



SİNEFİLLERİN BEĞENİ TERCİHLERİ: TOPLUMSAL AYRIM ÖLÇEĞİNDE BİR DEĞERLENDİRME

Onur Turgut

Öz

Sinefil kavramı yalnızca filmleri seven, film izlemeye ilgi duyan kimseler için kullanılan bir kavram olmakla sınırlı değildir. Filmlerle kurulan ilişkinin çok boyutlu bir hal aldığı, hayatın filmler ekseninde değerlendirildiği edimler bütünüdür. Sinefili, filmlerle düşünen, film topluluklarında sosyalleşen, yorumlarını ve görüşlerini dijital araçlar yoluyla diğer insanlarla paylaşan bireyi tanımlar. Dijital çağın etkisini arttırmasıyla beraber bu kişilerin, yeni seyir pratiklerini deneyimledikleri görülmektedir. Yeni medya araçlarının kullanımı, sinefil kavramını dönüştürerek farklı bağlamlarda ele alınmasına sebebiyet vermektedir. Bu noktada, tarihsel bağlamda yeni ve klasik olarak sınıflandırılan sinefillerin kendilerine özgü beğeni pratikleri geliştirdikleri söylenebilir. Bu yönüyle, bu çalışmada sosyolojik özne olarak ele alınan sinefillerin oluşturdukları sinemasal beğeni tercihleri irdelenerek, film tercihlerinin nasıl konumlandırıldığı sorgulanmaktadır. Pierre Bourdieu ve ona karşıt görüşlerin harmanlanarak aktarıldığı bu çalışmada, sinefillerin sinematik alandaki beğeni örüntüleri incelenmeye çalışılmıştır. Derinlemesine mülakat yönteminin kullanıldığı araştırmada, sinefillik deneyimi bir tür durum araştırması olarak ele alınmıştır. Sinefil olma şartının gereklilikleri, çalışma kapsamında örneklemin amaçlı olarak belirlenmesinde öne çıkmıştır. Altı klasik dönem altı yeni dönem sinefilisine karşılık gelen katılımcılarla görüşülmüş, görüşmeler neticesinde katılımcıların film izleme tercihlerinde çok geniş bir izleme spektrumuna ve birçok türü kapsayan çok boyutlu beğeni pratiklerine sahip oldukları tespit edilmiştir. Ayrıca, sinema ile ilişkilene biçimlerine göre betimlenen sinefilliğin, yeni ve klasik ayrımlarının muğlaklaştığı, birbirinin yerine geçtiği görülmüştür.

Anahtar Sözcükler: sinefil, beğeni, Pierre Bourdieu, kültürel tercihler, film tüketimi

Geliş Tarihi | Received: 31.05.2022 • Kabul Tarihi | Accepted: 22.08.2022

10 Ekim 2022 Tarihinde Online Olarak Yayınlanmıştır.

Arş. Gör., Özyeğin Üniversitesi

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1631-5800> • E-Posta: onur.turgut@ozyegin.edu.tr

CINEPHILES TASTE PREFERENCES: AN ASSESSMENT ON THE SCALE OF SOCIAL DISTINCTION

Abstract

A cinephile is a person with a deep love of the moving image. Although it is uncertain when the term was first used, the particular relationship it denotes between audiences and film was a hallmark of the world of French cinema in the 1960s. Unlike normal viewers, cinephiles develop extraordinary relationships with films and cinema. In this type of relationship, which borders on the obsessive, films shape how cinephiles perceive and evaluate their lives. Cinephilia has a close relationship with consumption; yet because the content and style of what cinephiles consume varies over time, the term resists easy classification. According to Jullier and Leveratto (2012), cinephilia is an intellectual and cognitive process, one that evolves over time in line with different orientations and technological developments. The classical viewing experience may have created a unique set of rituals and feelings connected to film and the movie theater, as Adrian Martin (2009) has argued, but technological developments and the proliferation of screens entering the domestic field have profoundly affected the viewing experience, as have increasing film content and diversifying viewing platforms. The result is what has been called the New (Contemporary) Cinephilia, cinephiles who are active, engaged, and have a say in the film industry. In lieu of the Parisian cinephile, today's cinephiles are "scattered all over the world"; they are also distinguished by their "comprehensive cinematic taste," which "includes many film genres, nationalities and periods" (Shambu, 2020: 8). To evaluate how cinephiles' tastes have evolved, I turn to Bourdieu, who examines patterns of taste through the lens of class inequalities and social dominance. According to Bourdieu (2015), taste classifies, and even classifies what is classified. In other words, we rank ourselves by expressing our tastes, and this classification becomes an indicator of our social position. Tastes and aesthetic judgments occur because of the social abilities and capabilities dictated by the standard of education as well as the immanent qualities of the individual. Dispositions, inclinations, and tastes form a hierarchy and create patterns of inequality only after they encounter another taste. Building on Bourdieu's methodology and concepts, as well as recent criticisms of his work, I examine the taste practices, tendencies, and interactions of cinephiles through a theoretical framework based on the experience of cinephilia and the theory of taste. For my source material, I draw on twelve semi-structured interviews, six with classical-period cinephiles and six with new cinephiles, which I analyze thematically according to the respondents' perceptions and predispositions.

Keywords: cinephile, taste, Pierre Bourdieu, cultural preferences, film consumption

Giriş¹

Sinefili terimi, kullanıldığı bağlama göre değişiklik gösteren, çeşitli anlamlar içermektedir. Sinefili, genel anlamıyla film izleyen, izlediği filmler hakkında konuşan, adeta filmlerle yatıp kalkan bireyler olarak kavramsallaştırılabilir. Ancak sinefili, aynı zamanda özellikle akademik çevrelerde, filmlerle ilgili özdüşünümsel bir söylem türü anlamına da gelmektedir. Yani filmlere duyulan aşkın farklı mecralarda ifade edilmesi, farklı iletişim kaynakları aracılığıyla kitlelere iletilmesi olarak izah edilebilir. Terimin yaygın olarak nasıl kullanıldığı ve tanımlandığı ile terime karşılık gelen göstergelerin entelektüel söylem içerisinde nasıl kullanıldığı su götürmez bir tartışma konusudur. Bu nedenle sinema araştırmalarında sinefili üzerine kuramlar, kavramlar ve tartışmalar geliştirilmiştir. Birçok teorisyen (De Valck & Hagener, 2005; Shambu, 2020; Keathley, 2006), sinefiliyi teoriden çok ritüel olarak ele almıştır. Bu teorisyenler, sinefiliyi sinemaya gitmenin basit zevkinden ayırır çünkü sosyal ve kültürel davranışlar, film izleme pratiklerine yönelik bilinci arttırmaktadır. Sontag'a göre (1996) sinefili iki kavramla koştur anamlar taşımaktadır. İlki belirli bir tür sinemaya ilgi beslemek, diğeri ise belirli bir izleme pratiği geliştirmek olarak açıklanabilir. Bu iki anlam hem tamamen ayırdır hem de iç içe geçmiştir çünkü her ikisinin de temelinde film sevgisi vardır. Ancak bu film sevgisinin romantikleştirilmesi ve yalnızca obsesif olmayla ilişkilendirilmesi eleştirel ve refleksif eğilimlerin göz ardı edilmesine sebebiyet vermektedir. Nitekim sinefiller, film sevgisi ve sinemaya duyulan aşkın yanı sıra, hayatlarının pek çok alanına nüfuz eden sinefillik pratiklerini hayatlarının merkezine koymaktadır. Çünkü sinefiller, basit olarak filmleri izlemekle yetinmeyip, sinema hakkında düşünmek, okuyup, konuşmak bunları diğer insanlarla paylaşmak gibi alışkanlıklar geliştirmişlerdir. Zaman içinde teknolojik gelişmelere paralel olarak sınıflandırılan bu ritüel, tarihsel bağlamda içerik ve biçim değişikliklerine uygun şekilde klasik ve yeni sinefili² olarak iki başlıkta ele alınmıştır.

¹ Bu çalışma, Prof. Dr. Hasan Akbulut danışmanlığında hazırlanıp, 2022 yılında İstanbul Üniversitesi Radyo Sinema ve Televizyon bölümünde savunulan "Sinefillerin Beğeni Tercihleri: Bourdieucu bir Yaklaşım" isimli yüksek lisans tezinden üretilmiştir. Bulgular, genişletilerek kuramsal çerçeveye uygun şekilde aktarılmıştır.

² Sinefili çalışmalarında, kuşak ve nesil arasında ayırım yapılırken çeşitli sınıflandırmalar öne çıkmıştır. Bu sınıflandırmadan Jullier ve Leveratto'nun (2012, s. 15) belirlediği ayırım klasik dönem (1910-1950), modern dönem (1950-1980)

Klasik sinefiller, sinema mekanlarına bağımlı, sinema salonlarını mabet olarak benimseyen film tutkunlarıdır. Klasik sinefiller, filmleri sinema salonlarında izledikleri filmler üzerine fuaye alanlarında tartışmalarda bulunur, filmler hakkındaki görüşlerini çeşitli dergilerde yayımlar. Bu yönüyle filmler etrafında organize edilmiş hayatların geleneksel hali olarak vücut bulur. Öte yandan yeni sinefili ise sinemanın estetik deneyimine önem veren, teknolojik yenilikler sayesinde ev-içi izleme deneyimine sahip olan, dijital alanların yarattığı mobiliteden faydalanan sinemasever kişilerdir. Bu sınıflandırma ölçeğinde sinefilleri sosyolojik özne olarak ele alarak, sinema üzerinden bir çözümleme yapmak, toplumsal dinamiklerden azade görülen kültürel eşitsizlikleri ilişkisel zeminde tartışmanın önemli bir yolu olarak öne çıkmaktadır. Bu bağlamda sinefillerin tüketim pratiklerini, beğeni tercihlerini sınamak, sinefil gruplarının tercihlerindeki ayrımların nasıl oluştuğuna dair bir izdüşüm üretmek, sanatsal alandaki mücadele alanlarını tartışmaya açacaktır. Bunun yanında beğeni tercihleriyle ilgilenmek, farklı kimliklerin, farklı gelir düzeylerinin, farklı yaşam tahayyüllerinin, habitusların, potansiyel ayrımlar ölçeğinde sinemasal etkileşimleri ve deneyim haritalarını serimleyebilmek adına avantajlar sağlayacağı düşünülmektedir. Bu noktada, Pierre Bourdieu'nun kavramları güncel ve eleştirel bir perspektifle sınanarak, Bourdieu ve Bourdieu'ye karşı fikirlerin aynı potada eritildiği kavramsal bir çerçeve çizilmiştir. Bu perspektiften yola çıkarak sinemasal beğenileri, sosyo-kültürel, sınıfsal ve politik istikametlerin açıldığı tüketim örüntülerine göre analiz etmek çalışmanın önemli gayesi olmuştur. Başka bir deyişle sinefillerin, film beğenilerinde görülen tercihlerin toplumsal boyutlarını ortaya koyarak, sinefillerin tüketim tercihleri incelenmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla şu sorulara cevaplar aranmıştır: Beğenilerin, zevklerin yalnızca bireysel olmayıp toplumsal, ekonomik ve tarihsel koşulların karşılıklı etkisiyle inşa edildiği kabulünden hareketle, sinefillerin tüketim pratikleri nelerdir? Sinefillerin film izleme ve beğeni tercihlerini etkileyen faktörler nelerdir? Sinefil habitusunu şekillendiren etmenler nelerdir? Film beğenileri ve sinefil pratikleri ile sınıf arasında ne tür bir ilişki vardır? Bu sorular sinefil tasnifinde toplumsal alandaki konumların, eğilimlerin film tercihlerindeki sınıfsal pozisyonların önemi ortaya

ve son olarak postmodern dönem (1980-2010) olarak belirlenmiştir. Elsaesser (2005) ise tarihi 1960'lar, 1970'ler ve 1990'lardan günümüze kadar üç kuşak üzerinden sınıflandırarak açıklamaktadır. Bu sınıflandırma izin verilen bellek aralığı içinde örtük bir ayrımı içermektedir. Hagener ve De Valck de bu sınıflandırmayı uygulamış ve çalışmalarında kullanmışlardır.

koymaktadır. Nitekim Bourdieu'ye göre (2015, s. 90), "beğeni, sahip olduğumuz her şeyin kişiler, şeyler, başkalarının gözünde ifade ettiğimiz her şeyin, kendi kendimizi sınıflamamızdaki ve başkalarının bizi sınıflamasındaki her şeyin temelidir." Neyin nereye ait olduğunu gösteren bu ölçek, seçimlerin, beğenilerin önemini ortaya koymaktadır. Buradan alınan ilham, araştırmanın teorik çerçevesinin oluşmasını sağlamıştır. Bu bilgiler ışığında çalışmanın ana problemi, sinefillerin kültürel tüketim pratiklerini belirleyen beğeni pratiklerinin nasıl oluştuğu üzerine inşa edilmiştir. Dolayısıyla sinefiller özelinde kültürel farklılıklar ve zevkler arasındaki ilişki üzerinden, farklılıkların bireylerin tercihlerinde nasıl bir etkisi olduğu tetkik edilmeye çalışılmıştır. Bu süreçte, beğenin tarihsel süreçteki değişimleri ele alınmış, sinefil öznenin postmodern süreçteki muğlaklaşan sınırları kültürel hepçillik teziyle ilişkilendirilmiştir. Buna ek olarak, dijital yenilikler, sinema kültürünün değişimi, tüketim odaklı izleyiciden üretim odaklı izleyiciye geçiş, yeni platformlar, sanal mekanlar, sinema yazınındaki değişim, filmlere ulaşım biçimlerindeki farklılıklar analiz edilmiştir. Bu noktada, altı klasik dönem sinefili, altı yeni sinefili dönemini karşılayacak şekilde seçilen katılımcılarla derinlemesine görüşme/mülakat yapılmıştır. Katılımcılar amaçlı örneklem modeline göre belirlenmiştir. Sinefil olma niteliklerine sahip, dönemsel olarak belirli bir sinefil grubunu temsil eden, katılımcılarla görüşülmüştür. Katılımcılara üçüncü kişiler vasıtasıyla ulaşılmıştır. Belirli noktalarda sosyal medya kanalları üzerinden uygun katılımcılara ulaşılmıştır. Bourdieu'nün kavram seti eşliğinde sinefillerin beğeni pratikleri, yatkınlıkları, etkileşimleri gibi kültür ve iktidar ilişkileri çözümlenmiştir. Zira kültür, iletişim ve etkileşimin zeminini oluşturmaktadır. Aynı zamanda tahakkümün ana kaynağıdır. Simgesel sistemler bireyler arası etkileşimi şekillendiren toplumsal hiyerarşinin devamını sağlar. Bu yönüyle "yatkınlıklar, nesnelere, sistemler, kurumlar vs. hangi biçim altında olursa olsun, kültür, iktidar ilişkilerini somutlaştırır" (Swartz, 2011, s. 11). Bu noktadan yola çıkarak karşıtlıklar üzerinden beğenilerin nasıl somutlaştığı aktarılmıştır. Nitel araştırma deseni olarak durum çalışmasının benimsendiği makalede, veriler katılımcıların verdiği yanıtlar üzerinden oluşturulmuş, katılımcıların yarı yapılandırılmış sorulara verdikleri cevaplar üzerinden algı ve yatkınlıkları irdelenmeye çalışılmıştır. Deşifre edilen metinde ortaklaşan hususlar kodlar meydana getirmiş; bu kodlar tema analizi yapılarak alt başlıklar halinde kategorilendirilmiştir.

