

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

BAŞKA BİR SİNEMA DENEYİMİ: “BAŞKA SİNEMA”
Yüksek Lisans Tezi

BİLGE İPEK

İstanbul, 2019

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

BAŞKA BİR SİNEMA DENEYİMİ: “BAŞKA SİNEMA”

BİLGE İPEK

Danışman: Prof. Dr. Cengiz ANIK

İstanbul, 2019



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA Anabilim Dalı İLETİŞİM BİLİMLERİ Bilim
Dalı TEZLİ YÜKSEK LİSANS öğrencisi BİLGE İPEK'nın BAŞKA BİR SİNEMA
DENEYİMİ: "BAŞKA SİNEMA" adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 8.05.2019
tarih ve 2019-13/11 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Yüksek
Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 23 5 2019

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

1.	Tez Danışmanı	Prof. Dr. CENGİZ ANIK
2.	Jüri Üyesi	Dr. Öğr. Üyesi YUSUF ZİYA GÖKÇEK
3.	Jüri Üyesi	Dr. Öğr. Üyesi SİNEM TUNA

İmza

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Bilge İpek
Anabilim Dalı : İletişim Bilimleri
Program : Radyo, Televizyon ve Sinema
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Cengiz Anık
Tez Türü ve Yılı : Yüksek Lisans, 2019
Anahtar Kelimeler : Sinema, Seyirci, Seyir Deneyimi, Kültürel Sermaye, Habitus, Sanat Sineması Seyircisi

ÖZET

Başka Bir Sinema Deneyimi: Başka Sinema

Sinema seyirciliği sinemanın ilk gösterimlerinin yapıldığı günden beri çeşitli dönüşümler geçirmiştir. Bu dönüşümlerin arkasında yatan dinamikler çeşitlenmekle birlikte temel argümanını modernleşme üzerinden kurmaktadır. Modernleşmenin toplumlar üzerinde yarattığı çeşitli etkiler sinema salonlarının ve buna bağlı olarak sinema seyircisinin de dönüşümünde önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Sanat sinemasının gösterim mekanlarının ve anlatı özelliklerinin farklılığı, sanat sineması seyircisinin de literatürde farklı noktalardan değerlendirilmesine neden olmuştur. Bu çalışma, sinema seyir pratiklerinin dönüşümünü genel bir çerçevede tartışılarak öznel bir alan olarak ele aldığımız sanat sineması seyircisi olarak kodlanan Başka Sinema seyircisinin deneyimlerine odaklanmıştır. Pierre Bourdieu sosyolojisinin habitus, alan, kültürel sermaye kavramları çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturmakta ve bu çerçevede Başka Sinema seyircilerinin deneyimlerinin analizinde ufuk açıcı bir tartışma alanı sağlamaktadır. Mülakat ve katılımlı gözlem yöntemi ile elde edilen veriler tematik analiz yöntemi ile oluşturulmuş dört başlık altında incelenmiştir. Elde edilen verilerin analizinde habitus, alan ve sermaye ilişkisinin Başka Sinema alanında nasıl yer bulduğuna bakılmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme formu ile yirmi kişi ile yapılmış mülakatlar sonucunda elde edilen veriler seyircilerin kültürel sermaye edinmeleri noktasında Bourdieu çerçevesinden farklı bulgular ortaya çıkmış ancak eyleyicilerin

pratikleri noktasında bireysel pratiklerin bileşerek kitlesel bir ortaklık yarattığı sonucuna varılmıştır.



GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Bilge İpek
Field: : Communication Sciences
Programme : Radio, Television and Cinema
Supervisor : Prof. Dr. Cengiz Anık
Degree Awarded and Date : Master, 2019
Keywords : Cinema, Audience, Audience Experience, Art Cinema
Audience, Cultural Capital, Habitus, Field

ABSTRACT

Another Cinematic Experience: “Another Cinema”

Cinema has undergone various transformations since the first screenings of cinema. Although the dynamics behind these transformations vary, they establish their basic argument through modernization. It is observed that the various effects of modernization on societies plays an important role in the transformation of the cinema halls and the cinema audience. The difference between the venues of art cinema and the narrative characteristics of art cinema has caused the audience of art cinema to be evaluated from different points in the literature. In this study, the transformation of cinema practices is discussed in a general framework and the focus of the experience of the another cinema audiences, which is coded as an art cinema audience, is considered as a subjective field. The concepts of habitus, area, and cultural capital of the sociology of Pierre Bourdieu constitute the theoretical framework of study, and this framework has provided an open-ended debate in the analysis of the experiences of Another Cinema audiences. The data obtained through the interview and participation observation method were examined under four headings formed by thematic analysis method. In the analysis of the data obtained, it was examined how the relation between habitus, field and capital has found place in the field of Another Cinema. The data obtained as a result of interviews with twenty people with semi-structured interview form revealed different findings from the Bourdieu framework for the audience to

acquire cultural capital, but it was concluded that individual practices created a mass partnership by combining the practices of the agents.



İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

ÖZET	i
TABLO LİSTESİ.....	vii
ŞEKİL LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ	1
1. SİNEMA VE SEYİRCİ İLİŞKİSİ	5
1.1. MEKAN VE DENEYİM İLİŞKİSİ.....	5
1.2. SİNEMA DENEYİMİ VE KENT İLİŞKİSİ.....	8
1.3. KÜLTÜREL BİR DENEYİM OLARAK SİNEMAYA GİTMEK.....	15
1.4. KURAMSAL ÇERÇEVE: PIERRE BOURDIEU SOSYOLOJİSİNİN ANAHTAR KAVRAMLARI	19
1.4.1. Habitus, Alan ve Sermaye İlişkisi	21
1.4.2. Kültürel Sermaye ve Sanatla Olan İlişkisi.....	24
1.5. “SERMAYE” YAPILARININ SİNEMA DENEYİMİ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ	27
2. FİLM FESTİVALLERİ VE FESTİVAL/SANAT SİNEMASI SEYİRCİSİNİN DENEYİMİ	33
2.1. SANAT SİNEMASININ ÖZELLİKLERİ	33
2.1. 1. Sanat Sinemasının Anlatı Yapısı.....	35
2.1.2. Sanat Sinemasının Mekansal Yapısı	40
2.1.3. Sanat Sinemasının Seyircisi	43
2.2. TÜRKİYE’DE SANAT SİNEMASI SEYİRCİSİ.....	48
2.3. FİLM FESTİVALLERİNİN OLUŞUM SÜREÇLERİ VE ETKİLERİ	51
2.3.1. Tarihsel Süreçte Film Festivalleri.....	51
2.3.2. Film Festivallerine Getirilen Eleştiriler: Film Festivallerinin Tecimselleştirilmesi	54
2.4. TÜRKİYE’DE ALTERNATİF FİLM İZLEME OLANAKLARI	60
2.4.1. Sinematek.....	60
2.4.2. Festivaller.....	63

2.4.3. İstanbul Modern.....	66
2.4.4. Pera Müzesi.....	67
2.5. MEKAN VE SEYİR DENEYİMLERİ ÇERÇEVESİNDE FİLM FESTİVALLERİ	67
2.5.1. Bir Topluluk Olarak Film Festivali Seyircisi.....	69
2.5.2. Alternatif Bir Mekan Olarak Film Festivalleri.....	70
3. TÜRKİYE’DE YENİ BİR OLUŞUM: BAŞKA BİR SİNEMA DENEYİMİ	
BAŞKA SİNEMA.....	79
3.1. BAŞKA SİNEMA	79
3.2. BAŞKA SİNEMA SEYİRCİLERİNİN DENEYİMLERİ	80
3.2.1. ARAŞTIRMANIN AMACI.....	80
3.2.2. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....	81
3.2.3. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ	83
3.2.4. ARAŞTIRMANIN EVRENİ VE ÖRNEKLEMİ.....	83
3.2.5. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI	87
3.3. ARAŞTIRMANIN BULGULARI	88
3.3.1. Başka Sinema Seyircisi ve Kültürel Sermaye İlişkisi	88
3.3.2. Mekanın “Alan”la Olan Bağlantısı ve Bir Direniş Mekanı Olarak Cadde Sinemaları	95
3.3.3. “Bizim gibi olmak” ve “aynı dili konuşmak”; Seyir Habituslarındaki Ortaklık	102
3.3.4. “Oyunun Kuralları”: “Patlamış Mısır” ve “Telefon” eyleyicilerin yazılmamış kuralları.....	107

TABLO LİSTESİ

Sayfa No.

Tablo 1: Karşı Sinema Anlatısı.....	39
Tablo 2: Başka Sinema'nın Son Üç Yıla Ait Gösterim Oranları.....	81
Tablo 3: Araştırmanın Örnekleme.....	85



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No.

Şekil 1: Araştırmanın Evreni.....	117
-----------------------------------	-----



GİRİŞ

Sinemaya gitmek bir gündelik hayat pratiği olarak, toplumlara ve dönemlere göre değişiklik göstermektedir. Bu değişimin en temel sebeplerinden biri olarak, modernizm ile başlayan sinema seyir deneyimlerinin modernizmin gelişmesiyle beraber ortaya çıkan mekânsal dönüşümlere bağlı olarak değişmesidir. İlk dönem sinemaların kendine ait bir sinema salonunun olmaması kafeler, binaların bodrum katı gibi küçük yerlerde gösterimlerinin yapılması toplum, kent ve sinema arasındaki bağın oluşmasında farklı dinamiklerin gelişmesine neden olmuştur. İlk dönem sinema gösterimlerinin yapıldığı yıllara denk gelen modernizm olgusu beraberinde işçi ve kent ilişkisini de çeşitli doğrultularda etkilemiştir. Bu durum sinemanın da aynı toplumsal düzende bu ilişkilerin açığa çıkardığı koşullarda şekillenmesini sağlamıştır. Kent dışında fabrikaların çoğalması, köyden kente göçlerin başlaması, fabrikalarda çalışan işçi gücünün fazlalaşması gibi sebepler toplumun gündelik hayatını dönüştürmede ciddi bir etkiye bulunmuştur. Fabrikadan çıktıklarında yorgunluklarını atabilecekleri bir serbest zaman etkinliği olarak değerlendirilen sinema bilet fiyatlarının da ucuz olması ile beraber işçi sınıfının ilgisini çekmiş ve o dönemin eğlence yaşayışının önemli bir parçası olmuştur. Bu durum, sadece işçi sınıfının değil, yine o dönem toplumsal yaşamın bir parçası olan göçmenlerin de katıldıkları bir alan olarak “demokratik bir deneyim ufku” (Hansen, 1991, s. 19) yaratan kamusal bir alan olmuştur. Daha önce kamusal alanlarda fazla bir görünürlüğe sahip olamayan işçi sınıfı, göçmen sınıfı gibi kesimler sinemanın “yan gösterimler”i sayesinde kendilerini kamusal alanın ortasında bulmuşlardır. Bu durum, Hansen tarafından sınıfsız bir alanın yaratıldığı bu ilk dönem sinemaları “alternatif kamusal alan olarak” (Akbal, 2004, s. 180) değerlendirilmesini beraberinde getirmiştir. Ancak ilk dönem sinemalar için bahsedilen demokratik alan toplumsal yaşamdaki dönüşümlerle beraber bozulmaya ve farklı dinamikleri ortaya çıkarmaya başlamıştır. Uzun metraj filmlerin çoğalması, sinemanın ticari bir unsur olarak kullanılmaya başlanması ve bu sebeple bilet fiyatlarının artması, kafe ve bodrum katındaki gösterimlerinden daha lüks alanlarda gösterilmeye başlanması işçi sınıfı ve göçmenlerden orta sınıfın eğlence anlayışına dönüşmesi gibi unsurlar, toplumsal anlamda sinemanın yerini dönüştürmeye başlamıştır. Bu tarihsel dönüşümden yola

ıkararak modernizme başat olarak ortaya çıkan sinemanın modernizmin gelişmesi ile nasıl dönüşümlerden geçtiği çalışmanın birinci bölümünde deneyim, mekan, kent, sinemasal deneyim bağlamlarından yola çıkararak tartışılmıştır. Bu modernizm olgusunda “toplumun bir bütün olarak kentleşmesi” (Lefebvre, 2011, s. 7) toplumsal bir olgu olan sinemanın da toplumla beraber kentleşmesindeki unsurlar göz önünde bulundurulmuştur. Daha sonra sinemanın bir kültürel deneyim olarak nasıl şekillendiği ve dünyadaki örnekleri çeşitli akademisyenlerin yaptığı sözlü tarih çalışmalarından da yararlanarak incelenmiştir. Bir “boş vakit” geçirme aracı olarak kurgulanan sinema gösterimlerinin gündelik hayatla arasında kurduğu ilişki çalışmanın problematiğine aldığı deneyim kavramı ile bağlantılı olarak önemsenmekte, dolayısıyla “boş vakit”in toplumsal alanda ortaya koyduğu politikliğin okunabilmesi (Lefebvre, 2010, s. 35) alışma için ufuk açıcı bir tartışma alanı sağlamıştır. Bu bağlamda birinci bölüm deneyim, sinema deneyimi ne demektir ve tarihsel süreçte mekanın dönüşümü ile beraber nasıl değişmiştir gibi soruların cevabının bulunduğu genel bir çerçeve oluşturmuştur. Birinci bölümün sonunda araştırma sorusunun cevaplarını tartışabileceğimiz bir kuramsal çerçeve olarak Pierre Bourdieu sosyolojisinin anahtar kavramları ele alınmıştır. Fransız sosyolog Pierre Bourdieu’nun toplumsal düzlemde makro incelemelerden mikro alanlara olan ilgisi ve bu mikro alanlara karşı geliştirdiği “ilişkisel” analiz yöntemi, araştırmada mikro bir alan olarak kodlanan Başka Sinema alanının ve içinde barındırdığı seyircilerin deneyimlerini anlamlandırabilmek için verimli bir taban sağlamıştır. Bu sebeple birinci bölümün ikinci kısmında araştırmanın bulgularını tartışmadan önce araştırmaya kuramsal bir çerçeve sağlayacak Pierre Bourdieu sosyolojisinin ana hatları, daha sonraki tartışmada yol gösterici olabilmesi açısından temel düzeyde tartışılmıştır. Çalışmada Başka Sinema seyircisinin sanat sineması seyircisi olarak kodlanması Bourdieu’nun sanatsal alanlarda en çok kullandığı kavram olan kültürel sermaye ilişkisini ön plan çıkarmış ve bu sebeple kültürel sermaye ve sanat ilişkisi çalışmanın sonuç tartışmasına katkıda bulanacağı düşünülerek ayrı bir başlık altında tartışılmıştır. Genel olarak birinci bölüm, deneyim kavramını seyir deneyimine taşıyarak Pierre Bourdieu sosyolojisinin habitus, alan ve kültürel sermaye kavramlarının seyir deneyimi literatüründe nasıl yer alabileceği tartışılmıştır.

İkinci bölümde, Başka Sinema seyircilerinin deneyimlerini kuramsal çerçevede tartışmadan önce bu seyircilerin Bourdieu terminolojisiyle yaklaştığımızda ise “eyleyicilerin” bulunduğu “alan”ı tanımanın araştırma için önemli olduğu düşünülmüştür. “Bize her gün festival” mottosuyla yola çıkan Başka Sinema oluşumu, film festivali alanını kendine bir referans noktası olarak gördüğünü belirtmiş ve içerisinde barındırdığı program ve etkinlikleriyle de bunu kanıtlamıştır. Bu bağlamda, Başka Sinema seyircisinin festival seyirciliği ile bir bağlantısı bulunmaktadır ve araştırma içerisinde ortaya çıkma amacı ve Türkiye’de yarattıkları platformun festival filmi gösterim platformu olarak şekillenmesi bize öncelikle film festivalleri ne demektir ve tarihsel süreçte nasıl şekillenmiştir genel çerçevesinin çizilmesi gerekliliğini göstermektedir. Film festivallerinin tarihsel süreçte ortaya çıkması sanat sinemasının gelişimi ile paralel ilerlemiş ve bu gelişimde de mekan olgusu ön plana çıkarak sinemanın mekan ve kentle olan ilişkisine bağlı olarak ortaya çıkan toplumsal sonuçlar bir kere daha çalışmanın kilit noktasına vurgu yapması bakımından önemli bir veri sağlamıştır. Gişe filmleri karşısında kendine bir gösterim mekanı bulma konusunda zorluk çeken sanat sineması gösterimlerine bir alternatif olarak doğan film festivalleri Bourdieu’nun sanatın, bilimin, eğitimin kendine ait özerk alanlar yaratmasından doğan “Ayrım”ın tartışılabileceği bir mikrokozmos sağlar. Kendini tarihsel süreçte de popüler/Hollywood/ ana akım sinemanın dışında konumlandıran sanat sineması hem anlatı yapısı, hem mekânsal yapısı hem de “seyircisi” açısından popüler sinemanın karşısında yer almaktadır. Başlangıcından bu yana gelişen ve çizilen bu ayrımlar bir eyleyici olarak sanat sineması seyircisini Bourdieu literatürü ile bağdaştırılması noktasında çeşitli dinamikleri ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda, genel olarak bilinen ancak literatürde de onaylanan popüler sinema seyircisinden ayrı olarak konumlandırılan sanat sineması seyircisinin genel bir çerçevesini çizmeden önce bu seyircilerin yer aldığı platformların (film festivallerinin) özelliklerinin neler olduğuna bakılmıştır. *Mekan ve Seyir Deneyimleri Çerçevesinde Film Festivalleri* başlığı Hayali Cemaat ve Alternatif Kamusal Alan olarak iki farklı tartışma alanı ortaya çıkarmıştır. Bu bölüm, Başka Sinema seyircisi ile yapacağım derinlemesine görüşmelere referans verebileceğim verileri de sağlayan araştırma kısmıyla çeşitli ortaklıkların olduğu bir alan sağlamıştır.

Son bölümde, Başka Sinema oluşumun başlangıcı, amaçları ve sinema endüstrisindeki oranlarının genel bir çerçevesini çizdikten sonra Başka Sinema seyircileri ile yapılan derinlemesine görüşmeler sonucunda ortaya çıkan verileri kurulan kuramsal çerçeve ile bağdaştırarak, Başka Sinema seyircilerinin deneyimleri araştırma soruları çerçevesinde tartışılmıştır. Araştırmanın başında iki temel araştırma sorusu ile yola çıkılmış literatür kısmı ve kuramsal çerçevenin oturmasıyla alt sorular çeşitlenmiştir.

Temel Araştırma Soruları;

- Başka Sinema seyircilerinin deneyimleri sanat sineması seyircisi olarak nasıl şekillenmektedir?
- Başka Sinema seyircileri kendilerini popüler sinema seyircilerinden farklı konumlandırıyorlar mı?

Araştırmanın Alt Soruları;

- Başka Sinema seyircilerinin kültürel sermayeleri ile seyir deneyimleri arasında bir ilişki var mıdır? Bu ilişki Türkiye’deki Başka Sinema seyircisi açısından nasıl ele alınabilir?
- Başka Sinema seyircilerinin mekan ve deneyim ilişkisi nasıl şekillenmektedir?
- Başka Sinema seyircisi kendi ile diğer Başka Sinema seyircileri arasında bir ortaklık kuruyor mu?

Bulguları elde etme konusunda çalışmaya uygun bir alan sağlaması açısından nitel yöntem uygun görülmüş ve mülakat ve katılmalı gözlem tekniği ile veriler elde edilmiştir. Elde edilen veriler araştırma soruları çerçevesinde ilişkiisel açıdan tartışılmış Pierre Bourdieu sosyolojisi ile bağlantılar kurulmuştur.

1. SİNEMA VE SEYİRCİ İLİŞKİSİ

1.1. MEKAN VE DENEYİM İLİŞKİSİ

Deneyim kavramı insana dair birçok yorumun temel bileşenlerini oluşturur. İnsanların deneyimlerine göre şekillenen yaşama şekilleri toplumların dönüşümlerinde önemli bir yer tutmaktadır. Deneyim kavramı her dilde küçük ayrıntılarla da olsa farklılık gösterebilmektedir. İngilizcede *experience* Fransızcada *exp  rience* ve İtalyancada *esperienza* olarak ifade edilen deneyim kavramı doğrudan “deney ve kanıt” anlamına gelen bilimsel bir olguya referans vermektedir. Kavramın içinde barındırdığı expereri/denemek ve perciculum/tehlike kelimelerinden anlaşılacağı gibi aslında “bir badire atlatmak ve bu karşılaşmadan bir şey öğrenmiş olarak çıkmaktan geldiğini akla getiriyor” (Jay, 2012: 28,29).

Modernleşme ile beraber deneyim kavramı modernleşmenin getirileri ile bağlantılı olarak dönüşmeye başlamıştır. Martin Jay’a göre Yunanca *pathos* kelimesi, sadece bilimsel bir deney olarak değil, “kişinin istemediği ya da arzulamadığı şeyleri de deneyimleyebileceğinin, bunların da başına gelebileceğinin kabul edilmesi” anlamına da referans vermesinden dolayı modern deneyim kavramı tartışmalarına öncülük etmektedir (Jay,2012: s.29). Modern deneyim kavramı tartışmalarında sıkça yer eden bir diğer kavram ise Almanca *Erlebnis* ve *Erfahrung* kavramlarıdır. Almanca Erfahrung kelimesi, İngilizcedeki “experience kavramı kadar olgusal bir yan anlama sahip değil”dir. Kelimenin kökeni olan fahren “hareketlilik” ve “seyahat etmek” anlamındadır ve bu anlam kelimeye “hem zamana ilişkin bir boyut, yani süre, alışıldık, tekrar ve dönüş iması yapıyor; hem de tecrübe eden öznenin bir derece risk aldığını ima ediyor”. Böylelikle Erfahrung İngilizce experience’nin direkt karşılığı olan Almanca Erlebnis’e göre daha farklı anlamları içinde barındırıyor (Hansen, 2004, s.149).

Kavram, bir yandan, tecrübe sahibi olma ve düşünömsellik (reflexion), ilişkiler ve bağlantılar görebilme, gerçeklik ve fanteziyi el çabukluğuyla birbirine geçirebilme, geçmişini hatırlama ve başka bir geleceğı tahayyöl edebilme yeteneklerine dayanıyor. Öte yandan tam da bu yeteneklerin, endüstrileşme, kentleşme ve modern tüketim

kültürünün saldırısı altında tarihsel olarak parçalanmasına ve dönüşümüne işaret ediyor. Böylece diyalektik bir dönüşle empatik anlamıyla tecrübe, tarihsel parçalanmanın, kaybın, kopuşun ve değişimin etkilerini kaydedilme ve bunlarla başedebilme yeteneğini içeren bir kavram olarak ortaya çıkıyor (Hansen, 2004, s. 150).

Erfahrung'un çağrıştırdığı şekliyle deneyim kavramı Charles Baudelaire, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Alexandar Kluge, Oscar Negt gibi birçok düşünür tarafından kullanılmıştır. Yazarlar deneyimi oluşturan toplumsal süreçler ve bu toplumsal süreçlerin deneyim üzerindeki etkisini tartışmışlardır. Örneğin Walter Benjamin'e göre savaşın ve tekniğin toplum üzerindeki etkisi deneyimi, eskiden yaşlıların gençlere aktardığı eğitici-öğretici deneyimlerden çıkarıp onu "savaş çığırtkanlığı"na dönüştürerek "yoksullaştırmıştır" (Benjamin, 2016: 26). Benjamin deneyim yoksulluğunu şu şekilde tanımlar;

Deneyim yoksulluğu: Bu, insanların yeni bir deneyimin özlemini duydukları biçiminde anlaşılmasın. Hayır, insanların özledikleri deneyimlerden kurtulmak...İnsanlar, dışsal ve de içsel de olsa kendi yoksulluklarını tertemiz ve açıkça ortaya koyarak doğru dürüst bir şeylerin ortaya çıkmasını sağlayacak bir çevreyi özlüyor (Benjamin, 2016: 30).

"Kamusallık ve Tecrübe" kitabının yazarları Oscar Negt ve Alexander Kluge, deneyimin kolektif biçimini tartışmaya açarak, kamusal alandaki "toplumsal ufku" yaratılabilmesinin deneyimin toplumsal olarak nasıl gerçekleştirildiğine bağlı olduğunu gösterirler. Bu bakış açısından hareketle Negt ve Kluge, burjuva kamusal alanın içerisinde gerçekleşen deneyimlere olumsuz bir anlam yüklerken, burjuva kamusal alanın dışında oluşturulacak ve içinde "deneyim ufku" barındıracak kamusal alanın olasılıklarını görmeye çalışırlar (Negt, Kluge, 2018).

Adorno'nun (2011) kitle kültürünün deneyimlerinin kültür endüstrileri bağlamında şekillendirdiğine yönelik kitabı, deneyimin "yoksullaşması"nın farklı bir

boyuttan incelenmesidir. Benjamin'in deneyim ile ilgili düşünceleri, Adorno'nun deneyimin "tehlike altında" olmasına yönelik uyarıları, Negt ve Kluge'in "deneyim ufkunu" bulmaya yönelik arayışları modern yaşamla beraber deneyimin kaybolmasına yönelik tartışmalardır. Bu tartışmalardan anlaşılıyor ki geçmişte deneyim pozitif bir olguya denk gelirken modern yaşamla beraber dönüşmüş ve negatifleşmiştir. (Jay, 2012: 18). Böylelikle genelde pozitif bir anlamı içinde barındıran deneyimin giderek negatif bir hale bürünmesine neden olan olgular tartışılmaya başlanmıştır. Bu olgular, Hansen'in de Efrahrung kavramını açıklarken belirttiği gibi "endüstrileşme, kentleşme ve modern tüketim kültürünün saldırısı altında tarihsel olarak parçalanmasına ve dönüşümüne" işaret etmektedir (Hansen, 2004, s. 150).

Deneyimin "yoksullaşması" veya "parçalanması"na yönelik nedenlerin sebebi modernleşme ile beraber dönüşen zaman-mekan olgusundan bağımsız düşünülemez. Bu bağlamda, "Modernizm, kendi uzun soluklu ikliminde, kendi zamanını ve mekanını iyice tanımlayarak ve diğer bütün deneyimleri kendine tabi kılarak, kendisinden doğru açıklamanın meşru söylemini yaygınlaştırdı"(Süalp, 2004, s. 17). David Harvey de dünyanın bu tahripkarlığını zaman-mekan sıkışması olarak değerlendirir ve kapitalizme vurgu yapar; "Marksist açıklamalarla sınıflar arasındaki mücadelelerin sonucu olan dünya tarihinin nasıl ve neden çoğu zaman son derece tahripkar olabilen jeopolitik çatışmalara gömüldüğü meselesi, basit bir kaza gibi ele alınamaz. Bunun kökleri kapitalizmi eşitsiz coğrafi gelişme kalıplarına zorlayan ve aşırı birikim sonucu bir dizi mekânsal çözüm arayışına iten politik-ekonomik süreçlerde yatabilir" (Harvey:2010 s.236).

Marshall Bermann, modernleşmenin temelinde yer alan ilerleme fikrinin, modernizmin öncesinde ve sonrasında dünyanın geldiği boyutu, insanın bu süreçte geçirdiği dönüşümü Faustvari bir kavramsallaştırmayla açıklar. Bermann, kendini ilerlemenin büyüüne kaptırmış Faustvari dünyadaki insan için şöyle der; "Bir doğal seleksiyon süreciyle Faustvari İnsan kendi yarattığı çevrenin dışına atılmaktadır" (Bermann, 2014 s.117). Bu karanlık atmosfer aslında tam da insanların modern deneyimlerinin bir göstergesi olarak şekillenmektedir (Bermann, 2014, s. 32).

Bu bağlamda, deneyim ülkelerin sosyo-ekonomik, politik ve ideolojik dönüşümlerinin bir parçası olarak dönüşen mekanlar içerisinde gerçekleşirken, deneyimin de bu bağlamlardan kopuk olması düşünülemez. Deneyim ve mekan bu doğrultuda dış etkenlerin ve zamanın değişimine paralel olarak şekillenmektedir. “Bu dinamikler, mekanın, kültürün ve ideolojinin üretim ve yeniden üretim sürecinde bizi yer alır; ivme katan güçlerden birini oluştururlar. Bu dinamikler, aynı zamanda, gözle görülen mekan tasarımlarında, kültürel ve kamusal deneyimlerde, ideolojik söylemlerde ve deneyimlerde yaşam alanları bulur, onların içinde yerleşir, onlardan etkilenir ve dönüşüme uğrarlar”. (Akbal, 2004: 26)

Mekanın dönüşümü ve buna bağlı olarak dönüşen deneyim kendi içerisinde birçok tartışmanın temel noktaları olarak görülmektedir ve her geçen gün bunun üzerinden temellenen çalışmalar artmaktadır. Bu tartışmanın çalışma için önemli olan kısmı genel bir çerçeveden deneyim kavramının ne olduğu ve süreç içerisinde hangi noktalarda dönüşüme uğradığının “seyir deneyimi”nin gelişiminden bağımsız düşünülemez olduğudur. Çalışmada deneyimin kentsel, sosyo-ekonomik ya da politik dönüşümleri seyir deneyimini doğrudan etkileyen bir durum olduğu düşünülmektedir. Bir sonraki bölümde deneyim ve mekan ikilisinin, sinemasal deneyim olarak nasıl şekillendiği tartışılmıştır.

1.2. SİNEMA DENEYİMİ VE KENT İLİŞKİSİ

Kent ve iktidar, iktidar ve toplum, toplum ve kent ilişkisi birçok akademik araştırmanın konusudur. Bu ikililer arasındaki ilişki ve dönüşüm gündelik hayat deneyimlerine dolaylı bir müdahaleyi getirir. Sinemanın kent ortamına dahil olması sanayileşme sürecinin ilk dönemine denk gelir. Bu bağlamda modernleşme ve kentleşme sürecinin sinemanın mekânsal yapısıyla doğrudan ilgili olması sinemanın seyircisi ile kurduğu ilişkiyi de etkilemektedir. Bu anlamda sinema ve kent ilişkisi çok yönlü bir tartışmayı beraberinde getirmektedir. Yönetmenlerin ele aldığı konular anlamında metinsel düzlemde incelenen kent ve sinema ilişkisi, sinema salonlarının kentsel dönüşümün bir parçası olarak değişmesi bağlamında kent, sinema ve seyirci ilişkisi, kent ve sinema başlığı altında tartışılan önemli konulardır. Sinema deneyimi, Akbal’a göre; “toplumsal olarak üretilebilen çok sesli, çok çehreli bir deneyim ufkudur”

(Akbal, 2004: 27). Bu bölümün amacı, “çok sesli deneyim ufku”nun bir parçası olan sinemasal deneyim ve kent ilişkisinin seyirci bağlamında yansımalarının neler olduğunu göstermektedir.

Henri Lefebvre’nin Kentsel Devrim kitabında tartıştığı “toplumun bir bütün halinde kentleşmesi”(Lefebvre, 2011: 7) hipotezi, toplumun bir parçası olarak sinema seyircisinin nasıl kentleştiği, “kent toplumu”nun bir parçası olarak sinema ve seyirci yapısını nasıl dönüştürdüğü önemlidir. Kırel’in de belirttiği gibi ;“Küresel kapitalizmin, sermayenin gezici varlığının ve küresel tüketim ilişkilerinin dayatmaları sinemanın ekonomi politığını de değiştirecek, kentlerin ve ekonomik ilişkilerin bu değişimi sinema ve kent ilişkisini de etkileyecektir”(Kırel, 2012: 60).

Sanayileşme ile beraber dönüşen kent ortamı, mekanlarla beraber insana ait deneyimleri de dönüştürmeye başlar. Sanayileşme ile beraber iş yaşamının endüstriyel alanda yoğunlaşması serbest zamanın azalmasına neden olmuş ve bu durumun sonucunda insanların bu dar zamanlarını değerlendirebilecek bir eğlence arayışını doğurmuştur.

Sinemanın ilk gösterimlerinin kafelerde ya da bir binanın bodrum katında gibi, sinema gösterimine özel olmayan mekanlarda gerçekleştirilmiştir. Bu sebeple gösterimler “yan gösterimler” olarak adlandırılmıştır. Yan gösterimler, ilk dönem sinema seyircisinin kamusal yaşamının bir parçası olmaya başlar. Amerika’da 1905 ve sonrasında ortaya çıkan Nickleodanların işçi sınıfından kentli yoksul kesime ve yeni göçmenlere kadar çeşitli yelpazeden topluluklara kapılarını açması yeni bir kamusalılık olgusunu meydana getirmiştir (Hansen, 2009, s. 98).

Nickleodan’larda sinema gösterimlerine katılan seyirciler “daha önce seyirci olarak bile bulunmadıkları bu kamusal platformda “seyirci” olarak değerlendiriliyordu”. O dönemde bu değerlendirme kapsamında nickleodanlar, “demokrasi tiyatrosu” veya “emekçi üniversitesi” gibi isimlerle anılmaktadır ve farklı kesimlerden birçok insanı bir araya getirme potansiyeli sebebiyle bir “arabulucu” görevi üstlenmektedir (Akbal, 2004, s. 176). Sinema gösterimlerinin 1910’lardan sonra dikkat çekici bir şekilde popüler

olması zengin kesimin de ilgisini çeker ve onlar da bu kalabalık gösterimler içinde yer alırlar.

Seyircilerin şaşırtıcı sayısı, sinemayı eski eğlencelerden ayıran tek olgu değildir. Zengin Amerikalıların davranışları üzerine yapılan bir incelemesinde Charles Musser, XX. yy'ın ilk on yılında, bu insanların halkın içine karışmamak için prestijli yerlerde düzenlenmiş ve bilim ya da coğrafya belgesellerine ayrılmış seanslarla epeyce para ödediklerini açıklıyor . 1910'dan sonra, kamuya açık salonlarda gösterilen konulu filmlerle baştan çıkmış zenginler, nihayet her sinemayı farklı sınıflar arasında karşılaşma yeri haline getirerek genel kalabalığa karıştılar (Sorlin,2014: 25).

Bu durumyla sinema salonları farklı sınıfların bir arada bulunduğu “nadir” alanlardan biri olarak “sınıf farkı olmayan” bir kitle eğlencesine dönüşür (Sorlin,2014: 26). Hansen, farklı sınıfların bir arada bulunmasından dolayı ortaya çıkan “demokratik” alana sahip ilk dönem sinemaları öngörülemeyen bir “deneyim ufku” yarattığını söyler (Hansen, 1991: 19).

Modernizmin bir etkisi olarak dönüşen kamusal alan kavramı kent ortamında sinema seyircisi olma durumunu, hem metropol olgusunun yükselmesi hem de sinemanın gelişmesi açısından etkilemektedir. Hansen'e göre metropol yaşam ve sinema ikilisi, Almanya'da kamusal alanda geri plana itilen kadınların “pasif de olsa” görünür kılınması sağlamıştır. Bu durum Hansen'e göre sinemanın alternatif bir kamusal alan oluşturma potansiyeline karşılık gelmektedir. Çünkü sinema sadece çeşitli sınıflardan toplulukları bir araya getirerek sınıflar arası çizgilerin bulanıklaşmasını değil aynı zamanda toplumsal tabakada mahrem olarak görülen kadının sinema salonlarında kadın seyirci olarak görülmesinin bir sonucu olarak sinema salonları, kamusal ve özel alan ayrımını yerinden ederek yeni bir kamusal boyutu getirmiştir(Akbal, 2004, s. 180). Bu bağlamda, erken dönem sinema deneyimleri göçmen, işçi sınıfı ve kadın olarak “ötekilerin” kamusal alana dahil edilmesi bakımından değerlendirilir.

Türkiye'deki sinema gösterimleri de dünyada şekillenen ilk dönem seyir deneyimleri ile benzerlik göstermektedir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu 1920'ler ve 1930lı yıllarda Türkiye'de sinema sadece merkez kentlerde bulunmaktaydı. O dönemde ilk gösterimlerinin yapılması ve filmlerin çoğalmasıyla beraber seyirci yeni

bir eğlence olarak sinemaya gitmeye başlamıştır. Ancak bu etkinlikteki temel amaç filmin konusuna olan ilgiden değil, “sinemaya gitme”nin hem yeni hem de ucuz bir eğlence olarak görülmesidir (Ayça, 1992: 118). Başlarda “burjuva ve kültürel seçkinler tarafından küçümsenen sinema” gündelik hayat içerisinde kendine yer etmeyi başararak, “Karagöz ve Meddah gibi temsillerin” yanına katılmıştı (Öztürk, 2007, s. 23).

Ancak bu “demokratik”, “heterojen” ve ötekilerin kamusal alanadaki görünür kılındığı sınıfsız bir yapı olarak değerlendirilen sinema 1914 yılında uzun metraj ticari filmlerin fazlaşmaması ve bilet fiyatlarının artmasıyla beraber dönüşmeye başlamıştır (Hansen, 2009, s.99). İşçi sınıfının, göçmenlerin, yersiz yurtsuzların “aşağı mahallelerinde” (Akbal, 2004, s. 171) yer alan ve “serbest zaman” arayışlarını karşılayacak ucuz bir eğlence arayışını karşılayan sinemanın bununla bağlantılı olarak kent ortamının merkezine dahil edilmesi hızlanmaya başlamıştır. Bu durum ilk dönem sinemalarının “yan gösterim” seviyesinden daha yukarı, opera ve tiyatro gibi geniş salonlara transfer olmasını sağlamıştır (Morva, 2006, s. 119). Yan gösterimlerin geniş salonlara olan transferleri sinema gösterimlerinin de “ticari” bir potansiyel olarak görülmeye başladığının bir göstergesidir. Artık sinema gösterimleri, ilk dönem sinemaların birincil seyircileri konumundan değerlendirilen işçi sınıfı, yeni göçmen ve kentli yoksul vb. gibi heterojen bir topluluğu değil, “homojen bir nüfus imgesi” yaratan tüketici olarak görülen orta sınıfa hitap etmektedir (Hansen, 2009, s.99).

Artık işçi sınıfı ve göçmenlerden oluşan seyirci kitlesinin olduğu sinema salonlarının “varoş”luğu eleştirilmeye başlanmış ve bu eleştirel karşısında sinema salonları sahipleri hedef kitlesini orta sınıfa yönlendirerek yeni “sinema sarayları” oluşturmaya başlamıştır (Morva, 2006, s. 120). Bu sinema sarayları orta sınıf seyircinin her türlü ihtiyacını karşılayacak daha çok tüketim kültürünün de yavaş yavaş bağlantılandırıldığı bir yapı haline gelmeye başlar.

“..kemerler, merdivenler, sütunlu lobiler, içerde ise, antre, lobi, fuaye ve dinlenme ve bekleme salonları, resim sergileri, ebeveynlerin film izlerken çocuklara bırakacakları oyun odaları olan sinema sarayları yapmıştı. Klimalarla sinemayı yazın gidilebilecek etkinliklerden biri haline getirmişti. Buna karşılık pek çok Avrupa kentinde sinemaların öncelikli yeri geleneksel eğlence semtleri olmaya devam etmiştir. 1895 yılında bir yenilik olan sinema, sinema sanayileşme ve

kentleşme olgusuyla paralel gelişmeler sonucu 1915 yılında bir endüstri olmuştur” (Morva, 2006, s. 121).

Neale, erken dönem proleter seyirci kitlesinin yerini alan yeni seyirci grubunun tamamen proletaryadan uzaklaşan değil hem burjuva seyircisinin hem de proleter seyircinin ikisine de hitap eden “popüler bir eğlence formu” ürettiğini söyler (Neale, 2010, s.102). 1970’lerde ise televizyon, insanların serbest zamanını geçirebilecekleri yeni bir eğlence aracı doğmaya başladı. Evde ayaklarını uzatarak hiç para vermeden izlenebilecek televizyon sinema seyircisinin salonlardan çekilmesine sebep olmuştur. 1980lerde videokaset teknolojisinin de gelişmesiyle beraber sinema salonları seyirci potansiyelini hızlı bir şekilde kaybetmeye başlamıştır. Bu bağlamda seyircinin azalışının en önemli sebebi serbest zamanını değerlendireceği alternatif teknolojilerinin ortaya çıkmasıdır. Bu durumun sonuçları, sinemanın hem ekonomik hem de kültürel anlamda dönüşümüne neden olmuştur. Küçük sinema salonlarının kapatılması ve büyük sinema salonlarının tutunabilmeleri için seyirciyi çekecek yenilikleri getirmesi seyir deneyiminin kültürel yapısını değiştirecek adımları başlatmıştır (Pusnik, 2015: 60).

Türkiye özelinden bakıldığında ise 1990’lı yılların başında İstanbul’da bulunan 60 açık hava salonunun kapanması, tek ve büyük salonların kapanmaya başlaması soncunda sinema salonları ticari kaygılarla dönüştürülen yeni görünümelerini anlamaya başlamışlardır (Tan, 2016, s. 47). Ticari bir kaygıyla yapılan ve aynı anda birçok filmin gösterim şansı bulduğu bu tarz salonlar, multipleks olarak adlandırılmaktadır. Multipleks sinema salonlarının ilk örneği 1963 yılında Amerika’da bir alışveriş merkezinde açılmıştır. Bu tarz salonların Avrupa’da yaygınlaşmaya başlaması ise 1980lerin sonunda “dünyanın dört bir yanında serbest pazar söyleminin yükselişe geçtiği, ekonomik, toplumsal ve kültürel alanda önemli dönüşümlerin yaşandığı, tüketimin gündelik yaşam üzerindeki belirleyiciliğinin arttığı” döneme denk gelir (Tüzün, 2013: 88). Endüstrileşmenin bir sonucu olarak kapitalist şirketlerin mekan üzerindeki tahakkümleri de tecimsel ve “para getiren” filmlerin salonlarda daha fazla yer alması sonucunu beraberinde getirmiştir. Gösterim olanaklarını sahip olma açısından neo-liberal politikaların da bir yansıması olarak, tecimsel filmlerin gösterim olanaklarına sahip olma şansı daha fazla olmuştur. Tek perdeli büyük sinema salonlarının da mimari özellikleri ticari kullanıma uygun hale getirilen mekan algısıyla

paralel olarak dönüşerek, mültipleks salonlar haline gelmeye başlamışlardır. Hem salonların bölünmesi hem de teknolojik yeniliklerin salonlara eklenmesi (ses sistemi, rahat koltukları vb.) gibi mekanın yapısal anlamda dönüşümü seyir deneyimini “alış veriş merkezleri içindeki çoklu (multiplex) salonlar aracılığıyla tüketim kültürüne” eklenmesine sebep olmuştur (Erkılıç, 2009: 150). Bu bağlamda sinemanın mekânsal ve kültürel dönüşümünde etkili olan neoliberal politikalar Türkiye’deki sinema ve kent ilişkisinin de temel argümanlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Mimari yapının kentsel dönüşüm bağlamında şekillenmesi ve sinema salonlarının bu şekillenmeden nasibini almasının yakın dönem örneklerinden biri olarak Beyoğlu Sineması gösterilebilir. Kirel, Beyoğlu’nda yer alan sinema salonlarının kapanma tehlikesinde olmasını bu dönüşüm bağlamında dönüşrlmesinin tartışılması gereken önemli bir konu olarak altını çizerek (Kirel, 2012, s. 100). Erkılıç da Beyoğlu Sinemasının mültipleks sinemalar karşısında verdiği savaşın mekânsal dönüşümün en bariz rneği olarak değerlendirir. Beyoğlu Sineması’nın çıkış noktasının “yıllardır sinemalar kapatılıp pasajlar yapıldı. şimdi pasajı sinema yapıyoruz!” sloganı olması ve kentsel dönüşüm karşısında bir mücadele alanı olarak yarattıkları bu alanın kaybolma tehlikesi altında olması karşısında Erkılıç şu soruyu gündeme getirir; “işletmecilik büyük şirketlerin eline geçtikçe, alışveriş merkezleri sinema salonu alanında belirleyici mi oluyor? (Erkılıç, 2009: 150).

Sinema salonları ve seyircileriyle olan ilişkilerin kentsel bağlamda tartışıldığı bir diğer konu çevrekent ve merkez olarak ayrılan sinema salonlarının ayrı bir ideolojiyle konumlandırılması üzerinedir. Türkiye özelinden bakılırsa burada karşımıza çıkan iki temel durum var; birincisi ülke genelinde sinema salonlarının çoğunluğunun merkez kentlerde toplanması ve bazı ilçelerde hiç sinema olmaması, sinema salonu var olan illerde de bir ya da iki tane bulunması ve buralarda gösterilen filmlerin çoğunluğunun gişe filmleri olmasıdır. İkinci durum ise genellikle “dünya sineması” olarak adlandırılan sanat ve deneysel filmlerin sadece kentin merkezinde yer alan sinema salonlarında gösterim olanağı bulması ya da hiç bulamaması, gişe filmi olarak adlandırılan tecimsel kaygılar güdülerek yapılan filmlerin çevrekent ve merkezin çoğunluğuna yayılmış olan alışveriş merkezlerinde yer almasıdır.

90'ların sonunda dönüşen kent politikaları kültürel platformlarda da kendini gösterir. Bunun önemli göstergelerinden biri sinema salonlarının içerisinde ve bulunduğu mekanlarda yapılan değişiklikler gösterilebilir. Sanat ve deneysel filmler daha çok merkezi alanlarda yer alırken, ticari filmler, çevre kentlerde ve alışveriş merkezlerinin içinde bulunmaktadır. Kristian Feigelson'a göre bu durum toplumsalın parçalanmasına ve ortak deneyim duygusunun yitimine sebep olmaktadır. Feigelson bu anlamda "sinema toplumsal bağın yeniden kurulmasına katkı da bulunabilir mi?" (2004, s.37). sorusundan yola çıkarak sinemanın dernekler aracılığıyla yeniden canlandırılabilme potansiyeline vurgu yapar ve bu canlandırmanın ortak "yaşam deneyimi"ni tekrardan kurulmasını sağlayabileceğini belirtir (2004, ss.40, 41).

