılamaktadır. Sınıfsal olarak yükselme gayesi taşıyan orta sınıflar bu mücadelenin gerekliliklerini yerine getirmeyi büyük bir ciddiyet ve disiplin içerisinde icra eder. Pek çok hususta ortalama olarak pozisyon alan orta sınıflar, kendilerini işçi sınıflarından yalıtarak, burjuvalarla anılmak ister. Bu yönüyle sürekli gayret içerisinde rekabetin ana aktörleri olarak alanlarda mücadele verirler. “Tıpkı egemen sınıf gibi orta sınıflarda heterojendir” (Jourdain ve Naulin, 2020: 90). Kaya’ya göre (2018: 77), Estetik değerlerini, hâkim kültürün ürettiği sanatsal yönelimlere göre tasarlamak isteyen orta sınıflar hem eğitim sermayelerinin yetersizliği hem de ekonomik anlamda doygunluğun yaşanmamış olması burjuvalara ait olan estetik tercihlerin içselleştirilememesine neden olur. Bourdieu (2015), orta sınıfları yeni yarı-burjuva terimiyle adlandırarak orta sınıfların yeni konumuyla ilgili olarak kültürel sermaye-yoğun olarak nitelendirir, ama bunların nispeten düzensiz ya da standartlaşmamış olduğunu, simgesel mal ve hizmetlerin üretiminde uzmanlaşmış olduklarını belirtir. Yani tüketim noktasında yaşanan eksiklik bu sınıfın yalnızca azami seviyede gösteriş ve hazcı tutum sergileyebildiğini göstermektedir. Görüldüğü üzere her noktada yaşanan yetersizlik ve arada kalmışlık orta sınıfa özgü konumu karşılamaktadır.

Popüler beğeni, işçi ve halk sınıfına tekabül eden sermayeler toplamı olarak birikimden mahrum kalan beğeni formudur. İşçi sınıflarına özgü olan zorunluluk beğenisi olarak da Bourdieu terminolojisinde yer bulan bu beğeni türü, tahakkümün net biçimde hissedildiği beğeni şeklidir. Buradaki tahakküm “kültürü kabul etme”

noktasında yaşanan bir dikte yönteminden ziyade “kültürü bilme” derecesine göre şekillenmektedir. Çünkü halk sınıflarının bilhassa kültürel sermayeden yoksun kalması kültürün ayırım oluşturan yapısına tabiiyetin koşulsuz kabulünü buyurmaktadır (Bourdieu, 2015: 461). Halk sınıfları en homojen olan sınıflar olarak “gerekli olanın seçilmesi” buyruğuna göre şekillenen tercihlerini basit pratik ve işlevsel olana göre seçmektedir (Jourdain ve Naulin, 2020: 91). Bunun bir seçim olması yanılgıya sebep olabilir ancak esasında bunlar, gizil dayatmalardır. Çünkü ihtiyaçlar sistemi içerisinde, tüketim eğilimlerinin habitusların şekillendirdiği, müsrifliğin ve hazzı tutumun izahı olmayacak şekilde reddedildiği ekonomik imkanlar dahilinde yaşanan kısmi seçimler bütününe işaret eder.

En nihayetinde beğenin toplumsal yaşam sistematığı içerisinde birbirinden bağımsız olarak meydana gelmediği kanıksanmıştır. Beğeni inşa eden sürecin temel dinamiği kültürel sermaye üzerine kuruludur. Toplumsal ayırımın imlecisi olarak kültürel sermaye hem hiyerarşik düzeni hem de tercih ve eğilimlerinin istikametini belirlemektedir. Sınıf, beğeni, sermaye üçgeninde toplumsal dinamikler göz önüne alındığında tercih ve eğilimlerin karmaşık yapısı kültürel sermaye analiziyle daha sistematik hale geleceği ön görülmektedir.

2.5. Kültürel Yargıların Oluşumu: Sahip Olunan Envanter ve Estetik Yargılar

Beğeniler ve tercihler, değerlerin karşılığını tercihte bulunanın değerine göre şekillendirir (Bourdieu, 2015). Bu karmaşık ama bir o kadar da işlevsel olan bu cümle tezin ana savını ifade eden atıf su götürmez bir tartışma konusudur. Bir sanat eserinin, metanın ya da eğilimin değerini alımlayıcısının gözünden aktaran, onun tasnifini özne tarafından gerçekleştiren bu okuma yetersiz mi kalmaktadır? Zevkler ve renkler tartışılmaz gibi kalıplaşmış ibarenin çürütülmesi amacıyla sınıfsal ayırmadan yararlanarak tercih ve eğilimlerin toplumsal sınıfların farklı yönelimlere işaret ettiğini söyleyen Bourdieu, görecelikten uzaklaşarak farklı bir beğeni fikrini savunur. Bu

noktada beğeniye estetik bir algı süreci olarak görüşler içerisinde nasıl bir noktada konumlandığını saptamak ve karşıt görüşler içerisinde kültürel yargıların inşa süreçlerinin zıtlıklar içerisinde mukayeseli okumak, konuyu detaylandırmak adına sağlıklı olacaktır. Bu nedenle bu başlık altında literatürde yer alan diğer düşünürlerin fikirlerine yer verilerek, estetiğin ve kültürel yargıların oluşum süreçleri masaya yatırılacaktır.

Estetik konusu çeşitli dönemlerde farklı düşünürlerce açılım getirilmeye çalışılan bir husus olarak öne çıkmaktadır. “Estetik nosyonu, insanın akıl/mantık karşısında bedenine, duyularına ve duygularına özel bir önem vermesinin sonucu ortaya çıkmıştır” (Polat, 2020: 66). Estetik, güzelin alanına giren, sanatla iç içe ilerleyen, güzelin suretlerine karşılık gelir (Timuçin, 2013: 5). Estetik genel itibarıyla duyum veya algı bilgisi bağlamında teknik ifade olarak yer bulmuştur. Algısal erginliğe yönelik bir öğreti olarak felsefinin alt dalıdır. Güzelin bilimi veyahut öğretisi olarak vücut bulan estetik, sanat felsefesi olarak algılarına gelmiştir. Kutlu’ya göre (2016: 2), Estetik alanın özerk bir disiplin olarak ortaya çıkışı Baumgarten ile anılsa da estetik, saf bağımsız bir olgu olarak estetik asıl ününü Immanuel Kant ile kazanmıştır. Kant’ın estetiğin kurumsallaşması adına yaptığı tanımlar bizleri, onun ekseninde ilerleyen beğeni pratiklerini açıklamaya götürecektir. Tunalı (1983:15), estetik olanın, güzelin tamamen süje (özne) dışında mana kazanmasının olası olmadığını, mananın (geist) irreal varlığının zaruri olarak süjeye (özne) bağlı olarak geliştiğini belirtir. Öznenin aktif konumu, bireysel anlamda yapılacak yorumlara kapı açacaktır. Kant’a göre (2006: 53), beğeni yargısı, bilgiye bağlı değil yani mantıksal değil, estetik alanın konusudur. Ona göre estetik yargılar nesnel evrenselliğe ulaşılabilir yargılar değildir, onlar öznel evrenselliğin araçlarıdır. Kant özerk bir disiplin olarak estetikte güzel ve yüce olandan etkilenmeye, insan bilincinin bu süreçte üstlendiği role odaklandığını söyleyebiliriz. Bu noktada hazzın deneyim ile ilişkisel bağlantısı vurgulanarak anlık duygularla olan rabıta ifade edilmektedir. Zira, “Duyumda duyulara haz veren hoştur” (Kant, 2006: 57) önermesiyle estetiğin, Söylemez’e göre (2017: 232) estetik yargı, öznel bilgi olmaksızın saf zevk ve zevke dayalı yargılar bütünüdür. Öte yandan kişi yüce bir şey karşısında hissedilenler ya da takınılan tavır bütün ahlaki varlıkla sarmalanarak duyumsanır. Buradaki yücelik

hissiyatı ahlaki duygulara çevrilir. İçsel duyguların tetiklendiği bu an, amaca uygunluk ilkesiyle güzellik ve yüceliğin anaforları altında anlam kazanır. Ancak bu durum belirli hatlarla çizilmiş kesinliği olan argümanlar değildir. Güzellik ve yücelik kişinin bizzatıhi sahip olduğu özgün uyumluluklardır. Kant'ın kendi deyimiyle -amacı olmayan amaçlılıklar- olarak belirli değerlendirme kriterleri öne sürülemeyeceğini ifade eder. Burada somut yasaların olmaması Heimsoeth'e göre (2007: 161), Estetik disiplin belirleyici değil, sarmal bir yargı gücü olduğunun kanıtıdır. Bourdieu, bu öznelci ve bireyselci haz ve keyfe dayalı burjuvaya dönük estetik bakışı reddeder. Hatta David Scwartz'a göre (2011: 48), Bourdieu'nün *Distinction*'un da yaptığı şey, Fransa'daki yaşam tarzı ve zevkler arasındaki ilişkiye ilişkin analizi, Kant'ın estetik kavrayışına dair fikirlerinin bir eleştirisini içerir. Kant'ın görüşlerine şerh koyan Bourdieu, beğenilerin sosyal etkiler tarafından belirlendiğini, sanat eserlerine yönelik tavrın, habitusun tarafından şekillendirildiğini bu anlamda kültürel zevklerin sosyal sınıflar bağlamında düzenlendiğini vurgulamaktadır.

Öte yandan David Hume'nin beğeni standardizasyonu ya da farklılaşması ile ifade ettiği, savlarını incelemekte fayda var. Hume, "*Of the Standart of Taste*" makalesinde Soysal'a göre (2020: 186), insanların beğeni dağılımında bariz farklar bulunmaktadır. Bunların analizi için, farklı alanlara farklı coğrafyalara bakmak şart değildir. Bu en yakınımızda olan bireylerce bile tahlil edilebilecek büyük beğeni farklılıklarına ulaşılabilir. Ancak bu beğeni testi sonucunda farklı görüşlerden kaynaklanan beğeni farklılıkları benzer eğilimler taşımayan bireyler arasında barbar ya da bayağı beğeni yaftasıyla ötekileştirme faaliyeti gerçekleştirildiği ifade edilmektedir. Bu ikili ayrım beğenilerin farklılaşmasındaki temel farkı ortaya koyarken, buna ek olarak dilin işlevinin de burada önemli bir pay sahibi olduğunu söylemekte fayda var. Her ne kadar dil belli kurallar çerçevesinde düşünceleri belirli anlamlar içerecek şekilde aktarmaya izin verse de terimleri detaylandırma noktasında farklılıklara sebebiyet verir. Burada beğeni farklılıklarını pekiştirici işlev gören dil, kavramlar üzerinde fikir birliği oluştursa da beğeniye ifade etmede yetersiz kalır. Diğer taraftan Levinson'a göre (2002: 227) Hume, beğenin algılanmasının duyuşal niteliklerin algılanmasına benzeterek, güzelliğin gerçek değerinin güzellik duygusunu alımlamaya en müsait algılayıcılar tarafından oluşturulmasını öne sürer. Bu noktada

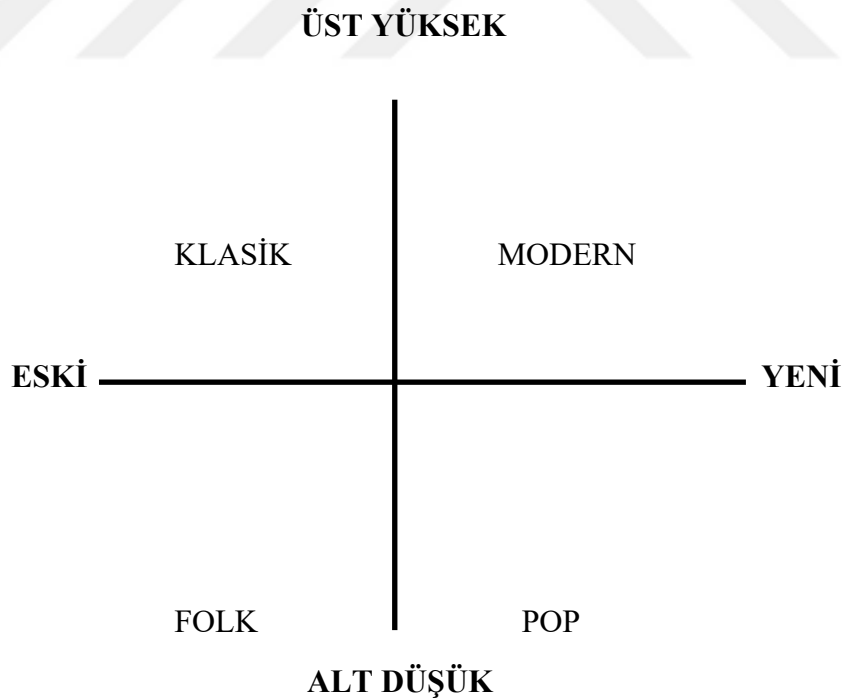
Hume'un uygun gördüğü alımlayıcılar şüphesiz sanatla meşgul olan burjuvalardır. Bu görüşlere ilişkin Bourdieu'nün somut bir ifadesi olmamasına karşın şiddetle karşı çıkacağını kestirmek mümkündür. Nitekim onun sosyolojisi halk sınıflarını gözetken ve alt sınıflarında beğeni ve estetik yargılarının “zorunluluk” olarak da olsa özerklik amacıyla varlık gösterdiğini dile getirmektedir. Diğer taraftan, Hume duygulardan kaynaklanan duyumların doğru kabulünü destekleyerek, kendinden referansın zekadan kaynaklandığını bunun standartlara uygun gerçekleştiğini belirtir (Hume, 1998: 135). Bu saf aklın çizdiği uzlaşımın tezahürüdür. Bu noktada Hume ve Kant arasında bağlantı kurulabilmektedir.

Arthur Schopenhauer'un estetik görüşü irdelendiğinde, genel olarak felsefesinin özünü oluşturan, isteme ya da tasarı olarak dünyanın, bilgiye insan zihninde oluşan tasavvurla ulaşılabileceğini iddia etmektedir. Bu bağlamda temel ekseninde bulunan insanın, dünya ve sistem içerisindeki öznellik konumunun tartışılması hem estetik hazzın hem de dünyayı anlamlandırabilmenin koşulu olacaktır. Bu noktada, Schopenhauer işe “Herhangi bir şekilde dünyaya ait olan veya olabilecek ne varsa sadece özne için vardır. Dünya tasavvurdur” (Schopenhauer, 2020: 70) diyerek başlamaktadır. İnsanı ve aklı önceleyen Schopenhauer, insanı diğer varlıklardan ayırt eden tasavvurların *sezgisel* ve *soyut* olmak üzere ikiye ayrıldığını söyler. Sezgisel tasavvurları deneyim kapsamında irdelemektedir. Öte yandan soyut tasavvur ise ona göre dolaysızca kavranılanları sabitlemeye, bağlantılar oluşturmaya ya da bunları sürekli hale getirmeye yarar (Schopenhauer, 2020: 94). Estetik deneyimin bu soyut ve sezgisel tasavvur arasında bulunduğu nokta her iki taraftan da sübjektif taraf ve objektif taraf olarak kabul edilir. Ona göre, estetik anlayışın özne yan, özne çeşitliliğini ve “yüce” duyumların yorumlarını kapsamasıdır (Kutlu, 2016: 59). Nesnel yan ise nesneleşme bakımından idelerin aktarılmasının güzele olan yönelimine karşılık gelir. Nesnel ya da özne olsun Schopenhauer estetik anlayışı irade ile tanımlayarak güzelliğin nesnedeki iradeye göre şekillendiğini ifade eder. Bu bireyin atadığı anlamdan kaynaklı oluşan tasarının nüveleridir. Bunu sanatla bağdaştırılmasında, ideanın kaynak olarak sanatla erişmek istediği nokta, nesnesi öze ait olan ideanın çekirdeğidir. Yani sanat estetik anlamda bir dışavurumdan öte şeylerin kaynağına ulaşmak üzere yapılan bir yolculuktur. Bunun temel itkisi iradenin yönlendirdiği

tasarıdan kaynaklanmadır. Bingöl'e göre (2020: 392), Sanat, şeylere anlam atfeden onları yapanı yansıtan, özü gösteren görünürlük aracıdır. İsteme ile somutlaşan bu durum şeyleri daha iyi gösteren bir algılayış biçimidir. Schopenhauer'un estetik anlayışında sanatın amacını tanımladığı noktada Bourdieu ile benzeştiği noktalar bulunmaktadır. Zira Bourdieu'ye göre estetik algılama modunda, temsil nesnesine göre sanatsal niyetin ürünü olan sanat, tümüyle estetik yatkınlığı zorunlu kılar. Sanatçının yaratıcı tutkusunun anlam arayışına göre şekillenir (Bourdieu, 2015: 52). Bu ortaklığa rağmen öznellik vurgusunun Schopenhauer'un estetik anlayışına köşe bucak nüfuz etmesi Bourdieu ile ayrımını net bir biçimde çizmektedir. Nitekim Bourdieu göre estetik yargıların oluşumunda toplumsallık vurgusu baskındır.

Bu noktaya kadar estetik algı süreçlerinin farklı düşünürlerce nasıl okunduğu Bourdieu ile farklılıklarına değinmeye çalıştık. Ortak kesişim kümesi olarak estetiğin oluşum sürecinde görecelilik ve öznenin hâkim olduğu kültürel yargı pratiğinde benzer görüşlerin hâkim olduğu saptandı. Muhakkak ki her savın kendi tarihsel bağlamı içerisinde değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu bağlamda Bourdieu'nun kendi çağdaşları arasında beğeni teorisine karşı üretilen ya da bundan bağımsız öne sürülen tezler arasındaki ayrımı belirginleştirmek gerekmektedir. İlk olarak Hebdige'nin 1979 yılında yazdığı "Altkültür: Tarzın Anlamı" Britanya'nın savaş sonrası gençlik altkültürü stillerine sembolik bir direniş biçimi olarak odaklanması beğeniye genç kültürü- yetişkin kültürü altında incelemektedir (Hebdige, 1979). Öte yandan Bourdieu ile benzer bir yaklaşım sergileyen Paul Willis'in "Emeği Öğrenmek: İşçi Sınıfı Çocukların İşçi Sınıfı İşlerine Nasıl Ulaştığı" kitabında iş-burjuva ikiliğine dayanan bir estetik algılayış ve beğeni algısı tasnifinden bahsetmektedir (Willis, 1977). Sınıflandırma içerisinde Bourdieu'ye en net muhalefeti ve sert eleştiriyi barındıran bireyselci kanadını; (Featherstone, 1987; Bauman, 1988); Lash, 1988) oluşturmaktadır. Arun'a göre (2018: 4-5), yaşam tarzları ve kültürel tüketimi ele alma biçimleri postmodern çağdaki tabakalaşmadan kaynaklı olarak güncelliğini yitirdiğini bundan dolayı ticarileşmenin her noktaya nüfuz etmesinin ürünlerin kimlik ve aidiyet kazanma adına gerçekleştiğini savunulmaktadır. Bunun toplumsallıktan azade yapay yönelimler olarak, kişinin gerçek kimliğinden öte, olmak istediği insan için sarf ettiği çabanın çıktılarıdır. Yani tüketim, bireyin saf kimliğini gizleyen yaşam tarzlarını

maskeleyen imaj dejenerasyonudur. Dolayısıyla beğeniye ve estetik yönelimlere tüketim pratiklerini göz önünde bulundurarak bakmak elzemdir. Başka bir yönelim türü olan kültürel hepçillik (cultural omnivore) tezidir. Homoloji sistematüğini kullanarak kültürel sermayenin inşa ettiğı kültürel çeşitliliğın günümüzde etkinliğini yitirdiğini savunan savlardır. Di Maggio (1987),; Peterson (1992),; Peterson ve Simkus (1992),; Peterson ve Kern (1996) gibi çalışmaların öncülüğünü üstlendiğı bu tez Bourdieu'nun düşüncelerini yadsıyarak “toplumsal hiyerarşı yapılarını kültürün eylemsel alanını dışlayarak estetik yargıya indirgemeyi” (Budak, 2015: 179) savunmuşlardır. Tabakalaşmadan süregelen belli pratiklerin belli kesimlerce yapılma argümanı, bu sosyologların yaptığı çalışmalara göre her birey kendi sınıf habitusunun izin verdiği kültürel pratiğı yapmakla yükümlü değildir. Sözgelimi iyi eğitim alan bir burjuvanın kitle kültürü ürünleri tüketmesi doğal bir hadisedir. Hepçillik-tekçillik tezinde önemli olan farklı türlerde tüketilen kültürel ürünlerin oluşturduğu çeşitliliktir.



Tablo 1: Kültürel ürünlerin teorik uzamları (Arun, 2018: 7).

Di Maggio'nun beğeni ayırımını şematize eden Arun, beğeni repertuarının dört boyutlu bir uzamda değerlendirilmesini gerektiğini işaret eder. Karademir Hazır ise (2014: 234), bu yaklaşımların sınıf ayırımını göz ardı etme ihtimaline karşın Bourdieu sonrası

sınıflama ve kültürel tüketim ve estetik yargıların oluşum süreçleri sınıfın yok ama var halini tartışmaya açmıştır. Bununla ilgili “sınıfın izleri kolektif hareketlerde değil, gündelik yaşantımızı, alışkanlıklarımızı, değerlendirme şemalarımızı içeren bireysel alanlarımızda aranması” gerektiğini ifade eder. Bireylerin sosyal ilişki ağlarını ve de hayat tarzlarını oluşturan gündelik yaşam pratikleri bütünü, aslında sınıflar arasındaki güç ilişkileri aracılığıyla şekillendiği vurgulanır. Kültürel hepçillik tezinin bu noktadaki konumu, meşru beğeni formunun artık tedavülde olmadığı her şeyin değerlendirmeye açık olduğu katı hiyerarşik tablonun daha heterojen olduğu bir beğeni ve estetik pratiği olduğu aktarılır. Bu noktada hepçillik tezi gizil de olsa sınıf bilincini diri tutarak eşitsizliklerin kaynağı olmaya devam etmektedir.

2.5. Kuşaklar Sosyolojisi ve Beğeni Kıstasları

Kuşak kavramını TDK’ya göre aşağı yukarı benzer yıllarda doğmuş olup aynı çağın koşullarını sahip olan, dolayısıyla birbirine benzer sıkıntıları, yazgıları yaşamış, benzer ödevlerle yükümlü olmuş kişiler topluluğu olarak tanımlamaktadır (www.tdk.gov.tr). Bu noktada Erden Ayhün’e göre (2013: 97), belirli yıllar arasında doğan bireyler arasında görüş birliği, duygu ve düşüncelerin ortaklaşması gibi yaşa dayalı kolektif bir davranışsal bütünden söz edilir. Mannheim kuşakları; “belirli bir yaş süresini ve yaşam döneminde önemli tarihsel ve sosyal olayları paylaşan sosyal yapılar” (1952) olarak tanımlar. Kuşaklara göre sınıflandırma “dönemin özellikleri dikkate alınarak Sessiz Kuşak (1925-1945), Bebek Patlaması Kuşağı (1946-1964), X Kuşağı (1961-1981), Y Kuşağı (1981-2000) ve Z Kuşağı (2001 sonrası) şeklinde” (Yıldız ve Emecen, 2019: 361) yapılmaktadır. Yaş ve doğum tarihine dayalı bir sınıflandırma indirgemeci tasnif yöntemi gibi görünse de algıların tutumların genellenebilir ölçeği olması bakımından, jenerasyonların bir olay veya olgu karşısında takındıkları tavrın sosyolojik olarak değerlendirilebilmesine olanak sağlar. Sosyo-ekonomik, siyasi, sosyal farklılıkların gözetildiği dönemin zeitgeist (ruh hali) bireylerin karakterinde davranış bütününde ve eğilimlerine sirayet eden farklılıkların temelini oluşturmaktadır. Bu noktada tüketim biçimleri, kültürel eylemler bakımından her jenerasyonun belirli bir pratiğinden söz edilebilir. Bu bağlamda tercihlerin ve

seçimlerin çeşitli parametrelere göre gösterdiği değişkenlik yaşın, tecrübenin dayattıklarıyla farklı zaman dilimlerinde farklı yönelimleri içerir. Bourdieu'nun kültür tüketimin ve ayırımın doğasını anlamak için çizdiği çerçevede yaş ve jenerasyon faktörünün bağımsız bir değişken olarak sirayet etmesi, değişimin izlerini tahlil edebilmek adına yetersiz kalmaktadır. Ona göre “insan her zaman birinden daha yaşlı veya daha gençtir. Bu yüzden ister yaş sınıflandırmalarıyla olsun ister kuşaklara göre olsun, sınırlar tamamıyla değişkendir ve manipülasyonların temel meselesidir” (Bourdieu, 2016: 174). Genel itibariyle nesillerin öneminin, moda ve kültürel değişimle doğru orantılı olarak değişmesi Bourdieu'nün yadsıdığı kuşakların yönelimiyle şekillenmektedir. Benzer bir biçimde *The Field of Cultural Production* kitabında yaşlı nesil ve genç nesil yazarlar arasındaki farklılıklara değinen Bourdieu, yaş mücadelelerine sahne olan kültürel mecraıyı mercek altına alır (Bourdieu, 1993). Bourdieu gençliğin ve yaşlılığın toplumsal inşa olduğunu, mücadele içerisinde toplumsal yaş ve biyolojik yaş arasında bir çatışma olduğu kanısını taşır. atışmanın ana kaynağını eğitimin oluşturduğu, eğilimlere yön veren zevkler Turner ve Edmunds'a göre (2002: 223), farklı eğitim seviyelerinin farklı sistemlerine göre şekillendiğini, sistemsel kuşak çatışmasının eğitim ile biçimlendiği vurgulanır. Bunun tüketim kalıplarıyla desteklenerek ivmelenmesi, yaş farklılıklarının şaşırtıcı derecede yaşam stilizasyonunda ahenksizlikler yaratmasına sebebiyet verir. Bu ayrımlar, yaşam seyrinde farklı ihtiyaçların belirmesi, düşünce kalıplarındaki değişimleri tetikleyerek yaşa bağlı verilerin yorumlanarak gruplanmasını gerekli kılar. Nitekim sosyolojik tahlilde her veri bağlamı içerisinde değerlendirilmektedir.

