

sinecine kitaplığı

Book Reviews



Film ve Medya Çalışmalarında Bourdieu'nün Yeni Kullanımları

Selver Dikkol

Öz

Bourdieu literatürünün sunduğu olanakları *New Uses of Bourdieu in Film and Media Studies* (2016) adlı kitabında derlemiştir. Newcastle Üniversitesi, Film ve Dijital Medya Araştırma Merkezi'nde 2012'nin sonlarında düzenlenen sempozyuma dayanan bu derleme, İngiltere, Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa'dan araştırmacıların çalışmalarını bir araya getirmektedir. Bourdieu'nün medya alanına ve pratiklerine yönelik iktidar odaklı açıklamaları değerli olsa da Austin bu açıklamaların film ve medya pratiklerinin günümüz yeni medya çağında geçirdiği değişimleri çözümlemek için yetersiz kaldığını dile getirir. Dolayısıyla bu derleme sinema, televizyon, reklamcılık, İnternet ve sosyal medya gibi alanlarda yapılan saha araştırmalarıyla Bourdieu'nün mevcut boşluğunu doldurmayı amaçlamaktadır (Austin, 2016, s. 2). Bu kitap eleştirisinin üzerinde duracağı esas bölümler ise, sinemayla Bourdieu'nün ilişkisini kuran üç metin olacaktır: "Bourdieu, Field of Cultural Production and Cinema: Illumination and Blind Spot" (Fowler, 2016), "Bourdieu and Film Studies: Beyond the Taste Agenda" (Cagle, 2016), "The Taste Database: Taste Distinction in Online Film Reviewing" (Culloty, 2016).

Anahtar Sözcükler: Bourdieu, film ve medya çalışmaları, kitap eleştirisi.

Arş. Gör. Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1918-6795> • E-Posta: selverdikkol@gmail.com

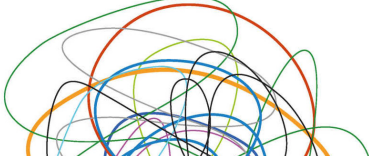
New Uses of Bourdieu in Film and Media Studies

Abstract

Guy Austin in *New Uses of Bourdieu in Film and Media Studies* (2016) has compiled a series of essays written by various authors who apply the work of Pierre Bourdieu to new media, film, and the field of media studies. This collection, based on a symposium held at the University of Newcastle's Film and Digital Media Research Centre in late 2012, brings together research conducted in the UK, the United States, and Europe. Bourdieu's best-known work, *On Television and Journalism* (1998), is important for explaining how media practices are positioned around power groups. However, as Austin points out, these explanations are insufficient to fully understand the changes that film and media practices have undergone in the new media age, and this book fills the gap between Bourdieu and field research in cinema, television, advertising, and the Internet, including the growth of social media (Austin, 2016:2). This book review is focused on three texts that establish the relationship between cinema and Bourdieu: "Bourdieu, Field of Cultural Production and Cinema: Illumination and Blind Spot" (Fowler, 2016), "Bourdieu and Film Studies: Beyond the Taste Agenda" (Cagle, 2016), "The Taste Database: Taste Distinction in Online Film Reviewing" (Culloty, 2016).

Keywords: Bourdieu, film and media studies, book review.

New uses of
BOURDIEU
in film and media studies
EDITED BY GUY AUSTIN



New Uses of Bourdieu in Film and Media Studies

Editör: Guy Austin

ISBN: 978-1785331671

New York & Oxford: Berghahn Press

2016, 174 s

Giriş

Sosyoloji alanında son dönemlerin belki de en popüler ismi olan Pierre Bourdieu, özellikle kültür alanını kapsayan araştırmalarda ilk akla gelen başvuru kaynaklarından birisidir. Sanat, edebiyat, müzik gibi disiplinlerin yanı sıra televizyon alanında da sıklıkla Bourdieu'ye başvurulmasının en temel nedenlerinden birisi, kültür tüketiminin sınıfsal boyutuna 'beğeni yargısı' kavramını dâhil ederek, araştırma evrenini genişletmesidir. Günümüzde yeni medya ile birlikte değişen kültürel tüketim pratiklerini anlamaya çalışan araştırmacılar da bu geniş evrenden faydalanmak adına Bourdieu'nün kavramsal setine yeniden yönelmişlerdir. Burada ele alınacak "New Uses of Bourdieu in Film and Media Studies" (2016) adlı kitap da yakın döneme ait bu örneklerden birisi olma özelliğini taşımaktadır. Kitapta yer alan sekiz bölümün her birinde araştırmacılar, Bourdieu'nün sunduğu olanaklar çerçevesinde film ve medya üzerine tartışmaktadır. Mobil teknolojilerden sosyal medyaya, Y kuşağından internete kadar farklı konularda incelemelerin yer aldığı bu kitapta, sinema alanı üzerine de üç ayrı çalışma mevcuttur ve bu makalede söz konusu üç çalışma incelenecektir.