Öztürk'e göre İstiklal Caddesi ve Bahariye Caddesi gibi merkez yerlerde yer alan sinema salonlarında gösterilen dünya sineması örnekleri yeterli donanımına sahip olmayan salonlarda gösterim imkanı bulabiliyor (Öztürk, 2004, s.46).

Film sanatının 14-15 milyonluk bir metropolde bir iki caddeye sıkıştırılması ise, İstanbul'daki merkez-varoş arasındaki toplumsal ve kültürel parçalanmayı hemen gösteriyor. Sınıfsal parçalanmaların yanı sıra, kültürel, dinsel ve etnik parçalanmaların da yaşandığı İstanbul varoşlarının ise kültürel sine-masal deneyimleri "asgari düzeydedir" (Öztürk, 2004, s.46).

Sinema gösterimlerinin merkez ve çevre-kentlerde gösterilmesine yönelik tartışmaların dışında bu gösterimleri etkileyecek yeni bir aracın ortaya çıkmıştır. Televizyon, DVD gibi teknolojik gelişmelerin seyir deneyimlerine olan etkisinin yanında yeni dönem gelişmelerden biri olan İnternet de seyir deneyimlerine yeni bir boyut getirmiştir. Brian Price, *Sanat/Sinema ve Günümüz Kozmopolitliği* adlı makalesinde seyir deneyiminin küreselleşme ile beraber olan dönüşümünün farklı bir noktasına dikkat çeker. Küresel sanat sineması olarak tartıştığı olgu, filmlerin internet aracılığıyla yayılması ve filmlere kolay ulaşılabilir olmanın seyirciyi mekandan koparan bir deneyim tartışmasına götürmektedir. Price, Benjamin'in Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilen Çağda Sanat Yapıtı makalesinde sanatın evrenselleşmesine ve demokratikleşmesine dikkat çektiği noktaya vurgu yaparak kolay ulaşılabilir olan sanat yapıtına olanak sağlayan internetin "Benjamin'i çok kızdıracak

bir evrensel eşitliği sağladı”ğını söylemektedir (2018, s.210). Çünkü Price’e göre demokratik bir seyir deneyimini yarattığı düşünülen filmlerin kolay bir şekilde erişime açılması aslında sinemasal deneyime işaret eden toplumsal ve kültürel olguları birbirinden koparmaktadır. DVD satın alarak ya da internetten izleyerek sinemasal deneyim mekandan koparılan seyirci “kozmopolit bir tüketici” konumuna oturtulmaktadır (2018, s.210).

Dünya kültürünü onu izleyerek, izleyerek ve evi terk etmeksizin kültürel çeşitliliğin bir biçimini deneyimleyebiliriz. Ve böylece, uluslar-ötesi çatışmalara tepkimiz, yaşanmış bir karşılaşmanın yüz yüze aktarımını takiben gelen, bireyi tam anlamıyla gerekli ve kusurlu uyarlamaları yapmak zorunda bırakan yaşanmış deneyimlerden azade kalırız (Price, 2018, s.216).

Sinemanın modernleşmenin ilk dönemi ile beraber ortaya çıkması ve seyrinin modernleşme sürecine bağlı olarak dönüştüğü görülmektedir. Bu dönüşümün temel sebebi modernleşmenin kentsel tezahürü ile ilgili olmasına bağlı olarak sinemanın ilk gösterimlerinin de bir kent ortamında yapılmasıdır. Hem neoliberal politiklardan bağımsız düşünölemen kentin dönüşümü hem de teknolojinin ve sosyal ağların gelişmesiyle beraber ortaya çıkan küreselleşme olgusu kent, sinema ve seyir deneyimlerinin temel bileşenlerini oluşturmaktadır. Canlı bir organizma olarak düşünüöen kent ve sinema olgusu bu bileşenler çerçevesinde dönüşmeye devam etmektedir. Bir sonraki bölümde tüm bu dönüşömlerin içerisinde seyircilerin sinemaya gitme deneyimlerinin kültürel bir deneyim olarak nasıl gerçekleştirdiklerine bakılacaktır.

1.3.KÜLTÜREL BİR DENEYİM OLARAK SİNEMAYA GİTMEK

Deneyim ve kentle olan ilişkisi bağlamında sinemanın dönüşümü devam ederken toplumların kültürel anlamda sinemaya gitme deneyimleri de kendi içlerinde bazen benzer bazen farklı deneyimleri yansıtır. Toplumların sinemayla olan kültürel ilişkisinin nasıl gerçekleştiğı önemlidir. Akbal’ın Yeşilçam filmlerinin toplumsal gerçekliğı yansıtmamasına karşın insanların kolektif bir şekilde gerçekleştirdikleri seyir deneyimlerinin sinemayı nasıl toplumsallaştırdığından bahseder; Sinemaya gitmek, bir filmi izlemekten ötesinde birlikte olmanın ve gündelik hayatta bir parantez açmanın

aracı olarak görüldüğünü söyleyen Akbal, toplumsallaşmanın bir parçası olarak sinema deneyimini değerlendirir.

Komşu teyzelerin şefkatleri ve azarları arasında, ahşap ve kagır güzelim evlerin tek tek apartmanlara dönüştüğü, oyunların içine mermeri mozaik parçalarının, camları tutsun diye sürülen macunların, inşaatların, kum yığınlarının karıştığı çocukluğun toplumsal sineması; anlattıkları, konuları, üslupları ya da üretim tarzlarından dolayı toplumsal değildi aslında. Sadece bizim seyir deneyimiz onu toplumsallaştırıyordu. Birlikte seyretmenin, günlük hayatın ortak parantez anlarının paylaşımı olarak; ortak, toplumsal bir seyirden söz edilebilirdi (Akbal, 2008, s.8).

Dilek Kaya'nın Eski İzmir Sinemaları üzerine yaptığı çalışmasında dönemin seyir deneyimlerinin sosyal yaşamda nasıl şekillendiği dönemin seyircilerinden söylemleri üzerinde anlamlandırırız. Genellikle 1950'ler ve 60'ların sinema deneyimlerini anlatan görüşmecilerin söylemlerinde sinemaya gitmenin o dönemde insanlar için özel olarak hazırlanıp gidilen, günler öncesinden heyecanla beklenen bir etkinlik olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. Kaya, o dönemde öğrencilerin okuldan kaçarak sinemaya gitmesi üzerine, gündüz saatlerinde öğrencilerin sinemaya gitmesi yasaklanması ve gündüz seanslarında öğrenciye bilet kesen sinema salonlarının cezalandırılacağı üzerine haberlere yer verir (Kaya, 2017, s. 109). Çocukların belli seanslarda sinemaya gitmesinin yasaklanmasına yönelik benzer bir örnek Saryusz-Wolska'nın İkinci Dünya Savaş'ı sonrası Berlin'deki sinemaya gitme deneyimlerine yönelik yaptığı çalışmada görülür. Savaş sonrası dönemde erkek nüfusunu azalmış ve buna bağlı olarak kamusal alanda kadın ve çocukların görünürlük oranı fazlalaşmıştır. Bu durum, Berlin'in savaş sonrası bu düzeni sinemasal gösterimleri kadınlara ve çocuklara yönelik şekillenmeye başlamasına sebep olmuştur. Sinema dergilerinde daha çok kadınlara yönelik reklamların yer almaya başlaması buna örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca yine aynı dönemde Noel öncesi sinema gösterim programlarında belli seanslarda çocukların alınmasına yönelik yasaklar uygulanmıştır. Saryusz-Wolska bu yasağı Noel zamanı çocukların aileleriyle geçirmesini teşvik etmeye yönelik olduğunu belirtmiştir (Saryusz-Wolska, 2015: 769). Bu durum, gündelik hayattaki toplumsal yaşamla sinemanın nasıl iç içe geçtiği ve çalışmada görüşmecilerin ifadelerinden çocuktan yaşlıya her yaş grubundan insanın sinema deneyimine sadece bir

film izlemenin ötesinde sosyal yaşamın bir parçası olmanın aracı olarak anlam yüklediğini göstermektedir.

Karina Avayerd, Avustralya'nın kırsal kesiminin sinemaya gitme pratiklerine dair yaptığı araştırmada insanların tek başına sinemaya gitmeyi genellikle tercih etmediği üzerinde durur. Sinema bir sosyal etkileşim mekanı olarak değerlendirilir ve görüşmeciler ancak kimse gitmeyi kabul etmezse tek başına sinemaya gitmeyi tercih ettiği görülür (Avayerd, 2011: 298). Avayerd'in çalışmasında özellikle kırsal kesimin sinema deneyimlerinde metropol sinemalara karşı bir tedirginlik ve tercih etmeme durumu gözlemlenir. Bunun sebebini ise görüşmeciler, "tanıdık birini görme" şansı olmadığından kaynaklı olduğunu söylerler (Avayerd, 2011: 298). Avayerd, Robert Allen'in film seyretmeye yönelik heterojen deneyim yapısına sahip olduğu ile ilgili çalışmalarına karşılık, kırsal kesimde yaşayan insanların kendi sinema salonlarına dair yarattığı duygusal deneyimlerin aynı zamanda homojen bir "biz" olma duygusu yarattığının da önemli olduğunu vurgular (Avayerd, 2011: 304).

Hasan Akbulut'un 1960 ve 1980 arası Türkiye'deki sinema deneyimleri üzerine yaptığı sözlü tarih çalışmasında o yıllardaki sinema deneyimlerinde bazı belli başlıkların ortaya çıktığını gözlemlemiştir. O dönemlerde yaşamış insanların anıları ile ortaya çıkan sinema deneyimlerinin daha çok sinemanın o dönemde eğlenmek için yapılan hemen hemen tek aktivite olduğu ve bu aktivitenin kolektif bir şekilde yapılmasının tercih edildiği sonucu ortaya çıkmıştır.

Sinema anlatılarında dikkat çekici olan şey, sinemaya gitme deneyiminin çoluk-çocuk, genç-yaşlı, kadın-erkek, ailece, 'mahallece' gidilen kolektif bir deneyim olarak tanımlanması ve bu deneyimin günümüzde artık olmaması nedeniyle geçmişe bir özlem/ nostalji üretmesidir. Geçmiş seyir deneyiminin bu denli kolektif olarak hikâye edilmesinin etmenlerinden biri, gerçeklikte de sinema deneyiminin kolektif olarak icra edilmesi; diğeri ise, bu deneyimin, Yeşilçam filmleri ve anılar, hatırlar gibi kültürel yeniden üretimlerde de kolektif olarak kodlanmasıdır (Akbulut, 2014, s. 8).

Çeşitli toplumlardaki seyir deneyimlerinin genel özelliklerine baktığımızda benzer sinema deneyimleri ile karşılaşmaktayız. Lakshöi Srivinas, 1996-1998 yılları arasındaki Hindistan'ın Bangalore şehrindeki anaakım seyirciler üzerinde yaptığı

etnografik çalışmasında yerel halkın film seyretme deneyimlerinin yaşlı, genç ve çocuk, ailenin her üyesinin beraber yer aldığı bir grup aktivitesi olarak gerçekleştirdiğini gözlemlemiştir. Daha önce hiç yalnız sinemaya gittiniz mi sorusuna hayretle bakan katılımcılar, bunun ne kadar üzücü bir durum olduğunu ve daha önce yalnız sinemaya gitmediklerini belirtmişlerdir. Srivinas, katılımcıların bu soruyu “Birçoğu, grup ya da aile deneyimleri hakkındaki varsayımları kamusal alanlardaki boş zaman deneyimleriyle çok yakından ilişkili olduğu için garip bir soru olarak” karşıladıklarını söyler. Çünkü onlar için sosyalleşmenin bir parçası olan sinemaya tek başına gitmek “anti-sosyal” ve “doğal olmayan bir davranış” olarak görülmektedir (Srivinas, 2002:161).

Srivinas, Hindistan’daki seyirci ile Amerika’daki seyirciyi kıyaslayarak farklı kültürlerin sinema deneyimlerinin nasıl değiştiğine dikkat çeker. Örneğin Amerika’da seyirciler sinema salonlarında özenli ve saygılı davranırken, Hindistan’daki sinema salonlarında seyirciler sürekli yüksek sesle konuşur ve ailecek gitmenin verdiği durumun da bir parçası olarak sürekli ağlayan çocukların sesleri duyulur. Bu bağlamda Srivinas, “hareketliliği” Hint seyircisinin kültürel deneyimini şekillendiren bir özellik olarak niteler (Srivinas, 2002:164). Ayrıca görüşmecilerin aynı filmi başka gruplarla tekrar tekrar gidebildiklerini belirtmeleri (Srivinas, 2002:168) sinemaya gitmenin sosyal bir etkinlik olarak görüldüğünün kanıtı olarak okunabilir.

Marusa Pusnik (2015), çalışmasında derinlemesine görüşme yaptığı 180 katılımcı ile Slovenya’daki sinemaya gitme pratiklerini incelemiştir. Yaptığı çalışmada çoğu katılımcının izledikleri filmleri hatırlamadığını ancak film izleme sırasında yaşadıkları olayları net bir şekilde hatırladıklarını gözlemlemiştir (2015:63). Slovenya’daki sinema deneyimlerinde de sinemanın ailelerin toplandığı, arkadaşların bulunduğu sosyal bir karşılaşma alanı olarak değerlendirildiği gözlemlenmiştir. Dahası, sinema salonun kamusal bir alan olmasına rağmen, insanlar kendi özel duygularını yaşayabildikleri özel bir alana dönüştürürler; sevgililerin gizlice buluşması, film izlerken el ele tutuşması gibi (Pusnik, 2015: 64). Akbulut’un “sınırları aşma deneyimi” olarak adlandırdığı bu durum, “bireylere, mevcut otoriteye (evde onları bekleyen kızgın ebeveyn, ağabeye ya da her şeyi baskılayan siyasal iktidara karşı) karşı bir başkaldırı,

yerleşik toplumsal cinsiyet kodlarına meydan okuma, hem de günlük yaşam içinde kimi sınırlar aşma deneyimi sağlar” (Akbulut, 2014:11).

Sinema seyircileri üzerine yapılan çalışmalar, seyircinin deneyiminde kültürel dinamiklerin de ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Seyir deneyimleri kültürler arasında farklılık gösterebildiği gibi, zamansal dönüşümlere bağlı olarak değişen mekan, kültür, ekonomi, teknolojik gelişmeler gibi toplumsal yapıları da etkileyen dinamiklerden bağımsız değildir. Bu bağlamda mekan, insan ve kültür deneyimleri sinemasal deneyim içerisinde farklı tartışmaların geniş bir malzemesi olabilmektedir. Bu durumda “seyirci deneyimlerinin sinemanın anılan dönemdeki sosyal hayat ve gündelik yaşam pratikleri içindeki yeri ve önemini bizzat deneyimleyen kuşaklardan alınan geri dönüşlerle saptanması önemlidir. Sinema ve seyirci deneyimi ile ilgili hem yaşamın döneme ait, hem de ulaşılabilecek en uzak geçmişe dair kişisel deneyimlerin değerlendirilmesi sinema araştırmalarına önemli katkılar yapacaktır” (Kirel, 2012, 44). Çalışmanın sınırlılıkları açısından bu geniş deneyimsel yapının içerisinde, çalışma için gerekli olan sanat sineması seyircisinin deneyimlerine inerek bu deneyimlere kuramsal bir çerçeve sağlamak için, Pierre Bourdieu’nun kavramlarının sanat sineması seyircisinin deneyimlerinde hangi perspektiflerden tartışılabilirliğine bakılacaktır.

1.4. KURAMSAL ÇERÇEVE: PIERRE BOURDIEU SOSYOLOJİSİNİN ANAHTAR KAVRAMLARI

Çalışmada ortaya konulan “sanat sineması seyircisinin kültürel sermayelerine bağlı olarak deneyimleri başkadır” hipotezini desteklemek için yararlanılan Pierre Bourdieu’nun kültürel sermaye kavramı sadece kültürel sermaye kavramına olan referans ile değil, kavramın altında yatan çok boyutlu perspektiflerle de çalışmayı desteklemektedir. Sosyolojik çalışmalarda “bütünsel bir metodoloji”nin izini süren Bourdieu, “yapıların ikiliği”ni her zaman eleştirerek bu iki alan arasında bağlantı kurmaya çalışmıştır (Wacquant, 2016: 17). Toplumsal insanın nesnelcilik ve öznelcilik arasında ayırım yaparak gerçekleştirilmesi, bir yandan “yapısalcı” bir bakış açısıyla “görünmez ilişki kalıpları”nın ortaya çıkarılmasına yönelik çalışmalara referans verirken diğer yandan da “bireylerin sağduyucu algılarını araştıran ‘inşacı’ okuma”olarak yer bulur (Wacquant, 2014: 61).

Pierre Bourdieu, nesnelci ve öznelci yaklaşımın tek taraflı okunmasına itiraz ederek kendi kurduğu sosyolojik dünyayı bu iki yapının arasında “ilişkisel” bir boyutla yaratmaya çalışmıştır. Ele aldığı kavramlar yapısalcı bir yaklaşımla evrenin nesnel yapısını analiz ederken, bireylerin bu evrenin içindeki pratiklerini de nesnel yapıdan bağımsız kılmaz ve bu ikili yapıyı birleştirerek kavramlar arasında ilişki kurar. Wacquant, Bourdieu’nun ilişkisel boyutta kurduğu bu yaklaşımını “metodolojik çoktanrıcılık” olarak kavramsallaştırır (Wacquant, 2014: 59). Calhoun’a göre hem Cezayir’deki bağımsızlık savaşına tanık olarak Fransız devletinin sömürgecilik konusunda yıkımlarına şahit olma deneyimi hem de Kabil köylü halkındaki gözlemlerinde “nesnel yapıların öznel anlam ve eylemle karşılıklı etkileşimi” durumuna dair yaptığı tespitler Bourdieu’nun çalışmalarında önemli bir pay sahibi olmuştur (Calhoun, 2014: 86). Özellikle eyleycilerin pratiklerine karşı geliştirdiği Habitus kavramını kurarken hem öznel hem de nesnel yapıların insanların deneyimlerini nasıl etkilediği üzerine ikili bir ilişkisellik yakalamayı hedeflemiştir (Tatlıcan, Çeğin, 2014: 308). Bu ilişkiselliği kurarken nesnel ve öznel perspektiflerin bilimsel bir bakış açısının göz ardı edilmeden yapılmasına karşı dikkatli olmuştur ve “sosyal bilimcinin asli görevi, faillerin deneyimlerini algılama ve onlara tepki verme biçimleriyle ortaya çıkan olayları anlamak” olması gerektiğini savunmuştur (Tatlıcan, Çeğin, 2014: 312). Bu bağlamda Bourdieu, 1950 ve 1960’lı yıllarda Fransız düşünce dünyasında kendine yer etmiş olan varoluşçuluk ve yapısalcılık bakış açılarının tek taraflı benimsenmesine meydan okuyarak, ne öznelciliği bir tarafa bırakarak “gerçekliğin biçimsel kalıpları” ile ilgilenen yapısalcılığı ne de “öznel seçim”in çok fazla ön plana çıkartarak yapısalcılıktan uzaklaşan varoluşçuğu desteklemiştir (Calhoun, 2014: 89).

Pierre Bourdieu’nun Habitus, Kültürel Sermaye ve Alan kavramları ayrı başlıklarda tartışılmayacak kadar iç içe geçmiş ve birbirleriyle bağlantılı referanslara sahip kavramlardır. Bu kavramların ayrı başlıklar altında anlatılmasının zorluğu Bourdieu’nun kurmak istediği ilişkisellik boyutunun ne kadar başarılı olduğunun bir göstergesi olarak yorumlanabilir. İç içe geçen bu kavramların başında “eyleyciler” ve onların dünyayı algılama biçimleri doğrultusunda gerçekleştirdiği “pratikler” yer almaktadır. Eyleycilerin pratiklerini anlamlandırmaya yönelik çabamız, çalışmada seyircilerin deneyimlerine doğru gittiğimiz yolda bilimsel bir dayanak sağlaması

yönündedir. Bu açıdan Bourdieu'nun eyleyicilerin pratiklerine yönelik ortaya koyduğu çalışmalar, seyir deneyimlerini besleyecek bir arka plan sağladığı düşünülmektedir.

1.4.1. Habitus, Alan ve Sermaye İlişkisi

Habitus, sermaye ve alan ilişkisi birbirleriyle bağlantılı ve birbirlerini besleyen kavramlar olarak Pierre Bourdieu literatüründe yer almaktadır. Alan kavramı, eyleyenlerin habituslarının yapısına göre şekillenen ve sınırları net olarak çizilemeyen bir toplumsal mekana denk gelir. Eyleyicilerin *sermaye* yapılarına bağlı olarak şekillenen *habitus*ları bu *alanlar* içinde vuku bulduğundan habitus, alan ve sermaye yapısı birbirinden bağımsız olamayan, ilişkisel bir olguya denk gelmektedir. Bourdieu'ya göre habitus kavramı, toplumsal uzamda ortaya çıkan eşitsizliklerin kaynağı olarak görülmektedir.

Habituslar ayrı ve ayrıştırıcı pratikler doğurur -bir işçinin yediği şey, özellikle de yeme biçimi, yaptığı spor ve yapma biçimi, siyasal kanaatleri ve bu kanaatleri ifade etme biçimi sanayici patronun bunlara tekabül eden tüketimleri ve etkinliklerinden sistematik olarak farklıdır; ancak bunlar, aynı zamanda da, sınıflandırıcı şemalardır, farklı sınıflandırma ilkeleri, farklı görü ve bölünme ilkeleri, farklı zevklerdir. İyi ile kötü olanın, güzel ile çirkin olanın, saygın ile kaba olanın, vb. arasında farklılıklar görürler ama bunlar aynı farklılıklar değildir. Örneğin, aynı davranış ya da aynı eşya birisine saygın, diğerine fazla iddialı ya da gösterişli, bir üçüncüye de çok kaba görünebilir (Bourdieu, 1995, s.23).

İnsanların deneyimleri, ortaya koydukları pratikler habituslarında bilinçsiz bir şekilde içselleştirilmiş kodların ve yatkınlıkların bir dışavurumu olarak gerçekleşir (Tatlıcan, Çeğin, 2014: 316). Bu anlamıyla Bourdieu sosyolojisinde habitus kavramı “yapılandırıcı bir mekanizma” (Bourdieu, Wacquant, 2016, s. 27) olarak ortaya çıkar ve insan pratiklerinde somut bir şekilde kendini gösterir. Bourdieu'nun insana ait pratikleri eylem ve tarih ilişkiselliği içerisinde değerlendirmesi pratiklere indirgemeci bir bakış açısıyla bakılmasının ötesine taşır. Tarihsel süreç eylemlerin şekillenmesinde rol oynarken, bireyler “sosyalleşmiş organizmalar olarak hem oyunu öğrenme hem de oynama eğilimi ve yeteneğine sahip olmayı ima eden bir doğal eğilimler setiyle donanmışlardır” (Calhoun, 2014: 102). İşte habitus kavramı bu “doğal eğilimler seti” olarak adlandırılan ilişkiyle desteklenir ve gündelik hayat pratiklerinin içinde bulunduğu

“oyun” evreninde yer alır. Toplumsal hayatın içerisindeki “alan”ları bir oyun metoformuyla karşılaştıran Bourdieu, aslında alan kavramını bireylerin sermayelerine bağlı olarak oluşan habitusları ve habitusların bir yansıması olarak görülen pratikleri, bu oyun metoformu içerisinde tartışır. “Toplumsal hayatta tarafsız kalmanın” ve “yansız perspektifle yaşamamanın imkansızlığı” (Calhoun, 2014: 100) bakış açısı oyun metoformunun sosyolojik yapısını daha da güçlü kılmaktadır.

Emrah Göker, sermaye kavramını; “Bourdieu’da alan analizinin ve özelleşmiş/farklılaşmış toplumsal uzayların sosyolojik inşasının temel hareketlendiricisi, daha doğru bir istiare ile, alan ilişkiselliğini taşıyan enerji” olarak yorumlar (Göker, 2014: 278). Sermaye kavramının temel dinamiği Marx’ın ekonomik sermaye kavramına karşı ya da ona eklenilerek genişletilmiş bir sosyolojik olguyu kurabilmek için oluşturmuştur (Göker, 2014: 279).

Her alan, içerisinde kendine özgü bir oyun sistemi barındırmaktadır, bireylerin alanlar içerisindeki etkisi onların alana ait oyunun kurallarına ne derece bağlı olduğuna göre değişmektedir. Alana ait oyunun kurallarını başarılı bir şekilde uygulamak ise eyleyicilerin habituslarına ve sahip oldukları sermayelerine bağlı olmaktadır. O alana özgü habitusa ve yeterli sermayeye sahip olmayan bir eyleyici oyunu oynamakta başarılı olamayacaktır. Bu bağlamda Bourdieu’ya göre “belirli bir alanda var olmayı sağlayan şey” sermayenin yapısına ve alanla olan uyumuna bağlıdır (Bourdieu, Wacquant, 2016, s. 82). Örneğin bir işletme sahibi alanına uygun bir ekonomik sermaye yapısına sahiptir ve bu alanda başarılı olabilmesi için, oyunun kurallarının o alana özgü olmasına bağlı olarak, yeterli ekonomik sermayeye sahip olması gerekmektedir. Ancak bir öğretmen alanına bakıldığında ise gerekli olan sermaye yapısı kültürel sermayedir ve daha fazla ekonomik sermayeye sahip olmak ona kendi alanında bir değer sağlamaz (Bourdieu, Wacquant, 2016, s. 83).

Kartların görece gücü nasıl oyuna göre değişiyorsa, farklı sermaye türlerinin (iktisadi, toplumsal, simgesel) hiyerarşisi de farklı alanlarda değişir. Başka bir deyişle, her alanda geçerli, etkili olan kartlar vardır –bunlar temel sermaye türleridir- ama koz olarak görece değerleri, alanlara, hatta aynı alanın birbirini izleyen hallerine göre değişir (Bourdieu, Wacquant, 2016, s. 82).

Habitusun alanla olan ilişkiselliği kendini gösterdiği somut pratiklerin yer aldığı mekan bağlamında önemlidir. Bir eğilimler ya da yatkınlıklar sistemi olan habitusun somut bir şekilde değerlendirilmesi, içinde yer aldığı alanlar vasıtasıyla olur. Çünkü alan habitusun yansıtılmasına olanak sağlayan kurumsallaşmış bir yapıya denk gelir (Timur, 2007: 209). Eyleyicilerin pratikleri alanlar içerisinde gerçekleşir ve alan “toplumsal yapı ve kültürel pratikler arasında dolayım sağlar” (Swartz, 2015: 15). Bu bağlamda alanlar, Bourdieu’nun nesnelcilik ve öznelcilik arasında kurduğu ilişkisellik bakış açısını yansıtan bir araştırma sürecini gösterir. Toplumsal yapı nesnelcilikle ilişkilendirilirken kültürel pratiklerin öznelci bilimsel yapısı arasında ortak bir bölge olan alan kavramı “eğilimler sistemi” olarak değerlendirilen habitusu çok boyutlu açıdan incelemeye olanak sağlar. Eğilimlerin sergilendiği alanlar sermaye yapılarına da bağlı olarak kendilerine ait “özerk bir yapı” ya sahiptirler (Wacquant, 2014: 63).

Örneğin, Pierre Bourdieu’nun Fransa’nın küçük bir kasabasından geliyor olması onun kendine özerk bir alana sahip Fransız akademisinde yer bulmasını oldukça zorlaştırmıştır. Ancak çalışkan bir öğrenci olan Bourdieu, Fransa’nın ünlü okullarından biri olan Ecole Normale’e kabul edilmesi “Fransa’nın aydın sınıfa üyeliğinin bir teminatı” olarak görülmektedir. Bu okula “[ö]ğrenciler kabul edildikleri andan itibaren kamu görevlisi olarak kabul ediliyor ve onlara -Bourdieu’nün sonraki deyişiyle- “devlet soylusu” olarak düşünmeleri öğretiliyordu” (Wacquant, 2014: 64). Pierre Bourdieu, soyluların kabul edildiği bu okula küçük bir kasabadan gelmesine ve babası posta müdürü olan bir öğrenci olmasına rağmen kabul edilmeyi başarmıştır ancak Fransız akademisi tarafından “yabancı” olarak görülmeye devam etmiştir. Bu örnek, bir iktidar alanı olarak sınıflandırılan eğitim sisteminin özerk alanının sınırlarını yansıtır (Calhoun, 2014: 84). Örneğin, bir hukukçu ile yazar kendi alanları içerisinde gerekli olan sermayelere sahiptirler ancak “hayat standartlarını yükseltmeye ve çocukları için fırsatlara dönüştürmeye” çalışacaklarsa kendi alanlarına özgü olan sermayelerini dönüştürerek “Aileler, maddi sahipliğin (ekonomik sermaye) yanı sıra, çocuklarını yetiştirme ve evliliklerini planlama biçimleriyle bağlantı ağlarının (sosyal sermaye) genişletebilir ve prestijlerini (kültürel sermaye) artırabilirler” (Calhoun, 2014: 106). “Her bir örnekte, birikim her kuşakta yeniden-üretmek zorundadır, aksi takdirde yok

olur” ve bu durum Bourdieu’nun sistemin yeniden-üretimini ve bununla birlikte eşitsizliklerin sürdürülmesine sebep olan olgunun somutlaştırılmış örnekleridir.

1.4.2. Kültürel Sermaye ve Sanatla Olan İlişkisi

Pierre Bourdieu’nun yeniden-üretim ve eşitsizlikle ilgili olan temel yorumları/tezleri kendini kültürel sermaye üzerinden eğitim ve bununla bağlantılı olarak kültür ve sanat alanlarında gösterir. Bu alanların kendilerine ait özelliklerinin oluşmasında ortaya çıkan öznel ve nesnel koşulların örnekler üzerinden bütünsel bir süreçte anlatıldığı “*Ayrım*” kitabı ve bu bütünselliğin içinde bir örnek olarak görebileceğimiz sanat alanındaki “ayrım”ların altını çizdiği *Sanat Sevdası* kitabı kültürel sermaye ve sanat arasındaki ilişkiyi anlamlandırabilmek açısından önemlidir. Beğenilerin basit bir haz meselesi olarak görmek değil, beğenilerin altında yatan olguların anlamak ve beğeniler vasıtasıyla yaratılan “kültürel eşitsizlik” (Calhoun, 2014: 121) Bourdieu’nun “Ayrım”ının temel dayanağını oluşturmaktadır. Bourdieu’nun “Haz”zın sosyolojisi olarak adlandırdığı (Bourdieu, 2016, s. 226) durum, “sosyal hayatın ilk başta göze çarpmayan özelliklerini gün yüzüne çıkarması, örtülü iktidar ilişkilerinin açığa vurulması anlamına gelir” (Ünal, 2014: 163). Eğitim alanı, bilim alanı, sanat alanı gibi alanlar kendi özerk sistemini kurarak oyunun kurallarını bu özerklik altında sürdürürler. Bourdieu bu kültürel üretim alanlarını “mikrokozmos”lar olarak adlandırmaktadır (Bourdieu, 1995, s.7).

Pierre Bourdieu, Avrupa’daki müze ziyaretçi kitlesini araştırdığı *Sanat Sevdası* kitabında araştırmasını müze gezilerini belirleyen ve bu gezilere özendiren etmenlerin neler olduğu, etmenlerin ne derece etkili olduğu ve eserin alımlanmasının en genel koşullarının neler olduğunu betimleyen üç aşamadan oluşturur (2011, s. 29). Bu araştırmanın çatısını beğeni yargılarının gelişmesindeki toplumsal koşullar ve bununla bağlantılı olarak gelişen kültürel sermaye olgusu oluşturmaktadır.

Pierre Bourdieu’ya göre Avrupa’daki müze ziyaretçi kitlesinin genel yapısı ziyaretçilerin eğitim düzeyleri arttıkça müze gezilerinin sayısının arttığını göstermiştir 30. Kültürel alımlamanın eğitim düzeyiyle bağlantılı olmasının ötesinde aynı eğitim düzeyine sahip bireylerin de kendi içlerinde aileden aldıkları eğitimlere bağlı olarak da kültürel alımlarının farklı olduğu tespit edilmiştir. “Aynı öğrenim düzeyindeki, aynı

toplumsal katmandaki bireylerin, kültürel etkinlikler ve sanatsal tercihlerinde, yetiştikleri ailenin (ana ve baba tarafından aile büyüklerinin öğrenim ve meslek durumuyla ölçülmüş) kültür düzeyine göre büyük oynamalar saptanabilmektedir. Kültür kazanımı süreci özellikle sanatsal konularda ağır işlediğinden, kültüre ulaşma sürecinin ne kadar geçmişi olduğuna bağlı kimi ince farklar, toplumsal konum ve hatta öğrenim durumu görünüşte eşit olan bireyleri birbirinden ayırmaya devam eder” (2011, s. 37).

“Taşradaki kültürel havanın elverişsizliği” de kültürel sermaye ediniminin seviyesini düşüren bir etken olarak ortaya çıkmaktadır (Bourdieu, 2011, s. 33). Kültürel havanın elverişsizliğine yönelik gözlem iki tür olgu ile açıklanmaktadır. Birincisi, küçük kentlerde yaşamaya başlamanın toplumsal hiyerarşide basamak atlanmasıyla bağlantılı olması ikincisi ise taşrada “kültürel etkinliklerin az olması ve bu etkinliklere özendirmenin pek az olması”dır (Bourdieu, 2011, s. 35).

Müze ziyaretçi kitlesi oranının fazla olduğu dönemler genellikle kültür turizmi ile bağlantılıdır. Bir müzenin kurumsal ve estetik değerini belirleyen kurallar ve bununla ilgili yapılan turizm çalışmaları, tatil için gidilen bir Avrupa ülkesinde bu belirlenen müzelere gitme ihtiyacı doğurur. “Kültürel bir zorunluluk” olarak belirlenen bu ziyaretler, halk sınıfını burjuva ya da lisans derecesine özgü olduğu düşünülen müze ziyaretlerine yönlendirerek onları “burjuvalaşma” eğilimine yöneltir. Bourdieu’ya göre kültür turizmi adı altında yapılan bu etkinlikleri yüksel kültüre atfedilen kuralların halk sınıfı tarafından da yapılması gerekliliğini hissettiren bir olguyu tetiklemekte ancak bu etkileme “ziyaret olasılığını birazcık arttırmak dışında bir şey yapmamaktadır” (Bourdieu, 2011, s. 43).

Müze ziyaretçiliğinin farklı ülkelerdeki dağılımını etkileyen etmen ise ülkelerin eğitim sistemlerindeki farklılıklara göre değişebilmektedir. Ülkelere özgü eğitim müfredatları toplumların kültürel yapısının şekillenmesinde farklı nüansların doğmasına sebep olabilmektedir. Örneğin Yunanistan’da verilen sanat eğitiminin diğer ülke müfredatlarına göre fazla olması o toplumun kültürel sermayelerini sanat eğitimi konusunda daha donanımlı hale getirmektedir. Araştırmanın bir diğer bulgusu müzeye gitme sıklığı dışında ziyaretçilerin müzede bulunma süresi ile ilgili olan toplumsal çıkarımdır. Ziyaretçilerin bir eserin karşısında geçirdikleri vakit “mesajın koduna

hakimiyet derecesi”ne göre değişiklik göstermektedir. Bu çıkarım da yine ziyaretçilerin eğitim durumları ve toplumsal hiyerarşide edindikleri mevkiye bağlı olarak şekillenmektedir. Bourdieu’nun “eyleyen öznenin sanatsal yetkinlik derecesi” olarak adlandırdığı bu durum “belirli bir anda sanat eserini özümsemesi için gerekli araçlar kümesine (..) ne kadar hakim olduğuyla ölçülür (Bourdieu, 2011, s. 59). Bir sanat eserini özümsemek ve değerlendirebilmek için ailesinden ya da okuldan gerekli görülen eğitimi almayan kişi, kendi “gündelik hayat deneyimleri”nden yararlanarak gördüğü sanat eserini değerlendirmeye çalışacaktır (Bourdieu, 2011, s. 66). Örneğin Danimarka’daki Lille Müzesi’nde Bourdieu’nun halk sınıfları olarak nitelendirdiğı kitleyi yansıtan bir çift, ünlü ressamların bulunduğu resim sergisi bölümünde yüksek sesle konuşarak, dağınık bir şekilde gezerken birden seramik bölümüne gelince etrafta kimse olmadığı halde sessizleşmeleri, aslında bu bölümde yer alan seramik çatal bıçak vb. eserlerin müzeye bir “mağaza” havası katmasından dolayı tanıdık bir yere gelmelerini hissettikleri duygusundan dolayıdır (Bourdieu, 2011, s. 72). Lille Müzesi’nde gözlemlenen örnekten de anlaşılacağı gibi Bourdie burada da yine kültürel kodların alımlanması ve kültürel sermaye ile bağlantısını ortaya çıkarır. Bourdieu’nun “toplumsal bir yeti” olarak kavramsallaştırdığı bu durum “bir resim, şiir veya bir senfoniye değerlendirmek onun maddileşmesi olan, ayrıca uygun türde kültürel sermaye gerektiren uzmanlaşmış sembolik koda hakim olmayı gerektirir”(Wacquant, 2014: 65). Bourdieu’nun bu çalışmada altını çizmek istediğı temel nokta müzelere girme ve sergilene eserleri görme demokratik bir katılım hakkı veriyormuş gibi görünse de bu kültürel ihtiyaca sahip olma eğilimini kazanma hakkı ise eşitsiz bir şekilde gerçekleşmektedir (Bourdieu, 2011, s. 57).

Pierre Bourdieu’nun Sanat Sevdası kitabında ortaya çıkardığı genel çerçeveyi özetlemek gerekirse; bu çalışma kültürel eşitsizliklerin temelde birbirleriyle bağlantılı yönlerine dikkat çekmiştir. Bunlardan birincisi bireylerin eğitim düzeylerine bağlı olarak gelişen estetik alımlama seviyesidir. İkincisi aynı düzlemde aynı eğitim düzeyine sahip insanlar arasında gittikleri okulların seviyesi ve içinde bulundukları ailelerin kültürel sermayelerine bağlı olarak değişen estetik alımlama seviyeleri bunun bir üst basamağı olan üçüncü farklılığın kaynağı ise eğitim düzenlerinin uluslararası göre farklılık göstermesine bağlı olarak değişen “ulusal kültürel sermaye” yapısıdır. Bir diğer

etki ise, kültürel etkinliklerin taşradan uzak büyük kentlerde çoğunlukta olması meselesi sanat sineması gösterim yerlerinin de genellikle merkez bölgelerde yer almasından doğan eşitsizlikler olarak Sinema ve Kent bölümünde tartışılan konu ile de bağlantılı durmaktadır.

1.5.“SERMAYE” YAPILARININ SİNEMA DENEYİMİ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

Alanların içinde yer alan eyleyicilerin sermaye yapılarına göre bu alana dahil olma sürecinden bahsedilmişti, sinema salonlarını bir “kültürel alan” olarak kodladığımızda bu alandaki seyircilerin sermaye yapıları ile alan içerisindeki deneyimlerinin nasıl olduğu noktasında ilk dönem seyir deneyimlerinde karşılaşılan bulgular, genellikle ırk ayrımı ve ekonomik sermayenin farklılığından doğan bir ayrım gözetilmektedir. Bu bağlamda, ekonomik sermayeye sahip olma oranı sinema salonundaki seyircilerin aynı salonda farklı deneyimler yaşamasına neden olmaktadır. Sinemanın sanat olup olmadığı ile ilgili tartışmaların henüz şekillenmediği bir alanda yaşanan “ayrım”lar makro düzeyde, sınıfsal ve toplumsal bir yapının izleri olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, gündelik hayat pratiklerine dair mikro düzeyde yapılan etnografik çalışmalar makro düzeyde sınıfsal ayrımların toplumlar üzerinde nasıl şekillendiğinin görülmesinde önemli görülmüştür (Reay’dan aktır. Hazır, 2014, s. 234).

Henüz popüler kültür ve yüksek kültür ayrımı ilk dönem sinema deneyimlerinin bir parçası olarak görülmemektedir. Bir sonraki bölümde detaylandırılacak sinemanın sanat olarak görülmesi ile ortaya çıkan kültürel sermayeye bağlı olarak ortaya çıkan “ayrım”lardan önce sosyal ve ekonomik sermayenin izleri kültürel deneyimler olarak sinema salonlarında görülmektedir. Çünkü, sinema seyircilerinin kültürel sermayelerine bağlı olarak yaşadıkları deneyim farklılıkları sanat sinemasının gelişmeye başladığı noktada daha çok anlam kazanmaktadır.

Kültürel bir deneyim olarak sinemaya gitmek ülkelere ve toplumlara göre farklılık gösterebilmektedir. Bu farklılıklar kendi içinde kültürel çeşitlilikten doğabileceği gibi bireylerin aynı ülke içerisinde yaşadığı bölge veya sahip olduğu

“toplumsal sermaye”sine göre de değişiklik gösterebilmektedir. Bourdieu’nun kültürel üretim alanlarının toplumsal uzamda ortaya çıkardıkları eşitsizliklerin altını çizmesi, kültürel üretim alanı olarak değerlendirebileceğimiz sinema salonlarının yarattığı eşitsizlikleri görebilmek adına önemlidir.

Farklı toplumsal sınıfların kamusal alanda yer almalarına yönelik tartışmalar derin bir külliyata sahiptir. Sınıfsal konumlarından dolayı yaratılan eşitsizliklerin “mikrokozmos” bir yapı olan kültürel alanlarda nasıl ortaya çıktığını sinemanın ilk dönemlerinden günümüze kadar olan sürede çeşitli örneklerine rastlanmaktadır. İlk dönem sinemalar toplumun her kesimden insana hitap etmesi ve gösterim ücretlerinin ucuz olmasından da kaynaklı olarak şimdiye kadar “kutsallaştırılmış” sanatın, kısa bir dönem de olsa herkese nasıl demokratik bir yapıyla ulaştığını göstermektedir. Sinema ve kent bölümünde de tartışıldığı gibi bu demokratik yapının modernleşme, kentleşme ve neoliberal politikalar bağlamında dönüşmesi, sanatın orta sınıf ile yüksek sınıf arasında paylaşılmasına ve yeniden “kutsallaştırılması”na sebep olmuştur. Sinema salonlarının yer aldıkları bölgelere göre gösterim ve fiyat politikalarının farklılıkları, sinema salonu içerisindeki oturma düzenlerinde yaratılan farklılıklar hem ekonomik hem de toplumsal sermayeye bağlı olarak sinemasal deneyimin nasıl farklılaştığını ve eşitsiz olduğunu görmemizi sağlar.

Seyircinin sınıfsal özelliklerine göre bilet fiyatlarına yansıyan “mevki”ler biçiminde sıralanarak film izlemesi, seyir dinamiği açısından “içeride” de kendini hatırlatan sınıf sorununu çağırıştırır ve bu da aynı zamanda sinema salonunun iinin sanıldığı kadar eşit olmadığını ve “dışarı”nı olduğu gibi “içeri”ye taşıyan sınıflı bir yapıyı öngören mekânsal bir düzenlemeye sahip olduğunu gösterir (Kirel, 2012: 99).

Seyir deneyiminin tonu, farklı toplumların kendine ait deneyim şekillerine göre değişiklik gösterebilmektedir. Bu seyir deneyimlerinin toplumlara göre nasıl farklılık gösterdiğini etnografik çalışmalar ya da sözlü tarih çalışmaları yapan çalışmalardan görebiliyoruz. Bu bağlamda, seyir deneyimine dair yapılan etnografik çalışmalar ve sözlü tarih çalışmaları dönemin seyir pratiklerinin hangi bağlamlarda anlamlandırabilmemiz için önemli bir saha sağlamaktadır. Yapılan çalışmalardan anlaşıldığına göre bu deneyim farklılıkları ırk, cinsiyet, sınıfsal durum gibi çeşitli

etmenlerin varlığına göre değişiklik göstermektedir. Bu durum, gündelik hayat deneyimi olarak kodlanabilecek sinemaya gitme deneyiminin, Pierre Bourdieu'nun toplumsal uzamda yer alan sermaye yapılarına bağlı olarak ortaya çıkan eşitsizlikleri sinema deneyimleri üzerinden nasıl yansıdığının bir göstergesi olarak okunabileceğini göstermektedir.

Sinema, aynı zamanda belirli yerlerde gösterime sunulan filmlerin izlendiği, sinema salonlarında filmle ve diğer insanlarla iletişime geçildiği, filmler, oyuncular, yönetmenler ve sinema hakkında düşünce ve duyguların geliştirildiği çok yönlü bir zihinsel ve kültürel bir deneyimi kapsar. Bu yönüyle sinema, sinemaya gitmek deneyimini, bu deneyimin zamana, mekâna, sosyo-kültürel ve politik bağlama göre değişen pratikler bütünü oluşturur. Kuşkusuz bu deneyimin ortaklıkları olduğu gibi, kişilerin ilgi, gereksinim, sosyo-ekonomik ve eğitim düzeyi gibi farklı etmenlere göre farklılıklar, özgül durumlar da ortaya çıkarır (Akbulut, 2004, s.2).