Yaşam seyrinin belirli bir aşamasında ortaya çıkan kısıtlamalar veya belirli bir dönemde doğan insanlar, belirgin biçimde farklı sosyalleşme yaşadıklarından dolayı farklı kefelere değerlendirilmesi gereken parametreleri taşırlar. Sorumluluklar, ihtiyaçlar, yetenekler çağın gereklilikleri dolayısıyla bireyin biyolojik yaşına uygun davranış modelleri yüklenir. Bunun kültürel pratik yönü söz konusu olduğunda, beğeni kriterlerinin zamanın ruhu ve kuşaksal etkinin güdümünde şekillendiği beğeni formülasyonu gündeme taşınır. Zira sosyal varlık olarak insanın akran ve dönemsel furyalar etkisinde şekillenen davranış kalıpları sergilemesi gayet doğaldır. Bu noktada Bourdieu'nün tasnifini yaptığı sınıfsal ve hiyerarşik yapıyı inkâr etmiyorum ancak

kuşak farklılıklarının Bourdieu nezdinde ilgi görmemesini bir eksiklik olarak addediyorum. Kuşak sosyolojisi kavramında negatif ayırım, haleflerini kötüleme yoluna giden ötekileştirici bağlamı kanıksamıyorum. Ancak bir ayırım stratejisi olarak eğilimlerin, tercihleri gözlemlemenin önemli bir ölçütü olarak beğeni kriterlerine göre yaş faktörünün önemli bir belirteç olacağı açıktır. Hâkim entelektüel, sosyal ve politik koşullardan kaynaklanan benzer baskın etkiler, çağdaş bireylerin hem erken hem de geç dönemde onları fikir birliklerine göre gruplayarak nesil olarak tanımlar. Bu yalnızca ortak etkilere maruz kaldıkları için değil aynı zamanda fikirler tarihi açısından, çağdaşlık, benzer koşullara maruz kalma durumunun sonucudur. Strausse ve Howe ise (1992), sınıf temelli bir ayırımı kohort kavramını kullanarak açıklar. “kohort, belirli bir süre içinde doğan bir grup insan olarak betimlenmektedir” Diğer taraftan, Aydın’a göre (2020: 20), bu kuşak karakterleri benzer nitelikler taşıyarak ortak inanç ve deneyimler sahiptir. Deneyimler kuşağın üyesi olan kimseler tarafından kabul edilir ve aktarılır. Bu eşsiz deneyimlerin düzenlilik ve alışkanlık olarak benimsenmesi, rutin haline gelen davranışların kalıplaşarak yaşa bağlı bir ethos haline gelmesi olasıdır. Nitekim tüketimin ana ekseninde olduğu bir ayırım politikasında sürekliliğin gerekliliği benimsenen edim için bir pozisyon atayıcıdır. “Alışkanlıklar günlük yaşamın başat özellikleridir ve günlük tüketimin bileşenleridir, ancak alışkanlık kavramını kullanmak konusunda büyük bir isteksizlik mevcuttur” (Warde, 2014: 292). Bunun bilişsel kapsamının da öne çıkıyor oluşu kültür sosyoloji sınırları içerisinde değerlendirmenin yetersiz kalabileceği inancının taşınmasından kaynaklanır. Ancak mevcut sınırlar içerisinde Bourdieu’nün habitus olarak tanımladığı sistemik açılama, eğilimlerin somutlaştığı alanda alışkanlıkların tüketim üzerindeki etkisini perçinlemektedir. Bu noktada her kuşağın belirli kalıplar içerisinde gerçekleşen tavırları, eğilimleri, tüketim biçimleri ya da hayat tasavvurlarının salt “harf ile sınırlandırılan” tektip sınıflandırma kısıtlanması, özenle ilgilenilmesi gereken kangrenli bölge olarak görülmesine neden olur. Multidisipliner alan öznesi olarak pek çok alanın araştırma konusu haline gelmesi, özellikle irdelenilmesi gereken aksiyonu şart koşan pragmatist yaklaşımları tedavüle sokar. Özellikle biçin rollerin kişiler üzerinde ket vurucu nitelikler içermesi gerekiyor. Güdücü ve Balcı’ya göre (2020: 108), örneğin, X kuşağının zorlu şartlar altında maddi yetersizlikler altında yetişmesi onların çalışkan, sadık, kanaatkâr, gerçekçi özellikler barındırdığı ancak bir taraftan

da yeniliklerden kopuk ve tutucu davranışlar sergilediği öne sürülür. Z kuşağı için ise, teknoloji ile etkileşimi iyi olan, yeniliklere karşı tutumun sağlıklı olduğu bilgiyi önceleyen aynı zamanda bağımlılık seviyesi yüksek olan tembel bir jenerasyon söylemi mevcuttur. Bu nitelermelerin kanıtlanmış verilerle doğruluk payı bulunmasına rağmen indirgemeci ve damgalayıcı olduğunu söylemek gerekir. Ayrıca zıt özelliklerin ve kuşak üyelerinin birbirleriyle karşılıklı etkileşim kuramaması ve somut bir alan paylaşamaması çatışmanın kaynağı olabilmektedir. Bu noktada dikkat edilmesi gereken her bir kuşağın kolektif tarihsel bağlamı içerisinde saf nitelikleri ile değerlendirilmesidir. Kuşak içi ya da kuşaklar arası çatışmanın önemi bu noktada tezahür etmektedir. Çünkü çatışma ahengin, denge düzen birlikteliğinin olmayışından süregelen mücadelenin belirgin özellikleridir.

Büyük bir olumsuzluk olarak algılanan çatışma Simmel'e göre bir zenginlik kaynağıdır. Simmel'e göre toplumsal alanda her zaman harmoni ve çatışma vardır. Cazibe ve nefret, aşk ve nefret her noktaya nüfuz etmiştir. Ona göre, gerçekte hiçbir grup mükemmel bir tutarlılık içinde değildir ve çatışma sosyal hayatın köklerini oluşturmaktadır. (Tezcan, 1997: 15). Nitekim çatışmanın amacı muhtelif ikilemlerin üstesinden gelebilmektedir. Bir tür ortaklaşma yoludur (Simmel, 2009: 87-90). Burada Simmel'in kastettiği ortaklaşma, benzeşmenin ötesinde birliktelik sağlamadır. Zira Bourdieu'nün da dediği gibi değerlerin ve beğenilerin oluşumu kendine has önemi öznel duyarlılıktan yalıtılarak toplumsal uzamın koşulları uyarınca edinilmektedir. Warde'ye göre (1997: 74), bu noktada yaş, önemi azalmayan önemli bir değişkendir. Aslında, belki de daha önemli hale gelmektedir, çünkü çok basit bir yaş ve tercihler arasındaki ilişki, daha büyük önem arz etmeye başlar. Bunun enformasyon toplumu ve teknolojik gelişmeler dolayımı nüansları açık ve net bir biçimde göstermektedir. Tüketim kalıpları, tüketim araçları eğilimler ve davranışlar paradigma değişimine uğrayarak dijital sistemlerin hayata girmesinin sonuçlarını taşımaktadır. Sanal dünyayla olan etkileşim, yeni medya araçlarının kullanımının yaygınlaşması, teknolojinin baş döndürücü gelişmeleri, kuşaklar arası farklılıkları birleştirerek çatışmanın boyutunu değiştirmektedir. Burada yaşanan problemler kuşakların teknolojiyle yaşadıkları münasebetle ilişkili olarak sınıflandırmaya tabi tutulmaktadırlar. Kuyucu'ya göre (2017: 846), genellikle dönüm noktaları, savaş ve

tarihsel gelişmelere koşut şekilde belirlenen kuşak sınıflandırması teknolojiyi kullanma biçimlerine göre belirlenmeye başladı. Bu denli önem taşıyan gelişmeler, kuşakların beğeni alışkanlıklarının da teknolojiye göre şekillenmesine neden olmuştur. Beğenin sayısal sistemler ve akıllı telefon çağında tüketim şekillerine ve tüketim hacmine göre belirlenmesi davranış biçimlerinin analiz edilebildiği, estetik yargılar ve genel olarak tüketim kalıplarının veçhelerini karşılar. Burada sözü edilen “sosyal ve kültürel rollerin ortaya çıkardığı ‘ben kimim’ sorusunun karşılığıdır” (Sunar ve Demiral, 2018: 41). Çünkü kültürel farklılaşmanın getirdiği beğeni ayrımları kişinin kimliğinden yola çıkarak eylemlerine nüfuz eder. Bu noktada kültürel rollerin yaş ölçütünde edimlerinin tabakalaşmaya meyilli hali, kuşaklar arasında beğeniye teknolojik saha üzerinden okumayı gerekli kılmaktadır.

Beğenilerin teknolojik gelişmelere paralel ilerleyişi küreselleşme ve bilgiye erişimin gerekliliğin ön koşulu olarak karşılaşılan bir husus olarak sıyrılmaktadır. Neoliberalizm, dijitalleşme, kültürel emperyalizmin boyut kazandırdığı her noktada toplumun en kılcal damarı olan bireyi derinden etkileyerek kuşak ayırt etmeksizin hakimiyeti altına almaktadır. Bu noktada etkilenme oranının belirlediği kuşak farklılıkları, tüketimin boyutları ve sınıfsal ilişkiyi karmaşıklaştırmaktadır. Her şartta hedonistik olarak algılanan tüketim faaliyeti, kişinin kültürel yargılarının silikleştiği homojen tercihlerin ulaşıldığı tüketim biçimlerini meydana getirir. Buna rağmen kuşaklar arası beğeni farklılıkları ya da gizil mücadeleler devam eder. Bourdieu’nün de dediği gibi sınırlardaki geçişkenlik azaldığında, yaş baremlerinin üzerinde ve yaş sınırları konusunda anlaşmazlıklar oluşur. Bu çatışmalarda temel mesele, güç ve ayrıcalıkların nesiller arası aktarılmasıdır. (Bourdieu, 2016: 184). Bu noktada iktidar bağlama göre değişiklik göstermektedir. Kültürel iktidar söz konusu olduğunda içeriğin de biçiminde şekil değiştirdiği formun göstergeleridir. Ancak en nihayetinde yaşam tasavvuru, sınıfsal aidiyet ve dönemsel gelişmeler bireyin tabaka içerisindeki konumunu imleyerek kuşaklar arasındaki farklılıkları ifade eder. Son kertede beğeni farklılaşmasının parametrelerinin kültürel sermaye bağlamında değişmesine ek olarak jenerasyonların yönelimlerinin parantez içinde değerlendirilmesi gerekliliği göze çarpmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ARAŞTIRMA KAPSAMI VE METODOLOJİSİ

3.1 Araştırmanın Problemi

Bu çalışmada, beğeni kriterleri göz önünde bulundurularak, farklı sosyal sınıflara mensup bireylerin habituslarından kaynaklanan beğeni tercihleri incelenmiştir. Tezde sinefil tasnifinde klasik (geleneksel) ve yeni (dijital) olmak üzere iki farklı bölümden oluşan izleyici gruplarının (sinefil) kültürel tüketim pratiklerinin farklılaştığı alanların tahliline odaklanacaktır. Pierre Bourdieu'nun *La Distinction* (Ayrım) eserinden ilhamını alan çalışmada, kültürel farklılaşmanın, beğeniler, zevkler ile ilişkisini ortaya koyarak sinefil gruplarının tercihlerindeki ayrımların nasıl oluştuğu irdelenecektir. Bourdieu'nun temel savlarından olan estetik beğenilerin bilimsel yöntemler aracılığıyla saptanamaması, eğitim sermayesi, toplumsal köken ve kültürel sermaye yoluyla meşruluk kazanan kültürün başat eleman olması sinefil bireyler arasında bu konunun nasıl bir izdüşümü olduğu sorunsalını ortaya koymaktadır. Estetik tercihlerin bir tür aidiyet göstergesi olarak, sinefil sınıflandırmasında beğeni ölçütlerinin izleme pratiklerine olan tezahürlerinin hiyerarşik bir beğeni kıstasının olup olmadığı problemini akıllara getirmektedir. Sinefil tüketim tercihlerini belirleyen bu beğeni kriterlerinin nasıl oluştuğu çalışmanın temel problemi olarak öne çıkmaktadır. Özellikle sinefillerin farklılaşıp çoğullaştığı günümüz dijital kültüründe sinefil beğenilerinin nasıl biçimlendiğini, bu beğenilerde ne tür sosyo-kültürel süreçlerin etkili olduğu incelenmeye değer bir sorundur.

3.2 Araştırmanın Amacı

Beğeni kültürü, sosyal etmenlerin inşa ettiği bireyin, sınıf temayüllerine atıfta bulunarak kategorileştirilmiş pratiklerinin estetik tercihlere denk düşmesi olarak algılanır. Çeğin ve Göker (2014: 15), *Ayrım* kitabının önsözünde beğeniyi (taste) salt

bireysel estetik yargılarının inşa ettiği “Değerin/kıymetin toplumsal menfaat ve iktidar yapılarından özerk olarak oluştuğunu düşünen Kantçı kültür modeline karşı duran” Bourdieu’nun kavramları ile ulaşılabileceği ifade ederler. Bu açıdan bakıldığında, kişinin eylemlerinin, habituslarının, kültürel sermayelerinin tercih ve seçimlerinde zımnen bile olsa önemli bir faktör olduğu sonucuna ulaşılır. Bu noktada sınıfların tercihlerini belirleyen beğeni koşullarını irdelemek, seyir tutumları ve film izleme edimlerine yönelik önemli bir kültürel pratiğe ışık tutacaktır. Sinefil grupları arasındaki beğeni farklılıklarını incelemek; toplumsal normların nüfuz ettiği sembolik düzenler hakkında da veri seti oluşturacaktır. Günümüz dijital kültürün biçimlendirdiği medya ekolojisinde sınıfların beğeni ölçütlerinin nasıl oluştuğunu saptamaya dönük olan tezin amaçları şöyle formüle edilmiştir:

1. Günümüzün sınıflarının sosyo-ekonomik ve kültürel kimlikleri nelerdir?
2. Günümüzde sınıfların ne tür film beğenileri vardır?
3. Beğenilerin, zevklerin yalnızca bireysel olmayıp toplumsal, ekonomik ve tarihsel koşulların karşılıklı etkisiyle inşa edildiği kabulünden hareketle, sınıfların tüketim pratikleri nelerdir?
4. Sınıfların film izleme ve beğeni tercihlerini etkileyen faktörler nelerdir?
5. Sinefil habitusunu şekillendiren etmenler nelerdir?
6. Film beğenileri ve sinefil pratikleri ile sınıf arasında ne tür bir ilişki vardır?

3.3 Araştırmanın Önemi

Sinema yazınında bilhassa sınıfların beğeni kriterlerini ele alan çalışmaların eksikliği bu çalışmanın yapılmasını gerekli kılmıştır. Bourdieu’nun kavram haritasını kullanarak gerek teorik anlamda gerekse alan araştırması yaparak hem Türkiye’deki sinefil literatürüne bir katkı yapılacaktır hem de sinefil kültürü sosyolojik bir perspektif ile incelenmiş olacaktır. Teknolojik gelişmelere koşut olarak artan sinefil sayısı, sınıfların film çalışmalarında odaklanması gereken bir husus olduğunu göstermiştir. Bu bağlamda sosyoloji alanıyla harmanlanan çalışmanın kültürel hiyerarşide film beğeni tercihlerinin, toplumsal konumlara dair tespitler sağlayacaktır.

3.4 Araştırmanın Varsayımları

Araştırmanın varsayımları şunlardır;

- 1-) Katılımcıların düzenli olarak film, dizi vb. ürünleri sıklıkla izledikleri varsayılmıştır.
- 2-) Katılımcıların sorulan sorulara alımlama biçimine göre, katılımcıların kültürel sermayelerine göre değişebileceği varsayılmıştır.
- 3-) Katılımcıların izledikleri ürünlere dair fikir ve yorumlarını paylaştıkları fiziki ya da sanal ortamlarda aktif bir rol üstlendikleri varsayılmıştır.
- 4-) Katılımcıların sinemasal beğenileri ve sosyal kökenleri arasında bir ilişki olduğu ve beğenilerin, sınıfsal ayrımlarla bir korelasyonu olduğu varsayılmıştır.

3.5 Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada nitel araştırma tasarımına göre tasarlanmış olup iki tekniğe dayalı olarak veriler toplanmıştır. İlk aşamada kuramsal altyapının oluşabilmesi adına doküman analizi yöntemi kullanılarak sinefil kültürü hakkında kapsamlı bilgi edinilmeye çalışılmıştır. Sinefil pratiklerinin tarihsel gelişimi, teknolojik gelişmelerle olan ilişkisi, yaşanan değişimlerin zaman içerisinde nasıl cereyan ettiği literatürden yararlanılarak araştırılmıştır. İkinci aşamada çalışmanın ana konusunun derinlemesine ele alınabilmesi adına saha araştırması yapılmıştır. Nitel araştırma yöntemlerine uygun olarak, mülakat/görüşme yapılması tercih edilmiştir. Bu veri toplama tekniğindeki amaç, bireyin kişisel dünyasına girerek, bazen konuşma tarzında, bazen önceden tanımlanmış bir soru ve bir şekilde, onun duygu ve düşüncelerini anlamak, tartışma yönteminin bir parçası olmaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 132). Araştırılan konular, kişiler, kurumlar detaylı bilgi edinimi için birinci elden veri sağlar. Bu yönüyle araştırılan hususlarla ilgili doğal ortamında güvenli bilgiler elde edilir (Sıgır, 2018: 134). Yoğun etkileşimden kaynaklı verilen cevapların, tepkilerin boyutlarına yönelik değerlendirmelerle dinamik bir araştırma süreci yürütülür (Berg ve Lune, 2019: 31).

Bu yönleriyle alan araştırması halihazırda mevcut olan hipotezlerin test edilmesinin aksine, tutum ve davranışların sonucunda problem için veri seti oluşturması adına önemlidir.

Çalışmada katılımcılar tesadüfi olmayan örnekleme türünden uygun örnekleme tekniğiyle saptanmıştır. Sosyal bilimlerde sıklıkla tercih edilen örnekleme türlerinden biri uygun örneklemedir. Uygun örnekleme içerisinde, araştırmacılar katılımcıları kolay erişilebilir, çalışmaya uygun kişilerden ve gönüllülerden oluşur. Özetle uygun örnekleme, araştırmayı yöneten kişi için uygun örneklemin belirlenmesidir. (Başaran, 2017: 489). Amaçlı örnekleme yöntemine benzer olan bu örnekleme türünde çok çeşitli kültürel sermayelere sahip bireylerle çeşitliliği artırma çabasına girilmiştir. Katılımcılara üçüncü kişiler vasıtasıyla ulaşılmıştır. Durum çalışması araştırma modeline uygun yürütülen çalışmada, sınıflı katılımcıların eylemleri irdelenmiştir. Chimlar'a göre (2010), Durum çalışması, sınırlı bir sistemin ilerlediği, nasıl şekillendiği ile ilgili çoklu veri toplamak için kullanılan metodolojik bir modüldür. Creswell'e göre ise araştırmacının gerçek yaşam, güncel sınırlı bir sistem (bir durum) ya da belli bir zaman içindeki çoklu sınırlandırılmış sistemler (durumlar) hakkında çoklu bilgi kaynakları (örneğin gözlemler, mülakatlar, görsel-işitsel materyaller ve dökümanlar ve raporlar) aracılığıyla detaylı ve derinlemesine bilgi topladığı, bir durum betimlenesi ya da durum temaları ortaya koyduğu nitel bir yaklaşım" (2016: 97) modelidir. Görüşmeye dayalı gerçekleşen durum çalışmasında katılımcıların sınıflılık deneyimleri incelenmiştir. Araştırmada on iki katılımcı ile derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler öncelikli olarak fiziki ortamda yapılmak istenmiştir, ancak imkanların yetersiz kaldığı durumlarda Zoom ve Skype gibi görüntülü internet platformları üzerinden görüşmeler düzenlenmiştir. Araştırmanın temsil sorunu içermemesi adına sorular özenle belirlenmiştir. Görüşmelerin başında demografik özelliklerin belirlenebilmesi için genel sorular yöneltilmiştir. Daha sonra herhangi bir yönlendirme yapmadan belli bir sıra gözetilerek sorular sorulmuştur. Hazırlanan sorular, görüşme sürecinde olası başka noktalara temas edebilmesi adına yarı yapılandırılmış sorulardan oluşturulmuştur.

3.5.1 Araştırmanın Evren ve Sınırlılıklar

Bu çalışmanın sınırlılıkları, yaş baremlerinin belirlediği kuşaklar arası farklılıklar üzerinden belirlenmeye çalışılmıştır. Ayhün (2013: 96), kuşak teorisini, belirli bir dönemde dünyaya gelen bireylerin benzer değerler bütünü, davranışları ve yaşam tahayyülleri belirli bir çağ içerisinde dünyaya gelmelerinin sonucu olduğunu ifade eder. Doğum yıllarının bu olgular üzerinde benzer karakteristik özellikler içermesi, toplumsal ve sosyal olaylar karşısında benzeşen tutumlarının kişilik özelliklerine etki ettiği savını perçinler. Bu bağlamda, sinema ve filmlerle farklı türden ilişkiler kuran sinefillerin tarihsel süreçte seyir ritüellerine göre farklı dönemlerle adlandırılması sinefil kuşakları arasında ayrımların açıklanmasını gerekli kılmaktadır. Thomas Elsaesser (2005), geleneksel sinefiliyi 1960'lardan itibaren yaygınlaşan auteur teorisinin şekillendirdiği sinema salonunda kolektif film izleme deneyimine karşılık geldiğini dile getirir. Öte yandan Girish Shambu (2020), yeni sinefiliyi evde izleme deneyimi ve internetle birlikte gelen yeniden konumlandırılmış, nispi olarak bireysel izleme deneyimine denk düştüğünü belirtir. Böyle bir ayrımın olduğu sinefil tasnifinde beğeni kültürünü, beğeni dinamiklerini tartışmak adına geleneksel sinema deneyimine şahitlik etmiş klasik sinefiller ve dijital çağda yeni sinefil olarak adlandırılan genç kuşaklar arasındaki ayrımı çizmek elzem görünmektedir. Tüm bu bilgiler ışığında Bebek Patlaması Kuşağı ve erken dönem X Kuşağı mensubu 6, Z Kuşağı mensubu 6 toplam 12 katılımcı ile görüşmeler yapılmıştır. Şehir sınırı gözetilmeksizin, sinefil nitelikleri taşıyan bireylerle görüşmeler düzenlenmiştir. Katılımcılara ulaşılrken, sosyal medya kanalları üzerinden uygun katılımcı profillerine ulaşılmaya çalışılmıştır.

3.5.2 Araştırmanın Veri Toplama Yöntemi

Çalışmanın ana eksenini oluşturan kuramsal çerçeve literatür çalışması, veri toplama tekniği kullanılarak oluşturulmuştur. Öte yandan saha çalışması olarak sinefil

motivasyonları, beğeni tercihleri saptamak üzere yüz yüze derinlikli görüşmeler çalışması yapılmıştır. 12 katılımcı vasıtasıyla önceden hazırlanan yarı yapılandırılmış sorular kullanılarak konuyla ilgili veri toplanması amaçlanmıştır. Görüşmelerin fiziki ortamda yapılması planlanmıştır. Ancak koşullara bağlı olarak *Zoom* veya *Skype* üzerinden platformu üzerinden gerçekleştirilmiştir. Her katılımcı ile 30-45 dakika sürecek görüşmeler düzenlenmiştir. Görüşmelerin sesli ya da görüntülü kaydı katılımcının isteğine göre şekillenmiştir. Görüşmeler kayıt cihazlarıyla kaydedildikten sonra yazıya geçirilmiştir. Ulaşılan verilerin anlamlı bir biçimde sınıflandırılabilmesi için tematik ayırma gidilen bu araştırmada, çıktılar mantıksal bir çerçevede belirli sınırları dahilinde tartışılmıştır. Toplam 106 sayfalık görüşme metni elde edilmiştir. Elde edilen veriler, gözlem parametrelerine uygun olarak analiz edilerek yorumlanmıştır. Katılımcıların hangi sinefili dönemiyle ilişkilendirildikleri⁷ verdikleri yanıtların yanında aktarılmıştır. Bu bağlamda sinefil dönemleri arasındaki karşıtlığı daha net görebilmek mümkün olmuştur.

⁷ Klasik sinefili için (K.S), Yeni sinefili için (Y.S) kısaltmaları kullanılmıştır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE TARTIŞMA

4.1 Katılımcı Profilleri

Bulgular tartışılmadan önce katılımcıların sahip olduğu özellikleri toplu halde görmenin katılımcıların verdiği cevapların hangi iyelikler esasına göre değerlendirildiğini görmek açısından önemli olacaktır.

No	İsim	Yaş	Cinsiyet	Meslek	Doğum Yeri	Aylık Gelir	Medeni Durum	Görüşme Süresi
1	K1	24	Erkek	Öğrenci	Şırnak	1750tl	Bekar	32dk
2	K2	25	Erkek	Fotoğrafçı	İstanbul	4500tl	Bekar	45dk
3	K3	23	Erkek	Reklamcı	Bursa	4000tl	Bekar	30dk
4	K4	46	Kadın	Akademisyen	Antalya	15000tl	Dul	42dk
5	K5	55	Kadın	Mali Müşavir	İstanbul	50000tl	Evli	34dk
6	K6	70	Kadın	Emekli Öğretmen	İstanbul	6000tl	Dul	46dk
7	K7	21	Erkek	Sosyal Medya Yöneticisi	İstanbul	13000tl	Bekar	31dk
8	K8	55	Erkek	Emekli Memur	Kayseri	7000tl	Evli	33dk
9	K9	25	Kadın	Gazeteci	İzmir	2000tl	Bekar	29dk

10	K10	55	Kadın	Emekli Memur	Muğla	7000tl	Evli	36dk
11	K11	23	Kadın	Grafiker	Bitlis	6500tl	Bekar	30dk
12	K12	46	Erkek	Akademisyen	Almanya	10000tl	Bekar	37dk

Tablo 2: Katılımcı Genel Profil Tablosu

Tablo 2’de görüldüğü üzere katılımcıların yaşları, cinsiyetleri, meslekleri, doğum yerleri, gelir durumları, medeni durumları ve yapılan görüşme süreleri belirtilerek genel bir portre çizilmiştir. Kişisel hakların korunması ve gizlilik açısından katılımcıların isimleri kodlanmıştır. Öte yandan en küçüğü 21 yaşında olan katılımcıların en büyüğü ise 70 yaşındadır. Her iki kutbu da analiz edecek yeterli verinin elde edilmesine özen gösterilmiştir. Yoğun olarak metropolde doğan katılımcılar arasında Şırnak, Bitlis gibi görece küçük şehirde doğan katılımcılar bulunmaktadır. Büyük bir örneklem grubunun seçiminden ziyade katılımcı sayısının az fakat soru sayısının fazla olduğu detaylı görüşme tipi benimsenmiştir. Görüşülen 12 kişinin %50’si erkek kalan %50 ise kadındır. Meslek dağılımları incelendiğinde; %8,3 öğrenci, %16,6 emekli memur, %8,3 fotoğrafçı, %8,3 reklamcı, %16,6 akademisyen, %8,3 mali müşavir, %8,3 emekli öğretmen, %8,3 sosyal medya yöneticisi, %8,3 gazeteci, %8,3 grafiker şeklinde dağılım göstermektedir. Aylık gelir skalası 1750tl-50000tl arasında değişkenlik göstermektedir. Katılımcıların %58,3’ü bekar, %25’i evli %16,7’si duludur. En uzun 46 dakika olan görüşmelerin en kısısı ise 29 dakikadır. Görüşmelerin ortalaması 39 dakikadır. Katılımcıların gizliliğini korumak adına, kısaltma kullanılarak hitap edilmiştir.