1. Klasik Sinefili

En primitif ifade biçimi olarak sinefili, sinema sevgisini karşılamaktadır. Ancak bu sevgi basite indirgenemeyecek kadar karmaşık ve değişken bir fenomendir. Tarihsel süreçte nostaljik bir tahayyül biçimini çağrıştırmasına rağmen sinefili, teknolojik gelişmelere göre güncellenen, yeni formlara uyum sağlayan seyir deneyimini ifade etmektedir. Ancak bu başlık altında geleneksel izleme biçimleriyle paralellik gösteren bilhassa, Fransız Yeni Dalgası ve *auteurist* çevrelere odaklanan, sinema mekanına duyulan özel ilginin başrolde olduğu klasik sinefil edimlerine değinilecektir. Zira klasik sinefiller; "tarihsel kavramlarla varlığını sürdürerek film tarihini, yönetmenlerin rolünü, başyapıt kavramını ve hareketli görüntülerle etkileşime girmenin uygun takdir biçimini, anlama biçimlerini silinmez ve yoğun bir şekilde şekillendirmiştir" (Keller, 2020, s. 2). Bu dönemde sinema salonlarına kutsiyet atfedilen, film izleme deneyiminin seremonik bir hal aldığı eğilimler bulunmaktadır. Ayrıca klasik sinefilde ritüelvari izleme modelinin yanında kültürel belleğin bir elementi olarak filmlere farklı gözle bakılan aşkın bir deneyim bulunmaktadır (De Baecque and Frémaux'dan aktaran Keathley, 2006, s. 6-7). Bu aşkın deneyim, 1950 ve 1960'lı yılların merkezde olduğu Parisli sinefil imajını karşılayan klasik sinefilidir. Genel olarak sinema dergileri, film kulüpleri ve sinematekler etrafında kümelenen kentli, elit tabakayı imlemektedir. Öyle ki Sinema Defterleri (Cahiers du Cinéma) dergisi, yazdıkları metinleri meşrulaştırmak ve sinemasever algısında seçkin bir söylemi yaymak adına her şeyi bilen sinemasever arketipinin inşasına öncülük etmiştir (De Valck & Hagener, 2005, s. 11). Bu bağlamda, kendilerini fanatikten ziyade uzman olarak gören klasik sinefiller, alımlama hususunda teknik meziyetlerin farkında olan ve bilinçli kimseler olarak kendilerini profesyonel izleyici biçiminde nitelendirmektedir. Chinata (2016) bu hususta makalesinde yüksek kültürü sinefillikle, alt kültürü ise film hayranlığı (film fan) ile karakterize etmektedir. Diğer taraftan (Arenas 2012); (Leveratto, 2014); (Jullier & Leveratto, 2012) gibi yazarlar, sinefilliğin kültürel sermaye ile bağlantısını vurgulayarak sinefilliği seçkinleştirmektedir. Öte yandan (Hudson & Zimmerman, 2014); (Martin, 2009); (Jullier, 2009) gibi yazarlar evrensel, çoğulcu bir bakış açısıyla farklılık gözetmeksizin sinefilliği bir bütün olarak ele almaktadır.

Klasik sinefiller, belirli bir zaman dilimi içerisinde filmler çekmiş yönetmenlerin tebaası olarak, kendi jenerasyonlarını belirli filmlerle ifade etmektedir. Bu yalnızca filmle sınırlı kalmayıp mekanla, film izleme

deneyiminin bizatihi kendisiyle nostaljik ilişkiler kurarak sinefilliğe kurumsallık kazandırmıştır. Thomas Elsaesser'e göre (2005, s. 29), sinefili; çevresine duyarlı olan, sinemadaki koltuk numarasının seçimine kadar titizlik gösteren, kamusal alanın kurallarının bilincinde olan kimselerdir. Bunun yanında "sinefil olmak, uzak tiyatrolara seyahat etmeyi içermekteydi. Muğlak sanat filmlerini takip etmek ve onları sinemaseverlerle tartışmak ya sinema kulüplerinde ya da saygın film dergilerini takip etmekle ilişkilendirilmektedir" (Behlil, 2005, s. 121). O dönemde var olan film izleme deneyiminin mekâna ve zamana has yapısı, izleme ritüellerine titizlikle yaklaştığını göstermektedir. Bir filmin hangi kopyasının ne zaman, hangi koltukta, kiminle ve ne tür koşullarda izlendiği ayrıca önem arz etmekteydi. Bu durum, filmin anlamını aşan, deneyimi öncelleyen göstergebilimsel (semiyotik) anlamda film estetiğiyle farklı bir bağ kurulumuna neden olmaktadır (Hagener, 2016). Bu yalnızca deneyimi kanıksayan katılımcılıkla ilişkili değildir, aynı zamanda benlik inşasının filmler aracılığıyla sunulduğu, sinemanın hayatın merkezinde konumlandığı hayat tasavvurudur. Nitekim klasik sinefiliyi, *flaneurlük* ile ilişkilendirmek pekâlâ mümkündür. Ancak bunu salt melankoli ve yalnızlıkla sınırlandırmak eksik olacaktır. Zira Adrian Martin sinefiliyi bir tür "savaş makinesi" olarak nitelendirir. Ona göre tek bir sinefil formu yoktur. Sinefili kültürel bir savaş makinesi olarak sürekli bir mücadele içerisindedir (Martin, 2009, s. 222). Bu noktada, sinefilinin deneysel ve bilişsel yönü vurgulanmaktadır. Öte yandan Sarah Keller (2020), *Endişeli Sinefiller* (Anxious Cinephiles) kitabında sinefillerin, olası kayıp ve gerçek kayıp arasında salındıklarını savunur. Ona göre sinefiller araftadır.

Öte yandan sinefilliğin çeşitli tüketim ve deneyim biçimleriyle tanına geldikleri, kendine has özellikleri ile özgün bir söylem pratiği geliştirdiklerini aktarmak mümkündür. Klasik dönemde filmler üzerine yazma, fikir beyan etme, tartışma alanlarının genişlemesi sinefil söylem ağını genişleterek, aktif bir sinefil kültürü oluşturmuştur. Dönem içerisinde film festivallerinin etkinliklerini arttırması filmler üzerine üretilen fikirlerin çoğalarak sinefil kültürünün iyice yerleştiği (Arenas, 2012, s. 20) kolektif izleme ağları oluşturmuştur. Film festivalleri sinefiller için önemli bir sığınaktır. Bunun yanında, geleneksel izleme biçimleri arasında sınırda bir yer tutmaktadır (Czach, 2010, s. 140). Sinefil şenliği olarak, birbirinden farklı türde filme erişim imkânı sağlayan festivaller; yönetmenlerin, oyuncuların, eleştirmenlerin, sektör profesyonellerinin bir araya geldiği sosyalleşme alanlarını oluşturmaktadır. Çünkü yeni bir keşif, yeni bir filmin seyirci karşısına çıkışı (prömiyer) hem festivalin say-

gınlığı hem de sinefiller için film festivallerinin önemini ifade etmektedir (Erkılıç, 2022, s. 20). Gün içerisinde birden fazla film izleyerek şehrin farklı yerlerine dağılmış oditoryumlarına seyahat etmek, hazzın yanında ender ulaşılabilen bir nesneye sahip olmanın keyfini anımsatmaktadır (Jullier ve Leveratto, 2012, s. 147). Sinemanın zenginliğiyle kurulan bu ilişki, geleneksel izleme kodlarına sıkı sıkıya bağlı özgül bir hazzı tanımlamaktadır. Ancak yıllar içinde yaşanan teknolojik gelişmeler yalnızca seyir pratiklerinde değil, aynı zamanda geniş sosyal dünyaya dair birtakım değişikliklere yol açmıştır. Bu değişikliklerden önemli ölçüde etkilenen sinefiller, yoğun tartışmaların ana öznesi olmuştur. Nitekim tek tip bir sinefili modelinin sinefil mefhumunu yanlış temsil edeceği kanısında olan Shambu (2020, s. 65-66), sinefillerin yüz yıldan uzun bir zamandır kıpırtısız kalmadıklarını, mutasyonlar geçirerek çağın gerekliliklerine uyum sağladıklarını ifade eder.

2. Yeni Sinefili

Film izleme kültüründeki dönüşüm, film kültürünün tabiatını değiştirerek, sinematik mecralarda yer alan yeni sinefilinin ne olduğundan ziyade kim olduğuna dair soruları olanaklı kılmaktadır. Zira De Valck ve Hagen (2005, s. 11), sinefilinin *janus* yüzlü olduğunu, evrensel bir fenomen olarak aşkla ilişkisinin söylem ve pratikler aracılığıyla aktarıldığını ima eder. Paul Willemen (1994, s. 239), sinefillerin kendine has izleme biçimleri ve pratiklerine sahip olduklarını, rutin izleyiciden farklı olarak izlemeye, konuşmaya, yazmaya fiziksel ritüellere bağlılıklarının daha fazla olduğunu dile getirir.

1970'lerden sonra yaşanan gösterim alanlarındaki değişim, izleme pratikleri açısından çoklu seyir deneyimine elverişli, mobil izlemeyi olanaklı kılan sismik bir değişim yaşatmıştır. "Ev içi mekânda oluşturulan sinema deneyimi, çeşitli teknolojik imkanlar sayesinde, sinefil edimlerinin "yasak" bölgelerini kapsayacak şekilde genişletildiğini göstermektedir." (Klinger, 2006, s. 55). Evde izleme hizmetlerinin tedavüle girmesi, video kültürü ve demokratikleşen film koleksiyonculuğu "yeni sinefili" kavramının çerçevesini çizerek, tüketim biçimlerinin yeni ritüeller oluşturduğunu göstermektedir (Vidal, 2017, s. 406). Film izlemenin kolaylaştığı, bilgiye ulaşmanın olanaklı hale geldiği bu dönemde filmlere, televizyonlardan DVD'lerden ve internetten kolayca erişimin sağlandığı küresel bir görünürlük kazandırılmıştır (Jullier ve Leveratto, 2006, s. 146-147). Susan Sontag bu gelişmeleri, olumsuzluklar silsilesi olarak nitelendirerek, sinefilliğin ölümü olarak ifade etmekteydi. Ona göre, "Sinefili

öldüyse, filmler de öldü (...) Sinema yeniden diriltilebiliyorsa, bu ancak yeni bir tür sinema sevgisinin doğuşuyla olacaktır" (Sontag, 1996). Benzer bir biçimde Quandt (2009, s. 207-298), yeni izleme formlarının, sinema perdesinden yansıyan otantiklik ve *auradan* uzak oluşunu, orijinalliğe ket vuran bir etmen olarak algılamıştır. Shambu (2020), ise bunun tam tersine, seyir deneyiminde yaşanan gelişmelerin sınırlamaları kaldırdığını ifade etmektedir. İnternetin gelişen yaygın kullanımı, görüntü ve ses kalitesinde gelişmelere ön ayak olmuştur. Görüntüyü durdurabilme ileri-geri sarabilme olanağı yeni bir format olan DVD'nin sahneye çıkmasını sağlamıştır. "Yeni teknolojilerin son süratle geleceğe koşturduğu bir dönemde duraklamak sinema ve onun temsilleri üzerine düşünmek" (Mulvey, 2012, s. 33) çeşitli fırsatlar sunmaktadır. Tüm bu gelişmeler, dijital çağın getirdiği yeni medya teknolojilerinin alameti farikası olan yeni sinefilinin dijital çağdaki suretlerini oluşturmaktadır. Erişimin kolaylaşması, yeni sinefilinin film mekânından uzaklaştığı revizyonist bir yaklaşımı içerse de fetişistik olarak sinefilik nesnelerin yaygınlaştığı koleksiyonculuk ve arşivcilik edimlerini trend haline getirmiştir (Betz, 2010, s. 131). Jenna Ng'ye göre (2010, s. 150), "Bu gelişmeler, sinefillerin film ufuklarını genişleterek, yabancı eserlere benzeri görülmemiş şekilde erişim sağlayarak, yeni nesiller için arttırılmış sinefili dünyaları sunar." Ev videosu, video kaset, DVD ve Blu-Ray ve isteğe bağlı videolar, bu nesnelerin öne çıkan bazı örneklerdir. Bu yenilikler, çok çeşitli faaliyetleri ve süreçleri içermektedir. İçeriklerin mobil izlenebilme olanağı, zihinlerde oluşan tahayyülden ziyade fiziksel bulunmanın getirdiği mekanla girilen etkileşimden doğan belleğin değişmesine neden olmuştur. Diğer taraftan televizyondan ya da videodan izlenen ürünlerin sinema perdesinde izlenmiyor oluşu, sinemanın sunduğu ritüel geleneğinden uzaklaşarak seyir adabında mecburi değişikliklerin yaşandığı gayri resmî alanı simgelemiştir (Öz, 2012, s. 69). Bu gayri resmî alan, sinemasal saflığın sinema perdesine ait olmadığını imlerken, aynı zamanda sinemaların kamusal alan rolündeki önemine vurgu yapan hazzı resmileştirmiştir. Çünkü sinemaya gitmek, restrospektiflere katılmak, festival ve sinematek deneyimi yaşamak (Hilderbrand, 2009, s. 216) sosyal bir eylem olarak törenselleştirilmiştir. Ev sinema sistemleri bu deneyime öykünerek, domestik alan içerisinde gerçekleşen izleme edimini sinemaya yaklaştırmaya çalışır (Torun, 2018, s. 56). Ancak kolektif izleme deneyiminin mekanla bütünleşen yapısı, Marc Auge'nin "Yer Olmayanlar: Bir Üst Modernite Antropolojisine Giriş" eserinde vurguladığı uzamın yok oluşu gibi oradalık hissini yitimi, bir ritüeller man-

zumesi olan sinema kültürünün değişmesine sebebiyet vermiştir.