Serpil Kirel, *Kültürel Çalışmalar ve Sinema* kitabında “Buzzard’s Roost”ların 1910 yıllarında Amerika’nın ırk ayrımcılığının yansımalarını gösteren bir uygulama biçimi olduğundan bahseder. Durham ve North Carolina’da erken dönem sinema gösterimlerinde siyahlar ve beyazların oturabilmesi için yapılan ayrı yerlere Buzzard’s Roost adı verilmektedir. Siyahi seyirciler için yapılan Buzzard’s Rosst’lar perdeden oldukça yüksekte ve tırmanılması zor olan bir yerdedir. Siyahi seyirciler film seyretmek için kendi ayrılan yerlere gittiklerinde genellikle oturmak zorunda oldukları yerle ilgili olarak beyaz seyirciler tarafından alaya alınırlar. Hem böyle bir toplumsal ayrımcılığa maruz kaldıklarından dolayı hem de alanın perdeyi zor gören bir yerde olması siyahlar ve beyazların aynı mekanda farklı bir seyir deneyimi yaşadıklarını göstermektedir (Kirel, 2012: 51). Srinivas da sinema salonlarının iç mekanlarının ayırıcı kültüre katkıda bulunduğunu vurgular (Srinivas, 2002: 163). Hindistan’daki sinema salonları içerisinde yer alan ayırıcı mekânsal statü sınıf farklılıklarına göre düzenlenmektedir. Balkon ve Gandhi Sınıf olarak ayrılan oturma yerleri orta ve üst sınıfın tercih ettiği balkonlar, alt düzeyde ve ekrana yakın koltukların bulunduğu bölüm olan Gandhi Sınıfı bölümü ise alt sınıftan insanların yer aldığı bölgelerdir. Üst ve orta sınıfın ekonomik sermayelerine bağlı olarak oturdukları koltukların yüksekliği, onların alt sınıftan insanları da seyir deneyiminin bir parçası olarak gözlemlemesine neden olur. Böylelikle alt sınıf, balkon

seyircisinin “seyir deneyiminin bir parçası olur”. Ayrıca Srinivas, bu ayrımın sadece sınıfsal düzeyde değil toplumsal cinsiyet düzeyinde de gerçekleştiğini söyler. Kadınların oturduğu koltuklar, erkeklerin oturduklarından farklılaşmaktadır (Srinivas, 2002: 164). Erken dönem yerel sinema gösterimlerinin yaygınlaşmaya başladığı zamanlarda da kadınlara özel ayrı sinema gösterimlerinin yapıldığı kadınlar matinesinin düzenlenmesi ve “çarşamba günleri sadece diplomatik erkan ve ileri gelenler için bir akşam gösterisi yapılıyor oluşu sinema seyirciliğinin ve sinemanın mekânsal bağlamda sınıfsal ve statüsel özelliğini gösterir” (Kırel, 2012: 90).

Sinema salonlarının kentin içinde konumlandırılmalarının altında yatan eşitsizliklerle ilgili örnekler de birçok sözlü tarih çalışması içerisinde yer almaktadır. Bu çalışmalar genellikle orta ve üst sınıf için oluşturulan sinema salonları alt sınıfın gittiği sinema salonlarından farklı yerlerde bulunduğunu göstermektedir. Örneğin, İlbuğa’nın Antalya seyircisi üzerine yaptığı çalışmada görüşmecilerin anlattıkları anılardan, sinema salonlarının bulundukları konumlara göre şekillendiği ortaya çıkmaktadır. Antalya’nın merkezinde bulunan Saray sineması kentin en konforlu ve lüks sinemasıyken, İnci sineması daha dışarda kalan derme çatma bir sinema salonu olarak hafızalarda kalmıştır. Ayrıca ücret politikaları da lüks seviyelerine göre farklılık göstermektedir (İlbuğa, 2018: 72). Dilek Kaya’nın İzmir sinemaları üzerine yaptığı araştırmaya katılan katılımcılardan sinemada çocukluğu ve gençliği geçmiş Osman Işıkalp(51), Basmane’de orta sınıf ailelerin oturduğunu belirterek, Yıldız’a “İzmir’in zengin semtlerinden” gece kıyafeti ve takım elbiselerle, “taksilerle gelen bir kitle” olduğunu vurgulamıştır. Yıldız Sineması’nın bu yönüyle, Elhamra ve Tayyare gibi seçkin sinemalardan farklı olarak, Basmane’nin orta halli insanlarını İzmir’in seçkin çevreleriyle buluşturduğu ve filmlerin yanı sıra bu çevreleri de onlar için bir seyir nesnesi haline getirdiği düşünülebilir (Kaya, 2017, s. 116)

Sinemaya gitmenin “modern şehir hayatı içinde bir yaşam tarzı” olarak değerlendirilmesi bu yaşam tarzlarının sinemanın konumuna göre nasıl farklılaştığı üzerine anılar Hasan Akbulut’un yaptığı çalışmada da mevcuttur. Akbulut o dönem Türkiye’deki sinemaya gitme deneyiminin bir başka özelliği olarak modernleşme ile iç içe geçen bir deneyim duygusunun sinema deneyimlerinin etkili olduğunu söyler.

Modernleşme duygusunun sinemaya gitme deneyimlerinde nasıl yansıdığını inceleyen Akbulut, “biz” duygusunun giderek kırıldığı ve “kitlesele bir eğlence” olan sinemanın “aniden özneyi seçkin/elitist bir kültür taşıyıcısı çerçevesinde” kurmaya başladığını söyler (Akbulut, 2014: 8). Gidilen sinema salonun “sınıfsal” özelliklerine göre deneyimlerinin de farklılaştığını vurgulayan katılımcı Nurdal Özkul, Beyoğlu’nda yer alan Atlas gibi sinema salonlarında Yeni Melek ve Saray gibi sinema salonlarında olduğu gibi davranılmadığını söyler. Örneğin Atlas sinemasında kokulu yiyecekleri yemekten çekindiklerini ve bu tarz yiyecekleri film arasında yiyebildiklerini, Yeni Melek ve Saray sinemasında olduğu gibi rahatça konuşulamadığını vurgulamaktadır (Akbulut, 2014: 10).

Bu açıdan sinema salonlarının konumlandırıldıkları ve hitap ettikleri sınıfa göre kendilerine ait özerk bir alan kurması ve eyleyicilerin (bu noktada seyircilerin) alanın oluşturduğu oyunun kurallarına uygun olarak deneyimlenir. Sinema salonuna göre değişen deneyim farklılıkları seyircilerin habitus konusunda da altının çizildiği gibi alana özgü kuralları içselleştirerek uyguladıkları görülür. Bu bağlamda sinemaya gitme deneyimlerinin mekanla da bağlı olarak değişiklik gösterdiği gözlenir. Merkezi ve daha “modern” bir görünüme sahip sinema salonlarının seyircisi de kendi kültürel ve ekonomik sermaye yapısına bağlı olarak daha “modern” bir görünüme sahip olmaktadır. İrmak Karademir’in Ankara’nın Keçiören, Çankaya ve Batıkent ilçelerinde kadınlarla yaptığı saha çalışmasında, sınıf farklılıklarının ne şekilde bedenleştiğini tartıştığı makalesinde kültürel sermayesi farklılık gösteren orta sınıfların giyim tarzları ve beğenileri de bu bağlamda değişiklik gösterdiğini gözlemlemiştir (Hazır, 2014).

Meers, Lotze ve Biltereyst, Ghent ve Antwer şehirlerinde 1932-1972 yılları arasındaki sinema deneyimlerine dair yaptıkları sözlü tarih çalışmalarında o dönemde yaşayan insanların seyir deneyimlerini üç farklı ama aynı zamanda birbirleriyle bütünleşik üç aşamada çözümlemişlerdir. Öncelikle Ghent ve Antwerp şehirlerindeki sinema salonlarının konumlarının birinci, ikinci ve üçüncü sınıf sinema salonlarının şehrin sınıfsal ayrımına bağlı olarak konumlandırıldığını tespit etmişlerdir. Yüksek gelir düzeylerine sahip insanların ulaşımı kolay olan şehir merkezinde yer alan birinci sınıf sinema salonlarını tercih ederken, daha düşük gelirli insanlar merkezden uzak sinema

salonlarında sinemaya gitmektedirler. Bu durumdaki en temel ayrım fiyat politikalarının merkeze yakın olmasıyla bağlantılı olarak değişiklik göstermesidir. (Biltereyst, Lotze, Meers, 2012, s. 700).

Sinema salonlarının kentin içinde ya da dışında konumlanması, konumlandıkları yerler dışında mekan içindeki bölünmeler seyircilerin ekonomik ve kültürel sermayelerinden bağımsız düşünülemez. Bourdieu'nun toplumsal uzamı pratiğin ve tüketimin sosyolojisi bağlamında değerlendirmesi üzerine toplumsal uzamın içerisinde yer alan sanat alanının bir parçası olarak “sinema”, toplumsal sermaye yapılarına göre nasıl dönüştürüldüğü ve kendi içerisinde ayrıştırıldığını gözler önüne sermiştir. Bu bölümde insana ait bir olgu olarak deneyimin dönüşümünün toplumsal perspektifte nasıl gerçekleştiğı ve bunun sinema seyir deneyimlerine hangi açılardan etkili olduğı tartışılmıştır. Çalışmanın kuramsal çerçevesi bu deneyimlerin Pierre Bourdieu sosyolojisinin tartıştığı toplumsal eyleyici pratikleri paralelinde değerlendirerek ekonomik sermaye ve kültürel sermaye ilişkisinin, kültürel bir “alan” olarak sinema deneyimlerine olan yansımaları okunmaya çalışılmıştır. Bu bölümde makro düzeyde tartışılan sinema seyircisi deneyimleri ve sermaye olgusu bir sonraki bölümde çalışmanın sorusunu oluşturan sanat sineması seyircisi düzeyine taşınarak daha mikro düzeyde bir tartışmaya dönüşecektir. Sanat sineması seyircisinin deneyimlerini bir “eyleyici” olarak öznel düzeydeki pratiklerine geçmeden önce ikinci bölümde bu pratiklerin gerçekleştiğı “alan”ların genel çerçevesine bakılacaktır.

2. FİLM FESTİVALLERİ VE SANAT SİNAMASI SEYİRCİSİNİN DENEYİMİ

2.1. SANAT SİNEMASININ ÖZELLİKLERİ

Sanat sineması tartışmaları öncelikle sanat olanın ne olduğu üzerine ilerlemektedir. Sanat filmi neye nedir? Bir filmi sanat yapan bileşenler nelerdir? Sinema tarihinde sanat filmi-popüler film ya da Hollywood filmi- sanat filmi ayrımının yapılmasındaki temel nedenler nelerdir? Sanat sinemasının ortaya çıkışındaki tarihsel gelişmeler nelerdir? Gibi sorular sanat sineması literatürünün içinde yer alan sorulardır. Sanat sinemasının ne olduğu ile ilgili bu tartışmaların çalışma için önemi sanat sineması seyircisi olarak konumlandığımız Başka Sinema seyircisinin seyir deneyimlerini anlamlandırabilmek için önemli bir noktada durmaktadır.

Sanat sineması, literatürde genellikle Hollywood veya popüler sinema karşısında konumlandırılarak tanımlanır. Bu tanımlama hem filmin anlatı yapısının hem de seyircisinin popüler sinema anlatı yapısından ve seyircisinden farklı olduğu üzerine genişletilir. Genel çerçevede ise Amerikan film endüstrisinin hakimiyeti dışında film yapma çabasında olan ulusal sinemalar ve “auteur”lük sanat sinemasının gelişiminde yer alan temel unsurlardır. Bunun dışında edebiyat ve modernizm literatüründeki kavramlar da sanat sineması tartışmalarında yoğun bir şekilde yer alır (Bordwell,2010: 158)

Hollywood’da genişleyen stüdyo sistemi ve buna bağlı olarak film çekmenin sanayileşmesi gibi nedenler sinemanın estetik potansiyelini göz ardı eden, sanatsal bütünlük ve özerklik olasılığını en aza indiren unsurlar olarak görülüyordu. Bu bağlamda filmin sanat olma potansiyeli ile ilgili ortaya çıkan tartışmalar, sanat sinemasının “anti-Hollywood” olarak kavramsallaştırılmasına neden olmuştur (Tudor, 2005: 130).

Sanat sinemasının tarihsel sürecine bakıldığında ise sanat sineması kavramının ilk olarak (cinema d’art) 1908 yılında Fransa’da kullanılmaya başlandığı görürülür. Sanat filmine dair ilk örnekleri ise “tiyatrolarda, müzik eşliğinde izleyiciye ulaştırılan

filmlerden oluşuyordu”. 1920’lerde Alman Dışavurumculuğunun yükselişi ve “Fransız Avangardı’nın hakimiyeti “sanat sineması” teriminin “avangart” sinemayla yakın anlama gelecek bir biçimde” kullanılmasına sebep olmuştur. Uluslararası arenadaki sanat sineması gündemi ise İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı ile oluşmaya başlamıştır. Roberto Rossellini, Luchino Visconti ve Vittorio De Sica gibi yönetmenler kameralarını Hollywood stüdyolarındaki yapay yaşamların aksine sokaktaki yaşamlara çevirmişlerdir. Star kavramını da geri planda bırakarak filmlerinde halktan insanları kullanmışlardır (Karadoğan, 2010: 3). Yeni Gerçekçilik akımının sinemasal gerçekliğe karşı geliştirdiği sinemasal anlatımı, sanat sinemasının gerçekle olan ilişkisine yeni bir boyut getirmiş ve bu sebeple çağdaş sinemanın temellerinin İtalyan Yeni Gerçekçilik akımında görülmesini sağlamıştır (Kolker, 2010: 18). Yeni Dalga akımının kurucularından olan Andre Bazin de İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının filmlerine büyük bir ilgi göstermiştir ve kendi yaratmak istediği film atmosferi ile bu akımın filmleri benzerlik görmüştür (Kolker, 2010: 17).

Neale’e göre sanat sinemasının “farklılaşma” yolundaki adımları, Amerikan pazarı hakimiyetine son vermek için ortaya çıkan yerli film endüstrilerinin var olma çabası ile bağlantılıdır. Ulusal film endüstrileri var olabilmek için popüler sinema karşısı yeni bir sinema yapısı ortaya koymak zorundaydılar (Neale, 2010: 87). Bordwell, ortaya çıkan bu yeni sinema yapısını “biçimsel yöntemler ve ekonomik talepler”in “birbirine karıştığı” bir yapı olarak değerlendirir. Amerikan pazarının karşısında güçlü bir ulusal sinema yaratma gayesi hem ekonomik çıkarları hem de o ekonomik gücü elde edebilmek için oluşturulan karşı bir biçimsel yapıyı ortaya çıkarmıştır (Bordwell,2010: 173).

Sanat sinemasının Hollywood-popüler sinema karşısı olarak konumlandırılması, popüler sinema çevresinde bir “düşman” ve “mücadele edilmesi gereken bir sinema biçimi” olarak algılanmasına yol açmış ve 1960’lar ve 1970’lerin başında Sight and Sound dergisinde sanat sineması “yüksek sanat” kategorisine konularak yoğun tartışmalara sebep olmuştur (Neale, 2010: 84).

Sanat sinemasının güncel tartışmaları ise küreselleşme ile beraber sanat sineması kavramının farklı dinamiklere bağlı olarak dönüştüğü ve sanat sinemasının bu

dinamikler göz önünde bulundurularak değerlendirilmesi gerektiği üzerinedir (Dalt, Schoonover, 2018: 47). Sanat sinemasının Avrupa/Dünya sineması olarak kodlanması ve yerli dağıtım ağı içerisinde popüler bir film olarak görülen ve dünyaya pazarlanan bir filmin uluslararası gösterim platformlarında sadece yurt dışından gelmiş olması göz önünde bulundurularak sanat filmi kategorisinde değerlendirilebilmektedir. Bu durum sanat sinemasının da belli bir küresel ağın getirilerine bağlı olarak pazarlanması ile ilgili çeşitli stratejilerden biri olarak görülür (Dalt, Schoonover, 2018: 47). Buradaki temel eleştiri kendini Hollywood karşıtı olarak konumlandırmakla başlayan ve klasik anlatı yapısını dönüştüren, kendi dilini yaratan sanat sineması örneklerinin karşısında durduğu sistemin benzer özelliklerine almasına rağmen, hala sanat sineması kavramsallaştırmasının getirdiği özellikleri kullanarak kendini ifade etmesidir.

Sanat sineması gerek ekonomik gerekse de ideolojik süreçler çerçevesinde ayrı perspektiflerden değerlendirilen bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanat sinemasının Hollywood sinemasından ayrı değerlendirilmesine sebep olan özellikler çalışmada üç başlık altında incelenmiştir; sanat sinemasını anlatı yapısı, sanat sinemasının mekânsal yapısı ve sanat sinemasının seyircisi. Çalışmada Başka Sinema seyircisinin seyir deneyimini anlamlandırabilmek için sanat sinemasının popüler sinemadan temel farklarının ne olduğu bu üç başlık altında incelenecektir.

2.1. 1. Sanat Sinemasının Anlatı Yapısı

Sanat sinemasının anlatı yapısı, klasik/popüler/Hollywood anlatı sinemasından farklılığıyla tanımlandırılır (Karadoğan, 2010: s.8). Bu ayrımın temel bileşenlerinden en önemlisi filmin gerçeği nasıl yansıttığı ile ilgilidir. Çünkü özellikle sinemanın sanat olup olmadığı ile ilgili tartışmalar gerçekliği ne ölçüde yansıttığı üzerinden ilerler. Sinemanın başlangıcında kimi düşünürler sinemanın sadece gerçeği “mekanik” bir şekilde kaydetmesine referans vererek sanat olmadığını savunmuşlardır (Arnheim, 2010: s.15). Önemli sinema tarihçilerinden biri olan Rudolf Arnheim, bu tartışmalara *Sanat Olarak Sinema* kitabında sinemayı sanat statüsüne çıkaran argümanların ayrıntılı bir analizini yaparak cevap verir;

İlk olarak, kamerayı küçümseyerek otomatik bir kayıt makinesi olarak niteleyen kimselerin çok basit bir nesnenin en yalın fotografik yeniden üretiminin bile mekanik bir işlemin boyutlarını aşarak o

nesnenin doğasına ilişkin bir duygulanımı gerektirdiğini anlamaları sağlanmalıdır (Arnheim, 2010: s.17).

Ancak her sinema filminin sanat filmi derecesinde değerlendirilmemesi gerekir. Hollywood-sanat filmi ayrımı da bu noktada önemlidir. Her çekimin en iyi sanatsal ifadeyi yakalamadığı (Arnheim, 2010: 17) konusundan hareketle Arnheim(2010) kitabında sanatsal bir ifadenin film üzerinde nasıl vuku bulduğunu tartışır. Monaco da sinemanın sanat olması ile ilgili tartışmalara onu “mecaz” anlatıma sahip bir yapı olması perspektifinden değerlendirerek katkıda bulunur.

Bir sanatın sistemi göstergebilimin terimleriyle genel olarak bir kodlar toplamı olarak tanımlanabilir. Bir sanatın eşsiz (unique) etkinliği ise onun mecazlarında yatar. Sinema diğer sanatların çoğunu kaydetmek için kullanılabilir. Aynı zamanda anlatsal, çevresel, resimsel, müzikal ve dramatik sanatlarda yaygın olarak kodların ve mecazların neredeyse tamamını nakledebilir. Nihayet tamamen kendisine ait, kayıt sanatları için eşsiz olan bir kodlar ve mecazlar sistemine sahiptir (Monaco, 2001: 66).

Sinemanın ilk yıllarında filmlerde yer alan konular genellikle gündelik hayatta karşılaşılan durumların olduğu gibi yansıtılması üzerine ilerliyordu. Seyirciler, trenin gara girişi, işçilerin fabrikadan çıkması ya da yaşanan komik bir olayın kamera karşısında gerçekleşmesi gibi durum anlatılarından keyif almaktaydı. Filmin hazzı işlenen konunun ne kadar ilgi çekici olması ile bağlantılı ve yeterliydi (Arnheim, 2010: 35). Ancak yavaş yavaş sinematografik aletin kullanım şekilleri değişiklik göstermeye başladı ve kamera açısının insan gözünün gördükleri ve algıladıklarından çok daha farklı düzeylerde yer alabileceği keşfedildi. Örneğin, gerçek hayatta bir odadaki insanın diğer odaya geçebilmesi için belli bir zamana ve o zamanı harcayacağı bir mekanı geçme hareketine ihtiyacı vardır. Ya da insanın bir odadan sokağa gitmesi anında gerçekleşmez. Önce kapıyı açmalı, merdivenlerden inmeli ve dışarı çıkmalıdır. Ancak sinemada bu tür zaman-uzam sürekliliğine gerek yoktur ve seyirci bir odada gördüğü insanı bir saniye sonra sokakta görebilir (Arnheim, 2010: 24).

The Immigrant (Göçmen) filminde sallanan teknenin içinde bulunan Charlie Chaplin’i teknenin kenarından denize doğru sarkmış ve ayakları hafif havada sallanan bir şekilde arka açıdan görürüz. Kameranin karakterin arkasında konumlandırılması ve

sahnenin ön tarafında olan esas olayın görünmemesinden dolayı, seyirci bu sahnede Chaplin'e deniz tuttuğu algısına kapılır. Ancak Charlie Chaplin doğrulduğunda elinde tuttuğu büyük balığı görürüz ve balık tutmak için o şekilde eğildiğini anlarız. Bu sahne kameranın bulunduğu açıdan değil de deniz tarafından çekilseydi sahenin başında Charlie Chaplin'in ne yaptığını anlayacaktık (Arnheim, 2010: 36).

Orson Welles'in Yurttaş Kane filmi de çekim ölçekleri açısından bakıldığında sanat sinemasının ayrı bir özelliğine odaklanır. Film, senaryoya özgü dramatik anlatıyı arttırmak için alan derinliği özelliğinden yararlanır ve psikolojik etkiyi kameranın bulunduğu konumla destekler. David Bordwell, Yurttaş Kane filmini alan derinliğini başarılı bir şekilde kullanmasının ötesinde bunları sanatsal bir amaçla yoğunlaştırmasından dolayı filmi “sinemasal gerçeküstülükte bir dönüm noktası ve toplumsal yorumun bir zaferi” olarak yorumlar (Bordwell, 2011: s.233). Laura Mulvey, Yurttaş Kane filmi için “seyircinin görüntüyü ‘okuma’ gücüne davetiye çıkarır” (Mulvey, 2000: 22) yorumun yaparak Yurttaş Kane filmini anti-Hollywood olarak kavramsallaştırır. Bu kavramsallaştırmanın temelinde Yurttaş Kane filminin klasik anlatı kalıplarından uzak bir şekilde oluşturulan dramatik yapısı sayesinde seyircinin kahramanla özdeşleşmesine engel olunması yer alır (Mulvey, 2000: 25). Seyircinin Kane'nin cani mi, kurban mı olduğu ile ilgili cevaplara ulaşamaması çelişkili bir durum yaratır. Bu çelişkili yapı seyircinin karaktere güvenmemesine ve karakteri sürekli sorgulamasına sebep olarak seyirciyi “dramatik etkileşimden” uzak tutar (Mulvey, 2000: 26).

David Bordwell, sanat sinemasının klasik anlatı sinemasının karşısında konumlandırılmasında hareketle sanat sinemasını anlamlandırabilmek için öncelikle klasik anlatı sinemasının temel kalıplarını arka planda görmek gerektiğini söyler. Klasik anlatı sineması, “neden-sonuç mantığı ve anlatısal paralellik eylemlerini psikolojik olarak tanımlamış, amaç yönelimli karakterlerle yansıtan bir anlatı ortaya çıkarır. Anlatıdaki zaman ve mekan neden-sonuç zincirini temsil edecek şekilde inşa edilir” (Bordwell,2010, 73). Bordwell'e göre sanat sinemasının kurduğu gerçeklik klasik anlatı sinemasından farklı değildir. Buradaki temel nokta, sanat sinemasının gerçekliği daha sembolik biçimlerde kurmasına bağlı olarak geliştirilir. Neden-sonuç ilişkisini kesintiye

uğratma ve karakterin psikolojisi ile ilgili tereddütler bu sembolik etkinin güçlendirilmesine yapılan bazı tekniklerdir. Klasik anlatıdan farklı olarak çözüme kavuşmayan bu tarz olaylar, seyircinin filmle özdeşleşmesini engelleyen ve gerçekliğin karmaşık yapısına daha çok vurgu yapan bir anın oluşumuna sebep olmaktadır (Bordwell, 2010: 126)

Fransız Yeni Dalga Akımı'nın önemli yönetmenlerinden biri olan Jean Luc Godard'ın filmlerinde, yönetmenin klasik anlatı sinemasına karşı geliştirdiği teknik ve anlatı yapısı ile gerçekliğin farklı bir düzlemde nasıl yansıtıldığının örneklerini görürüz. Örneğin, Haftasonu filminde kullandığı kaydırmalı çekimler, anlatıda “burjuva stili”ne karşı geliştirdiği bir tutum olarak okunmaktadır. Kaydırmalı çekim tekniği, belli bir odak noktası yaratarak seyirciyi yönetmenin bakış açısına göre yönlendirmek yerine, gerçekliği bütünsel bir düzlemde yansıtarak “bakış açıları dizisini ortadan kaldırır” (Henderson,2011: 73) ve bu teknik “burjuva bütünlüğü”ne getirdiği bir eleştiri olarak değerlendirilir ” (Henderson,2011: 78).

Sanat sineması gerçek mekan ve gerçek sorunları yansıtan sonu belli olmayan olay örgüleri örnekleri ile doludur. Antonio'nun “Serüven”i, Godard'ın “Serseri Aşıklar” ve Fellini'nin “Bisiklet Hırsızları” filmlerinde olaylar net bir sonuca kavuşmaz. Örneğin, Serüven filminde arkadaşlarıyla tekne gezintisine çıkan bir kadının gezinti sırasında kaybolduğuna şahit oluruz. Ancak filmin sonunda kaybolan kadına ne olduğu konusunda herhangi bir bilgiye ulaşamayız. Film, genellikle klasik anlatı sinemasının seyirciye sunduğu gibi, kaybolan kadınla ilgili çatışmayı çözmek ve filmin sonunda çözüme ulaşmış bir sonu göstermek yerine, kadının sevgilisi ve arkadaşı arasında yaşanan olaylara odaklanarak kaybolan kadına ne olduğu hakkında bilgi vermeden sona erer (Bordwell, 2010: 74).

Bu örneklerden de yola çıkarak sanat sinemasında karakterlerin genel özellikleri klasik anlatı sinemasında olduğu gibi “doğrudan hedefe giden”, “net” karakterler değil, “pasif bir şekilde durumdan diğerine sürüklenen”, “tutarsız” karakterlerdir (Bordwell, 2010: 74) sonucuna varılabilir.

Tablo 1: Karşı Sinema Anlatısı

Ortodoks Sinema	Karşı-Sinema
Geçişli Anlatı	Geçişsiz Anlatı
Özdeşleşme	Yabancılaşma
Saydamlık	Öne Çıkma
Tek Anlatım	Çok Anlatım
Son	Açık Uç
Hoşlanma	Rahatsız Olma
Kurmaca	Gerçek

Kaynak: (Wollen, 2010: 113)

Yukarıdaki tablo Peter Wollen'in Godard'ın burjuva sinemasına karşı geliştirdiği “karşı-sinema” olgusunu anlatmak için oluşturduğu tablodur ve sanat sinemasının özelliklerini yansıtmaktadır. Geçişli anlatının karşısında konumlandırılan geçişsiz anlatı, filme nedensel akış şemasını bozan bir anlatı atmosferi oluşturur. Godard'ın neden-sonuç ilişkisinin doğrusal boyutunu bozan bu anlatı tekniğinin amaçlarından biri, “anlatının duygusal büyümesine engel olabilmesi ve böylece izleyiciyi, anlatı akışına müdahale ederek dikkatini yeniden odaklamaya zorlayabilmesidir” (Wollen, 2010: 114).

Bordwell de sanat sinemasının klasik anlatıdan koptuğu nokta olarak neden-sonuç ilişkisindeki farklılığını vurgular. Sanat sinemasında neden-sonuç ilişkisi, anlatının diyalektik yapısını vurgulamak için “gevşetilir” (Bordwell, 2010: 127) ve bu gevşetmenin çerçevesini oluşturabilmek için Wollen'in tablosu net bir harita sunar. Bordwell'e göre sanat sinemasında, yabancılaşma ve iletişim eksikliği gibi psikolojik etmenlerin kullanılması neden-sonuç ilişkisini gevşetilmesine ve olay örgüsünde boşluklar yaratılmasına neden olur. (Bordwell, 2010: 125). Bu açıdan sanat sineması olay örgüsünü temele almaktan ziyade karaktere odaklanır ve sanat sinemasında olaylar öncelik değil, karakterlerin kendi içlerinde ve dışardaki olaylarla yaşadığı psikolojik

çatışmalara yön veren yan unsurlar olarak görülür. Bu bağlamda, sanat sineması klasik anlatı sinemasının aksine olay sineması değil, karakter sineması olarak değerlendirilir (Neale, 2010: 85). Ayrıca sanat filmlerinin sonu, klasik anlatı sinemasında olduğu gibi kesin bir sonuca bağlanmaz. Modernist kurmaca anlatısı geleneğinin bakış açısıyla, gerçekliği göreceli bir çerçevede değerlendirilerek yapılan sanat filmleri, çoğu zaman açık uçlu sonlara sahiptir (Bordwell, 2010: 140). Bu bağlamda Bordwell, klasik anlatı sinemasını Poe'nun kısa öykülerine benzetirken, sanat sinemasının anlatı yapısı Çehov'un öykülerine benzetir (2010: 30).

Sanat sinemasının anlatı yapısı kavramsallaştırılırken ya da uygulanırken popüler sinema/Hollywood/klasik anlatı sinemasının karşısında konumlandırılır ve sanat sineması olgusu bu karşıtlığın içinde kendine yer bulmaktadır. Ekonomik ve ideolojik koşulların getirileri sanat sineması anlatısı üzerinde de etkili olmuş ve yeni bir sinema dilinin yansımalarını bulmuştur. Bu bağlamda, sanat sinemasının ayrımının en temel ögesi olarak anlatı yapısı görülebilir, bir sonraki bölümde incelenen sanat sinemasının mekânsal yapısı ve seyircisi yine anlatı yapısından bağımsız değildir.

2.1.2. Sanat Sinemasının Mekansal Yapısı

Sanat sinemasının mekânsal anlamdaki farklılığı sanat evlerinin yükselişe geçmeye başladığı dönem çerçevesinde değerlendirilir. Dünyada özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra Amerika'nın gösterim konusundaki hakimiyetinin azalmasıyla oluşan "sanat evleri" (sanat filmi gösteren sinema salonları) yeni bir izleyici tipinin" oluşmaya başlamasıyla paralellik göstermektedir (Bordwell, 2010: 171). Sanat sinemasının anlatı yapısına yapılan diyalektik vurgu, bu anlatıyı anlamlandıracak bir seyirci kitlesinin var olduğu ya da giderek oluşmaya başladığının bir göstergesi olarak görülebilir. Bu seyirci kitlesinin görülebilir olması için "mekan"a ihtiyaç duyulmaktadır. Kısaca, sanat sinemasına atfedilen "nitelik" durumu sanat sineması seyircisinin de "nitelikli ve ayrıcalıklı" olarak görülmesini beraberinde getirir ve bu ayrıcalıklı halin sürdürülmesi için sinema kulüplerinin çoğalması gerekliliği vurgulanır (Karadoğan, 2018: 104).

Sanat sineması mekanlarının gelişiminin temeli olarak görülen bir diğer durum ise 1920'lerde sansürün ortaya çıkmasıyla beraber sansüre uğrayan filmlerinin gösterilmesi için sinema kulüplerinin açılmasıdır. Sovyetler Birliği'nden gelen filmlerin

politik sebeplerden sansüre uğraması sebebiyle bu filmleri gösterecek mekanlara ihtiyaç duyulmuş ve bu durum, sanat sinemasının ana akım sinemadan farklı bir yerde oluşması ve gelişmesi için temel tarihi gelişmelerden biri olarak görülmüştür (Neale, 2010: 104).

Barbara Wilinsky'e göre alternatif filmlerin sergilenmesine yönelik oluşturulan yeni alanlar, filme bir sanat formu olarak bakılmasının da nedenlerden biridir. 1920'lerde "little cinema" hareketi olarak başlayan ancak özellikle ikinci dünya savaşından sonra, sanat sineması gösterim mekanları (art theaters) olarak adlandırılan bu mekanlar, filmlere yüklenen "kültürel sermayeye" paralel olarak çoğalmaya başlamıştır. Hollywood stüdyo sistemi dışında filmler gösteren bu mekanlar, II. Dünya Savaşı sonrası oluşmaya başlayan sanat filmlerinin de "prestij" kazanmasında önemli bir rol oynamıştır (Wilinsky, 1996: 143).

Haidee Wasson, sanat evlerinin oluşmaya başlamasını film izlemenin nasıl dönüştüğü ile ilgili tartışmaların bir başlangıcı olarak değerlendirir. Önceleri popüler bir eylem olarak görülen sinemaya gitme deneyimi, yavaş yavaş oluşmaya başlayan sanat evlerindeki farklı gösterimlerle kültürel anlamda da değişmeye başlamıştır. Sinema, geniş kapsamlı bir sosyal organizasyonlar ve kültürel kurumlar topluluğuna entegre edilerek film izlemenin anlamı dönüşmüştür (Wasson, 2005: 35). 1920ler ve 1930larda görünür hale gelen bu yeni kültürel deneyim, 16 mm teknolojisinin oluşması, taşınabilir projeksiyon aletlerinin kullanımının çoğalması gibi teknik gelişmelerden de bağımsız düşünülemez. Bu gelişmeler sanat evleri mekanlarının oluşmasında büyük bir katkı sağlarken aynı zamanda bu mekanı kullanan kitlenin ve sanat filmlerinin çoğalmasında da etkili olmuştur (Wasson, 2005: 37).

İlk dönem seyir deneyimlerinde mekânsal anlamda farklılığın olmamasından kaynaklı olarak bir kitle olarak sinema seyircisinin ayrımının tezahürleri tam olarak görülmemektedir. Bunun sebebi olarak hem filmlerin çeşitliliğinin oluşmaması hem de sinema seyir alanlarının henüz çoğalmamış olması gösterilebilir. Kültürel bir deneyim olarak sinema başladığında farklı kültürel ve ekonomik sermayeye sahip izleyicilerin aynı ortamda olmaları bile sahip oldukları sermayeye göre farklılaşan deneyimlerinden bahsedilmiştir. Ancak sanat evlerinin yükselişe geçtiği dönemde hem sanat filmlerinin çeşitlenmesine olanak sağlanmış hem de kitle, mekan ve film anlamında derinden bir

ayrımın oluşmasını da tetiklemiştir. Filmlerin geniş bir yelpazede farklı türlerinin oluşması seyircinin kendi “beğeni” ve “tarz”larına göre oluşan bir tercih yapma şansı yakalamasını sağlamıştır. Bu durum, ilk dönem seyir deneyimlerinde tek bir mekanda bir bütün olarak seyir deneyimine katılan kitlelerin artık kendi beğenilerine göre ayrı mekanlarda bulunabilmeleri olanağını doğurmuştur.

Sanat evlerinde gösterilen filmlerin Hollywood stüdyo sistemi dışında gösterilen filmlerden oluşmasının dışında bu mekanların kullanımı da ana akım salonlardan farklılık göstermektedir. Tek perdelik gösterimlerin olması, kalitesi düşük renksiz filmlerin gösterilmesi ya da popcorn(patlamış mısır) yerine kahve satılması, bazı seanslara çocukların alınmaması (Wilinsky, 1996: 145) gibi durumlar, içinde barındırdığı filmin atmosferine uygun olarak mekanı deneyimlemenin de sanatsallaştığı bir çerçeve çizmektedir.

Sure Seaters: The Emergence of Art House Cinema kitabında Willinsky, yabancı filmler gösteren sanat evlerinin özellikle 1950’li yıllarda Amerikan filmlerine karşı nasıl bir alternatif oluşturduğunu inceler (Betz, 2009: 14). Sanat evlerinin müşterilerinin her geldiklerinde boş bir koltuk bulmalarının kesin olduğu vurgusuyla sanat filmi salonlarını “sure seaters” olarak kavramsallaştırmıştır (Willinsky, 2001:1). Ancak 1940lardan sonra bu kavramın ortaya çıktığı koşullar değişmeye başlamıştır ve 1950lerden sonra oldukça yoğun bir doluluk oranına sahip olmaya başlamışlardır. Bu tür sanat evleri genellikle şehir merkezlerinde ya da üniversitesi olan kentlerde yer alır ve burada çoğu zaman bağımsız sinema filmlerinden örnekler gösterilir. Willinsky, sanat galerinde de yer alan bu tarz salonlarda genellikle kahve servis edildiği, koridorlarında sanatsal tabloların bulunduğu ve bu tarz bir atmosferle “entelektüel” bir etkiye sahip olduğunu hisseden seyircinin kendini diğer salonlar seyircisinden ayrı kılmak için yüksek ücret ödediği bir yapıya dönüştüğünü savunur (Willinsky, 2001:2).

Geniş ekran (wide screen) sinema gibi, sanat sineması da sanat yönetmenlerinin kendilerini “sıradan” film izleyicilerinden ayırt etmelerini sağlayan bir alternatif olarak görülebilir. Sanat evi, yüksek kültür, sanat ve prestij kavramları olan bir görüntü sundu. Sanat evleri hakkındaki endüstriyel raporlar, sanat evi işletmecilerinin sanat evlerini entelektüel, sanatsal ve yüksek kültürlü dinlence alanları

olarak tanıtılarak müşterilere prestij duygusu sunma girişiminde bulundukları fikrini desteklemektedir (Willinsky, 2001:2).

Sinema kulüplerinin sanat sinemasının gelişimindeki rolü devam ederken, film festivalleri, günümüz sanat sinemasının vücut bulduğu en önemli mekanlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Film festivallerinin sinema kulüplerinin bir devamı olarak görülebileceği gibi aynı zamanda sanat sinemasının “kurumsallaşmasında” önemli bir faktöre sahiptir. Film festivallerinin ilkleri II. Dünya Savaşı’ndan önce görülmeye başlamış ancak tam olarak gelişmesi ve kurumsallaşması 1950lerden sonraya denk gelmiştir. 1946 yılında Venedik Film Festivali’nin yeniden canlanmasından sonra, “Cannes, Locarno ve Karlovy Vary (1946), Edingburgh (1947). Biarritz ve Berlin(1950)” gibi film festivalleri ortaya çıkmış ve sanat filmleri gösterim mekanları çeşitlenmeye başlamıştır (Kovacs, 2016: 34).

Sanat sineması ile ilgilenen yazarlar ve eleştirmenlerin sanat sinemasını geliştirmek amacıyla çeşitli adımlar atmışlardır. Sanat sinemasının gelişimine yönelik bu adımların başında sinema kulüplerinin çoğalması ve kurumsal bir sürece girmeye başlaması gelmektedir. 1947 yılında Fransa’da Uluslararası Film Kulüpleri Birliğinin kurulmasından itibaren sanat sineması mekanlar resmi anlamda kurumsallaşmanın ilk örneklerinden birini yansıtır (Kovacs, 2016: 37). 1952 yılında kurulan “Uluslararası Auteur Yönetmenler Federasyonu” ise “bir kurumsal sorun olarak sanat sineması ile eğlence filmi arasındaki düşmanlığı açıkça tanımlayan ilk uluslararası kurum” olmuştur (Kovacs, 2016: 38).

2.1.3. Sanat Sinemasının Seyircisi

Sinemanın yapım, dağıtım, gösterim pratikleri, filmlerin ideolojik perspektifleri ve seyirci ile olan ilişkisi gibi konular sinemaya çok farklı açılardan yaklaşabilmeyi sağlamaktadır. Sinema anlayışının getirdiği bu çeşitli çerçevelerden çalışma için önemli olan kısmı sanat sineması seyircisinin ne gibi özellikler taşıdığı ve popüler sinema seyircisinden hangi durumlarda ayrıldığı ile ilgili olanıdır. Sanat sineması yapısal olarak kendini popüler sinemanın karşıtı olarak var ederken, seyirci perspektifi de bu ayrımın temel noktasından beslenmektedir. Çünkü “popüler sanat” ve “yüksek sanat” arasındaki tartışmalar, popüler/ticari filmler ile sanat filmleri arasındaki ayrımın da temelini

oluşturmaktadır. “Bu her iki sanat anlayışı da kendi gelenek ve uylarımlarıyla bunları tüketen bir izleyici kitlesine sahiptir” (Karadoğan, 2010: 4).

Sanat sinemasının anlatı yapısının klasik anlatı sinemasından farklı olması ve mekanının da popüler sinema filmlerinin gösterildiği yerlerden ayrıştırılması, seyirci profilindeki farklılığın temel argümanını oluşturmaktadır. Bu durum, hem toplumsal düzlemde alternatif bir mekanın yarattığı atmosfer hem de sanat filmlerinin anlatı yapısında vurgulanan “bilinçlilik düzeyi”, sanat sineması seyircisinin farklı bir perspektiften değerlendirilmesine sebep olur. Bu bağlamda sanat sineması, “izleyicinin alımlama sürecine daha aktif katılımını gerektiren filmler” olarak temellendirilebilir (Karadoğan, 2010: 7).

Sanat sinemasının anlatı yapısı, klasik anlatı sinemasında olduğu gibi seyirciyi Aristocu anlamda hazza sevk eden veya eğlendiren bir amaca hizmet etmediği s.10 Karadoğan sana sineması üzerine yaklaşımlar, “bireysel ifade, bağımsız bakış ve samimi bir anlatımla” (Bordwell, 2010: 174), izleyiciyi gerçekliğin göreceliği ile ilgili düşündürücü bir tutum geliştirmeye düşüncelere sevk eden özelliklere sahiptir (Bordwell, 2010: 174).

Berlin Dadacılarının estetik sanatı yıkıp ortaya çıkardıkları devrimci sanat kolajları, sitüasyonistlerin var olan toplumsal düzenin bozulması için ortaya koyduğu “yaratıcı yıkım” atmosferi, tiyatro ve sinema ve seyircisi içinde değerlendirilebilen bir unsur olarak ortadadır. Buna göre “etkileşim biçimlerinin işleyişini yeni mekânsal-zamansal deneyimlerle bozmanın yolları” (Kangieser, 2015: 112) seyircinin filmle veya tiyatro oyunuyla özdeşleşmesini engelleyen aktif bir katılımın gerektirdiği bir bilinçlilik halini ortaya çıkarır. Bu aktiflik onların devrim amaçlarını gerçekleştirmesinin en temel özellikleri olarak ortaya çıkmaktadır. Seyircinin filmle özdeşleşmesinin devrim bilincine ters düştüğü durum Hollywood anlatı sinemasının temel özelliklerinden biri olan “özdeşleşme” olgusunu da reddetmesidir. Özdeşleşme olgusunu reddetmek, seyirciyi edilgen bir durumdan aktif bir duruma getirme olgusuna tekabül eder. Ranciere’e göre bu aktif katılım ve özgürleşme potansiyeli ise “bakma ve eylemde bulunma arasındaki karşıtlığı sorguladığımız zaman; yani söyleme, bakma ve yapma

arasındaki olguların tahakküm ve boyun eğdirme yapısına ait olduğunu anladığımız zaman başlar” (Ranciere,2012 s.18).

Bertol Brecht’in sanatta “yabancılaştırma” olgusundan yola çıkarak özellikle ilk dönem Godard filmlerinde ve devrimci sinema anlayışını destekleyen üçüncü sinema teorisyenlerinin filmlerinde seyircinin aktif katılımının, politik-özgürleşme düzeyinde önemli olduğunu göstermektedir. Brecht’in epik tiyatrosunda hem yönetmenin kendisine ve oyuncusuna hem de seyircisine büyük görevler düşer. Yönetmen sadece yorumlayan değil, metni geliştiren ve onu “yeni formülasyonlar”la dönüştürmesi gereken biridir, oyuncu bu metinle özdeşleşerek yansıtan bir taklitçi olmanın ötesinde “onun dökümünü yapmak zorunda olan bir görevlidir”. Seyirci için ise tiyatro sahnesi büyüleyici dekorların yansıtıldığı bu dekorlara ve oyuna kapılıp gideceği bir alan değil, kendisi için “kullanışlı” bir yere dönüştüren bilişsel bir hali temsil etmelidir (Benjamin, 2014: 16). Bu üçlü uyumun gerçekleşmesi, epik tiyatronun temel özelliklerinden biri olan “jest”e dayanır. Jestin elde edilebilmesi, eylemin kesintiye uğratılması ile gerçekleşmektedir. Eylem ne kadar çok kesintiye uğratılırsa, o kadar çok jest elde edilir (Benjamin, 2014: 17) ve böylelikle metnin bir eylemi yansıtmasından ziyade kesintiye uğratılması diyalektik bir unsur yaratır. Benjamine’e göre bu durum Brecht’in Aristoteles’in “katharsis”ine karşı bir yapıda olduğunu gösterir. Buna göre epik tiyatro kahramanla özdeşlemeyi kesintiye uğratarak, seyircinin kahramanla özdeşleşerek olaylara kapılıp gitmesini değil “kahramanın içinde bulunduğu koşullara şaşırmaı öğrenmeye yöneltir” (Benjamin, 2014: 31).

Seyirciye aktif bir rol biçen bir diğer bakış açısı üçüncü sinema teorisyenleri tarafından ortaya atılmıştır. “Üçüncü sinemanın kökleri, Üçüncü dünya ülkelerinin İkinci Dünya Savaşı sonrası gerçekleştirdikleri anti-emperyalist mücadeleye dayanır (Erus, 2007: 9). Brecht’in yabancılaştırma efektini kullanarak seyircinin bilinçliliğini ortaya çıkaran filmler yapan Godard’ın içinde bulunduğu Yeni Dalga Akımı’nın bile eleştirildiği üçüncü sinema teorisyenlerini Fernando Solanas, Octavio Getino ve Julia Garcia Espinosadır. “Üçüncü Sinemacılar Hollywood’un pasif izleyiciyi eğlendirmeye dayanan sineması ile Avrupa’nın birey odaklı sinemasını içinde bulundukları toplumsal

mücadelede işlevsiz ve hatta zararlı görmüş, bunun yerine daha militan ve politik bir sinemayı savunmuştur” (Erus, 2007: 9).