Sinemanın Kültürel Üretim Alanı İle İlişkisi

Bridget Fowler, *Bourdieu, Field of Cultural Production and Cinema: Illumination and Blind Spot* (2016, s. 13-34) başlıklı makalesinde sinemayı kültürel bir üretim alanı olarak ele almakta ve tartışmasına Bourdieu'nün fotoğraf üzerine olan yapıtından başlamaktadır.¹ Bu anlamda yazarın makale-

¹ Bourdieu, P., & Whiteside, S. (1996). *Photography: A middle-brow art*. Stanford: Stanford University Press.

sine, sinemayı kültürel bir üretim alanı ekseninde ele alarak başlaması, Bourdieu'nün kültürel üretim ve tüketim pratiklerine ilişkin yaklaşımı ile tutarlık sergilemektedir. Hatırlamak gerekirse, Bourdieu'ye göre sanat ve bilim gibi kültürel üretim alanları eyleyicilerin tüm güçlerini seferber ettiği birer mücadele alanıdır (Bourdieu, 2015, s. 335). Sinemayı önceleyen fotoğraf alanı ise bu mücadelenin başladığı yer olarak değerlendirilir. Nitekim Bourdieu ve Whiteside'in *Photography- A Middle-brow Art* (1996) adlı araştırması, sinemanın Bourdieu literatüründe ilk bahsedildiği çalışma olma özelliğini de taşımaktadır. Kitapta, fotoğraf teknolojisinin gündelik kullanımı nedeniyle, gerçek bir sanat dalı olarak görülmesini engellediğini belirten yazarlar, benzer bir durumun sinema için de geçerli olduğunu ifade eder (Fowler, 2016, s. 14). Gündelik kullanım çeşitliliğinin yarattığı sınıflama zorluğu hem fotoğrafın hem de sinemanın birincil (*major*) yerine ikincil (*minor*) sanatlar kategorisinde değerlendirmesine neden olmuştur. Ancak 1960'lardan günümüze kadar Bourdieu'nün fotoğrafa yönelik bu iddiasının kısmen de olsa geçersiz olduğunu gösteren bir dizi olay meydana gelir ve fotoğraf, birincil sanat dallarından birisi olarak kabul görmeye başlar (Fowler, 2016, s. 15). Fowler, fotoğrafa yönelik bu yanılığın sinema için de geçerli olup olmadığını sorgulamaya başlar: Sinema da aslında birincil bir sanat dalı mıdır? Bu soruya verilecek cevap, kuşkusuz Bourdieu'nün "alan" kavramı ile ilişkili olacaktır çünkü sanat alanında *major* olarak değerlendirilen dallar esasen özerk bir işleyişe sahip yerlerdir. Başka bir deyişle *major* sanat dallarının kendisine özgü (ekonomik, kültürel, sosyal ve sembolik) sermayeleri ve bu sermayeler için mücadele eden eyleyicileri vardır. Resim sanatı veya edebiyat bunun için verilebilecek en iyi örnekler arasındadır.

Sinemanın da majör sanat dalları arasında ele alınıp alınamayacağını tartışmak için Fowler, Bourdieu'nün *Ayrım* kitabında yer alan sinemaya gitme pratiğine odaklanır. *Alan ve habitus* kavramlarını derinlemesine ve ampirik düzeyde tartıştığı *Ayrım* (*Distinction*, 2013),² kitabında Bourdieu, sinemaya gitme pratiğini kültürel sermaye ve diğer pek çok değişken ile birlikte analiz etmektedir. Örneğin, Bourdieu'ye göre salt sinema yönetmenlerinin ismini bilmek kültürel sermaye hakkında veri sağlayabilir ancak bu veriler şüpheye yer bırakmayacak bir kesinlik içermemektedir. "Sinema yönetmenlerinin ismi gibi 'bedava' bilgileri biriktirme eğilimi ve yeteneği" ancak gelir düzeyi, ikametgâh ve yaş gibi de-

² Bourdieu, P. (2013). *Distinction: A Social Critique of The Judgement of Taste*. Londra & New York: Routledge.