Görüntüleme sistemlerindeki yeniliklerin yanı sıra katılım ve üretim zincirinin bir parçası haline gelen sinefiller, medyanın esnekleşmesinden faydalanarak alternatif kanallar üzerinden filmler ve filmlerle ilgili bilginin yayılmasında önemli bir işlev üstlenmişlerdir. Çevrim içi gruplar, sosyal medya kanalları, web siteleri gibi kolektif üretim mekânları aracılığıyla, teşvik edici, bilgilendirici yeni deneyimler arayışında olan sinefiller, sinemasal hazzı dijital ortamlara taşımışlardır. Dolayısıyla, yeni sinefiller için kaliteli içerik arayışının ön planda olduğu, tavsiyelerle şekillenen, film kanonları yoluyla yayılan, sinema sanatına yönelik bilginin arttığı, sinemasal zevklerin tartışıldığı, dijital agoralar son derece önem taşımaktadır. Bu bağlamda, "sanal ortamda bireysel fikirlerin ifade edilmesinin mümkün olması, sinematografik zevklere dair ya da genel olarak sinemaya dair yapılan film tartışmaları, sinefillerin becerilerini geliştirebilmelerine olanak tanımıştır" (Jullier & Leveratto, 2012, s. 143). Bu yönüyle sinefili, profesyonel izleyicilikle ilişkilendirilse de bilinçli izleyicilik konumu daha tanımlayıcı olan bir ifade biçimidir. Farklı türlerin, farklı üretim biçimlerinin varlığı inkâr edilmeden, yerel ve minör olanın kıymeti bilinerek, farklı formlar tartışmalara dahil edilmiştir. Bu nedenle söylenebilir ki: yeni sinefili pan-medyatiktir (Shambu, 2020, s. 69-71). Yalnızca tüketim odaklı değil, sinefillerin aktif olarak üretici konumunda oldukları çeşitli medya formları üzerinden teknik fonksiyonlar yardımıyla, tekrar izleme, manipüle etme, akış değiştirme, karşılıklı okuma gibi film profesyonellerine mahsus olan özellikler ve sinefil edimleri yeni içeriklerin oluşmasını sağlayan aktif bir sinefil ritüeli meydana getirmiştir (Mulvey, 2012, s. 171-172). Bu üretimler YouTube, Vimeo, Twitch gibi mecralarda karşılık bularak sinemasal bilginin yayıldığı alternatif dijital alanlar inşa etmiştir. Bu manada, De Valck ve Hagener (2005, s. 14) sinefiller için *videosenkratik* (*videosyncratic*) kavramını kullanmaktadır. Söz konusu gelişmeler, yalnızca hareketli görüntü üretimiyle sınırlı değildir. Sinema yazınında matbu yayınların hegemonyası yıkılarak yeni yazma, yayınlama ve eleştiri biçimleri meşru kılınmıştır (Shambu, 2020, s. 12).

Yönelim olarak yalnızca tüketim biçimlerinin sınıflandırdığı atamanın yanı sıra, içerik ve genel gidişata yön veren yeni sinefiller, *auterist* yönelimlerin oluşturduğu alışkanlıkları boşa çıkararak heteroseksüel beyaz erkek sinefil imajını ters yüz eder. Heterojen ve kapsayıcı bir perspektifle çağdaş bir akışın inşası, yeni sinefilideki değişkenliğin filizlendi-

ğini işaret etmektedir (Keller, 2020, s. 37-38). Ayrıca Girish Shambu'nun bu değişkenliği vurgulamak amacıyla yedi maddede anlattığı yeni sinefili manifestosu, kökleşmiş fikirlerin akamete uğradığını göstermektedir (Shambu, 2020). Yeni sinefili, farklı seslerin öznelliklerini yadsımadan sinematik evren ve sinematik deneyime dair birçok anlatıyı çoğaltır. Bilhassa sinema tarihi içerisinde yeterli ya da doğru temsil imkânı bulamamış (siyahlar, LGBTQ bireyler, farklı etnik gruplar) kesimlerin hem film yapımı safhasında hem de sinema yazınında hor görülen aktörlerin varlığı vurgulanmaktadır (Akbulut, 2021, s. 11). Yeni sinefiliyle gelen otantiklik, öznellik ve marjinalite, eril yatkınlıkları dönüştürerek hiyerarşik kademeleri değiştirmiştir. Öte yandan klasik sinefili *auteurizme* dayalı bir seyir izlerken, yeni sinefili erkek-özcü *auteurlerin* konumunu reddeder (Shambu, 2020, s. 32-34). Bu tür kavrayışlar, feminist tutumların ve yeni düzen çağrılarının güçlendiğinin işaretleridir. Bu yönüyle "yeni sinefili aşırı temsilden bıkmıştır. Aynı zamanda ona karşı ihtiyatlıdır; bu temsile, bir reddiye tavrı sergileyerek karşı koyar. Yeni sinefil, kendisini erkek patolojisinin yer aldığı sinemaya maruz bırakmaya devam etmek arzusunda değildir" (Shambu, 2020, s. 33-34). Bu, var olan muhafazakâr damara ve tepkisel bir direniş olarak kalıplaşan sistematik habis tutumlara karşı başkaldırıdır. Yalnızca ayrımların oluşturduğu düzeni yıkmakla kalmaz, aynı zamanda farklı film beğenilerinin inşa ettiği çok sesliliğe karşı duyarlılık da göstermektedir.

3. Toplumsal Bir Yargı Olarak Beğenilerin Oluşumu

Beğeniler geniş bir başlık altında, tercihler bütününe işaret eden kapsayıcı bir ayırım aracıdır. Beğenilerin nasıl oluştuğunu irdeleyebilmenin veya sebeplerin ardındaki mekanizmayı çözümlenebilmenin pek çok yolu olsa da özünde "dışlama" eyleminin bir veçhesi olduğunu söylemek mümkündür. Zira Arun'a göre (2013, s. 52), "beğeni mahrum bırakmanın teşrii tasarrufudur." Bourdieu'ye göre (2015, s. 90), beğeniler sahip olunan her şeyin, başkalarının nazarında algılanan her şeyin kesişimidir. Eylemlerimiz, hareketlerimiz, beğenilerimiz, dünyayla kurduğumuz ilişkisel bağ, erken bir dönemden başlayarak şekillenmiştir (Joas ve Knöbl, 2019, s. 37). Böylesi önemli bir ayırım aracı olarak beğeniler, Bourdieu'nun savlarına göre kimlik atayıcı, hiyerarşik düzeni ifşa eden toplumsal ayırım aracıdır. Çünkü Bourdieu'ye göre beğeniler, bireysel alandan izole, kümülatif, toplumsal ve politiktir. Bu çıkarımdan yola çıkarak, zevkler ve renkler tartışılmaz olgusuna karşı oluşturulan argüman, insanların karar ve tercihlerinde bilinçli bir yönlendirici mekanizmanın varlığını imlemektedir.

Bourdieu bu sistematik düzeni analiz ederken nesnelcilik ve öznelcilik arasında melez bir sentez oluşturmak adına alan, sermaye ve habitus kavramlarını kullanarak teorik bir izleni oluşturur.

Bourdieu (2015), beğeni olgusunu aktarırken habitusu kilit kavram olarak belirler. Habitus, bilinçsiz olarak içselleştirilmiş idrak türü olarak karar ve tercih mekanizmasının önemli bir dışıdır. Yatkinlıkların sistematik olarak bireyin mizacına etki eden, eğilim ve tutumların bireyselleştirilmiş varoluşudur. Yani eylemlerimizin kökenini ve kültürel beğeni tercihlerimizi içerisinde barındıran habitus, bireysel olanın toplumsal olana bağıntı kurduğu ilişkiel matristir. Aynı zamanda bireylerin toplumsal eylemlerini yönlendiren içsel temayülleri ifade etmektedir. Sözelimi belirli bir ortamda takınılan tavır, kullanılan ifadeler, davranış biçimleri ortamın nesnel koşullarına göre belirlenir. Kişi buradaki kuralları öğrenerek içselleştirir. Beğeniler de benzer bir oluşum aşamasından geçer, kişi mensubu olduğu sınıfın kural ve kaidelerine göre tercihlerde bulunur. Bu tercihleri kendi bedeninde içselleştirir ve habitusunun bir parçası olarak sistemleştirir. Örnelemek gerekirse, sıklıkla sanat filmlerinin (art house) izlendiği bir toplumsal uzayda zaman geçiren izleyicinin tercihleri de bu minvalde şekillenir. Bu durum, izleyicinin sinematik habitusuna etki eder. Bu anlamda, habitus beğenilerimizi işaret eden sınıfsal aidiyetlerimizin belirlendiği eylemlerdir. Zira erişilebilen veya aşına olunan dizgesel sınıfın belirlediği düzey kadar sınırlıdır.

Bourdieu, beğenileri mercek altına alırken "alan" mefhumunu toplumsal uzam içerisindeki temayüz stratejileriyle ilişkilendirir. Çünkü mücadele uzamları olarak alanlar, farklı rekabetlerin yaşandığı, sınıfların birbirine dış geçirmeye çalıştığı iktidar sahalarıdır. Alanda belirli varlıkları elde etme veya elde tutma mücadeleleri, alanı koruyan kurallar ve kurumlar (örneğin, soyluluk unvanları veya akademik statü) şeklinde kendini gösterir. (Jourdain ve Naulin, 2020, s. 123). Bourdieu beğeniye, iktidarın meşrulaştırılması ve kültürel yeniden üretimin tekrarlandığı sınıf hiyerarşilerinin bir portresi olarak görür. Zira kültür, sınıf tahakkümünün hem faili hem de sebebidir (Susen, 2019). Beğenileri bu yönüyle, iktidarın meşruiyetini sağlaştırdığı gizil bir güç olarak tanımlamak mümkündür (Rahkonen, 2019, s. 152). Sözü edilen güç mücadelesinin oyun analogisiyle aktarımı, Bourdieu'nun önemli bir metaforudur. Her alan "kendine özel oyun kuralları ve ödüllere sahiptir. Birindeki başarılar bir başkasında doğrudan aynı prestij veya ödüllerle değerlendirilmez" (Calhoun, 2014, s. 106). Bourdieu'ye göre her alan kendi birikimini (sermayesini) oluşturur.

Her sermaye kişiye belirli imtiyazlar sağlayarak, stratejik olanaklar sunar (Bourdieu & Wacquant, 2014, s. 81-82). Bu bağlamda, Bourdieu, "kültürel üretim alanını" otonom ve heteronom çatışma açısından ele alır. İkisi arasındaki korelasyon tutarsız olsa da Bourdieu'nün analizinde kültürün kutsanması ya da meşrulaştırılması ekonomik etmenlerden kaynaklanan özerkliği etkiler (Bourdieu, 1993, s. 41). Örnekle açıklamak gerekirse, sanat filmi olarak özerk sınıflandırmaya giren filmlerin bile ticari endüstrinin kıskacında üretildiği dolaylı olarak söylenebilir (Neale, 2010: 86). Zira film üretim alanı ticari sinema ilkelerine göre şekillenmektedir. Swartz'ın deyimiyle (2011: 117), iktisadi yapılar kültür alanlarını belirleyici bir biçimde değiştirmektedir. Bu yönüyle, bunun beğeni safhasına etkileri, belirli beğenilerin muteber olarak değerlendirilirken, diğerlerinin avam olarak damgalanmasıyla gerçekleşir. Bu durum alan dinamiklerinin belirlediği güç ilişkilerinin bir çıktısıdır.

Bourdieu'ye göre sermaye sosyal ayırım imlecidir. Her sermaye türü, önemli iyelikler oluşturarak, belirli alanlarda kozların ve hiyerarşilerin dağılımını belirleyen önemli ölçütler olarak öne çıkmaktadır. Bourdieu bu sermaye türlerini dört ana başlıkta incelemektedir. Bunlar; iktisadi, sosyal, simgesel ve kültürel sermaye olarak sıralanır. Hem konuyla ilişkisi hem de Bourdieu'nun beğeniye açıklımlarken üzerinde durduğu ana eksen olması sebebiyle kültürel sermayeye odaklanmak doğru olacaktır. Zira, "kültürel sermaye kavramı, sözel beceri, genel kültürel farkındalık, estetik tercihler, okul sistemi hakkında bilgi, eğitim gibi geniş çeşitlilik gösteren olanakları kapsar" (Swartz, 2011, s. 111). Nitekim tüketim bağınıtlarının kültür aracılığıyla elde edilmesi ve aktarılması toplumsal hiyerarşide ekonomik sermaye ile korelasyonun ana dinamiğini oluşturur. Toplumsal uzayın yapısına göre farklılaşan sermaye, kültürel donanım, malûmat, meşrulaştırma, adlandırma, görevlendirme veya otorite kaynaklarına ulaşım üzerinden (Göker, 2014, s. 282) farklı nitelikler kazanır. İktidar ilişkilerini körükleyen kültür, tabakalaşmanın ve menfaat ilişkilerinin kaynağıdır. Kültüre erişim iktidara erişimin ön koşulunu oluşturur (Susen, 2019, s. 406).

Beğeniler ortaklıklar kurarak, bireyleri gruplandırır, benzer eğilimler gösteren kimseleri kaynaştırır. Kişiler arası mutabakatı koruyarak, uyumlu kalabalıklar tasarlar (Bourdieu, 2015, s. 354). Buna rağmen algı, biliş ve eyleme dayalı, habitusların meydana getirdiği sınıfsal farklılıklar, "kültürel bakımdan" ayrımlar yaratır. Bu ayrımlar, sınıfsal habitusların sınırlarını genişleterek beğeni hiyerarşilerini pekiştirmektedir.

Ancak analitik sistemde beğeni ve kültürel sermaye bağlantısı, öne sürülen formülasyondan daha karmaşıktır. İktisadi sermayenin olmadığı ya da nispi olarak daha az olduğu durumlarda konumlanmayı belirleyen imleç görevi görür. (Fowler, 2017, s. 459). Dolayısıyla beğeni aynı zamanda sınıflanma mantığındaki ana ögedir. Zira beğeniler kişilerin kimliğini açıklayan, onlarla ilgili veri sağlayan yargıları aktarmaktadır. Bu ifade biçimi, beğeniler arasındaki hiyerarşi içerisinde zevklerin rekabet ettiği, estetik hoşgörüsüzlüğün tiksinti olarak somutlaştığı sembolik bir şiddet biçimini açığa çıkarır. Sözü edilen tiksinti ve beğeni farklılığı, sınıflanma mücadelesinin kimliğini, seviyeler arası çekişmeyi normalleştirerek kültürel tüketim düzlemine yayılan ayırım politikasını gözler önüne serer. "Simgesel ayrımlar aynı anda hem kavramsal hem de toplumsaldır. Gündelik pratik tercihlerimiz, yüksek/düşük, parlak/sönük, benzersiz/sıradan, önemli/önemsiz gibi temel kavramsal sınıflandırma biçimleri etrafında düzenlenir" (Swartz, 2011, s. 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 (Bourdieu, 2015). Bourdieu, bu üç tür beğeni farklılıklarını ortaya koyarken, beğeni yapılarının birbiriyle ilişkilerine ve çatışmadan doğan tüketim örüntülerine odaklanmıştır.