Üçüncü sinema teorisyenleri toplumsal, ideolojik bağlamıyla devrimci nitelik taşıyan bu filmlerin birinci ve ikinci sinemadan bağımsız olduklarının, aralarında oldukça farklılıklar olduğunu altını çizerek. Her ne kadar İtalyan yeni gerçekçiliğin kamerayı sokağa taşıması ve olaylara teknik anlamda kusurlu görüntülerle doğal yöntemlerle ekrana taşıyan filmlerinden etkilenilse de, ikinci sinema olarak görülen sistem karşıtı Avrupa filmleri yine de sistemin içinde var olmasından kaynaklı olarak eleştirilmiştir. “Bunlar Hollywood’a göre ileri bir adımdır, standart olmayan bir dil kullanır, sisteme muhalefet eder. Ancak bu muhalefet sınırlarına yaklaşmıştır. Solanas ve Getino’nun Godard’dan aktardığı deyimle, bu sinemalar “kalenin içinde tuzağa düşürülmüştür” (Erus:2007 s.28). İkinci sinema bir süre sonra bireysel öykülere odaklanmaya başlarken üçüncü sinema filmlerini toplumsal çerçevede ilerler. Ayrıca ikinci sinemanın kent mekanları üçüncü sinemada köylülerin ve işçilerin yer aldığı mekanlara dönüşür. Yeni Dalga akımında Godard’ın filmlerindeki karakterlerin birden durup kameraya konuşmasından ve seyirciyi bir filmde olduğunu hatırlatan Brechtien tarzı yabancılaşmanın biraz daha ötesinde bir seyir izler.

Solanas ve Getino’ya göre, devrimci mücadele Üçüncü Sinema’yı Birinci Sinema’dan en önemli nokta, seyirciyi içinde bulunduğu pasif durumdan çıkarıp aktif hale getirmektir. Birinci sinemanın tüketim odaklı ideolojisi, sinemayı pasif bir seyirlik olarak konumlar. Oysa Üçüncü Sinema’da, seyirci, gösterim sürecinin bir parçasıdır. Yönetmenler bu doğrultuda Kızgın Fırınlara Saati filminde seyirciyi aktif bir şekilde katılmaya itecek yöntemler izlemişlerdir. Filmde yer yer gösterim durur, “Peron hükümeti neden devrildi? Halkı silahlandırmalı mıydı?” gibi sorular perdede belirir ve seyirciler tartışmaya davet edilir (Erus:2007 s.29).

Yeni Dalga, Yeni Gerçekçilik gibi Avrupa tabanlı akımlar ve Latin Amerika kökenli üçüncü sinema akımı, içinde barındırdıkları toplumsal, ideolojik ve ekonomik sebeplere de bağlı olarak ortaya koydukları filmler, Hollywood’un hedef kitesinden ayrı bir seyirci kitlesinin oluşumunun sağlamıştır. Popüler sinema sanat sineması ayrımında tartışılan filmsel bütünlüğün karşılığı iki ayrı seyirci kitlesinin de oluşmasında önemli bir etken olmuştur. Kovacs’a göre; “[t]icari, “ama yeterince

olmayan” sanat filmi endüstrisi” kendi seyirci kitlesinin ilgisini çekebilmek ve bu alanı sürdürebilmek için, bu alanın eyleyicisi olacak yani “sanat filmleri için bilet parası ödeyecek bir izleyici grubunun –entelektüel seçkinler- olduğu”nu keşfettiler ve yazarlar, sanatçılar ve entelektüelleri çekecek bir sürecin oluşumunu başlattılar. Bu durum, sadece film endüstrilerinin ticari filmler ve sanat filmleri olarak ayrımının yanında “sinemada seçkin ve kitle kültürü arasındaki ayrımın başlangıcının” da habercisi olmuştur (Kovacs, 2016: 36).

Thomas Elseasser, Avrupa sinemasıyla Hollywood’u karşı karşıya koyan bu ikili mantığa dikkat çeker ve sanat sineması olarak dolaşıma giren Avrupa filmlerinin seyircisinin “’auter’, ‘sanat’, ‘ulusal sinema’, ‘kültür’ ya da ‘Avrupa’ gibi terimlerin kullanımıyla imlenen oldukça değişken öz-belirlenim ya da öz-ayrım edimlerine dayanarak tarihsel olarak belirlenen ilişki ağları içerisinde...geleneksel olarak ‘farklı’ hissetme ayrıcalığının tadını çıkardığı” iddiasındadır (Elseasser’dan aktır. Galt, R. Ve Schoonover, K., 2018 :44).

Mark Jancovich, popüler sinema seyircisi ile sanat filmi seyircisi arasındaki ayrımın sadece onları beğeni anlamında birleştirici bir yapının değil popüler sinema karşısında durdukları “muhalif”liğin oluşturduğu alt-ideoloji unsurunun da geçerli olduğunu söylemektedir. Scone’a göre sanat sineması seyircisinin ayrı kılan, çok fazla seyirci kitlesine ulaşmasa da bu kitlenin sahip olduğu kültürel sermayenin varlığıdır (Andrews, 2018: 36).

Dolayısıyla sanat içerisinde sanat sinemasının dayanağı, görsel okunaklılığı ve kültürler-arası çevrilebilirliğine bir yatırımdır. Popüler sinemanın aksine, yerelde tanımlanan bir kültürü değil, (sinematik) sanat düşüncesini ifade etme kanaatinde olmalıdır....Tabii ki aynı esnada evrensel tüketicilerdir, filmlerin keyfini her yerde sürdürebilirler. Burada kültürler-arası sinema hem sanat sineması için kuramsal bir pazarlama tekniği, hem de belirli bir seyircilik türüne verilen bir vaattir (Galt, R. Ve Schoonover, K., 2018 :45).

Ancak sanat sinemasının gelişim süreci ile bağlantılı olarak sanat sineması seyircisi de küreselleşmenin, uluslararasılaşmanın bir tezahürü olarak dönüşmektedir. Sanat sineması mekanlarının en görünür hali olan film festivallerinin uluslararasılaşma sürecindeki durumuyla bağlantılı olarak çeşitli dönüşümlerden geçmesi sanat sineması ve seyircisi dinamiğine de yeni bağlamlar getirmiştir. Hollywood filmlerinin gösterim

mekanlarındaki ticari oluşumun karşısında bir alternatiflik sunan film festivallerinin, neo-liberal politikaların kentsel mekanın dönüşümü, markalaşma ve kurumsallaşma süreçlerinin etkisinde olduğu göz ardı edilemez. Bu kurumsallaşmanın sonuçları olarak sanatsal dokunun bozulduğunu ifade eden teorisyenler, seyircinin de bu atmosfere bağlı olarak değerlendirilmesi gerekliliği üzerinde dururlar.

2.2. TÜRKİYE’DE SANAT SİNEMASI SEYİRCİSİ

1940’larda Türk sinemasında tiyatrocular döneminin yavaş yavaş kapanması ve sinemaya tiyatrocuların dışında yeni yönetmenlerin gelmeye başlaması yerli film üretimini arttırmış ve böylece seyirci potansiyeli gelişmeye başlamıştır. Buna bağlı olarak Anadolu’da da film gösterimleri yapılmaya başlanmıştır (Ayça, 1992: 120). Yavaş yavaş ortaya çıkan seyirci eğilimleri o dönemde sinemanın popüler bir sinema anlatısı olarak şekillenmesine ve gelişmesine neden olmuştur (Ayça, 1992: 121). Talep edilen ve sunulan sinema anlatımlarının popüler anlatı doğrultusunda olması o dönemdeki seyirci profilinin tek tip bir çerçeveden oluşmasına neden olmuştur. Ancak 1960’larla beraber toplumsal gerçekçi bir sinema anlayışının oluşmaya başlaması ve daha sonra 1980’lerle beraber dünya sineması örneklerinin Türk sinema tarihi içinde yer alması, sinemanın sanat boyutunun dergilerde tartışılmaya başlanması ve Sinematek derneği, genç sinemacıların ortaya çıkması gibi olaylar sinema izleme tercihlerinde yavaş yavaş ayrımların oluşması durumunu beraberinde getirmiştir.

Karadoğan, Türkiye’de sanat sineması seyircisine yönelik “farklı” bir algının oluşmasının, sinema dergilerinde “sinema kulüpleri konusunda yazılanlar aracılığıyla” başladığını söyler (Karadoğan, 2018: 100). Karadoğa’nın alıntılıdığı 1955 yılında Devir dergisinde yer alan bir yazının Türkiye’de sanat sineması seyircisi ile popüler sinema seyircisi arasındaki karşıtlığı göstermesi açısından ilgi çekicidir. Yazıda, Türk Film Dostları Derneği tarafından kurulan ilk sinema kulübünden çıkan bir seyircinin aynı anda dağılan popüler sinema gösterim mekanı olan Ar sinemasından çıkan seyirciler hakkında söyledikleri yer alır ve iki tür seyirciyi şu şekilde değerlendirir;

Bu gösterilerden çıkanlardan bir grup eski Melek sinemasının sokağının başında Ar sinemasından çıkan büyük bir seyirci kütlesiyle karşılaştı. İçlerinden biri bu kalabalığa bakarak “Zavallılar, dedi;

bunlar da sinema seyrettiklerini zannediyorlardır.” Sinema kulübünden çıkan seyirci haklıydı. Zira o gece Ar’dan çıkanlar Dean Martin ile Jerry Lewis’in “Can ciğer kardeşler perili evde” [Scared Stiff, George Marshall, 1953] isimli ve aptallık üzerine kurulmuş, sözüm ona bir komedi seyretmişlerdir. Kulüpte gösterilen dünyanın ilk komedi filmi, Sulanan Bahçıvan [Bahçıvan’ın Sulanışı, L’Arroseur Arrose, Lumiere, 1895] on tane Jerry Lewis’e, on tane Laurel Hardy’e bedeldi (akt. Karadoğan, 2018: 4).

Dergide yer alan bu yazı o dönemki tartışmalardaki sanat sineması seyircisi ile “diğer” sinema seyircisi arasında yer alan ayrımın bir göstergesi olarak okunabilir. Çünkü Karadoğan’a göre sanat sinemasının tanımlanmasındaki temel bileşenlerden biri seyircisine biçtiği “bu sinemayı algılayacak ayrıcalıklı, entelektüel, anlama potansiyeli yüksek ‘özel bir izleyici’nin olması gerektiği” üzerine kurulmasıdır (Karadoğan, 2018: 100). Örneğin, Turhan Doyran’ın 1953 yılında Kaynak dergisinde yazdığı yazıda sanat sinemasını “gerçek sinema” olarak nitelendirmesi ve bu sinemayı alımlayacak “gerçek seyirciye” ihtiyaç duyulduğunu yazmaktadır. Tunç Yalman ise “sanat sineması filmlerini de “kültürlü izleyicilerin” filmleri olarak tanımlar ve bu sinemayı “öyle bir sinema ki, seyircisi gösterilen filmin şu veya bu bakımdan vasatın üstünde olduğunu, orijinal bir değer taşıdığını bilecektir” diyerek klasik anlatı sineması seyircisinden farklılaştırır (Karadoğan, 2018: 101).

Sinema dünya metropollerine açılır, kırsal kültür temelinden ve seyirci'sinden kent ve dünya kültürüne ve seyircisine döner. (Sinema kentleşir). Çok seslilik egemen olur. Yeşilçam dönemindeki sinema seyirci ilişkilerindeki tek yönlülük ve bağımlılık yerini yönetmenlerin ve seyircilerin çeşitlenmesiyle çok yönlülük ve çoğulculuk, karşılıklı bağımsızlık ilişkilerine bırakır. Yeni dönem sinemalarımız bu açıdan Yeşilçam’ın popülizm ve yerelliğinden evrensel ve demokratik bir döneme girilmesidir (Ayça, 1992: 132).

Ayça’nın 1992 yılında gözlemlediği ve yeni oluşmaya başlayan bu durum için çalışmasının sonunu Türkiye sinema seyircisi profilinin ne olacağını dair merakını açıklayarak bitirmiştir. Günümüz Türkiye sinema seyircisi profiline baktığımızda ise Ayça’nın 90ların başında yeni yeni oluşmaya başlayan ayrımın, gösterim mekanlarının tüm dünyada gözlemlenen tüketimle iç içe geçmesi ve popüler sinema seyirciliği ile

bütünleşmesi ve belli bölgelerde kümelenmiş sanat sineması gösteriminin seyircisi ayrımının artık tam olarak oturduğu söylenebilir.

Nezih Erdoğan da Türkiye’deki seyirci profilini üçe ayrı dönemde incelerken Ayça’nın dönemselleştirmesine benzer ayrımların altını çizer. 1970li yıllarda Yeşilçam sinemasının çöküşe geçmesiyle beraber, ki bu durum 1980li yıllarda liberal politikalar sonucu uluslararası bağların gelişmesi ve devletin sinemaya teknik alt yapı sağlamasına yönelik çalışmaların artması, reklamcılığın gelişmesiyle beraber yönetmenlerin reklamcılık sektöründen kazandıkları paralarla sinema filmine yatırım yapmaları gibi etkenlere bağlı olarak, filmlerin şekillenmesinde rol oynamıştır. Bu durum Anadolu’daki seyircinin taleplerinin geri planda kalmasını sağlamıştır. Böylece yönetmenler kendilerini daha bağımsız hissettikleri bu ortamda sinemaya daha sanatsal perspektiften bakmanın yollarını denediler. “Herhalde bu dönüşümü en iyi, sinemada “eğlence”den “sanat”a geçiş olarak tanımlayabiliriz. Film arz ve talep konusu bir meta olmaktan çıktı ve seyirciye nasıl ulaşacağı, seyircinin de onu nasıl tüketeceği problemlerinden muaf bir sanat eseri haline getirdi” (Erdoğan, 2001: 121, 122).

1990lı yıllarda “[t]elevizyonun katkısı, sponsorluk kurumunun oluşması, Kültür Bakanlığının desteği, Eurimages katkısı ve dar bütçeli, kolektif üretime dayanan bağımsız yapımlarla şekillenen eklektik üretim tarzı oluşmuştur”. Yeni gelişen sinema anlayışı yeni bir seyirci kitlesini doğurmuştur. Televizyonda yayınlanan siyah beyaz eski Yeşilçam filmlerini izleyen bir kitle evde kalırken, sinema salonlarına kentli-geç kitle gitmeye başlamıştır. 2000’li yıllarda ortak yapımların artması ve film festivallerinin çoğalmasıyla beraber bağımsız/sanat filmi olgusunun güçlenmesi ile beraber ticari filmlerin de güncel olanakları çerçevesinde çoğalması hemen hemen aynı zamana denk gelmektedir (Erkılıç, 2009: 147). Böylelikle ticari ve sanatsal filme ilgi gösteren ayrı kitlelerin oluşması kaçınılmaz olmaktadır.

“1990 sonrası Türkiye Sinemasına Pierre Bourdieu, Sermaye Habitus ve Duygu Eksenini” isimli doktora tezinde Gönenç, 1990 sonrası Türkiye Sanat Sinemasını özerk bir alan olarak kodlayarak çalışmasında bu özerk alan seyircilerine yönelik yaptığı araştırmasında, bu seyircinin yüksek bir kültürel sermayeye sahip olduğunu gözlemlemiştir. İstanbul Film Festivali seyircisini bu özerk alanın içerisinden olduğunu

varsayarak festivaldeki seyircilerle yaptığı anket çalışmasında, seyircilerin kültürel sermayelerinin yüksekliğini tespit etmiş ancak aynı zamanda “ kültürel sermayeye sahip seyircilerin geniş ölçekli kültürel ürünlere de ilgi gösterdiklerini (mixed taste); popüler kültür ürünlerini de tüketme eğiliminde olduğunu” gözlemlemiştir (2018: 216).

Sanat sineması seyircisine yönelik güncel ve önemli bir araştırma TRT Akademi’nin Sinema ve Festival İzleyici Eğilimleri ve Durum Tespit Araştırması isimli çalışmasıdır. Türkiye genelinde yapılan durum tespit araştırmasında sanat sineması (çalışmada bu alan Sanat/Düşünce yoğun/Bağımsız olarak kategorileştirilmiştir.) izleme eğiliminin eğitim seviyesi ile bağlantılı bulunmuştur (2018: 80). Araştırmada “film festivali izleyicilerinin demografik özelliklerine göre filme gitme sebepleri incelendiğinde ortaya çıkan bulgulardan biri “eğitim durumu arttıkça “insanları ve farklı kültürleri öğrenmek” amacıyla filme gidenlerin oranları da artmakta” olduğudur. Bu araştırma, sanat filmi ve festival filmi seyircisinin kültürel sermaye ile bağıntısı görmek adına, çalışma için önemli bir veri sağlamaktadır.

2.3. FİLM FESTİVALLERİNİN OLUŞUM SÜREÇLERİ VE ETKİLERİ

2.3.1. Tarihsel Süreçte Film Festivalleri

Sanat sinemasının, hakim gösterim politikalarına karşı yer edinebilmesinin en önemli mekanlarından biri olarak karşımıza çıkan film festivalleri, aynı sanat sinemasının gelişiminde olduğu gibi ulusal bir perspektifle ortaya çıkmıştır. Steave Neale’in Kurum Olarak Sanat Sineması makalesinden yola çıkarak Karadoğan, film festivallerinin sanat sinemasının kurumsallaşmasında en önemli rolü aldığını vurgular (Karadoğan, 2018: 76).

Film festivallerinin ilk örneği 1932 yılında Benito Mussolini’nin iktidarı zamanında İtalya’da düzenlenen Venedik Film Festivalidir. Festivalin ilk yılında gösterilen filmler arasında herhangi bir yarışma yapılmamıştır ve bu festivalde gösterilen filmler daha sonra sinema tarihinin klasikleri arasında yer almışlardır. İkincisi 1934 yılında gerçekleşen festivale 19 ülke katılmış ve ‘Mussolini kupası’ adıyla ‘en iyi yabancı’ ve ‘en iyi İtalyan filmi’ kategorilerinde ödüller verilmiştir. Ancak bir süre

sonra verilen ödüllerin siyasi ve ideolojik olduğu düşünülerek festivalin tarafsızlığı sorgulanmaya başlamıştır. 5. Venedik Film Festivali'nde Jean Renoir'ın Harp Esirleri (La Grande Illusion, 1937) filmine ödül verilmemesi üzerine tartışmalar alevlenmiş ve Fransa bunun üzerine kendi festivalini yapmaya karar vermiştir. Cannes Film Festivali'nin ortaya çıkmasındaki nedenlerin en temelinde Venedik Film Festivali'nin sadece İtalyan ve Alman yapımlarına öncelik vermesi olmuştur (Öcal, 2013, s. 198).

Venedik Film Festivali'nin düzenlenmeye başladıktan hemen sonra İkinci Dünya Savaşı'nın ortaya çıkması festivallere biraz ara verilmesine sebep olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ise savaşın öncesinde kurulan Moskova ve Cannes festivallerinin dışında savaş sonrası kurulan festivaller “savaş ertesi fenomenler”i olarak değerlendirilmiştir.(De Valck'ten aktır. Öcal, 2013, s.203). Ortaya çıkan bu festivaller kendi ulusal kültürlerini yansıtmak ve sinema gösterim ağını domine eden Hollywood'a karşı bir alternatif yaratmak gerektiği amacıyla gerçekleştirilmeye başlanmıştır.

Savaş sonrasında Almanya'da gündelik ve kültürel hayatın yıkımda olduğu dönemde Alman film endüstrisi de bu savaş durumundan oldukça etkilenmiştir. Soğuk Savaş döneminde Almanya'nın Doğu ve Batı olarak bölünmesi gibi sebepler de Hollywood filmlerinin baskın bir şekilde ülke yayılmasının önüne geçilememiştir. Bu sorunların ortasında, 1951 yılında kurulan Berlin Film Festivali ile “zengin sinema geleneğinin sürdürülebileceği bir alan açılması hem Berlin'in “sinema başkenti konumuna” kavuşması hedeflenmiştir” (Öcal, 2013, s. 204).

Batı odaklı film festivallerinin haricinde 1952 yılında Hindistan'da film festivali gerçekleştirilmiştir. Ondan da üç yıl sonra Arjantin'de uluslararası film festivali faaliyetlerine başlanmıştır. Uluslararası film festivalleri nicel anlamda artarak küresel bir seyir izlemeye başlamıştır. Festivallerin çoğalması bazı festivallerin ön plana çıkarılarak tescillenmesi durumu ortaya çıkmıştır. 1933 yılında Paris'te kurulan Uluslararası Film Yapımcıları Birliği Federasyonu (FIAPFF), “festival (ödülleri) enflasyonunu önlemek” amacıyla devreye girmiştir” ve “festivalleri sınıflandırarak “Cannes ve Venedik” film festivallerini “ derhal akredite etmiştir”. Berlin de federasyon tarafından 1956'da ‘A kategorisi’nde tanınmıştır” (Öcal, 2013, s. 205).

Film festivallerinin ilk örneklerinin Avrupa’da ortaya çıkması, festivallerin Avrupa merkezli bir sanat sineması perspektifinden değerlendirilmesine neden olmuştur. Ulusal sinema Auteur sinema ve sanat sineması olarak kavramsallaştırılan Avrupa sineması, film festivalleri atmosferinin de bir parçası olarak kodlanmıştır. Hollywood’un egemen yapısına karşı geliştirilen ulusal sinemalar, film festivallerinin de bu tabandan şekillenmesine neden olmuştur. Ancak De Valck’ın da vurguladığı gibi her ne kadar Hollywood karşıtı görülse de, film festivalleri Hollywood’a benzer törensel edalardan etkilenecek bunu sürdürmeye devam etmektedir. Bu acısan Film festivallerini sadece sanat sineması, Avrupa sineması, Auteur sinema gibi kavramsallaştırmalardan çıkararak, Hollywood’daki sinema ile arasındaki dinamikleri göz önünde bulundurarak değerlendirmek gerekmektedir (De Valck, 2007, s.15).

Marijke De Valck tarihsel süreçte film festivallerinin gelişimini üç başlığa ayırır. Birinci dönem, 1932 yılında Venedik’te ilk örneği yapılmaya başladığından 1968 yılına kadar olan süreci kapsamaktadır. Film festivallerinin ilk örneklerinin verilmeye başladığı bu dönem, film festivallerinin ikinci dünya savaşının festivaller üzerindeki etkisi ile kesintiye uğraması ve ilerleyen yıllarda 1968 siyasi olayların da etkisiyle festivallerin tam olarak kurumsallaşmaya başlayamadığı döneme tekabül etmektedir (De Valck, 2007, s.15). Örneğin, 1968 olaylarında Cannes Film Festivali, Paris Sinemateki’nde aktif rol oynayan François Truffaut, Jean Luc Godard ve Polanski gibi yönetmenlerin işgal etmesiyle festivalin sürdürülmesi durdurulmuştur. Cannes Film Festivali gösterimleri devam ederken Cinematique’deki yönetmenlerden Truffaut, Godard ve Polanski ve diğerlerinin festivali işgal etmesiyle festival yönetimi festivali durdurmuştur. Bu esnada Truffaut olaylarla ilgili festival sırasında bir bildiri sunmuştur;

Karar- Fransız Sineması Bilgi ve Eylem Meclisi 17 Mayıs 1968 gibi binden fazla profesyoneli, Vaudirard Sokağı’nda bulunan Ulusal Fotoğrafçılık ve Sinema Okulu’nda bir araya getirdi ve bu Meclis, 15 Mayıs 1968’den bu yana okulun öğrencilerinden de yetki alarak Cannes’da bulunan tüm yönetmen, yapımcı, dağıtımçı, oyuncu, muhabir ve jürilerden yabancı meslektaşlarıyla dayanışma içinde var güçleriyle festivalin devamına karşı tutum almasını talep eder. Burada amaç; grev yapan öğrenci ve işçilerle dayanışmak, polis şiddetini protesto etmek ve bu yolla Charles de Gaulle iktidarını ve sinema endüstrisinin mevcut yapısını protesto etmek iradesini göstermektir.

İmza: Fransız Film Endüstrisi Genel Meclisi-
<https://www.youtube.com/watch?v=XMo9J1H3wtI>

Film festivallerinin ikinci evresi 1970'lerden 1980'e kadar olan dönemi kapsamaktadır. Bu dönemde festivaller bağımsız olarak organize edilen bir yapıya dönüşmeye başlamıştır. Bu dönem, 1980'lerden sonra global yayılmanın bir parçası olarak, uluslararası film festivallerin çoğalması ve yapılarının kurumsallaşmaya başladığı döneme kadar devam eder. Valck'ın dönemselleştirmesinde film festivalleri 1980'lerden sonraki son evrede endüstriyel ve kurumsal anlamda birçok festival dünyada kendine yer bulmuş ve küreselleşme içerisinde yayılmaya devam etmektedir (De Valck, 2007, s.20).

Özellikle 1990'lara kadar Hollywood'a karşı bir perspektifle konumlandırılan ve Avrupa merkezli olan film festivalleri 1990'lardan sonra küreselleşme ve ulusötesi bir festival döngüsünün gelişmesiyle, film festivallerinin yaygınlaşması ve daha görünür hale gelmesiyle beraber “yeni sinemalar”ın keşfedildiği bir platform olarak görülmeye başlanmıştır (Batık, 2008, s.10). Film festivallerinin içerisinde gösterim imkanı bulan filmler, diğer festivallere de kabul edilmesi noktasında belli bir prestij kazanırlar. Kendi ülkesinde gösterim olanağı bulamayan çoğu film bu doğrultuda kendilerinin görünür olmasını festivaller aracılığıyla yapar. Böylece filmler “Dünyanın diğer film festivalleri tarafından buralarda keşfedilir ve buradan film festivalleri ağına yayılırlar. Film dağıtımçıları tarafından da bu pazarlarda keşfedilir ve böylece festival ağı dışına çıkma, diğer ülkelerin sinema salonlarında gösterim imkânı bulma ihtimaline sahip olurlar” (Öcal, 2013, s.150). Örneğin Türkiye’de Zeynep Özbatur yapımcılığını yaptığı ilk film Kutluğ Atagman’ın Lola filminde Türkiye’de gösterilmesi için salon sahipleri ve dağıtımçıları ile konuşarak çok çabaladığını ancak salon vermediklerini belirtir. Film ancak Berlin Film Festivali’nde yarışma şansı bulduğunda, Türkiye’deki salonlarda gösterim şansı bulur (Özbatur, 2018).

2.3.2. Film Festivallerine Getirilen Eleştiriler: Film Festivallerinin Tecimselleştirilmesi

Film festivallerinin giderek artması ve uluslararası düzeyde tanınır hale gelmesinin Hollywood’un dünya pazarındaki hakimiyetine alternatif bir yapı olması

sebebiyle olumlu bir perspektiften değerlendirilirken, küresel sanat sineması kavramsallaştırılmasında çeşitli eleştirilere de maruz kalmaktadır. Film günleri veya sinematek olarak başlayan film festivalleri giderek küreselleşme ve neo-liberal politikalar ile beraber “kültürel etkinlikten küresel bir şehrin imaj taşıyıcısına/temsilcisine ve en son aşamada bir endüstri etkinliğine ve hatta kültür endüstrisinin aktif bir oyuncusuna döner” (Taş, 2013, s.78). Bir marka taşıyıcısı olarak değerlendirilen film festivalleri kentler ve ulusların kültürel sermayesinin bir parçası olarak görülür (Wong, 2011, s.2)

Lucy Mazdon, *The Cannes Film Festival as Transnational Space* makalesinde uluslararası bir film festivalinin ulusötesi olma çabasının kanıtlarını sunmaktadır. İlk dönem festivallerin “ulusal” bir perspektifle yapıldığının öne sürülmesine rağmen ulusötesi bir etkinliğin mekanını oluşturmaktadırlar. Ulusötesi bir mekan olarak Cannes Film Festivali’nin ulusal bir proje olarak ortaya çıktığı ilk dönemlerine referans vererek aslında uluslararası bir olguya karşılık gelen etkinlikleri olduğunu vurgulayan Mazdon, festivalin turistik bir etkinlik olarak ortaya çıktığını söyler. Mazdon, bu duruma örnek olarak festivalin 1939 yılındaki sinemaya dair hiçbir görselin bulunmadığı afişini gösterir.²⁴ Festivalin Cannes gibi Fransa’nın içinde deniz bulunan turistik bir bölgesinde gerçekleştirilmiş olması, ilk dönem afişlerinin daha çok yarı çıplak insanlar, kadın ve erkeklerin eğlendiği, palmye ağaçlarının bulunduğu görseller çerçevesinde oluşturulması gibi örnekler. Cannes film festivalinin ilk dönem sinemadan ziyade turistik bir perspektifle gerçekleştirildiği vurgular (2006, s. 26).

Cannes, sanat ya da auteur sinemasının yapımında önemli bir rol oynar ve aynı zamanda kararlı bir reklam filmi pazarına ev sahipliği yapar ve Hollywood’un büyük oyuncularının ve kalabalığın zevkli ürünlerinin varlığı üzerine büyük ölçüde güvenir (Mazdon, 2006, s. 29).

Benzer bulgular son dönem film festivalleri tartışmaları içinde sürdürülmektedir. Film festivallerinin kentleşme sürecinin bir parçası olarak dönüşüme uğraması ve bir kent markası olarak sürdürülmesine yönelik çabalar, film festivallerinin sanatsal bir etkinlikten daha çok bir reklam ve turistik bir etkinlik olarak ele alındığını göstermektedir. Türkiye’de film festivallerinin kentsel dönüşüm politikaların bir

parçası olarak kullanılmasının örneklerinden biri olarak Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nin yerel politikalar çerçevesinde nasıl dönüştüğünü anlatan Reyhan Varlık Görk'in çalışması gösterilebilir. Görk, Nedir Şu Yeşilçam'ın Meyvesi 'Altın Portakal'? Antalya'nın Yeniden Yapılandırılması Sürecinde Antalya Altın Portakal Film Festivalinin Metalaştırılması makalesinde, "2004–2009 yılları arasında Antalya Büyükşehir Belediyesi (ABŞB)'nin geliştirdiği kentsel kültürel politikaların stratejik rolüne vurgu yapılırken, bu dönemde yeniden yapılandırılan AAPFF, 1999–2004 yılları arasındaki ABŞB yönetimi dönemindeki festival ile karşılaştırılmaktadır" (Görk, 2010: 2). Görk'e göre, yerel yönetimlerin destek verdiği kültürel ve sanatsal proje alanları yerel yönetimlerde söz hakkı olan "eyleyiciler" için Bourdieu'unun "alan" kavramına referansla kültürel, ekonomik ve sembolik sermaye edinmenin kazançlı bir mekanı olarak görülmektedir (Görk, 2010: 4, 5). Görk, Antalya Film Festivalinin dönüştürülme çabası içerisinde yerel yönetimlerin bu sermaye ediminin bir parçası olduğunu düşünmektedir.

1990ların başından bu yana 'kentsel yeniden yapılandırma' (urban restructuring) (KYY) kavramı olarak karşımıza çıkmaktadır. Yerel yönetimlerin iktisadi yeniden yapılandırmalara meşru zemin hazırlamak amacıyla bir tanıtım aracı olarak kullandıkları KYY siyasetleri, 2000li yılların Türkiye'sinde bazen birbirleriyle 'yarışan', bazen de birbirlerini 'tamamlayan' kentler olarak gözlenmektedir. Küresel sermayeyi çekmek için birbirleriyle 'yarışan kentler' (competitive city) kavramı yerine, de Roo'nun (2007), ortaya attığı birbirini 'tamamlayan kentler' (complementary city) kavramının önerdiği model, merkez çevre ilişkisindeki sermaye akışının yönünü tersine çevirmeyi amaçlamaktadır" (Görk, 2010: 5).

Görk, Bourdieu'nun sanat ve kültürel alanın "özerk yapısını" tanımladığı biçimiyle alana ait eyleyicilerin pratiklerini Antalya'daki kültür sanat aktiviteleri içinde değerlendirir. 2004-2009 yerel yönetim döneminde kültür ve sanat alanına ait oyunun kurallarının değişmesini yeni eyleyicilerin aktif katılımına bağlamaktadır. 2004-2009 yılları arasında gerçekleşen dönüşüm festivalin bir önceki dönemlerine ait alanda farklılaşmasına neden olmuştur. Bu durumu Bourdieu'unun alan kavramı ile açıklayan Görk, 2004-2009 yılları arasındaki yerel yönteminin bu özerk alanı değişmesine neden olarak farklı bir oyun yapısını ön plana çıkartmıştır (2010, s.5).

Bu durum neoliberal politikaların bir uzantısı olarak ortaya çıkan “kentsel yeniden yapılandırma” durumuna da bağılı olarak “küresel sermayeyi çekmek için birbirleriyle ‘yاریşan kentler’ olgusu ortaya çıkmıştır. Hemen hemen dünyanın her yerinde mevcut bu meselenin bir tezahürü olarak Altın Portakal Film Festivalini gösteren Görk, 2003 yılında ABŞB Başkanı Dr. Demir Kumbul’un festival teması olarak ‘Festivaller ve Kentler’ konusunu seçmesi ve ‘Antalya’nın markalaşması’ meselesinin AKSAV Yönetim Kurulunda tartışılmaya başlanması AAPFF’nin bu politikalar çerçevesinde araçsallaştırılması sorununu gündeme getirmiştir.

Film festivallerinin eleştirildiğı bir diğerkonu ise içinde yer alan ve sanat filmi olarak kavramsallaştırılan filmler ile ilgilidir. Filmlerin hem kabul edilme konusunda hem de festivallerin kendi içinde bir seviyeye sahip olması üzerinden şekillenir. A sınıfı seviyesine sahip film festivallerinin içerisinde yarışma imkanı bulan filmlerin dışarıda görünür olması ve diğerk festivallerde daha çok kabul görüyor olması bu eleştirinin temel noktasını oluşturmaktadır. Dissanayake, Batı odaklı film festivallerinin dışında üretilen filmleri “ticari/popüler filmler”, “uluslararası film festivallerinde gösterilmeyi amaçlayan ‘yüksek sanat eğilimli filmler’”, “görünürlük alanı dar, sayıca az deneysel filmler” olarak üçe ayırır (Öcal, 2013, s.82).

Ulusal tabanda üretilen ve film festivallerinde görölmeyi amaçladığı için belli festival kodların kullanıldığı festival literatüründe oldukça tartışılmaktadır. Özellikle doğu bölgelerinden batı festivallerine giden filmler için kullanılan “kendi kendine oryantalizm” vurgusu ön plana çıkmaktadır. Lalehan Öcal’ın Film Festivalleri ve Anlatı doktora tezinde yine bu açı çerçevesinde film festivallerinden fon alan filmlerin kurdukları anlatı yapısının “farklı temsil ve söylem stratejileriyle pek de steril” görünmediklerini vurgular. Öcal’a göre uluslararası platformda yer alabilmek için kendilerini temsil konusunda “kendi kendine oryantalizm” olgusunun bir dışavurumunu sunabilmektedirler (Öcal, 2013, s.86).

Zaim’e göre “Festivallere hangi koşullarda kabul edinildiğı konusunu ele almak, bu tip farklı görüşler büyüteç altına almak için iyi bir nokta teşkil etmektedir. Çünkü ancak önemli bir festivalin programında yer aldığı taktirde uluslararası yaygın film satışı, sinema salon dağıtımı, görünürlük vs. gündeme gelmektedir”. Bu

görünürlüğün sağladığı avantajlardan yararlanabilmek “batının politik beklentilerine uygun filmler yapıldığı takdirde, uluslararası dağıtım ve satışın kolaylaşacağı argümanı; üzerine eğileceğimiz söylemlerin başında gelmektedir”. Zaim de bu noktada “otantikliği gerçekleştirmeye çalışan özne”nin festival filmlerinin kendine ait temsiliyet olgusunu sorgulayarak kendi kendine oryantalizm vurgusunu ön plana çıkarır (Zaim, 2008, s.49).

Kırel, festivallerde aldığı filmler sayesinde ön plana çıkan ve dünya sinemasında önemli bir yer edinen İran Sineması’nın “festivallerde başarılı olan kendine has örneklerin tümüyle “İran sineması”nın başarısı olarak kabul görmesinin” doğru bir yaklaşım olmadığını söylemektedir. Küresel seyircilik.55 Ulusal bir sinema olarak görülen İran Sineması gösterim olanağı bulduğu uluslararası film festivallerini göz önünde bulundurarak “küresel bir seyirci” topluluğuna hitap etmeyi gerekli görmektedir (Kırel, 2006, s.67). Örneğin, Dabashi’ye göre Abbas Kiyarüstemi’nin uluslararası platformda bu kadar başarı sahibi olması, onun öykülerini “yerel mekanlardan birini küresel parametrelerle çekerek gerçekliğin yeniden okumasını yapan” bir seviyeye getirmesi sayesinde gerçekleşmiştir (Dabashi, 2008, s. 275). Stringer, bu bağlamda film festivallerini “çağdaş dünya sinemanın dolaşımını ve onayını tayin eden temel kurumlardan biri” olarak değerlendirmektedir (Akt. Öcal, 2013, s.85).

Pierre Bourdieu’nin kültürel sermayesi göz önünde bulundururken, kritik sermaye terimini kullanır; bir filmin festival devresindeki başarısı sayesinde erişebildiği değeri ifade eder. Stringer için bir filmin kritik sermayesi, gösterildiği festivallerin durumuna, onu inceleyen eleştirmenlere ve aldığı cevaplara bağlıdır. Örneğin, Cannes’da bir Palme d’Or’un verilmesi, gişe başarısı vaat etmiyor, ancak bir filmin kanonun içine girmesine yardımcı olabilecek kritik öneme sahip bir sermayeyi işaret ediyor (Batık, 2008, s.8).

Film festivallerinin kentsel marka olarak kullanılmasının dışında içerisinde gerçekleştirmiş oldukları etkinlikler de çoğu zaman bir eleştiri noktası olmuştur. Özellikle Hollywood ve anaakım sinemadan bağımsız bir yapı olarak ortaya çıkmasına rağmen, kırmızı halı, lüks ödül törenleri gerçekleştirmeleri ve filmlerde Hollywood oyuncularının yer alması gibi örnekler film festivallerinin sanatsal tabandan uzaklaşıldığının ve “melez” bir yapıya dönüştüğünün bir tezahürü olarak görülmektedir.

Sanat sineması tartışmalarının güncel örnekleri genellikle uluslararası festivallerin yapısı çerçevesinde ilerlemektedir. Bunun sebebini sanat filmlerinin dağıtım mekanizmalarında en çok rol oynayan etkenin festivallerler olduğu yorumunda bulabiliriz. Önceleri ulusal sinemalar ve auteurluk üzerinden değerlendirilen sanat filmleri artık uluslararası festivaller kapsamında değerlendirilmektedir (Neale, 2010, s. 106). Ve bu bağlamda Neale'e göre sanat sineması ticari sinemaların bir karşıtı olarak ortaya çıkmış ancak bu sinema yapılarını, “..nadiren kökten bir biçimde rahatsız etmiş ya da bu yapılara alternatif olabilmıştır. Bu yapıları ancak hafifçe döndürebilmiştir” (Neale, 2010, s. 106). Ayrıca popüler sinema karşıtlığı olarak tanımlanan sanat sineması artık “karşı” olan özelliğini kendi bünyesinde eritmiştir. Popülerle kaynaşan sanat sineması zaman zaman “melez” türler yaratarak kendi izleyici kitlesini de arttırmıştır. Bir taraftan anlamı çaba gerektiren bir yapı içerisinde sunan bu filmler bir taraftan da popülerleşmenin yollarını yine bu anlamı “muğlaklaştırarak” sağlama çabasıdadır” (Karadoğan, 2010, s.8).

David Andrews'in sanat sineması ile ilgili tartışmasının temeline baktığımızda eleştirinin en önemli noktalarından biri sanat filmlerin gösterim çevreleri ve tanıtımlarında kullanılan argümanlardır. Çünkü bir sanat filminin sanat filmi kategorisinde değerlendirilmesi onun festivallerde yer alması ya da sanat çevrelerinde konuşulması gibi etkenler aracılığıyla yapılmaktadır. Andrews'in buradaki önerisi filmlerin gösterime mekanlarına bağlı kalınmadan değerlendirilmesi mekanın ya da tanıtım yazılarının o filmi sanat eseri konumuna çıkartmasındansa sanat sineması çalışan Sarris ve Bodwell gibi geleneksel yazarların sanat sineması tanımlamalarına dikkat edilmesi gerektiği üzerinedir (Andrew, 2018, s. 145). Bu konudaki bir diğer eleştiri Azadah Farahmand'ın Uluslararası Festival Döngüsünü Çözümlemek: Tür ve İran Sineması makalesinde yer almaktadır. Farahmand, “Sanat filmleri derken bahsettiğimiz şey nedir?” diye sorduğu bir genç kadından aldığı yanıt; “Festivallere katılan filmler yani Kiorastami'nin filmleri gibi mesela” olur. Bu yanıttan hareketle Farahmand, sanat sinemasının tanımlamasında kategorik özelliklerinin tanımlanmasından ziyade, bir “kılavuz” olarak festival platformunda yer alan seçkide olmasının yeterli olduğu durumuna dikkat çeker (Farahmand, 2018, s. 432).

Sadece auteur ve ulusal sinema çerçevelerine hapsolmuş bir sanat sineması tartışmalarını eleştiren David Andrews, Lev'i eleştirerek sadece gösterim mekanlarının klasik anlatı sinemasından farklı yerlerde olmasına bakılarak değerlendirmeler sanat sineması özelliği taşıyorsa, o zaman farklı mekanlarda gösterilen her film sanat sineması niteliği taşımaktadır diyerek Levi eleştirir (Andrews, 2018, s. 134). Aslında Andrews'ın tartıştığı nokta bu çalışmanın başka sinema tartışmasında temel bir argüman olarak görülen alternatif mekanların varlığı ve buralarda gösterildiği için başka sınıflandırılmasını da tartışmaya değer olarak görülebilir. Ancak temel bir çerçeveden bakıldığında bu durum başka sinema başkadır çünkü popüler sinema gösterim yerlerinden farklı mekanlarda gösterilmektedir savından ziyade onu bu alternatifliğe götürmek mecburiyetinde bırakan ticari ve kültürel tabanından ayrı düşünülmemektedir.

2.4. TÜRKİYE'DE ALTERNATİF FİLM İZLEME OLANAKLARI

Türkiye'de son zamanlarda sinema salonları dışında film izleme deneyimine olanak sağlayan çeşitli etkinlikler çoğalmıştır. Uluslararası film festivallerinin sayıca artması, ulusal film festivallerinin kurumsallaşmaya yönelik çabaları, üniversitelerin kendi bünyelerinde gerçekleştirdikleri festivaller, tematik film festivallerinin ortaya çıkması, belediyeler ve sanat müzelerinin film gösterim etkinlikleri alternatif film izleme olanakları açısından genişlemeye devam etmektedir.

Türkiye'de alternatif bir mekan olarak ortaya çıkan sinema kulüpleri 21. yüzyılda farklı etkinliklere eklemlenerek varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Sinema salonlarında bağımsız yapımların ya da dünya sanat sinemasından örneklerin çok fazla yer alamadığı zamanlarda bu tarz yerlerin varlığı sinema deneyimlerine farklı bir yön katmaktadır. Ticari filmleri izlemek istemeyen sanat sineması seyircisi bu tarz alternatif mekanların sinema gösterimlerinden kendi beğenilerine uygun programları seçerek takip edebilmektedir.

2.4.1. Sinematek

Türkiye'de sinemanın ilk ve gelişim dönemlerinde sinema salonları dışında sinema seyir deneyimlerine olanak sağlayan çok az alanlar vardı. Bu tarz alanlar çeşitli okulların sinema kulüplerinde ve konsoloslukların düzenlediği etkinlikler vasıtasıyla

oluşmaktaydı. Türkiye’de yer alan ilk sinema kulübü, 1957 yılında ilk film gösterimini Orson Welles’in Othello filmi ile yapan Galatasaray Lisesi’nin bünyesinde yer alan sinema kulübüdür. Bunun öncesinde 1956 yılında “Türk Film Dostları Derneği” film gösterimleri yapmaktadır. 1962 yılında ise İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi tarafından kurulan “Kulüp Sinema 7” Türkiye sinematekinden önce alternatif film gösterimleri yapan film mekanları olarak karşımıza çıkmaktadır (İnceoğlu, 2001: 83,84).

Bu dönemlerde dikkat çeken nokta Yeşilçam endüstrisinin hakim alanında kendine yer bulamayan bağımsız yapımların gösterim olanaklarının hakim ağın dışında gerçekleştirebilmesidir. Bunun gerçekleştirebilmesi için sinema kulüpleri önemli bir rol oynamıştır. Genç Sinema Hareketinin gerçekleştirdiği gezginci film gösterileri, bağımsız sinema şenliği, İzmir Sinema ve Kültür Derneği ve Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü tarafından bağımsız iki film festivali gerçekleştirilmiştir (Karadoğan, 2018, s.204). Ancak film kulüplerinin genellikle gönüllülük çerçevesinde sürdürülmesi ve görece azlığı sistemsal bir mekanın varlığını göz önüne getirmiştir. Bu noktada Türk Sinematek’inin varlığı önemli bir açığı kapatmaya yönelik büyük bir adım olmuştur.