ğişkenlerle birlikte ele alındığında anlamlı olacaktır (Bourdieu, 2015, s. 46). Bu yöntemden hareketle Fowler, Bourdieu'nün "alan" teorisinden çok otonom veya sınırlı alt-alanlar kuramı ekseninde sorusuna cevap aramayı sürdürecektir.

Sınırlı alt-alanlar, tarihsel mücadele içerisinde otonomluğunu kazanmak için çabalayan alanlardır (Fowler, 2016, s. 16). Bu alanların kendi etik kopuşları, kendi sınırlı destekleyicileri, sembolik devrimleri ve karizmatik sanatçıları vardır. Bourdieu'ye göre sınırlı alanlarda konumlanan sanatçılar, ticari yatırımlardan, elit patronaj ilişkilerinden kendisini sıyrabilen ve kendi sembolik değerlerini yaratmaya çalışan kimselerdir. Başka bir deyişle alt-alanlar, meşruluğunu kazanmış alanlara karşı konum alan alternatif yerlerdir (Fowler, 2016, s. 16-17).

Bourdieu'nün alt alan teorisinin içerdiği 'alternatif' kavramını anlamamıza yardımcı olacak bir örnek Hesmondhalgh'ün alternatif müziğe yönelik açıklamasından gelir. Ona göre alternatif müzik, kendisini popüler müzik üretiminin karşısında konumlandırarak sınırlı bir üretime işaret eder (Hesmondhalgh, 2006, s. 217). Sinemadaki alternatif üretimler de onu alt alan olma özelliğine yakınlaştırmaktadır. Fowler bu çıkarımını, Bourdieu'nün popüler sanata yönelik tutumunun pek çok araştırmacı tarafından eleştirilmesine neden olduğunu belirterek desteklemeye çalışmaktadır. Bourdieu'ye göre, popüler sanat tehlikeli bir yanılsamadır ve herhangi bir sanatın ön koşulu olan eğitim gerekliliğini perdelemektedir. Alt sınıf da bu eğitimden yoksun olduğu için kendiliğinden otonom sanatlardan dışlanır ve popüler sanatın içine düşer. Popüler sanata yönelik bu katı tutumu çeşitli açılardan eleştiren Bourdieu, Fowler'a göre kendi kuramında bir kör nokta yaratmıştır (2016, s. 16-17). Bourdieu, popülerliğin içerisinde kendine yer açabilen otonom türlerin varlığını göz ardı etmektedir.

İlk dönem sinema hem modernist hem sorgulayıcı hem de kuşkuya yer bırakmayacak biçimde popülerdir. Ancak sonraki yıllarda Fransa'da ortaya çıkan *art-house* sinema, sembolik devrim ile tanımlanan sınırlı bir alt-alan olarak ortaya çıkmıştır. *Auteur* sinema, birey olarak yönetmen, *artisanal* gibi söylemlerin takip ettiği bu çıkış, günümüzde 'sanat' ve 'endüstri' filmleri olarak keskin bir biçimde birbirinden ayrılmıştır (Fowler, 2016, s. 21). Fakat Fowler'a göre Fransız *artisanal* akımı dışında pek çok sinema pratiği içerisinde de otonom formlara rastlamak mümkündür. Fowler bu savını destekleyebilmek için popüler kültür sinemasına odaklanır ve Bourdieu'nün ilgili kör noktasını aydınlatarak bu alan içeri-

sindeki otonomlukları açığa çıkarmayı dener. Yazara göre sinema alanı Bourdieu'nün kültür sosyolojisi içerisinde tartışılabilir çünkü kültür sosyolojinin üstü kapalı da olsa değindiği şey sinemanın sürekli olarak, hem popüler hem de ezoterik seviyede takdir gören filmlerin etkisi altında kalmasıdır (Fowler, 2016:20). Bu savını kanıtlayabilmek için de iki örnek seçer: İtalyan Yeni-gerçekçiliği ve Hollywood sineması.