4.Kültürel, Estetik Yargılar ve Sinefili

Sınıf-kültür yapılanması iki temel argüman üzerinden şekillenir. Bunun ilki galeri, konser, tiyatro ve sinema gibi çeşitli kültürel aktiviteye erişim imkânıdır. Bu kültürel gezilerin sayıları, ekonomik dağılımda düzensizlik göstermektedir. Diğeri ise nesnel sınıf farklılıklarının değişken eğilim ve tutumlar oluşturarak habituslarda içselleşen yönelim farklılıklarıdır (Blewitt, 1993, s. 367). Sınıfsal ayırmadan yararlanarak tercih ve eğilimlerin toplumsal sınıfların farklı yönelimlerine işaret ettiğini söyleyen (Bourdieu, 2015, s. 84), görecelikten uzaklaşarak farklı bir beğeni fikrini savunur. Ona göre kültürel yargılarımız, sadece bireyin özbelirlenimsel olarak tercih ettiği kararlardan damıtılmaz. Birey içinde bulunduğu dış uyaranlarca sınırlandırılır ve karar mekanizmalarınca çevrelenir. Bu durum bireyin tercihlerinin sözde özgürlüklerinin "incelmiş zevkler" suretinde görüldüğü bir yanılsama yaratır.

Genelde sinemanın, özelde filmlerin ikircikli kültürel statüsü sinemanın hangi noktada konumlandırılacağı konusunda tartışmalar yaratmıştır. Bu durum, üretim biçimleri ve alımlama koşullarıyla ilgili olsa da eğlence ve kültürel katılımı içinde barındıran iki kanala da eğilimli içeriğinden kaynaklanmaktadır. Bu durum sinemanın sanat olup olmadığı tartışmasının ötesinde daha kompleks süreçleri barındırmaktadır. Nitekim Bourdieu'nün (2015), sinemayı *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi* araştırmasında detaylıca konu edinmemesi ayrıca manidardır. Bridget Fowler (2019, s. 459; 2016, s. 18), popüler sanatın varlığını kabul etmeme noktasında Bourdieu'yü eleştirmektedir. Fowler'e göre popüler sinemaya alternatif olarak kendi kurallarını inşa etmeye çalışan sanat sineması, (art-house) otonom türlerin varlığına işaret etmektedir. Nitekim ticari sinemanın hegemonyası, "Bourdieu'nün sanatın, bilimin, eğitimin kendine ait özerk alanlar yaratmasından doğan "ayrım"ın tartışılabileceği bir mikro alan olarak değerlendirilebilir" (İpek, 2021, s. 161). Bourdieu (2015, s. 46), sinemaya dair ifade ettiği önemli önermelerden bir tanesini sinemaya gitme pratiği üzerinden değerlendirerek, film yönetmenlerinin isimlerini bilmek bir noktaya kadar kültürel sermaye hakkında veri sağlayabilir ancak bu kendi başına yeterli değildir diye ekler. Sinemaya gitme ya da daha doğru bir ifadeyle gidebilme yüzdesine göre, taşrada bulunan insanların sinemaya daha seyrek gittiğine ulaşır.³

³ Türkiye ölçeğinde değerlendirildiğinde; özellikle 1960-1970 yıllardaki sinemaya artan eğilim, ülkenin çeşitli yerlerinde, en ücra noktaya değin ulaşan sinemaya gitme deneyimine sahne olmuştur. Buna karşın Çam ve Şanlier Yüksel'in (2020), Türkiye Sinema Mekânları, Seyir ve Seyirci Araştırmaları Bibliyografyası: Yaklaşımlar, Kaynaklar ve Yöntemler isimli makalelerinde vurguladıkları gibi bu deneyimler, tarih yazımında ve alan yazımında göz ardı edilen hususlar olarak öne çıkmaktadır. Seyyar sinemalar, yazlık sinemalar gibi geniş bir sinema ağının oluşmaya başlaması, metropol ve taşra ikiliğinde oluşan farklılıklara Bourdieucu bir bağlamda zıt düşen bir sayıdır. Sinemaya gitmenin, sinema kültürü edinmenin, görece sınıfsal açıdan hâkim sınıflara özgü bir edim olarak etiketlenmesi taşrada "merkez dışında" kalan alanlardaki kültürel tüketimin nasıl değerlendirilmesi gerektiği sorunsalını ortaya koymaktadır. Bu başka bir çalışmanın konusudur ve detaylı bir biçimde çalışılması gereken bir husus olarak değerlendirilebilir. Bunun yanında Türkiye'de gittikçe artan sözlü tarih-sinemaya gitme deneyimine odaklanan çalışmalar bulunmaktadır. Bunlardan bazıları şunlardır; Duyan (2021), Mardin sinemalarına, Aydın (2008), Konya'daki ilk sinemalara ve gösterilen filmlere, Ertaylan (2013), Yeşilcam dönemindeki Van'ın sinema kültürüne, Kaya (2017), İzmir'deki eski seyir kültürüne, Liman (2014), Gaziantep'teki sinema ve seyir kültürüne, Çam & Şanlier Yüksel (2019), Çukurova bölgesindeki sinema pratiklerine odaklanmaktadır.

Kültürel yargıların oluşumunu beğeniler üzerinden tatbik ettiğimiz estetik yargılara, sinema fanatikleri (sinefiller) üzerinden erişmek, hem önemli bir kültürel pratiğe ışık tutacak, hem de toplumsal normların nüfuz ettiği sembolik düzenler hakkında da veri seti oluşturacaktır. Nitekim uzunca bir süre profesyonel sanatçı, eleştirmen, elitist yorumcunun tekelinde olan sanatsal alanın demokratikleşmesi, sinema tutkunlarına yönelik (sinefil) seçkinci algıyı değiştirmiştir. İnternetle birlikte anonim tüketicinin eylemleri görünür olmuştur. (Jullier ve Leveratto, 2012, s. 144). Elit sinefili algısı değişerek kişisel birikimlerin belirlediği sistematik tüketimle bağlantılı hale gelmiştir. Zira, "sinema çok sayıdaki katışıklıklar ve gerilimlerden kaynaklanan zengin bir iç heterojenliğe sahiptir. Melez bir formdur, yüksek kültür eserlerine de düşük kültür eserine de ev sahipliği yapar" (Ranciere'den akt Shambu, 2020, s. 73). Sinemanın söz konusu çeşitliliğe elverişli yapısı, sinefillerin beğenilerinde somutlaşan değişken eğilimleri gözler önüne serer.

Ayrım ve beğeni hususuna tüketim kanadından yani kültürel sermaye odaklı bir yaklaşımın yanı sıra üreticilerin, kültürel üretim aşamalarında inşa ettikleri sistematığe odaklanıldığında, beğeni tercihlerinin daha kurumsallaşmış bir biçimde ve üreticilerin tahakkümünde ilerlediği varsayımına ulaşılabilir (Cagle, 2016). Kültürel üretim alanları aynı zamanda toplumsal pratiklerdir. Sinema ve medya alanları diğer kültürel alanlardan azade değildir. Belirli toplumsal edimlerin üretilip tüketildiği yerlerdir. Bu sebeple bu ürünlerin alımlayıcılarından ziyade bu ürünleri üretenlere odaklanmak gerekmektedir (Dikkol, 2019, s. 518). Chris Cagle, *Bourdieu and Film Studies Beyond the Taste Agenda* makalesinde "Beğeni sosyolojisinin baskınlığı, filmleri analiz etmek için açık bir metodolojiden yararlanır, ancak sosyal alan kavramı daha az araçsal bir anlama gelir: Sosyal alan başlı başına sinemayı incelemek için bir metodoloji değil, sosyal failer arasında ilişkisel olarak düşünmek için bir zorunluluktur" (Cagle, 2016, s. 37). Cagle, bu ayrımı yaparken klasik Hollywood üretimlerine, etik meselelerle ilgilenen belgesellere ve film festivallerine eğilmektedir. Her sosyal alanın kendi kurallarını belirlediği savında bulunan Cagle, ticari kaygıların, otonom alt alanların, kültürel eyleyici olarak festivallerin gücünü içsel dinamiklerinden, amaçlarından ve toplumsal alan pratiklerinden aldığını vurgulamaktadır.

Filmler, kültürel çeşitlilik içerisinde sanatsal ve eğlence değerleri arasında farklılıklar barındırarak potansiyel değişiklikler içerir. Filmler; tüketim kalıplarını çeşitlendiren, zevk ve ayrımlar içeren tüketim

kalıplarını haritalandırır (Hanchard vd., 2019, s. 4). Yaşam tarzları ve kültürel tüketimi ele alma biçimleri postmodern çağdaki tabakalaşmanın bir sonucu olarak kimlik ve aidiyet kazanma biçimine dönüşmüştür (Arun, 2018, s. 4-5). Bunu toplumsallıktan azade yapay yönelimler olarak, kişinin sahil kimliğinden öte, olmak istediği insan için sarf ettiği çabanın sonuçları olarak değerlendirmek mümkündür. Yani tüketim, bireyin saf kimliğini gizleyen, yaşam tarzlarını maskeleyen imaj dejenerasyonlarıdır. Tüketim toplumunu oluşturan, bu durumun özünde yatan fordist üretim kavrayışından müteşekkil olan kapitalizm, öznenin konumunu değiştirmiştir. Postfordizm ile gelen insan merkezli çeşitliliği önceleyen esnek üretim biçimlerinin, sinefili sathındaki izlenceleri teknolojik gelişmelerle büyük kırılmalar yaşamıştır. Üretim ve tüketim faaliyetlerindeki çeşitlilik, özellikle *Sinefil 2.0*⁴ ile bilgi alışverişi ve bilgi paylaşım araçlarının çoğalmasında öznel ilişkisel hatların irdelenmesini gerekli kılmıştır. Çünkü bu hatlar bireylere içselleştirilmiş bireysellikler sunarak özgürlük yanılsaması yaratmaktadır. Dolayısıyla beğenilere ve estetik yönelimlere tüketim pratikleri perspektifinde bakıldığı zaman sınırların ve mesafelerin ortadan kalktığı, çeşitliliğin prestij olarak kabul gördüğünü ifade etmek mümkündür. Bu bakışın, dolaylı olarak Bourdieu'nun sembolik sermayesi ile örtüştüğü söylemek doğru olsa da bunun, ayırım tezinin işlevselliğine yönelik eleştirel bir okuma olduğunu unutmamak gerekir. Nitekim, *Kültürel Hepçillik* (Cultural Omnivore) tezi olarak literatürde yer bulan kavram, homoloji sistematüğinden farklı olarak kültürel sermayenin inşa ettiği kültürel çeşitliliği savunmaktadır. Hibritleşmenin daha açıklayıcı olacağı savunulmaktadır. Dimaggio (1987), Peterson ve Simkus (1992), Peterson ve Kern (1996) gibi araştırmacıların ortaya koyduğu bu tez, Bourdieu'nun düşüncelerini yadsıyarak "toplumsal hiyerarşi yapılarını kültürün eylemsel alanını dışlayarak estetik yargıya indirgemeyi" (Budak, 2015, s. 179) savunmuşlardır. Tabakalaşmadan sü-

⁴ "Cinephilia 2.0" olarak adlandırılan şeyi keşfetmek, iki ana argümanla açıklanabilir. İlki sıradan sinefillerin daha iyi anlaşılmasına yani boş zamanlarının kalitesini geliştirmek için bilgilendirilmiş tüketicilere dönüşmelerine bununla ilgili paylaşımında bulunmalarına, başka bir deyişle film meraklılarının görünürlük kazanarak sinema bağımlılığının onları ne yapmaya yönlendirdiği 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).

regelen belli pratiklerin belli kesimlerle ilişkilendirilmesi argümanı, bu sosyologların yaptığı çalışmalara göre değişkenlik göstermektedir. Zira Kültürel Hepçillik tezinde önemli olan faktör, farklı türlerde tüketilen kültürel ürünlerin oluşturduğu çeşitliliktir.

Metodoloji

Bu çalışmada, sinefil deneyimlerinin beğeniler ekseninde nasıl konumlandırıldığı araştırılmaya çalışılacaktır. Casetti'nin de ifade ettiği gibi (2011: s. 81), "sinemasal deneyim, film alımlamasından -bir yorumdan veya bir tüketimden- daha fazlasıdır". Söz konusu çok katmanlı yapı, bilhassa sinefiller için paha biçilemezdir. Bu sebeple, çalışmada sinefillik deneyimi bir tür durum çalışması olarak ele alınmıştır. Temelde hem bir çalışma deseni hem de çalışma yöntemi olarak kabul gören durum çalışması Creswell'e göre (2013, s. 97), araştırmacının belirli bir zaman diliminde gerçek yaşam, mevcut sınırlı bir sistem (bir durum), veya sınırlı sayıda sistem (bir durum) hakkında ayrıntılı ve derinlemesine bilgi topladığı nitel bir yaklaşımdır. Bunu yaparken, birden fazla bilgi kaynağı aracılığıyla bir konuyu veya durumu ortaya çıkarmayı hedefler. Araştırmanın durum çalışması olarak tasarlanması, sinefilliğin bir tür kanıksanmış eğilim ve vaka olarak değerlendirilmesinden süre gelmiştir. Bu durumu meydana getiren ayrıntıların ortaya konulması, sinefil edimlerinin sinematik alandaki izlerini beğeniler üzerinden değerlendirmek için kullanılmıştır. Nitel veriler, mülakatlar ve görüşmeler sonucunda erişilmiştir. Araştırmanın güvenilirliği ve geçerliliği hususunda katılımcılara aynı sorular ve aynı sözcükler ve aynı biçimle yöneltilmiştir. Görüşmelerin ardından yazıya dökülen görüşme metninde anlaşılır olmayan hususları aydınlatmak, karmaşıklığı gidermek amacıyla ihtiyaç duyulduğu anlarda görüşmecilerle tekrar iletişime geçilmiştir. Alınan cevaplar olduğu gibi kâğıda aktarılmıştır. Görüşmelere başlamadan önce, soruların geçerliliğini test etmek, standardizasyonu sağlayabilmek adına pilot bir görüşme gerçekleştirilmiştir.