Dünyada en ünlü sinematek Fransa’da yer alan Cinematheque’dır ve Türkçede kullanılan sinematek kelimesi de Fransızca’daki cinematheque’nin Türkçeye uyarlanmış şeklidir. Dünyada kullanıldığı şekliyle sinematek, “sinema eserlerinin korunduğu, saklandığı, onarıldığı ve gösterimlerinin yapıldığı sinema merkezine verilen addır” (Başgüney,2009: 65). Ülkü Tamer’e göre Türkiye sinematek tarihinin öncülüğünü Gaziantep’te yer alan “Gaziantep Sinema Tiyatro Derneği” yapmaktadır. 1962 yılında kurulan dernek ilk gösterimini Adalar Sürgünü (Yön: Carol Reed) ile yapmıştır ancak sinematekin bir özelliği olarak sanat ağırlıklı filmlerin gösterilmesi ve bu filmlerin izleyici kitlesinin çok fazla elde edilememesi sebebiyle dernek, 1965 yılına kadar faaliyet gösterebilmiştir(Liman, 2014: 112).

1960 yılların ortasında Onat Kutlar, Hüseyin Baş ve Şakir Eczacıbaşı’nın Fransız Sinematek’inden etkilenmelerine ve o dönem Fransız sinematek’in başında olan Henri Langlois ile olan bağlantıları sonucu Türkiye’de de bir sinematek kurma çalışmaları Türkiye sanat sinemasının gelişimi için önemli bir adım olarak

görülmektedir. 25 Ağustos 1965 yılında kurulan Sinematek derneğinin kuruluşunda Onat Kutlar, Şakir Eczacıbaşı, Hüseyin Baş, Aziz Albek, Semih Tuğrul, Tunç Yalman, Tuncan Okan, Sabahattin Eyüboğlu, Cevat Çapan, Macit Gökberk, Nijat Özön ve Muhsin Ertuğrul yer almaktadır (Başgüney, 2009:66). Onat Kutlar'ın yönetiminde olduğu Yeni Sinema Dergisi'nin Sinematek Derneğinin gelişmesinde önemli katkıları olmuştur. Dergide yayınlanan dünya sineması hakkında yazılar ve o yazılarda yer alan filmlerin artık gösterimlerinin yapıyor olması o dönem sanat sineması ilgilileri için heyecan verici bir durum teşkil etmektedir. Derneğin kurucularından olan Onat Kutlar bu durumu şu şekilde özetler;

Sinematek'in kuruluşu hepimiz için çok heyecan vericiydi... Bir taraftan Türkiye'nin kültürel değerleri, bunun sinematografik karşılığı, öbür taraftan da hepimiz sinema tutkunuyuz. Hepimizin çok sevdiği filmlerin yönetmenlerini kendi ülkemizde göremiyoruz. Önce kendimiz film seyretmek istiyoruz (Kutla'dan akt. Başgüney, 2009: 69).

1965-1966 yıllarında Fransız Yeni Dalga, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımlarından filmlerin yer alması, Charlie Chaplin filmlerinin gösterimlerinin yapılması, 1969 yılında dünyaca ünlü yönetmen Paolo Pasoli'nin derneğe davet edilmesi vb. etkinlikler derneğin Türkiye'de dünya sinemasının tanınırlığına olanak sağladığının bir göstergesidir. Yeni Sinema dergisi de bu sürecin bir parçası olarak film gösterimlerinin tanıtılmasında önemli bir rol oynar (Kalsın, 2013: 74). Ayrıca Sinematek'in 10 yıl süren bu aktifliği sinemaya ilgili olan insanları etkileyerek sinema kulüplerinin açılmasına ön ayak olmuştur ve yine bu dönemde sinema dergilerinin sayısı artmıştır (Kalsın, 2013: 75).

Türkiye'de sinematek derneği özellikle Türk sinemasına gereken önemi vermediği ve ağırlıklı olarak dünya sineması ile ilgili etkinlikler yaptığı sebebiyle eleştirilmiştir. Başgüney'e göre bu eleştiriler Türkiye sanat sineması tarihinde iki zıt kutbu yaratan bir tartışma zeminini oluşturmuştur (Başgüney, 2009: 82). Bu bağlamda ortaya çıkan Ulusal Sinema ve Türk Sinematek Derneği'nin tartışmaları Türkiye sanat sineması tartışmalarında önemli bir yer teşkil etmektedir.

1975 yılında Onat Kutlar'ın dernekten istifa etmesiyle girilen süreçte sinematek 10 yıllık aktifliğini yitirmeye başlamıştır. 12 Eylül 1980 darbesi sebebiyle kapatılan Sinematek 2018 yılında sinematek'in kurucu isimleri arasında yer alan Jak Şalom'un öncülüğünde Kadıköy Belediyesi'nin katkılarıyla tekrar kurulmuştur (<http://www.kadikoy.bel.tr/Haberler/sinematek-sinemaevi-kadikoyde-yeniden-hayat-buluyor>).

2.4.2. Festivaller

Türkiye'de düzenlenen ilk film yarışması, Yerli Film Yapanlar Cemiyeti tarafından düzenlenmiştir. “Yerli Film Müsabakası” adıyla gerçekleştirilen yarışma 1948 yılında organize edilmiş ve düzenlendiği yıldan itibaren çeşitli tartışmaların mekanı olmuştur. Özellikle Karanlıkta Uyananlar (Yön: Ertem Göreç) filminin “jüri tarafından görünmez gelinmesi ve çeşitli gruplar tarafından protesto edilmesi” yarışmanın günlerce konuşulan tartışmalı olaylarından biri olmuştur (Elgün, 2015, s. 2).

Yerli Film Yapanlar Cemiyeti tarafından düzenlenen yarışmada Şakir Sırmalı “Unutulan Sır” filmi ile en iyi film ödülünü almıştır. En iyi yönetmen ödülünü ise “Bir Dağ Masalı” filmi ile Turgut Demirağ almıştır. İlk dönem festivallerden bir diğeri ise Türk Film Dostları Derneği tarafından düzenlenmiştir. 1953 yılında düzenlenen festivalde en iyi film ödülünü Ömer Lütfü Akad, Kanun Namına filmi ile almıştır. 1959 yılında düzenlen Gazeteciler Cemiyeti Türk Film Festivalinde en iyi yönetmen ödülünü Atıl Yılmaz almıştır. 1961 İstanbul Belediyesi Sanat Festivali kapsamında Türk Filmleri Yarışması (Esen, 1994, s.109).

Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nden sonra film festivalleri düzenleyen bir diğer kurum Türk Film Dostları Derneği'dir (TFDD). İlk festivalini 1953 yılında düzenleyen dernek festivalinin amacını “memleketimizde ilk defa olarak ve milli mahiyette bir festivali” hazırlamak olduğunu belirtir (Karadoğan, 2018, s.106). “1953, 1954, 1955 yıllarında İstanbul'da yapılmış olan Türk Film Festivalleri, dernek statüsüne göre yapılmıştır. O yıl ilk gösterilmiş olan Türk filmleri, dernek yönetim kurulunun yaptığı bir değerlendirme sonucu elemeyi geçenler jüriye sunulmuştur” (Arpad, 1984, s. 28).

Yerli Film Yapanlar Cemiyeti ve Türk Film Dostları Derneği'nin düzenlemiş olduğu festivaller ve de yayınlamış oldukları bildirilere bakıldığında sanat sinemasının Türkiye'de yeni yeni yükselmeye başladığı dönemde iki kuruluş da Türk sinemasının geliştirilmesine yönelik çabalarda bulunmuşlardır. Bu bağlamda, festivaller ile sanat sinemasına bir yön bulmaya çalışan iki kuruluş festivalleri bunun bir ayağı olarak kullandıklarını söyleyebiliriz.

1959 yılında Türk Sinema Sanatçıları Derneği ve Gazeteciler Cemiyeti tarafından düzenlenen Türk Film Festivali (Karadoğan, 2018, s. 110). 1961'de İstanbul Belediyesi'nin düzenlediği (İstanbul Sanat Festivalinin Türk Filmleri Yarışması-Türkiye/Festivalimiz) ve başarısız olduğu vurgulanan film festivalinden sonra İzmir Belediyesi de benzer bir festival düzenledi ancak İstanbul Belediyesi gibi başarısız bir etkinlik oldu. İzmir Belediyesi'nin düzenlediği festivalden sonra Türkiye'de bir süre film festivali düzenlenmesine yönelik adımlar atılmadı. Bu durgunluğun sonunda "Antalya Altın Portakal Film Festivali"nin düzenlenmesiyle Türkiye'de film festivalleri gelişmeye başlamıştır (1965, 34).

Türkiye'nin önemli film festivallerinden biri olan Altın Portakal Film Festivali 1964 yılında düzenlenmeye başlamıştır. Ancak festivalin ilk görünürlüğü 1951 yılında Aspendos Antik Tiyatrosu'ndaki güreş şenlikleri ile ortaya çıktığı söylenmektedir (Görk, 2010:2). Antalya Belediye Başkanı Dr. Avni Tolunay'ın 1964 yılında bu şenliklerin içerisinde düzenlemeye başladığı Antalya Altın Portakal Film Festivali "Türkiye'de ilk ve sürekli yerel film festivali" olarak değerlendirilmektedir (Görk, 2010:2). Festival, Kültür ve Turizm Bakanlığı katkısıyla 1983 yılında "uluslararası festivaller kapsamına alınır". 1985 yılında ise Antalya Kültür Sanat ve Turizm Vakfı (Aksav)'nın kurulmasıyla beraber kurum Antalya Şenliği ve Altın Portakal Film Yarışması'nın organize edilmesi konusunda sorumluluğu üstüne alır. 1988 yılında tekrar belediye yönetiminde gerçekleştirilmeye başlayan festival, bir vakıf bünyesinde gerçekleştirilmesinin daha doğru olacağı düşünüldükçe, 1994 yılında kurulan Antalya Altın Portakal Kültür ve Sanat Vakfı sorumluluğuna alınmıştır (Arslanbay, 1995). Festival kurumsallaşma sürecinin bir yapılandırması olarak 2004-2009 yerel yönetim

döneminde uluslararasılaşma yoluna girmiştir(Görk, 2010:13) ve 2005 yılında uluslararasılaştırılmıştır (Görk, 2013, s. 30).

Adana Altın Koza film festivali 1969-1973 yılları arasında yerel bir film festivali olarak gerçekleştirildi. Türkiye'nin güneyinde yer alan Adana şehrinde düzenlenen festival Yılmaz Güney'in uluslararası tanınırlığının da bir simgesi olarak görülmektedir. (Akser, 2014: 142). Festivalde verilen ilk ödül Metin Erksan'ın Kuyu filmine olmuştur (Esen, 1994, s. 109). Ancak Yılmaz Güney'in hapse girmesi ve filmlerine yapılan baskılardan sonra festival yasaklanmıştır.1992 yılından sonra yerel yönetim tarafından tekrar canlandırılmıştır ve o zamandan beri Altın Portakal Film Festivali ile iki hafta aralıklarla her yıl düzenlemeye devam etmektedir (Akser, 2014: 142).

Türkiye'de gerçekleştirilen İstanbul Film Festivali, çıktığı dönemde İstanbul Film Günleri olarak başlamıştır. Şakir Eczacıbaşı'nın 1973 yılında İstanbul Kültür Sanat Vakfı aracılığıyla kurduğu İstanbul Film Günleri şimdiki İstanbul Film Festivali'nin ilk adımlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer önemli bir festival Ankara Film Festivali, akademisyen Mahmut Tali Öngören tarafından kurulmuştur (Taş 2003:75).

1995 yılında Ankara Film Birliği tarafından gerçekleştiren Gezici Film Festival'i Türkiye'deki en eski multiple mobile film festivalidir (Odabaşı, 2015: 150). Odabaşı'na göre Gezici Film Festivali sadece belli bölgelerde kümelenmiş ve belli bir seyirci kitlesine hitap eden Uluslararası Film Festivali, Filmekimi ve İF İstanbul ayrıca Antalya, Bursa, Ankara ve Malatya'da yer alan film festivallerinin aksine Gezici Film Festivali öncü bir nitelik taşımaktadır (Odabaşı, 2015: 151). Gezici film festivalinin gösterim programında güncel filmlerin dışında eski ve klasik filmler gösterilmektedir. Gezici film festivalini diğer festivallerden ayıran diğer bir faktör ise 35 mm ile gösterim yapma zorunluluğunu kendilerine bir ilke olarak belirlemiş olmasıdır (Odabaşı, 2015: 156).

Türkiye'de belli bir toplumsal konu üzerinden şekillenen ve genellikle bağımsız kişiler aracılığıyla kurulan temalı festivallere örnek olarak; Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali, Filmmor Kadın Filmleri Festivali, Pembe Hayat KuirFest ve İşçi Filmleri Festivali gösterilebilir (Taş, 2013: 77).

2.4.3. İstanbul Modern

2005 yılında açılan İstanbul Modern, sinema gösterimlerini açıldığı tarihten itibaren yapmaktadır. Alternatif bir gösterim programı sunan İstanbul modernde film izlemek müze ziyaretçilerine ücretsiz olarak yapılıyor. Müze sinemasının bir örneği olarak değerlendirebileceğimiz İstanbul Modern’de yer alan sinema programları ile “sinematek denilen, alternatif filmlerin döndüğü, sinemayı daha çok sanatsal olarak kabul eden filmlerin sergilendiği bir ortam”. İçerisinde “Yönetmenler Buluşma”- Sonbaharda “Biz de Varız” en yeni örnekleri bir araya getirme amacıyla- “Hakkında Her Şey” dünya sinemasından bir yönetmen seçerek onun tüm filmlerinden oluşan “bir retrospektif gösterir”. Son olarak düzenlediği etkinlikler arasında Oscar ödüllerinde “Yabancı Dilde En İyi Film” ödüllerine aday gösterilen filmlerden hazırlanmış bir gösteri programı sunmaktadır (https://www.istanbulmodern.org/tr/sinema/istanbul-modern-sinema_28.html).

İstanbul Modern Sinema’nın müdürü olan Müge Turan’a göre müze sinemacılığının temel amacı “ticari filmlere alternatif, festival sinemasını da içeren, daha deneysel, modern sanata ve diğer disiplinlere daha fazla göz kırpan filmleri sergilemek”tir (2013, s. 41). Sanat sinemasının alternatif gösterim olanaklarından biri olarak önemli bir alan sağlayan İstanbul Modern’in “Biz de Varız” adıyla hazırladıkları program, Türkiye’de daha önce gösterim olanağı bulamamış Türk filmlerini göstererek gösterim ağı dışında kalan yapımların gösterimine olanak sağlıyor. Çeşitli etkinlikler kapsamında gösterilen filmler ve sonrasında filmler hakkında yapılan söyleşiler İstanbul Modern’i bir müzenin de ötesine taşıyarak etkileşimli bir ortam sağlamaktadır. Bu anlamıyla Müge Turan, İstanbul Modern’i sinematek oluşumuna benzeterek Türkiye’de eksikliği hissedilen bir alanı doldurması noktasında önemsenmesi gereken bir yapı olduğunu ifade ediyor (2013, s. 42). Sinema gösterimlerinin bir sanat müzesinin içerisinde yer alması aslında film gösterimlerinin de bir sanat atmosferi içerisinde gösterilmesi de ayrı bir değerlendirme mevzusu olabilir. Sürekli değişen sergiler ve sergilerle paralel yapılan gösterimlerin mevcut olması da film seyretmenin sanatsal boyutunun bir başka yansıması olarak okunabilir.

2.4.4. Pera Müzesi

2005 yılında açılan Pera Müzesi film gösterimlerine 2008 yılında başlamıştır. Pera Müzesi içerisinde gerçekleştirilen Pera Film'in organizatörlerinden olan Fatma Çolakoğlu da İstanbul Modern'de altının çizildiği gibi müze sinemalarını gösterim olanağı bulmayan alternatif film platformu olduğunu vurgulamaktadır.

Bağımsız filmlerin gittikçe daha zor dağıtımçı ve salon bulmaları nedeniyle bunun bir ihtiyaç olması söz konusu....Hem genç izleyiciler hem de bağımsız film arayan insanlar için “müze sinema” kavramı önemli bir program ve mekan haline gelmektedir. Aynı zamanda genç yönetmenlerin de daha kolay hedef kitlelerindeki seyirciyi bulmaları olanağını sunuyoruz bu anlamda (Çolakoğlu, 2013, s.45).

Uzun zaman sinematek olmadan büyüyen bir nesil olması sebebiyle Çolakoğlu, çağdaş müzelerin sinema etkinliklerini takip ettiğini ve uluslararası kuruluşların ayakta kaldıklarını görerek müze sinemalarının geleceğini olumlu olarak yorumluyor. Bu tarz müze sinemalarının uluslararası kısmından örnek olarak da; Harvard Film Archive, Boston Museum of Fine Arts, ICA (Institute of Contemporary Art, Tate, Pompidou gösterilebilir (2013, s. 47).

Pera Film'in gösterim programının da sık sık müzenin içindeki sergilerle paralellik göstermektedir. Örneğin “Filmsel Anlatımlar” programı müzede sergilenen Picasso gravürleri sergilendiği zaman gerçekleştirilmiş ve içerisinde “Picasso'nun set tasarımı yaptığı baleleri, Picasso'dan esinlenen birkaç yönetmenin filmleri” yer almıştır.

2.5. MEKAN VE SEYİR DENEYİMLERİ ÇERÇEVESİNDE FİLM FESTİVALLERİ

Film festivallerin sanat sineması gösterim mekanlarının bir parçası olası olarak ortaya çıkması onların bir sanat aktivitesi olarak değerlendirilmesine yol açmaktadır. Bu durum salt bir sinema deneyiminin ötesinde deneyimin kültürel ve sanatsal bir etkinlik olarak tartışılmasına olanak sağlamaktadır. Multipleks sinemaya alternatif bir yapı olarak görülen film festivalleri “dünya sineması”, “ulusal sinema”, “sanat sineması” ve “auteur sinema” olarak adlandırılan sinemaların bir gösterim mekanını sunarak global bir seyirci ağına ulaşır (De Valck, 2013, s. 1). Mekansal ve içerik bağlamındaki

farklılık, film festivallerinin seyircisi ile farklı bir ilişki kurarak sanat sinemasının seyircisi bölümünde bahsedilen sanat evlerindeki seyircinin “ayrım”ına yönelik özelliklerin sürdürülmesine neden olmaktadır.

Film festivali seyircisinin deneyimleri, film festivalleri organizasyonlarının içerisinde bulundurduğu programlar, konferanslar, söyleşiler vb. etkinlikler çerçevesinde ana akım sinema seyircisi deneyimlerine göre farklı bir noktada durmaktadır. Festival filmlerinin sanat filmi olarak kavramsallaştırılmasının dışında bu etkinlikler filmler, yönetmenler ve seyirciler arasında bir iletişim ortamı yaratmakta ve bu durum film festivali seyircisi deneyimlerini farklı noktalarda tartışılabilir sunmaktadır.

Film festivallerinin küreselleşmenin ve neoliberal politikaların bir parçası olarak çeşitli tartışmaların bir parçası olsa da festival “alanın” yarattığı atmosferin seyirci ile kurduğu ilişki bağlamında değerlendirilmesi önemlidir. Örneğin, Taş, İstanbul Film Festivali’ne bir alternatif olarak ortaya çıkan !f İstanbul Uluslararası Bağımsız Filmler Festivali’nin 2013 yılından itibaren Cinemaximum sponsorluğu sonucunda sadece AVM’lerde gerçekleşmesini “ana akım filmlerden farklılaşan filmleri izlemek isteyen seyircilerini yine festival atmosferiyle uyuşması mümkün olmayan Avm’lerin içine” hapsedmesi sebebiyle eleştirmektedir (Taş, 2013, s. 78-79). Festival atmosferinin bu kapsamda seyirci ile farklı bir ilişki kurduğu ve bir festivalin tüketim kültürünün bir göstergesi olan alış veriş merkezlerinin içinde yer almasının eleştirilmesi festival atmosferinin seyirci ile kurduğu ilişkinin farklı bir perspektifte değerlendirildiğini gösterir.

Film festivalleri zamanı bilet bulma telaşına düşen ve film seansları arasında “coşkulu” bir telaşı sürdüren festival seyircilerinin içinde yer aldığı atmosfer “sinemada paylaşılan ortak deneyimden, seyircinin zihninin iç hareketliliğinden, çoklu monoloğundan, farklı filmlerin kendi aralarındaki diyaloglarıyla seyircilerin birbirleriyle kurdukları tadına doyumaz diyaloglar vb. süreçlerden” oluşmaktadır (Öcal, 2011). İnternet teknolojisinin gelişmesiyle beraber ev ortamında, gösterime girmeyen festival filmlerini internet üzerinden izleme şansı olsa da çoğu insan film festivalleri yoğun ilgiyle takip etmektedir. Çünkü “internet eskiden olmayan erişimleri mümkün

kılsa da mekânsal ve toplumsal paylaşımın sinemada izleme pratiğini sağlayamamaktadır” (Öcal, 2011). Festival alanına giden otobüslerde, festivale yakın kafelerde seyircilerin, yönetmenlerin ve film ekibinin bir araya gelerek sohbet edebildikleri bir ortam sağlaması açısından film festivalleri, sosyal bir etkinlik alanı yaratmasıyla önemli bir yere sahiptir (Wong, 2011, s.28).

Alternatif bir yapı olarak film festivallerinin seyirci ile kurduğu ilişki yapılan çalışmalarda belli kavramlar üzerinden şekillenmektedir. Burada dikkat çeken iki kavram film festivalleri ve seyirci ilişkisi açısından önemlidir. Ana akım film gösterim mekanlarından farklılığıyla yarattığı atmosfere referansla “alternatif kamusal alan”/karşıt kamusal alan kavramı ve daha çok tematik film festivalleri seyircisi ile paralellik kurulan “hayali cemaat” kavramıdır.

2.5.1. Bir Topluluk Olarak Film Festivali Seyircisi

“Hayali Cemaat” kavramı Benedict Anderson tarafından ulusları tanımlamak için kavramsallaştırdığı bir terimdir. Anderson’a göre “ulus bir topluluk, bir cemaat olarak hayal edilir”. Ulusların kendi varlıklarını sürdürmelerinde bu cemaat duygusu ön planda yer alır. Kendini hiç tanımadığı diğer insanlarla ortak bir ulusun içinde gören kişi, bu ortaklık çerçevesinde daha önce tanımadığı insanlar hakkında bir kardeşlik ve yoldaşlık duygusu güder. Anderson’a göre insanların bir ulus “uğruna ölmeye razı olmalarını mümkün kılan” bu kardeşlik duygusunun yarattığı derin etkidir (Anderson, 1995: 22).

Dina Iardonava (2010), Anderson’unun birbirini tanımayan insanların ortak bir platformda buluşmalarını ve kendilerini diğer insanlarla bir kardeşlik, birlik duygusu hissetmelerine karşılık olarak ortaya koyduğu “hayali cemaat” kavramını, film festivallerinde bir araya gelen insanlarla paralellik kurarak kullanır. Kültürel, Kimlik, business and diaspora temaları çerçevesinde film festivallerini değerlendirerek film festivali ve seyircisi arasında gerçekleşen kültürel ya da kimlik ortaklıklarını “hayali cemaat” kavramı ile bağdaştırır. Bu bağdaştırmanın somut bir örneği olarak etnik grupların, uluslararası düzeyde görünürlüğünü sağlayan Arap Film Festivali, Asya Film Festivali, Yahudi Film Festivali gibi etnik festivallere katılan insanların uluslararası bir platformda kendi aralarında duyumsadıkları ortaklık gösterilebilir.

Hayali cemaat olgusu sadece kimlik ve kültürel boyutta değil, belli bir sorunun veya konunun temel alınarak oluşturulduğu tematik film festivallerinde görülür. Benzer “beğeni”ler etrafında toplanan festival seyircileri, bu ortak bir alan ve tarzı paylaşma noktasında topluluğa özgü bir “hayali cemaat” olgusu yaratmaktadır. Bazı festivallerin tematik bir düzlemde ilerlemesi seyirci ile arasında farklı dinamikleri ortaya çıkarmaktadır. İnsan hakları film festivalleri, çevre filmleri festivalleri, kadın filmleri festivalleri, işçi filmleri festivalleri ve queer festivaller gibi tematik film festivali çerçevesinden değerlendirilmektedir. Valck’e göre Tematik film festivalleri ayrıca azınlık grupların politik özgürleşmesine destek olmak için kurulmuştur. 1977 yılında başlayan San Francisco Gay and Lesbian Festival’i gey ve lezbiyen sinemasına yönelik en eski festival olma özelliğine sahiptir (De valck, 2007, s.176). Belli bir konunun, sorunun ya da temanın etrafında ilerleyen bu festivaller içerisinde sunduğu filmlerin belli bir konu üzerinden ilerlemesi ve seyirci kitlesinin de bu ortak tema üzerinde birleşmesi de festival seyircisi literatüründe çoğu zaman “hayali cemaat” (Wong, 2011, s. 162) kavramsallaştırılması ile açıklanmaktadır.

Tematik film festivallerinin önde gelen örneklerinden biri olan “The Queer Film Festivals”/ “Kuir Film Festivalleri’nin seyirci ile arasındaki ilişki, hem mekanı dolduran çoğunluğun gay ve lezbiyenlerden oluşması hem de gösterimi yapılan filmlerin kuir sinemaya ait örneklerden olması, orada yer alan seyircinin hem mekan ile arasında hem de daha önce tanımadığı diğer seyircilere karşı bir ortaklık duymasına neden olmaktadır. “Ekrandaki queer konular “topluluğumuzun” bir mikro kozmosu olarak görülebilir. Bu nedenle, topluluk odaklı film festivali, geleneksel olarak hayali cemaat ile ilişkilendirilen sembolik sınırları yeniden düzenlemektedir” (Richards J. S. 2016, s.20).

2.5.2. Alternatif Bir Mekan Olarak Film Festivalleri

Tarihsel süreçte sanat evlerinin, kulüplerin ve sinemateklerin ortaya çıkmasıyla başlayan ve film festivallerinin çoğalmasıyla devam eden sanat sineması gösterim atmosferi beraberinde birçok yeniliği getirirken temel tartışılan en önemli nokta anaakım/ticari ya da Hollywood sinemasına karşı alternatif bir çizgi geliştirdikleri üzerinedir. Bu alternatiflik sanatsal, politik veya ekonomik olarak çeşitli

perspektiflerden değerlendirilirken çoğu zaman da sanat sinemasının karşıtı olduğu bu sinemalardan farklı olmadığı ya da “melez” bir yapı oluşturduğu üzerine de çeşitli eleştirilere maruz kalmıştır. Bu alternatiflikte başarılı olup olmadığı ya da ne ölçüde başarılı olduğu üzerine bir tartışmadan ziyade kamusal alan kavramının içinde barındırdığı mekan, söyleşi, politik vb. kavramların sanat sineması gösterim alanlarında hangi çerçevelerde tartışıldığı çalışma için önemli bir noktada durmaktadır.

Sanatın sermaye kaynakları tarafından biçimlendirilmesi sanat faaliyetlerinin ekonomi-politik bir perspektiften yoksun bir şekilde değerlendirilemez olduğu açık bir şekilde ortadadır. Sanat sinemasının Hollywood’a karşı geliştirdiği karşıtlıkta hem ideolojik hem de ekonomik anlamda bağımsızlık temelinde ortaya çıkarken film festivalleri üzerine yapılan çalışmalarda giderek festivallerin ideolojik ve ekonomik bağımlılık vurgularının ortaya çıkarılması sanat sineması algısında farklı noktaların olduğunu göz önüne getirmektedir. Ancak bu bölümde, Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik kitabının önsözünde Aylin Kuryel ve Begüm Özden Fırat’ın da belirttiği gibi tüm bu ideolojik ve ekonomik bağımlı ilişkiler çerçevesinde yer alan sanat kurumlarının içerisinde bu alanı “sarsmaya ve şekillendirmeye çalışan pratikler”in (Kuryel, Özden, 2015: 12) neler olduğu tespit edilmeye çalışıldı. Bu pratiklerin oluşmasında ise “estetik deneyim” kavramı oldukça önemlidir (Kuryel, Özden, 2015: 13).

Gündelik hayat deneyiminin sanatla birleştiği noktada konumlandırabileceğimiz estetik deneyim sanat sineması seyircisinin pratiklerinin politik bir perspektifle görülmesine referans olabilir. Bu bağlamda sinema salonlarının, festivallerinin ekonomi-politik yapısını göz ardı etmeden ancak yine de içerisinde bilerek ya da bilmeyerek kurulmaya çalışılan “alternatif kamusal alan” olgusunun önemli olduğu düşünülmektedir. Deneyim kavramının özelde sinemaya gitme deneyimi olarak daraltıldığı çalışmada, alternatif kamusal alan olgusunun içinde tartışılan “siyasi” kavramını festival seyircisi ve seyirci deneyimi ile bağdaştırabilme durumu sanatı siyasi bir olgu olarak gören Ranciere’in görüşleriyle desteklenebilir.

Tekil "sanat" ifadesiyle tarif edilen şey, sanat nesnelere sanat nesnesi kimliği verilmesine aracı olan, bir sunum mekanının şekillendirilmesidir. Sanat pratiğini ortak olanla ilgili soruna bağlayan

da, duyulur deneyimin sıradan formlarının askıya alındığı bir zaman-mekanın hem maddi hem de simgesel olarak kurulmasıdır. Sanatı siyasal kılan temel unsur, dünyanın düzenine dair aktardığı mesajlar ve duygular değildir. Toplumun yapılarını, toplumsal grupların çatışmalarını ve kimliklerini temsil etme tarzı da değildir. Tam da bu işlevlerle arasına koyduğu mesafe, tesis ettiği zaman ve mekan, bu zamanı şekillendirme ve bu mekanı doldurma tarzı, sanatı siyasal kılar (Ranciere,2012: 7).

Zaman ve mekan olgularının modernlikle beraber dönüşümü ve eleştirel bir perspektifle tartışılması çok geniş bir yelpazeye yayılmaktadır. Zamanmekan kavramsallaştırması modernlikle beraber dönüşen deneyimin doğasından bağımsız değildir. Bu noktada Negt ve Kluge alternatif kamusal alanla ilgili tartışmalarına “tecrübenin değişen doğası” çerçevesinden yaklaşır (Hansen, 2004, s. 150) ve toplumsal “tecrübenin nasıl geliştirildiği”ni tartışır. Miriam Hansen, Negt ve Kluge’ün tecrübe/erfahrung kavramını Benjamin, Kracauer ve Adorno’nun kavramsallaştırdığı şekliyle kullanarak geliştirdiğinin altına çizer (Hansen, 2004, s. 150).

Ancak Adorno’nun kitle kültürü çerçevesinde geliştirdiği tecrübenin karamsarlığı Negt ve Kluge’in tecrübe kavramsallaştırmasında yer alıyor. Bu anlamda da bu Frankfurt Okulu düşünürlerinin gelecek ile ilgili umutsuz yorumları alternatif bir kamusal alan oluşturma potansiyelini görmezden geldiği noktada Negt ve Kluge’dan ayrılmaktadır. Çünkü Negt ve Kluge göre tecrübenin dönüşümünde birbirinden farklı heterojen durumlar mevcut. “Bir başka deyişle Adorno tam da Negt ve Kluge’nin tecrübe perspektifi açısından kamusal alanı yeniden kavramlaştırırken vurguladıkları Erfahrung boyutlarını; yani, açıklık, içerme, çokluk, heterojenlik, öngörülemezlik, çatışma, çelişki ve farklılık boyutlarını kapatmış oluyordu (Hansen, 2004, s. 151).

İlk olarak erken dönem seyircileri üzerinde Miriam Hansen’in tartıştığı sinemanın alternatif bir kamusal alan yaratma potansiyeli, sinemanın tarihsel süreci ile bağlantılı olarak çeşitli dönüşümlere uğramıştır. İlk dönem “demokratik” bir seyir deneyimi olarak görülen heterojen kitlenin filmlerin ticarileşmesi ve seyircinin homojen bir kitle haline gelmesiyle dönüşürken, yeni alternatif kamusal alanların varlığı farklı dinamikler çerçevesinde gerçekleşmektedir. Serpil Kirel de sinema salonlarının alternatif kamusal alan oluşturma potansiyeline dikkat çeker. Sinemanın sadece film

izleme deneyimi ile sınırlı kalmadığı ve seyir mekanlarının oluşturduğu atmosferin sinemanın “boş zaman geçirme aracı olarak” kullanılmasının dışında hegemonyaya karşı alternatif bir kamusal alan oluşturabileceğini savunur (Kirel, 2012: 83).

Sinemanın alternatif bir kamusal alan oluşturmalarının somut örneklerinden biri olarak Fırat Yücel 1968 Mayıs hareketlerinden önce Paris Sinematek’inde ortaya çıkan olaylar ile Gezi Direnişi öncesi Emek sinemasında ortaya çıkan olayları gösterir. Bu iki olayın ortak noktasındaki direnişin nedeni gündelik hayatlarındaki seyir deneyimlerinin sermayenin kendi alanına göre yeniden düzenlenmesi ve dönüştürülmesi olarak görülmektedir (Yücel, 2015: 43). Bu durum kentin dönüşümü ile dönüşen seyir deneyiminin siyasi bir yansıması olarak okunabilir. Bu siyasi yansımanın karşı çıkışları gündelik hayatın içindeki pratiklerden oluşmaktadır (Yücel, 2015: 45). Paris Sinematek’inde geliştirilen sinemanın ve izlenen filmlerin yarattığı atmosfere bakıldığında “sinemanın sadece fetişistik hazzı değil, kuşkusuz onu da içeren bir enerjiyle politik anlam üretimini de beraberinde getirir” (Yücel, 2015: 271). Yücel’in yazısındaki temel ayrıntı filmin seyir deneyimi ile gelişen çok katmanlı yapısının oluşturduğu mekan, söyleşi ve politik durumun izlerini Paris Sinematek direnişi üzerinden okumaktır. Bu makale sinema seyircisinin ve sanat sineması gösterim mekanlarının alternatif bir kamusal alan yaratmasına somut bir örnek olarak değerlendirilmesi açısından önemlidir. Yücel kendisinin de belirttiği gibi “bugün birbirinden kopmuş gibi algılamaya koşullandığımız üretim, seyir/eleştiri ve toplumsal hareketler arasındaki ilişkilere yeni bir gözle bakmaya çalışmak”tır (Yücel, 2015: 272). Emek sineması ile paris sinematek’inin paralelliğinin temelinde sanatın “seçkin ideolojiler” tarafından kendi politikalarına alet edilmesi ve bu bağlamda dönüştürülmesi gerçeği yatmaktadır. Yücel’e göre aslında eski ve çürümüş olarak değerlendirilen Emek sinemasındaki yenilemenin sebebinin altında “müльтиpleks salonların dağıtım-gösterim-seyir ağında kurdukları tahakküm” vardı (Yücel, 2015: 285). Bu yaklaşımlar seyir deneyimine biçilen politik durumu beraberinde getirir. Sadece film izlemek ve film sonunda karakterlerle kurulan bağ ile sinema salonlarından çıkmak festival filmleri ya da sanat sineması gösterim mekanlarının seyircisinde beklenmeyen bir davranıştır. “Seyir dediğimiz şeyi pasif bir eylem olarak kodlayan düşünce biçimleri, esasında bu eylemin sadece ekonomik tahakküm altında tutulan biçimlerine işaret ediyor. Oysa seyir

pratiği, kolektif diyaloga olanak sağlayan mekanlarla buluştuğunda, estetik deneyimin gündelik yaşam ve politik mücadeleyle bağını inşa etme potansiyelini barındırıyor” (Yücel, 2015: 287).

1978 yılında Yavuz Özkan yönetmenliğinde çekilen Maden filminin gösterimi ile ilgili yaşanan gelişmeler sinemanın, sinema gösterimleri ve sonrasında yaratılan etkileşim ortamı süre gelen gündelik hayatımızda yaratılan “çatlak”lara bir örnek teşkil etmektedir. 1970lerde sınıf mücadelesinin en yoğun yaşandığı dönemde bir işçi filmi çekme ve gösterme olanakları oldukça sınırlıdır, bu baskıcı atmosferin farkındalığıyla Yeraltı Maden-İş Sendikası’nın genel başkanı Çetin Uygur filmin sansüre girme olasılığını göz önünde bulundurarak yönetmenden filmin bir kopyasını istemiştir.. Filmin bir kopyasını edinen Yeraltı Maden-İş Sendikası filmin konusunun maden işçilerinin yaşadıkları ile ilgili olmasından dolayı madenlerin bulunduğu köy ve kasabalarda bir projeksiyon aleti olarak gösterimlere başlamışlardır (Sertlek, 2015, s. 243). Film gösterimleri maden köylerinde yaşayan halk içinde büyük ilgi topladı ve başlarda sadece erkeklere yapılan gösterimler, kadınların da isteğiyle kadınlar için ayrı seanslar düzenlenmeye başladı. Film gösterimleri sonrasında yapılan sohbetlerin sıklaşmasıyla sık sık bu sohbetlere jandarma baskınları olmaya başlar (Sertlek, 2015, s. 244). Film gösterimler ve sonrasında yapılan sohbetler, toplumsal konular etrafında bir araya gelen insanların oluşturduğu mekan “alternatif kamusal alan”dan izler taşır.

Yeraltı Maden-İş Sendikası “işçi filmi” konusunda belki doğaçlama bir katkıda bulunmuştu. Film gösterimi için alternatif gösterim araçları ve mekanları oluşturulabilirdi. Maden filmini izlemek için köylerde konumlanmış madencileri otobüslere doldurup şehir merkezine indirmek ve geleneksel sinema salonlarına doldurmak yerine uygun gösterim cihazlarını bularak filmi işçilerin yaşam alanlarına taşımak çok daha amaca uygun bir yöntemdi. Böylece gösterim ve dağıtım şebekesinin kontrolüne karşı bir alternatif geliştirerek faaliyetin güvencesini işçi örgütünün bizzat kendisi sağlamış oluyordu (Sertlek, 2015, s. 244).

Sinema kulüpleri, dernekler vb. alternatif mekanların varlığı ile somutlaşan alternatif kamusal alanlardan günümüz için geçerli sayılabilecek mekan, film festivalleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Killick’e göre; “batı toplumlarında filmlerin dünyayı anlamlandırdığımız başlıca dolayımlayıcı statüsünde olduğu göz önünde tutulursa, film

festivallerini ürettikleri mekanlar, sergilenme pratikleri ve nihayet küresel politik mücadeledeki konumları açısından ele almak yaşamsal önemdedir” (Killick, 2015, s. 301).

Neoliberalizm politikalarının içerisinde sanatın kurumsallaşmasına dair yapılan çalışmalar sürdürülürken bile, bu kurumsallaşmanın içinde sanatın “mekanı şekillendirme ve mekanı doldurma tarzı” öznel çerçevelerde, farklı perspektiflerden çalışılabilmektedir. Cindy Hing-Yuk Wong’un *Film Festivals Culture, People and Power on the Global Screen* kitabında film festivallerine endüstriyel yapısını, bu yapının yarattığı bağımlı ilişkileri ve yüksek kültüre hitap eden “ayırıcı” statüsünü değerlendirdikten sonra, bu bağımlı ilişkisine rağmen festivallerin insan ilişkileri ve mekan arasındaki etkileşimli yapısına dikkat çekerek karşı kamusal alanlar yaratma potansiyelini önemsemiştir (Wong, 2011, s. 164).

Benzer bir çalışma *The Politicisation and ‘Occupy’ation of the Film Festival Audience* makalesi ile Özge Özdüzen Ateşman tarafından yapılmıştır. Film festivali seyircisinin sinemaya gitme pratiklerini küreselleşmenin ve mevcut hükümet politikalarının bir sonucu olarak dönüş(türül)mesi (Ateşman, 2015, s.679) üzerinde duran Ateşman bu dönüşümü 2013-2014 yıllarında 31. ve 32. İstanbul Film Festivaline katılan seyirci üzerinden incelemiştir. 2013 yılından başlayarak 2014 yılına kadar olan süreçte Emek sinemasının kapatılmasına yönelik protestolar ve daha sonra Gezi Parkı olayları başlamıştır. Bu süreçte protestolara katılanlar arasında İstanbul Film Festivali seyircisinin olduğunu belirten Ateşman, film festivali seyircisine aktivist bir rol biçmektedir (Ateşman, 2015, s.682). Ateşman’a göre Film festivali seyircisinin Emek sinemasının kapatılmasına yönelik gerçekleştirdiği küçük hareketli protestolar Gezi işgalini tetiklemiştir (Ateşman, 2015, s.693). Bu bağlamda film festivalleri içinde bir araya gelen insanların gerçekleştirdiği bu protestolar vasıtasıyla film festivallerine, insanların kendi kimliklerini ve alanlarını korumak için fırsat buldukları politik bir mekan olarak bakılabilir (Ateşman, 2015, s.696).

Kamusa Alan ve Tecrübe kitabının amacını açıklayan yazısında Negt ve Kluge var olan toplumsal düzeni ya da tüm düzene yayılmış olan burjuva kamusal alanın içinden ortaya çıkan “çelişkilerin” karşıt bir kamusal alan yaratma potansiyeline dikkat

çekmek olarak açıklarlar (Negt ve Kluge, 2018, s.133). Bu bağlamda karşıt veya alternatif kamusal alanı tamamen burjuva düzeninin karşısında konumlandırılmasından ziyade burjuva kamusal alanının tüm düzene yayılmış egemenliğinin farkında olarak bu sistem içinde çatlak yaratma potansiyeline dikkat çeker. Aynı şekilde Ateşman'ın da çalışmasının sonuç kısmında belirttiği gibi film biletlerini satma konusunda Lale Kart ve Biletix ile olan ilişkisi, önceki gibi sabahın erken saatlerinde uzun kuyruklarda beklerken aralarında yaşadığı etkileşim ve paylaşım duygusunu sınırlandırması açısından eleştirilirken yine de yarattığı politik atmosferin olumlu bir açıdan değerlendirilmesi gerektiği durumuna dikkat çekmesi önemlidir.

Dünyada organize eden her film festivali genel anlamında birbirleriyle ortak birçok özelliğe sahip olsa da bazı film festivalleri konusu, ekonomik yapısı vb. gibi içerikleri sebebiyle genel film festivali literatürden farklı özelliklere sahip olabilmektedirler. Ancak özellikle tematik film festivalleri, belli bir sorunu ele almaları ve bu yönde etkinlikler düzenleyerek sisteme karşı bir alternatif yaratırken, uluslararası büyük festivallere göre alternatif kamusal alan, Wong'un ele aldığı şekliyle "karşıt kamusal alan"lar yaratma noktasında daha etkili olmaktadır (Wong, 2011, s. 159). Örneğin, Türkiye'de gerçekleşen işçi filmleri festivali ücretsiz gösterim politikaları ve temelde toplumsal konularla mücadele amacıyla film gösterimleri yapması gibi sebeplerden dolayı diğer festivallerden temel noktalarda farklılık göstermektedir. İşçi Filmleri Festivali'nin kendi içindeki çıkış noktası, festival koordinatörü Önder Özdermir'in de belirttiği gibi, "alternatif iletişim ortamı" yaratmaktır.

Türkiye'nin dört bir yanındaki kentlerde kitle iletişim araçlarıyla sömürgeleştirilmiş gündelik yaşamlarda yılda bir kez de olsa bir kırılma yaratmanın, bir çatlak açmanın önemli olduğunu biliyorduk. Yılda bir kez insanlara evlerinden çıkıp bir salonda başka insanlarla buluşma şansı yaratmanın, bu buluşmayı işçi filmleri aracılığı ile evrensel bir buluşma haline getirmenin öneminin farkındaydık. İçinde yaşadığımız toplumda egemen medyanın evlerimize soktuğu ve bizi her evin kendi yalnızlığında izlemeye davet ettiği, tüm gerçekliklerin imajla yer değiştirdiği kapitalizmin sonsuz gösterisi yerine, sokağa çıkmak, başka insanlarla bir arada olmak, gerçeğe yüzleşmek ve en önemlisi bunu bir şenlik olarak gerçekleştirmek gerektiğini seziyorduk (<http://www.iff.org.tr/324-alternatif-medya-deneyimi-olarak-i775s807ci-filmleri-festivali.html>).

Özdemir'in bahsettiği alternatiflik yaratma ve var olan düzeyde bir "çatlak" açma vurgusunu öne çıkarmaktadır. İşçi Filmleri Festivali, seyir deneyimini sinema salonunda film izleyip gitmenin ötesinde "sadece kendini mekanın ve gündelik yaşamın kolonizasyonun daha simgesel biçimlerine karşı bu direnişin toplumsal örgütlenişinin zemini kurmaya çalışır (Başaran, 2015, s. 19). Festival bu zemini kurmaya çalışırken gösterim politikasında sadece Avrupa sanat sinemasından veya politik sinema literatüründe önemli bir payı olan üçüncü sinemadan örnekler değil, aynı zamanda içinde "sınıf dayanışmasının kavranmasına hizmet eden" birinci dünya sinemasından film örnekleri de yer alır. Gösterim politikasının yanında, festival esnasında gerçekleştirdikleri etkinliklerde sinemanın kolektif emeğine vurgu yapması, maddi kaygı gütmeyen amatör sinemacıları destekleyen uygulamalar sürdürmeleri ve "Türkiye'yi sinema salonuna çevirerek, emekten yana sinemayı dağıtımcılara, büyük salon zincirlerine mecbur bırakmayan; izleyici ile filmleri buluşturacak bir seçenek sunmayı" amaçlamaktadır (Başaran, 2015, s. 22).

Türkiye'de ise İşçi Filmleri festivalinin ilk ayağını Halkevleri Emek Çalışmaları merkezindeki gösterimler oluşturmaktadır ve daha sonra bu gösterimler sendikalar ve sendika.org'un desteğiyle 2006 yılında festival şeklinde düzenlenmeye başlamıştır (2006-sunuş yazısı). Sorlin'in ve Öztürk'ün sanatın yaygınlaştırılabilmesi için derneklerin ve alternatif yapıların harekete geçmesi gerektiği ile ilgili önerilerine karşılık, işçi filmleri festivali somut bir örnek olarak gösterilebilir.