4.1.1 Katılımcıların Demografik ve Aile Özellikleri

No	İsim	Nerede Büyüdüğü	İkamet Yeri	Anne Mesleği	Anne Eğitim Durumu	Baba Mesleği	Baba Eğitim Durumu	Aile Ortalama Gelir
----	------	--------------------	----------------	-----------------	--------------------------	-----------------	--------------------------	---------------------------

1	K1	Şırnak	Almanya	Ev Hanımı	İlkokul	Emekli Memur	Lise	7000tl
2	K2	İstanbul	Eskişehir	Ev Hanımı	İlkokul	Aşçı	İlkokul	8000tl
3	K3	Bursa	İstanbul	Ev Hanımı	Lise	Prodüktör	Lise	4000tl
4	K4	Antalya	Isparta	Ev Hanımı	İlkokul	Çiftçi	Lise	50000tl
5	K5	Sivas	İstanbul	Ev Hanımı	İlkokul	Memur	Lise	50000tl
6	K6	Bergama	İstanbul	Ev Hanımı	İlkokul	Sarraf	İlkokul	6000tl
7	K7	Samsun	Erzurum	Özel Okul Yöneticisi	Lisans	Öğretim Görevlisi	Lisans	190000tl
8	K8	Kayseri	İstanbul	Ev Hanımı	İlkokul	Ayakkabı Tamircisi	İlkokul	50000tl
9	K9	İstanbul	İzmir	Ev Hanımı	Lise	İşçi Emeklisi	Lise	3000tl
10	K10	Muğla	İstanbul	Ev Hanımı	İlkokul	Emekli Milletvekili	Meslek Yüksek Okulu	25000tl
11	K11	Bingöl	Erzurum	Ev Hanımı	İlkokul	Serbest Meslek	İlkokul	5000tl
12	K12	Almanya	İstanbul	Emekli Memur	Lise	Emekli Memur	Lise	10000tl

Tablo 3: Katılımcıların Demografik ve Aile Özelliklerini Gösteren Tablo

Katılımcıların nerede büyüdüğü, şu anki ikamet adresleri, anne mesleği, anne eğitim durumu, baba mesleği, baba eğitim durumu ve aylık ortalama gelirin detayları yer almaktadır. Katılımcıların genel özelliklerinin bir kısmının yer aldığı bu tablo, sorulan sorulara verilen cevapların aile ve demografik yapıyla olan ilişkisinin tetkik edilmesinde

sağlayacağı fayda ön görülerek toplu halde servis edilmektedir. Bu noktada katılımcıların hepsinin büyüdüğü yerden farklı lokasyonlarda ikamet etmesi dikkate değerdir. K7 ve K12'nin annesinin dışında kalan katılımcıların anneleri ev hanımı ya da ev kadınıdır. Katılımcıların %66,6'sının annesi ilkokul mezunu, %25'i lise %8,3'ü lisans olmak üzere dağılım göstermektedir. Katılımcıların %16,6'nın babası emekli memur, %8,3 işçi emeklisi, %8,3 akademisyen, %8,3 aşçı, %8,3 prodüktör, %8,3 çiftçi, %8,3 memur, %8,3 sarraf, %8,3 ayakkabı tamircisi, %8,3 emekli milletvekili, %8,3 serbest meslek olmak üzere ifade edilmiştir. Katılımcıların babalarının %50'si lise, %33,3'ü ilkokul, kalan %16,7'si lisans mezunudur. Katılımcıların en düşük aylık ortalama geliri 3000tl iken en yüksek 190000tl olarak gözlemlenmiştir. Bu yönüyle iktisadi ayrımın hissedildiği geniş bir çeşitlilik hakimdir.

4.1.2 Katılımcıların Eğitim Durumu Özellikleri

No	İsim	Eğitim Durumu	Mezun Olduğu Lise	Mezun Olduğu Fak.	Bilinen Diller
1	K1	Yüksek Lisans	Fen Lisesi	Mühendislik Fakültesi	3
2	K2	Yüksek Lisans	Düz Lise	Güzel Sanatlar Fakültesi	3
3	K3	Lisans	Düz Lise	İletişim Fakültesi	2
4	K4	Doktora	Anadolu Lisesi	İktisadi İdari Bilimler Fakültesi	5
5	K5	Lisans	Düz Lise	Siyasi Bilimler Fakültesi	2
6	K6	Lisans	Kız Lisesi	Eğitim Fakültesi	2

7	K7	Lisans	Meslek Anadolu Lisesi	İletişim Fakültesi	2
8	K8	Lise	Polis Koleji	-	2
9	K9	Yüksek Lisans	Düz Lise	Fen-Edebiyat Fakültesi	2
10	K10	Yüksek Lisans	Anadolu Lisesi	-	3
11	K11	Lisans	Anadolu Lisesi	İletişim Fakültesi	2
12	K12	Doktora	Süper Lise	İletişim Fakültesi	4

Tablo 4: Katılımcıların Eğitim Durumu Özelliklerini Gösteren Tablo

Katılımcıların eğitim durumu özellikleri çerçevesinde, bu çalışmaya katılanların %8,3 lise, %60'ı lisans, %33,3'ü yüksek lisans, %16,6'sı da doktora mezunudur. Lise mezuniyetini gösteren tablonun yüzdelik dilimleri ise şu şekildedir: %33 düz lise, %8,3 fen lisesi, %8,3 süper lise, %8,3 anadolu lisesi, %8,3 polis koleji, %8,3 meslek Anadolu lisesi, %8,3 kız lisesi olmak üzere toplam 7 farklı lise seviyesinde katılımcı bulunmaktadır. Aynı zamanda bunların %33,3'ü iletişim fakültesi, %8,3'ü güzel sanatlar fakültesi, %8,3'ü iktisadi idari bilimler fakültesi, %8,3 siyaset bilimleri fakültesi, %8,3'ü eğitim fakültesi, %8,3 fen- edebiyat fakültesi olmak üzere çeşitlilik göstermektedir. Bunların %58,3'ü iki dil konuşabilirken; %25'i üç dil, %8,3'ü dört, %8,3'ü de beş dil konuşabilmektedir. Eğitimin katılımcıların tercihlerini etkileyen patikaya doğru düşünsel analiz oluşturmada önce, eğitimin ekonomi ile bağlantısının ifade edilmesi gerekmektedir. “Yükseköğretim düzeyindeki okullarda, toplumun farklı toplumsal katmanlarının, eğitim sisteminde çok eşitsiz bir biçimde temsil ediliyor olmaları, eşitsizlikler içinde öncelikli olarak göze çarpar” (Bourdieu ve Passeron, 2014: 16). Bu eşitsizlik, dezavantajlı sınıflar açısından eğitimin sistematik sınıflama mantığını reddeden yapısını açıklamaktadır. Temelde ekonomik olarak alt sınıfa mensup bireylerin eğitim esnasında karşılaşacağı güçlüklerin ekonomik olarak iyi durumda olan bireylerce yaşayacağı fırsat eşitsizlikleri düşünüldüğünde eğitim,

ekonomik imtiyazları eşitlese de kuşaksal olarak eğitimin, kültürel sermayeye etkisi daha uzun sürecektir. Bu noktada katılımcıların eğitim düzeylerindeki farklılıklar sinefilik aktivitelerini doğrudan etkileyen kültürel sermaye paylarıyla paralellik göstermektedir.

4.1.2 Katılımcıların Sinemayı Takip Etme Durumlarının Değerlendirilmesi

Katılımcıların sinemayı takip etme durumları değerlendirildiğinde, farklı görüşlerin bulunduğu seyir biçimlerinde kısmen değişikliğin gözlemlendiği tespit edilmiştir. Genel itibariyle katılımcılar pandemi ile oluşan olağanüstü durum öncesi ve sonrası bir ayırmamaya giderek sinema takibini ifade etmiştir. Sinemaya gitme sıklıklarının sorulduğu soruya karşılık katılımcıların verdiği cevaplar şöyle olmuştur:

K1: İki haftada bir, iki haftada birden fazla şekilde. Pandemi sonrası şey açıldıktan sonra İstanbul'da Beyoğlu sineması açıldıktan sonra her hafta gidiyordum (Y.S)

K2: Evet, ya şöyle pandemi öncesi sinemayla bağım daha kuvvetliydi ve sık sık sinemaya giderdim ama pandemi sonrası bir türlü yani kendimi sinemaya giderken bulamadım maalesef. O yüzden şey diyebilirim ya herhalde 1,5-2 senedir sinemaya gitmiyorum diyebilirim. Ya çünkü Mubi gibi bir platform var o da biraz çok faydalı bir platform, iyi bir platform ama biraz da şey yani sinemadan uzaklaştıran bir platform aynı zamanda. Ya çünkü niye bir film çıktıysa zaten Mubi'ye düşer diye sinemaya gitmiyorum yani. (Y.S)

K5: Daha çok dijital ortamlardan seyrediyorum film. Fırsat buldukça gidiyorum da yani eskisi kadar sık değil öyle söyleyeyim. (K.S)

K6: K6: En az haftada 1 hatta bazen 2, çok güzel film bulursam 3 oluyor. Yani 1 kere, 2 kere mutlaka gitmeye çalışırdım haftada. Çalışırken, haftada bir mutlaka giderdim (Y.S)

K7: Aslında değişmedi pandemiden önce ya da sonra olarak. Zaten çok sık gitmezdim ayda en fazla 2 kere giderdim sinemaya o da izlemeyi sevdiğim filmler varsa. Pandemiden sonra da bu şekilde devam etti (Y.S)

K8: Sinemaya şu anda son 1 yıl – 1,5 yılın içinde pandemi dolayısıyla gitmiyorum. Fakat iyi bir film olursa gece saat 2:30'da kalkar seyredirim (K.S)

K9: Evet, araya bir pandemi girdiği için sinema alışkanlıklarımız değişti. Pandeminin öncesinde ayda 2 defa giderdim sevdiğim filmler denk gelirse eğer ama şu an hem çalıştığım hem de şartlar biraz daha elvermediği için çok sık gidemiyorum. En son 1 ay önce falan gitmiştim (Y.S)

Pandeminin izleme deneyimine ilişkin maruz bıraktığı etki 4.5 *Pandemi ve Değişen Seyir Pratikleri* başlığı altında detaylıca tartışılacaktır. Ancak klasik sinefili-yeni sinefil ayrışması olarak iki grup altında incelediğimiz katılımcıların izleme pratiklerine benzer reaksiyonlar verdiği ve kuşak ve yaş ile ilgili bir ayrışmanın sinefillik deneyime büyük bir etkisi olmadığı saptanmıştır. Fakat, geçmiş deneyimler göz önünde bulundurulduğunda klasik sinefillerin tutucu bir biçimde belirli periyodlarla sinemaya gittikleri gözlemlenmiştir. Belirli sinema salonlarının tercih edildiği, çoğunlukla arkadaş gruplarıyla gitmenin yaygın olduğu geleneksel eğilimler bulunmaktadır. Yeni sinefillerde ise durum daha karışık, çeşitlidir. İzleme biçimlerine karşı çok yönlü yönelimler bulunmaktadır. Her iki kuşak için ortak olan husus, sinemayı takip etme gerekliliğinin sürekliliği ve değişkenlik gösteren izleme platformları aracılığıyla seyir aktivitelerinin güncellemiş olmasıdır.

K10: Sinemaya artık gitmiyorum ama her gün izliyorum film izliyorum ama eskiden haftadan bir, iki haftada bir giderdim. Üniversitede çok sık giderdim o zamanlar sinema vardı Gayrettepe’de çok güzel film getirirdi. Seçici olan insanların gittiği yerlerdi film izlemek için, çok güzel filmler oynardı. Ama şimdi gitmiyorum 3 senedir falan. En son Fransa’da gittim, (K.S)

K12: En başta tabii şey sinemaya gitmek sonuçta bir deneyim ama tabii çok yani bu devirde pahalı olan bir deneyim. Ya evde büyük ekran televizyonum var mesela oradan izlemeyi tercih ediyorum şu anki haliyle (K.S)

Ortalama haftada bir ve iki kere sinemaya giden katılımcıların, sinema alışkanlıklarının perdeyle kurulan ilişkiye göre şekillendiğini söylemek mümkündür. Zamansal ayarlamaların öncülük ettiği sinemaya gitme eğilimi stream platformlarının çeşitlenmesiyle yeni bir alternatif oluşturmuştur. K2’nin vurguladığı; *Çünkü Mubi gibi bir platform var o da biraz çok faydalı bir platform, iyi bir platform ama biraz da şey yani sinemadan uzaklaştıran bir platform* söylemi söz konusu izleme şekillerinin melezleştiğinin kanıtıdır. Bu durum, Medin’in de vurguladığı gibi (2017:359), seyir mekanları ve sinemanın göz ardı edilerek gündelik yaşamın yeni pratikleri meydana

getirmesiyle açıklanabilir. Öte yandan K12'nin sözüne ettiği pahalılık- *sinemaya gitmek sonuçta bir deneyim ama tabii çok yani bu devirde pahalı olan bir deneyim-* durumu sinemayı takip etmeyi zorlaştıran etmenlerin bir başkasıdır. Bu durum ekonomik sermaye ve kültürel tüketimin bağlantısını ifade eder. Bourdieu (2015: 262), kültürel tüketimin, sermaye hacmine göre inşa edildiğini bunun sınıf fraksiyonlarının ayrışmasıyla habituslara göre belirlendiğini söylediği argümanlar, K12'nin sınıfsal aidiyetleriyle çakışmaktadır. Bunun pek çok nedeni olması muhtemeldir ancak kültürel faaliyetlerin sermaye ile ilişkisi sinemaya gitme pratiğini etkilemektedir. Son olarak K7 dışında geriye kalan tüm katılımcıların sinemaya gitme konusunda belli periyodlarla bir düzen oluşturdıklarını söylemek mümkündür.

4.2 Sinemasal Birikim ve Beğeni

Bu başlık altında katılımcıların sinemasal birikimlerinin nasıl oluştuğunu, sinema ile ilgili oluşan değer yargılarının film beğenileriyle ne ölçüde uyduğu belirlenmeye çalışılmıştır. Ancak evvela sinemasal birikimin oluşması için sinemayla kurulan ilişkinin katılımcılar nezdinden nasıl bir yeri olduğunu saptamak daha doğru olacaktır. Bu doğrultuda Sinema sizin için ne ifade ediyor? Sorusuna karşılık sinefillerin yanıtları çeşitlilik göstermektedir:

K4: Sinema benim en çok keyif aldığım şeylerden bir tanesi, kendimi ifade etme aracım. Arkadaşlarımla sinema hakkında konuştuğumuzda kendimi entelektüel hissediyorum. Yani ama karşımdaki kişinin de yönetmen bilgisi olmalı karşımdaki sinefilse yönetmenlerden bahsedebiliyorsak benim için inanılmaz bir muhabbet inanılmaz bir keyif (K.S)

K11: Mutlu olduğum zamanlarda film izlerim yani bilmiyorum benim için film izlemek bilgi vericiden ziyade sinema bilgi vermeden ziyade antidepresan gibi. Mutlu olduğum zamanlarda veya çok mutlu olduğum zamanlarda ya da hayal kurmaya ihtiyaç duyduğum, bir şeylerde tikanıp kaldığım ve kafamı dağıtmak istediğim zamanlarda kaçtığım yer. Belki de kendimi bazı şeyleri düşünmekten uzaklaştırmak için gittiğim farklı bir ülke (Y.S)

Genel itibarıyla büyük bir tutku olarak kabul gören sinema sinefiller adına ortak mutabakata varılan önemli bir yaşamsal pratik, hayatla iç içe olan bu pratiğin hayranlıkla başlayan ayrıcalıklı bir ilişki biçimine dönen paylaşılarak büyüyen bir

anlamlandırma pratiği olarak göze çarpmaktadır. K11'in sinemayı romantik bir ilişki biçimiyle ifadelendirmesi bunun bir kanıtı niteliğindedir. Öte yandan günlük hengameden çeşitli zorluklardan kaçılabilen sağaltım aracı olarak terapötik bir araca dönüşmektedir. K4 için entelektüel sohbet konusu olarak sosyal bağ kurma ve düşünsel pratiklerini ifade edebileceği bilişsel bir egzersiz görevi görmektedir.

K7: Sinema benim için aslında bütün toplumu yönlendirebilecek bir araç niteliği taşıyor. Ya toplumun yapıtaşını temsil ediyor aslında benim için. Kişisel olarak kurduğum bir bağ yok. Çünkü benim için öyle bir amaç taşıması benim kişisel olarak bir bağ kurmamı da sağlıyor. Çünkü benim izleme amacım ya da yapma amacım bu düşündüğüm bağdan kaynaklanıyor zaten (Y.S)

K9: Sinema benim için toplumun aydınlatılması, iyi kullanılırsa toplumu aydınlatılması, kötü kullanılırsa toplumun uyutulmasıdır. (K.S)

K10: Sinema benim için aslında daha önceki yıllarda yapıyor olsaydık bu çalışmayı sadece bir boş zaman aktivitesi olarak değerlendirebilirdi ama yıllar geçtikçe bir boş zaman aktivitesi olmaktan çıkıp bir nevi ciddi anlamda merak alanı olmaya başladı. Yani bunun hem teorisini araştırmaya başladım çünkü hem de ciddi anlamda benim için bir tutkuya dönüştüğünü de fark ettim yani artık sadece bir boş zaman aktivitesi olarak görmüyorum cidden vaktimin büyük bir bölümünü film seyrederek ya da sinemaya dair bir şeyler okuyarak geçirmeye başladım çünkü (Y.S)

K6: Bütün filmleri bilmek, konularına hâkim olmak, aktörleri tanımak gibi detayları ezbere bilmem. Fakat ışıklar kapanınca, orada o yansıyan görüntüleri, seyretmek, oradan keyifle çıkmak benim sinema dünyamı oluşturuyor. (K.S)

Katılımcılar sinemayı anlamlandırma biçimi olarak farklı işlevlerine yönelik özelliklerine göre benimsemektedir. K6'nın sözünü ettiği mekân güzellemesi; "farklı kavrayışların yansıttığı belirli dünya görüşleri ve toplumsal yapıları yansıtan tarihsel temsiller sunar" (Yelsalı Parmaksız, 2019: 9). Bu nostaljik kısmın yanında sinemaya atfedilen bireysel özelliklerle farklı anlamlar içeren özgül bir aktivite şuuru oluşmaktadır. Bunun haricinde sinemayla kurduğu romantik ilişki, tutkuyla karışık bir teslimiyet sunar. Sinefil habitusu olarak ifade edebileceğimiz bu durum filmlerle kurulan ilişkinin tüketime dayalı alelade bir tutumun ötesine geçtiğini doğrulamaktadır. Nitekim K9 için ciddi bir merak alanı olarak öne çıkması entelektüel tutum içeren bir konumda varlığını göstermiştir. Bunun sinema aracılığıyla hayatı

algılama biçimine dönüşmesi sinemanın sosyolojik tarafına atıf yapan bir başka özelliktir. K7 ve K9'un dile getirdiği toplumu yönlendirici güç, K7'nin vurguladığı araçsallık, sinemanın ideolojik işlevini açıklar. Bu iki katılımcının benzer bir algılama ile değerlendirme yapması dikkat çekicidir. Zira farklı iki kuşağa mensup bu bireyler farklı ürünleri izleyerek kültürel sermayelerini inşa etmişlerdir. K9'un Toplumsal-Gerçekçi filmleri defaatle örneklendirmesi, K7'nin Netflix eleştirisi bu noktada açıklayıcı unsur olabilir. Öte yandan birikimin oluşması belli parametrelere göre şekillenir. Bu noktada teknolojik gelişmelerin rolü yadsınamaz şüphesiz. Farklı iki kutuplu örnekleme sahip bu çalışmada görülmektedir ki sinemasal birikim kişisel çabaların, toplumsal ruh haliyle birleşen fonksiyonları doğrultusunda ilerlemiştir;

K10: Boğaziçi'nde Mehmet Açar bizim tiyatro kulübündeydi. Mehmet Açar şimdi film eleştirmeni şimdi yani ben şimdi ona baktığım zaman Mehmet Açar çok önemli yerlere geldi. Eskiden film analizi yapardık. Ben onu devam ettirseydim baya iyi bir eleştirmen olabilirdim ama sıkıldım yani didaktik bir şekilde incelemekten sıkıldım. Benim birikimim oradan geliyor kısacası. Geçmişten yani (K.S)

K1: Ya benim için film izleme tutkusu biraz şey yani bu Şirnak'ta sinema yoktu ve hani belli filmler için işte belli kasetçilere gidip CD kiralaman gerekiyor ya da işte Nusaybin'de de aynı durumdaydı. CD kiralyorsun ve CD kiralayınca hani birazcık filmleri özenle seçmen gerekiyor, her filme para veremezsin. O yüzden genelde abilerden, ablalardan, üniversiteye giden abilerden, ablalardan duyduğumuz filmleri kiralayıp izliyordum ya da işte kuzenlerimle birlikte izliyorduk. Oradan bir tutku oluştu hani sonrasında filmlere erişme imkânının daha fazla oldu, İstanbul'da bilgisayarımınla birlikte hem de. Çok fazla film izlemeye başladım o şekilde gelişti (Y.S)

K6: Biz küçükken Bergama'da cumartesi günleri matine olurdu. O matineye böyle bütün Bergama yığılır. Biz de annemi kandırırdık "Nolur anne bak kardeşimizi de alacağız" diye. 3 yaşındaki kardeşimi de alıp oraya gider o filmleri seyrederdim. Yani bunu yaptığımda ben 7 yaşında 8 yaşında falandım. Ya o zaman Türk filmleri olsun, Ben-Hur filmleri hepsini o Bergama'da izledim. Sonra bir de babam bizi yazlık sinemalara götürürdü. Yazlık, açık sinemaya yazın önceden kendi filmi seyreder, bize uygunsa bizi de götürürdü. Yani öyle bir aile geleneğimiz vardı yazın sinemaya gitmek gibi. Öyle öyle giderek gelişti. Daha sonra o lisedeyken okulda hafta sonları sinema okulda oynatılırdı, perde vardı İzmir Kız Lisesinde. Sonra İzmir'deki Konak Sinemasına, Süreyya Sineması falan vardı oralara giderdik yani öylece başladı ama ben hep sinemayı sevdim. (K.S)

Katılımcıların birikimlerinin bir şekilde sinemayla yaşanan kişisel ilişkinin nasıl gerçekleştiğiyle ilgili her görüşmecinin kendi safhasıyla ilgili özel bir durumun varlığından söz edilse de genel itibarıyla klasik-yeni sinefili farklılığının hissedildiği büyük bir ayrım söz konusudur. Tüketim biçimlerinin yanı sıra tarihsel bağlam içerisinde teknolojik gelişmelerin sınırları belirlediği tutumların sermaye ve alan kavramlarının cisimleştiği kültürel yatkınlık söz konusudur. Bu durum her katılımcının hem habituslarının el verdiği hem de zamanın ruhunun belirlediği bir sinematik evrene bağımlı bir izleme deneyimine sahip olduğu görülmüştür. Öte yandan sinemaya dair birikiminiz nasıl gelişti sorusuna karşılık katılımcıların geri dönüşleri şu şekilde olmuştur:

K3 İlk çocukluğumda babam film izlemeyi çok severdi. Hani evde zaten büyük bir film arşivimiz vardı. O film arşivinden film seçip film izlerdim. Her şey vardı işte Tarantino'nun Pulp Fiction'ı, atıyorum Guy Ritchie'nin Snatch filmleri, Star Wars'un hepsi, Harry Potter'ların bütün filmleri vardı. İlk oradan başladı, birikmeye başladı sonrasında zaten kendi tutkum olduğu için kendi tutkum ilerlediği için, derinleştiği için kendim internetten birikimimi geliştirdim. Yani işte az önce söylediğim gibi bu adam başka ne çekmiş, bu adam daha önce ne çekmiş, bu adam nasıl bir filmler çekiyor ya da yeni filmler var mı? IMDB'den aratıyorsun mesela filmografiye giriyorsun yönetmenin yeni çekeceği filmi görebiliyorsun gibi böyle gelişiyor (Y.S)

K9: Sinemayla ilgili önce Atilla Dorsay'ın kitapları var, Son 50, iki tane 50'lik film kitabı vardır. Oradan birikimim oradan. Gazetelerden, sanat dergilerinden (K.S)

K4: Genel birikim yani IMDB mesela filmi izledikten sonra ya da sonrasında yorumlarını, özetini okurum. Filmloverss gibi web siteleri var onlar çok faydalı bence hem listeler oluşturuyorlar hem film hakkında ama o yorumlara bağlı kalmam fakat kontrol ederim (K.S)

Her kuşağın kendi parametreleri olmakla birlikte, zaman içerisinde genişleyen havuz, kişilerin daha fazla sinemayla ilgilenmesini sağlamıştır. K6'nın bizzat sinemaya giderek gelişen organik birikimi mekânı ve o günleri yâd ederken kurduğu nostaljik bağın karşısında K3'ün babasından ona miras kalan DVD koleksiyonun onu besleyerek beğenileri oluşturması gibidir. Bu miras kalan kültürel sermaye, K3'ün sinefil olma durumunu tetikleyen bir unsur olma ihtimali yüksektir. Diğer taraftan K9'un sözünü ettiği kitap, gazete ve klasik eleştirmen köşelerinin, matbu yayınların klasik dönem sinefilinin bir örneği olarak geçmiş döneme ilişkin sinemasal bilgiye

erişimin bir göstergesini oluşturmaktadır. Aynı şekilde K10'un vurguladığı film eleştirmenlerinin bir aracı olarak sinemaya ilgi duyanlar arasında köprü görevi üstlenmeleri, filmlerle ilgili oluşturulan içeriklerin takibini tek elde tutan sınırlandırıcı bir mekanizma oluşturmaktadır. Bunun salt belli bir kitleye ulaşabilen metinler olması ve sınırlı sayıda üretilmesi ve tek yönlü bir iletişim yöntemi olmasından kaynaklanmaktadır. Culloty'nin de vurguladığı gibi (2016: 4), kültürel üretimin meşrulaştırılmasında aracı işlevi gören eleştirmenlerin internetin yaygınlaşmasıyla hükümlerliklerini yitirmiştir. İnternetteki amatör film yorumculuğu, mevcut hiyerarşik eleştiri kültürünü değiştirerek entelektüel alanın çerçevesini genişletmiştir. Bu süreç aynı zamanda meşru eleştiri kültürünü değiştirerek, kuralları değişken pedagojik duruşun hâkim olduğu farklı perspektifleri doğurmaktadır. Dijital kültürle tekelden kurtulan kültürel üretim alanı, çoğulcu bir alanı imleyen olumlu özellikleriyle, büyük bir içerik ağı sirkülasyonu müjdelese de eşitsizliğin zaman içerisinde katılımcılık kültürüyle karşılaşılacağından habersizdir. Ayrıca yeni bir ticari alanın tohumlarının atıldığı mikro-ideolojik yapının inşası adına hayran emeğinin (fan labour) önemi büyüktür. Culloty (2016: 6)'ya göre öneriler, tartışmalar, araştırmalar, dedikodular yeni materyal üretimleri hayran kültürünün genişleyerek promosyon yöntemi olarak mecra değişikliğini legalize eden yeni veriler oluşturur. İster gazete için ister akademik yayın için isterse de süreli yayın yapan dergi için o belli şablonlar altında üretilen sistematik sinema yazılarının belli bir eleştirel yazını dikte eden katı kurallı yapısının sekteye uğraması, kişisel anekdotlarla bezenen deneyimin kendisine odaklı bireysel değerlendirmeler üzerine odaklanmaktadır. Bunun bilhassa yeni kuşağın internet üzerinden edindiği birikimin sosyal medya odaklı tavsiyeleriyle şekillenen yapısını desteklemektedir. Benzer zevklere hâkim insanların oluşturduğu komünitelerin, sosyal sermaye odaklı sistematik bir zenginlik yarattığını söylemek mümkündür. Sözelimi K5'in filmler ile ilgili paylaşımda bulunan bir Facebook grubu ile ilgili vurguladığı; *evet o şey orası gerçekten yani iyi film seyreden bir grup. Ben de mutluyum. Yaklaşık zaten 2 yıldır var öyle çok değil pandemiyle başladı. Güzel paylaşımlar oluyor, insanlar birbirine saygılı* söylemi kullanıcı türevli içeriklerin oluşturulduğu mecralarda hem üretici hem de tüketici olarak faydalanmaktadır. Bu ağa bağlı birliktelikler inşa edilen bir alan olarak hayali bir kolektiftir. Dikkol (2021), bu noktada halkların, diğer toplum türleri ile aynı işlevlerin çoğunu yerine getirdiğin dile getirir.