Çalışmada, altı klasik dönem, altı yeni dönemi karşılayacak şekilde toplam on iki sinefil ile görüşülmüştür. Yarı yapılandırılmış görüşme tekniğinin kullanıldığı projede, önceden hazırlanmış görüşme soruları protokolüne ek olarak katılımcıların deneyimlerini detaylandırabilmesi adına doğaçlama sorular da iletilmiştir. Soruların odağında sinefillik deneyimlerinin nasıl şekillendiği bulunmaktadır. Bunun beğeniler ekseninde nasıl çerçvelendiği sorgulanmıştır. Soru seti tarafımca hazırlanmıştır. Hem yeni sinefili olarak gruplandırılan hem de klasik sinefili

olarak gruplandırılan katılımcılara aynı soru seti iletilmiştir. Görüşme formunda katılımcıların sosyo-demografik verileri elde edildikten sonra, sinefillerin sinema kavrayışları, sinema birikimleri, sinefil etkileşimleri ve beğeni pratiklerine ilişkin sorular yöneltmiştir. Katılımcıların tasnifi yaş baremleri üzerinden sınırlandırılmıştır. 6 Bebek Patlaması Kuşağı (Baby Boomers) ve erken dönem X Kuşağı mensubu, 6 Z Kuşağı mensubu katılımcı ile derinlemesine görüşülmüştür. Bu yönüyle klasik sinefil ve yeni sinefil sınıflandırılmasındaki temel ölçüt yaş sınırı olmuştur. Zira yaşanan dönem film izleme biçimleri ve bu filmlerle kurulan ilişkinin farklılıklarını gözler önüne sermektedir. Katılımcılar amaçlı (monografik) örneklem tekniği ile seçilmiştir. Bu örneklem biçiminde, kişiler evrenin özellikleri hakkındaki bilgiye uygun ve araştırmanın amacına göre belirlenir (Yıldırım & Şimşek, 2011 s. 107). Bu örneklem biçiminin tercih edilmesindeki husus, sinefil olma şartının sağlanması, kendisini sinefil olarak tanımlayan bireylerle görüşülmesinin zorunluluğundan kaynaklanmıştır. Bu sebeple, katılımcılar amaçlı örneklem modeline göre üçüncü kişiler aracılığıyla erişilmiştir. Belirli noktalarda sosyal medya kanalları üzerinden uygun katılımcılara ulaşılmıştır. Bu noktada, şehir sınırı olmaksızın⁵ sinefil nitelikleri içeren katılımcılarla görüşülmüştür. Araştırma bulguları örneklem ölçeğinde değerlendirilmiş, yapılan genellemeler örneklem kapsamında sınırlandırılmıştır.

Araştırma tasarısına uygun katılımcılara erişmek bu çalışmanın yürütülmesindeki zorlayıcı etkenlerden biri olarak öne çıkmıştır. Hem pandemi koşulları hem de güven ilişkisi kurulmasındaki engeller örneklem üçüncü kişiler aracılığıyla bulunmasını gerekli kılmıştır. Pandemi koşulları sebebiyle görüşmeler Zoom platformu üzerinden gerçekleştirilmiştir. Katılımcılara çalışma etiği sağlanması hususunda onam formu imzalatılmış, katılımcıların gizlilikleri korumak amacıyla isimleri kodlanarak ifade edilmiştir. Nihai olarak yüz altı sayfa veriye ulaşılmıştır. Bu veriler deşifre edilmiş, metinde ortaklaşan hususlar kodlar meydana getirmiş, bu kodlar tema analizi yapılarak alt başlıklar halinde sınıflandırılmıştır.

⁵ Çalışmanın hedefine uygun katılımcı bulmak, amaçlı örneklem modelinin şart koştuğu hususlara ilişkin sinefillere erişebilmek adına araştırmanın evreni geniş tutulmuştur. Varsayımsal olarak şehir ya da bölgelere ilişkin bir genelleme iddiasının olmaması, ayrıca üçüncü kişilerin tavsiye ettiği kişilerin bir kısmının çeşitli şehirlerde bulunması evren seçimindeki esnekliğin sebebi olmuştur.

İsim	Sinefil Özellikleri	Cinsiyet	Yaş	Eğitim Durumu	Meslek	Aylık Gelir	İkamet Edilen Yer
K1	Yeni Sinefili	Erkek	23	Yüksek Lisans	Ekonomi Alanında Öğrenci	1750	Ankara
K2	Yeni Sinefili	Erkek	23	Yüksek Lisans	Ürün Fotoğrafçısı	4500	Eskişehir
K3	Yeni Sinefili	Erkek	23	Lisans	Reklamcı	4000	Bursa
K4	Klasik Sinefili	Kadın	46	Doktora	Kamu Yönetimi Alanında Akademisyen	15000	Aydın
K5	Klasik Sinefili	Kadın	55	Lisans	Mali Müşavir	50000	Isparta
K6	Klasik Sinefili	Kadın	70	Lisans	Emekli Öğretmen	6000	İstanbul
K7	Yeni Sinefili	Erkek	21	Lisans	Sosyal Medya Yöneticisi	13000	Erzurum
K8	Klasik Sinefili	Erkek	55	Lise	Emekli Memur	7000	Kayseri
K9	Yeni Sinefili	Kadın	24	Yüksek Lisans	Yerel Gazeteci	2000	İzmir
K10	Klasik Sinefili	Kadın	55	Lisans	Emekli Öğretmen	7000	İstanbul
K11	Yeni Sinefili	Kadın	23	Lisans	Grafiker	6500	Erzurum
K12	Klasik Sinefili	Erkek	46	Doktora	Medya Alanında Akademisyen	10000	İstanbul

Tablo1.Katılımcıların Genel Özelliklerinin Gösterildiği Tablo

5. Araştırma Bulguları ve Değerlendirmeler

Bu araştırmanın iki temel aşaması bulunmaktadır. İlk verilerin toplandığı saha/alan araştırma süreci diğeri ise elde edilen verilerin sosyolojik bir perspektifle yorumlanma sürecidir. İlk safhada sinefiller ile yapılan derinlemesine görüşmeler yazıya geçirilmiştir. Ardından araştırma sorularına verilen yanıtlarda ortaya çıkan ortaklıklar belirlenmiştir. Bu ortaklıklar dört farklı temayı ortaya çıkarmıştır. Bunlar; *Sinemasal Birlik ve Beğeni*, *Sinefil Aksiyonları ve Kültürel Sermaye*, *Kültürel Hepçillik ve Esnekleşen Tercihler*, *Beğeni Hiyerarşileri: Sanat Filmi-Ticari Film* başlıkları olarak sıralanmıştır.

5.1 Sinemasal Birikim ve Beğeni

Katılımcıların sinemaya ilişkin algılarının sorgulanması aynı zamanda beğeni yargılarının nasıl oluştuğuna (inşa olunduğuna) dair kapsamlı veri sağlayacaktır. Bu amaçla, katılımcılara sinemanın ve sinefilliğin onlar için ne ifade ettiği sorulmuştur. Farklı kuşakların farklı yollarla edindiği sinemasal bilginin son kertede beğenileriyle oluşturduğu bütünlük, sinefiliğin aktivitelerinin de bir göstergesi olarak Bourdieucu anlamda habitusa dahil bir edim olarak ifade edilmiştir. Genel olarak tutkuyla ilişkili olarak, hayata sinema perspektifiyle bakmak genel bir eğilim olarak belirmektedir. Sistematik olarak sinefillerin hayatlarının büyük bir kısmında filmlerle iştigal ettikleri, bunun bir yansıması olarak gündelik pratiklerini buna göre inşa ettikleri göze çarpmaktadır. Hayranlıkla başlayan bu eğilim, zaman içerisinde ayrıcalıklı bir ilişki biçimine dönen, paylaşarak büyüyen bir rutine dönüşmektedir. Romantik bir ilişki formunu halini alan bu pratik, kimi zaman gündelik zorluklardan kaçılan bir sığınak, çeşitli zorlukların üstesinden gelmek için kullanılan terapötik sağaltım aracıdır. Örneğin, Bingöl'de doğup büyüyen, şu an Erzurum'da İletişim Fakültesinde okuyan, yeni sinefili K11'in de ifade ettiği gibi *"Mutlu olduğum zamanlarda film izlerim yani bilmiyorum benim için film izlemek bilgi vericiden 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)

Diğer taraftan, özellikle mekânın aurası ve nostaljik anıların bu birikimlerin oluşması üzerinde önemli bir katkısı bulunmaktadır. Bilhassa klasik sinefili tasnifine giren katılımcılar mekân güzellemesinde⁶ bulunarak beğenilerinin şekillendiği, ilk nüvelerinin atıldığı ortamları anımsayarak anlatmışlardır. Örneğin, babası eski milletvekili olan, üç dil bilen, yüksek lisans derecesini Belçika'da tamamlayan, klasik sinefili K10'un vurguladığı gibi: *"Sinemayı seviyorum, büyük ekran ve koltuklar*

⁶ Hasan Akbulut'un yürütücülüğünde "Kültürel ve Toplumsal Bir Pratik Olarak Sinemaya Gitmek: Türkiye'de Seyirci Deneyimleri Üzerine Bir Sözlü Tarih Çalışması" başlıklı, 1960-1980 arası dönemi sinemaya gitme deneyimi TÜBİTAK projesindeki çıktılarda mekânın izleme deneyimine etkisi Türkiye kapsamında irdelenmiştir. Bu noktada, sinema mekânının seyirci üzerindeki etkisini anlayabilmek için bu çalışmaya bakmak faydalı olacaktır.

ama şu anda Türkiye'deki AVM sinemalarını sevedim hiç. Oturma düzeni, kültürünü tamamen ticarete dönüşmüş durumda şimdi onu sevmiyorum. Sinemaya gittiğimde sinema gibi hissetmiyorum hani koltuklar biraz gıcırda-sın, ondan sonra biraz koksun rutubet de koksun fark etmez ama şimdiki hali çok kötü. Eskiden o mimari bize bir şey anlatırdı" geçmiş ve şimdiki zamanı sinema mekânları üzerinden düşünen K10, sinema mekânının onda bıraktığı duyguları anımsayarak bir okuma gerçekleştirmiştir. Bu noktada sinema salonlarının, salonların mimarisinin kısacası izleme ediminin gerçekleştiği mekânın, sinefilik faaliyetler üzerinde önemli bir rolü bulunmaktadır. Vitrinel (2020, s. 257), bu noktada film seçimi ile salon seçiminin yalnızca alelade izleme deneyimini yansıtmadığını, bunun bir kimlik sorunu, bir kimlik inşası olduğunu ifade eder. Diğer taraftan Yelsalı Parmaksız da (2020, s. 9) "farklı kavrayışların yansıttığı belirli dünya görüşleri ve toplumsal yapıları yansıtan tarihsel temsiller sunduğunu" ifade etmektedir. Tıpkı kendisini fikir işçisi olarak tanımlayan, gazeteci yeni sinefil K9'un vurguladığı gibi: "Bana kalırsa film izlemek, sinemaya gitmek o dünyaya katılmak insanın kendisini bulması, kendisini keşfetmesi gibi bir şey. Tanımadığın ama aşına olduğun fikirlerle, insanlarla sohbet etmek gibi bir deneyim." Böylesi işlevlerin yanında entelektüel hazların giderildiği bilişsel egzersizlerin ifa edildiği, düşünsel pratiklerin sergilendiği sosyal bağlantı araçlarıdır. Her görüşmeci birikimine dair özel dipnotlar düşerek, kişisel bir bağlantı kurduklarını ifade etmiştir. Buna rağmen, genel hatlarıyla klasik-yeni sinefil ayrımının hissedildiği büyük bir ayırım vurgulanmıştır. Tüketim kalıplarına ek olarak, teknolojik gelişmelerin tarihsel bağlamda sınırlar getirdiği, sermaye ve alan kavramlarının tutumlarda somutlaştığı kültürel bir birikim söz konusudur. Bu noktada, her katılımcı, hem alışkanlıklarının olanak verdiği hem de zamanın ruhuyla tanımlanan sinematik bir evrene dayalı bir izleme deneyimi yaşadıklarını ifade etmişlerdir.

Öte yandan babası Köy Enstitüsü mezunu olan, emekli emniyet müdürü, klasik sinefil K8'in "Sinemayla ilgili önce Atilla Dorsay'ın kitapları vardı. Onları çok okudum. Sinemasal birikimim oradan kaynaklanıyor, gazetelerden, sanat dergilerinden" ifadesi klasik dönem sinefilisinin temel kaynaklarını oluşturmaktadır. Benzer şekilde film eleştirmenlerin sinemasal birikim üzerindeki rolü, filmlerle ilgilenen bireyler üzerinde bir köprü görevi oluştururken, aynı zamanda oluşturulan içeriği denetleyen sınırlı bir mekanizmayı da işaret etmektedir. Zira bu tür ürünler belirli bir kitleye ulaşan, sınırlı sayıda oluşturulan, tek yönlü iletişim biçimi olan metinlerdir. Bunlar, belirli bir kuşağın beğeni tercihlerini oluşturan, önemli

metinlerdir. Fakat Culloty'nin ifade ettiği şekliyle (2016, s. 4), kültürel üretimi meşrulaştırma aracı olarak işlev gören incelemeler, internetin yaygınlaşmasıyla⁷ birlikte baskın konumunu yitirmiştir. İnternette amatör film yorumları, hiyerarşik eleştiri kültürünün yerini alarak entelektüel alanın çerçevesini genişletmiştir. Aynı zamanda bu süreç meşru eleştiri kültürünü değiştirerek kuralları değişken pedagojik bir duruş tarafından yönetilen farklı görüşleri tartışmaya açmıştır.

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. Ayrıca sosyal medyadaki insanların paylaşımlarına bakarım ama o yorumlara bağlı kalmam, kontrol ederim (K.S)

Tıpkı Antalya'da doğup büyüyen, kamu yönetimi alanında akademisyenlik yapan K4'ün değiştiği gibi amatör eleştirmenlik ve paylaşım kültürünün egemen olmaya başlaması izleyicilerin yönelimlerinde etkili olmuştur. Dijital kültürün tekelden kurtulan kültürel üretim alanı, çoğulcu alanı ifade eden olumlu özellikleriyle ağ üzerinden şekillenen tavsiyeler üzerine bina edilen amatör eleştiriye yücelten demokratik alanı müjdelemektedir. Katılımcıların sosyal medya üzerinden yaptıkları paylaşımların ilgi görmesi, yayılması bu durumun bir kanıtıdır. Bu noktada belirli bir eleştirel yazını dikte eden katı kurallar yıkılarak, bireysel deneyim odaklı ve kişisel anekdotların önemli olduğu öznel değerlendirmeler tercih edilmeye başlanmıştır. Bu, bilhassa yeni kuşağın internet üzerinden edindiği birikimlerin paylaşım kültürüyle ilişkisini göstermektedir. Örneğin yeni sinefili K9 kendi kişisel sosyal medya hesaplarından yaptığı paylaşımlarla ilgili şöyle bir anekdot paylaşmıştır:

K9: Çoğu arkadaşım bana hep şey der sana iyi seyirler demiyoruz, kolay gelsin diyoruz çünkü anlaşılması zor filmler seviyorsun. Yani Instagram'ı genelde şey için kullanırım ben zaten izlediğim filmlerden kesitler atmak, bunlarla ilgili yorumlarda bulunmak için ama eminim ki beğenileri zevkleri benimle uyuşan arkadaşlarım bu paylaşımlarımdan mutlaka faydalanıyordur (Y.S)

⁷ Üreten tüketici (Prosumer) kavramının bu bağlamda açılımlayıcı olacağını ifade etmekte fayda var. Alvin Toffler'in üçüncü büyük devrim olarak ifade ettiği teknolojik gelişmelerin iletişim teknolojilerinde tüketicilerin pasif konumları konumları değişerek, profesyonel üreticiler kadar rol aldıkları katılımcılık kültürünü karşılanmaktadır (Toffler, 2008).