Documentarist tarafından düzenlenen Hangi İnsan Hakları Festivali içerisinde yer alan cezaevlerinde sinema günleri organizasyonu da bu açıdan dikkat çekicidir. Bu anlamıyla tematik festivaller belli bir konu etrafında gerçekleştirmeleri ve bu konunun gerekliliklerini ve sorumluluklarına göre bir festival programı hazırlamaları, çoğu etkinliğin de ücretsiz olmasından kaynaklı ticari bir amaç gütmeyen bir süreç olarak değerlendirilmelerine olanak sağlamaktadır. İnsan Hakları Film Festival'lerinin aktivist bir platformda kendini konumlandırmaları seyirci ile arasında politik bir bağın varlığını göz önüne getirmektedir. Bu tarz festivallerdeki seyirciler "filmin ötesinde" bir festival atmosferi yaşamaktadırlar ve ele aldıkları konular ve seyirci ile kurduğu bağ

çerçevesinde diğer film festivallerinden ayrılmaktadırlar ve “ötekiler”in kendi aralarında yaşadıkları bir şelene dönüşmektedir (Tascon, M. S., 2015, s. 43).

Türkiye’de “feminizm temsiliinde alternatif bir mecra olarak” ortaya çıkan Filmmor Kadın Filmleri Festivali, Türkiye’deki festivaller arasında belli bir temaya özgü olan festivallerden biridir. Festival içerisinde yer alan organizasyonlar kadınların içinde bulunduğu dört duvardan çıkması ve sınırları zorlanmasına yönelik bir çaba güderek onların kamusal alanda görünürlüklerinin arttırmaya yönelik ilerlemektedir (Akari, 2016, s.29). Kadınların hem kamera önünde hem de arkasında çektikleri zorlukları atlatmaya yönelik çalışmalar Filmmor Gezici festivalinin temel hedeflerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerek atölye çalışmaları gerekse de festival boyunca düzenlenen etkinlikler bu hedefi gerçekleştirmeye yönelik atılan adımları göstermektedir. Bu bağlamda hem hedefledikleri kadınlara yönelik toplumsal sorunlara karşı duyarlı yaklaşım hem de festival sürecinde yaşanan etkileşim Filmmor Festivali alternatif bir kamusal alan olarak değerlendirilmesini sağlamaktadır (Akari, 2016, s.32).

Her yıl ortaya çıkan temaların festival afişleri üzerinden inceleyen Akari, festivalin yer aldığı dönemler ve toplumsal bağlamda kadın, kadın hakları, feminizm gibi perspektiflerden değerlendirmiştir. Bu durum belli bir amaç çerçevesinde ortaya çıkan film festivallerinin sinemayı salt bir film seyretme deneyimden çok farklı amaçlar içinde oluşturulduğunun somut bir örneği olarak ortaya çıkmaktadır. Uluslararası Gezici Filmmor Film Festivali içerisinde bağımsız sinema örneklerini gösteren bir program yapısına sahip olsa da aslında amaç sinemasının ve sanatın her yönüne kadını dahil edebilmek toplumsal bir farkındalık yaratmaktır. Bu bağlamda film festivallerinin kültür ve toplumla olan etkileşimli yapısı çok yönlü perspektiflerden değerlendirilebileceğini göstermektedir.

3. TÜRKİYE’DE YENİ BİR OLUŞUM: BAŞKA BİR SİNEMA DENEYİMİ BAŞKA SİNEMA

3.1.BAŞKA SİNEMA

“Bize her gün festival” mottosuyla yola çıkan Başka Sinema oluşumu Başka Sinema dağıtım şirketi ve Kariro Ababay Vakfı tarafından 2013 yılında kurulmuştur. Türkiye’de bağımsız film dağıtım ağına öncülük eden başka sinema, yılın belli dönemlerinde yapılan film festivallerine özgü sanat sineması gösterimlerini yılın her gününe yayarak alışılmışın dışında bir sinema deneyimi ortaya koymaktadır. Sadece film gösterimleri ile değil, “sürpriz film geceleri, kısa filmler, belgeseller, kült filmler, ön gösterimler ve sonrasında film ekibiyle sohbetler” gibi etkinliklerle de seyirciye başka bir sinema deneyimi sunmaktadır. Başka Sinema proje direktörü İmre Tezel, Başka Sinema oluşumunun amacını şu şekilde belirtmektedir;

Türkiye Projenin başlama nedeni hem yurtdışındaki uluslararası festivallerde hem de Türkiye’deki festivallerde ödül almış filmlerin ya da ses getirmiş filmlerin ya da daha ticari olmayan filmlerin vizyonda yeteri kadar yer bulamaması. Bazen vizyona girememesi bazen de vizyona girip hemen çıkması, bunun sonucunda da izleyiciye ulaşamaması. Duyurulamaması bir yandan... Bizim amacımız şuydu; bu tip filmleri izleyiciye ulaştırıp bunun tanıtımını yapalım, bunun programı önceden belli olsun, sinemaseverler filme ulaşana kadar vizyonda kalsın bu filmler.

Tezel’in de belirttiği gibi Başka Sinema, Türkiye’de ticari kaygıyla oluşturulmuş gişe filmlerinin dışında alternatif bir yapı olarak çıkmaktadır. 2019 yılı boxoffice oranlarına bakıldığında sektörün en çok seyirci çeken dağıtımıcısı %40.50’lik bir oranla CJ Entertainment Turkey şirketine aittir. Bu oran neredeyse yüzdelik dilimin yarısına denk gelmekte ve Türkiye sinema sektörünü yoğun bir şekilde işgal etmektedir. Sanat filmleri, festival filmleri gösteren Başka Sinema’nın ise bu dilimde payı % 1.26’ya denk gelmektedir. Bu oranlar Türkiye’de sanat sinemasının desteklenmesindeki payının ne kadar az olduğunu göstermektedir. Az bir paya sahip olabilen Başka Sinema yine de bağımsız yapımlara, ticari filmlerin yanında gösterim olanağı bulma şansı

yakalamayan sanatsal filmlere bir kapı açması bakımından önemli bir noktada durmaktadır.

Tablo 2: Başka Sinema'nın son üç yıla ait gösterim oranları

YIL	FİLM SAYISI	TOPLAM SEYİRCİ SAYISI	TOPLAM HASILAT	ORTALAMA SEYİRCİ	ORTALAMA HASILAT
2019	37	229.807	2.886.961 ₺	6.211	78.026 ₺
2018	75	329.461	3.489.379 ₺	4.393	46.525 ₺
2017	39	324.119	3.715.414 ₺	8.311	95.267 ₺

Kaynak: (<https://boxofficeturkiye.com/dagitimci/baska-sinema--767/2019/>)

2013 yılında başladıklarında az bir sayıyla yola çıkan Başka Sinema'nın 2019 yılındaki salonlarının dağılımına bakıldığında İstanbul'da toplam 16 tane, Bursa'da 2 tane, İzmir 2 tane, Kocaeli 2 tane, Ankara 2 tane, Eskişehir 2 tane, Manisa, Kırklareli, Mersin, Uşak, Konya, Trabzon, Düzce, Antalya, Antakya, Diyarbakır, Muğla, Edirne, Adana ve Kars'ta birer tane Başka Sinema salonu bulunmaktadır (<http://www.baskasinema.com>).

3.2.BAŞKA SİNEMA SEYİRCİLERİNİN DENEYİMLERİ

3.2.1. ARAŞTIRMANIN AMACI

Sanat sineması dağıtım ağının Türkiye'deki tek örneği olan Başka Sinema, Türkiye'de gelişmekte olan sanat sineması için oldukça önemli bir ağ olarak karşımıza çıkmaktadır. Türkiye'de popüler filmlerin gişe oranları karşısında oldukça zor durumda kalan sanat/festival filmleri film festivalleri veya Başka Sinema gibi alternatif gösterim ağları içerisinde kendilerine şans bulabilmektedir. Sadece Türkiye'de değil dünyada da

sinema endüstrisinin bir “azınlığı” olarak görebileceğimiz sanat sineması ve bu bağlamda seyircisinin kendilerine ait olan bu dar “alan”da deneyimlerinin nasıl gerçekleştiğini anlamak çalışmanın temel problematiğini oluşturmaktadır.

Pierre Bourdieu’nun toplumsal alanda yer alan sınıf ayrımlarının makro düzeyinden mikro perspektifler geliştirmesi toplumsal alanı daha “parçalı” bir zeminde değerlendirebilmemize olanak sağlamıştır. Bilet ücretlerinin ucuzluğu vb. gibi ekonomik sebeplerin haricinde “beğeni”lerinin bir göstergesi olarak aynı mekanda bir araya gelen insanların deneyimleri, Pierre Bourdieu terminolojisiyle söylersek aynı alanda bir araya gelen eyleyicilerin habitusları gerçekten de sermaye yapılarının bir göstergesi olarak bir ortaklık barındırmakta mıdır, sanat sineması seyircisi olarak kodlanan Başka Sinema seyircisinin deneyimlerinin mekanla olan ilişkisi nasıldır, aynı alanda yer alan eyleyicilerin/seyircilerin pratikleri arasında benzerlikler var mıdır soruları cevaplandırmak bu araştırmanın temel amacıdır.

3.2.2. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Araştırmaya başlamadan önce araştırma konusuna uygun bir yöntemin seçilmesi de araştırma için önemli adımlarından biri olarak sayılmaktadır. Araştırmacı bu doğrultuda “ “bilimsel yöntem” olarak onaylanmış yol ve usullerle işlerine başlamak zorundadırlar veya bu “bilimsel alanın” bilgisi ile kuşatılmışlardır. Yani araştırma yöntemleri havuzunun kendilerine sunduğu, uygun yol ve tekniklerle çalışırlar” (Kümbetoğlu, 2017, s. 16). Bu çalışmada, araştırma sahasına yönelik verilerin toplanmasında en uygun yöntemlerden olarak derinlemesine görüşme ve katımlı gözlem tekniği kullanılarak nitel araştırma yöntemi benimsenmiştir. Nitel araştırma yöntemi nicel araştırmalara göre daha “esnek” bir yapıya sahiptir. Nitel araştırmalarda araştırma konusu araştırmanın başında çok fazla daraltılmamıştır. Araştırmanın erken evresinde veriler toplanmaya başladığında “odaklanma ve rafine etme” gibi adımlar sonrasında araştırma konusu araştırmacı tarafından verilere uygun bir biçimde daraltılmaya başlanır (Neumann, 2017, s. 228).

Nitel araştırmaların veri toplama tekniklerinden biri olan mülakat-bireysel görüşme kendi içinde “yapılandırılmamış (yönlendirici olmayan – biçimsel olmayan),

yarı-yapılandırılmış görüşme, yapılandırılmış (yönlendirici – biçimsel) görüşme olarak” çeşitlenmektedir (Sığrı, 2018, s. 237). Bu araştırmada yapılan pilot görüşmeler sonrasında açık uçlu sorulardan oluşan yarı-yapılandırılmış görüşme formu hazırlanarak saha içerisinde o an bulunan ve kartopu örneklem yöntemi ile iletişim kurulan katılımcılarla görüşülmüştür. Katılımcılarla yapılan görüşmelerde katılımcıların verdiği cevaplar ve tepkilere göre soru formunda olmayan sorular da mülakat esnasında katılımcılara sorularak araştırma konusunda çeşitli tartışmalara olanak sağlamıştır. Görüşmecilerin hepsinin görüşme ses kayıt cihazını kullanmamı kabul etmeleri görüşme esnasında detayları unutmamam ve görüşmeyi iyi değerlendirebilmem açısından oldukça verimli bir veri sağlamıştır. Ses kayıt cihazı kullanmak söylenenleri ne şekilde ifade ettiklerine odaklanabilmem açısından da önemli bir kolaylık sağlamıştır.

Araştırmada kullanılan bir diğer teknik katılımlı gözlem tekniğidir. “Katılımlı gözlem araştırmacının ikili konuma sahip olduğunu belirten bir kavramdır. Araştırmacı, hem gözlemcidir hem de gözlemlendiği sürece katılmaktadır” (Geray, 2017, s.164). Katılımlı gözlem tekniği bu araştırmada alanı daha yakından tanıma ve görüşme sonrasında elde edilen verilerle tutarlı noktaları yakalama konusunda oldukça önemli bir veri toplama ayağı sağlamıştır. Ancak katılımlı gözlem tekniğinde en çok tartışılan konulardan biri araştırmacının “yerlileşmesi”dir (Geray, 2017, s.165). Araştırmacının araştırma yaptığı sahada yerlileşmesi onun sahaya özdeşleşmesini sebep olarak olaylara dair objektif bakışını etkileyebilmektedir. Bu noktada araştırmacının kendi kişisel deneyiminin de bir parçası olan Başka Sinema seyirciliği araştırmanın ilk evrelerinde sahadaki yabancılaşmada zorluklara sebep olmuş ancak kısa sürede sahaya yabancılaşarak seyircilere ve deneyimlere uzaktan bir araştırmacı gözüyle bakılmaya başlanmış ve alan notları oluşturulmuştur.

Mülakat yöntemi ve katılımlı gözlem tekniği ile elde edilen veriler kodlanarak kuramsal çerçeveye uygun temalar çerçevesinde tartışılmıştır. Bu araştırmada, *Başka Sinema seyircilerinin seyir deneyimleri nasıldır?* Sorusu ile araştırmaya başlanmış Başka Sinema salonlarında yapılan gözlemler ve pilot görüşmelerle araştırma soruları elde edilen verilere uygun şekilde daraltılmaya başlanmış ve araştırmanın çerçevesini belirleyecek alt sorular ortaya çıkarak araştırmanın kuramsal çerçevesi oluşmuştur.

Araştırmanın alt soruları şu şekildedir;

- Başka Sinema seyircilerinin kültürel sermayeleri ile seyir deneyimleri arasında bir ilişki var mıdır? Bu ilişki Türkiye’deki Başka Sinema seyircisi açısından nasıl ele alınabilir?
- Başka Sinema seyircileri kendilerini popüler sinema seyircisinden farklı görüyorlar mı?
- Başka Sinema seyircilerinin mekan ve deneyim ilişkisi nasıl şekillenmektedir?
- Başka Sinema seyircisi kendi ile diğer Başka Sinema seyircileri arasında bir ortaklık kuruyor mu?

3.2.3. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Seyirci çalışmalarının Türkiye’deki akademik alanlarda önemszenmesi gereken dinamikleri barındırması ve henüz yeni yeni gelişmeye başlamasından kaynaklı bu gelişime bir katkı sağlaması açısından önemli bulunmaktadır. Sinema salonu içerisinde ve dışarısında yaşanan deneyimlerin ülkelerde yaşanan ekonomik, sosyal ve ideolojik süreçlerle doğrudan ya da dolaylı bir ilişki içerisinde olduğu görülmektedir. Ancak bu çalışmanın sınırlılıkları kapsamında Başka Sinema seyircisinin öznel deneyimlerine odaklanarak bu deneyimlerden çıkan ortak temaların toplumsal bağlamda tartışılabileceği bir zemin ortaya koymak ve bu deneyimlere bilimsel bir tabanda ışık tutmaktır.

3.2.4. ARAŞTIRMANIN EVRENİ VE ÖRNEKLEMİ

Görüşmeler İstanbul’da yer alan Başka Sinema salonları içerisinde film sonrası veya öncesinde katımlı gözlem esnasında karşılaşılan kişilerle ve Başka Sinema salonları dışarısında da kartopu örneklem yöntemi ile katılımcılara ulaşılp görüşmeler tamamlanmıştır. Görüşmede 17-40 yaş arası 8 erkek 12 kadın olmak üzere toplam 20 kişiyle görüşülmüştür. “Araştırma sorusunun yanıtı olabilecek kavramların ve süreçlerin tekrar etmeye başladığı yani doyum noktasına kadar veri toplamaya devam edilmesi

gerekmektedir. Yeterli sayıda veri kaynağına ulaştığına karar veren araştırmacı görüşme yapmayı sonlandırabilir” (Medin, 2018, s. 144). Bu bağlamda, araştırma konusunun ve sorusunun cevabı olabilecek veriler kendini tekrar etmeye başladığında araştırma sonlandırılmıştır.

Araştırmacının da Başka Sinemayı ve film festivallerini takip ediyor oluşu evrene daha kolay girilmesini ve kişilerle daha kolay iletişim kurulmasını sağlamıştır. Araştırma öncesinde kendi bireysel yaşamımda karşılaştığım deneyimler araştırmamı yaptığım sırada tekrar onaylanmış ancak araştırmacı perspektifinden bakmanın ne kadar farklı detaylara ve tartışmalara yol açtığı büyük bir ilgiyle takip edilerek araştırma süreci zenginleştirilmiştir.

Tablo 3: Araştırmanın Örneklemi

Görüşmecinin Adı	Görüşmecinin Yaşı	Cinsiyet	Meslek	Aylık Gelir	Eğitim Durumu	Ailesinin Eğitim Durumu
Gİ	17	Kadın	Öğrenci	-	Lise	Anne: Lisans Baba: Lisans
GÖ	27	Kadın	Çocuk Gelişimi Stajyer	-	Ön Lisans	Anne: Lisans Baba: Lise
GT	25	Kadın	Öğrenci	-	Yüksek Lisans	Anne: Ortaokul Baba: Ortaokul
GHA	30	Kadın	Hemşire	4.500	Lisans	Anna: Ortaokul Baba: Ortaokul
GO	35	Erkek	Senarist	2.50	Yüksek	Anne:-

				0	k Lisans	Baba: İlkokul
GM	33	Erkek	Yapımcı- Yönetmen/Yo ga İşletmecisi	3.00 0	Lisans	Anne: İlkokul Baba: İlkokul
GS	40	Kadın	Öğretim Üyesi	5.50 0	Doktor a	Anne: Lise Baba: Lisans
GE	27	Erkek	Araştırma Görevlisi	3.00 0	Yükse k Lisans	Anne: Lise Baba: Ortaokul
GH	40	Kadın	Hemşire	4.50 0	Yükse k Lisans	Anne:- Baba: Ortaokul
GK	24	Kadın	Öğrenci	-	Lisans	Anne: İlkokul Baba: Ortaokul
GÖ2	26	Kadın	Araştırma Görevlisi	2.60 0	Yükse k Lisans	Anne: Ortaokul Baba: Lise
GO2	28	Erkek	Öğretmen	2.50 0	Yükse k Lisans	Anne: İlköğretim Baba: İlköğretim
GM	27	Kadın	Öğrenci	-	Doktor a	Anne: Ön lisans Baba: Lisans
GA	30	Erkek	Araştırma Görevlisi	3.00 0	Doktor a	Anne: Üniversite Baba: Lise
GF	26	Erkek	Garson	2.50	Lise	Anne: -

				0		Baba: Ortaokul
GG	28	Kadın	-	-	Yüksek Lisans	Anne: Ortaokul Baba: Ortaokul
GH	29	Erkek	Garson	2.200	Yüksek Lisans	Anne: Ortaokul Baba: Lise
GR	40	Kadın	Öğretim Üyesi	5.500	Doktora	Anne: Ortaokul Baba: Lise
GE	35	Erkek	Öğretim Üyesi	5.000	Doktora	Anne: Ortaokul Baba: Lise
GA	29	Erkek	Öğretmen	2.500	Yüksek Lisans	Anne: - Baba: İlköğretim
GS	35	Kadın	Öğretim Üyesi	5.500	Doktora	Anne: Ortaokul Baba: Lise

3.2.5. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI

Başka Sinema sadece İstanbul’da değil Bursa, İzmir, Kocaeli, Diyarbakır gibi Anadolu’nun çeşitli şehirlerinde toplam 19 şehirde daha bulunmaktadır. Ancak araştırmacının hem çalışıyor olması hem de ekonomik durumun sınırlı olması sebebiyle İstanbul dışına çıkılamamış sadece İstanbul şehri içerisindeki Başka Sinema salonlarında görüşmeler sürdürülmüştür.

Görüşmecilerin mülakatı kabul etme noktasında herhangi bir sorun yaşanmamış ancak görüşme esnasında bazı görüşmeciler “tabi ki farklıyız” ifadesini kullanmaktan çekinmezken bazıları daha çok popüler sinema seyircisi ile kendileri arasında bir karşıtlık olduğunu ifade ettikleri esnada çekingen bir tavır sergilemişlerdir. Aslında bu karşıtlığı kabul etmişler ancak ifade etme konusunda zorluk yaşamışlardır.

Mülakat yapmak istediğim kişilerden sadece ikisi Başka Sinema filminden çıktıkları halde, Başka Sinema hakkında herhangi bir bilgileri olmadıklarını sanat sineması ya da film festivallerini takip etmediklerini belirtmişlerdir. Bu durum görüşmenin seyrini etkilemesinden ziyade çıktıkları filmin Başka Sinema’nın diğer filmlerine göre daha popüler bir yerde durduğunu söyleyebileceğimiz, Hakan Günday’ın Daha adlı romanından uyarlanan yine aynı isimli “Daha” filminden çıkmaları, Başka Sinemada gösterilen popüler bir filmin seyirci kitlesini değiştirebileceği gözlemlenmesi açısından ufuk açıcı olmuştur.

Başka Sinema’nın annelere yönelik yılın belli zamanlarında gerçekleştirdiği SineBebe etkinliğine katılmak ve bir Başka Sinema seyircisi olarak anneler ile görüşebilmek daha önce başka sinema salonlarında böyle bir şansı olmayan annelere alternatif bir mecra olarak adlandırabileceğimiz bir etkinlik olarak, özellikle alternatif kamusal alan yaratma tartışmasında önemli bir veri sağlayacağı düşünülmektedir. Ancak 23 Şubat 2018 tarihinde Ak Merkez’de gerçekleşecek sinema gösterimine hiçbir anne katılmamış ve salon açılmamıştır. Bu sebeple annelerin sinema izleme deneyimine yönelik bir veri elde edilemediğinden bir katkı sağlanamamıştır.

3.3. ARAŞTIRMANIN BULGULARI

Araştırma sürecinde yapılan görüşmeler 4 başlık altında temalaştırılarak analiz edilmiştir.

3.3.1. Başka Sinema Seyircisi ve Kültürel Sermaye İlişkisi

Görüşmecilerin kendilerinin ve ailelerinin eğitim durumlarının haricinde habituslarındaki kültürel sermaye olgusunun somut kanıtlarını bulmak için, görüşmecilerin söylemleri ve bu söylemlerini gerçekleştirirken takındıkları tavırlar dikkatle incelenmiştir. Yapılan incelemelerde görüşmeciler belli kelimeleri, kendilerinin eğitilmiş olduklarını ancak bu eğitimin daha çok entelektüel boyutuna vurgu yaparak belirtmişlerdir. Görüşmecilerin istisnasız hepsi popüler sinema seyircisi ile kendisi arasında “entelektüel” bir fark bulduklarını belirtmişlerdir. Görüşmecilerin tamamının yansıttığı bu ifadeler çalışmanın başlangıcında literatür tabanı ile çizilen ayrımın yöntem kısmında da desteklenmesi açısından oldukça önemli bir veri sağladığı düşünülmektedir.

Bourdieu’nun “sonsuz ayrımlar üretmeyi sağlayan, meşru sanat yapıtlarından daha sınıflayıcı bir şey yoktur” (Bourdieu, 2017, s. 31) ifadesi onun kültürel sermaye ve sanat ile olan ilişkisinin derinlemesine analizini yaptığı Sanat Sevdası kitabında somut bir şekilde kendini göstermiştir. Avrupa’daki müze ziyaretçilerine yönelik yaptığı analiz, ziyaretçilerin kültürel sermayelerine bağlı olarak müzeleri ziyaret etme sıklığının ve ziyaretlerinin nasıl şekillendiği konusunda ufuk açıcı bir kaynak sağlamaktadır. Çalışmanın sorusunu oluşturan Başka Sinema seyircisinin deneyimlerinin nasıl olduğuna yönelik araştırma, mikro perspektifte çeşitli pratikleri öne çıkarsa da genelde bu pratiklerin popüler sinema seyircilerinin deneyimlerinin karşısında kodlanmasını sağlayan olgu, başka sinema seyircilerinin sinemaya yükledikleri anlamın onların kültürel sermayelerine bağlı olarak ortaya çıktığı düşünülmektedir.

Görüşmecilerin sadece 2 tanesi hariç diğer 18 kişi üniversite mezunu, yüksek lisans öğrencisi ya da yüksek lisans mezunu olarak eğitim sermayeleri yüksek diyebileceğimiz bir kategoriyi yansıtmaktadırlar. Bourdieu’nun eğitim sermayesi ve

aileden miras alınan kültürel sermayenin bir bileşimi olarak gördüğü “kültürel sermayenin aktarım mantığı” (Ayrım, 2017, s. 41) çalışmada görüşmecilerin sadece ikisinde ortaya çıkmıştır. Ailelerinden sanata ya da daha öznel anlamda sinemayı sanat olarak değerlendirmelerine yönelik bir aktarım görüşmecilerin sadece iki tanesinde yer almaktadır. Görüşmecilerin çoğu miras edinmiş bir kültürel sermayeye sahip olmayıp kendileri bireysel olarak üniversite çevresinde veya üniversite zamanında sanat sineması ile tanışarak kendilerine kültürel bir edinim kazandırmışlardır.

Film festivalleri dışında Türkiye’deki sanat sineması seyircisini bulabileceğimiz alanlardan biri olarak Başka Sinema seyircisinin sanat sineması seyircisi olarak kodlanabilmektedir. Araştırma çerçevesinin ve bağlamının sınırlılıkları göz önünde bulundurularak Türkiye’deki sanat sineması seyircisinin bir karşılığı olarak Başka Sinema seyircisinin çoğu kültürel sermayelerini ailelerinden miras aldıkları bir yapı çerçevesinde oluşturmadıkları ortaya çıkmaktadır. Çünkü araştırmada yer alan 20 katılımcının 15 tanesinin ailesinin eğitim seviye hiç eğitim görmemiş, ilkokul veya ortaokul seviyesinde kalmaktadır.

Bourdieu’ya göre ailelerden ve okul kurumlarından çocuklara aktarılan eğitim, toplumsal uzamda yeniden üretim pratiklerinin gerçekleşmesine sebep olan iki önemli aktarım yapılarından olmaktadır (Bourdieu, 1995, s. 39). Bourdieu, toplumsal uzamda ortaya çıkan bu yeniden üretim mantığını Maxwell’in cinine benzetir. Maxwell hareketli tanecikler arasında bir cin olduğunu düşünerek tanecikleri ayıklama işlemi gerçekleştirir. Maxwell, bu ayıklamayı taneciklerin hareketlerinin az ya da çok olması ya da sıcaklık seviyesindeki değişkenliklere göre yapmakta ve az hareketli tanecikleri çok hareketli taneciklerden ayrı bir kaba koymaktadır. Böylece Maxwell yaptığı ayrımlar sayesinde kendine bir düzen oluşturmaktadır. Bourdieu farklılıkların ayrıştırıldığı ve “mevcut düzenin” sağlandığı toplumsal uzamdaki yeniden üretim mantığını bu sebeple şu şekilde açıklar; “ Daha kesin bir biçimde söylemek gerekirse, bir dizi ayıklama işlemi aracılığıyla, miras yoluyla kültürel sermayeye sahip olanları, bu sermayeye yoksun olanlardan ayırır” (Bourdieu, 1995, s.41).

Türkiye’nin genel çerçevesinden bakıldığında toplumsal uzamda yaratılan ayrımların bu tarz sermaye aktarımının yansıması perspektifinden değerlendirebilir

ancak bu durum başka bir araştırmanın tartışma konusu olmaktadır. Bu çalışmanın sınırlılıkları çerçevesinde ortaya çıkan verilerde özellikle aileden miras alınmış kültürel sermayenin ötesinde sonradan edinilmiş bir kültürel sermaye olgusuyla karşılaşmaktayız. Çoğu katılımcının kendi eğitim seviyelerini lisans ve üzeri olması onların kültürel sermayelerini eğitimle bağdaştırabilecek bir yapıda görmemize olanak sağlayabilir ancak katılımcılar sanat sinemasına yönelmelerinin arkasında üniversitenin kendi eğitim yapısından ziyade “üniversite sayesinde edinilen çevre”, “kişisel arayış”, “hayatı sorgulama çabası” gibi kişisel deneyimlerin oldukça etkili olduğu görülmektedir.

Bourdieu’nun Ayrım kitabında yaptığı mikro araştırmalardan biri olan bireylerin “yönetmen tanıma” yetkinlikleri üzerine olan araştırmada “yönetmenleri tanıma, sinemaya gitme pratiğinden ziyade sahip olunan kültürel sermayeye bağlı” olduğu sonucuna ulaşmıştır (Ayrım, 2017, s. 47). Bourdieu’ya göre;

Böyle bir yetkinlik, bazı sinemaseverlerin veya caz severlerin kendilerini zorunlu olarak adadıkları bir okul çalışmasını andıran karikatürvari bir çalışmayla edinilmez (filmlerin tanıtım yazılarını fişlere not edenler gibi), aksine çoğu zaman, meşru kültürün aile içinde veya okul aracılığıyla edinilmesiyle yatkınlığın olanaklı kılındığı, kasıtlı olmayan öğrenmelerin bir sonucudur (Ayrım, 2017, s. 49).

Bourdieu’nun Ayrım kitabında sinemaseverlerle yaptığı mikro araştırmanın sonuçlarından biri olarak ortaya koyduğu yukarıdaki alıntısı bu çalışmada kültürün aile içinden değil ama çoğunun okul veya okulda edindiği arkadaş çevresi ile yakından bir ilgisi olduğu görülmektedir. Görüşmecilerin sadece üç tanesinin ailesinin eğitim sermayesi lisans derecesinde bulunurken diğerlerinin ailesinin eğitimleri ilkökul, ortaokul derecesindedir. Bu araştırmada görüşmecilerin çoğu “miras alınmış bir kültürel sermayeye” sahip değilken, çoğu kültürel sermayelerini “edinilmiş sermaye” kategorisine oturtabileceğimiz bir sermaye yapısına sahiptirler.

Bourdieu ve Passeron, Varisler: Öğrenciler ve Kültür kitabında eğitim seviyesindeki değişikliklerin öğrencilerin kültür ve toplumsal hayatındaki eşitsizliklerin nedeni olduğunu belirtmektedirler. Öğrencilerin babasının mesleğine göre üniversiteye

girme oranlarında istatistik bir sonuç çıkaran Bourdieu, “ [b]abası üst düzey yönetici olan bir erkek çocuğun, babası tarım işçisi olan bir erkek çocuğuna göre seksek, babası sanayi işçisi olan bir erkek çocuğuna göre kırk kat daha fazla üniversiteye girme şansı vardır..” (2015, s.15) sonucuna varmaktadır. Baba mesleklerinin çocukların eğitimi üzerindeki bu bağlantısı Bourdieu ve Passeron’a göre toplumsal uzamda ortaya çıkan ayrımları temellerinden biri olarak görülmektedir. Olanaklardan en iyi şekilde yararlanan öğrenciler sadece alanlarda gerçekleştirdikleri “alışkanlıklar, pratikler, tutumlar” noktasında değil “zevk yargısı” olarak da diğer öğrencilerden daha avantajlı durumda görülmektedir (Bourdieu, Passeron, 2015, s. 35). Türkiye’de İstanbul’daki Başka Sinema seyircileri özelinde gerçekleştirilen bu araştırmada ailelerin ve mesleklerinin katılımcıların üniversiteye girme oranlarında çok fazla bir etkisi olmadığı görülmektedir. Sanat sineması seyircisi olarak kodlanan Başka Sinema seyircisinin sanatla olan bağlantısı da okullarındaki yüksek eğitim seviyesinden ziyade üniversite ortamının çevrede sağladığı olanaklar, kişisel arayışlar, bağlı bulundukları ideolojik konumlar gibi dinamikler etkili olmaktadır.

Görüşmecilerden yaşı 30 üzerinde olan iki görüşmeci sanat sineması ile tanışmasını TRT 2’nin yayınladığı sanat filmi kuşağı sayesinde olduğunu ancak bunun tek başına yeterli olmadığı GM lise yıllarında edebiyat ile tanışmasında GO ise üniversite yıllarında tanıştığı ideolojik mücadelenin bir parçası olarak politik sinema, sanat sineması gibi olgularla iç içe geçtiğini belirtmişlerdir. Derece olarak aynı eğitim sermayesine sahip, yani lisans mezunu olan görüşmeciler birbirlerinden çok farklı bölümlerden mezun olmalarına rağmen sanat sineması ile ilgilenecek bir kültürel sermaye edinebilmişlerdir. Görüşmecilerinden biri Hemşirelik bölümünden mezun olmasına bir diğer ise alana çok yakın bir bölüm olan Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünü bitirdiği halde aynı “alan”da benzer duyguları ve deneyimleri yaşadıkları, araştırma sorularına benzer cevaplar verdikleri sonucu ortaya çıkmaktadır.

Görüşmecilerin kültürel sermayelerine yapılan vurgu daha çok kendilerini “entelektüel, bilinçli, duyarlı, film izleme kültürüne sahip” kişiler olarak kodladıkları çerçevede ortaya çıkmaktadır. Sinema seyir deneyimleri ile birleştirdikleri kişisel yapılarında eğitim seviyelerinin yüksek olmasının ötesinde entelektüel oldukları

noktasında birleşmektedir. Ve sahip oldukları entelektüel duruşu daha çok popüler sinema seyircisi karşısında tanımlamaktadırlar. Görüşmeciler genellikle kendilerini popüler sinema seyircisine göre daha *entelektüel* olarak tanımlamışlardır. Kendilerini popüler sinema seyircisinden farklı bir noktada görüyor musunuz sorusuna çoğu görüşmeci keskin bir şekilde “tabi ki” yanıtını vermişlerdir. Kendileri ile popüler sinema seyircisi arasında gördükleri bu ayrımın sinemayı sanatsal bir olgu olarak görmeleri ve sinema deneyimlerini bu olgunun bir dışavurumu olarak gerçekleştirdiklerini belirtmeleri olarak değerlendirebiliriz.

*“Ben evet düşünüyorum. Ben de bazen ana akım sinemadan çeşitli şeyler izliyorum ama eğer sadece ana akım sinemayla kendinizi kısıtlarsanız. Bir süre sonra sinemaya olan bakış açısı sadece bir eğlence dünyası, bir eğlenmelik bir şey onunla bağdaştırmaya başlıyorsunuz o yüzen o asıl sanatsal görevi az önce söylediğim o toplumsal etkileşim olayı kayboluyor bir süre sonra. Giriyorsunuz ve çıkıyorsunuz, o yüzden tabi ki bir farklı hissetmek var.”*GG

Çoğu görüşmeci aradaki bu farklılığın sinemaya yükledikleri anlam sebebiyle olduğundan bahsetmiştik. Görüşmecilerin söylemlerinden ortaya çıkan önemli ortaklıklardan biri Başka Sinema seyircisinin film seçimlerinde “daha çok efor” sarf ettiklerini belirtmeleri ve gelen seyircinin ne izleyeceği hakkında daha önceden bilgi edinerek geldiği ve daha *bilinçli* bir durum ortaya koydukları üzerine olmuştur.

*“Yani Türkiye’deki popüler sinema seyircisi ile elbette bir fark görüyorum kendi aramda. Özellikle Türkiye’deki vurgusunu yapmamamın nedeni Türkiye’deki boxoffice rakamlarına bakarsan sonuçta hani kesişen bir kesinlikle film zevkimiz yok. Hani bu ki keza ben popüler sinema filmlerini de severim ama Türkiye’deki popüler film izleyicisi onlarla bile arasında mesafe olan insanlar. Türkiye’deki en çok izlenen film profilleri nedeniyle onlarla zaten aramda çok keskin bir ayrım var. Bu entelektüel bir ayrım daha çok.”*GA

*Kesinlikle görüyorum, hiçbir seçicilikleri yok vakit geçirmek için avmye gidip orada ne varsa hangi afiş dikkatini çekerse ya da Murat Boz oynuyor diye giriyorlar bizde ise ya da benim gibi seçicilerde ise işte yönetmenine bakıyorsun nerden ne ödül almış ona bakıyorsun gibi farklı metotlar belirleyip ona göre seçiyoruz gideceğimiz filmi.*GE

Şöyle bir fark görüyorum, ben gidiyorum bir film izlemeye çok soru soruyorum o filmle ilgili orada bir şeyler yaşıyorum orada gerçek bir

deneyim yaşadığıma inanıyorum ben ama o insanlar geliyorlar burada turnak içinde mastürbasyon yaşayıp gidiyorlar. Ben öyle yapmıyorum burada gerçek bir deneyim yaşıyorum diyelim ki kendi geçmişimin muhasebesine kadar gidiyor bu. Kendi anılarım işte hatalarımla yüzleşiyorum bazen. Film izlerken ağlıyorum, gülüyorum, üzülüyorum sinirleniyorum ama diğer insanların onları yaşadığını pek düşünmüyorum onlar ya çok gülmek için ya da çok ağlamak için geliyorlar ve çok gülerken ya da çok ağlarken de mısır yiyorlar ya da işte yemek yiyorlar kola içiyorlar bir sürü şey yapıyorlar ya da işte ne bileyim arkadaşlarla sinemaya gitmiş olduk, çocukları da aldık sinemaya gittik. İşte cumartesi boş durmadık da çocuklarla sinemaya gittik diye algılıyorum. Ciddiye almıyorum o yüzden. Yani öyle bir fark görüyorum. GO

Film izlemenin de aslında bir kültür olduğu çoğu görüşmeci tarafından belirtilmiş ve popüler sinemayı takip eden kitlenin bu tarz bir kültüre sahip olmadıklarını ifade etmişlerdir.

Zaten bir kere senin bir sinema kültürün oluşmuşsa artık kendine bir yol buluyorsun ve o yoldan gidiyorsun, popüler sinema artık o senin çemberinin dışında kalıyor sen o çemberden devam ediyorsun. Benim zihnimde kurduğum dünya, yaşam beklentisi vs. sanat sinemasında olmuş oluyor zaten. Mesela yeni yönetmenlerden bir iki kişiyi ben başka sinemada görmüştüm ve filmlerini izlediğimde kendimi başka bir dünya başka bir dünya demeyim de istediğim dünya diyeyim ya da atıyorum mesela Nuri Bilge Ceylan'ın bir sinema kültürü vardır ya sen oraya girdin ordasıdır zaten, seni oraya çektiğinde belli bir yerden sonra senin yolun orası oluyor. GHA

En azından Başka Sinema'ya gelen kitlenin, bunu ben en çok şey de hissettim en son şey filmiydi, Ahlat Ağacı filminde onu hissetmiştim çünkü Ahlat Ağacı çok popülerleştirdi reklamı çok olduğu için. Haliyle de gelip sıkılıp çıkanlar çok oldu filmde. Çünkü bekledikleri gibi bir film çıkmadı çünkü insanlar genelde sinemayı bir kafa dağıtma aracı olarak kullanıyor. Aslında sinemayı değil birçok şeyi kafamızı sürekli dağıtıyoruz. Yani toplama dediğimiz şey çok yok yani.....Ahlat Ağacı'nda onu fark etmiştim. Baya gerilimli oluyor. Çünkü siz filmi izlemek isterken ya önünüzden birileri çıkıp gidiyor. Ya sürekli telefonla oynuyorlar. Yani o filmleri izleme kültürü olmayan bir insan ya da insanlar olduğunda tabi ki rahatsız oluyoruz genel olarak. GM

Görüşmeci M yukarıdaki ifadesinden anlaşılacağı gibi sanat filminin popüler tabanda çok fazla reklamının yapılmasından ve duyulur olmasından rahatsızlık duyduğunu belirtmiştir. Çünkü bu durum sonucunda film izleme kültürüne sahip

olmayan ve sinemayı “kafa dağıtma aracı” olarak kullanan seyirciler de o seansa gelerek alanın asıl sahibi olarak kodlayabileceğimiz görüşmeci M’nin seyir deneyimini kesintiye uğratmıştır. Görüşmeci M’ye göre Ahlat Ağacı filminin de popüler sinema gibi reklam yapması sanat sineması seyircisi dışında kalan kitlenin de onu popüler bir film olarak kodlamasını sağlamış ancak karşılaştıkları filmin popüler sinemanın normlarına uymayan bir durumda olması sebebiyle salonu çoğu seyirci terk etmiştir. Terk eden seyirci bu doğrultuda popüler sinema seyircisi olarak kodlanmakta ve “film izleme kültürüne sahip olmayan, sinemayı kafa dağıtma aracı olarak kullanan” bir kitle olarak tanımlanmaktadır.

Görüyorum, şöyle ki popüler sinema seyircisi, kitlesi bana böyle çok vizyon sahibi gibi gelmiyor. Eğlence amaçlı giden ya da işte çok böyle fanatik demeyim de tuttuğu yönetmen ya da işte bir beklentisiz seyircisi gibi geliyor bana. Biraz zaman doldurmak gibi, bir etkinlik gibi bugünkü vaktimi burada harcamı güleyim eğleneyim kafa dağıtayım ama sanat sinemasında bu yok. O izleyicisinin bir meşguliyeti oluyor artık . Orada ne var. İşte duygu ve düşünceleri ne. Yaşamla ilgili aktivasyonu nasıl yansıtıyor, orada ne var ben orada olmalıyım. Bilinçli bir şekilde gidiyor.GH

Görüşmecilerin çoğu sinema sanatı dışında da edebiyat, resim, fotoğraf, müzik, heykel gibi sanatlardan da en az bir tanesini takip ettiklerini belirtmişlerdir. Özellikle edebiyat her görüşmecinin sinema dışında ilgi duydukları bir alan olarak karşımıza çıkmıştır. Diğer sanatlarla ilgilenmenin de aslında hepsinin iç içe geçen bir süreç olduğunu belirterek sinemayı bir sanat olarak gören kitlenin diğer sanatlara da mesafeli olmanın pek de mümkün olmadığını nitelemişlerdir.

İlgileniyorum zaten birçok sanat dalı da o şeyi birbirine geçtiği için, birbiriyle ilintili oluyor....Felsefeyle, müzikle resimle şiirle bir çok sanat dalı orada birleşiyor haliyle onlarla ilgilenmek zorunda kalıyorsun. Mesela Van Gogh filmine gidiyorsun orada Van Gogh resimlerini görüyorsun ve çıkınca o resimleri merak ediyorsun. Sinema filmlerini izledikten sonra kendin de bir şeyler yapmak istiyorsun.GO2

Tabi aslında sanatın doğuş noktası sergilenme noktası müzeler. Türkiye’deki müzelerin çok önemli bir bölümünü ziyaret ettim birkaç tanesi dışında. Yeni açılan birkaç müze dışında. Yurtdışındaki önemli müzelerin çoğunu gördüm. Tiyatroyu yakından takip ediyorum

maalesef Türkiye’de opera bale sayısı şuan çok çok az hani bu tabi büyük bir sorun bence sanatseverler için, dolayısıyla onların benim için takibi zorlaştı. Benim durumumda olan insanla için takibi zorlaştı ama aslında görsel sanatların çünkü sinemada bir görsel sanat aynı zamanda hepsini çok yakıdan takip ediyorum. GS

İstisnasız her görüşmecinin sinema dışında en az bir sanat alanına ilgi duyması ve takip etmesi onların kültürel sermayelerinin bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca seyircilerin film öncesi ve sonrası film veya yönetmen hakkında sohbetlerde bulunduğu gözlemlenmiştir. Filmin başlama saatini beklerken kitap okuyan seyircilerin yoğunluğu gözlem yapılan süre boyunca seyircilerin kültürel sermaye ile ilişkilerine olan somut verilerden biri olarak değerlendirilmesine olanak sağlamıştır.

20 katılımcıdan 18 tanesi en az lisans seviyesine sahiptir, kalan iki katılımcı lise öğrencisi ve mezunu olarak araştırmaya destek vermişlerdir. Görüşmecilerin çoğunun yüksek bir eğitim sermayesine sahip olduğu gözlemlenmekte ancak sanat sinemasını takip etmelerinde farklı dinamikler ortaya çıkmaktadır. Üniversite alanı onlara değişim kültürleri tanıma ve kendilerini ifade etme noktasında onlara uygun olanaklar yaratmıştır ancak bu eğitimin içeriğinden çok üniversite öğrencisi olmanın toplumsal ve kültürel alanda açtığı olanaklar noktasında daha çok ön plana çıkmıştır. Bu araştırmada katılımcılar miras alınmış bir kültürel sermayeye sahip değilken eğitim sermayeleri onların kültürel sermayelerine olan katkısı tartışmalı bir yapı olarak sonuçlanmıştır.

3.3.2. Mekanın “Alan”la Olan Bağlantısı ve Bir Direniş Mekanı Olarak Cadde Sinemaları

Görüşmecilerin büyük bir kısmı mekanın sinema deneyimlerinde oldukça önemli olduğunu belirtmişlerdir. Başka Sinema filmlerini Beyoğlu, Kadıköy gibi cadde sinemalarında yer aldığı gibi alışveriş merkezlerinin içerisinde bulunan sinema gösterim mekanlarında da yer almaktadır. Ancak görüşmeciler sinema deneyimlerinin bir alışveriş merkezi içerisinde bulunmasını çok farklı perspektiflerden değerlendirerek önceliklerinin cadde sinemalarından yana olduğunu belirtmişlerdir. Bunun hem “sinemaya yükledikleri anlam” ile hem de “politik bir duruş” olarak adlandırabileceğimiz iki türlü olgu ile desteklemişlerdir.