İnsanların çeşitli amaçlarla bir araya gelmesine izin verir ve insanların sizin dışınızdaki bir dünyayla, yakın arkadaşlarla ve aileleriyle bağlantı kurmasını sağlar.

K4'ün yaptığı yorum arada bir noktada kalarak hem kendi kuşağı hem de ondan sonraki kuşakların birikimleriyle örtüşerek ortak bir alanı işaret eder. Ancak K4'ün vurguladığı farklı yorumlardan etkilenme mevzusu mercek altına alınması gereken başka bir hususu doğurmaktadır. Tavsiyede bulunma, derecelendirme, puanlama ve kanonizasyon önemli bir sinefil aktivitesi olarak öne çıksa da insanlar özellikle nesnel olarak sahip olamayacakları kültürel ürünleri reddeder ve halihazırda yönetmek için donanımlı oldukları kültürel ürün ve deneyimleri benimserler. Beğenilenler ve hoşlanmayanlar, kişinin kültürü ele geçirme kapasitesini biriktirmesinin gerçek kaynağına bir bakış olarak hizmet eder. Burada söz konusu olan sermaye ve habitusun belirlediği tercihlerle tutarlılık göstermeyen ürünlerin olumsuz yorumlara bağlı olarak küçültücü yorumlara maruz kalacağı vurgulanmaktadır. Öte yandan K1'in ifade ettiği filmlere erişebilme ayrıcalığının farklılıklar arz eden bir başka yapısını dile getirmiştir. Taşrada yaşayan ya da görece daha küçük şehirlerde ikamet eden bireylerin filmlere erişimi zaman içerisinde değişse de belirli filmlerin sinemada gösterime girmesi ya da salon sayısının az tutulması gibi sermaye odaklı ticari filmlerin gösterildiği, azınlıkta kalan sinefillerin ilgi alanına giren niş bir kitleye hitap eden filmlerden mahrum kalma gibi hususlar eşitsizliğin bir başka yüzünü oluşturmaktadır. Bourdieu *Ayrım* 'da sinemaya gitme pratiğiyle ilgili şöyle bir sonuca ulaşmıştır; gelir düzeyi, ikametgâh ve yaşa göre değişen, salt sinemaya gitmekten daha kesin bir bağıntılıdır. (...) sinemaya gitme alışkanlığı, daha az eğitilmişlerde daha çok eğitilmişlere kıyasla, ama aynı zamanda taşrada oturanlarda (Lille'de) Paris'te oturanlara kıyasla, dar gelirlielerde yüksek gelirlielere kıyasla ve yaşlılarda gençlere kıyasla daha zayıftır (Bourdieu, 2015: 46). Öztürk'ün kentler için ifade ettiği “kentsel gündelik yaşamda kültürel deneyimlerin çoğulcu yapısı kabalık ve şiddeti, ön yargı ve ayrımcılığı azaltabilecek bir faktördür” (Öztürk, 2014: 48) ifadesinin diğer vilayetlere dağılımı söz konusu olunca yaşanabilecekler merak konusudur. Buradaki arz-talep hususu konunun başka bir boyutunu oluştursa da alımlama estetiğinin gerçekleşebilmesi kültürel deneyimlerin gerçekleştirilebilir olmasıyla ilişkilidir. Zira kültürel gücün, kültürel politikalarla ve kültürel deneyimlerle doğrudan bağlı bulunmaktadır.

Bu aidiyetlerin yanında katılımcıların bir filmi neden beğenip beğenmedikleri de sinemaya ait görüşlerinin yanında hem ekonomik hem de kültürel sermaye ve sinema ile kurulan bağa atıfta bulunan değerler toplamıdır. Katılımcılar filmi neden beğenip beğenmediklerine ilişkin soruya karşılık şu şekilde cevap vermişlerdir;

K12: Benim için öncelik bir kere anlatısı nedir o önemli bir şey yani sağlam bir anlatısı olması lazım. Bu hatta şöyle söyleyeyim sağlam anlatısı derken anlatısı olmayan filmler de var ama yani bu sefer o anlatım olmamasının da kendisinin güçlü bir anlatısı olması lazım. Yani bunu nasıl anlattığınız çok önemli ve bütün bu kurguyu nasıl yaptığınız sinema teknikleriyle işte o montajıyla kurgusuyla, size nasıl geçirmeye çalışmış. Kamera açısı nasıl, görüntüleri nasıl, kullanılan müzik biçimi ya da müzik şekli ya da hiç müzik kullanılmaması mesela bu da bir etken tabii ve bütün bunların sonucunda sizde uyandırdığı hissiyat önemli. (K.S)

K11: Bir film beni düşündürüyorsa ve ben o filmi izlerken zamanın nasıl geçtiğini fark edemiyorsam, filmde çıktığıktan sonra da beni etkileyen bir şeyler bıraktıysa o filmin iyi olduğunu düşünüyorum ve o filmi beğenirim (Y.S)

K7: Bir filmi beğenip beğenmeme amacım ilk senaryosu olur muhtemelen, çekim açıları. Aslında her şeyini şey yapabiliyorum çekim açıları, sesleri, ışıkları ve oyuncularını. Aslında bütün kriterleri değerlendirebiliyorum (Y.S)

K4: Keyif alma dediğim gibi işte insanların keyif alması farklı. Ben insanı anlatan, farklı hissettiren, empati yapıp yapamadığım ve Amerikan'dan ziyade işte bu insanın içindeki kötüyü anlatan filmleri seviyorum. O yüzden Naked'ı severim mesela. İnsanı anlatması, insanı insana insanla anlatması (K.S)

K9: Bu sanatın her alanı için geçerli bence yani özdeşleşmeyi sağlıyorsa, o karakterle sizi ne kadar özdeşleştiriyorsa ve onun yerine ne kadar koyabiliyorsa işte deneyim dediğim şey başta o yüzden beğeniyorum. Yani o film onu ne kadar iyi yapıyorsa beni de o kadar etkiliyor diye düşünüyorum (Y.S)

Teknik detaylar ve film referanslarının etkilediği film tercihlerinin sanatsal yönüne yapılan vurgu, bilişsel anlamda filmlerin alımlaması ve tüketilmesine ilişkin gerekli motivasyonla ilişkisi bulunmaktadır. Kendisini sinefil olarak nitelendiren kimse, filmlerle yaşadığı bilişsel hazzı incelmış, rafine zevkler olarak nitelendirerek bunun bireysel bir inşa alanı olarak imlemektedir. Nitekim katılımcılara bu minvalde sorular da iletilmiştir. Bourdieu'nün beğeni kuramı bu konuya odaklanmıştır. Birincisi, Bourdieu'nün beğeni kuramının beğenin toplumsal işlevlerinin bir açıklamasına

indirgenebilir olduğu nosyonudur. İkincisi, Lizardo'nun (2014:336) ifade ettiği şekliyle Bourdieu'nün beğeni teorisinin, estetik yargıların sosyal işlevleri teorisiyle birlikte kapsamlı olması için, Distinction'ın birincil tezinin “işlevselci” sorunla ilişkili çıkarımlarının belirlenmesidir. Bu durumda estetik değerlerin toplumsal bir inşa olarak film beğenilerine değin nüfuz etmesi, kişisel itirafların aksine beklentilerin arkasında yatan işlevsel tutumlarda aranmalıdır. Zira beğeniler filmlere yönelik düşünceleri, yorumları aktarsa bile toplumsal konumlanıştan süregelen bir algı sistematığıyla karşılaşılacaktır. Çünkü “film alımlama parametreleri sosyal tabakalaşmaya ve kültürel alana göre değıştiğinden, rekabet eden bakış açılarının çevrimiçi birikimi, bireysel film anlayışını derinleştirme potansiyeline sahiptir.” (Culloty, 2016: 2). Zaman içerisinde alışkanlıklar döngüsü olarak devam eden film anlayışı, özlülük adı altında hiyerarşik düzende belirli filmlere yönelik aidiyet hissi kurmaya çalışan sembolik bir düzeni işaret edecektir. Söz konusu bu durum sanat filmi- ticari film gibi tek yönlü bir ayırmadan daha karmaşıktır. K12'ye göre anlatı, kurgu, montaj gibi genel izleyicinin farkında olmadığı hususlar onun için önemli bir kriterdir. K11 göre ise filmler; düşündürme, tefekkürü sağlama gibi özellikler ile yüzeysellikten kaçınılan yeni perspektifler kazanılacak bir alan olarak değerlendirilmektedir. Diğer taraftan K7'nin vurguladığı çekim ölçekleri, filmin ışıkları senaryodaki püf noktalar cezbedicidir. Tüm bu örneklerden yola çıkarak, sınıflar için teknik mezzetlerin önemli olduğu, bu tür parametrelerin beğenilerin şekillenmesinde temel bir işlev gördüğünü söylemek mümkündür.

4.3 Sınıfl Aksiyonları ve Kültürel Sermaye

Görüşmecilerin aileden ve eğitim hayatından elde ettikleri kazanımların yanında bilişsel ve entelektüel hayatlarını temsil eden aksiyonların, pratiklerin, eylemlerin sinema ve sınıfllık deneyimleriyle tutarlılık göstermektedir. İzledikleri ürünleri farklı referanslarla aktarma gayesi güden katılımcıların, seyir takvimlerinin veya listelerinin çeşitlilik gösterdiği makro bir perspektifle deneyimlendiği gözlemlenmiştir. Sinemaya veya filmlere atfedilen anlamlar, hayatlarda çeşitli dönüm noktalarına işaret eden

alelade bir eğlencelik olmadığı beyanlar esas alınarak ulaşılmıştır. Bunun aileden devşirilen yönlerine göz atmak gerekirse;

K12: Babam Elvis Presley hayranıdır ve çok da güzel söyler. Yani dolayısıyla şey böyle yabancı müzik, babam alman lisesi zaten çıkışlı. Yani annem, daha çok Türk sanat müziği falan tarzında bir şeyler dinler herhalde. Abim yabancı müzik dinliyor. Ben hemen her şeyi dinliyorum Türk sanat müziği dahil, arabesk de dahil (K.S)

K12'nin ailesindeki müzik kültüründen anlaşılabileceği üzere geniş bir mozaığe sahip olan dinleme deneyimi hem sosyolojik açıdan hem de beğeni pratiklerini yönlendiren yegâne ölçütlerden kabul edilmektedir. Toplumsal yaşamın büyük bir parçasını oluşturan bu sanatın icra edeninden, dinleyenine, enstrümanından, sözlerine kadar belli unsurları barındıran toplumsal bir eyleyici olarak vücut bulmaktadır. “Müzik bir toplumsal eylemdir, anlamı da bu toplumsal eylem içinde inşa edilir” (Ayas, 2015: 82). Bu noktada müziğin karşılık geldiği noktalar onu oluşturan kültürel, sosyopsikolojik, ekonomik ve politik ortamlarla ilişkilidir (Kurt, 2020: 53). “Müzikten bahsetmek, kişinin kendi kültürünün derinliğini ve evrenselliğini ortaya koymak için mükemmel bir fırsattır (...) Hiçbir şey, insanın ait olduğu “sınıfı” doğrulaması noktasında, yani eksiksiz biçimde sınıflandırılması açısından müzik beğenileri kadar belirleyici değildir” (Bourdieu, 2015: 185). K12'nin ailesinde dinlenen müziklerden yola çıkarak çeşitli birikimlerden faydalanarak geliştirdiği bir kültürel sermayenin bir kısmının ailesinden miras aldığı söylenebilir.

K2: Abim müzik alanında kendisini geliştirmeye çalışıyor. İşte birçok enstrüman çalıyor. Onun dışında ablam moda tasarım mezunu herhalde onun da çizim yeteneği var. Onlar herhalde sanatla ilgili ya da sanatın içinde olmama vesile oldular ya da bu bölümü okumama vesile oldular diyebilirim (Y.S)

K2'nin meslek olarak icra ettiği fotoğrafçılığa uzanan serüveninde abisinin ve ablasının sanatla kurduğu bağlantının bir tür miras olarak kültürel sermayesine doğrudan bir etkide bulunduğu görülmektedir. Sanatların birbiriyle kurduğu ilişki bağlamında, film izleme deneyimiyle dolaylı yoldan ulaşılabilen birikimin sınıfsal aksiyonları doğuran entelektüel bir kazanıma aracılık ettiği düşünülebilir. Katılımcıların biri hariç geriye kalan tüm görüşmecilerin en az lisans mezunu olduğu düşünüldüğünde eğitim sermayelerinin katılımcılar üzerinde büyük bir etkisi olduğu

görülmektedir. Nitekim katılımcılar genel olarak, aileden büyük bir oranda miras edinilen bir sermayeye sahip olmadığını aktarırken bunun istisnalarına yukarıda yer verilmiştir. Bunun filmler aracılığıyla gün yüzüne çıkarak, filmler yoluyla yeni hazlar arayan, filmler aracılığıyla sosyalleşilen bir deneyime dönüşmesi kamusal alanda da bu kültürel sermayelerin aktarımını kolaylaştırmıştır. Bunun yanında festivallerin ve eleştirmenlerin tahakkümünde, belirli kürasyonlar etrafında sınırlanan festival bağlamında işleyen bir beğeni ölçütünden söz etmek mümkündür. Bunun bir sonucu olarak festival bağlamında inşa edilen beğeni örüntülerinin varlığından söz edilebilir. K10'un film festivalleriyle ilgili söyledikleri bunu açıklar niteliktedir:

K10: Eskiden sıkı takip ederdim ama şöyle bir şey vardı sinema festivalinde 10 film izliyorsam 6-7'sinde hayal kırıklığıyla çıkardım, 3 tane çok güzel film seyredirdim. Yani o hayal kırıklıkları da eleştirmenlerin şişirmesi, anlatma tarzları, merak ettirmesinden kaynaklanıyordu. Bir tanesinde Gala Gecesi filmiydi galiba, evet. Öyle şaşırtıyor ki film festivaline gittiğin zaman hazırlıklı olmak gerekiyor. Beyoğlu'nda sinemaya gittiğinizde isterse dünyanın en kötü filmini izleyin yani oradaki insanlarla aynı ortamda olmak çok keyifli. Her gördüğünüze böyle ve biz şey derdik bu insanlar mağarada yaşıyorlardı. Film festivalinde çıkıyorlar ortaya Beyoğlu'nun tipi değişiyor. Film festivali bitiyor herkes yuvasına geri dönüyor. (K.S)

Film festivallerinin etkileyciliğiyle ilgili K10'un yaptığı tasvirle ilişkili Yusuf Atılgan şöyle der: "Çağımızda geçmiş yüzyılların bilmediği, kısa ömürlü bir yaratık yaşıyor. Sinemadan çıkmış insan. Gördüğü film ona bir şeyler yapmış. Salt çıkarını düşünen kişi değil. İnsanlarla barışık. Onun büyük işler yapacağı umulur." (Atılgan, 2012). K10'un da vurguladığı etkileycilik hissinin uzun zamana yayılan birden fazla film izleme deneyiminin kolektif olarak bir grup üzerinde tesir etmesi toplumsal bir deneyimin betimlenmesidir. Peş peşe izlenen filmlerin, kalabalık koltukların uyandırdığı hissiyat filmle bütünleşerek, kentin belirli bölgelerinde canlılık saçır. K10'un Beyoğlu tasviri bu noktada festivallerin sinefiller için önemini belirtirken, festivallerin kent yaşamı için önemine vurgu yapmaktadır. Klasik sinefilini tipik bir özelliği olarak, nostaljik bir ton ile üstü örtülü bir biçimde eski izleme biçimlerinin değiştiğine dair bir vurgu mevcuttur. Öte yandan bu sinemaseverlik deneyimi aileden ufak da olsa kazanılan bir miras olarak kabul görse de genel itibarıyla okul ve eğitim sermayesinin kazanımları olarak alışkanlık haline gelir. Nitekim Bourdieu'da

sinemasal birikim ve sinemayı takip etme ile alakalı yetkinliklerin farklı bir yöntemle kazanıldığını dile getirmektedir. Bu tür edinilen deneyimlerin yalnızca sinema alanıyla kalmayıp diğer sanatlarla kurulan ilişkiden kaynaklanan bütünsel bir tutumlar kümesi formundadır.

Katılımcı sinefillerin izledikleri filmleri yalnızca tüketerek, pasif bir deneyim olarak görmedikleri özellikle diğer insanlarla fikir paylaşma ve izlenilenlerle ilgili tartışmalarda bulunmanın yeni bir bağlamda değerlendirmelerde bulunmanın önemine vurgu yapılmaktadır. Bu noktada önemli bir sinefil aktivitesi olarak öne çıkan alanı işaretlemektedir.

K1: Fikirlerimi işte herhalde daha çok arkadaşlarımla falan tartışıyorum izlediğim bir film üzerinden onlarla paylaşıyorum. Filmler üzerinde tartışmalar yapmak sizin gördüğünüz onların göremediği ya da onların gördüğü sizin göremediğiniz sahneler ve detaylar üzerine konuşmak iyi geliyor. Öneriler, okumalar izlediğimiz şeyin etkisini arttıran aktiviteler (Y.S)

Diğer taraftan seyir biçimlerinin büyük bir ortaklık bahşettiği benzer bir dil konuşuyor olmanın tercihler üzerindeki benzerliklerin güven hissiyatı uyandıran bir tutuma öncülük ettiği bilinmektedir. Seyir habitusu olarak nitelendirebilecek bu aksiyon, sınıfsal düzenin film farklılıklarına denk gelen ayrımları imlemektedir. Örneklerle;

K6: Genelde böyle film değerlendirme arkadaşlarımla paylaşıyorum tabii film, seyrettiğim filmleri hemen öneririm. İşte şunun şurası güzel, bunun burası. Bir de şimdi Her Gün Bir Film şeyi var. O platform çok hoşuma gidiyor. Muammer Bey de çok güzel yorumlar yapıyor, oradaki pek çok insan çok güzel şeyler yazıyorlar (K.S)

K3: Şimdi de film çekip festivallere katıldığım için festival çevresinde zaten bu tarz insanlar oluyor ve genelde arkadaşlığım öyle geliyor. İnternette de atıyorum film yorumlama, film izleme şeyleri oluyor genelde Instagram'da sayfaları mesela Sinemaskot diye Instagram sayfası üzerinden takip ediyorum. film festivallerini paylaşan bir sayfa. Oradan tanıştığım da oluyor (Y.S)

Benzer hisler paylaşan, öneri ve tavsiyelerin yönlendirdiği bir izleme pratiğe sunan bu tür çevrim içi organlar katılımcıların yorumlardan faydalandıkları, yer yer üretimde bulundukları “dijital alan” karşılık gelmektedir. Bu alan Benedict Anderson’un tasvir

ettiği hayali cemaate⁸ karşılık gelen bir birliktelik dürtüsüyle sarmalanan kendi varlıklarını devam ettirme duygusunun ön planda olduğu “kardeşlik” ortamlarıdır. İpek (2019: 69) Anderson’un kavramını kullanarak birbirlerini tanımayan kişilerin ortak bir mecrada bir araya geldikleri, diğer bireylerle kurdukları bağın biz olgusunu oluşturarak hayali cemaat nosyonuna karşılık gelecek paralellikler içerdiğini, film festivallerinin bu yönüyle hayali cemaat oluşturdıklarını aktarır.

4.4 Kültürel Hepçillik ve Heterojen Tercihler

Alışkanlıkların şekil değiştirerek, kültürel açıklık ya da tek tip bir beğeni sistematığı oluşturmak yerine, değişken bir beğeni evreni oluşturmaya yönelik işaretler taşıyan yönelimler göstermektedir. Bu bir adaptasyon örneği ya da farklılıklara açık olma gibi dürtünün yanı sıra kapitalizmin ve melez ilişki pratiklerinin bir yansıması olarak oburlukla ince bir noktada konumlanmaktadır. Bourdieu’ye karşı bir argüman olarak karşılık bulan bu görüş kimi sosyologlarca⁹ sermayelerinin geçişkenliğini ve imajların habitusları örten yeni bir etiket döneminin bir sonucu olabilir. Statülerin belirginliğini yitirmesi, hakikatin bozgunu gibi sebeplerden ötürü eşitsizlik örüntülerinin toplumsal sınırlarının analizi şarttır. Bu noktada önemli olan bu hepçilliğin sınırlarının muğlaklaşması, temelde kişinin kültürel tercihlerinin meşru sınırları aşarak ona biçilen sosyo-kültürel çemberin dışına çıkması olarak ifade edilebilir. Bunun gerçekleşmesi “popüler” kültürden ve “yüksek sanat” olarak nitelendirilen kültürel ürünlerin tüketimiyle resmiyet kazanır. Söz konusu bu durumla ilgili katılımcılara “ne tür şeyler izlemekten hoşlanırsınız” gibi bir soruya karşılık katılımcıların değerlendirmeleri şu şekilde olmuştur;

K12: Sinemanın kitlesel olup ama aynı zamanda popüler kültür ürünü olup iyi de sayabileceğimiz örnekler de var tabii ki. Hani işte uzun 3 saatlik falan filmler vardır ya Hindistan filmler. Bazılarını seviyorum yani gerçekten. Yani ama tabii bir ayırım olarak bakarsak hani sadece Hindistan, Hint filmi tüketiyor olsam bu benimle ilgili bir şey söylüyor

“Ulus bir topluluk, bir cemaat olarak hayal edilir”. Ulusların kendi salahiyetlerini devam ettirebilmeleri hiç tanımadığı bireylerle bağ kurabileceği yoldaşlık ülküsünü etrafında kümelenmeye karşılık gelmektedir. (Anderson, 1995: 22).

⁹ (Mennell, 1996; Peterson ve Simkus, 1992; Peterson ve Kern, 1996)

olur. Ya da sadece korku filmi tüketiyor olsam Kemal Sunal filmleriyle ilgili film bit türü var mesela ya da Kartal Tibet gibi Bunlar çeşitli veriler sunuyor. Bu noktada evet yani hani arada sırada siz de Kemal Sunal filmi izleyebilirsiniz ama işte Romanya sinemasından işte örnekler izleyip de ya ben bu filmde çok sıkıldım diyen adamda evet bir avamlık problemi yaşıyoruz o zaman (K.S)

K5: Mesela bir kitap okuduğumda okuduğum o kitabı kafamda canlandırırım. Yani bu belki bir şekilde o şeyi kitabın içine girmek gibi. Yani filmde de ben aynı şeyi hissediyorum yani o dünyanın tamam seyirciyim ama o dünyanın içine giriyorum. O çok özel, hoş bir şey. Beni filmde çeken şey o aslında. Türünden çok o şeyin olayın içinde olma. Gerçek hayattan kopmak olabilir. O yüzden belki herhangi bir grupta değilim herhangi bir sınıflamaya giremiyorum sinemada her şeyi seyredirim o anlamda (K.S)

K3: Belli türle sınıflamıyorum kendimi, her türden izliyorum. Genelleme yapamam çünkü her filmi izliyorum. Yani piyasa filmini de izliyorum, ticari filmi de izliyorum çünkü kötü diyebileceğimiz filmlerde bile bana yani sinema kariyerinde katkı sağlayabilecek şeyler görebiliyorum (Y.S)

K6: Yani işin doğrusu yok. Şöyle söyleyeyim, korku filmi olmadıktan sonra her türlü her şeydeki filmi seyredebilirim. Yani bir öyle şeyim yok. Ama tabii ki bunu söylüyorum ama tabii ki kendime göre, bir süzgeçim var ama onu bilinçli olarak yapmıyorum inanın. Pek çok filmi seyredebilirim (K.S)

K12'nin beyanlarının filmlerin kategorize edilerek buradan profil devşirme durumuna karşı aldığı bir muhalif tutum olduğu savı öne çıkmaktadır. Hint filmlerinin küçümsenmesi, popüler film olarak nitelenmesi, ya da Rumen sinemasının son dönem örneklerinin sanat filmleri kategorisinde bulunması bu durumdan doğan rahatsızlığa karşı bir duruş olarak nitelik kazanır. Bu noktada K12'nin kültürel sermayesinin bilinçli bir kıyas ve sınıflandırmaya odaklı bir süzgeç oluşturduğu düşünülebilir. K12'nin sözünü ettiği durumu Coulangeon and Lemel (2007), şöyle ifade ediyor; “Kültürel hepçillik, entelektüel özentilik ve (...) sanatın yüceltilmesine ve popüler eğlencenin küçümsenmesine kadar çeşitli kültürlerin estetiğinin takdir edilmesinden ibaret değildir. Aynı zamanda halk ve popüler eğilimleri içermektedir. Bu noktada önemli olan hepçilliğin oluşturduğu yeni perspektiftir. Kültürel ürünlerin ya da onu tüketenlerin oluşturduğu hiyerarşi, bu değişken homojen tüketimlerle kırılarak yer değiştirmektedir. Ancak bu demek değildir ki sınıf eşitsizlikleri göz ardı edilmektedir. Kültür sosyoloji çerçevesinde katılımcıların yönelimlerinin çeşitlenmesi bu duruma işaret etmektedir. Nitekim Budak’a göre (2015: 174), kültürün niceliksel olarak kişiler

arasında edinilmiş enformasyondan kaynaklı kültürel pozisyonlarda görünmesi ayrıştırıcı değil, yatkınlıkların birbirine geçen sosyal hudutların kaybolduğu karakteristik özelliklerin bütünlüğüne dair şüphelerin uyandığının kanıtıdır. Öte yandan nitelik kaygısı yaşayan K5'in kitap ve filmler hakkında kurduğu ikili yaklaşımın deneyim odaklı ilerlemesi özdeşlik arayışının bariz olarak istenç olarak belirmesi, kültürel tüketimin her safhasına açıklığın kanıtıdır. Bu her ürüne karşı yönelimin aksine kültürel toleransın değişkenliğidir. K3'ün sözüne ettiği “kendimi sınırlandırmıyorum” söylemi her şeyi izlemekle edinilecek prestij kazanma dürtüsü, pragmatik olarak film yapmayı sağlayacak donanım duyulan ihtiyaçtan kaynaklanmaktadır. Bourdieu'nun *Ayrım*'da çizdiği sınırların amaca yönelik güzergâh değişikliği, amaçsal olarak başka suretlerde kendisini hissettirebilmektedir. Bu yalnızca her şeyi kucaklama ya da var olan her şeyi tüketmeye dayalı monoton bir kabullenme değildir. Dışlama pratiklerinin meşruiyetini sınırlandıran sinematik evrene dair estetik ehliyet kazanma biçimidir. Zira doxa'ların çerçevesini çizdiği yetkinlik sertifikası yalnızca sanatsal üretimin yeniden üretilmesini sağlamaya yönelik tutumun savunulmasıyla gerçekleşmez, sosyal bir inşa alanı olarak farklı tarzların deneyimlenmesiyle meşruiyet kazanır.