1940 ve 1950'lerin İtalyan neo-realizm sinemasında, dönemin İtalyası'nın yüz yüze kaldığı işsizlik, yoksulluk ile ekonomik dış yardımlar sonucu ortaya çıkan küçük burjuva ile hizmet sektörü çalışanları arasındaki bölünme *Bisiklet Hırsızları* (Vittorio De Sica, 1948) filminde karşılığını bulur. Daha sonra, de Sica, Rossellini, Visconti, Antonioni, Fellini gibi neo-realistik yönetmenler, küçük burjuva, gündelik işçi ve eski köylü karakterlerini filmlerinin merkezine yerleştirmişlerdir (Fowler, 2016, s. 22). Pierre Sorlin'e referans veren Fowler, Sorlin ve Bourdieu arasındaki benzer noktalardan hareketle İtalyan sinemasındaki bu akımın, sinemanın bir alan olarak nasıl işlediğini anlatması bakımından önemli olduğunu vurgular. Bourdieu gibi Sorlin de, sinemanın bir alan olarak önemine dikkat çekerek, bu alanda sembolik kazanç elde edebilmek amacıyla kooperatif mantığında bir üretimin tercih edildiğini belirtir. Kolektif *artisanal* sinema, yapımcısının kendi ayırt edici bakış açısına izin veren bir otonomidir ancak aynı zaman da popülerdir.

Fowler, Hollywood sinemasını ise Charlie Chaplin, Alfred Hitchcock ve Orson Welles gibi üç büyük sinema yönetmenini temel alarak tartışmakta ve bu yönetmenlerin Amerikan sinemasında sınırlı bir alan yarattığını belirtir. Yönetmenlere ait filmler, makul bir bütçe ile küçük stüdyolarda çekilmiştir ve Bourdieu'nün kavramıyla *doxa*³ (yerleşik imaj) olan dönem filmlerine nispeten bir karşı duruş sergilemişlerdir. Bu da onların sınırlı bir sinemasal alanda konumlanmalarını sağlar (Fowler, 2016, s. 24-26). Ancak bu otonomluğa rağmen yönetmenlerin hepsi aynı zamanda popülerdir.

Fowler, makalesini birkaç noktaya dikkat çekerek sonlandırır. Bourdieu popüler sanat karşısında aldığı tutumu hiç terk etmemekle birlikte, onun kuramı ve kavramları kültürel alanda meydana gelen çok boyutlu üretimleri kavramak ve belli bir bağlama oturtmak adına halen

³ Doxa bilinç öncesini ifade eder; "hissedilen gerçeklik, itiraz kabul etmediğimiz, aksine olası itirazdan önce gelen bir şeydir ve inancın dayatılan doğruları olarak inançlardan bile önce gelir" (Calhoun, 2014, s. 101).

önem taşımaktadır. En popüler sinemasal anlatılar içinde dahi, kendisine sınırlı bir alan açmayı başaran, otonom bir şekilde hareket edebilmek için kolektif stratejiler geliştiren (Chaiers du Cinema, Dogma 95, vb.) yönetmenler sembolik bir güç yaratabilmiştir. Popüler sinema alanı içerisinde kendine özgü anlatılar üretebilen bu yönetmenler popüler üretim endüstrisine rağmen otonom sınırlı bir alanda üretim yapabilmeyi başarmıştır. Bu anlamda Bourdieu'nün özellikle *Ayrım* kitabında keskin hatlarla çizdiği kültürel sınırlar içerisinde dahi kimi otonom edimlerin varlığı sinema alanında dikkate alınması gereken bir husus olarak karşımızda durmaktadır.

Film Çalışmalarında Bourdieu ve Ötesi

Kitapta ele aldığımız bir diğer makale Chris Cagle'ın, *Bourdieu and Film Studies: Beyon the Taste Agenda* (2016, s. 34-68), başlıklı çalışmasıdır. Bourdieu'nün *Ayrım* kitabından hareketle, film ve medya çalışmaları için alan teorisinin neler vadettiğini tartışmaktadır. Yazara göre, film çalışmalarındaki araştırmacılar Bourdieu'nün sinema üzerine yazdıklarından çok kültürel sermaye ile ilgili söylediklerinden faydalanmaktadır. Bu fikrinde Cagle'i destekleyen en temel argüman kuşkusuz kültürel çalışmalar denilince halen ilk akla ismin Bourdieu olmasıdır. Kültürel tüketim ile beğeni arasındaki doğrudan ilişkiyi geniş bir saha araştırması ile kanıtlayan Bourdieu,⁴ bu anlamda film çalışmaları için de önemli bir kaynaktır. Bourdieu'nün bu çalışması, film araştırmacılarına ampirik odaklı alımlama çalışmaları ile daha geniş bir teorik zemin arasında nasıl bir köprü kurulabileceğini göstermesi bakımından işlevseldir (Cagle, 2016, s. 36). Ancak Cagle, Bourdieu'nün diğer iki önemli kaynağının - *Sanatın Kuralları* (2006) ile *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* (1993) – film çalışmalarında ihmal edildiğine dikkat çeker. Kendisine göre bunun en açık nedeni, film çalışmalarının çoğunlukla kültürel sermaye, beğeni ve ayırım gibi kavramlar üzerinden ilerlemesidir. Oysa göz ardı edilen bu iki kaynaktan film çalışmalarında hesaba katılması gereken 'toplumsal alan' nosyonu yer almaktadır.