Öncelikle izledikleri filmlerin alışveriş merkezi içerisinde yer alması, sinema deneyimlerinin tüketimle iç içe geçen bir ritüel olarak değerlendirilmesine sebep olmaktadır. Bu durum görüşmecilerinin sinemaya sanatsal bir anlam yüklediklerinin ayrı bir göstergesi olarak okunabilir. Film izlemenin sadece bir filmi izlemenin ötesinde mekanla iç içe kurulan bağlantının da önemli olduğu görüşmeciler tarafından vurgulanmaktadır. Filmden çıktıktan sonra karşılaşılan masa ve sandalyeler sinema deneyimlerinin sürdürülmesine olanak sağlayan bir mekan olarak düşünülmekte ve bu durum sanat sineması olarak adlandırılan filmler için “gerekli” bir deneyim olarak değerlendirilmektedir. Görüşmecilerin çoğu tek başına sinemaya gitmeyi tercih etmesine rağmen arkadaşlarıyla beraber filmlere gelmesinin en önemli yanlarından biri olarak filmden çıkışta film hakkında konuşmak olduğunu belirtmişlerdir. Kültürel sermayeleri onların sinemaya yükledikleri anlamın şekillenmesinde yardımcı olmuş ve seyir deneyimlerini bu doğrultuda değiştirmiştir. Film sonrası film hakkında “tartışmak” her görüşmecinin önemseydiği bir durum olarak gözlemlenmiştir.

Çünkü bu tip sinemalar, Beyoğlu sineması gibi Emek sineması gibi Atlas falan şuan ki o alışveriş merkezlerinde olanlardan çok daha farklı bir atmosfer, oradan sinemadan çıktıktan sonra tekrar o karmaşanın, mağazalar şunlar bunlar içindesiniz. Burada işte masalar sandalyeler o atmosferi film sonrasında oturup konuşmak, film hakkında düşünmek için bir ortam sağlıyor” G1

Daha çok tek gittim ama arkadaşlarımla gitmek de keyifli oluyor, sonrasında üzerine konuşmak çok daha keyifli oluyor filmlerin. Bizim tabi gitme amacımız genelde o oluyor arkadaşlarımla. Taze taze üzerine konuşalım hep beraber film izleyelim gibi gidiyoruz aslında. GE2

Film hakkında tartışmak sanat sinemasının anlatı yapısı bölümünde bahsedilen “bilinçlilik” halinin bir dışavurumu olarak görülebilir. Sanat sinemasının popüler sinemanın katharsise ulaştıran anlatı yapısının dışında seyirciyi rahatsız eden, olayları tam anlamıyla sonuca kavuşturmayan gibi özellikleri (kaynakları yaz) seyircilerin film üzerinde düşünmelerine ve tartışmalarına olanak sağlayan bir durum yaratmaktadır. Görüşmeciler de tam da bu yargının somut bir göstergesi olarak değerlendirebileceğimiz söylemlerde bulunmuşlardır. Görüşmeciler sanat sinemasını

tartışmanın gerekliliği olarak değerlendirilerek tüketim kültürü ile iç içe geçen alışveriş merkezlerinde değil sadece tek işlevinin sinema seyretmek olarak tasarlanan mekanlarda kendilerini iyi hissettiklerini belirtmişlerdir.

“İlk olarak salon atmosfer, ikinci olarak da filmi izlemeden öncesi ve sonrası ile arasında kurduğu bağ. Yani gerçekten özellikle sonrasında, bir filmden çıktığında, bir avmye oradaki bir mağazanın önüne çıkmak ile sokağa çıkmak arasında ciddi bir fark var. Bu duygusal olarak bir fark aynı zamanda algısal olarak da bir fark var. Sinema her şeyden önce insana yönelik bir deneyim ve hani çıktığında karşılaştığın insan temsilleri arasında da fark var. Bu deneyim farkından dolayı aslında onu tercih ediyorum”. GO

“Yani bu giden kitleye de yani bunu daha önce de mesela ben bir alışveriş merkezinde yine bu tür bir festival filmine gitmişim ama az önce de dediğim gibi atmosfer filme olan bakış açınızı bile etkiliyor. Film bambaşka bir şey olsa bile o yüzden yani bilmiyorum Avmlerde olması benim karşı olmam bir şeyi değiştirmiyor ama öyle yani Gİ

Turkan, alışveriş merkezlerinde yer alan modern bireylerin “bir kimlik kaybı ve fazla iletişim akışından dolayı bir kimsesizleşme” yaşadıklarını belirtmektedir. Modern bireylerin alışveriş merkezlerinde yaşadıkları sosyal karşılaşmalar “kimliksizleşerek tüketmeye yöneltilmekteyken; diğer yandan toplumsallaşmakta ve kendi kendilerini buldukları mekânla kişiliklerini tam olarak özdeşleştirmekteler” (Turkan, 2012, s. 93). Turkan’ın alışveriş merkezlerine giden bireylerle yaptığı bu çalışmanın bulguları da bireylerin kendilerini tüketimle içselleştirdikleri ve bu durumdan kendilerine bir kişilik yarattıkları ortaya çıkmaktadır. Bu araştırmada görüşmecilerin çoğu Turkan’ın bulgularını ön görerek ya da daha önce alışveriş merkezlerinde bu tarz karşılaşmaları deneyimledikleri için sinema deneyimlerini böyle bir döngü içerisinde yaşamak istemediklerini belirtmektedirler.

Görüşmecilerin mekanla ilgili önemsedikleri bir diğer temel konu “mekana sahip çıkmak” ile değerlendirebileceğimiz “alternatif bir kamusal alan”ı tutundurmakla ilgilidir. Kentsel dönüşümün sinema salonlarının dönüşümünde önemli bir rol oynadığından bahsedilmişti. Bu dönüşüm büyük, tek perdeli cadde sinemalarının yavaş yavaş kapanması, sinema salonlarının alışveriş merkezleri içinde multipleks (çoklu) salonlara dönüşmesi gibi somut pratiklerle değerlendirilmektedir. Görüşmecilerin çoğu

bu dönüşümü kendilerini “dert” edinmekte ve kendi alanlarında buna engel olacak belli pratikleri sergilemektedirler. Mekan, bir direniş göstergesi olarak görüşmecilerin çoğu için ayrı bir önem teşkil etmektedir.

Harvey’in de vurguladığı gibi neoliberal politikaların alanlara el koymasına karşıt olarak bu alanları “işgal etmek” tek başına yeterli bir “strateji” olmamaktadır. “Ortak alanın kendisi kolektif bir ilişki ise, ortak alan üzerinde “toplumsal bir ilişki” tesis edilmedikçe, bu alana kolektif olarak sahip çıkmak olanaksızlaşır” (Temiz, 2013, s. 18). Bu perspektifle bakıldığında görüşmecilerin alana sahip çıkma sebebiyle belli pratikleri gerçekleştirdikleri ve kolektif bir duruş sergiledikleri ortaya çıkmaktadır.

“Eski sinemaların bence daha çok ayakta kalması gerektiğini düşünüyorum. Çünkü çok popüleritesi yok şuanda herkes avmlerde daha çok insanların akın ettiği yerlerde o yüzden ben çok fazla gitmeyi tercih etmiyorum. Onların daha çok ayakta durması gerekiyor”. GÖ

Önceliğim cadde sinemaları, onların daha otantik bir havası oluyor. Oradaki inşalar sana tanıdık sadece film için gelmiş insanlar daha rahat hissettiriyor bence. Cadde sinemalarının da kapanmasını istemediğim için maddi olarak desteklemek amaçlı dahi orayı tercih ederim. Bir avmde söyleşi imkanının ne kadar oluyor ama cadde sineması sana o filmin kültürünü ya da o filmin yönetmenin oyuncusunu hepsini sentezleyerek sana verdiği için bu bağlamda seni oraya alıyor. GHA

Görüşmecilerin çoğu cadde sinemalarının alışveriş merkezleri karşısında kapanma riski ile karşı karşıya olması sebebiyle bu alanlara destek vermek adına Başka Sinema’nın cadde sinemalarında olan programlarını takip ettiklerini belirtmişlerdir. Bu durum, dönüşen kentsel politikaların bir parçası olmaktan kurtulamayan cadde sinemalarının seyir deneyimleri ile bağlantısında bir direniş pratiği olduğunu göstermektedir. Sanat sineması seyircisi olarak kodlanan Başka Sinema seyircileri kendilerini kentsel dönüşümün mağduru olan bu alanlara karşı bir sorumluluk duygusu geliştirerek, tercihlerinde önceliği bu alanların kapanma riskine karşı olmalarından yana kullandıklarını belirtmektedirler. Bu bağlamda alana dair kurulan “toplumsal ilişki” Harvey’in de belirttiği gibi alanların sürdürülmesine yönelik bir adım olarak değerlendirilebilir. Cem Altınsaray ve Utku Özgentürk’ün Beyoğlu Sineması’nın

kapatılmasına yönelik kurmaya çalıştıkları “gönüllülük ağı” (Akbulut, 2017) Başka Sinema’nın da odak noktası olmuş ve Beyoğlu Sineması’nın kapanmasına yönelik gerçekleştirilen direniş olumlu sonuç almıştır. Başka Sinema seyircisi de bu alanın kapatılmamasına yönelik büyük destek olmuştur. Ancak bu olumlu sonucun devamlılığına yönelik olan tedirginlik görüşmecilerin söylemlerinde de anlaşılabacağı gibi hala devam etmekte ve alanın sürdürülmesine yönelik destek pratikleri gerçekleştirilmeye çalışılmaktadır. Bireysel ve farklı alanlarda yapılan görüşmelerde seyircilerinden her biri ayrı ayrı bu konu hakkında aynı söylemde bulunarak “ortak” bir yargı oluşturmuşlardır. Ortaya çıkan bu sonuç, Bourdieu’nun “Habitustan söz etmek, bireysel olanın dahi toplumsal, kolektif olduğunu ortaya koymaktır. Habitus, toplumsallaşmış bir öznelliktir” (Bourdieu, 2016, s. 116) yorumu ile bağlantılı durmaktadır.

Bazı görüşmeciler ise mekanı kullanmayı bir direniş meselesi olarak yansıtmaktan ziyade alışveriş merkezlerini yapı itibarıyla sevmediklerini oraya gitmenin tüketim atmosferini yansıtmaması ve satın almaya yönelik güdülerini canlandırmasından duyduğu rahatsızlığı belirterek Başka Sinema seçkisini orada takip etmek istemediklerini belirtmişlerdir. Doğrudan cadde sinemalarını bir mekan olarak “kurtarmaya” yönelik bir söylem belirtmeseler de tüketim olgusunun bir parçası olarak alışveriş merkezlerini neoliberal kentsel politikaların bir yansıması olarak görerek reddetmektedirler. Bu durum doğrudan olmasa da dolaylı olarak kapitalist politikalara karşı bir direniş göstergesi olarak okunabilir.

Sevmiyorum oraları. Oralar genel olarak beni daraltan yerler. Bunaltıyor yani insanı, hep oraların sürekli kültür merkezine dönüştüğünü hayal ediyorum sürekli. Ne kadar güzel olur falan diye. Kitapların kütüphanenin olduğu yerde insan nasıl iyi hissediyor çalışırken, bir şey yaparken kitap kokusu bile size iyi gelir ya yani avm’de tam tersi benim için kokusu her şeyi bana itici geliyor. Rahatsız edici geliyor. Çünkü gerçekten sonuçta insan duygusuna, yani biz şimdi insanız ne olursa olsun çok fazla veri geliyor beynimize rahatsız edici yani ışıkları şeyi sizi sürekli size duygu olarak hissettirdiği şey sürekli alışveriş yapmanız için her şeyi size nasıl alışveriş yaptırırız kafa yoran insanların yaptığı bir yer yani. Belki bizim o duygumuzu tetikleyen kokular bile sürmüş olabilirler. GM

Görüşmecilerden çok azı alışveriş merkezlerinin daha yakın olduğu bölgelerde yaşadıkları için alışveriş merkezinde Başka Sinema programı takip ettiklerini belirtmişlerdir. Bu ifadeyi kullanan çok az görüşmeci olmasına rağmen yine de onlar da vakitlerinin bol olduğu zamanlarda öncelikli tercihlerinin cadde sinemaları olduğunu ifade ederek aslında yine de seyir deneyimlerindeki “seçiciliği” belirtmişlerdir.

Gidiyorum, şeye de gidiyorum mesela metrociti'deki cinemapinkte de başka sinema oynuyor ona da gidiyorum. Ben zaten Osmanbey'de oturuyorum City's de de başka sinema filmleri oluyor oraya da gidiyorum. Daha çok şöyle yapıyorum. Başka sinemanın internet sitesini açıyorum, istediğim film ya da bana uygun olan saatte ne yerde varsa oraya gidiyorum. Yani a bu avm'de o zaman gitmeyeyim bir şey düşünmüyorum....Yoksa öyle çok da ayırım yapmam. Tabi konforlu daha güzel sistemli yerlerde izlemeyi tabi ki severim ama hani özellikle de oraya gitmem orada film varsa. Burayı doldurmayı daha çok tercih ederim tabi ki. Öyle bir dönemi vardı zaten geçen sene baya kapanacak diye çok üzülmüştük, neyse toparlandı. GT

Görüşmecilerin mekan ve seyir deneyimi ile olan ilişkilerinin genel sonucuna bakıldığında ise sinemaya yükledikleri anlamın seyir deneyimlerini şekillendirdiği bu bağlamda mekanla olan ilişkisini de etkilediği görülmektedir. Sinemanın sanatsal bir olgu olduğunu vurgulayan daha doğrusu sanat sinemasının kendileri için popüler sinemadan farklı bir yerde olduğunu belirten görüşmeciler için mekanın seyir deneyimlerinin bir parçası olarak önemli noktada olduğu görülmektedir. Sanatsal bir faaliyetin mekanı olarak cadde sinemaları Başka Sinema seyircisi için hem kültürel sermayelerine bağlı olarak oluşan habituslarının bir tezahürü hem de yok olan değerlere karşı politik bir ifade olarak görülmektedir. Seyircilerin kültürel sermayeleri sanat sinemasının popüler sinemaya göre “sadece bir filmi izleyip çıkmanın” ötesinde sinemaya verdikleri değer de karşılığı olan salondan çıktıklarında filmi tartışabildikleri bir ortamın olma gerekliliğini getirmektedir. Bu bağlamda “mekan” Bourdieu terminolojisi ile açıklandığında ise “alan” oldukça önemli bir durum teşkil etmektedir. Kendilerini “aynı dili konuşan” insanlarla bir arada olduklarını söyleyen görüşmecilerin “aynı dili” nerede konuştuklarını da önemsedikleri görülmektedir.

Habitus ile alan arasındaki ilişki, öncelikle bir koşullanma ilişkisidir: Alan, habitusu yapılandırır. Habitus, bir alanın ya da kesişen bir dizi alanın (alanlar arasındaki kesişmenin veya kopukluğun boyutu,

bölünmüş hatta parçalanmış habituslar yaratabilir) içkin zorunluluğun somutlaşmasının ürünüdür (Bourdieu, 2016, s. 118.)

Lesley Ann Dickson'un Glasgow Film Festivali seyircisi üzerine yaptığı çalışma da mekan ve sanat sineması seyirciliğinin nasıl iç içe geçtiği ve önemli bir değişken olarak ortaya çıkması açısından bu çalışmaya da örnek teşkil etmiştir. Yılın belli bir döneminde gerçekleştirilen Glasgow Film Festivali mekan olarak yılın diğer zamanlarında popüler filmler gösteren mültipleks sinema salonu olan Cineworld'u kullanmaktadırlar. Dickson'un araştırmasına katılan katılımcılar film festivali zamanı Cineworld'a gittiklerinde kendilerini daha iyi hissettiklerini belirtmişlerdir. Festival sona erdiğinde ise aynı mekan onlar için festival zamanı hissettikleri duyguyu yansıtmamaktadır mekana daha çok yabancılaştıkları bir durumla karşı karşıya kaldıklarını belirtmektedirler (2015, 711). Aynı alan farklı eyleyiciler tarafından farklı amaçlarla kullanıldığı zaman farklı pratiklerin ve duyguların sergilendiği iki farklı alana dönüşebilmektedir. Dickson'n araştırması yukarıda alıntılaradığımız Bourdieu'nun "alan, habitusu yapılandırır" ifadesiyle uyuşan bir sonuç ortaya koymaktadır. Bu çalışmada da katılımcılar için benzer sonuçlar ortaya çıkmaktadır. Mekanın katılımcılar üzerinde bıraktığı etki çoğu katılımcı için önemli bir olgu olarak görülmektedir. Bazı alışveriş merkezlerinde yapılan kampanyalardan yararlanmak hem de çalışan bir birey olarak zamanı verimli kullanmak adına bazen alışveriş merkezlerindeki Başka Sinema salonlarında da izleme deneyimi yaşayan katılımcı GO2, alışveriş merkezlerinde yaşadığı deneyimle Kadıköy, Moda Sahnesi gibi mekanlarda yaşadığı deneyimin çok farklı olduğunu belirtmektedir.

..moda sahnesinde çevre de o filme dahil oluyor. Kadıköy'de diyelim ki sahilde indim orada Kadıköy'e gelişle birlikte başlıyor ben bir sanat filmine gidiyorum, yolda hazırlanıyorum ondan sonra sahilde iniyorum. Sahilde işte moda sahnesine doğru yürürken işte birkaç kitapçıya bakıyorum. Oradaki ne bileyim tarihi yapı dikkatini çekiyor ona bakıyorsun belli ki o gün şehir de sana yardım ediyor, deneyimle bütünleşiyor ve oraya doğru giderken o kapıdan girene kadar da sıfır tedirginlik çok büyük bir özgüvenle moda sahnesine gidip orada filmi izliyorum. Çıkarken de o duyguyu yaşıyorum. Ama Emar'da ya da Capitol'de ya da işte Nautilus'te ya da Optimum da gittiğim zaman bir kere tamamen yabancıyım yani avmye de yabancıyım oradaki o insanlara oradaki o telaşa her şeye yabancıyım sadece o şey gibi

düşünüyorum görev olarak şimdi gideceğim orada o sanat filmini bakın hepiniz göreceksiniz. GO2

Cadde sinemaları benim için çok daha keyifli bir de İstanbul'da özellikle o cadde sinemalarının olduğu caddeler de keyifli. En azından oraya giderken birkaç kitapçıya bakabiliyorum işte başka birkaç sinemanın ya da tiyatronun önünden geçebiliyorum. Onların programını görebiliyorum ya da iki arkadaşım ile karşılaşp kahve içip sohbet edebiliyorum. Dolayısıyla zaten filme kadar geçen sürede mutlaka beni besleyecek bir şey oluyor ama avmlerde beslenmek mümkün değil bu anlamda. GS

Şehri de sinema deneyimi ile bütünleştiren görüşmeciler sadece filmi izleyip çıkmanın ötesinde film salonuna gelene kadar karşılaştıkları etkilenmeler, film salonundan çıktıktan sonra yaşadıkları atmosfer sinema seyir deneyimleri açısından oldukça önemli noktada olduğu görülmektedir. Alışveriş merkezleri ve cadde sinemalarında yapılan gözlemlerde de alışveriş merkezlerinde Başka Sinema seyircilerinin sayısının cadde sinemalarındakine göre, özellikle akşam seanslarında, daha az sayıda olduğu gözlemlenmiştir. Çoğu görüşmeci Başka Sinemasını alışveriş merkezlerinde izlemenin sadece ekonomik ve zamansal sıkıntıların bir sebebi olarak değerlendirmekteler ve ilk tercihlerinin “kapısı sokağa açılan” cadde sinemaları olduğunu belirtmektedirler. Sinemayı sanatsal bir bakış açısıyla desteklemeleri kültürel sermayelerini bu şekilde geliştirmeleri onların mekana bakış açılarını da biçimlendirmekte olduğu görülmektedir.

3.3.3. “Bizim gibi olmak” ve “aynı dili konuşmak”; Seyir Habituslarındaki Ortaklık

Toplumsal düzlemde sınıfsal ayrımlar sosyal bilimlerde oldukça yoğun olarak tartışılmış hala da tartışılmaya devam etmektedir. Pierre Bourdieu’nun buradaki ayrıcı statüsünü de kullanarak aynı sınıfsal düzlemde bulunmalarına rağmen kendilerine ait kültürel sermayelerinin bir dışavurumu olarak değerlendirebileceğimiz “ayrım”lar seyir deneyimlerinin farklılaşmasında önemli bir veri sağlamaktadır. Savage’nin de belirttiği gibi “sosyal grupların çeşitli “alanlar” da kendilerini diğerlerinden ayırdığı ilişkisel bir süreç olarak sınıf vurgusu, sınıf kültürlerinin, topluluk tipleri yerine nasıl farklılaşma şekilleri olarak kullanışlı bir şekilde görülebileceğini fark etmemize izin veriyor”(Savage’den akt. Hazır, 2014, s. 243). Yapılan görüşmelerde görüşmeciler

kendilerini ekonomik ve sınıfsal anlamda popüler sinema seyircisi ile bir karşıtlık hiçbir zaman belirtmemişlerdir. Ancak *Başka Sinema seyircisi ve Kültürel Sermaye İlişkisi* temasında ortaya çıktığı gibi kendilerini bireysel bir söylemle özellikle entelektüel düzlemde ayrı bir kitle olarak gördükleri ortaya çıkmıştır.

Bourdieu'nün beğeni ve habitus nosyonunda da bu farklılaşma motivasyonuna vurgu vardır. Çünkü Bourdieu'ya göre, bireyler, kültürel tüketim kalıpları ve zevkleri aracılığıyla farklı olduklarını gösterme arzusu ile motive olarak, sınıflar arasındaki sınırları çizerler (Hazır, 2014, s.245).

Ev dekorasyonundan, çeşitli oyunlara, kitap tercihlerinden sanatsal tabloların seçimine ve sinemanın da içinde bulunduğu kültürel etkinliklere kadar farklı alanlardaki beğeniler insanlar arasında “birleştirici” ve “ayırıcı” yapının temel bileşenini oluşturmaktadır (Bourdieu, 2017, s.259). Bu bağlamda, benzer beğenilerin somut bir göstergesi olarak aynı alanda bir araya gelen seyircilerin/eyleyicilerin birbirlerini tanımamalarına rağmen “birleştirici” bir yapıya sahip olarak birbirleri arasında bir “ortaklık” duygusu hissettiklerini söyleyebiliriz. Görüşmecilerin çoğu Başka Sinema salonunda karşılaştıkları kişilerle bu yorumu destekleyecek şekilde bir ortaklık duygusu hissettiklerini belirtmişlerdir. Bu ortaklık duygusu onların sadece sinemaya yükledikleri anlam açısından değil toplumsal olaylara karşı duruşlarının da etkili olduğu belirtilmektedir. Sanat sineması takip eden bir kitlenin toplumsal olaylara karşı da daha “duyarlı” olabileceği yargısı çoğu görüşmeci tarafından belirtilmiştir.

“Bu çok önemli bir ortaklık bizim birleşme amacımız, insanlar birbirini tanımıyor salonda hiç kimse birbirini tanımıyor ama hepimiz aynı amaç için oradayız ve o salondaki pek çok insanın birbiri ile ortak özellikleri var. Bir kere kültür anlamında ortak değerlere sahibiz. Kültürün ne olduğunu kavramış insanlar olduğumuzu düşünüyorum çünkü film izlemek de bir kültür”. GS

Hissediyorum. Bu diğer sanat dallarında da oluyor zaten, sonuçta o insanla aynı çemberin içindesin. Aynı bakış açısı, aynı beklentilere sahipsin ki çünkü sanat sinemasında yayınlanan filmleri ya da yönetmenleri herkes izlemiyor. Bu ister istemez sanat bile toplumun belli bir kesimini ayırtmış oluyor. Yani sana daha yakın düşünceye ya da işte entelektüel birikime sahip insanlarla aynı ortamda buluşturuyor bir nevi çok da yabancı olmuyorsun oradaki kafalara diyeyim ya da oradaki kültürel dünyaya, bakış açısına. GHA

“Aynı çember”in içinde yer almak ifadesi çoğu görüşmeci için de benimsenen bir durum olarak ortaya çıkmaktadır. Katılımcıların hepsi aynı çember ifadesini kullanmasa da oraya gelen seyirci ile kendileri arasında aynı toplumsal bakış açısına sahip olmaları noktasında ortaklık kurmaktadırlar. Bu sadece sinemaya yükledikleri anlam ile değil toplumsal duruş açısından da benzer özelliklere sahip olduklarını düşünmektedirler. Görüşmeci H, “dar salonlara ve koltukların konforuna bakmadan sinema izlemeye gelen kitle” ye bir “bilinçlilik” atfetmekte ve bu kitle ile arasında hem toplumsal düzeyde hem de sinema seyir anlamında bir ortaklık duygusu hissetmektedir.

Avm'deki başka sinema seyircisi de bana biraz şey gibi geliyor sanki onlar o mekanı avmdeki o durumu içselleştirmişler de gönül rahatlığıyla gelip onu izliyorlar ve hiçbir rahatsızlık duymuyorlar hatta o popüler filmleri izlerkenki tavırları bile takındıkları oluyor. İşte mısır yemekten tut da işte başka şeyler yemek çok rahat davranmak telefonunun ışığını sonuna kadar yükseltip bir şeylere bakmak film başlarken fotoğrafını çekmek çok ilgisiz insanlarla o filmlere gelmek. Ama moda sahnesinde ilgisiz insanlarla sinemaya girmiyorum ama Emar'da ya da Capitol'de ilgisiz insanlarla o filme giriyorum.GO2

Başka Sinema seyircilerinin mekan tercihleri ile ilgili farklılıklarının olduğu çalışma içinde belirtilmişti ancak katılımcıların çoğunluğu alışveriş merkezlerindeki Başka Sinema salonlarını tercih etmediklerini söylerken, oraya giden Başka Sinema seyircisi aralarında bir fark belirtmemişlerdir. Görüşmeci O2'nin ifadeleri mekan da ortaklığın bir dinamiği olarak konumlandırması açısından dikkat çekicidir. Aslında kendisinin de zaman ve maddi kısıtlılıklardan dolayı zaman zaman alışveriş merkezlerine gittiğini söylerken yine de oradaki Başka Sinema seyircileri ile arasında bir ortaklık kuramaması ilgi çekici olmuştur. Aradaki bağı hissetmekte mekânsal uyumu önemi burada önemli bir veri sağlamıştır.

Evet bir ortaklık söz konusu. Sonuçta Başka Sinema seyircisi bilinçli ve ne izlemek istediğini bilen kişilerden oluşuyor. Sinemayı salt bir etkinlik olarak görmektense üzerine saatlerce konuşulacak bir sanat türü olarak algılayıp tartışmayı seven kişiler olduklarını düşünüyorum. GG

..avm'de bir daha popüler film izlediğim zaman orada mesele sosyallik olmuyor, filmin popülaritesi oluyor ve filmin merak duygusu,

oradaki eğlence oluyor ama sanat filmine gittiğim zaman orada ara verildiğinde kantine çıktığım zaman insanlara baktığım zaman benim gibi tartışıklarını görüyorum yanındaki eşleriyle, dostlarıyla bu beni bir aidiyet hissi yaratıyor. En son işte Genç Karl Marx'ın filminde hissetmişim işte kantine oturdum bir çay içiyorum eşimle gittim izlemeye yanındaki masada onlar da tartışıyordu. Yani bu güzel bir şey, onlarla belki aynı oturup konuşmadık ama verdikleri tepkilerden kaynaklı olarak ait olduğum yer burası yani bir aidiyet hissettim ya da yabancı bir yerde olmadığımı hissettim yani. Yabancı bir kahveye gidince bir insan tedirgin olur yok öyle bir hissiyat yoktu ya da hiç sana zevkleri hitap etmeyen bir bara gidersin, böyle bir rahatsız olursun her an biri sana bakacakmış ya da işte diyecekmiş gözlerini gibi. İşte öyle bir hissiyat olmuyor bende. GA

Görüşmeci A, Başka Sinema alanının içerisinde yer alan eyleyicilerin konuşmalarından, film hakkında tartışmalarından kendisiyle arasında bir paralellik kurmakta ve atmosferin ona bir aidiyet hissi yarattığını belirtmektedir. Bunu belirtirken verdiği örnek kendini farklılaştıran bir ögeden yola çıkmakta, popüler sinema salonlarındaki seyirci ile arasında hissetmediği bir şeyi sanat sineması seyircisi ile hissettiğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda, Bourdieu sosyolojisinden yola çıkarak Türkiye’de gündelik hayatta kişilerin beğenilerini sonucu insanlar arası ayrışmaların olup olmadığını araştıran Arun gibi, “Farklı zevkler, beğeniler, farklı sınıfsal pozisyona sahip bireylerin varlığına işaret edebilir. Sanat, edebiyat, akademi, ekonomi, politika gibi alanlardaki farklı beğeniler, bireyleri mekanda ve zamanda ayırabilir” (2014, s. 169) yorumunu mikro perspektifte bu tartışma içinde de yapabiliriz.

Bourdieu habitusun kolektif temelini vurgular, benzer hayat olasılıklarını içselleştiren bireylerin aynı habitusu paylaştıklarının altını çizer. Biyolojik bireylerin sosyalleşme deneyimlerinin biricikliğini kabul etse de, şunu savunur: “ ‘Kişisel’ tarz, bir dönemin ya da sınıfın *tarzı*’yla ilişkisinde bir sapmadan ibarettir, öyle ki, sadece uygunluğuyla değil farklılığıyla da ortak tarzla ilişki içindedir (Swartz, 2015, s.150).

Bourdieu, Ayrım kitabında beğenilerin “birleştirici niteliği”ne (2015, s. 59) vurgu yapması ve farklı alanlardaki beğeni çeşitlerinin farklı farklı ortak alanlar yaratmasından araştırma ortaya çıkan ortaklık temasında da uyumlu görülmektedir. Bu durum aynı zamanda daha alana gelmeden ve kişileri tanımadan alan içerisindeki

eyleyicilerle kurulan ortaklık Benedict Anderson'un Hayali Cemaat kavramı ile bir benzerlik kurulmasını sağlamaktadır. Araştırmanın literatür kısmında özellikle tematik film festivallerini seyircisi için tartışılan Hayali Cemaat olgusu, görüşmecilerin söylemleri doğrultusunda çalışma için de tartışmaya uygun görülmektedir.

Ulus olgusunu “hayal edilmiş bir cemaat” olarak kavramsallaştıran Anderson, bu durumu “[h]ayal edilmiştir, çünkü en küçük ulusun üyeleri bile diğer üyeleri tanımayacak, onlarla tanışmayacak, çoğu hakkında hiçbir şey işitmeyecektir ama yine de her birinin zihninde toplumlarının hayali yaşamaya devam eder” şeklinde açıklar. Anderson'un bu kavramı film festivalleri ve seyircisi ilişkisinde de literatürde yer bulmaktadır. Özellikle tematik film festivalleri için tartışılan bu kavram, tematik film festivallerinin belli temalar/sorunlar çerçevesinde organize edilmesi ve oraya gelen seyircinin bu temalara karşı bir ortaklık hissi duymasından kaynaklı daha ön plana çıktığı görülmüştür. Kadın Filmleri Festivali, Kuir Festivali, İnsan Hakları Film Festivali, İşçi Filmleri Festivali gibi temalar çerçevesinde ortaya çıkan festivallerin seyircilerinde festivallerin daha spesifik ve dar alanlarda sınırlandırılması açısından seyirci ile kurulan ortaklık daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Ancak bu araştırmada Başka Sinema alanının sadece “sanatsal” anlamda bir sınırlılığın olması ve belli bir tema içermemesi açısından tematik film festivalleri ile ayrıldığı halde görüşmeciler yine de sanatsal bir alanın eyleyicileri olarak kendi aralarında bir ortaklık kurmaktadır.

Evans, çalışmasında sanat sineması seyircisini Anderson'un Hayali Cemaat kavramından biraz daha farklı bir noktadan değerlendirir. Sanat sineması seyircisinin Hayali Cemaat olgusundaki gibi mekandan bağımsız olmadığını, birbirlerini tanımasalar da göz teması kurmaları ya da etkinlik hakkında kısa konuşmalar yapmaları gibi sebeplerden dolayı hayali cemaat kavramından temelli kopmadan sadece biraz ayrıştırarak “dolaylı bağ kuran topluluk” (indirect community) oluşturduklarını ifade etmektedir. Evans'a göre belli bir ideoloji, beğeni ve kodları paylaşma noktasında hayali cemaat kavramına yakın dururken mekânsal anlamda dolaylı da olsa kurulan iletişim sanat sineması seyircisinin “indirect community” olarak yorumlanması durumunu ortaya çıkarmaktadır (2011, 343).

Biraz hissediyorum. Çünkü orada benim gibi başka bir yerde izleme fırsatı bulamayacağını bilen insanlar oraya geliyor o anlamda biraz hissediyorum hani şey a bak bu işte Lübnanlı yönetmen Türkiye’de belki bin kişi haberdar. İşte bak biz grubuz kendine o bir gruba hissetme olayı çok küçük de olsa orada oluyor. Bu şeye gittiğimde olmuyor, Cinemaximum’da iki milyon gişe yapan filmi izlediğimde olmuyor ama orada Türkiye’de toplam işte 3 bin kişinin izlediği filmde oluyor. GF

Sinemayı kültürel sermayelerin bir parçası olarak deneyimlemeleri bu deneyimin onlara getirdiği farklılıklar sinema seyir deneyimlerini etkilemekte ve sahip oldukları beğeni yargıları belli bir alanda birleştirici bir etki yaratmaktadır. Araştırmanın katılımcılarından çoğu bu gruba ait olmayı onlarla “aynı dili konuşuyor” olma noktasında değerlendirmekte ve sinemaya yükledikleri anlamın da ötesinde bir ortaklık duygusu hissetmektedirler.

3.3.4. “Oyunun Kuralları”: “Patlamış Mısır” ve “Telefon” eyleyicilerin yazılmamış kuralları

Habitusların sermaye yapılarına göre şekillenmesi eyleyicilerin var oldukları alanda alanın kurallarına göre davranma gerekliliğini ortaya çıkarır. Eyleyicinin hareketleri alanla tam bir uyum içinde olduğunda o alana ait olduğunu anlayabiliriz. Görüşmecilerden ortaya çıkan sonuçlara bakıldığında sinema deneyimlerindeki ortaklıklardan daha somut pratikler olarak değerlendirebileceğimiz deneyimler ortaya çıkmıştır.

Habitusun, alanda kayıtlı gerekliliklere ve olasılıklara önceden ayarlanmasını içeren oyun duygusu, kendisini başarılı bir geleceği hedefliyormuş görünümü altında sunar. Benzer şekilde, aynı sınıfa ait habitusların yapısal yakınlığı, -bırakın herhangi bir “komplo” biçimini- her tür ortak niyetin, her tür ortak bilincin dışında nesnel olarak düzenlenen ve aynı noktada birleşen pratikler üretebilir (Bourdieu, 2016, s.116).

Bu bağlamda aynı alanda benzer kültürel sermayelere sahip eyleyicilerin çalışmada ortak pratikler sergiledikleri ortaya çıkmıştır. Bunun somut örneklerinden biri olarak, sinema aktivitesinin hemen hemen her alanında beliren “patlamış mısır” tüketme eyleminin hiçbir görüşmeci tarafından kendi alanları içerisinde onaylanmadığı

gösterilebilir. Bu sonucu, Bourdieu'nun “ona sahip olanların, aynı kelimelere, aynı anlamları yüklemelerini sağlayan kodlar bütünü” (Bourdieu'dan aktır: Hazır, 2014, s. 244) olarak açıkladığı “somutlaşmış/bedenleşmiş kültürel sermaye formları”ndan biri olarak okuyabiliriz.

Görüşmeciler genel bir bakış açısıyla bakıldığında sinema denince akla gelen film izlerken patlamış mısır yeme eylemi, doğrudan Başka Sinema seyircisi dolaylı olarak da sanat sineması seyircisi olarak kodlayabileceğimiz seyirci için uygun görülmemiş ve alana ait olan “oyunun kuralları”na uygun olmadığı belirtilmiştir.

“Patlamış mısır yemek ya da film izlerken bir şey yemek ek olarak dikkati dağıtan bir şey bence yani sonuçta aldınız yediniz ve o sırada belki de bir sürü şey geçti ekrandan o yüzden hani böyle sinemada böyle patlamış mısırlar yok öyle cocacolalar, içecekler şunlar bunlar bana işte yine dediğim gibi anaakım sinemanın da verdiği o eğlence olayına dahil oluyor. O yüzden hani gerçekten karşıdaki şeye dikkatini, konsantrasyonunu ona olan bağlantını bozuyor sürekli o yüzden ben kendi şahsi fikrim sevmem ama yapana da yani çok ses çıkarırsa uyarum yani”.Gİ

Bourdieu sosyolojisinde alan ve habitus ikiliği birbirlerini tamamlayan birbirlerini dönüştüren bir yapı olarak ortaya çıkmaktadır. Alanların fazlalığı aynı oranda habitusların da çeşitliliğini sağlamaktadır. Ne kadar fazla alan varsa o alana ait olan habituslar da bir o kadar çeşitlenmektedir. Bu durum, “her alanla habitus arasında gizli ontolojik iş birliği” toplumsal ajanların oyunu kabullenmelerinin, yani “illusio”ların ilkesini oluşturuyor (Timur, 2007, s.209). Illusio, Bourdie’nu alanların işleyişini anlatmak için kullandığı oyun metaforunun bir dışavurumu olan “yatırım” olgusunu yansıtmaktadır. Kısaca, “İllusio, toplumsal oyuna ilgiyi, bu oyundan beklenen kazançlara yatırım’ı ve oyunun ön kabullerine (doxa’ya) katılımı ifade eden pratik inancı ifade ediyor” (Timur, 2007, s. 211). Bourdieu çalışmalarında “sosyal hayatı” oyun metaforuyla eşleştirmektedir. Buradaki temel nokta sadece oyunun yazılı kuralları ile bir rekabetin kazanılamayacağı ayrıca “bir oyun “anlayış”ına, oyunun nasıl oynanması gerektiği anlayışını da sahip olmayı gerektirir” (Calhoun, 2014, s. 78)

“Çok sevmiyorum. Ama bu arada şeyden rahatsız olmuyorum. İşte bir süper kahraman filminde, çizgi roman uyarlamasında falan işte patlamış mısır yenip kola içilmesinden tabi ki temel görgü kurallarının ötesine geçmediği sürece ya da hareketli bir komedi filmi için de aynı şey söylenebilir. Ondan rahatsız olmuyorum ama özellikle sessizliği de kendi enstrümanlarından biri olarak kullanan çoğunlukla sanat sineması dediğimiz film türlerinde oldukça rahatsız edici ve dikkat dağıtıcı bir deneyim olduğunu düşünüyorum. Hem yiyenler hem de çevresindekiler için”.GO

Görüşmecilerin tamamının da film izlerken bir şey yemek ya da içmek konusunda aynı fikirde oldukları sonucu ortaya çıkmıştır. Bu durum sanat sineması salonlarında yazılı bir kural olarak değil birbirlerinden bağımsız olarak alana ait olan ve eyleyicilerin kendi habituslarında içselleştirdikleri bir pratik olarak ortaya çıkmıştır. Bourdieu’nun oyun metaforunda bahsettiği içselleştirilmiş oyun kuralları yorumu Başka Sinema seyircilerinin seyir deneyimlerinde de ortaya çıkmıştır. Bu durum, belli pratikleri bir kurallar bütünü olmadan, bireysel olarak gerçekleştiren ve böylelikle toplumsal bir ilişki yaratan bir alanın göstergesi olmaktadır.

“Benim yeme-içme denildiği zaman aklıma direkt şey geliyor, komedi filmleri daha böyle eğlenceli keyifli aynı zamanda yemek yediğimiz ama bir sanat filminde ben gidip yemek yiyemem, yiyene de asla böyle farklı düşünceyle bakmam ama benim tarzım değil. Ben o şekilde yapmıyorum”.GÖ

Özellikle burada dikkat çeken nokta sinema salonunda film izlerken patlamış mısır yenmemelidir söylemi sadece Başka Sinema salonları için kural gibi sert bir şekilde ifade edilmesidir. Popüler sinema salonlarında seyircilerin patlamış mısır yemesinin görüşmeciler için bir sorun teşkil etmediği görülmektedir. Bu durumun sebebi olarak ise sanat sinemasının popüler sinemaya göre daha dikkat gerektiren bir eylem olduğunu vurgulayarak ayırıştırıcı bir vurguya dikkat çekmektedirler. Popüler sinema salonlarını Başka Sinema salonlarından ayrı bir noktada değerlendiren görüşmeciler her iki alana da ait olabilen bir eylemin sadece bir alanda uygun görmektedirler. Bunun sebebini sanat filmleri gösteren Başka Sinema’nın filmlerinin dikkatle izlenmesi gerektiği ancak popüler sinema kategorisinde olan gişe filmlerinin böyle bir dikkat gerektirmediğini söyleyerek belirtmektedirler. Bazı görüşmeciler daha

çok “eğlence” kategorisinde değerlendirilen popüler sinema salonlarında yer aldıklarında salonun içerisinde bir şey yeme-içme ile ilgili bir sorun yaşamadıklarını hatta kendilerinin de yiyebileceklerini söylemektedirler. Bu noktada, seyircilerin/eyleyicilerin kendi pratiklerini bulundukları alana göre değiştirdikleri sonucu ortaya çıkmaktadır.

“Ben yerim öyle hiç sert kurallarım yok. Popüler filmde gider yerim. Diğerinde açıkçası almam. REXX’e gittiğimde hem biliyorum ki çevremdeki kitle ondan pek hoşlanmıyor hem de çünkü eğlenceli bir film değil orada o filme ne bileyim satıcıya gittiğimde o filme focus olmam gerektiğini biliyorum ona odaklanmam gerektiğini. Ama diğerine gittiğimde yeşil adam var, x men var ona dikkat etsem ne olur etmesem ne olur o eğlencesine o yüzden orada yerim. Başka sinema filmlerinde yemem hiç de yemişliğim yok”. GE

Popüler filmleri de nadir de olsa zaman zaman takip ettiğini söyleyen görüşmeci bu tarz salonlarda bir şeyler yemesinin kesinlikle bir sorun teşkil etmediğini belirtirken, Başka Sinema salonlarında buna iki temel sebepten dikkat ettiğini ifade etmektedir. İlk olarak çevresindeki kitlenin yani Başka Sinema seyircisinin bundan hoşlanmayacağını ön görerek böyle bir pratiği gerçekleştirmekten çekinirken aynı zamanda diğer görüşmeciler gibi sanat sinemasının odaklanması gereken bir sinema olduğunu vurgulayarak onun sanatsal özelliğine vurgu yapmaktadır. GE isimli görüşmecinin “çevremdeki kitle ondan pek hoşlanmıyor” söylemi ile alandaki seyirciyi tanımadığı halde onların neden hoşlanıp hoşlanmadığını tahmin edebilecek bir bakış açısına sahip olduğu görülmektedir. Aslında bu bağlamda görüşmeci kitleyi tek tipleştirerek benzer pratikleri sergileyen ve benzer şeylerden hoşlanan ya da yine aynı şekilde hoşlanmayan bir topluluğa vurgu yapmaktadır. Bu beğeni yapıları gruplar arasındaki ayrımı ön plana çıkaran bir değerlendirme şekli olarak görülmektedir.

Habitus, bir eyleyicinin (veya benzer koşulların ürünü olan bir eyleyiciler kümesinin) pratiklerinin tümünü, hem özdeş (veya karşılıklı olarak tahvil edilebilir) kalıpların uygulanmasının bir ürünü olmasından dolayı sistemli kılan, hem de aynı zamanda başka bir yaşam stilini oluşturan pratiklerden belli bir sisteme göre ayrı kılan şeydir (Bourdieu, 2017, s.255).

Bourdieu'nun eyleyicilerin pratiklerine yönelik yaptığı “sistemli” vurgusu habitusların tanımlanmasındaki temel özelliklerden biridir. Araştırmanın “alan”ında yani Başka Sinema salonlarında ortaya çıkan pratiklerden biri olan yeme-içme konusu sistematik olarak sonuçlandırabileceğimiz bir pratik şekline karşılık gelmektedir. İstisnasız her görüşmeci film seyrederken patlamış mısır vb. yemekleri tüketmeyi kesinlikle reddederek kendi alanlarına özgü bir davranış kalıbı ortaya çıkarmışlardır. Bourdieu'nun bir “sınıf koşulu” olarak ortaya çıkan bu davranış kalıpları “sistemli bir şekilde ifade eden pratiklerin üretici kalıbı olan habitus”ların bir sonucu olarak ortaya sürer. Ve buradaki en önemli vurgu eyleyicilerin bunların “doğalmış gibi algılamaya eğilimli” olmaları ve “doğal” pratiklerden oluşan sınıfsal ayrımlardır. (Bourdieu, 2017, s.256). Her alanın kendine ait davranış kalıplarına sahip olması habitus kavramı ile daha önce de açıklanmıştı. Araştırma alanında kendini gösteren sistemsiz olmadığı halde sistemli bir şekilde kendini gösteren pratikler “kurallar bütünü” olarak ortaya çıkmakta ve kitlesel bir ortaklık yaratmaktadır.

Araştırmada dikkat çeken nokta eyleyicinin sahip olduğu sermaye yapısının bir dışavurumu olarak ortaya çıkardığı pratikler her alanda kendini aynı şekilde gösterip göstermediği üzerine olmuştur. Eyleyici sahip olduğu sermaye yapısı değişmediği halde bir alandan farklı bir alana gittiğinde, aslında burada alanlar içerisinde gerçekleştirilen pratiğin aynı pratik olmasına rağmen, Başka Sinema salonundan popüler sinema gösteren salonlara gittiğinde aynı pratiği farklı noktadan değerlendirerek yorumlamaktadır. Eyleyici sahip olduğu sermaye yapılarını ve buna bağlı olarak oluşan pratiklerini her alanın kendine özgü yapısına göre ortaya koymaktadır. “Bu, Bourdieu'nün “habitus” olarak tanımladığı şeydir: Yani bir oyundaki her oyuncunun bir sonraki hareketi, bir sonraki oyunu, bir sonraki vuruşu sezgileriyle kavrama kapasitesi” (Calhoun, 2014, s. 79).