K6'nın ifade ettiği bir ayırlama pratiğinin olmaması, filtrenin belli prensiplerden azade olmasıyla ilişkili değildir. Hatta kendi ifadesiyle “*bir süzgecim var ama onu bilinçli olarak yapmıyorum inanın.*” ifadesi onun kendi habitusuna yaptığı vurguyu göstermektedir. Onun film izleme kriterlerini bağımsız ve geniş yelpazede tutması hepçillikle ilişkili olsa da Bourdieu'nun sermaye, alan, beğeni pratiklerine dair çıkarımlarının yersiz olduğu anlamına gelmemektedir. Bu alanın kendi içerisinde geliştirdiği stratejiler ve zamanla değişen var olma biçimlerinin dayattıklarıyla farklı tezahürlerde belirmesiyle ilişkilidir. Ancak Bourdieu'nün her noktayı değerlendirmeye vakıf olarak belirlediği hiyerarşinin katılığı eklektik beğenilerle ters yüz olması bu repertuarın yeni bir kültürel sınır arayışını doğurup doğurmayacağı merak konusudur. Karademir Hazır (2014: 249) bu noktada şu soruyu sormaktadır Beğeniler, hiyerarşikleşen sınıf eşitsizliklerini meşru hale getiren bir olgu ise bu yeni üst düzey eklektizm nasıl açıklanmalıdır. Bu duruma (Mennell, 1996; Peterson ve Simkus, 1992; Peterson ve Kern, 1996) örnek olarak elitist beğeni

yargılarının yıkıldığı esnek, akışkan çok yönlü beğeni pratiklerinin varlığı ortaya koyulmuştur. Eklektikliğin vücut bulduğu yeni yönelimlerin çok kültürlülük olarak cisimleşmesi, beğeni repertuarının farklılaşarak sınıf ayrımından farklı bir alana doğru ivmelenmesine neden olmuştur.

4.5 Pandemi ve Değişen Seyir Pratikleri

31 Aralık 2019 günü Çin'in Wuhan kentinde ortaya çıkan kaynağı belirsiz bir virüsün 5 Ocak 2020 tarihinden sonra insanlarda bulunamayan bir varyasyonun tespitiyle önceleri 2019-nCoV olarak ifade edilen hastalık, daha sonra Covid-19 olarak adlandırılmıştır. 3 ay gibi kısa bir sürede epidemiden, pandemi seviyesine ulaşan virüs, tüm dünyada fiziksel, ruhsal, sosyal açıdan insanlık için tehdit unsuru haline gelmiştir. “Bu olumsuz koşullarda pek çok yönden kısıtlanarak yaşamak zorunda kalan bireyler, geçmişteki alışkanlıklarını değiştirmek ve “yeni normal” denilen yeni davranış biçimlerini benimsemek zorunda kalmıştır” (Kara ve Karafiloğlu, 2020: 88). Tüm eylemlerde olduğu gibi kültür-sanat alanında da yeni düzenler oluşturan bu durum sinemaya gitme, film izleme, seyir deneyimlere ket vurmuş yeni bir düzenin gelişeceğinin sinyallerini vermiştir. İzleyicilik deneyiminin yeni pratiklerle ortaya çıkışı sinemaya alışkanlıklarını, deneyimin bizatihi kendisine içkin yapısını değiştirerek bireyselliğin hâkim olduğu evde izleme deneyimine dayalı bir yapıya bürünmüştür. Sunal ve Kalkan'a göre (2020), bunun salt pandemiden kaynaklı olduğu savı yanlıştır fakat pandeminin bu tutumu katmerlendirdiği de bilinmektedir. Bilhassa katılımcılara yöneltilen soruların bir kısmına pandemi öncesi ve sonrası olarak yanıtlar alınması da bu durumun bir kanıtıdır. İçerik anlamında yaşanan beğeni tercihlerinin biçim olarak da kendisini hissettirmesi bu durumun ayrıca ele alınmasını zorunlu kılmıştır. Katılımcıların izleme deneyimine yönelik cevaplar şu şekilde sıralanmıştır;

K8: Sinemaya şu anda son 1 yıl – 1,5 yılın içinde pandemi dolayısıyla gitmiyorum. Fakat iyi bir film olursa gece saat 2:30'da kalkar seyredirim (K.S)

K9: Evet, araya bir pandemi girdiği için sinema alışkanlıklarımız değişti. Pandeminin öncesinde ayda 2 defa giderdim sevdiğim filmler denk gelirse eğer ama şu an hem çalıştığım hem de şartlar biraz daha elvermediği için çok sık gidemiyorum. En son 1 ay önce falan gitmiştim (Y.S)

K2: Evet, ya şöyle pandemi öncesi sinemayla bağım daha kuvvetliydi ve sık sık sinemaya giderdim ama pandemi sonrası bir türlü yani kendimi sinemaya giderken bulamadım maalesef. O yüzden şey diyebilirim ya herhalde 1,5-2 senedir sinemaya gitmiyorum diyebilirim (Y.S)

K5: Haftada 2 defa falan giderdim. Bu arada ben orada falan da çalıştım. Oradan beri şey yaparım takip ederim. Gitmeye de çalışırım filmlere. Bu şeyde güzel oldu pandemide IKSŞV şey açtı biliyorsunuz festival aynı zamanda online yapıyor şimdi. (K.S)

Pandemiden dolayı gerçekleşen sinemaya gidememe durumu ve daha sonrasında gerçekleşen normalleşme dönemlerindeki korku halinin sinemaların ve özellikle sinema müdavimleri olarak sinefiller için farklı arayışlara sebebiyet vermiştir. K5'in sözüne ettiği online film festivali bu örneklerden sadece bir tanesidir.

K2: Yani değişti diyemem ama ya şöyle bir dezavantajı oldu yani artık o sinemaya gitme kültürünün biraz kırıldığını pandemiyle birlikte ama sert bir şekilde kırıldığını düşünüyorum ve bundan sonra da nostaljik bir şey olabileceğini düşünüyorum sinemaya gitmenin. Ya belki işte bir 10 sene içinde bu gerçekleşmez ama pandemiyle birlikte maalesef tembelleştik ama bu tabii şey anlamında, sinemaya bakış anlamında, filmlere bakış anlamında bir etki etmedi ama tabii ki dediğim şekilde etki etti yani sinemaya gitme durumu bu şekilde etki etti (Y.S)

K2'nin ifade tembellik vurgusu aşırı izleme, filmlere erişimin kolaylaşması, evde izleme deneyiminin artması gibi parametrelerin önemi büyüktür. Yöndeşme kavramıyla birlikte sinemanın dijital formunun etkileşime ve daha fazla içeriğe ulaşılmasına imkân veren yapısı, yeni medyanın çoğaltılabilmesini, kopyalanabilmesini içeriğin mekândan ayrılarak mobilize alanlara girişini müjdel. Hagener'e göre, farklı film platformlarına ve bunların çeşitli film tekliflerine erişim, sinema kültürünü ve sinefiliyi canlı tutmanın gereğidir. Buna ek olarak Sunal ve Kalkan'a göre (2020: 188), 2010'dan sonra dijital yayıncılık Türkiye'de yaygınlaşmıştır. Teknik imkanlar sayesinde, dijital yayıncılık, farklı bir izleme pratiği oluşmasına olanak sağlamıştır.

K3: Bence her film sinemada izlenmeli. Sinemada odak noktanız direkt film olduğu için odak noktanız kaymıyor ama günümüzde bence Netflix, Mubi, işte Blutr gibi platformları da direkt silip atmamak gerekiyor diye düşünüyorum çünkü ulaşılabilirlik kolaylaşıyor yani sinemaya gidip sinema izlemek her insan için belki çok kolay olmayabilir. Her insan onun için uğraşmak istemeyebilir ama Netflix, işte Blutr, Mubi gibi platformlar

erişilebilirliği artırıyor. Bu yüzden bence önemli olduğunu düşünüyorum. Tabii ilk ben sinemada izlemeyi tercih ediyorum ama Netflix işte Mubi gibi mecralar da güzel olduğunu düşünüyorum (Y.S)

K3'ün sözüne ettiği erişilebilirlik Sarı ve Türker'e göre (2019: 61), stream platformların kullanılrlığı arttırarak televizyonların hükmettiği belirli saat ve tercih aşamasını ortadan kaldırarak kişinin kararlar verebildiği çoklu-altyazı seçeneklerinin bulunduğu, reklamsız içerik akışının bulunduğu, dünya çapında genişleyen dijital platformlarının kullanılrlığını arttırmaktadır. İzleyici alışkanlıklarını değiştiren bu süreç, abonelik sistemine dayalı seyir deneyimini dönüştürmüştür. Evde geçirilen sürenin artması, YouTube gibi mecralarda bireyin aynı zamanda kolayca üretici olarak kendi kitlesine oluşturarak içerik paylaşabilmesi hem ürün hem de bu ürünü tüketenler adına avantaj oluşturarak amatör film yapımcılarına kolaylık sağlamıştır. Hem izleme hem de sinemasal bilgiye erişimin bu denli kolaylaşması katılımcılar nezdinde ne tür değişikliklere yol açtığı merak konusudur. Bu hususa yönelik sorulan sorulara şöyle cevaplar alınmıştır;

K6: Yok ben yine en klasik şekilde sinemada gidip oturup seyredeceğim günleri bekliyorum yani hatta şimdiki Omicron¹⁰ çıkmasaydı yine gidecektim yani bu haftalarda yılbaşı gelmeden önce bir diyordum gideyim de Beyoğlu'nda hangi film varsa, saati denk gelirse gireyim bir sinemaya seyredeyim şöyle bir film sinemada seyretmeyi özledim. Ben öyle seviyorum. (K.S)

K5'in klasik sinefili olarak kendi oluşturduğu sinema bağına olan tutumu, olumsuz koşullara rağmen değişiklik göstermemektedir. Bunun yanında yeni koşullara adaptasyonu ile de alışkanlıklarının film izleme deneyimine ket vurmadığını göstermektedir.

K7: Evde izleme deneyimim. Yani kimse olmadığı sürece çünkü genelde tek başıma izlemeyi seven birisiyim. Ya evde izleme deneyimim gerçekten not alabileceğim bir durumda oluyorum evde izlerken. Not alabileceğim için bana göre verimli bir izleme oluyor bu. Yani sinemaya kıyasladığımız zaman evde izleme şeyimi. Sanırım bunlardan ibaret, daha verimli bir izleme

K7'nin evde izleme deneyiminde öne çıkardığı durdurma özelliğini kullanarak sinemaya kıyasla öğrenme odaklı izleme deneyimi sunduğunu ifade etmektedir. Bu

¹⁰ Omicron, Covid-19 hastalığına sebep olan 2021'in ikinci yarısında ortaya çıkan SARS-COV2 virüsünün mutasyona uğramış yeni varyantıdır. <https://covid19.saglik.gov.tr/>

benim beğenimi şöyle etkiledi; bazı filmlerin anlamadığım kısımlarını anlamaya başladım, daha detaylandırmaya başladım, orada duran nesnelerin anlamlarını çözmeye başladım. Bu da tabii filmlere olan bakış açımı olumlu yönde etkiledi (K7-Y. S). Göstergelerin daha titizlikle detaylandırılmasına, pragmatik bir izleme aksiyonu gösterdiğini ifade eder. Bunun tersi de pekâlâ mümkündür. Ev içi izleme deneyiminde sinefiller filmi daha sık duraklatma, cep telefonlarını kontrol etme veya atıştırmalıklar ile film akışını kesmektedir. Alboulaoula ve Biltereyst'e göre (2021: 486), bunların hepsi sinefilin tam anlamıyla anlatıyla bütünleşemediği, filmin hikayesine ve diegetik dünyasından uzaklaşmasına sebep olan dikkat dağıtıcı etmenler olarak da okunabilir. Öte yandan kamusal alan ile karşılıklı okunduğunda sinema salonunda izleme deneyimi Parlayandemir'in de belirttiği gibi (2015: 194) "bir tür heteretopya olarak değerlendirilebilir; zira sinema salonları insanların bir arada etkileşim içinde bulunmak için durdukları ve fakat tepkilerini belirtmelerinin o denli kabul edilebilir olmadığı kendine özgü bir özel alandır" bu yönüyle izleme deneyiminin kendisine odaklı film dışı unsurların göz ardı edildiği korunaklı bir alandır.

K9: Örneğin mesela ben Netflix kullanmıyorum, abone olmuyorum ve Netflix içeriklerini takip etmiyorum çünkü Netflix aslında Amerika'nın emperyalizmin batının bir hegemonya aracı olarak görüyorum. Yani orada yayınlanmış olan birçok filmin dizinin ideolojik anlamda bu ülkelerin, bu sistemin kendi ideolojisini yayma çabası olarak görüyorum ama tabii birçok insan bunu bu şekilde düşünmüyor ve abone oluyor kullanıyor vesaire. (Y.S)

Öte yandan evde izleme deneyimine K9'un yaklaşımı muhalif bir tavır takınarak daha politik bir okuma gerçekleştirmiştir. Bu durumun K9'un kültürel sermayesinin ona alımlayıcı olarak ifade ettiklerinin katkısı büyüktür. Karadağ'ın vurguladığı gibi (2020: 202) alımlama, bu iletişim sürecinde alıcıların yaygın inanışın aksine pasif değil, aktif katılımcılar olduğu yaklaşımına dayandırılır. Alımlama çalışmaları izleyicinin temaşa halinde tükettiği göstergelerin hazmedilmesine dayanan bir teori çalışması olarak adlandırılabilir. Bu göstergelerin Brigitte Hoijer'e göre tahlil edilmesi, anlam inşasında izleyicinin etkin bir rol üstlenmesini elverişli kılar. Anlamanın deşifre edilmesi, yorumlanması üreten ve algılayan arasında etkileşimli bir ilişki meydana getirir. Stuart Hall'e göre K9'un tutumu "muhalif" okumadır. Adından da

anlaşılacağı üzere yöneltilen kodların karşısında vaziyet almak iletilere karşıt, pozisyonu ifade eder.

Yeni seyir deneyiminin biçimsel olarak sinefiller üzerindeki etkisini soruşturduktan sonra bu yeni imkân ve olanakların izleyiciler üzerindeki etkisinin soruşturulması elzemdir. Bu noktada teknolojik gelişmelerin beğeniler üzerine oluşturduğu yeni düzene yönelik etki bireylerin alışkanlıklarını dönüştürmüştür.

K11: Yani teknoloji geliştiği zaman ben eskiden belki de çok fazla romantik komedi izlemezken Netflix'te karşıma çıktığı için Netflix de bir teknoloji sonuçta daha fazla onu izlemeye yöneliyorum. Bazı insanlar bunları konuştukça internette ne kadar hani ben karşılıklı konuşmayı sevsem de internette film yorumlamalarını çok Youtube kanallarında olsun, diğer şeylerde olsun izlemeyi ve dinlemeyi, okumayı çok seviyorum bunları. Orada gördüğüm en iyi filmler listesi şu, bu kısımları benim film beğenilerimi de etkiliyor çünkü onların yönlendirmesiyle yeni şeyleri izlemeye başlıyorum. Belki de kendi başıma hiç bulamayacağım şeyleri (Y.S)

K11'in sözüne ettiği sirkülasyon tüketim biçimlerine atfedilen Filmlere erişimin kolaylaşması, filmlerle ilgili bilgilerin dolaşıma girmesi sinema daha geniş bir çılgın kültürel tüketim boyutu kazandırdığının kanıtıdır. Küreselleşmenin, internet ağları sayesinde daha fazla insana aynı anda ileti de bulunulmasının da burada katkısı vardır. Gündelik nesnelerin estetize edilmesi, kitle kültürünün olgunlaşması teorik olarak birbirini etkileyen, sirkülasyon sağlayan bir döngünün aşamalarını ifade eder. Kanonlaştırılan filmlerin meta haline geldiği bunun bir imaj olarak yankı bulmasını sağlayan bir izleme edimi belirmiş. Kapitalizmin buyurduğu tüketim toplumunun donelerinin görüldüğü bir ticaret sarmalının ortaya çıkmıştır. Menerani'ye göre (2020: 162), kültürün meşrulaştırdığı ortak yaşama kültürünün sirayet ettiği beğeni, zevklerin eşitleyici bir işlev taşıdığı görülmektedir. Temelinde ekonomik politikaların bulunduğu, medyatik içeriğin standartlaşması, aynılaştıran gündemin kitle kültürü ideolojisinde de yansımaları görülmektedir. K3'ün sözüne ettiği *-Sadece sinema için değil her alanı için geçerli bence yani özdeşleşmeyi sağlıyorsa, o karakterle sizi ne kadar özdeşleştiriyorsa ve onun yerine ne kadar koyabiliyorsa işte deneyim dediğim şey başta o yüzden beğeniyorum. Yani o film onu ne kadar iyi yapıyorsa beni de o kadar etkiliyor diye düşünüyorum (Y.S)* Köse'ye göre (2010: 124), medya içeriğinin, sinemanın izleyicisiyle kurduğu ilişkide önemli hususlardan bir tanesi de özdeşlik

kurulan karakter veya olgular, hayat tarzlarına imrenme ya da dramatik içerik karşısında ilgi duyma, kimliklenme arayışı olarak etki etmektedir. Medya aracılığıyla aktarılan, bilginin yenileme-eskime döngüsü kültürel hakimiyeti elinde bulunduran gruplar için kendisini tekrardan üretebilmesi için elzemdir. Bu anlamda zaman zaman rağbet görecektir şekilde gündem haline gelen medya ürünlerinin, beğenilere dönük reklamcılık anlayışı içerisinde metalaştırılıp kitlesel tüketime sunulmasına sebebiyet verir. Bu döngü içerisinde filmler hızla tüketilen medya aracılığıyla gündem olan, kültürel kanalların şişirdiği bir söylemle kamuya yayılır. Tüketim yoluyla elde edilecek hazzın yanında bireyin fiziksel ve toplumsal manada elde edeceği değerlerin etkin bir imaj yaratacağı dürtüsü bulunur. Film kültürünün yayılması, bireyler arasında filmler hakkında kişisel iletişimde sirkülasyona giren malumatın artması film endüstrisini birer toplumsal statü göstergesi olarak nitelendirilmesine neden olmuştur. Tüketimin mucizevi statü göstergesi olarak, kolektif tüketici zihniyeti oluşturduğu düşünülür. Tüketimin-seyir- büyümlü bir düşünce, mutluluk kaynağı veya bilişsel hazzın yegâne kaynağı olarak lanse edilmesi düşüncenin mutlak gücüne atıfta bulunulur. Bu durum Bourdieu'nun *Ayrım* teziyle çakışsa da günlük pratikte tüketimin emeğin ya da üretim sonucunda çıktıya referans olarak ihtiyaç duyulmaz. Bunun aksine ürünün oluşturduğu imgelemde kazanılacak olan statünün getirdiği imaja ihtiyaç duyulmaktadır. Psikolojik olarak doyum sağlayan bu ürünler, güce mutluluğa ve gerçek olana erişmenin ötesinde göstergelerin yarattığı sanal bir aidiyet oluşturur. Baudrillard'a göre (2008: 23-29), çoğunlukla baş döndürücü bir etki olarak bağımlılığa değin ulaşan bu durum tüketim toplumunun karakteristiği olarak merak etme ve yanlış bilme olgularının bir sonucudur. Değerler sistemin meydana getirdiği ahlaki çözülüş, hedonist davranış biçimiyle yoğrulmuş bir istekler silsilesi yaratır.

K12: K12: Netflix'in var olması normalde belki bulamayacağım birçok o antik filmin elime ulaşmasını sağladı. Kurosawa'nın mesela Rashomon efekti gibi. Ama diğer taraftan kişi Adam Sandler filmleri seviyorsa işte onu size çıkartır ama o algoritmayı da aslında bir yerden sonra tersine döndürebiliyorsunuz. Yani algoritma da aslında bu kişi hep ilginç ilginç filmler buluyor, eski filmleri buluyor işte 50'lerin 60'ların filmlerini izliyor dolayısıyla karşıma çıkardığı şeylerde bu minvalde oldu. Yani bu anlamda oradaki algoritmayı da yani bilinçsiz bir seyircinin tabii ki şimdi karşısına çıkan genelde ucuz filmleri çıkaracaktır (K.S)

K1: Yani benimki çok bireysel bir deneyim ama hani ben lisedeyken telefonuma film indirip hafta sonları onu izliyordum ama indirme dediğim de şey bir tane kafeye gidip orada olan filmleri yüklüyordum telefonuma. Öyle olunca hani birazcık mecburi hangi film varsa onları seçiyordum ama hani yavaş yavaş internete erişim işte belli platformların açılmasıyla biraz daha gözümüz açılıyor biraz daha işte sanat filmlerine eğer işimiz daha fazlaysa sanat filmlerine yönelik o tarz filmleri zaten izlediğini ve sevdiğini bildiğin için o tarz filmlere yöneliyorsun. Teknolojik dönüşümler etkiliyor yani daha fazla alan sağlıyor sana izlemen için. Öyle olunca ondan sonraki süreçte etkileniyor bir nevi. (Y.S)

K1'in ifade ettiği durum telefonla izleme deneyimini vurgulayan yeni medya teknolojisinin izin verdiği olumsuzlukları asgari seviyeye indirme olarak kayıtlara geçer. İnternet kullanarak depolanan filmler, daha sonra izlenebilecek formatlarda muhafaza edilir. K1 bu durumun beğenilerine etki etmediğini ancak yeni bir alan oluşturarak dönüştürdüğünü savunmaktadır. Öte yandan;

K4: Kesinlikle yani o Mubi olsun Netflix olsun filme erişim arttığı için de çeşitlendirebildik diyelim ya da az gelişmiş bir ülke olduğumuz için ben şeylere karşı değilim mesela bu paralı site, parasız sitelerden indirmeye. Çünkü bu aslında birazcık da kamu malı olarak görüyorum (K.S)

K4 örtülü biçimde vurguladığı korsan indirmenin büyük bir alışkanlık olarak dijital olarak Torrent ve diğer parasız indirme platformlarında yer alması internet aracılığıyla hızlı ulaşım, vizyona girmeden izleyebilme özgürlüğü, bir başkasından alabilme özelliği gibi durumların ortak mutabakata dayalı avantajlarından dem vurmıştır.

K10: Bazen arka arkaya çok izleyince continue watching diye soruyor ya en çok ona gülüyorum hala izleyecek misin? Bu bir nevi interaktivitenin bir uzantısı Black Mirror, Bandersnatch (K.S)

K10'un sözüne ettiği interaktif izleyicilik ve etkin katılım bekleyen yapımların artışı yeni bir izleme ve seyir pratiğinin bir başkasını oluşturmaktadır. İzleyicinin birden fazla seçimle karşılaştığı doğrusal olmayan modele dönüşen bu yapımda, anlatı yapısında kullanıcının tercihleriyle şekillenen yeni bir deneyim sunduğunu söylemek mümkündür. Diğer taraftan Binge-watching vurgusunun -izlemeye devam ediyor musun- butonuyla dile getirilmesi; Çaycı'ya göre (2021: 405), seyircilerin çok fazla içeriğe arzu edinilen zamanda, farklı seyretme biçimlerin ortaya çıkışıyla televizyonda izleme biçimlerinin artışıyla gerçekleşmiştir. Maraton izleme olarak da adlandırılan bu izleme modelinde aşırı izleme yaygınlık kazanmaktadır.

4.6 Tasnif Biçimi Olarak Beğeniler

Beğenilerin insan hakkında vereceği donelerin ulaşılması için bir araç olarak işlev görmesi kuşkusuz ayrımlar açısından kalın çizgilerin belirginleşmesi ya da belli türlere yatkınlığın öne çıkardığı kimliksel bir aidiyettir. Karatay'a göre (2013: 100) toplumu yakından ilgilendiren beğeni kültürü, aynı zamanda bireylerin hayatlarını anlama ve anlamlandırma konusunda kalıcı bir referans noktası haline gelebilecek çok çeşitli sosyalleşme etkinliklerine de entegre edilmiştir. Bu durumda kişilerin beğenileri ve kişilikleri arasındaki ilişkinin tahlili önem kazanmaktadır. Goldberg ve Zilca'ya göre (2010: 227-228) ise kişilik ve beğeni arasında gözlemlenen herhangi bir ilişki tercihler, kişiliğin önemli bir rol oynadığını düşündürür ve ayrıca belirli özelliklerin tercihleri nasıl yönlendirdiğine ışık tutar.

K7: Kişiliğim sakın bir kişilik aslında ve araştırmayı seven bir kişilik. O yüzden sadece düz bir şekilde izleyebileceğim filmleri çok fazla tercih etmiyorum. Olabildiğince içinde esrarengiz olaylar olan, işte sürekli farklı yerlerle bağlantılar olan, sürekli aralarında boşluklar olan filmleri o yüzden daha fazla seviyorum (Y.S)

K6: Filmlerdeki karakterlerin kendi içlerinde nasıl yaşadıkları yani dünyadaki sosyal ilişkileri merak ediyorum. Onun için de o tür filmler bana daha yakın geliyor yani insanların yaşamı. Eşinden ayrılmış birisi, eşini kaybetmiş birisi veya hastalıkla mücadele veya bir de yoktan yaratanlar hani hiçbir şey yokken hayata tutunup onu çıkaranlar onlar işte bütün onlar filmlerde var. Onları seviyorum yani çünkü hayatta da onları seviyorum, o hikayeleri seviyorum. (K.S)

Bireyin filmlere yönelik tercihleri kimlik özelliklerine dair ifadeler oluşturarak bağ kurmaya yönelik referans noktası oluşturduğu gözlemlenir. Failin kendisine yakın gördüğü karakterlerin, olay örgülerinin, ya da türlerin belirli sistematik yönelimlerle bakma/anlama biçimleri failin konumunu belirleyen önemli bir fark olarak belirir. Bunun habitusun bir yansıması olarak düşünmek karakterlerin alışkanlıkların toplumsal uzamda nasıl bir yer kaplandığının portresini oluşturacaktır. Buradan hareketle Bourdieu, beğeniyi oluşturan ana elementleri kültürel ve sembolik sermayenin yanı sıra habitusun önemi vurgulayarak ifade etmektedir. Beğeniyi, habitustan azade tutarak düşünerek indirgemeye çalışmak teorik çerçeveyi noksan

bırakacaktır. Habitusun kişisel kanadının Kantçı görüşle çatışan kısmının ikilem yaratması pekâlâ öngörülebilir ancak sınıflandırıcı değerlendirme burada söz konusu kültürel uygunluğa paralel bir seyir izler. Zira belirli bir habitusa sahip kişiler, diğer kişilerin habitusları aracılığıyla sistematik bir sınıflandırma sürecine tabi olan pratikler, seçimler ve yargılar üretirler. Lizardoya göre (2014: 342), bu esasen, faillerin bir nesne etkinliği veya deneyimiyle ilgili bir öznel estetik yargı eylemi yaratmak için kullandıkları algısal-duygusal yeteneklerin, değerlendirmek için kullandıkları yeteneklerden kolayca ayrılamayacağı anlamına gelir. Örneğin K9'un korku filmleriyle ilişkili hisleri onun habitusuna sirayet eden toplumsal hiyerarşide anlamı olan seçimler oluşturmuştur. Bu yalnızca kişilik özelliklerinin değişkenliğine atfedilemeyecek kadar karışık ve girift bir durumdur. Ayas (2015: 131) “Zevkler ve renkler tartışılmaz, klişesinin yaygınlığı gerekse mevcut estetik beğeni hiyerarşilerini doğal, evrensel ve tartışılmaz bir konuma oturtan modern sanat mitinin ideolojik gücü, sosyolojiyi beğeni çalışmalarından uzak tutmaya yettiği” görüşünü dile getirir. Bu durumda Bourdieu'nun (2011), estetik hazzın, ifade edilemeyeni dile dökmek için kullanılıyor oluşu, duyguları farklı formlarından ayırarak farklı bir yazgı içerisinde sunmaya çalışmanın sosyolojik ritüellerin tasnif edilebilirliğine katkı sunacağını ifade eder. K6'nın ifade ettiği karakterlerin hayatlarına ve duygularını anlamaya ilişkin empati ve duyarlılığını, K6'nın yargılarının ve onun oluşturduğu hayat tarzının farklı bir perspektifini ifade etmektedir. Bu yalnızca K6'nın beğeni evreninde alelade gelişen bir karakter inşası değildir. K7'ye göreyse; kendi kişilik özelliklerinin ötesine geçen çarpık bir beğeni sistematigi kurmanın daha yararlı olacağı savı onun duruma atfettiği farklı bir perspektifi oluşturur. Kendi karakterini daha içe dönük ve sakin tanımlarken; izlemek istediği sanat ürünlerini bunun karşısına yerleştirerek farklı bir örüntü tasarımını tercih ettiğini ifade eder. Gündelik yaşam içerisinde beğeni ölçütleri o kadar benimsenmiştir ki bunun bir inşa olduğu sınıflar arası bir ayrımın getirdiği çıktılar olması fark edilmemektedir. K7 bunu bir tavır alma olarak kendi rutinde belirli bir sürece göre yapılan algılayış ve analiz etme bölümlerinin verdiği uygun yetenekleri bilişsel olarak üretir; bunu, oyundaki pozisyonuyla ilgili çıkarlardan esinlenen bir veya diğer olasılığı kavrama veya reddetme eğilimiyle de yapar. (Bourdieu, 1995: 71).