Bir disiplin olarak film çalışmaları, çoğunlukla Bourdieu'nün toplumsal alan kavramıyla dikkat çekmeye çalıştığı 'medyanın üretimi' ile değil tüketimiyle ilgilenmektedir. Bourdieu'nün toplumsal alan kavramının içerdiği "alan", toplumsal konumları oldukça belirli olan nesnelere

⁴ Bourdieu, P. (2015). *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi* (Çev. D. Fırat Şannan & G. Berkkurt). Ankara: Heretik.

arasındaki ilişkileri içerdiğinden, hem birey hem de kurumların ötesine geçer (Cagle, 2016, s. 37). Peki bu nosyon, film ve medya çalışmalarında bize nasıl bir katkı sunabilir? Cevap aslında basittir: Kültürel bir üretim aslında toplumsal bir pratiktir. Sinema, televizyon veya diğer medyalar yekpare birer alan değil, belirli toplumsal pratikler tarafından oluşan üretim ve tüketimlerdir. Bu nedenle de filmlerden ziyade onları üreten yapımların şirketlerine odaklanmak gerekir. Dolayısıyla tahmin edileceği üzere Cagle, bu makalesinde 'toplumsal alan' olarak belirtilen üretim alanına ağırlık vermeyi amaçlamaktadır. Bunun için de üç temel örnek üzerinden tartışmanın çerçevesini çizer. Bu örnekler; Hollywood'un kültürel üretimi, belgesel sinemada etik ve film festivalleridir.

Hollywood sineması, toplumsal sınıflara göre film üreten, beğeni ve statünün farkında olan, başka bir deyişle öz-bilince sahip bir sektördür. Bunu anlatan en önemli örnek ise Norman Taurog'un yönettiği ve MGM yapım şirketinden çıkan *Presenting Lily Mars* (Norman Taurog, 1943) filmidir (Fowler, 2016, s. 38). İçerdiği ötekilik temsilleriyle film, klasik Hollywood sinemasında beğeni ayrımının sahip olduğu merkezi konumunu kanıtlar niteliktedir. Bu anlamda film kadar filmin yapımcısı da bu kültürel üretimden sorumludur. Cagle, toplumsal alan perspektifinden bakarak, kültür üreticilerinin birer toplumsal eyleyici (agent) olduğunu ve tam da bu yüzden her yapımların şirketinin kendi başına kültürel bir kategori sunduğunu belirtir (Cagle, 2016, s. 39). Dolayısıyla MGM yapım şirketi sadece film değil kültür de üretmektedir. Sinemayı bir alan olarak kabul eden bu yaklaşımda kültürel tüketiciler ile üreticiler eşit düzeyde konumlanmıştır. Aralarındaki bu eşit ilişki, toplumsal alandaki yerleriyle bağlantılıdır. Bu durumda filmler tek başlarına değil, oyuncularını, yapımcılarını ve seyircileri kapsayan büyük bir toplumsal alan içerisinde ele alınmalıdır çünkü hepsi birbirine bağlıdır; başka bir deyişle ilişkiseldir (Cagle, 2016, s. 39). Bourdieücü ilişkisellik zamanın herhangi bir noktasındaki göreceli bitişikliklerdir ve kültür, gündelik yaşam tarzları ve daha geniş toplumsal eşitsizlik ile tahakküm biçimleri arasındaki etkileşimi araştırmamıza fırsat verir (Crossley, 2015, s. 209-210). Cagle, ilişkiselliğe değinerek sinemayı toplumsal alanın dışında tutmak yerine onu çevreleyen tüm diğer unsurlarla birlikte ele almayı önerir. Böylece *sinematografin habitusu* olarak adlandırılabilir ve filmin sınıfsal çelişkileri ile örtüşen bir yaklaşımı öne çıkarmıştır: Sofistike olanı arayan ancak yapımların şirketlerine muhtaç bir çelişki (Cagle, 2016, s. 40).