Görüldüğü üzere hem K4'ün hem de K9'un vurguladığı paylaşım kültürü klasik ve yeni sinefillerin ortak bir eğilimi olarak belirli bir dijital habitus içerisinde beğenilerini şekillendirmeleri önemli bir çıktı olarak öne çıkmaktadır. Öte yandan sinemasal birikim söyleminin, sinefiller adına somut karşılıkları olduğunu ifade etmek mümkündür nitekim hem klasik sinefiller için hem de yeni sinefiller için film arşivine sahip olmak genel bir özellik olarak belirmektedir. Söz gelimi K3 bu hususla ilgili şöyle bir açıklama yapmaktadır:

K3: DVD ve VCD koleksiyonu vardı babamdan kalma, sonra ben büyüdükçe o arşivi kendim de genişletmeye başladım hatta hala durur o arşiv evde. VHS kaset arşivi de var. O arşivi de seviyorum. Bu Netflix, işte Mubi gibi platformların biraz çekiciliği bu anlamda kayboluyor çünkü film sizin elinizde olmuyor, somut bir şey olmuyor. O somutluk beni çekiyordu. Atıyorum bilgisayarda da arşivim var hani bilgisayarda Netflix'e Mubi'ye nazaran orada görüyorsunuz en azından Hard-Disc elinizde oluyor yani o bir somutluk sağlıyor ama işte DVD, Blu-ray arşivi gibi somut olmuyor bence. (Y.S)

Görüldüğü üzere arşivler sinefiller adına salt bir depolama alanı değildir. Koleksiyonerlik dürtüsüyle gelen sahip olma edimini, sinefilik hazzın eyleme dönüşmesi hadisesi olarak yorumlamak mümkündür. K3 özelinde babasından kalma mirasın devam ettirme çabası, kültürel sermayenin devingenliğine vurgu olarak okunabilir. Hediger (2008, s. 11), konuyla ilgili "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" ifadelerini kullanmıştır. Söz konusu evde görüntüleme uygulamaları, internet ile güncellenerek sanal ortamlara taşınan depolama ve sergileme biçimlerine dönüşmüştür. Konuyla ilgili klasik sinefil K12, kendi arşivine dair şunları belirtmiştir:

K12: Film arşivim var ama tabii yani bir ara daha fazla oluşturmaya başlamıştım ondan sonra bir kısmını dağıttım. O da işte çünkü şu an dijital çağın gereği yani fiziki olarak çok fazla gerek kalmıyor bir yandan. Ama tabii elimde olmasını istediğim filmler oluyor bu çok özel bulduğum filmler oluyor biraz işte yine şeye girecek özellikle Türkiye'de yaşamının şeyi de işte maliyet boyutunu hep düşünmek zorunda kalıyoruz diyelim (K.S)

K12, klasik sinefil olarak dijital çağa adapte olduğunu, oluşturduğu

arşivin fiziki olarak yer kapladığını ifade etmektedir. K3'e nazaran daha pragmatist bir perspektif çizen K12 belirli bazı filmler dışarda bırakarak arşive gerek duymadığını ifade etmiştir. Sayısal sistemlerin tedavüle girmesinden önce, belirli bir sembolik sermaye değeri olan arşivler, zamanla ıskartaya çıkarak K12'nin belirttiği şekilde yük haline gelmiştir. Nihayetinde K12 özellikle durumun mali boyutuna dair perspektif sunmuştur.

5.2 Sinefil Aksiyonları ve Kültürel Sermaye

Katılımcıların aileden miras aldıkları ve eğitim hayatıyla şekillendirdikleri eğilimlere ek olarak entelektüel ve bilişsel edimlerinin sinefillik eylemleriyle örtüştüğü gözlemlenmiştir. Seyrettikleri eserleri değişik referanslarla aktarma eğiliminde bulunan katılımcılar, seyir güzergahları ve izleme listelerinin çeşitlilik arz ettiği makro bir perspektifle değerlendirmelerde bulunmuşlardır. Bunun yanında geniş bir kültürel mozaik içerisinden gelen sinefiller, farklı sanatlarla hemhal olan ailelerinden kazandıklarını sinema sermayelerine entegre etmeye çalışmışlardır. Sanatsal alanların aralarında kurduğu ilişki çerçevesinde, sinefillik eylemlerin entelektüel çıkarılara hizmet eden film izleme deneyimine dolaylı olarak katkı sağladığı düşünülebilir. Katılımcılardan biri hariç tüm görüşmecilerin en az lisans mezunu olduğu düşünüldüğünde, akademik sermayenin katılımcılar üzerinde büyük bir etkisi olduğu saptanmıştır. Aslında, görüşmeciler genel itibarıyla miras kalan bir aile sermayesine sahip olmadıklarını ifade etmiştir. İstisnaları olmakla birlikte bu tutumun, filmler aracılığıyla benlik inşa etme, yeni hazlara erişme emeller, kültürel sermayelerin kamusal alana taşınmasını kolaylaştırmıştır. Öte yandan, sinemaseverlik genel olarak aile mirası olarak kabul edilirken, büyük oranda okul becerileri ve eğitim sermayesi gibi kazanımlar sonucu şekillenmeye başladığı görülmüştür.⁸ Nitekim Bourdieu (2015, s. 46-49), sinemasal bilgi ve sinemasal süreklilik ile ilgili becerilerin farklı bir

⁸ Katılımcılar sinemaya gitme, kapsamlı beğeni örüntülerine sahip olma dönemlerini üniversiteye gittikleri yaşam dilimiyle ilişkilendirdiklerini belirtmişlerdir. Özellikle bu durumun klasik dönem sinefilisi için gerçekleştiği saptanmıştır. Bu durum hem bir sosyal etkinlik hem de boş zaman tasarrufunun bir yansıması ve eğitim sermayesinin bir getirisi olarak yorumlanmıştır. Kurt'un da ifade ettiği gibi (2020: 119), üniversite yaşamı sürecinde kişiler kültürel, ekonomik, akademik, sosyal birikimlerini güncelleyerek arzuladıkları kazanımlar etrafında beğeni örüntülerini oluşturmaktadır. Dolayısıyla "öğrencilerin üniversite sürecinde yeniden şekillenen sermaye stratejileri ve etkileşim pratikleri ile tercihleri, beğeni evrenleri, mesafeleri ve tiksintileri de biçimlenmektedir".

yöntemle kazanıldığına dikkat çeker. Bu deneyimler ve tutumlar bütünü olarak sadece sinemayla değil, diğer sanatlarla da kurulu bir ilişkiden kaynaklanmaktadır. K8'in ifade ettikleri bunu destekler niteliktedir. "Kültürel bakımdan yalnızca sinema değil tiyatro, edebiyat hepsiyle ilgilenirim. Birbirlerinden çok ayırdığım şeyler değil. Ben Türkiye'de yarışmalara girdim." K8'in farklı sanat dallarıyla ilgilenmesi ve bunu film izleme deneyiminin bir parçası olarak algılaması, sanat dallarıyla kurulan ilişkinin farklı bir veçhesini göstermektedir. Dolayısıyla sinefil atraksiyonlarını film tercihlerinde ya da diğer kültürel aktiviteler üzerinden detaylandıran bireylerin, kültürel olarak kendilerini konumlandıkları alanın farklı bir bilinçlilik hali içerdiği dolaylı olarak görülmektedir.

K12: Tabii o konuda fikrime güvenen arkadaşlarla tabii ki paylaşıyorum, soranlar olabiliyor. Sosyal medya aracılığıyla, ya da dijital kanallar yoluyla paylaşımda bulunabiliyorum. Ayrıca sinema yazarlığı yapmak gibi bir hayalim var film kritik diye bir yerde yazıyor olmak mesela beni çok eğlendirecek bir şey (K.S)

Diğer taraftan sinefil pratiği olarak, katılımcıların pasif bir izleme deneyiminin ötesine geçtikleri, izledikleri filmleri diğer bireylerle paylaştıkları, farklı bir bağlamda değerlendirmelerde bulunmayı alışkanlık haline getirdikleri görülmüştür. Kendisini orta üst sınıf olarak tanımlayan 46 yaşındaki klasik sinefil K12'nin tutumu buna örnektir. Genel olarak paylaşım kültüründeki sinefil deneyimleri "seyir alanlarını" genişleten, paylaşarak büyüyen yeni bir sinefil habitusunun eğilimlerini ifade etmektedir.

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 Facebook grubu var. O platform çok hoşuma gidiyor. Muammer Bey (grubun yöneticisi) de çok güzel yorumlar yapıyor, oradaki pek çok insan çok güzel şeyler yazıyorlar (K.S)

Zira seyir biçimleri benzerlikler göstererek ve tercihler üzerinde uzlaşılan ortaklıklar ile güven hissi oluşturarak kolektif beğeni örüntüleri tasarlar. Örnekle açıklamak gerekirse, film festivalleri dolayısıyla ortak bir izleme maratonu oluşturan sinefiller, ortak film eleştiri kültürü edinirler. Nitelikli filmlere hak ettikleri değeri; tartışmalar, fikir alışverişleri, polemikler ekseninde oluşturdukları bu ortamlar aracılığıyla verirler. Sunar ve arkadaşlarına göre (2018, s. 15), festivaller, sinefiller için: "Sinema

izleme edimlerini eğiterek onların görme duyularını geliştiren kültürel pratiklerdir". Ayrıca festival deneyiminde, mekanların ve ilişkilerin iç içe geçmesi sinefiller için müşterek beğeni pratikleri oluşturur.

K5: Film festival 1985 yılı olabilir. O zamanlar sadece Sinema Günleri vardı İKSV'nin. Ben orada falan da çalıştım. Oradan beri festival takip ederim. Gitmeye de çalışırım filmlere. Bu şeyde güzel oldu pandemide, İKSV festivali aynı zamanda çevrimiçi yaptı. O çok güzel oldu. Oradan takip ediyorum işin doğrusu. 2 yıldır güzel oldu o daha fazla film seyrettim çünkü istediğiniz zaman seyredebildiğiniz için. O büyük bir kolaylık oldu. Yani festival deyince benim aklıma İKSV gelir bir de Film Ekimi. Buralara arkadaşlarımla birlikte gider, filmlerle ilgili konuşur tartışırız bizim için çok güzel bir sosyal etkinlik alanı festivaller (K.S)

Kendisini ideolojik açıdan sosyalist olarak tanımlayan, Boğaziçi Üniversitesi mezunu, mali müşavir K5'in vurguladığı ortaklık hissi, dijital mecralarda vuku bulan yeni bir alanı inşa etmiştir. Öneriler ve tavsiyeler tarafından yönlendirilen, yeni izleme alanları sağlayan, çevrim içi alanlar katılımcıların zaman zaman yorumlardan faydalandıkları ve içerik oluşturdukları "dijital alanlara" karşılık gelir. Bu alan, Benedict Anderson'un tanımladığı hayali topluluğa⁹ tekabül eden bir dayanışma dürtüsü ile çevrili, birliktelik duygusunun önemli olduğu "kardeşlik" ortamıdır. Anderson'un kavramı, birbirini tanımayan insanların ortak bir mecrada bir araya geldikleri, diğer bireylerle kurdukları bağlantılar neticesinde biz olgusunu ürettiklerini göstermektedir. 'Biz' olgusu, kültürel sermayelerin sergilendiği, bir yanıyla da mücadele alanı işlevi gören sinefil mecralarıdır. Bu mecralardaki çeşitlilik kültürel hepçillliği tetikleyen çoklu izleme deneyimlerine de kapı aralamaktadır.

5.3 Kültürel Hepçillik ve Esnekleşen Tercihler

Kültürel hepçillik, beğeni kültürleri arasındaki hiyerarşinin müphemleşmesini ifade etmektedir. Bu durum, günümüzün akışkan, karmaşık toplumsal zemininde farklılığa gösterilen müsamahanın bir tezahürüdür. Aynı zamanda kapitalizmin ve melez ilişkisel pratiklerin bir yansımasıdır. Kültürel hoşgörü modeli olarak da adlandırılabilir bu karşı argüman, "her şeyi takdir etmeye açıklık" anlamına gelmektedir. Beğeni pratiklerinin heterojenleştiğini tek yönlü beğeni yönelimlerinin açıklayıcı ol-

⁹ Benedict Anderson'a göre ulus, hayal edilmiş bir topluluktur. Uluslar devamlılığını sağlayabilmek adına bireylerin, tanımadıkları insanlarla ortak gaye etrafında toplandıkları kümelenmeyi karşılamaktadır. (Anderson, 1994, s. 22).

madağını, hatta sınıf ayrımının beğeni kategorizasyonunu açıklamakta yetersiz kaldığını savunmaktadır. Kimlikler arası geçişkenliğin, imajlar yoluyla habitusların üzerini örttüğünü savlar. Böylece atomize olan bireyin, eklektik beğeniler arasındaki tartışmaları birincil kaygı haline getirdiğine ulaşılabilir. Statülerin muğlaklaşması, kültürel tartışmalara yeni bir soluk kazandırarak tüketim ve sınıf arasındaki ilişkiyi değiştirmiştir. Tüm bu sebeplerden dolayı, eşitsiz tüketim örüntülerinin toplumsal sınırları nasıl değiştirdiğine bakmak gerekir. Sanat arenası söz konusu olduğunda, Vries ve Reeves'in vurguladığı gibi (2021, s. 2), kültürle haşır neşir olan kimselerin elit statüde olma genellemesi değişerek, kültürel tüketimin hacmi ve sınırları dönüşmeye başlamıştır. Bu bağlamda önemli olan nokta, bireyin kültürel eğilimleri meşru sınırların ötesine geçerek ona biçilen sosyo-kültürel çemberin dışına çıkması ile gerçekleşmektedir. Bu durumun sinefiller nezdinde karşılık bulması kaçınılmazdır. Çünkü "bugün sinefillerden en sevdikleri filmlerin bir listesini vermele-ri istendiğinde, genellikle "eklektik bir karışım" ile ortaya çıkan oldukça heterojen bir liste üretilmesi muhtemeldir. Sanatın, popüler ve deneysel filmlerin bir arada oldukları listeler ile karşılaşırız." (Jullier ve Leverato, 2009, s. 144). Bu açıdan çoklu beğeni sistematiğiyle karşılaşmak olasıdır. Beğenilerin hiyerarşik doğasının değişmesi, takdir tarzlarının hoşgörü ile karışık tolerans kat sayısını arttırması, katılımcılar arasında da vurgulanan bir etmen olarak öne çıkmıştır. Nitekim "Dönem, tür, yönetmen ya da yapım yılı... Bu konuda hassasiyetleriniz var mıdır? Film tercihinizdeki kıstasları örnekleyebilir misiniz?" sorusuna istinaden katılımcılar verdiği cevaplar şu şekilde olmuştur:

K3: Belli türle sınıflamıyorum kendimi, her türden izliyorum. Genelleme yapamam çünkü her filmi izliyorum. Yani piyasa filmi de izliyorum, sanat filmi de izliyorum çünkü kötü diyebileceğimiz filmlerde bile bana yani sinema kariyerinde katkı sağlayabilecek şeyler görebiliyorum (Y.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 olayın içinde olma. Gerçek hayattan kopmak olabilir. O yüzden belki herhangi bir grupta değilim herhangi bir sınıflamaya giremiyorum sinemada her şeyi seyredirim o anlamda genel bir kıstasım yok. (K.S)

Örneklerde görüldüğü üzere; nitelik kaygısı yaşayan K5'in kitap ve filmler hakkında kurduğu ikili yaklaşımın deneyim odaklı ilerlemesi özdeşlik arayışının bariz biçimde istenç olarak belirmesi, kültürel tüketimin her safhasındaki açıklığın kanıtıdır. Bu her ürüne karşı yönelimin aksine kültürel toleransın değişkenliğidir. Diğer taraftan, kendisini orta sınıf olarak tanımlayan, kısa filmler üreten yeni sinefil K3'ün sözünü ettiği "kendimi sınırlandırmıyorum" söylemi her şeyi izlemekle edinilecek prestij kazanma dürtüsünün, pragmatik olarak film yapmayı sağlayacak donanım duyulan ihtiyaçların bir göstergesidir. Bu iki örnekten yola çıkarak hem yeni hem de klasik sinefiller için durumun çok benzer olduğunu dile getirmek mümkündür. Buradan yola çıkarak, kültürel ürünler veya onları tüketen kişiler tarafından oluşturulan hiyerarşilerin, yerini değişken homojen tüketicilere bıraktığı görülmektedir. Ancak bu, sınıf eşitsizliğinin göz ardı edildiği anlamına gelmez. Paydaş yönelimlerinin kültürel sosyoloji çerçevesinde çeşitlenmesi bu durumun kanıtıdır. Öte yandan, kalite kaygısının ön planda olduğu arayışlar çeşitli yönelimleri ortaya çıkarmaktadır. Özellikle yeni sinefiller için bu eğilimin yaygınlık gösterdiğine ulaşılmıştır. Bu durum, her şeyi kucaklamak ya da var olan her şeyi tüketmek üzerine kurulu monoton bir kabul değildir. Örneğin K6'ya göre: *"Yani işin doğrusu yok. Şöyle söyleyeyim, korku filmi olmadıktan sonra her türlü filmi seyredebilirim. Yani bir öyle şeyim yok. Tabii ki bunu söylüyorum ama kendime göre, bir süzgecim var ve bunu bilinçli olarak yapmıyorum inanın. Pek çok filmi seyredebilirim (K.S)."* K6'nın vurgusundan anlaşılacağı üzere, bazı türleri dışarda bırakmak dışlayıcı uygulamaların meşruiyetini sınırlayan, sinematik evren vizyonunda estetik yeterlilik kazanma biçimidir. K6'nın korku filmlerini dışarda bırakması buna bir örnektir. Bu tutumun yaygınlaşmasının yanında, beğenileri tasnif eden ve iki farklı koldan ilerleyen hem biçim hem de içerik ayrımı öne çıkmıştır.

5.4 Beğeni Hiyerarşileri: Sanat Filmi-Ticari Film

Örneklem kapsamında, film sınıflandırmasının beğeniler özelinde nasıl yorumlandığı merak konusudur. Bundan ötürü kategoriler arasındaki ilişkinin ve bunların altında yatan anlamların nasıl oluştuğu, bu sınıflandırmaların veya sınıflandırma biçimlerinin nasıl alımlandığına yönelik sorular sorulmuştur. Çünkü Bourdieu'ye (2015) göre beğeni, sınıflandırır hatta sınıflandırılanları da sınıflandırır. Başka bir deyişle, beğenilerimizi aktararak kendimizi yargılarız ve bu aksiyonlar, sosyal konumumuzun bir göstergesi haline gelir. Birey yalnızca kendisini diğerlerinden ayıra-

rak kendisini diğerlerine göre konumlandırabilir (Ayas, 2015, s. 138). Bu bağlamda film sektöründeki beğeni pratiklerinin alımlanma biçimlerini kavramak için belirli türdeki filmleri izleyen kişilerin toplumun belirli sınıflarını temsil edip etmedikleri ve ayrıca bireylerin film beğenilerinin elit ya da avam olarak nitelendirilmesini nasıl karşıladıkları test edilmiştir. Görüşmecilerin beyanlarına göre, sanat filmlerinin gösterimi, izleyici profilleri, bu filmlere erişim biçimlerinin sınıfsal ve kültürel örüntüleri çeşitlenmektedir. Bu durumun toplumsal uzamdaki karşılıklarının tartışma konusu olduğu saptanmıştır. *"Belli tür filmler izleyenlerin toplumda belli sınıfları temsil ettiğine inanıyor musunuz?"* Sorusuna karşılık K2'nin yanıtı şu şekildedir:

K2: Yani nasıl söyleyeyim bir Müslüm izleyicisi vardır yani Müslüm ve Ayla filmlerinin izleyicisi. Bir de Emin Alper, Özcan Alper, Nuri Bilge Ceylan gibi işte daha az izlenen ama onları izleyen kitlenin de belli bir entelektüel seviyesinin olduğu bir durum var ortada. Yani Müslüm'ü milyonlar tabii ki izler, niye? Müslüm'ü dramatize etmek kolay, anlamak kolay, seyirciden bir şeyi talep etmiyor bu tarz gişe filmleri. Bu yüzden tabii ki de belli bir sınıfa indirgendliğini düşünüyorum yani (Y.S)

Kendisini hiçbir sınıfa ait görmeyen, ürün fotoğrafçısı, yeni sinefil K2; Emin Alper, Özcan Alper, Nuri Bilge Ceylan gibi bağımsız filmler üreten yönetmenlerin filmlerini sanat sineması, Müslüm, Ayla gibi gişe rekortmeni filmleri ticari filmler olarak belirleyerek ikili bir okuma gerçekleştirilmektedir. Bu noktada Emin Alper, Özcan Alper, Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenlerin çektiği filmleri makbul kabul ederek seçkinlikle kodlarken, Müslüm, Ayla gibi filmleri negatif referanslarla ifade etmesi içerme ve dışlama politikasının bir göstergesi olarak okunabilir. Nitekim K2, bu okumayı yaparken dramatize etme, kolay tüketilebilirlik, pasifize olma gibi içeriğe ve anlatı biçimlerine ilişkin saptamalarda bulunmaktadır. Öte yandan K2'nin dolaylı olarak vurguladığı seçkinlik-vülgerlik ikiliği "sosyal hayattaki gündelik sınıflandırmanın temel taşlarıdır. Ancak, gündelik dilde bulunan bu yarı sistemli karşıtlıklar nihayetinde daha temel bir kutuplaşmayla bağlantılıdır. Hâkim-tâbi karşıtlığı" (Swartz, 2011, s. 123-124). Bu perspektifte her ne kadar sanat filmi-ticari film karşıtlığı yadsınsa da halk tabakası ve alt sınıflar ticari filmlerle kodlanır ve kültürel sermayenin gerekmediği pratik yatkinlikler layık görülmektedir. Tam zıddı ile düşündüğümüzde sanat filmlerini tercih edenler egemen sınıfları temsil etmektedir. Alt sınıfların kültürel zevkinden iğrenerek maddi

tahakkümü ifade etmesi bakımından sembolik şiddet biçimlerini yönlendirirler. Stam'ın da ifade ettiği gibi (2014, s. 23-24) "seçkin üslupların ayrımı ilkesi, demokratikleşme güdüsü ile erozyona uğrattır. Böylece soylu bir tarzın asaleti, gitgide hep daha aşağıda olan insan sınıflarına uyarlanır." Bu anlamda film içerikleri, film biçimlerini takip edenlerce belirli bir mücadele alanı oluşturmuştur. Bunlar, filmlere kıdem atayarak mücadele sahaları aracılığıyla beğeni iktidarını ifşa etmektedir. Filmler bu anlamda ayırım aracıdır.

K7: Şöyle; eskiden bize de en azından okullarda öğretilen sinema imajı, bir zamanlar zenginlerin gidebileceği bir yer ondan sonra yavaş yavaş orta sınıfa ve bana kalırsa da artık ekonomik düzeyi daha düşük olan insanların gidebileceği bir yere dönüşmeye başladı, en azından bazı yerlerde. Ve daha çok komedi, bu komedilerin argo içermesi aslında genel olarak izleyen kesimin sosyoekonomik olarak daha düşük düzeylere hitap ettiğini gösteriyor. Sınıfsal olarak üst tabakada olan için ise sanat filmleri, deneysel filmler gibi filmler daha yaygın bana göre (K.S)

Sosyal medya yöneticiliği yapan, üniversite öğrencisi, yeni sinefil, K7'nin çizdiği sınırlama sınıf temelli ayrışmayla bağdaşmaktadır. K7 bu sınıfsal ayrımı yaparken şive komedilerini ve süper kahraman filmlerini "popüler" olarak kabul ederken, bağımsız filmleri ve deneysel filmleri "sanat" sineması ürünleri olarak ayrıştırmaktadır. Diğer bir deyişle, kendi deneyiminin ötesinde sinefillik ve sınıf arasında teorik bir görüş dile getirmektedir. Tüm bu beğeni sınıflandırmasının, habitusların bir yansımaları olarak düşünmek, kişilerin alışkanlıklarının toplumsal alanda nasıl bir yer işgal ettiğini yansıtır. Bu perspektiften Bourdieu, kültürel ve sembolik sermaye kadar alışkanlığın da önemini vurgulayarak beğenin temel kurucu unsurlarını sunar.

Sonuç

Disiplinler arası bir konu olarak zaman içinde gelişimlerini gözlemlediğimiz sinefilliğin, alışlagelen kalıpların dışında pratikler sergilemesi, sinefillere derinlemesine bakışı zorunlu kılmaktadır. Sanatsal birikimin beğeni yargıları üzerindeki etkisi, kültür sosyolojisi aracılığıyla sinema kültürünün eğilimler ekseninde değerlendirilmesi, yeni bir sosyolojik öznenin varlığını müjdelemektedir. Bu noktada, örneklem ekseninde sinefillerin beğenilerine ilişkin olarak çeşitli bulgular gözlemlenmiştir. Genel kapsamda katılımcıların beğenileri, çok boyutlu ve heterojen

yapıdadır. Sinema yazınında yer alan tek tip ve sınırlandırıcı sınıflama mekanizmasından uzakta, deneyimin zaman içerisinde tutkuya evrildiği gündelik yaşam pratiği olarak öne çıkmaktadır. Diğer taraftan kültürel bir etkinlik olarak sinema deneyiminin habitus, alan ve sermaye kavramlarına paralel olarak içsel toplumsal dinamikleri yansıttığı sonucuna ulaşılmıştır. Sinefillik deneyimi, tüketim kalıpları ve sınıflandırıcı mekanizmaların oluşturduğu ayrımın aksine, sosyalleşme ve birlik yaratma konusunda yapılandırıcı bir işlevi üstlenmektedir. Sinema ile kurulan ilişki bağlamında resmedilen sinefillik, yeni ve klasik ayrımının birbirine geçtiği, girift, muğlak bir ikame biçimi haline gelmiştir. Öte yandan beğeni sistematiği, mekânsal farklılıklar, toplumsal ilişkiler ve sermaye biçimleriyle doğrudan ilişkilidir. Görüşmecilerin profilleri irdelendiğinde sinefillerin belirli bir düzeyde ekonomik sermayeye sahip olmayı gerektirdiği ancak bu bağlamda genişleyen kültürel sermaye ile desteklenen bir mekanizma olduğu saptanmıştır. Organik çağrışımlarla büyüyen ve gelişen başka bir bilgi birikimi isteyen sinefillik genel olarak kabul edildiği gibi elitist bir söylem içermemektedir. İnternetin yaygınlaşması ve filmlere erişimin kolaylaşması bu algıyı kırmıştır. Kültürel hepçillik tezinin kapsamı genişledikçe, beğeni yargılarının kalın duvarları yıkılarak çok yönlü tercihlerin hissedildiği esnek beğeni pratiklerine tanıklık edilmiştir. Öte yandan sinemayı bir sosyal pratik ve etkileşim aracı olarak kabul eden sinefiller hem dijital hem de fiziksel dünyada çeşitli ortamlar aracılığıyla iletişim kurarak, sinemasal beğenileri inşa etmektedirler. Bu tür mecralar toplumsal ilişkilere sahne olacak kendi kuralları ve sınırları olan tüketim "alanlarına" tekabül etmektedir. Bazı katılımcılar, klasik sinema etkinliğinin ortadan kalkacağı korkusuyla çekincelerini ifade ederken, diğer katılımcılar ise çeşitli sinema ürünlerine erişim kolaylığını evde izleme deneyiminin rahatlığını vurgulayarak geçiş süreçlerine uyum sağladıklarını belirtmişlerdir. Bu aşamada öne çıkan parametreler yaş ve yetişme koşullarıdır. Kültürel sermayenin öneminin yeniden ortaya çıktığı yapısal koşullar, dijital habitusların ortaya çıkışını, sermayenin oluşumunu, sınır ve hiyerarşik eşitsizlikleri ortaya koymuştur. Öte yandan, film referansları ve filmler hakkında malumata sahip olmanın "bilinçli" izleyici tanımına girmesi, film tarihi, akımları ve zamanları hakkında belli bir bilgi birikimine sahip entelektüel bir hiyerarşik düzeni imlemektedir. Bu manada, film beğenilerinin "ince zevkler" adı altında somutlaştırılması, içerme ve dışlama stratejileri bunlara karşılık gelen meşru beğeni sistematiğini göstermektedir. Başka bir deyişle, beğeni ilişkileri kültürel sermayenin egemenliğinde karmaşık boyutlar-

dan oluşan hiyerarşik bir düzeni inşa etmektedir.