Beğenilerin tasnifi salt kişinin kendi ifadeleri ya da beğenilerinin tahlili kişisel ölçekte dönütler sağlayacaktır. Ancak hem sosyal sermaye bağlamında hem de müşterek bir tutumun, sosyal yakınlıklar ve ortak bir deneyim olarak geri dönüşü; beğenilerin toplumsal haritalanmada, failin kendi konumunu ve etrafındaki bireylerin konumunu dair veri sağlayacaktır. Bu noktada katılımcılara sorulan “film beğenileriniz çevrenizdeki insanlarla benzeşiyor mu eğer cevabınız evetse bu durumu neye bağlıyorsunuz?” sorusuna istinaden şu cevaplar ifade edilmiştir:

K6: Şimdi tabii insan arkadaşlarını, zevklerini beraber zevkle paylaştığın insanlardan seçiyorsun. Bu zevkler de ne oluyor? Yemek zevki, sosyal aktivite zevki oluyor. Mesela benim öyle arkadaşlarım var. Bir arkadaşım var onunla sinemaya gideriz genelde birlikte seyrettiğimiz filmleri ikimiz de beğeniriz yani ben öneririm veya o önerir böyle bir ilişkimiz var. Bu kültür seviyesiyle de ilişkili aynı zamanda. Ya aynı kanallardan besleniyorsanız veya farkında olmadan o kanallardan beslenmişseniz onları seviyorsunuz. Yani dünyaya nasıl baktığınızla da ilgili (K.S)

K2: Ya benzeşiyor zaten herhalde yani bazen arkadaşlarımla ayrı düşündüğüm, bir film üzerine çok ters düşüğüm olabiliyor o farklı düşüncelere sahip olabiliyoruz ama tabii ki benim yani çevremde sinemayla ilgili, bir şekilde sinemaya değmiş insanların da benim üzerimde etkisi olduğunu düşünüyorum o yüzden birbirimizi bu konuda etkilediğimizi düşünüyorum. Yani benim çevremi sosyal çevremi arkadaşlık ilişkilerimi bazen sinema oluşturuyor bazen oluşturmaya bile şey çok zıt düşünsek bile genelde bir filmi beraber izleyebilmiş oluyoruz. Bu değerli bir şey zaten diye düşünüyorum (Y.S)

K9: Bazı arkadaşlarımla evet ama çoğu arkadaşım bana sürekli şöyle der: Sana iyi seyirler demiyoruz, kolay gelsin diyoruz çünkü anlaşılması zor filmler seviyorsun. Yani Instagram'ı genelde bunun için kullanırım ben zaten izlediğim filmlerden kesitler atmak için kullanırım. Oralarda hep, sen nasıl izliyorsun bu filmleri bize çok sıkıcı geliyor falan diye dönüşler alıyorum genelde. Ama benzer olan arkadaşlarım da var. Sinemaya olan bakışı da daha muhalif bir cepheden olan ve bağımsız sinema dediğimiz, sanat filmleri dediğimiz filmleri seven insanlarla benzeşiyor (Y.S)

K10: Ben de o insanları seçiyorum. O yüzden beğenilerimiz benzeşiyor. Yani çünkü zaten hani o da bir özellik, aynı kafada olduğunu gösteriyor. (K.S)

Sosyalleşmenin toplumsal uzamda failer arasındaki birlikteliklerini, beğeniler özelinde aynı istikamette olması, bu birliktelikleri pekiştiren, etkileşim ağları oluşturan bir anlam ünitesine dönüşmesi muhtemeldir. Kişinin sınıfı, aidiyetleri ve sosyal

sermayesi benzer insanlardan örölü olan bireylerin beğenilerinin de benzerlikler göstererek ortak bir imgeleme dönüşmesi olasıdır. Bu noktada K10'nun sözüne ettiği bilinçli tercih aşamasının örgütlü bir yakınlıktan doğan ortak payda hissiyatının müşterek bir beğeni kümesi altında değerlendirilebileceğini göstermektedir. Bu aynı zamanda benzer sosyal sermayeye sahip bireylerin benzer beğeni sistematiklerine sahip olabileceğini de çağırıştırır. Bourdieu'ye göre (2015: 171), belirli bir konumla ilişkilendirilen pozisyonların özdeşliği ve bu konuma dahil edilen mucizevi uyum, nesnel yazgıların yönelimlere dönüşmesiyle benzerlik oluşturur (Bourdieu, 2015: 171). Calhoun (2014: 105), bu durumu kolektif aşılama girişiminin bir çıktısı olarak görür.

Öte yandan, K7'nin vurguladığı sistematik ayırım kendi çevresindeki insanları onunla benzer aktivitelerden hoşlanan bir bütünlük etrafında toplanan toplumsal bir uzam tahayyüllüyle açıklar. Ona göre kültürel olarak sahip olunan iyelikler, bireyin ortaklıklara dönüştürdükleri edimlerle var olur. Sosyal olarak birliktelikler kurduğu insanlar uyumlardan ortaya çıkan görüş birliğine dayalı bir kültürel tüketim pratiğiyle birbirlerine bağlanmaktadır. Bu durum Bourdieu için (2015: 674-675), toplumsal konumlara ve o konumların buyurduğu mal ve pratiklere duyulan isteğin bir sonucu olarak beğenin toplumsal uzamdaki dağılımını karşılamaktadır. Tam karşıt şekilde K2'nin ise filmlerle ilgili çevresiyle yaşadığı çatışmalar farklı güzergahların mümkün olduğunu ve buradan doğan zenginliklerin uyumsuzluktan doğan bir düşünsel bir izlek alanı oluşturur.

4.7 Beğeni Hiyerarşileri: Sanat Filmi-Ticari Film

Örnekleme kapsamında, beğenilerin film türlerine ya da gizil anlamıyla kategorize edilen film türleriyle kurduğu ilişki biçimlerinin nasıl şekillendiğini bu sınıflanma veyahut sınıflandırma biçimlerinin nasıl algılandığına dair sorular iletilmiştir. Zira Bourdieu'ya göre (2015), beğeni sınıflandırır ve hatta sınıflandırılanı da sınıflandırır. Bu noktada “Yani beğenilerimizi ifade ederek kendimizi sınıflandırırız ve bu sınıflandırma sosyal konumumuzun göstergesi olur. Kendimizi ancak başkalarıyla ilişki içinde, başkalarından ayırarak toplum içinde konumlandırabiliriz”

(Ayas, 2015: 138). Bu bağlamda, sinema alanındaki beğeni pratiklerinin nasıl karşılık bulduğunu kavrayabilmek için belli tür filmleri izleyen kişilerin toplumda belli sınıfları temsil edip etmedikleri irdelenmiştir;

K1: BKM filmleri üzerinden düşünüyorum. Hakikaten halkta karşılığını bulan filmler yani bir şekilde yaygın, izleniyor. Sanat filmini elit olarak, sanat filmlerini izlemeyi elit olarak nitelendirmem ama diğer filmlere olan hani popüler kültür vesaire hani bunlara olan erişimden dolayı alt tabakanın izlediği doğru yani. Ama hani sanat filmlerini izleyen herkes elit olduğunu söylemem şey değil biraz tutku meselesi yani elit olmayan sinefili yok mu? Var, çok var hem de. (Y.S)

K3: Ya aslında bu genel olarak belki doğru kabul edilebilir bence ama şöyle bir insana ne gösterirseniz ne verirsiniz o insan bence onu alır. Örneğin şu an Türk dizileri çok kötü berbat bence ama iyi dizi de yapabiliriz yani o imkânımız var hani halk bunu seviyor diye düşünüp sırf kötü iş yapmak bence gereksiz. Çünkü bu halk Breaking Bad de izliyor işte Game of Thrones da izliyor bence ona katılmıyorum. Bence işte atıyorum geliri az olan hani bu işlere vakti olmayan biri bile sanat filmi sevebilir bence. (Y.S)

Beğeni hiyerarşilerinin sinemasal alana etkileri direkt sinemaya gidebilme ya da oyuncu ve yönetmenlere dair bilgiye sahip olmayla ilişkilendirilir. Austin'e göre (2016: 4), sinemanın ilk dönemleri, filizlenme aşamasında sinemanın burjuva için üretildiği, üst sınıf olan bireylerin bir kültürel aktivitesi olarak nitelendirilmekteydi. 1905 yılından sonra Nickleodanların işçi kesiminden, kentli yoksul sınıfa ve yeni göçmenlere açılmasıyla halkın her kesiminden erişilebilen demokratik bir kamusal alana dönüşmüştür (Hansen'den Akt. İpek, 2019: 159). Türkiye'de ise Pera'ya mahsus olan gösterimler, metropolde yaşayan insanların ulaşabildiği burjuva ve seçkinlerin uğrak alanıyken zaman içerisinde serbest zaman eğlencesine dönüşen, ticari potansiyelinin fark edildiği ucuz bir halk eğlencesine dönüşmüştür. Hem dünyada hem Türkiye'de zaman içerisinde sinemanın homojen yapısının değişimi sınıfsal ayrımların yok olduğuna delalet eden bir kolektif bir deneyimi imlerken, içerik olarak gerçekleşen ayrımı nasıl okumak gerekiyor? Sanat sineması olarak ifade edilen meşru beğeni mekanizmasının sanat evleriyle, sanat kolektifleriyle film kulüpleriyle yapılanan yeni bir izleme deneyiminin mümtaz izleyicilik olarak kabulünün vurgulanması gerekmektedir. Fransa'nın öncülüğünde sanat filmlerinin furya olarak yeni bir algı sistematığı ile önem kazanması, bunun çeşitli lobilerle desteklenmesinin bu noktada

önemli bir payı bulunmaktadır. Tarihsel süreçte görece az sayıda olan ve nüfuzlu kimselerin finansörlüğünde gelişen film dergileri, film kulüpleri, film festivallerinin ana akımın karşısında konuşlanan film anlatım biçimlerine atfedilen özellikleri meşru beğeni organları olarak kabul görmesi sanat filmleri ve ticari filmler arasındaki kalın çizgileri yaratmıştır.

Katılımcıların beyanları esasınca sanat filmlerinin gösterimi, izleyici profilleri, bu filmlere erişim biçimlerinin sınıfsal ve kültürel örüntüleri çeşitlenmekte olduğu görülmüştür. K1'in sözüne ettiği halkta karşılığını bulma söylemi genellenebilen bir izleme deneyiminin görece daha elit bir kesimin tercihlerine ilişkin varlığı dolaylı bir çıkarımı işaretlemektedir. Ancak sanat filmlerinin yalnızca kültürel seçkinlerle ilişkilendirilmesini eksik bir temsiliyet barındıran bir kategorizasyon olduğunu ifade etmektedir. Diğer taraftan K3'ün beğenileri daha farklı bir alandan düşünmesi, işin icracılarla ilişki kısmına atıfta bulunması içeriğin izleyicilik deneyimini yönlendirdiğini düşünmesi Frankfurt Okulu'nun tezleriyle örtüşen bireysel özgürlüklerin ideolojik ve kültürel araçlarla bastırılan ve sınırlandırılan bir içerik havuzu sunduğunu ve kültür endüstrilerinin güdümünde ilerleyen bir beğeni sistematığı işaret etmektedir.

K6: Bence bu insanların algısıyla ilgili. Hayata nasıl baktığı bazı insan mesela benim arkadaşlarım var sadece böyle hoş filmleri seyrediyor. Amerikan filmleri. Yüksek düzeyde eğitim almışlar falan ama mesela yine aynı düzeyde eğitilmiş aynı düzeyde ama filmleri seçerek sadece çok yapımcısına bakarak, konusuna bakarak seyreden insanlar da var. Bu biraz da insanın dünyayı nasıl algıladığı, gerçek yaşamı nasıl algıladığına bağlı bana sorarsanız. Yani ben öyle düşünüyorum (K.S)

K10: Yani şu demek gibiye Şahan Gökbakar'ı izleyenler avam, Amarcord izlemiş o insan çok elit. Kültür olabilir ama bence yani Türkiye'deki bu ayırım yalan hepimiz aynıyız yalan söylüyoruz. Yani biz de Şahan Gökbakar'a gidip kâh kâh gülüyoruz (K.S)

K6'nın üzerinde durduğu eğitim düzeylerinin belirlediği farklılıklarla ilgili Bourdieu (2015: 30), "eğitim sermayesi farklılıkları, önemli tanıma ve tercih etme farklılıklarıyla ilişkilendirir" zira eğitim sermayesinin avantajlarıyla soyluluk unvanlarıyla karşılık bulan yatkınlıklar, meşru sanat formlarıyla uyumluluk gösteren

tercihlerin birer imleci olarak ifade eder. Öte yandan K6'nın bir başka vurgusunun içerikleri yaratıcılarına göre belirleme eyleminin, Bourdieu'nun ampirik çalışmasının birer çıktısıdır. Ona göre sinema oyuncularını tanıma, televizyon sunucularının yaşamlarıyla ilgili en önemsiz olayları bilmeye benzer bir biçimde, meşru yatınlıktan çok gündelik yaşamın şeyleri ve kişileri üzerine sıradan bilgilerin edinilmesini talep eden yatınlığa daha yakın bir yatınlık gerektirir (Bourdieu, 2015). Ancak bu yatınlıklar için yoğun bir eğitim sermayesine ihtiyaç yoktur. Diğer taraftan K10'un üzerinde durduğu Fellini ve Recep İvedik ayrımının birer göz boyama ve ayrımları birer aldatmaca olarak gören algısı hepçillik tezinin bir sonucu olarak Peterson'un çoğul zevkler kategorisine farklı zevklere açık olmanın bir çıktısı olarak algılanmaktadır.

Beğenilerin genel anlamıyla kolektif bir ölçekte etki alanına sahip olduğu düşünüldüğünde beğenilere toplumsal bir etkinin olup olmadığını test etmek ya da bunun katılımcılar nezdinden bir bireysel inşa olup olmadığını tatbik etmek önemlidir. Zira zincirleme tavsiyelerin ve çevrim içi ve fiziksel kulüplerin öncülüğünde gelişen pratiklerin bu konuda nasıl etkilendiğini saptamak meşruiyetin, rekabetlerin sınırların, mücadelelerin farklı görünümünün toplumsal izlerinin nasıl algılandığını gösterecektir. Bu bağlamda Film beğenilerinize ilişkin toplumsal bir etki olduğunu düşünüyor musunuz? Bu durumu nasıl açıklarsınız? Sorusuna yönelik geri dönüşler şöyle olmuştur:

K12: Ortalama bir film seyircisinin bence kendi arkadaş çevresinden, işte sosyal medyadan, gazetelerden, işte ya da ilgiden etkilenme şansı muhtemelen bence daha fazladır. Ama daha bir işte film tüketen birisinin yani oradaki etkilenme aralığının, frekansının biraz daha az olacağını düşünüyorum. (K.S)

K11: Ters etki olabilir. Yani şöyle ailemle filmlere karşı bakış açımız, izlediğimiz filmler, dinlediğimiz müzikler bile o kadar farklı ki dağlar kadar fark var ve ben bu konuda çok fazla eleştirildim onlar açısından. Yani toplumsal etki biraz da topluma karşı kendimi dışlamakla elde etmiş olduğum bir şey olabilir (Y.S)

K2: Yani açıkçası benim daha öncesinde de ailemde abim Kamu Yönetimi okuduğu için onun aracılığıyla bazı politik filmler izliyordum bazen ve bu benim üzerimde etkili olmaya başlamıştı. Daha sonrasında da zaten işte aynı şekilde sanat sinemasıyla da işte ya politik olmayan filmlerden de çok etkilenmişliğim var. Aynı zamanda çevremde farklı kesimlerden insanlar

*çok farklı filmler önerebiliyor yani biraz sinemanın böyle bir yönü de var.
Yani insanlara farklı şekilde değebiliyorsunuz (Y.S)*

K12'nin vurguladığı belli bir sinema takipçiliğinin kendi akışı içerisinde yeni tercihleri doğurarak kendi beğeni sistematığını kurabileceğini savunmaktadır. K12 bu noktada beğenilerin bireyin birikimlerini vurgulayan yönüne açıklık getirmiştir. K11 açısından bu durum daha çalkantılı ilerleyen bir seyir izlemiştir. Ona göre beğenileri ailesiyle farklılıklar gösterirken, kendisini muhafaza eden ve beğenilerini gizleyen bir konumda bulunmak zorunda kalmıştır. K11'in eğitim sermayesiyle edindiği iyelikler ona yeni kültürel sermaye kazanımları olarak geri dönmüştür. K9 açısından politik filmlerin toplumsallık söyleminin onun üzerinde bir tesiri bulunmasına rağmen sosyal etkileşimlerin onun beğenilerine etki etmediğini savunmuştur. Bu durum Bourdieu'nun savlarına ters düşmektedir zira Bourdieu estetik yargıların bireyin kendi bireyselliğinden azade, sınıfsal terbiyenin ve mensubiyetin bir karşılığı olarak şekillendiğini savunmaktadır (Wacquant, 2014: 65).

SONUÇ

Sanatın ayırıştırıcı işlevinin öne çıktığı düzlemde, sınıfların beğeni tercihlerinin ne yönde şekillendiğini tatbik eden bu çalışmada toplumsal temelleri olan sınıfsal aksiyonların, sosyolojik temelde beğeni sosyolojine ışık tutacağı düşünülmektedir. Renklerin ve zevklerin tartışılmaz olduğu ön kabulüne dayanan tercihlere farklı bir soluk getiren Bourdieu'nun kavram setinin belirlediği, literatür araştırmasının soyut ve anlaşılabilir kaldığı noktalara ampirik bilginin aydınlatıcı nitelikleriyle değerlendirilmiştir. Sınıf eşitsizlikleri, kültürel ayrımlar, tüketim farklılıklarının çerçevesini çizdiği izleme deneyimlerine, film tercihlerine sınıflar nezdinde özgül ve eleştirel bir bakış açısı getirme gayesiyle indirgenmiş görüşlere bütünsel bir ufuk kazandırılmaya çalışılmıştır. Bourdieu'nun temellendirdiği fikirlere koşulsuz teslimiyet sağlanmadan kültürel hepçillik gibi karşı görüşlerin ifade ettiği savları da göz önünde bulundurarak konuyu güncel bir zeminde tartışmak amaçlanmıştır. Film beğenileri üzerine yapılan araştırmaların azlığı düşünüldüğünde, bu çalışmanın beğeniler, tercihler, motivasyonlar üzerine yeni çalışmalara vesile olabilecek yeni bir sosyolojik özneyi öne çıkarmıştır. Sosyoloji ve sinemanın kesiştiği alanda “sınıfların” örneklem olarak belirmesi ekranlarla ya da perdeyle girilen münasebetin boyutlarını hem içerik hem de biçimsel olarak ortaya koymaktadır. Disiplinlerarası konu olarak, sınıfların zaman içerisindeki değişimlerinin gözlemlendiği sınıfların sinema tutkunları olarak alışlagelen izleyicilikten farklı özellikler göstermesi onlara mercek altında bakmayı gerekli kılmıştır. Sınıfsal kültürünü, sınıfsal tarihini, sınıfsal deneyimlerini, alışkanlık üzerinden tanımlanması sanatsal bir birikimin kültür sosyolojisi üzerinden beğeni yargıları üzerine etkinin boyutunu ifade etmektedir. Bu noktada genelleme kaygısı taşımaksızın sınıfların beğeni tercihleri hususunda şu sonuçlara ulaşılmıştır;

Katılımcıların film beğenileri çok geniş bir perspektif taşıyarak, çeşitli alanlarda ve türlere uzanan çok boyutlu bir yapıya sahiptir. Bu noktada film beğenilerinin heterojen bir yapıda olduğu saptanmıştır. Literatürde çeşitli sınıflandırmalarla adlandırılan sınıfsal tasnifinin güncel olarak araştırmaya katılan sınıflar adına tektipleştirici ve damgalayıcı olduğuna ulaşılmıştır. Zira sınıfların, sınıfsallıkla deneyimleri tutkuyla karışık bir adanmışlık içermektedir. Bunun tercihlere etki eden

yapısı bilinçli oluşurken sinefillik deneyimi zaman içerisinde kazanılan bir özellik olarak öne çıkar. Öte yandan kültürel aktivite olarak sinefillik deneyiminin sermaye, habitus, alan kavramlarıyla koşutluk gösteren toplumsal iç dinamiklere sahip olduğu görülmüştür. Tüketim örüntülerinin; sınıflandırıcı mekanizmaların ve statü farklılıklarının sanatsal alandaki iz düşümlerinin aksine sosyalleşme ve birliktelik oluşturan yapılandırıcı bir görev üstlenmektedir. Bu birikimin kazanılması değişiklik gösterirken, farklı yaş grupları için farklı deneyimlerle anılan buna paralel pratiklerin varlığı söz konusudur. Sinema ile ilişkilene biçimlerine göre tasvir imkânı bulan sinefillerin yeni ve klasik ayrımını meşru gören araştırmaların aksine birbiri yerine geçen muğlaklaşan bir form haline gelmiştir. Öte yandan beğeni sistematığı mekânsal ayrımlar, toplumsal ilişkiler ve sermaye biçimleriyle doğrudan bir ilişkilene halindedir. Ancak vurgulanması gereken önemli bir nokta şu şekildedir: Aileden miras kalan kültürel sermaye her ne kadar önemli bir işlev görse de eğitim sermayesi ve sosyal etkileşimlerin sinema birikimlerinde daha büyük bir pay sahibi olduğu görülmüştür. Zira katılımcıların, ailelerinin kültürel sermayeleri ve eğitim durumlarının elverişli olmamasına rağmen görüşmecilerin sinema ile yakından ilgilenmesi bu ikiliğe ışık tutmaktadır.

Katılımcıların profilleri incelendiğinde, sinefilliğin asgari düzeyde bir ekonomik sermayeye sahip olmayla beraber, bu ekseninde gelişen kültürel sermaye ile pekişen bir mekanizmaya sahip olduğu görülmüştür. Organik bağlarla gelişen, genişleyen bir başka bilgi birikimi talep eden sinefillik genel kabulde bilindiği üzere elitist bir söylemi içermemektedir. Kültürel hepçillik tezinin spektrumu genişledikçe, dallanıp budaklanan bir esneklik her şeyi tüketebilme, beğeni yargılarının kalın çeperlere sahip olmayan akışkan tercihlerin mevcudiyetine tanık olunmuştur. Diğer taraftan bir sosyalleşme ve etkileşim yöntemi olarak sinemasal aktarımı tercih eden sinefillerin hem dijital hem de reel dünyada çeşitli organizasyonlar aracılığıyla iletişime geçerek “sinemasal zevklerini” inşa ettikleri, geliştirdikleri sınır ve ayrımları görmezden gelerek toplumsal ilişkilene melere ön ayak olacak “alanlar” oluşturdıkları saptanmıştır. Bu alanlar kolektif tüketim alanları olarak birlikteliğin ve sınırları belli olmayan zümrelere karşılık gelir.

Bourdieu, *La Distinction*'da beğeniler yoluyla hudutların keskinliğini, güzergahları, sınıf tahakkümünü, toplumsal tabakalaşmanın suretlerini ifşa ederken gayesi, farklılıkları imlemek değildir; ayrımın nasıl oluştuğunu, nasıl algılandığı, ne ölçüde etki ettiği ile ilgilidir. Bourdieu'nun bakış açısı, kültürün bir imleç olarak sınıfsal perspektiflerin hayat tarzlarına, beğeni tercihlerine/pratiklerine çizdiği yönün sınıfsal ayrımların, kültürel tüketimlerin bir yansıması olarak sistematik bir tasnifin çıktılarıdır. Bunun çeşitli sanat dallarına ilişkin örneklerinin yanında, sinemadaki karşılıkları sinema fanatikleri olarak nitelendirebileceğimiz sinefiller adına tartışmalıdır. Bu noktadaki sınıflandırmayı tamamen film odaklı düşünmek noksan kalacaktır. Nitekim izleme edimini bir deneyim olarak ele almak hem içerik hem de biçimsel dönüşümlere karşılık verilen reaksiyonlara göre şekillenmektedir. Bu noktada teknolojik gelişmelerin katılımcılar nezdinde kabulü ya da buna direnci tercihlerin başka bir kolunu oluşturacaktır. Bu bağlamda özellikle pandemiyle birlikte etkisini arttıran evde izleme deneyiminin yaygınlaşması beğeni pratikleri üzerinde etkili bir kıstas olarak sıyrılmıştır.