Hollywood'dan sonra ikinci örnek olarak Cagle, belgesel film üretimini tartışmaktadır. Ona göre belgesel sinema, alan etkisi ve otonomo-

sinin görülebileceği yegâne sinema alanlarından birisidir (Cagle, 2016, s. 40). Belgesel sinemayı etik üzerinden ele almak ise normatif iddialar üzerinden ilerlemek anlamına gelmektedir. Toplumsal alanı konumlandıran belgesel sinema etiği iki olası alternatif ile ilişkilidir: etikten uzak eğlendiren sinema ve yaptırım mekanizmaları resmileşmiş etik standartlara bağlılık (Cagle, 2016, s. 41). Zaman içerisinde belgesel sinemada etik standartlar da diğer alanlara bağlı olarak değişim geçirmiştir. Bu dinamizmin en temel nedeni toplumsal alandaki değişimlerdir. Dolayısıyla, toplumsal alan ile belgesel sinema arasında da ilişkisel bir durumun varlığı söz konusudur.

Hollywood ve belgesel sinemanın ardından Cagle, toplumsal alan ile sinema arasındaki ilişkiyi son olarak film festivalleri dolayısıyla tartışır. Ona göre, toplumsal kurumlar olarak festivallerin nasıl işlediğini açıklamaya çalışan araştırmalarda, Bourdieu'nün sembolik kapital ve beğeni kavramlarına daha çok yer verilmektedir. Cagle, böylece, festivallerin kültürel meşruiyet sağlayıcıları olarak nasıl işlediğini açıklamak için bu iki kavramın yeterli olduğu fikrinin araştırmalarda hâkim olduğunu söyler. Ancak festivallerin pek çok açıdan toplumsal bir alan olarak iş gördüğünün altını çizen yazar, toplumsal alan yaklaşımı ile aktörlerin her birinin farklı destekleyicisi olsa da kolektif biçimde hepsinin toplumsal girişimciler olduğunu vurgular (Cagle, 2016, s. 43). Özellikle festival odaklı sanat sinemasında sanat ve ticaret arasındaki bu rahatsız edici ilişkinin üstesinden gelebilmek için Bourdieu teorik bir model sunmaktadır. Bu teorik model (*toplumsal alan*), seyircinin yanı sıra yapımcıyı, yönetmeni, eleştirmeni ve festival düzenleyicisini de hesaba katarak kültürel üreticiler ile tüketiciler arasındaki karşılıklı ilişkiyi apaçık biçimde gözler önüne serebilecek niteliktedir (Cagle, 2016, s. 44).

Sinemayı toplumsal bir pratik olarak ele almak, sinema alanının gücünü, otonomluğunu ve içsel dinamiklerini de hesaba katmak anlamına gelmektedir. Cagle makalesinde, film çalışmaları için Bourdieu'nün toplumsal alan nosyonunun tüm toplumsal aktörleri hesaba katan ve ilişkisel bir analiz için gerekli kuramsal zemini sağlayan bir yaklaşım olduğunu vurgulamaktadır.

Online Film Pratikleri ve Beğeni Yargısı

Kitabın dördüncü bölümünde Eillen Culloty, *The Taste Database: Taste Distinctions in Online Film* isimli makalesinde online film izleme alışkanlığını 'film eleştirisi' pratiği ile birlikte tartışmaktadır. Yukarıda yer alan

iki makale için önem taşıyan *Ayrım* kitabı, Culloty'nin bu çalışması için de yol gösterici olmuştur. Özellikle Bourdieu çalışmalarında başvurulması kaçınılmaz olan beğeni kavramı, bir yargı olarak beğenin nasıl işlediğini ve bu yargılar sonucunda ortaya çıkan ayrımları açıklayabilen kilit bir noktadır. Nitekim *Ayrım* kitabının alt başlığının da 'beğeni yargısının toplumsal eleştirisi' olduğunu unutmamak gerekir. Culloty'e göre beğeni olarak görülen her şeyin sınıfsal bir tezahürü vardır ve ayrım noktası da bu temel üzerinden kurulur – elbette sermayeler ile birlikte.