Farklı sınıflarda yer alan insanların yer aldıkları sınıfların aidiyetleriyle tutarlılık gösteren sermaye türleri, beğeni pratikleri aracılığıyla somutlaşmaktadır. Hayat tarzları, yaşam tahayyülleri, eğilimleri toplumsal tabakada belirli konumlara karşılık gelen kültürel zevk ve kültürel tüketim pratikleriyle uyum halindedir. Sınıflanma pratiğindeki bu bağıntı, sinema alanında ana akım (mainstream) filmlerin popüler kültür ürünleri olarak pejoratif sıfatlarla nitelenmesine, sanat filmlerinin ise meşru beğeni kalıpları içerisinde değerlendirilmesine neden olmaktadır. Bu yüzeysel ayrımın güncelliğini koruyor olması, temsil stratejilerindeki kalıplaşmış yargıların kültürel tüketim pratiklerine etkisini göstermektedir. Öte yandan kuşak farklılıkların beğeni tercihlerinde önemli bir kıstas olacağı varsayımı çürütülmüştür. Beğeni ölçütlerinde yaş sınırlandırmasının net bir saptayıcı olmadığı, kültürel sermayenin ön planda olduğu beğeni örüntülerine ulaşılmıştır. En nihayetinde, kişisel eğilimlerin yanında beğeni pratiklerinin toplumsal bir oluşum süzgecinden geçerek, sınıfsal ayrımların hissedildiği, hiyerarşik beğeni pratiklerinin varlığı gözlemlenmiştir.

Kaynakça

- Akbulut, H. (2014). Sinemaya Gitmek ve Seyir: Bir Sözlü Tarih Çalışması. *Elektronik Mesleki Gelişim ve Araştırma Dergisi (EJOIR)*, 2, 1-16.
- Akbulut, H. (2021). Yeni Sinefili (Kitap Eleştirisi). *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 12(1), 177-189.
- Anderson, B. (1994). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*. (2. Baskı). (Çev. İ. Savaşır). Metis.
- 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.
- Arun, Ö. (2013). Rafine Beğeniler ya da Sıradan Hazlar? Türkiye’de Beğenin, Ortamın ve Tüketimin Analizine İlişkin Bir Model, *Kültür ve İletişim*, 16(2), 45-72.
- Arun, Ö. (2018). Türkiye’de Beğenilerin Tahakkümü ve Kültürel Eşitsizlikler. Lütü Sunar (Ed.), *Beğeniler Gündelik Hayatta Toplumsal Değişimlerin Yansımaları*. (s. 1-37). İlem.
- Ayas, G. (2015). *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar, Yaklaşımlar, Tartışmalar*.

Dođu.

Aydın, H. (2008). Sinemanın Taşrada Gelişim Süreci: Konya'da İlk Sinemalar ve Gösterilen Filmler (1910–1950). *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19, 61–74.

Behlil, M. (2005). Ravenous Cinephiles. M. Valck & M. Hagener. (Ed.), *Cinephilia, Movies, Love and Memory*. (s.111-123). Amsterdam University.

Betz, M. (2010). Introduction, *Cinema Journal*, 49(2), 130-132.

Blewitt, J. (1993). Film Ideology and Bourdieu's Critique of Public Taste. *The British Journal of Aesthetics*, 33(4), 367-372.

Bourdieu, P. (2016). Sosyoloji Meseleleri, (1.Baskı), (Çev. F. Öztürk, B. Uçar, M. G. A. Sümer), Heretik.

Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*, Polity Press.

Bourdieu, P. (2015). *Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. (Çev. D. F. Şannan, A. G. Berkkurt). Heretik.

Bourdieu, P. & Wacquant, L. (2014). *Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*. (Çev. N. Ökten). İletişim.

Budak, Ö. (2015). Hibrit Habitus ve Kültürel Yargı: Akışkan Alanların Yeni Sosyal Tipi Üzerine. *Modus Operandi*, (1), 173-191.

Cagle, C. (2016). Bourdieu and Film Studies: Beyond the Taste Agenda. Austin G (Ed.), *New Uses of Bourdieu in Film and Media Studies*, (s. 34-68). Berghahn Books.

Casetti, F. (2011) Sinemasal Deneyim. (Çev. D. Kırmızı). *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 2 (2), 81-93.

Calhoun, C. (2014). Bourdieu Sosyolojisinin Ana Hatları. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı & Ü. Tatlıcan (Ed.), *Ocak ve Zanaat* (3. Baskı) (s. 77-129). İletişim.

Chinata, F. (2016). Meta-cinematic cultism: between high and low culture. *Avanca/Cinema*. 2016, 28– 40.

Creswell, W. J. (2016). *Nitel Araştırma Yöntemleri Beş Yaklaşımına göre Nitel Araştırma ve Araştırma Deseni*, (Çev. M. Bütün, S. B. Demir). Siyasal.

Culloty, E. (2016). The Taste Database: Taste Distinctions in Online Film Reviewing. *New Uses of Bourdieu in Film and Media Studies*, (s. 70-88). Berghahn Books.

Czach, L. (2010). Cinephilia, Stars, and Film Festivals, *Cinema Journal*, 49(2), 139-145.

De Valck, M., & Hagener, M. (2005). Down with Cinephilia?: Long Live Cinephilia? And Other Videosyncratic Pleasures. M. de Valck & M. Hagener (Ed.), *Cinephilia: Movies, Love and Memory* (s. 11–24). Amsterdam University Press.

Çam, A. & Şanlıer Yüksel, İ. (2020). Türkiye Sinema Mekânları, Seyir ve Seyirci Araştırmaları Bibliyografyası: Yaklaşımlar, Kaynaklar ve Yöntemler. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18 (36) , 593-692

Dikkol, S. (2019). Film ve Medya Çalışmalarında Bourdieu'nün Yeni Kullanımları. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 10 (2) , 511-523.

Dimaggio, P. (1987). Classification in art. *American Sociological Review*, 52, 440-55.

Duyan, Y. (2021). Sinemanın Mardin'deki Seyri: Sinema, Şehir ve Seyir. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 12 (1), 9-42.

Elsaesser, T. (2005). Cinephilia or the Uses of Disenchantment. *Cinephilia. Movies, Love and Memory*. (Ed. M. de Valck & M. Hagener). p. 27– 43. Amsterdam University.

Erkılıç, H. (2022). Sunuş: Film Festivalleri Çalışmaları ve Türkiye. H. Erkılıç (Ed.), *Film Festivalleri E-Kitabı*, De ki.

Ertaylan, A. (2013). Yeşilçam Döneminde Van'ın Sinema Kültürü. *Turkish Studies: International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8(8), s. 1839–1857.

Fowler, B. (2017). Pierre Bourdieu (Çev. B. Özkul). Elliott, A. ve Turner, B.S (Ed.), *Çağdaş Toplum Kuramından Portreler*. İletişim.

Göker, E. (2014). Ekonomik İndirgemeci mi Dediniz? G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı, Ü. Tatlıcan (Ed.), *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*. İletişim.

Hagener, M. (2016) Cinephilia and Film Culture in the Age of Digital Networks. M. Hagener, V. Hediger, A. Strohmaier (Ed.), *The State of Post-Cinema: Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination*, Palgrave Macmillan.

Hanchard, vd., (2019). Exploring contemporary patterns of cultural consumption: offline and online film watching in the UK. *Emerald Open Research*, 2019 (1). 16.

- Hediger, V. (2008). *Politique des Archives: European Cinema and the Invention of Tradition in the Digital Age*, Routge 12, <http://www.rouge.com.au/12/hediger.html> (Erişim Tarihi: 15.05.2022).
- Hilderbrand, L. (2009). Cinematic Promiscuity: Cinephilia After Videophilia. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 50(1-2), 214-217.
- Hudson, D. & Zimmerman, P.R. (2009). Cinephilia, technophilia and collaborative remix zones. *Screen*, 50(1), 135- 146.
- Hazır, İ. K. & Purhonen, S. (2017). Kültürel Açılım, Hepçillik ve Seçkin Sanatın Düşüşü: Türkiye-Avrupa Karşılaştırması. *Ankara Üniversitesi İlefl Dergisi*, 4 (1) , 29-58
- İpek, B. (2021). Başka Bir Sinema Deneyimi: 'Başka Sinema' Seyircilerine Yönelik Bir Alan Araştırması. *Ankara Üniversitesi İlefl Dergisi*, 8 (1), 157-184.
- Joas, H. & Knöbl, W. (2019). Yapısalcılık ve Pratiğin Kuramı Arasında: Pierre Bourdieu'nün Kültür Sosyolojisi (Çev. A. K. Gülen). Simon S, Bryan S. T. (Ed.), *Pierre Bourdieu'nün Mirası: Eleştirel Söylemler*. Phoenix.
- Jourdain, A. & Naulin, S. (2020). *Pierre Bourdieu'nün Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları*, (Çev. Ö. Elitez). İletişim.
- Jullier, L. (2009). Philistines and Cinephiles: The New Deal. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 50(1-2), 202-205.
- Jullier, L. & L. M. Leveratto. (2012). Cinephilia in The Digital Age. I. Christie (Ed.), *Audiences*. (s. 143-154). Amsterdam University.
- Kaya, D. (2017). Eski İzmir Sinemaları ve Yıldız Sineması: Mekân, Toplum, Seyir. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 8(2), s. 93-138.
- Keathley, C. (2006). *Cinephilia and History, or, the Wind in the Trees*. Bloomington. Indiana University.
- Keller, S. (2020). *Anxious Cinephilia: Pleasure and Peril at the Movies*. Columbia University.
- Klinger, B. (2006). *Beyond the Multiplex Cinema, New Technologies, and the Home*, Berkeley Los Angeles, California: University of California.
- Kurt, S. (2020). *Sınıfsal Ayrım ve Kültürel Eşitsizlikler: Üniversite Öğrencilerinin Müzikal Beğeni ve Toplumsal Temelleri Üzerine Sosyolojik Bir Araştırma*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Adnan

Menderes Üniversitesi.

Leveratto, J. M. (2014). Pierre Bourdieu and the French sociology of film consumption. *Money-L'argent*, New York.

Liman, A. S. (2014). Gaziantep'te Sinema, Seyir ve Seyirci (1923–1980). *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 47, 97–123.

Martin, A. (2009). Cinephilia as War Machine. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 50(1-2), 221-225.

Mulvey, L. (2012). *Saniyede 24 Kare Ölüm Durağanlık ve Hareketli Görüntü*. (Çev S. Dingiloğlu). Doruk.

Neale, S. (2010). Kurum Olarak Sanat Sineması. (Çev. Ö. Yaren), A. Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar*. (s. 83-112), De ki.

Ng, J. (2010). The Myth of Total Cinephilia, *Cinema Journal*. 49(2), 146-151.

Öz, P. T. (2012). Pelikülden Dijitale Sinemada Seyir Kültürü ve Seyircinin Değişen Konumu. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 2 (2), 65-73.

Peterson, R. A & Simkus, M. (1992). How musical tastes occupational status groups. M. Lamont ve M. Fournier (Ed.), *Cultivating differences: Symbolic boundaries and the making of inequality*, (s. 152-166). Chicago: University.

Peterson, R. A. & Kern, R.M. (1996). Changing Highbrow Taste: From Snob To Omnivore. *American Sociological Review*, 61.

Quandt, J. (2009). Everyone I Know is Stayin' Home: The New Cinephilia, *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 50(1-2), 206-209.

Rahkonen, K. (2019). Bourdieu ve Nietzsche: Mücadele Olarak Beğeni. (Çev. A. K. Gülen). Simon S., Bryan S. T. (Ed.), *Pierre Bourdieu'nün Mirası: Eleştirel Söylemler*, (s. 151-173), Phoenix.

Shambu, G. (2020). *Yeni Sinefili* (1.Baskı) (Çev. B. Demirtaş). Yort.

Sontag, S. (1996). *The decay of cinema*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/1996/02/25/magazine/the-decay-of-cinema.html> (Erişim tarihi 20 Şubat 2022).

Stam, R. (2016). *Sinema Teorisine Giriş*. (Çev. S. Salman, Ç. Asatekin,) Ayrıntı.

- Sunar vd., (2018). Sinema ve Festival İzleyici Eğilimleri ve Durum Tespit Araştırması. TRT Akademi. TRT.
- Susen, S. (2019). Pierre Bourdieu'nün Mirası Üzerine Son Tefekkürler (çev. A. K. Gülen). Simon S., Bryan S. T (Ed.), *Pierre Bourdieu'nün Mirası: Eleştirel Söylemler*. (s. 403-449), Phoenix.
- Swartz, D. (2011). *Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi*. (Çev. E. Gen). İletişim.
- Toffler, A. (2008). *Üçüncü Dalga: Bir Fütürist Ekonomi Analizi Klasiği*, (Çev. S.Yeniçeri). Koridor.
- Torun, H. (2019). *Yeni medya çağında sinefiller: Türkiye'de sinefil kültürü*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi.
- Tryon, C. (2009). *Reinventing Cinema: Movies in the Age of Media Convergence*. Rutgers University.
- Vidal, B. (2017). Cinephilia Goes Global: Loving Cinema in the Post-cinematic Age. S. Rob, C. Paul, D. Stephanie, & M-M. Alex (Ed.), *The Routledge Companion to World Cinema* (1. Baskı), s. 404-414.
- Vitrinel, E. (2020). "Benim Yerim'den "Yok-Yerlere": İstanbul'da Güncel Seyir Deneyimine Dair Salon-İçli Manzaralar. *sinecine: Sine-ma Araştırmaları Dergisi*, 11 (2), 227-265.
- Vries, R. & Reeves, A. (2021). What Does it Mean to be a Cultural Omnivore? Conflicting Visions of Omnivorosity in Empirical Research. *Sociological Research Online*.
- Willemsen, P. (1994). *Looks and frictions: Essays in cultural studies and film theory*. British Film Institute.
- Yelsalı Parmaksız, P. M. (2019). Belleğin Mekânından Mekânın Belleğine: Kavramsal Bir Tartışma. *Ankara Üniversitesi İlefler Dergisi*, 6 (1), 7-26.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin.
- Yüksel, İ. Ş., & Çam, A. (2019). Çukurova'da 1960-1980 Dönemi Sinema Pratiklerinin Özel Bir Örneği: Yörük Filmleri. *Sinecine: Sine-ma Araştırmaları Dergisi*, 10 (2), 291-320.