Katılımcıların değişikliklere adaptasyonu ve yeniliklere direnci farklı değişkenlere göre şekillenmektedir. Kimi katılımcıları klasik sinemaya gitme aktivitesinin kaybolacağından endişe ederek, muhafazakâr bir tutum sergilerken, kimi katılımcılar evde izleme deneyiminin konforundan, farklı sinema ürünlerine erişmenin kolaylığını avantaj olarak nitelendirmektedir. Bu noktada önemli olan bir başka parametre yaş ve yetişme koşullarıdır. Kültürel sermayenin öneminin bir kez daha belirttiği yapısal koşulların dijital habitusların ortaya çıktığı, sermaye eşitsizliklerinin ortaya çıktığı sınırlar ve hiyerarşiler gözlemlenmiştir. Öte yandan içeriğin oyuncular, yönetmenleri tanımayla ilişkilendirildiği filmlerden referansların, filmlerle ilgili detay bilgilerin söz konusu olduğu “bilinçli” izleyici tanımına girer. Bu yönüyle sinema tarihine aşinalık, akım ve dönemler noktasında belirli bir sermayeye sahip entelektüel bir hiyerarşi söz konusudur. Statü olarak sınırları belirginleştiren filmsel birikimin “rafine zevkler” adı altında somutlaşması içerme ve dışlama stratejileri ve meşru beğeni düzenlerinin Bourdieucu perspektifte bu çalışmada da karşılığı olduğu anlamına gelir. Yani beğeni ilişkilerinin kültürel sermayenin tahakkümünde kompleks boyutlarda olan hiyerarşik düzene sahiptir.

Farklı sınıfa mensup bireylerin bulundukları sınıfların iyeliklerine uygun sermaye türleriyle gösterdikleri aksiyonlar, hayat tarzlarına, yaşam tahayyüllerine, beğenileriyle örtüşen toplumsal bir tabakalaşma yaklaşımı sunar. Bunlar alanlar içerisindeki sınıflanma yörüngelerine özgül bir bakış açısı sağlamaktadır. Sinema alanına yansımaları ise türsel ayrımların oluşturduğu çatallanmalarla ifade edilmektedir. Ticari filmlerin popüler kültür bağlamında ele alınarak, simgesel olarak yavan görüldüğü sanat filmlerinin ise meşru beğeni standartlarına uygun bir konumda değerlendirilmesi sinefiller arasındaki beğeni tercihlerinin istikametini oluşturmaktadır. Tercih biçimlerinin sorunlu olduğu bu yaklaşım türünün hala meşruiyetini koruyor olması stereotipilerin, ayırım stratejilerinin kültürel tüketim, pratiklerine meyilli yapısını göstermektedir. Bu durum sinemaya duyulan ilgi düzeylerin eğitim ve kültür sermayelerine angaje olma biçimlerini ifade eder. Zira sanat filmlerinin “aktif” seyirci modeline uygun duyarlılıkla hareket eden meşruiyet alanlarının iktidar sahipleri olarak algılanması bu duruma karşılık gelmektedir.

Sosyalleşme ve sosyal sermaye bağlamında çevrim içi ve çevrim dışı ağların benzer bağlantılara sahip sinefiller aracılığıyla oluşturduğu “alanlar” stratejik olarak ortaklaşma ve türdeşlikler meydana getirir. Bu alanlar tartışma, paylaşım yapma, tavsiyelerde bulunulan hem üretici hem tüketici pozisyonunda bulunulan sinefil söyleminin yayıldığı, sirkülasyona bağlı olarak hayali cemaatler oluşturur. Bu alanlar, kendi doxalarını oluşturarak, beğeni mekanizmalarının devreye girdiği stratejik ayrımları meydana getirir. Bunlar “saygınlık”, “eleştirel düşünce”, “aydın” olma durumlarına uygun ölçütlerle sınıflanmaktadır. Buradaki etkileşimler bireyin sahip olduğu habituslardan kaynaklı olarak sınıfsal beğeni pratiklerini sergileyebildikleri ortamları ifade eder.

Araştırma taslağı hazırlanırken klasik ve yeni sinefili tasnifine uygun katılımcılardan seçilerek oluşturulmuştur. Kuşaksal bir ayırımın görüşmecilerin beğeni tercihlerine ve kriterlerine etki ettiği varsayımının çürüdüğü bu ayrımların kısmen söz konusu olmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Zira beğenilerin ortaklaştığı yaş ve cinsiyet baremlerinin net bir saptayıcı olmadığı kültürel sermayenin önemini hissettirdiği, heterojen tercihlerin ön planda olduğu beğeni kültürüne ulaşılmıştır.

Özetle, sınıfların beğeni kıstaslarının kişisel tercihlere bağı kalmadığını, toplumsal bir ilişkisellekle inşa olunan çeşitli eşitsizlik örüntüleriyle harmanlanan sınıfsal farklılıkların hissedildiğı, kültürün bir imleç görevi gördüğü pratiklere rastlanmıştır. Toplumsal yapıların varlığı, sınıfları etkileyerek beğenin farklılaştığı, hiyerarşik bir düzende meydana gelen dinamik ve karmaşık ayrımların varlığı doğrulanmıştır. Bourdieu'nun habitus, alan, sermaye, illusio, doxa gibi kavramların toplumsal beğeni yargılarını tatbik etme noktasında güncel ve aydınlatıcı kavramlar olduğı saptanmıştır. Söz konusu ayrımların yanında benzerliklerin ortaya çıkışı Theodor W. Adorno'nun savlarından yararlanarak Bourdieu-Adorno karşılıklı okunması yeni bir tez konusu, sınıfların beğeni tercihlerine farklı bir perspektiften bakılmasını sağlayabilir.

KAYNAKÇA

- ABOULAOULA, S.:
BİLTEREYST,
D.:2021 “Corona cinephilia: a qualitative audience study on cinephile places, spaces and the impact of COVID-19 on urban cinephilia in the city of Ghent”, Belgium. **Participation**, 18(2), 473–497.
- AKBULUT, H.: 2014 “Sinemaya Gitmek ve Seyir: Bir Sözlü Tarih Çalışması”, **Elektronik Mesleki Gelişi ve Araştırmalar Dergisi**, 2 (2), 1-16.
- AKBULUT, H.: 2017 “Cinemagoing As A Heterogeneous And Multidimensional Strategy: Narratives Of Woman Spectators”, **TOJDAC The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication**, 7(4), 530-541.
- AKBULUT, H.: 2021 “Yeni Sinefili”, **sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi**, 12 (1), 177-189.
- AKDAĞ SATIR,
2020.: “Küreselleştirilmiş Tasarım: Netflix Küçük Övizleme Görüntülerinin Grafik Tasarım İlkeleri Kapsamında Analizi”, **Yıldız Journal Of Art And Design**, 7(2), 177-196.
- AKTAŞ, S.: 2016 “Dijitalleşme ve sinema ilişkisi bağlamında alternatif bir film üretim biçimi olarak kitlesel fonlama ve Türkiye’de kitlesel fonlama uygulamaları”, Yayınlanmış Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ALAM, M.: 2017 **Sinemayı Seven Adam**, Söyleşi: U. B. Dönmez, İletişim Yayınları: İstanbul.
- ANDREWS, D.: 2010 “Art Cinema as Institution, Redux: Art Houses, Film Festivals, and Film Studies”, **Scope: An Online Journal of Film and Television Studies**, 18, 1-21.
- ARCHİBALD, D.:
MILLER, M.: 2011 “The Film Festivals dossier: Introduction”, **Screen**, 52(2), 249–252.
- ARENAS, F.R.: 2012 “Writing about a Common Love for Cinema: Discourses of Modern Cinephilia as a trans-European Phenomenon”,

- Trespassing Journal: an online journal of trespassing art, science, and philosophy** ,1 (Spring 2012), 18-33.
- ARLI, A.: 2014 “Klasik Sosyolojide Derin Revizyon: Pierre Bourdieu Sosyolojisi”, **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi**, Der. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı, Ü. Tatlıcan. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ARUN, Ö.: 2013 “Rafine Beğeniler ya da Sıradan Hazlar? Türkiye’de Beğenin, Ortamın ve Tüketime Analizine İlişkin Bir Model”, **Kültür ve İletişim**, 16(2), 45-72.
- ARUN, Ö.: 2018 “Türkiye’de Beğenilerin Tahakkümü ve Kültürel Eşitsizlikler” **Beğeniler Gündelik Hayatta Toplumsal Değişimlerin Yansımaları**, Der. L. Sunar, İstanbul: İlem Yayınları.
- ARUN, Ö.:2015 “Alan, Sermaye, Beğeni: Sınırlar ve İmkanlar”. **Modus Operandi**, 3(8), 209-219.
- ATILGAN, Y.: 2012 **Aylak Adam**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- AUSTIN, G.: 2016 “**New Uses of Bourdieu in Film and Media Studies**, New York, Oxford: Berghahn Press.
- AYDIN, A. E.:2020 “Kuşak Çalışmalarındaki Tartışmalı Konulara İlişkin Bir Değerlendirme”. **Yorum Yönetim Yöntem Uluslararası Yönetim Ekonomi ve Felsefe Dergisi**, 8 (1), 17-34.
- BAŞARAN, Y.: 2017 “Sosyal Bilimlerde Örnekleme Kuramı”, **Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 5(47), 480-495.
- BAŞGÜNEY, H.: 2009 **Sinematek Derneği-Türkiye’de Sinema ve Politik Tartışma**, İstanbul: Libra Kitapçılık ve Yayıncılık.
- BATU, A.: 2020 “Yeni iletişim ortamlarında sinemanın gösterim olanakları ve değişen izleyici pratikleri” Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- BAUDRİLLARD, J.: 2008 **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. O. Adanır, İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- BAUMAN, Z.: 1988 **Freedom**. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- BEHLİL, M.: 2005 “Ravenous Cinephiles”, **Cinephilia, Movies, Love and Memory**, Ed. M. D. Valck and M. Hagener, Amsterdam: Amsterdam University Press, p.111-123.
- BETZ, M.: 2010 “Introduction”, **Cinema Journal**, 49(2), 130-132.
- BİKİÇ, Ç.N.: 2018 “Türkiye’de belgesel film festivallerinde film seçimlerini belirleyen etkenler” Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- BİNGÖL, S.: 2020 “Arthur Schopenhauer’de Evrim, Etik ve Estetik İlişkisi”. **FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi**, (30), 377-396.
- BİRİNCİOĞLU, D.: 2021 “Dijitalleşen Dünyanın Değişen Seyir Pratikleri: Pandemi Bahane Netflix Şahane, Ed. M. Aytekin, **Düşünce Dergisi**, 13, 123-133.
- “Boğaziçi Üniversitesi” <https://maf.m.boun.edu.tr/hakkimizda> Erişim Tarihi: 22 Kasım 2021
- BOSMA, P.: 2015 **Film Programing, Curating For Cinemas, Festival, Archives**, London and New York: A Wallflower Press Book.
- BOULAIRE, C.: VD, 2013 Online communities serving the consumer/producer: observations from the study of a fantasy World”, **Direct Marketing: An International Journal**, 2, 199-220.
- BOURDIEU, P.: 2015 **Ayrım Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi**, Çev. D. F. Şannan, A. G. Berkurt, Ankara: Heretik Yayınları.
- BOURDIEU, P.:1986 **The forms of capital**. . In: Richardson, J., Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education. Westport, CT: Greenwood: 241–58.
- BOURDİE, P.: 2016 **Sosyoloji Meseleleri**, Çev. F. Öztürk, B. Uçar, M. Gültekin, A. Sümer, Ankara: Heretik Yayınlar.
- BOURDİEU, P.: DARBEL, A.: 2011 **Sanat Sevdası**, Çev. S. Canbolat, İstanbul: Metis Yayınları.
- BOURDİEU, P.: PASSERON, C.J.: 2014 **Varisler Öğrenciler ve Kültür**, Çev. L. Ünsaldı, A. Sümer, İstanbul: Heretik Yayınları.

- BOURDİEU, P.:
WACQUANT, L.:
2012 **Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar**, Çev. N. Ökten, İstanbul: İletişim Yayınları.
- BOURDİEU, P.: 1986 “Sermaye Biçimleri (Çev. M.M. Şahin). https://www.academia.edu/30720473/Pierre_Bourdieu_Sermaye_Bi%C3%A7imleri_1986 Erişim 17 Ocak 2022.
- BOURDİEU, P.: 1993 **The Field of Cultural Production**, London: Polity Press.
- BOURDİEU, P.: 1995 **Pratik Nedenler**, Çev. H. Tufan, İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- BOURDİEU, P.: 1999 **Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı** Çev. N.K Sevil, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BOURDİEU, P.:2006 **Karşı Ateşler**, Çev. H. Yücel, İstanbul: Yapı Kredi Yayınlar.
- BOURDİEU, P.: 2014 “Vive La Crise! Sosyal Bilimlerde Heterodoksi İçin” (çev. Ü. Tatlıcan). **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi**. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı, Ü.Tatlıcan (der.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- BRUBAKER, R.: 2007 “Klasik Teoriyi Yeniden Düşünmek: Pierre Bourdieu’nün Sosyolojik Yaklaşımı”, Çev. E. Yüce, Ö. B. Ağtaş. **Fark/Kimlik, Sınıf**. Der. H. Erbaş, İstanbul: Eos Yayınevi.
- BUDAK, F.:
KORKMAZ, Ş.: 2020 “Covid-19 Pandemi Sürecine Yönelik Genel Bir Değerlendirme: Türkiye Örneği”. **Sosyal Araştırmalar ve Yönetim Dergisi**, (1), 62-79.
- CALHOUN, C.: 2014 “Bourdieu Sosyolojisinin Ana Hatları” **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi**, Der. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı, Ü. Tatlıcan, İstanbul: İletişim Yayınları.
- CARROLL, N.: 1984 “Hume’s Standart of Taste”. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, (43) 2, 181-194.
- CASETTİ, F.: 2011 “Sinemasal Deneyim”, Çev. D. Kırmızı, **Sinecine**. 2 (2), 81-93.
- CHINATA, F.: 2016 “Meta-cinematic cultism: between high and low culture”. **Avanca/Cinema**, 2016, 28– 40.

- CHMİLİAR, L.: 2010 “Multiple-case designs”. Ed. A. J. Mills, G. Eurepas & E. Wiebe, Encyclopedia of case study research (pp 582-583). USA: **SAGE Publications**.
- CHRISTIE, I.: 2012 “Introduction: In Search of Audiences”, **Audiences: Defining and Researching Screen Entertainment Reception** Ed. I. Christie, Amsterdam, Amsterdam University Press, s. 11-25.
- COLLIER, S.: 2013 “Cinephilia and online communities” Unpublished master’s thesis, Georgia, School of Literature, Media, and Communications
- COULANGEON, P.: 2007 “Is ‘distinction’ really outdated? Questioning the meaning of the omnivorization of musical taste in contemporary France” **Poetics**, 35(2-3), 93-111.
- COWAN, M.: 2015 “Learning to Love the Movies: Puzzles, Participation, and Cinephilia in Interwar”, **European Film Magazines Film History**, 27(4), 1–45.
- CRESWELL, W. J.: 2016 **Nitel Araştırma Yöntemleri Beş Yaklaşımına göre Nitel Araştırma ve Araştırma Deseni**, Çev. M. Bütün, S. B. Demir, İstanbul: Siyasal Kitapevi.
- CRISP, V., CULLOTY, E.: 2016 “The Taste Database: Taste Distinctions in Online Film Reviewing”. **New Uses of Bourdieu in Film and Media Studies** (s. 70-88). New York & Oxford: Berghahn Books.
- CZACH, L.: 2010 “Cinephilia, Stars, and Film Festivals”, **Cinema Journal** 49(2), 139-145.
- ÇAYCI, B.: 2021 “Aşırı İzlemeyle Değişen Dizi İzleme Biçimlerinin İzleyiciler Üzerindeki Etkileri”. **Turkish Online Journal of Design Art and Communication**, 11 (2), 403-423.
- ÇEĞİN, G.: 2005 “Toplumun yeniden tanımlanması: Pierre Broudie ve Zygmunt Bauman üzerine bir çalışma”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli: Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÇETİNKAYA, T.: 2014 “Türkiye’de Sinema Dergilerinin Tarihine Hızlı Bir Bakış” <https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/18/turkiye-de-sinema-dergilerinin-tarihine-hizli-bir-bakis> Erişim Tarihi: 22 Aralık 2021.

- DALY, K.: 2010 "Cinema 3.0: The Interactive-Image", **Cinema Journal**, 50(1). 88-98.
- DE VALCK, M.;
HAGENER, M.: 2008 "Cinephilia in Transition", **Mind The Screen Media Concepts According to Thomas Elsaesser**, Ed. by J. Kooijman, P. Pisters and W. Strauven, Amsterdam: Amsterdam University Press, p.19-31.
- DE VALCK, M.: 2010 "Reflections on the Recent Cinephilia Debates", **Cinema Journal** 49(2), 132-139.
- DEMİRCAN, M.:
2021 "Dijital Kültürde Sinema İzleme Deneyimi: Netflix Örneği, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- DERRIDA, J.: 1996 "**Archive fever: A Freudian Impression. Religion and Postmodernism**". Chicago: University of Chicago Press.
- DIVAKARAN, P.:
NORSKOW, S.: 2016 "Are online communities on par with experts in the evaluation of new movies? Evidence from the Fandango community", **Information Technology and People** 29(1), 120-145.
- DİKKOL, S.: 2021 "Bourdieu sosyolojisi bağlamında çevrimiçi grupların iletişim pratikler", Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mersin: Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- DİMAGGIO, P.:1987 "Classification in art. American", **Sociological Review**, 52, 440-55.
- DURSUN, O.: 2018 "Toplumu Pierre Bourdieu ile Düşünmek", **Global Media Journal: Turkish Edition**, 8(16), 68-123.
- DUYGULU, S.:2018 "Yeni Medya Teknolojilerinin K-Kuşağının Ebeveynleri ile Olan İletişimine Etkisi". **TRT Akademi**, 3 (6), 632-652.
- ELSAESSER, T.:
2005 "Cinephilia or The Uses of Disenchantment", **Cinephilia, Movies, Love and Memory**, Ed. M. D. Valck and M. Hagener, Amsterdam: Amsterdam University Press, 27-43.
- ERDEN AYHÜN, S.:
2013 "Kuşaklar Arasındaki Farklılıklar ve Örgütsel Yansımaları". **Ekonomi ve Yönetim Araştırmaları Dergisi**, 2 (1), 93-112.

- ERKİLİÇ, H.: 2009 “Düş Şatolarından Çoklu Salonlara Değişen Seyir Kültürü ve Sinema”, **Kebikeç Dergisi**, 28, 143-162.
- ESEN, Ş.: 1994 “Sinemada Festivaller”, **Marmara İletişim Dergisi**, 8, 105-111.
- ETİL, H.:
DEMİR, M.: 2014 “Pierre Bourdieu’nun Bilim Sosyolojisine Katkısı, “Alan Teorisi”, “Habitus” Cini ve Refleksivite Talebi. **Cogito**, Ed. Çeğin, G., Emrah Göker, Ökten, N. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- FARMER, R.: 2010 “Jean Epstein”, **Sense of Cinema**, <https://www.sensesofcinema.com/2010/great-directors/jean-epstein/> Erişim Tarihi: 22 Eylül 2021
- FEATHERSTONE, M.:1987 “Lifestyle and consumer culture, **Theory, Culture, and Society**, 4, 55-70.
- FEE, A.: 2017 “Cinephiles, Criminals, and Children: Discourses and Practices of Cinema Education in 1920s Paris” **Framework: The Journal of Cinema and Media**, 58(1-2), 38-55.
- FISKE, J.: 1999 **Popüler Kültürü Anlamak**, Çev. S. İrvan, Ankara: Ark Yayınevi.
- FOSSATTI, G.: 2009 **From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition**, Amsterdam University Press: Amsterdam.
- FOUCAULT, M.: 1999 **Bilginin Arkeolojisi**, İstanbul: Birey Yayıncılık.
- FOWLER, B.: 2017 “Pierre Bourdieu” Çev. B. Özkul. **Çağdaş Toplum Kuramından Portreler**. Der. Elliott, A. ve Turner, B.S. İstanbul: İletişim Yayınları.
- FUJİWARA, C.: 2009 “Cinephilia and The Imagination of Filmmaking”, **Framework: The Journal of Cinema and Media**, 50(1-2), 194- 196.
- GANS, H.J.: 2012 **Popüler Kültür ve Yüksek Kültür**, Çev. E. O. İncirlioğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- GERRO, T.:
YAİŞH, M.: 2009 “How do class, status, ethnicity, and religiosity shape cultural omnivorousness in Israel?” **Journal of Cultural Economics**, 33(1), 1-17.

- GOLDBERG, L. R.:
ZİLCA, R.: 2011 “Listening, watching, and reading: The structure and correlates of entertainment preferences”. **Journal of Personality**, 79(2), 223–258.
- GOODSELL, M. J.:
2014 “Cinephilia and fandom: two fascinating fascinations (Unpublished master’s thesis). Manchester, Department of Interdisciplinary Studies
- GÖKER, E.: 2014 “Ekonomik İndirgemeci mi Dediniz?”. **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi**. Der. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı, Ü. Tatlıcan, İletişim Yayınları: İstanbul.
- GÖKMEN, M.: 1989 **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul: Denetim Ajans Basımevi.
- GRONSTAD, A., 2008 “Cinema and Visual Studies in the Digital Era Blue”, **Kinema A Journal for Film and Audiovisual Media**, 30 (2008), 5–16.
- GRUNWELL, H.:
HA, I.S.: 2007 “Film Festivals: An Empirical Study of Factors for Success”. **Event Management**, 11, 201-210.
- GÜDÜCÜ, B.:
BALCI, C.: 2020 “Kuşaklar ve Eğitim Üzerine Sosyolojik Bir Analiz”, **Aydın İnsan ve Toplum Dergisi**, 7(1), 105-120.
- GÜRKAN, İ.: 2019 “Film Çalışmalarında Eleştirinin Dönüşümü: Görsel-İşitsel Denemeler (Audiovisual Essay)”. **SineFilozofi**, 4 (8) , 284-303.
- GÜVEN, U. Z.: 2016 “Cultural Stratification In Terms Of Sociology Of Taste: The New Middle Class And The New Media”. **Istanbul Journal of Sociological Studies**, 54, 61-84.
- GÜZEL, E.: 2016 “Dijital Kültür ve Çevrimiçi Sosyal Ağlarda Rekabetin Aktörü: “Dijital Habitus”, **Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi**, 4 (1), 0-0.
- HAGENER M.; 2005 “Down with Cinephilia? Long Live Cinephilia? And Other Videosyncratic Pleasures”, **Cinephilia, Movies, Love and Memory** Ed. M. D. Valck, M. Hagener, Amsterdam: Amsterdam University Press, 11- 24.
- HAGENER, M.: 2016 “Cinephilia and Film Culture in the Age of Digital Networks”, **The State of Post-Cinema: Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination** Ed. M. Hagener, V. Hediger, A. Strohmaier, Palgrave Macmillan.

- HARA, N.:
HEW, K. F.: 2007 “Knowledge-sharing in an online community of health-care professionals. Information” **Technology & People**, 20(3), 235-261.
- HASIPEK, S.: 2009 “Schopenhauer’da Güzelliğin Temellendirilmesi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- HAZIR, İ. K.:
PURHONEN, S.: 2017 “Kültürel Açılım, Hepçillik ve Seçkin Sanatın Düşüşü: Türkiye-Avrupa Karşılaştırması”. **Ankara Üniversitesi İlef Dergisi**, 4 (1), 29-58.
- HEBDİGE, D.: 1979 **Subculture The Meaning Of Style**. London, Routledge.
- HEDİGER, V.: 2008 “Politique des Lives European Cinema and the Invention of Tradition in the Digital Age”. <http://www.rouge.com.au/12/hediger.html> 15 Kasım 2021
- HEİMSOETH, H.:
2007 **Kant'ın Felsefesi**, Çev. T. Mengüşoğlu, İstanbul: Doğu BatıYayınları.
- HILLS, M.:
SEXTON, J.: 2015 “Cult cinema and technological change”, **New Review of Film and Television Studies**, 13(1), 1-11.
- HİLDERBRAND, L.:
2009 “Cinematic Promiscuity: Cinephilia After Videophilia”, **Framework: The Journal of Cinema and Media**, 50(1-2), 214-217.
- HUDSON, D.;
ZİMMERMANN, P. R.:2009 “Cinephilia, technophilia and collaborative remix zones”, **Screen** 50(1), 135- 146.
- HUME, D.: 1998 “Of The Standard of Taste”, **David Hume-Selected Essays**, ed. by Stephen Copley & Andrew Edgar, New York: Oxford University Press.
- İLBUĞA, E.U.: 2021 “Eski Sinema Salonları İzleyici Deneyimleri Üzerine Bir Sözlü Çalışma. sinecine: **Sinema Araştırmaları Dergisi**, 12 (2) , 293-329 .
- İNCEOĞLU, M. Ç.:
2008 “Görsel-İşitsel Arşivcilik Kültür Mirası ve Film” Arşivleri. **Yaşar Üniversitesi E-Dergisi**, 3 (11), 1463-1485.

- İNCEOĞLU, M.Ç.: 2001 “Bir kültür kurumu olarak sinematekler” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İPEK, B.: 2019 “Başka bir sinema deneyimi: Başka sinema” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- JENKINS, H.: 2019 **Cesur Yeni Medya, Teknolojiler ve Hayran Kültürü**, (Çev.) N. Yeğengil, İstanbul: İletişim Yayınları.
- JOAS, H.: KNÖBL, W.: 2019 “Yapısalcılık ve Pratiğin Kuramı Arasında: Pierre Bourdieu’nün Kültür Sosyolojisi” Çev.A. K. Gülen. **Pierre Bourdieu’nün Mirası: Eleştirel Söylemler**. Ed. Simon S., Bryan S. T. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- JOURDAIN, A.: NAULIN, S.: 2020 **Pierre Bourdieu’nün Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları**, Çev. Ö. Elitez. İstanbul: İletişim Yayınları.
- JULLIER, L.: LEVERATTO, “Cinephilia in The Digital Age”, **Audiences**, Ed. Ian Christie. Amsterdam: Amsterdam University Press, p.143-154.
- JULLIER, L.: 2009 “Philistines and Cinephiles: The New Deal”, **Framework: The Journal of Cinema and Media**, 50(1-2), 202-205.
- KALINCA, Ş.: 2020 “İdeoloji bağlamında Türkiye'deki film festivalleri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KANT, I.: 2006 **Yargı Yetisinin Eleştirisi**, Çev. A. Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi.
- KAPLAN, M.: YARDIMCIOĞLU, M.:2020 “Alan, Habitus ve Sermaye Kavramlarıyla Pierre Bourdieu”. **Habitus Toplumbilim Dergisi**, (1), 23-37.
- KARADAŞ N.: 2020 “1980 Sonrası Türk Sinemasında Zenginlik Temsilleri Üzerine bir Alımlama Çalışması” **Sinema, Seyir ve Seyirci**, Der. A. Özsoy, İstanbul: Literatürk Akademi Yayınları.
- KARADEMİR HAZIR, I.: 2014 “Bourdieu Sonrası Yeni Eşitsizlik Gündemleri: Kültürel Sınıf Analizi, Beğeni ve Kimlik”, **Cogito**, Sayı 76, s. 230-261.