Online film izleme pratiğinde beğenileri konu alan çalışmasında Culloty, IMDb web sitesinde filmler üzerine yorum yapan kullanıcıların sanat ve sınıf temelli ayrımlarını incelemektedir (Culloty, 2016, s. 71). Culloty'un tartışmasında iki fail vardır: Profesyonel film eleştirmenleri ve online kullanıcı-eleştirmenler. Bu ayrımın dinamiği ise failerin sahip olduğu kültürel ve sembolik sermayelerdir. Ona göre profesyonel film eleştirmenliği sınırları belli olan standart bir formata bağlıyken, kullanıcı-eleştirmenler daha çok 'bakış açısı' sunmaktadır. Bu da iki fail arasında sembolik ve sınıfsal bir argüman üretmektedir. Kullanıcı-eleştirmenler mevcut düzen içerisinde kendilerine yer açmaya çalışan kültür araçlarıdır (Culloty, 2016, s. 72). Kültürel hiyerarşiden ayrı olarak kendi meşru zeminlerini üretirler. Bir grup kimliği içerisinde hareket eden bu kültür araçları, üreten ile seyirci arasında bir sınır çizerek kendi değerlerini ve otoritelerini oluşturmakla meşguldür (Culloty, 2016, s. 72).

Culloty bu iki fail arasındaki ilk ayrım noktasını, filmlere erişimin hızı ve yöntemi üzerinden açıklar. Filmler hakkında hızlıca yazı yazmak isteyen film eleştirmenleri basın kartı, ön gösterim bileti gibi kültürel promosyonlarla filmlere erişebilmektedir. IMDb kullanıcısı eleştirmenler ise filmlere gönüllü olarak erişen ve belli bir okuyucu çevresine yazmak için kendi kendisini motive eden kişilerdir (Culloty, 2016, s. 73). Bu kişiler çoğunlukla filmin içeriğine bağlı kalmaz, film izlerken yaşadığı deneyimleri – nerede, kiminle, hangi koşullar altında izlediği gibi - ve yaşantıları da okuyucularına aktarırlar.

Culloty, yukarıda teorik olarak tartıştığı izlenimlerini IMDb sitesinde yapmış olduğu bir araştırma ile destekler. *Hunger* (Steve McQueen, 2008) filmi hakkında yazan kullanıcıların paylaşımlarına yer verir ve analiz eder. Culloty'un bu filmi tercih etmesinin kendisine göre en başta gelen nedeni, zor anlaşılan ve çözümleme için belli bir kültürel alt yapı ile birlikte politik bir ilgi de isteyen bir film olmasıdır (Culloty, 2016, s. 75). *Hunger* filmi, sinematografi ve gösterge bakımından zengin olduğundan kullanıcı-

cı-eleştirmenlerin sahip olduğu kültürel sermaye hakkında bilgi sunacaktır. Filmin analizi için gerekli olan kod açımı bu nedenle kültürel sermaye ile doğrudan ilişkilidir. Nitekim Bourdieu, *avant-garde* sanatın kodlarını çözmeye niyetlenen kişilerin beğeni ve değer yargısı bakımından hazır bulunuşa sahip kimseler olduğunu da belirtir (Culloty, 2016, s. 75).

Culloty, *Hunger* üzerine çeşitli ülkelerden yorum yapan yüz beş IMDb kullanıcısı eleştirmenini ilk olarak, 'fanlar ve sinefiller' başlığı ile ele almaktadır. Kullanıcı-eleştirmenler 'kültürel hepçillik' ve sembolik sermaye ile birlikte analiz edilir. Kültürel hepçiller, ekonomik sermaye bakımından bulunduğu sınıftan beklenen kültürel kodlar yerine daha üst veya daha alt kültürlerden de ürünleri tüketen kimselerdir. Dolayısıyla kültürel hepçil olarak IMDb eleştirmenleri kendi anlatılarını kurarak sahip oldukları kültürel sermaye ekseninde filmleri eleştirmektedirler. Film festivalinde izlemiş olduğunu ayrıca vurgulayan kimi IMDb eleştirmenleri, festival seyircisi olma seçkinliğini hissetmekte ve bunu okuyucularına da aktarmaktadır. Bu eleştirmenler filmi ilk izleyen ve film hakkında ilk yorumda bulunan kişi olarak kendisine kanaat önderi rolünü biçer. Kendisinden sonra film hakkında yazan kullanıcılara yol gösteren ayrıcalıklı bir yerde kendisini konumlandırmaktadır. Ayrıca IMDb eleştirmenleri çoğunlukla bir profesyonel gibi davranarak, sadece filmin içeriği hakkında bilgi vermekle kalmayıp, filmin yapım sürecini ve konusunu da anlatarak benzer filmlerle ilişkilendirmektedirler (Culloty, 2016, s. 80).