- KARADOĞAN, A.: 2014 “Modernizmin İzini Sürmek: Türkiye’de Sanat Sinemasının Gelişimi” (1896-2000), Yayınlanmamış doktora tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KARANFİLOĞLU, M.: 2020 “İletişimin Dijitalleşmesi: Pandemi (COVID-19) ve Enformasyon Teknolojileri”. **AJIT-e: Bilişim Teknolojileri Online Dergisi**, 11 (42), 87-99.
- KARASAR, N.: 2012 **Bilimsel Araştırma Yöntemi**, İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık.
- KARATAY, A.: 2013 “Hareketli Medya Grafik Tasarımı, Toplumsal Beğeni Düzeyi ile Eğitimdeki Rolü ve Önemi”. **Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 11 (1), 96-105.
- KAYA, A.: 2005 “Din Sosyolojisi Bağlamında Fransız Sosyolog Pierre Bourdieu Klasik Sosyoloji İlişkisi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sanatlar Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KAYA, A.: 2014 “Pierre Bourdieu'nun Pratik Kuramının Kilidi: Alan Kavramı”, **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi**. (Der.) G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı, Ü. Tatlıcan, İstanbul: İletişim Yayınları.
- KAYA, B.: 2018 “Beğeni tercihleri üzerinden kültürel ve sınıfsal farklılıklara Pierre Bourdieu perspektifinden bakmak: Denizli kentinde orta sınıflarda kültürel farklılıkların yansımaları”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KAYA, M.D.: 2002 “Yeşilçam in letters: A `cinema event` in 1960s Turkey from the perspective of an audience discourse”, Unpublished Doctora Dissertation, Ankara: İhsan Dogramacı Bilkent University.
- KAYALI, K.: 2015 **Sinema Bir Kültürdür**, İstanbul: Tezkire Yayıncılık.
- KEATHLEY, C. M.: 2006 **Cinephilia and History, or, The wind in the trees**, Bloomington: Indiana University Press.
- KIREL, S.: 2018 **Kültürel Çalışmalar ve Sinema**, İstanbul: İthaki Yayınevi.

- KLINGER, B.: 2006 **Beyond the Multiplex Cinema, New Technologies, and the Home**, Berkeley Los Angeles, California: University Of California Press.
- KÖKÇEOĞLU, S.: 2015 “Sinema Birlikte İzlemenin Güzelliğini Anlatır: Film Gösterimleri Düzenlemeyi Seven Bir Eleştirmenden Samimi İtiraflar” **Sinema Neyi Anlatır**, Der. A. O. Ersümer, İstanbul: Hayalperest Yayınları, s.247-257.
- KÖSE, H.: 2002 “Bourdieu’cu Beğeni Yargısı Açısından İzleyici ve Medya”, **Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**.
- KÖSE, H.: 2010 “**Medya ve Tüketim Sosyolojisi**”, Ankara: Ayraç Yayınları.
- KÖSE, H.: 2020 “Neoliberal Estetikten Habitus’a Bourdieu ve Popüler Kültür”. **Habitus Toplumbilim Dergisi**, (1), 39-61.
- KURT, S.: 2020 “Sınıfsal ayrım ve kültürel eşitsizlikler: Üniversite öğrencilerinin müzikal beğenisi ve toplumsal temelleri üzerine sosyolojik bir araştırma”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Aydın, Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KUTLU, B.F.: 2016 “Kant ve Schopenhauer’de Sanat ve Bilgi İlişkisi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- “Kuşak” <https://sozluk.gov.tr/> Erişim 19 Ocak 2022. **Türk Dil Kurumu**.
- KUYUCU, M.:2017 “Y Kuşağı ve Teknoloji: Y Kuşağının İletişim Teknolojilerini Kullanım Alışkanlıkları”. **Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi**, 5 (2), 845-872.
- LASH, S.:1988 “Discourse or figure? Postmodernism as a regime of signification. Theory”, **Culture and Society**, 5, 311-335.
- LENK, S.: 2014 “Archives and Their Film Collection in a Digital World; or, What Futures for the Analog Print?”, **The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists**, 14(2), 100-110.
- LEVINSON, J.: 2002 “Hume's Standard of Taste: The Real Problem”, **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, (60)3, 227-238.

- LIZARDO, O.: 2014 “Taste and the Logic of Practice in Distinction”, **Sociologický Časopis**, 50(3). 335-364.
- LÜLECİ, Y.: 2018 “Erken Cumhuriyet Döneminde Atatürk ve CHP’nin Sinema Politikası”. **Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi**, (31), 222-248.
- LÜLECİ, Y.: 2020 “1970’li Yıllarda Türkiye’de İktidar ve Sinema İlişkileri”. **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi**, 18 (36), 495-528.
- MANNHEİM, K.: 1952 “**The Problem of Generations**”. In P. Kecskemeti (Ed.), *Essays on the Sociology of Knowledge* (pp. 276-320). London: Routledge and Kegan Paul.
- MARTİN, A.: 2009 “Cinephilia as War Machine”, **Framework: The Journal of Cinema and Media**, 50(1-2), 221-225.
- MCCULLOCH, R.: 2017 “Against Participation: Cinephilia, Nostalgia, and the Pleasures of Attending an 'Alternative' Cinema Space”, In Sarah Atkinson and Helen Kennedy, eds. *Live Cinema: Cultures, Economies, Aesthetics* London: Bloomsbury, pp. 153 – 166
- MEDİN, B.: 2017 “Değişen Sinema Seyir Kültürünü Sözlü, Yazılı ve Elektronik Kültür Bağlamında Anlamak”. **Selçuk İletişim**, 10 (1), 357-386.
- MENARİNİ, R.: 2020 “Cinephilia and the Aestheticization of Film. Cultural Legitimacy Before and After”, **ZoneModa Journal**, 10 (1).
- MITCHELL M.: 2011 “The Film Festivals dossier: Introduction”, **Screen**, 52(2), 249–252,
- “Mithat Alam Film Merkezi” <https://mafmboun.edu.tr/> Erişim 24 Ocak 2022.
- MORRISON, J.: 2005 “After the revolution: On the fate of cinephilia” <https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/textidx?cc=mqr;c=mqr;c=mqrarchive;idno=act2080.0044.301;rgn=main;view=text;xc=1;g=mqrg25>. Erişim Tarihi: 10.01.2022.
- MORSÜMBÜL, Ş.: 2014 “Değerlerin kuşaklar arası değişimi: Ankara örneği. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- MULVEY, L.: 2009 “Some reflections on the cinephilia question”, Framework: **The Journal of Cinema and Media**, 50(1-2), 190–193.
- MULVEY, L.: 2012 **Saniyede 24 Kare Ölüm Durağanlık ve Hareketli Görüntü**, Çev S. Dingiloğlu, İstanbul: Doruk Yayınları.
- NG, J.: 2010 “The Myth of Total Cinephilia”, **Cinema Journal** 49(2), 146-151.
- OKUMUŞ, F.: 2014 “Toplayıcılıksan Uzmanlık Alanına Film Arşivciliği”, **Türk Kütüphaneciliği**. 28(3), 352-357.
- ÖCAL, H. L.: 2013 “Film festivalleri ve anlatı” Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÖZENSEL, E.: 2020 “Farklılıkların Bir arada Yaşamasında Bir Sorun Alanı Olarak Ötekinin Ötekileştirilmesi”. **Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, 0 (43), 369-378.
- ÖZÖN, N.: 1968 **Türk Sineması Kronolojisi (1895 – 1966)**, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- ÖZÖN, N.: 2010 **Türk Sineması Tarihi 1896-1960**, İstanbul: Doruk Yayınevi.
- ÖZSOY, A.: 2019 “Seyir Deneyiminin Felsefesini Tartışmak: Yeşilçam Seyircisinin Seyir Habitusu Üzerine Bir Deneme”, Der. D. Bayrakdar, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler** 15, 113-128.
- ÖZSÖZ, C.: 2007 “Pierre Bourdieu’nün Temel Kavramlarına Giriş”, **Sosyoloji Notları**, 1, 1-15.
- ÖZTÜRK, M.: 2014 “İstanbul’da Kentsel Kriz ve Sinema”, (Der.) N. Türkoğlu, M. Öztürk, G. Aymaz, **Kentte Sinema Sinemada Kent**, İstanbul: Pales Yayınları.
- ÖZTÜRK, S.: 2013 “Türkiye’de Sinema Mekanlarını Sözlü Tarih Üzerinden Anlamak”. **Milli Folklor**, 25 (98), 19-31.
- ÖZTÜRK, S.R.: 2017 “Türkiye’de Sinema” (Der.) F. Alpkaya, B. Duru, **1920’den Günümüze Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim**, Ankara: Phoenix Yayınevi.

- ÖZUYAR, A.: 2008 **Sinemanın Osmanlıca Serüveni**, Ankara: De ki Yayınevi.
- ÖZUYAR, A.: 2013 **Türk Sinema Tarihinden Fragmanlar (1896-1945)**, Ankara: Phoenix Yayınevi.
- PARLAYANDEMİR, G.: 2015 “Bağımsız Türk Sineması İçin Alternatif İzleyicilik Deneyimi”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- PALABIYIK, A.: 2011 “Pierre Bourdieu Sosyolojisinde “Habitus”, “Sermaye” ve “Alan” Üzerine, **Liberal Düşünce Dergisi**, (62) , 1-21.
- PETERSON, R. A.: 1996 “Changing Highbrow Taste: From Snob To Omnivore”. **American Sociological Review**, 61.
- PETERSON, R. A.: 1992 SİMKUS, M.: “How musical tastes occupational status groups”. In M. Lamont ve M. Fournier (Eds.). **Cultivating differences: Symbolic boundaries and the making of inequality** (p. 152-166). Chicago University.
- PLANT, R.: 2004 “Online Communities”, **Technology in Society**, 26(1), 51-65.
- POLAT, N.: 2020 “Estetiğin İdeolojisi ve Sosyolojisi”. **Sanat Dergisi**, (35), 65-69.
- QUANDT, J.: 2009 “Everyone I Know is Stayin’ Home: The New Cinephilia”, **Framework: The Journal of Cinema and Media**, 50(1-2), 206-209.
- ROBNİK, D.: 2005 “Mass Memories of Movies, Cinaphilia as Norm and Narrative in Blockbuster Culture”, **Cinephilia, Movies, Love and Memory**, Ed. M. D. Valck and M. Hagener, Amsterdam: Amsterdam University Press, p.55-64.
- ROSEN, P.: 2008 “Screen and 1970s Film Theory”. In L. Grieveson & H. Wasson Ed. **Inventing Film Studies** (pp. 264-297). New York, USA: Duke University Press.
- ROSENBAUM, J.: 2010 “Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition” Ed. J.Rosembaum. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.
- RUSSEL, C.: 2013 “Archival Cinephilia in The Clock” **Framework: The Journal of Cinema and Media**, 54 (2), 243-258.

- SARI, Ü.:
TÜRKER, H.: 2021 “Dijital Platform Kullanıcılarının İzleme Alışkanlıklarına Yönelik Bir Araştırma: Netflix Örneği”. **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 21 (1), 59-80.
- SCHAUER, B.:
AROSTEGUEY, 2005 “The Criterion Collection in the New Home Video Market: An Interview with Susan Arosteguy”, *The Velvet Light Trap*, (56), 32-35.
- SCHOPENHAUER, A.: 2020 **İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya**, Çev. O. Aktaş, İstanbul: Doğu Batı Yayıncılık.
- SCOGNAMİLLO, G.: 2008 **Cadde-i Kebir’de Sinema**, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- SHAMBU, G.: 2009 “What is Being Fought For by Today’s Cinephilia(s)?”, **Framework: The Journal of Cinema and Media**, 50(1-2), 218-220.
- SHAMBU, G.: 2020 **Yeni Sinefili**, Çev. B. Demirtaş, Eskişehir: Yortkitap.
- SİĞRİ, Ü.: 2018 **Nitel Araştırma Yöntemleri**, İstanbul: Beta Yayıncılık.
- SIMMEL, G.: 2009 **Bireysellik ve Kültür**, Çev. T. Birkan, Metis Yayınları: İstanbul.
- SINGHKRA, S.: 2005 “Dreams of Lost Time: A Study of Cinephilia and Time Realism in Bertolucci’s THE DREAMERS”. In: Marijke de Valck, Malte Hagener (Hg.): **Cinephilia. Movies, Love and Memory**. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005, 45–54.
- “Sinematek” <http://sinematek.kadikoy.bel.tr/icerik/hakkimizda>, Erişim Tarihi: 22.02.2022
- SİM, Ş.: 2020 **Türk Sinemasında Öncüler**, İstanbul: Kriter Yayınevi.
- SONTAG, S.: 1996 “The Decay of Cinema” **The New York Times**, <http://www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag/cinema.html> 15 Ekim 2021
- SOYSAL, S.: 2020 “David Hume’un Beğeni Standardı I: Farklılıklar ve Standart”. **Kilikya Felsefe Dergisi**, (2), 183-196.
- SÖYLEMEZ, M.: 2017 “Estetik Metadolojisinde İlk Dönüşümler ve Kant, Hegel, Marx’ın Etkisi”. **Art-Sanat Dergisi**, (7), 227-241.

- SPERB J.:
BALCERZAK, S.: “Introduction: Presence of Pleasure’ In Cinephilia in the age of digital reproduction: **Film Pleasure and Digital Culture** Vol. 1, edited by Scott Balcerzak and Jason Sperb, 7-29, London: Wallflower Press.
- STEVENS, K.: 2017 “Between Like and Love: Cinephilia and connected viewing in film festival Audiences”, **Participation Journal of Audience and Reception Studies**, 14 (2), 660- 681.
- STRAUSS, W.:
HOWE, N.:1991 “Generations: The history of America's future, 1584 to 2069” (Vol. 538). New York: Quill.
- SUNAR, L.:
DEMİRAL, S.: 2018 “Türkiye’de Toplumsal Tabakaların Tüketim Kalıpları ve Yaşam Tarzları Üzerine Ampirik bir İnceleme”, **Beğeniler Gündelik Hayatta Toplumsal Değişimlerin Yansımaları**, Der. L. Sunar, Ankara: İlem Yayınları.
- SUSEN, S.: 2019 “Pierre Bourdieu’nün Mirası Üzerine Son Tefekkürler” Çev. A. K. Gülen. **Pierre Bourdieu’nün Mirası: Eleştirel Söylemler**. Simon S., Bryan S. T. Ed. G. Çeğin, Ankara: Phoenix Yayınevi
- SWARTZ, D.: 2011 **Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu’nün Sosyolojisi**. Çev. E. Gen. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ŞEN, Ş.: 2014 “Pierre Bourdieu Sosyolojisinde Düşünümsellik”. **Cogito**, Ed. Çeğin, G., Emrah Göker, Ökten, N., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ŞENDÜNDAR, B.: 2019 “Video Kiralama Günleri” <https://www.bilimkurgukulubu.com/sinema/sinema-uzerine/video-kiralama-gunleri/> Erişim Tarihi: 24 Aralık 2021
- TAILIBBERT, C.:
TANVIR, K.: 2013 “Pirate Histories: Rethinking the Indian Film Archive”. **BioScope: South Asian Screen Studies**, 4(2), 115–136.
- TATLİCAN, Ç.:
ÇEĞİN, G.: 2014 “Bourdieu ve Giddens: Habitus veya Yapının ikiliği”, **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi**. Der. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı, Ü. Tatlıcan, İstanbul: İletişim Yayınları.

- TEKİN, F.: 2015 “Pierre Bourdieu Sosyolojisinde Beden ve Habitus: Bedenleşmiş Habitus, **Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi**, 13(26), 85-100.
- TEKSOY, R.: 2005 **Sinema Tarihi**, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- TEMEL, M.: 2013 “Başlangıcından 1928’e Türkiye’de Sinema Dergileri” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TEZCAN, M.: 1993 **Gençlik Sosyolojisi ve Antropolojisi**, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları No. 178: Ankara.
- THIBAUT, R. L, 2016 “Women, Convergent Film Criticism, and the Cinephilia of Feminist Interruptions”, Unpublished Doctoral Thesis, University of Massachusetts, Communication Department.
- TİMUÇİN, A.: 2013 **Estetik**, Ankara: Bulut Yayınları.
- TORUN, A.: 2021 “Sinemada veya Netflix’te- Dijital İzleme Ortamları ve Yeni Alışkanlıklar- Bir Sosyal Ortam Olarak Sinema ve Film İzleme Pratiklerindeki Dijital Dönüşüm”. **SineFilozofi, Özel Sayı**, (3) 2021, 370-387.
- TORUN, H.: 2018 “Yeni Medya Çağında Sinefiller: Türkiye’deki Sinefil Kültürü” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TRICE, J.N.: 2015 “Manila's New Cinephilia”, **Quarterly Review of Film and Video**, 32(7), 611-624.
- TRYON, C.: 2009 **Reinventing Cinema: Movies in the Age of Media Convergence**, London: Rutgers University Press.
- TUNALI, İ.: 1983 **Estetik Beğeni**, İstanbul: Say Yayınları.
- TUNALI, İ.: 1998 **Estetik**, İstanbul: Remzi Yayınevi.
- TURNER, B.S.: EDMUNDS, J.: 2002 “The Distaste of Taste.” **Journal of Consumer Culture**. 2(2) 219-240.

- TÜKELAY, M. Y.: 2012 “Türkiye’de Bir Meslek Olarak Sinema Yazarlığı Alanındaki Profesyonelleşme”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- UÇANSU, H.: 2012 “**Bir Uzun Mesafe Festivalcisinin Anıları Sinema Günlerinden İstanbul Film Festivaline**”, İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık.
- ULUĞ, G.: 2013 “Pierre Bourdieu'nun sosyolojik yaklaşımından hareketle mizah beğenisi/tüketimi üzerine bir alan çalışması: Mersin örneği” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin: Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÜNAL, A. Z.: 2017 “Bourdieu’nün Tabakalaşma Teorisi Bağlamında Üst Sınıftan Alt Sınıfa Doğru Hayat Tarzi Tahakkümü”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 10(49), 380-388.
- ÜSTÜN, B. E.: 2019 “Bir Kültür Sınıflandırması Olarak Popüler Kültür Ve Yüksek Kültür İncelemesi”, **Universus Sosyal Araştırmalar Merkezi**. <https://uni-versus.org/2019/09/19/populer-kultur/> Erişim Tarihi 2.02.2022
- VALCK, D.: 2005
HAGENER, M.: Drowning in Popcorn at the International Film Festival Rotterdam? The Festival as a Multiplex of Cinephilia. Ed. M. D. Valck, M. Hagener, **Cinephilia. Movies, Love and Memory**. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005, S. 97–109.
- VINUELA, A.: 2021 “Festival Scope, a festival-on-demand platform: Online enhancement of the gatekeeping power of film festivals”, **Loisir et Société / Society and Leisure**, 44(1), 104-118
- VİDAL, B.: 2017 “Cinephilia Goes Global: Loving Cinema in the Post-cinematic Age”. Ed. S. Rob, C. Paul, D. Stephanie, & M-M. Alex, **The Routledge Companion to World Cinema** (1st ed., pp. 404-414).
- VİTRİNEL, E.: 2020 “Türkiye’de Görsel İşitsel Korsan: Bir Endüstrinin Korsan Film Satıcıları Üzerinden Özdönüşümü”. **Moment Dergi**, İletişim Çalışmalarında Yeni Yaklaşımlar, 241-264.
- VRİES, R.:
REEVES, A.: 2021 “What Does it Mean to be a Cultural Omnivore? Conflicting Visions of Omnivorosity in Empirical Research”. **Sociological Research Online**.

- WACQUANT, L.:2014 “Pierre Bourdieu: Hayatı, Eserleri ve Entelektüel Gelişimi”, Çev. Ü. Tatlıcan, **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi**. Der. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı, Ü. Tatlıcan, İstanbul: İletişim Yayınları.
- WARDE, A.:1997 **Consumption, Food and Taste: Culinary Antinomies and Commodity Culture**, SAGE Publications.
- WARDE, A.:2014 “After taste: Culture, consumption and theories of practice”. **Journal of Consumer Culture**, 14(3), 279–303.
- WENGSTÖRM, J.: 2013 “Access to film heritage in the digital era – Challenges and opportunities”, **Nordisk kulturpolitisk tidsskrift**, 16(1), 125-137.
- WHITEMAN, N.: 2009 “The De/Stabilization of Identity in Online Fan Communities”, **Convergence**, 15(4), 391–410.
- WILLEMEN, P.: 1994 **Looks and frictions: Essays in cultural studies and film theory**: London, British Film Institute.
- WILLIS, P.: 1977 **Learning To Labor How Working Class Kids Get Working Class Jobs**, Columbia, Saxon House.
- WIMMER, L.: 2018 “Parisian cinephiles and the Mac-Mahon. In: Paris in the cinema: beyond the flâneur”. **British Film Institute**, London, pp. 113-124.
- YAĞCI, C.: 2014 “Cinephilia And Archive: The Case Of Karagarga”, Unpublished Master’s Thesis, Ankara: Department of Communication and Design İhsan Doğramacı Bilkent University.
- YARCI, S.: 2014 “Pierre Bourdieu’da Sosyal Sermaye Kavramı”. **Akademik İncelemeler Dergisi**, 6(1). 125-135.
- YEL, M. A.: 2014 “Bourdieu ve Din Alanı: Sermaye, İktidar, Modernlik” **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi**. Der. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı, Ü. Tatlıcan, İstanbul: İletişim Yayınları.
- YELSALI PARMAKSIZ, P. M. 2019 “Belleğin Mekânından Mekânın Belleğine: Kavramsal Bir Tartışma”. **Ankara Üniversitesi İlef Dergisi**, 6 (1), 7-26.

- YENTER, T.: 2017 “Cinephilia and Philosophia: Or, Why I Don't Show The Matrix in Philosophy 101”, Ed. R. W. Richards, D. T. Johnson. **For the Love of Cinema: Teaching Our Passion In and Outside the Classroom**. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- YETİMOVA, S.: 2016 “Sinema Dergilerinde Ulusötesi Tartışmalarına Fransa ve Türkiye’den Bir Örnek: Positif ve Altyazı Dergileri Arasında bir Karşılaştırma, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi:İstanbul, Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- YETKİNER, B.: 201 “Türkiye’de film festivallerinin dönüşen yapısı”, **Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi**, 6(2), 1596-1625.
- YILDIRIM, A.:
ŞİMŞEK, H.: 2016 **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**, Ankara: Seçkin Yayınları.
- YILDIZ, R.:
EMECEN, S.: 2019 “Hayatı Anlamlandırmada Ailenin Rolü: Üç Kuşak Karşılaştırmalı Analizi” (Differences between Generations in Meaning of Life: Comparative Analysis of Three Generations). **Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi**, 359-382.
- YILMAZ, C.: 2020 “Bourdieu’da Temel Kavramlar ve Simgesel Şiddet Analizi. **Habitus Toplumbilim Dergisi**, (1), 161-179.
- YUMUL, A.: 2018 “Don Kişot’tan Züğürt Ağa’ya Aşkın Yurtsuzluk”. **SineFilozofi**, 3(6), 75-90.
- YÜCEL, S.: 2003 **Filmlerle Seyrüsefer**, İzmir: Altıkitap Yayıncılık.
- ZHANG, W.:
MAO, C.: 2013 “Fan activism sustained and challenged: participatory culture in Chinese online translation communities”, **Chinese Journal of Communication**, 6(1), 45-61

EKLER

Katılımcılara Yöneltilen Araştırma Soruları

1) Yaşınız:

2) Cinsiyetiniz:

3) Medeni durumunuz:

4) Eğitime durumunuz:

5) Doğum yeriniz:

6) Nerede büyüdüğünüz: (İl / İlçe) (Hangi yıllar arasında)

8) Nerede yaşıyorsunuz: (Kent, İlçe, Kasaba, Köy vb)

9) Bir işte çalışıyor musunuz: (Çalışıyorsanız işinizi net olarak belirtiniz.)

10) Aylık ortalama gelirin ne kadar:

11) Hangi liseden mezunsunuz: (Örn: Anadolu lisesi, fen lisesi vs.)

12) Bildiğiniz yabancı diller?

13) Kaç kardeşsiniz:

14) Aileniz hangi şehirde yaşıyor:

15) Ailenizin aylık ortalama geliri ne kadar:

16) Annenizin mesleği nedir:

17) Annenizin eğitim durumu nedir:

18) Babanızın mesleği nedir:

19) Babanızın eğitim durumu nedir:

20) Anne-babanız ya da ailenizden başka biri sanatın bir dalıyla ilgileniyor mu? Sanatla ilgili bir eğitim aldılar mı? Lütfen detaylandırınız.

21) Ailenizde ne tür müzikler dinlenirdi? İlgilendikleri başka sanat dalları var mı?

21) Kendinizi bir sınıfta konumlandırıyor musunuz? Hangi sınıfa ait görüyorsunuz?

22) Sinemaya ne sıklıkla gidiyorsunuz?

23) Sinema sizin için ne ifade ediyor? Lütfen detaylandırınız.

24) Sinefili nedir? Sizce kime denir? tanımlayabilir misiniz?

25) Neden film izlersiniz film izleme gerekçeleriniz nelerdir?

26) İzleyeceğiniz filmi nasıl seçersiniz?

27) Ne tür filmler izlemekten hoşlanırsınız?

28) Filmleri hangi mecradan izlemeyi tercih ediyorsunuz?

29) Sinemaya dair birikiminiz nasıl gelişti? Sinema ile ilgili bilgiye nereden erişiyorsunuz?

30) Filmlerle ilgili düşünceleri diğer insanlarla paylaşıyor musunuz ya da film değerlendirme ve puanlama sitelerinde üyeliğiniz var mı? Bu mecralarla ilgili düşünceniz nelerdir?

31) Diğer sinefillerle nasıl iletişim kuruyorsunuz?

32) Film festivallerini takip ediyor musunuz? Cevabınız evet ise deneyimlerinizi detaylandırabilir misiniz?

33) Teknolojik değişimlerin film beğenilerinize etki ettiğini düşünüyor musunuz? Lütfen detaylandırınız.

34) Stream platformların tercih edilmesi, evde izleme deneyimi hakkındaki görüşleriniz nelerdir?

35) Film arşiviniz var mı? Varsa ne tür bir koleksiyona sahipsiniz?

36) Dönem, tür, yönetmen ya da yapım yılı bu konuda hassasiyetleriniz var mıdır? film tercihinizdeki kıstasları örnekleyebilir misiniz?

37) Belli tür filmleri izleyen kişilerin toplumda belli sınıfları (kültürel-ekonomik) temsil ettiğine inanıyor musunuz?

38) Bir filmi neden beğenirsiniz ya da beğenmezsiniz? Lütfen açıklayınız.

39) Film beğenileriniz çevrenizdeki insanlarla benzeşiyor mu? Cevabınız evet ise bu durumu neye bağlıyorsunuz?

40) Bireylerin film beğenilerinin elit ya da avam (düşük) olarak nitelendirmesini nasıl karşılıyorsunuz?

41) Film beğenileri ve kişilik arasında bir ilişki olduğunu düşünüyor musunuz?
Kendi film beğenileriniz ve kişiliğiniz arasında bir ilişki olduğunu düşünüyor musunuz? Lütfen detaylandırınız.

42) Film beğenilerinize ilişkin toplumsal bir etki olduğunu düşünüyor musunuz? Bu durumu nasıl açıklarsınız?

43) Yaşınız ve cinsiyetiniz bağlamında film beğenileriniz ile bağlantılı olduğunu düşünüyor musunuz? Lütfen detaylandırın.