Sonrasında Culloty, filmleri politik açıdan ele alan bir grup IMDb eleştirmenine değinir. Genellikle bu eleştirmenler, filmin politik temsillerine güçlü bir tepki gösteren ve neredeyse filmin estetik unsurlarından hiç bahsetmeyen kimselerdir (Culloty, 2016, s. 81). Eleştirmenlerin motivasyon kaynağı olan politika, çoğu zaman eleştirmenin bireysel yaşantısıyla doğrudan ilişkilidir. Ön yargılar ve tarihsel ön kabuller içeren bu eleştiriler daha çok filmin anlatmadığı tarihsel boşlukları doldurma çabasını yansıtmaktadır (Culloty, 2016, s. 82). Böylece Culloty'nin 'bakış açısı' olarak vurguladığı pratiğin daha çok politik eleştirilerde kendisini açığa çıkardığı görülmektedir. Culloty ayrıca, *Hunger* filmine yönelik eleştirilerin kendi arasında 'tür fanları ve pragmatik öneriler' olarak ayrıldığını ekler. Tür fanlarının bir kısmı filmi daha çok Kuzey İrlanda ve bireysel bağlar ekseninde eleştirirken diğer bir kısmı da filmin esas konularından birisi olan hapisane hayatı üzerinde durmaktadır. Fakat her iki yaklaşım da oldukça sübjektif bakış açılarıyla doludur. Pragmatik öneriler sunan bir diğer grup ise, filmi izlemeden önce gereken ön bilgiler,

okunabilecek kitaplar veya seyir mekânı (DVD, sinema salonu, vs) hakkında yararlı olduğunu düşündüğü bilgileri okuyucularına iletmektedir.

Culloty, sinefiller ve fanlar arasında temel ayırım noktalarından birisinin film festivalleri olduğunu belirtir. Filmin ilk izleyicilerden olma statüsüne erişim sinefiller için daha kolayken, fanlar için biraz zahmetlidir. Ayrıca sinefiller yorumlarını pek çok bakış açısıyla süsleyebiliyorken, fanlar daha çok sübjektif ve politik yorumlar yapma eğilimindedirler. Bu sübjektiflik kullanıcı sıfatındaki eleştirmenlerin yorumlarını kültürel beğeni açısından takip edilebilir kılmaktadır. Dahası, IMDb'de yer alan film eleştirileri karşıt fikirler içeren kültürel alımlamaları da bir bünyede toplayabildiği için beğeni yargısındaki çeşitlilik hakkında bir yol göstericidir. IMDb eleştirmenleri, birer otorite olan profesyonel eleştirmenlere gayri resmi biçimde meydan okumaktadır. Ayrıca, bu yazarlar çoğu eleştirilerinde kendi bloglarına link vererek, profesyonel eleştirmen olma yolunda ilerlediklerini de gösterme ihtiyacı duymaktadır (Culloty, 2016, s. 84). Bu anlamda Culloty'nin makalesi, IMDb kullanıcı-eleştirmenlerinin kültürel ve sembolik sermayeleri üzerine düşünmek adına önemlidir.

Kaynakça

Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Columbia University Press.

Bourdieu, P. & Whiteside, S. (1996). *Photography: A middle-brow art*. Stanford: Stanford University Press.

Bourdieu, P. (2006). *Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı*. (Çev. N. K. Sevil). İstanbul: YKY.

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

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

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). New York & Oxford: Berghahn Books.

Crossley, N. (2015). Etkileşimler, Bitişiklikler ve Beğeniler. İlişkisel Sosyolojide 'İlişkileri' Kavramsallaştırmak. Depelteau, F. & Powell, C. (Ed.) (Çev. Ö. Akkaya). *İlişkisel Sosyoloji Ontolojik ve Teorik Yönelimler* (193–223). Ankara, s. Phoenix.

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

De Sica, V. (Yönetmen). (1948). *Bisiklet Hırsızları* [Film].

Fowler, B. (2016). Bourdieu, Field of Cultural Production and Cinema: Illumination and Blind Spot). *New Uses of Bourdieu in Film and Media Studies* (s. 13-34). New York & Oxford: Berghahn Books.

Hesmondhalgh, D. (2006). Bourdieu, the media and cultural production. *Media, Culture & Society*. 28 (2), 211–231.

Mcqueen, S. (Yönetmen). (2008). *Hunger* [Film].

Taurog, N. (Yönetmen). (1943). *Presenting Lily Mars* [Film].