“Ne zamanki ben film festivalleri ile tanıştım, film festivalleri ile tanışmanın düşünsel ergenliğine ulaştım, dedim ki burada kimse patlamış mısır ve kola ikilisini bir araya getirmiyor. Kahve çay bile içmiyor insanlar, insanların orada olma amacı sadece o film.....film festivalleri bu anlamda çok besleyici ve öğretici oldu. Ve ne kadar çok festivale gittiysem aslında ne kadar çok benim gibi düşünen insanların bir araya gelip bu kültürü zenginleştirdiğini ve yaygınlaştırdığını da gördüm böyle bir kitle var”. GS

Görüşmeci S'nin film izleme kültürünün bir parçası olarak değerlendirdiği film esnasında yeme-içme alışkanlıklarının öğrenilen bir süreç olduğunu vurgulamaktadır. Alanlar içerisinde doğrudan gerçekleştirilen pratiklerin ve eyleyicilerin habituslarının doğuştan gelen bir yapı olmadığının önemli bir göstergesi olarak okunabilir. Bu süreç “alışkanlık gibi tekrarlar sonucu edindiğimiz, sadece zihnimizde değil bedenimizle de tanıdığımız bir şeydir” (Calhoun, 2014, ss. 78, 79). Standart bir sermaye yapısına doğuştan sahip olmadığımız gibi bunlar toplumsal koşulların etkisiyle geliştirdiğimiz deneyimlerimizin de bir parçası olarak şekillenmektedir (Palabıyık, 2011, s.129). “Bize her gün festival” mottosuyla yola çıkan Başka Sinema, bünyesinde gösterdiği filmlerle ve gerçekleştirdikleri etkinliklerle seyirciye bir film festival alanı sunmaktadır. II. Bölümde bir alan olarak kodlanan film festivallerinin süreçleri ve etkileri temel boyutta tartışılmıştı. Bu tartışmaların bir çıktısı olarak görebileceğimiz bir mikrokozmos yaratarak anaakım sinemadan ayrı bir yerde konumlandırıran ve ayrı bir seyirci kitlesine sahip olan bir yapı olarak ortaya çıkan film festivalleri “kültürel seçkinlik” anlamında da eleştirilmektedir (Wong, 2011). Görüşmeci S “seçkin kültür”e sahip ayrı bir kitle olarak değerlendirilen film festivalleri alanına girdiği zaman “alanın kurallarına” dair bir pratik öğrenmeye başlamış ve bunu alanın içerisinde yer aldığı müddetçe uygulayarak kendi habitusunun bir parçası haline getirmiştir. Daha önce popüler sinema salonlarında tükettiği yeme-içme pratikleri, tanıştığı veya görüşmecinin “düşünsel ergenliğine ulaştım” olarak ifade ettiği festival alanında “kısıtlamaya” başlamıştır. Sonuç olarak görüşmeci S film festivali alanında içselleştirdiği pratiği benzer bir alan olarak kodlanan Başka Sinema alanlarında sürdürmeye devam etmektedir.

..mevcut pratiklere nasıl etkili bir biçimde uyum sağlayacağımızla ilgilidir. Bizi sadece dış sınırlar kısıtlamaz, başka deyişle, yapabileceğimizi düşündüğümüz şeylerin sınırlarını içselleştirerek kendimizi kısıtlar. Bu sınırları basitçe ifade edemeyiz, bunun nedeni sınırların içimizde derinlerde yer alması değil, aynı zamanda oyunun nasıl oynanması gerektiği konusundaki düşüncemizin bir parçası olmasıdır. Diğer bir deyişle, onlar bizim oyunu iyi oynamamızı, fiilen eylemler geliştirmemizi ve oyunun ödülleriyle bağlılığımızı sürdürmemizi mümkün kılan bilgilerin bir parçasıdır (Calhoun, 2014, s. 82).

Calhoun, Bourdieu sosyolojisi ile ilgili alıntısında belirttiği “oyunu iyi oynamanın” alanda başarılı olunması ve alandaki varlığının sürdürülmesi için bir araç görevi gördüğü anlaşılmaktadır. Bu ifadeden yola çıkarak daha önce alıntılanan görüşmeci e’nin “çevremdeki kitle ondan pek hoşlanmıyor” ifadesini kullanarak patlamış mısır ve kola gibi yeme içme pratiğini gerçekleştirmemesi kendisinin oyunu iyi oynayabilmesinin bir kısıtlaması olarak okunabilir.

“Şey gibi geliyor bana sanat da nihayetinde bir din olarak algılıyoruz ve din olarak da algıladığımız için de ibadetini bozacak şeyler yapmamaya dikkat ediyoruz. Ben burada bir sanat icra ediyorum çünkü izlemek de o şeye dahil olmaktır nihayetinde yani ben sanat filmi izliyorsam Emin Alper’in filmini izliyorsam demek ki neredeyse aynı problem için orada olduğumu düşünüyorum yani öyle bir yetkinliğim varsa tabi. Öyle bir yetkinliğim yoksa öyle bir şey düşünmem... Hani mesela Hristiyanlıkta ilahiler söylenirken böyle müzik vardır ya da ezan okunurken bir müzik vardır da ama başka müzik oraya olmaz hani bir şey açayım bir Beethoven da dinleyeyim diyemiyorsun. Kilisede, camide. Onun müziği yetiyor oraya..” GO2

Lisa Marx (2014), Lawrence Levine’nin altkültür, üstkültür ve Pierre Bourdieu’nun sosyal ayrım teorilerinden yola çıkarak Fransa’daki liselerin eğitim sistemlerindeki müfredatların toplumsal yaşamda ne tür ayrımların oluştuğunu sinema seyirciliği üzerinden tartıştığı çalışması sinema seyretmenin de kültürel bir aktivite olarak öğrenilmesi gereken bir süreç olduğunu göstermektedir. Fransa’daki bazı liselerin müfredatlarında son zamanlarda sinemaya gitme ilgili aktivitelerin yapıldığı ve bu durumun öğrencilere “kültürel keşiflerinde bir rol” (2014, s. 90) olarak ortaya çıktığından bahsetmektedir. Bu süreçte öğrencilere multipleks dışındaki sanat sineması salonlarında uyulması gereken kurallar aktarılmakta (yemek yemenin yasak olması, telefonun ışığının mutlaka kapalı olması gibi) ve film sonrasında da izlenen filmle ilgili entelektüel tartışmalar yapılmaktadır (Marx, 2014, s. 92). Marx’a göre eğitim sisteminde kültüre ayrılan bu tarz aktiviteler sosyal yaşamda meydana gelen ayrımların da bir sürecini oluşturmaktadır.

Araştırmanın ortaya çıkan sonuçlarından biri olarak sinema salonunda bir şeyler yiyip içme ile ilgili olan temada, katılımcıların hepsi aynı cevabı vermişlerdir. Bu durum kimi zaman sanata olan saygının, sanat sineması izlemenin bir gerekliliği olarak

dikkat dağılmasına engel olmak için ya da alandaki diğer eyleyicilerin rahatsız olacağı düşüncesini akla getirerek de olsa özellikle sanat filmlerinde yeme-içme konusunda oldukça katı bir tutum sergilemektedirler. Bu araştırmada ortaya çıkan sonuçlardan biri olarak yazılı olmayan kuralların sanat sineması salonlarında eyleyiciler tarafından uygulanmakta olduğu görülmektedir. “Oyunun kuralları”nı herhangi bir metne bağlı kalmadan uygulayan eyleyicilerin, sanat sineması salonlarında gerçekleştirdikleri pratiklerde içselleştirilerek bir kurallar bütünü yaratıldığı görülmektedir.



SONUÇ

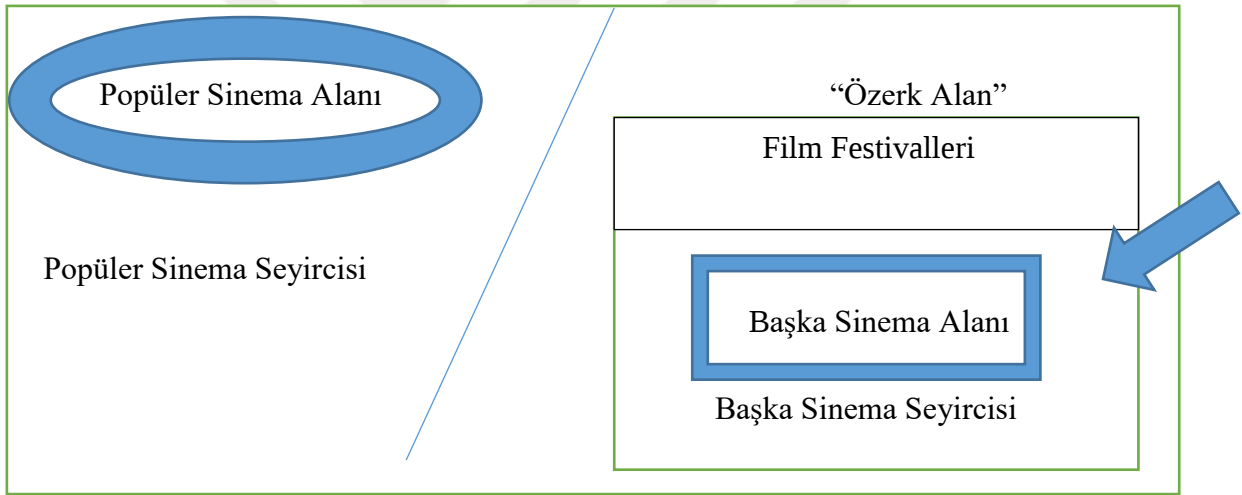
Modernizmin geliştiğı yıllara koşut zamanlarda ortaya çıkan sinema gösterimleri modernizmin kentsel ve toplumsal olan dönüşümünden bağımsız düşünölememektedir. Marshall Bermann, modernizmin olgusunu üç dönem altında incelemektedir. 16. yüzyıl ve 18. yüzyıl arasında kalan yıllarda insanlar modern yaşamın gelişimi ile ilgili olayları henüz algılama konusunda yeterli fikirlere sahip değildirlere. İkinci evre, 1790’larda Fransız Devrimi ile başlayan ve devrimlerin siyasal ve toplumsal yaşamda etkisinin görölmeye başladığı bir evreye denk gelmektedir. Bu evre 20. yüzyıla girilmesiyle beraber yerini sinemanın da ilk gösterimlerinin yaşandığı Bermann’ın son evresine bırakır (Bermann, 2014, s. 29). Bermann’ın son evresi, küreselleşme ve neoliberal politikaların da yoğun bir şekilde tartışıldığı toplumsal yaşamda kent ve toplum arasındaki ilişkileri de belli ölçüde dönüştüren bir evreye denk gelmektedir. Özellikle bu evrede “Yaratıcı yıkım” kavramı neoliberal politikaların kilit kavramlarından biri olarak ortaya çıkmaktadır (Harvey, 2015, s. 11).

Toplumsal düzlemde meydana gelen bu dönüşömler sinemanın da etkilenmesini beraberinde getirmiştir. Sinemanın ilk gösterimlerinin “demokratik bir alan yaratması” dönemin toplumsallar koşullarında kendine “alternatif bir kamusal alan yaratması” son dönem sinema tartışmalarında film festivalleri üzerinden ilerlemektedir. “Yan gösterimler” olarak başlayan sinema gösterimlerinin kentsel dönüşümün de bir parçası olarak dönüşmesi işçi sınıfı ve göçmen kesimin ucuz bir eğlence arayışı olmasının ötesine taşır. Uzun filmlerin ortaya çıkması ve daha lüks sinema salonlarının oluşması sinemanın artık orta sınıfın daha çok rağbet gösterdiği bir alan olarak ortaya çıkmasına neden olmuştur. Her dönüşümün sinema salonu ve seyirci ilişkisini de farklı noktalara taşımakta ve bu dönüşüm sinemasal deneyim üzerinde de değişikliklere yol açmaktadır. Sinemasal deneyimin de toplumsal dönüşömler çerçevesinde şekillenmesi çalışma için ufuk açıcı bir tartışma alanı sağlamıştır. Çünkü tamamen ticari filmlerin yoğun olarak kümelenebeye başlamasının ardından sinemanın sanat olarak ortaya çıktığı bulgular şekillenmeye başlamış bu durum sinemanın sınıflar arasındaki çekişmesinden ziyade yüksek kültür ve alt kültür tartışmalarına veri sağlayacak bir alana dönüşmeye başlamıştır. Sinemanın sanatsal boyutunun ortaya çıkması ile birlikte seyirci profilleri

de “ekonomik sermaye”den bağımsız olarak “kültürel sermaye”nin de varlığını gözetken bir olgu olarak tartışılmaya başlanmıştır. Bu tartışma özellikle çalışmanın mikro alanını oluşturan Başka Sinema alanına gelmeden önce genel çerçevede seyir deneyimlerinin nasıl şekillendiğini görmemizi sağlamıştır.

Pierre Bourdieu’nun her alana bir özerklik atfetmesi ve bu alanların içerisinde bulunan eyleyicilerin benzer sermaye yapılarına sahip olduğunu ifade etmesi ve sadece ekonomik alanda değil sanat, edebiyat, bilim gibi alanlarında kendine ait bir özerk yapı olarak ortaya çıktığını söylemesi çalışmanın da kendi içinde bir özerk bir alan olarak Başka Sinema salonlarının kodlanmasında referans olmuştur (Calhoun, 2014, s. 107).

Şekil 1: Araştırmanın Evreni



Başka Sinema seyircilerinin bir gündelik hayat pratiği olarak kodlanan sinema seyir deneyimlerinin kilit noktası Bourdieu’nun **Habitus (Sermaye) + Alan= Pratik** denkleminde yola çıkarak çözümlenmeye başlamıştır. Bourdieu’ya göre alanlar içerisindeki eyleyicilerin sermaye yapılarına bağlı olan ortaya çıkan habituslar ile birleşerek belli pratikleri ortaya çıkarmaktadır (Bourdieu, 2015, s. 159). Bu denklemden yola çıkarak nitel yöntem çerçevesinde mülakat ve gözlem teknikleri kullanarak veriler elde edilmiş, elde edilen veriler dört tema altında tartışılmıştır. Yarı yapılandırılmış soru formunda yer alan soruların çoğu katılımcının benzer yanıtlar vermesi, alanı kullanma

pratiklerinde birçok ortaklık yakalanmasını sağlamış, bu durum Bourdieu'nun alanlar arasındaki ayrıcı mantığı doğrulayan nitelikte olmuştur.

Başka Sinema Seyircisi ve Kültürel Sermaye İlişkisi temasında ortaya çıkan sonuçlar çalışmanın başlangıcında Başka Sinema seyircilerinin kültürel sermayeleri ile seyir deneyimleri arasında bir ilişki var mıdır? Bu ilişki Türkiye'deki Başka Sinema seyircisi açısından nasıl ele alınabilir? sorusunu tartışmaya zemin açacak bir veri toplanmasını sağlamıştır. Ancak elde edilen veriler Bourdieu'nun kültürel sermayenin aile ve eğitimle olan bağlantısından farklı dinamikleri ortaya çıkarmıştır. Katılımcıların çoğu aileden yani Bourdieu terminolojisi ile ifade ettiğimizde “miras alınmış” kültürel sermayeye sahip olmadıkları görülmüştür. Görüşmecilerin çoğunun aileleri hiç eğitim görmemiş, ilkokul ya da ortaokul mezunu olduğu görülmektedir. Hem ailelerin eğitim durumu ile ilgili olan soruya verdikleri cevapta hem de sanat sineması ile tanışıklıklarında aileden gelen bir etkiye büyük ölçüde yaslanmamaktadır. Bu durum Bourdieu'nun kültürel sermaye elde etmede bir diğer etmen olan eyleyicilerin eğitim sistemini değerlendirmemize neden olmuştur. Görünürde araştırmaya katılan çoğu görüşmecinin eğitim durumları yüksek seviyede diyebileceğimiz bir oranda durmaktadır. Sadece iki kişiden biri lise öğrencisi diğeri lise mezunudur. Geriye kalan on sekiz kişi ise lisans, yüksek lisans ve doktora eğitimlerini tamamlamışlardır. Bu durumda kültürel sermayelerinin oluşumundakini büyük etken katılımcılar için eğitim seviyeleri oldukları ortaya çıkmaktadır. Ancak yapılan görüşmelerde aldıkları yüksek eğitimin onların sanata ilgi duymalarına etken olan durumlar arasında hiçbir görüşmeci tarafından ifade edilmemiştir. Burada ortaya çıkan dinamikler “üniversite ortamının sağladığı çevre, arkadaşlar, kendini arayış, kişisel merak” gibi etkenler etrafında dönmektedir. Eğitim seviyeleri düşük iki insanın verdikleri cevaplarda benzer dinamikleri yansıtmaktadır. Lise mezunu olup okula devam etmeyen Görüşmeci F, üniversite ortamının sağladığı çevreye sahip değilken, üniversite okuyan abisinin sinemayla ilgilenmesinden kaynaklı etkilenmiştir. Ve diğer görüşmecilerle benzer yorumlarda bulunmuştur. Bu durum, Türkiye'de sanatla ilgilenen kişilerin profillerini değerlendirmek açısından oldukça genelleştirme olabilir bu tartışma başka bir çalışmanın konusu olmaktadır. Ancak bu çalışmada mikro düzeyde, belli sınırlılıklar çerçevesinde ortaya çıkan verilerde elde edilen bulgular Pierre Bourdieu'nun kendi

araştırmalarında ortaya koydukları verilerle bazı noktalarda farklılık göstermekte aileden miras alınmış bir kültürel sermayenin varlığı göze çarpmazken, eğitim seviyesinin yüksekliği ise kültürel sermaye üzerinde dolaylı olarak varlık gösterdiği görölmektedir. Bu bağlamda, bu temanın sınırlılıkları aşılarak farklı araştırma konularında genişleterek yeni tartışmalara zemin hazırlayabilir.

Mekanın “Alan”la Olan Bağlantısı ve Bir Direniş Mekanı Olarak Cadde Sinemaları teması hem eyleyicilerin pratiklerinde alanların yapısına göre değişkenlik gösterdiği noktada hem de bu alanların alternatif kamusal alan yaratma etkisinde önemli veriler sağlamıştır. Görüşmecilerin çoğunun aynı film, yine Başka Sinema seyircileri tarafından izleniyor olmasına bakmadan mekanı kendilerine ayırt edici bir alan olarak seçmektedirler. Başka Sinema salonlarının alışveriş merkezlerinde yer alması çoğu görüşmeci tarafından eleştirilmektedir. Kendilerini ayırıcı bir mekanizma olarak seçtikleri mekan onların popüler imgelerle dolu olan alışveriş merkezlerinden uzaklaştırmak sanatsal bir atmosfere çekmektedir. Alışveriş merkezlerindeki tüketim unsurlarıyla karşılaşarak en üstte ya da en altta olan sinema salonlarına gitmek çoğu görüşmeci tarafından benimsenmemektedir. Orada tüketimle iç içe olan ve durumdan eğlenen insanlarla kendilerini ayrı bir noktada konumlandıran görüşmeciler sanat sinemasının gerekliliklerini o ortamda yaşayamadıklarını belirtmişlerdir. Bu bağlamda, kapısı sokağa açılan cadde sinemaları onların habituslarının bir parçası olarak daha çok ön plana çıkmaktadır. Kendi kültürel sermayelerinin de bir parçası olarak Başka Sinema seyircisinin en çok vurguladığı noktalardan biri olan “film sonrası film hakkında tartışma” için de cadde sinemalarının konumu ve içerisinde barındırdıkları masa, sandalye gibi unsurlar önemli olmaktadır. Kapalı bir ortamdansa şehirle iç içe geçen, şehri de sinema deneyiminin bir parçası olarak kurgulayan görüşmeciler, seyir deneyimlerine bir film izleyip çıkmanın ötesinde bir önem atfetmektedirler. Bu da onların kendilerini popüler sinema seyircisi karşısında daha “entelektüel” bulmalarının bir göstergesi olarak okunabilir.

Literatür kısmında da tartışılan kentsel dönüşüm politikaların cadde sinemaları üzerindeki olumsuz etkisi, çoğu sinemanın kapatılarak ya da büyük tekli sinemaların sermaye mantığı baz alınarak çoklu kompleksler haline getirilmesi Başka Sinema

seyircisinin mekan tercihlerini yaparken önemli bir etken olmaktadır. Mekanı bu anlamda bir direniş göstergesi olarak kullanan görüşmeciler bu sinemaların kapatılmasını engellemek için de cadde sinemalarını önemsedikleri görülmektedir.

“Bizim gibi olmak” ve “aynı dili konuşmak”; *Seyir Habituslarındaki Ortaklık* temasında ortaya çıkan veriler Bourdieu’nun çalışmalarının temelini oluşturan beğeni yargılarının “birleştirici” ve “ayırıcı” mantığının bir göstergesi olarak şekillendiği görülmektedir. “Hazzın sosyolojisi” olarak da değerlendiren bu durum aynı alanda benzer beğenilere sahip bireylerin varlığına işaret etmektedir. Bu bağlamda, katılımcıların çoğu Başka Sinema seyircileri ile arasında bir ortaklık kurmaktadır. Bu ortaklık onların kültürel sermayelerinin bir göstergesi olarak ortaya çıkan sinema seyir pratiklerinde kendini gösterdiği gibi aynı zamanda somut bir pratikle kendini göstermeden de soyut bir düşünceyle onların bu pratikleri sergilemeleri arkasında yatan “duyarlı” profiline dikkat çekmektedirler. Görüşmeciler Başka Sinema’ya gelen seyirci ile “aynı çemberin içinde” olduğunu düşünmekte ve bu noktada da kendini popüler sinema seyircisinin eğlence dünyasından ayrı bir yerde konumlandırmaktadır. Veriler aynı alanda benzer pratiklerde bulunarak ortaya çıkan ortaklık Bourdieu sosyolojisinin ana hatlarıyla tartışılabilir. Aynı zamanda Başka Sinema seyircisinin tanımadığı insanlarla arasında kurduğu bağ “Hayali Cemaat” kavramını da ön plana çıkarmaktadır. Evans’ın bağımsız/sanat sineması seyircileri üzerine yaptığı alan araştırmasında da seyircilerin kendi aralarında kurduğu ortaklıkla ilgili benzer bulgular ortaya çıkmış ve bu bulgular “hayali cemaat” kavramı ile açıklanmıştır. Ancak burada Evans’ın dikkat çektiği nokta sinema salonuna gelen seyircilerin aralarında kurduğu dolaylı bağlantı (göz göze gelme, film öncesi veya sonrası kısa bir iletişim olasılığı vb.) hayali değil “dolaylı bağ kuran topluluk” (indirect community) olarak değerlendirmiştir. Bu araştırmanın da sonuçlarında benzer bulgular ortaya çıkmasından kaynaklı alan içerisindeki eyleyicileri Evans’ın ortaya koyduğu terime referans olarak “dolaylı bağ kuran topluluk” olarak değerlendirebiliriz.

“Oyunun Kuralları”: *“Patlamış Mısır” ve “Telefon” eyleyicilerin yazılmamış kuralları* temasında ortaya çıkan bulgular Bourdieu’nun “oyunun kuralları” metaforunu anlamlandırmak için somut veriler ortaya çıkarmıştır. Bourdieu’nun alanlar arasındaki

dengein sağlanmasında belli kuralların olduğunu belirtmesi ve alandaki eyleyicilerin bu kuralları bildiği ölçüde o alanda başarılı olabileceğini ifade etmektedir. Oyunun kurallarını bilmek aynı zamanda alana özgü sermaye yapılarına da sahip olmayı gerektirmektedir. Örneğin ticaret alanında başarılı olmanın yolu ekonomik sermaye bakımından zengin olmayı gerektirirken, eğitim alanında bu gereklilik kültürel sermaye üzerinden ilerlemektedir. Ve bu bağlamda her alanın kendine özgü kuralları vardır. Araştırma alanının içerisindeki somut pratiklere bakıldığında en dikkat çekici nokta seyircilerin film izlerken herhangi bir şey yeme-içme gibi bir tüketim gerçekleştirmediği üzerine olmuştur. Örneğin, genel çerçeveden bakıldığında patlamış mısır yeme sinema seyir deneyimi ile bütünleşmiş bir imgeye dönüşmüştür. Ancak araştırmanın yapıldığı Başka Sinema salonlarında böyle bir tüketim seyirciler tarafından yapılmamaktadır. Seyirciler patlamış mısır yeme veya telefonla ilgilenme eylemini popüler sinemaya özgü bir durum olarak kodlamaktadırlar. Sanat sineması alanlarında böyle bir eylemin gerçekleşmesini hoş karşılamamaktadır. Sinema salonunda bir şey yemek ya da içmemek bu alan için yazılmış bir kural olmadığı halde, katılımcılar kendi kendilerini bu durumu içselleştirerek bir kural gibi uygulamaktadırlar. Bireysel olarak ifade ettikleri bu durum istisnasız her görüşmeci tarafından aynı noktadan değerlendirilmiş ve alana özgü kitlesel bir ortaklık yaratılmıştır.

Sonuç olarak ortaya çıkan temalar aynı alanda bulunan eyleyiciler arasında ortaklıklara dikkat çekmiş, araştırmanın temel sorularından olan Başka Sinema seyircilerinin seyir deneyimleri nasıldır sorusunu tartışabileceğimiz kuramsal bir taban yaratmıştır. Bourdieu sosyolojisinin çalışma için uygun görülen noktası sanatın ayırıştırıcı işlevine vurgu yapmasının ötesinde aynı alanda yer alan eyleyicilerin habitus ve sermaye yapılarının bir dışavurumu olarak benzer pratikleri sergilediklerini söylediği denklemi olmuştur. Bu doğrultuda çalışmada bu pratiklerin neler olduğunu bulmak üzerine gidilmiştir. Bourdieu sosyolojisinin temel tartışmaları bu ayrışmaların “yeniden üretim” mantığının bir tabanı olarak görülmesi ve kültürel eşitsizliklerin sağlanması arkasında yatan “simgesel sermaye” mantığına uzanmaktadır (Bourdieu, 2014, s. 198) Bu çalışmanın tartışması alanların eyleyiciler aracılığıyla “simgesel sermaye işlevine” sahip olması değil, araştırmada temel argüman sanat sineması alanı olarak kodlanan Başka Sinema alanındaki eyleyicilerin deneyimlerinin diğer alanlardaki seyirciler ile

hangi yönlerde farklılık gösterdiği. Bu deneyimlerin bir simgesel şiddet ve ayrımın sürdürülebilir noktasını tartışmaya açmaktan ziyade ayrıma sebep olan pratiklerin neler olduğunu görmek olmuştur. Bu doğrultuda ortaya çıkan temalardan Başka Sinema seyircisi ve kültürel sermaye ilişkisinde, Bourdieu'nun kültürel sermaye denklemini ortaya koyan miras alınmış kültürel sermaye ve edinilmiş kültürel sermayenin farklı noktalardan değerlendirilebilecek bir yapı oluşturmuştur. Çalışmanın sınırlılıkları çerçevesinde sanatsal özerk bir alan olarak kodladığımız Türkiye'deki Başka Sinema alanı içerisindeki seyircilerin/eyleyicilerin kültürel sermayelerini edinme noktasında aileden alınmış bir kültürel sermayeden ziyade üniversite çevresinde edinilen arkadaş çevrelerin, sosyal aktivitelerin ve kişisel arayışların vb. dinamiklerin etkili olduğu görülmektedir. Ayrıca bu dinamiklerin oranı üniversitede aldıkları eğitimlerinin de önüne geçtiği görülmüştür, çalışma bu bağlamda Bourdieu'nun kültürel sermaye kavramının Türkiye'de özellikle kültürel özerk alanlarda yer alan eyleyicilerde farklı noktalardan değerlendirilebileceği önerisini ortaya koymaktadır. Katılımcıların seyir deneyimlerindeki somut pratiklere bakıldığında ise aynı alanda bulunan eyleyicilerin benzer pratikleri sergiledikleri noktasında kuramsal çerçeve ile uyumlu bir sonuca varılmıştır.

KAYNAKÇA

Adorno, W. T. (2013). *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi*. N. Ülner, M. Tüzel, E. Gen (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları

Akari, N. (2016). Türk Sinemasında Kadının Temsilinde Alternatif Bir Mecra Olarak Uluslararası Gezici Filmmor Kadın Filmleri Festivali. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Maltepe Üniversitesi SBE.

Akbal, T. S. (2008). Deneyim Ufkumuzun Sineması. *Özgürlüklerden Kayıplara ve Sonrası* içinde. T. A. Süalp, A. Kanbur ve N. Algan (Ed.). Ankara: De Ki Yayınları

Akbulut, H. (2004). Sinemaya Gitmek ve Seyir: Bir Sözlü Tarih Çalışması. *Elektronik Mesleki Gelişim ve Araştırma Dergisi, Özel Sayı (2)*. 1-16.

Akbulut, K. K. (2017). Beyoğlu Sineması'nın öğrettiği: Sinema yalnızca sinema değildir. <https://journio.com.tr/beyoglu-sinemasinin-ogrettiği-sinema-yalnizca-sinema-degildir> (Erişim Tarihi: 23.03.2019)

Anderson, B. (1992). *Hayali Cemaatler*. İstanbul: Metis Yayınları

Andrews, D. (2018). Sanat Sinemasına Dahili, Harici Bir Yaklaşım Doğru. *Yeni Kuramlar ve Tarihler: Küresel Sanat Sineması*. Galt, R. Ve Schoonover, K. (drl.). İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Arnheim, R. (2010). *Sanat Olarak Sinema*. R. Ünal Tamdoğan (Çev.). İstanbul: Hil Yayınları. (1957).

Arpad, B. (1984). Türk Film Festivalleri Üzerine. *Sanat Haberleri Dergisi*. Sayı 12. 28-30.

Arslanbay, H. (1995). Festivallerin Türk Sinemasına Katkısı. *Antrakt*, Sayı: 39

Arun, Ö. (2014). İnce Zevkler – Olağan Beğeniler: Çağdaş Türkiye’de Kültürel Eşitsizliğin Yansımaları. *Cogito*, 76, 167-191.

Ateşman Özdüzen, Ö. (2015). The Politicisation and ‘Occupy’ation Istanbul Film Festival Audience. *Participations: Journal of Audience & Reception Studies*. 12, 1. 679-702.

Aveyard, K. (2011). The Place of Cinema and Film in Contemporary Rural Australia. *Participations: Journal of Audience & Reception Studies*, 8 (2). 294-307.

Ayça, E. (1992). Türk Sineması Seyirci İlişkileri. *Kurgu Dergisi*, Vol 11. No 11 . 117-133.

Başaran, F. (2015). Giriş: Uluslararası İşçi Filmleri Festivali. *İşçi Filmleri “Öteki Sinemalar”* içinde. F. Başaran (Drl.). İstanbul: Yordam Kitap

Başgüney, H. (2009). *Türk Sinematek Derneği: Türkiye’de Sinema ve Politik Tartışma*. İstanbul: Libra Yayıncılık

Batık, E. (2008). International Film Festivals and Local Forms of Colonialism. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi

Benjamin, W. (2014). *Brecht’i Anlamak*. H. Barışcan ve G. Işısağ (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları

Benjamin, W. (2016). *Parıltılar*. Y. Öner (Çev.). İstanbul: Belge Yayınları

Bermann, M. (2014). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi*. Ü. Altuğ ve B. Peker (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları

Betz, M. (2009). *Beyond the Subtitle: Remapping Art Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press

Biltreyst, D., Lotze, K. ve Meers, P. (2012). Triangulation in Historical Audience Research: Reflections and Experiences From A Multi-Methodological Research Project on Cinema Audience in Flanders. *Participations: Journal of Audience & Reception Studies*. 9, 2. 690- 715.

Bordwell, D. (2010). "Sanat Sinemasının Anlatımı". A. Karadoğan (Ed.). *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar* içinde. Ankara: De Ki Yayınları, 125-179.

Bordwell, D. (2011). Yurttaş Kane. *Filmde Yöntem ve Eleştiri*. E. Yılmaz(Drl.). Ankara: De Ki Yayınları

Bourdieu, P. Ve Wacquant L. (2016). Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar. N. Ökten (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları

Bourdieu, P. (1995). *Pratik Nedenler: Eylem Kuramı Üzerine*. H. Tufan (Çev.). İstanbul: Kesit Yayıncılık

Bourdieu, P. (2011). Sanat Sevdası: Avrupa Sanat Müzeleri ve Ziyaretçi Kitleleri. S. Canpolat (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları

Bourdieu, P. (2014). Simgesel Sermaye ve Toplumsal Sınıflar. *Cogito*, 76. 192-203

Bourdieu, P. (2016). Sanat Aşkısı. *Müze ve Eleştirel Düşünce: Tarih Sahneleri – Sanat Müzeleri II* içinde. A. Artun (Ed.). İstanbul: İletişim Yayınları

Bourdieu, P. (2017). *Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. D. F. Şannan ve A. G. Berkkurt (Çev.). Ankara: Heretik Yayınları

Calhoun, C. (2014). Bourdieu Sosyolojisinin Ana Hatları. *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*. G. Çeğin, E. Göker, vd. (Drl.). İstanbul: İletişim Yayınları

Çolakoğlu, F. (2013). "Fatma Çolakoğlu: Seyircinin İlgisi Gittikçe Artıyor." *Hayal Perdesi* 37, 44-47.

Dabashi, H. (2008). İran Sineması. B. Aladağ ve B. Kavulmaz (Çev.). İstanbul: Agora Yayınları

De Valck, M. (2007). Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia. Amsterdam: Amsterdam Universty Press

De Valck, M. (2013). Film Festivals and Migration. I. Ness (Ed.), The encyclopedia of global human migration içinde. 3, 1502-1504.

Elgün, S. (2015) Altın Portakal Film Festivali'nin Kısa Tarihi. *Modern Zamanlar*. 34. 2-5.

Erdoğan, N. (2004). Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Üzerine Notlar. *Doğu Batı*. Sayı 15. 109-121

Erkılıç, H. (2009). Düş Şatolarından Çoklu Salonlara Değişen Seyir Kültürü ve Sinema. *Kikibeç*. 14.28, 143-161.

Erus, Z. Ç. (2007). Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları. *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*. E. Biryıldız ve Z. Ç. Erus (Drl.). İstanbul: Es Yayınları

Esen, Ş. (1994). Sinemada Festivaller. *Marmara İletişim Dergisi*, Sayı 8. 105-111.

Evans, J. E. (2011). Superman vs Shrödinger's Cat: Taste, Etiquette and Independent Cinema Audiences as Indirect Communities. *Participations: Journal of Audience & Receptions Studies*. 8: 2, 327-349.

Farahmand, A. Uluslararası Festival Döngüsünü Çözümlemek: Tür ve İran Sineması. *Yeni Kuramlar ve Tarihler: Küresel Sanat Sineması*. Galt, R. Ve Schoonover, K. (drl.). İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Feigelson, K. (2004). Sinema ve Toplumsal Kırılmalar. *Kentte Sinema Sinemada Kent*. N. Türkoğlu, M. Öztürk, G. Aymaz (Drl.). İstanbul: Pales Yayıncılık

Galt, R. Ve Schoonover, K. (2018). Giriş: Sanat Sinemasının Katışksızlığı. *Yeni Kuramlar ve Tarihler: Küresel Sanat Sineması*. Galt, R. Ve Schoonover, K. (drl.). İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Geray, H. (2017). *İletişim Alanından Örneklerle: Toplumsal Araştırmalarda Nicel ve Nitel Yöntemlere Giriş*. Ankara: Ütopya Yayınları

Göker, E. (2014). Ekonomik İndirgemeci mi Dediniz?. *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*. G. Çeğin, E. Göker, vd. (Drl.). İstanbul: İletişim Yayınları

Gönenç, S. A. (2018). 1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Oluşan Özerk Alan: Sermaye, Habitus ve Duygu Ekseninde Bir Bakış. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, SBE.

Görk V. R. (2010). Nedir Şu Yeşilçam'ın Meyvesi 'Altın Portakal'? Antalya'nın Yeniden Yapılandırılması Sürecinde Antalya Altın Portakal Film Festivalinin Metalaştırılması. *Akdeniz İ.İ.B.F. Dergisi*. 10.20, 1-40.

Hansen, M. (1991). *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. London: Harvard University Press

Hansen, M. (2004). Yirmi Yılın Ardından Negt ve Kluge'nin Kamusal alan ve Tecrübe'si Değişken Karışımlar ve Genişlemiş Alanlar. M. Özbek (Ed.). *Kamusal Alan* içinde. İstanbul: Hil Yayınları. 141-181.

Hansen, M. (2009). İlk Dönem Sinema: Kimin Kamusal Alanı ?. *Bir Film İzlemek: Pop Kültürü Sökmek*. M. İri (Drl.). İstanbul: Derin Yayınları

Harvey, D. (2015). *Neoliberalizmin Kısa Tarihi*. A. Onacak (Çev.). İstanbul: Sel Yayınları

Harvey, D. (2010). *Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişim Kökenleri*. S. Savran (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları

Hazır, K. I. (2014). Bourdieu Sonrası Yeni Eşitsizlik Gündemleri: Kültürel Sınıf Analizi, Beğeni ve Kimlik. *Cogito*, 76. 230-265.

Henderson, B. (2011). Burjuva Olmayan Bir Kamera Stiline Doğru. *Filmde Yöntem ve Eleştiri*. E. Yılmaz(Drl.). Ankara: De Ki Yayınları

Iordanova, D. (2010). Mediating Diaspora: Film Festivals and 'Imagined Communities'. Iordanova, D. ve Cheung, R. (ed.). *Film Festival Yearbook 2: Film*

Festivals and Imagined Communities içinde. Scotland: St Andrews Film Studies Publishing.

İlbuğa, U. E. (2018). 1960-1970’li Yıllarda Antalya’da Sinema İzleme Deneyimleri. *İlef Dergisi*. 5, 1. 61-90

İnceoğlu, M. Ç. (2001). Bir Kültür Kurumu Olarak Sinematekler. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi SBE

Jay, M. (2012). *Deneyim Şarkıları: Evrensel Bir Tema Üzerine Modern Çeşitlemeler*. İstanbul: Metis Yayınları

Kalsın, B. (2013). Sinematek Derneği Yayın Organı ‘Yeni Sinema’ Dergisi Bağlamında Ulusal Sinema Tartışmaları. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi SBE

Kanngieser, A. (2015). Uzman “Getto”sundan Çıkmak: Radikal Politikada Performatif Karşılaşmalar. *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik*. A. Kuryel ve B. Ö. Fırat (Drl.). İstanbul: İletişim Yayınları

Karadoğan, A. (2010). “Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler”. A. Karadoğan (Ed.). *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar* içinde. Ankara: De Ki Yayınları, 1-21.

Karadoğan, A. (2018). Modern Estetik: Türkiye’de Sanat Sineması Tarihine Giriş. Ankara: De Ki Yayınları

Kaya, D. (2017). Eski İzmir Sinemaları ve Yıldız Sineması: Mekan, Toplum, Seyir. *Sinecine*, 8 (2). 93-138.

Kırel, S. (2006). Küresel Seyircilik, Hollywood ve “Öteki” Sinemalar Bağlamında İran Filmlerinin Konumlandırılması. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 4, 51-69.

Kırel, S. (2012). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları

Killick, A. (2015). Film Festivalleri ve Karşı – Hegemonya. *İşçi Filmleri “Öteki Sinemalar”* içinde. F. Başaran (Drl.). İstanbul: Yordam Kitap

Kolker, P. R. (2010). Değişen Bakış: Çağdaş Uluslararası Sinema. E. Yılmaz (Çev.). Ankara: De Ki Yayınları

Kovacs, B. A. (2016). Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması 1950-1980. E. Yılmaz (Çev.). Ankara: De Ki Yayınları

Kümbetoğlu, B.(2017). *Sosyolojide ve Antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma*. İstanbul: Bağlam Yayınları

Lefebvre, H. (2011). *Kentsel Devrim*. S. Sezer (Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık

Liman, A. S. (2014). Gaziantep’te Sinema, Seyir ve Seyirci (1923-1980). İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 2, 47. 97-124.

Marx, L. (2014). Making Cinephiles: An Ethnographic Study of Audience Socialiation. *Participations: Journal of Audience & Receptions Studies*, 11: 1, 88-98.

Mazdon, L. (2006). The Cannes Film Festival as Transnational Space. *Post Script*. 25. 2. 19-30.

Medin, B.(2018). Dijital Kültür, Dijital Yerliler ve Günümüzdeki Yeni Film Seyir Deneyimleri. *Erciyes İletişim Dergisi*, cilt: 5, sayı: 3, 142-158.

Monaco, J. (2001). Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı: Sinema, Medya ve Multimedya Dünyası. İstanbul: Oğlak Yayınları.

Morva, A. D. (2006). Bir Serbest Zaman Etkinliği Olarak Sinema. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı 27. 113-124.

Mulvey, L. (2000). Yurttaş Kane. A. Taşçıoğlu ve D. Vural (Çev.). İstanbul: Om Yayınevi. (1992).

Neale, S. (2010). “Kurum Olarak Sanat Sineması”. A. Karadoğan (Ed.). *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar* içinde. Ankara: De Ki Yayınları, 83-113.

Negt, O. Ve Kluge A. (2018). *Kamusallık ve Tecrübe: Burjuva ve Proleter Kamusallığın Analizine Doğru*. M. Atala (Çev.). İstanbul: NotaBene Yayınları

Neumann, W. L. (2017). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nitel ve Nicel Yaklaşımlar I*. S. Özge (Çev.). Ankara: YayınOdası Yayıncılık

Öcal, H. L. (2013). Film Festivalleri ve Anlatı. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, SBE.

Öcal, L. (2011). Aklımızı Başımızdan Alan Film Festivalleri. Hayal Perdesi, Sayı: 21. (<https://www.hayalperdesi.net/dosya/80-aklimizi-basimizdan-alan-film-festivalleri.aspx> Erişim Tarihi: 10.11.2018)

Özbatur, Z. (2018). Bir Endüstri Olarak Sinema ve Festivaller. Panel Tarihi: 1 Kasım 2018, Panel Yeri: Akademi Beyoğlu

Özdemir, Ö. (2015). Sinematek ve Yeniden Sinematek. *İşçi Filmleri “Öteki Sinemalar”* içinde. F. Başaran (Drl.). İstanbul: Yordam Kitap

Öztürk, M. (2004). İstanbul’da Kentsel Kriz ve Sinema. *Kentte Sinema Sinemada Kent*. N. Türkoğlu, M. Öztürk, G. Aymaz (Drl.). İstanbul: Pales Yayıncılık

Öztürk, M. (2007). *Sine-masal Kentler: Modernitenin İki “Kahraman”ı Kent ve Sinema Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Don Kişot Yayınları

Palabıyık, A. (2011). Pierre Bourdieu Sosyolojisinde “Habitus”, “Sermaye” ve “Alan” Üzerine. *Liberal Düşünce*. 16: 61-62. 121-141.

Price, B. (2018). Sanat/Sinema ve Günümüz Kozmopolitliği. *Yeni Kuramlar ve Tarihler: Küresel Sanat Sineması*. Galt, R. Ve Schoonover, K. (drl.). İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Pusnik, M. (2015). Cinema Culture and Audience Rituals: Early Mediatization of Society. *Anthropological Notebooks*. 21, 3. 51-74.

Ranciere, J. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*. A. U. Kılıç (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları

Richard, J. S. (2016). *The Queer Film Festival: Popcorn and Politics*. London: Palgrave Macmillan

Saryusz-Wolska, M. (2015). Watching films in the ruins: Cinema-going in early post-war Berlin. *Participations: Journal of Audience & Reception Studies*, 12 (1). 762-782.

Sertlek, T. (2015). Sınıf Bilincinin Oluşumunda Bir Sinema Deneyimi: Maden Filmi. *İşçi Filmleri “Öteki Sinemalar”* içinde. F. Başaran (Drl.). İstanbul: Yordam Kitap

Sıgır, Ü. (2018). *Nitel Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: Beta Yayıncılık

Sorlin, P. (2014). Eğlence Tarihinde Sinema. *Kentte Sinema Sinemada Kent*. N. Türkoğlu, M. Öztürk, G. Aymaz (Drl.). İstanbul: Pales Yayıncılık

Srivinas, L. (2002). The Active Audience: Spectatorship, Social, Relations and The Experience of Cinema in India. *Media, Culture & Society*, 24, 2. 155-173.

Süalp, T. S. (2004). *ZamanMekan: Kuram ve Sinema*. İstanbul: Bağlam Yayınları

Swartz, D. (2015). *Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu’nün Sosyolojisi*. E. Gen (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları

Tan, E. (2016). Tarihi Sinema Salonlarının Dönüşümü: Roma-İstanbul Karşılaştırılması. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, FBE.

Tascon, M.S. (2015). *Human Rights Film Festivals: Activism in Context*. London: Palgrave Macmillan

Taş, B. (2013). Film Festivalleri: Kentler, İzleyiciler ve Endüstri. *İdealkent*. 10, 72-85.

Tatlıcan, Ü. ve Çeğin, G. (2014). Bourdieu ve Giddens: Habitus veya Yapının İkiliği. *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*. G. Çeğin, E. Göker, vd. (Drl.). İstanbul: İletişim Yayınları

Temiz, A. D. (2013). Sunuş. Asi Şehirler içinde D. Harvey. Asi Şehirler. Metis: İstanbul

Timur, T. (2007). *Marksizm, İnsan ve Toplum: Balibar, Seve, Althusser, Bourdieu*. İstanbul: Yordam Kitap

TRT AKADEMİ. (2018). Sinema ve Festival İzleyici Eğilimleri ve Durum Tespit Araştırması. Ankara.

Tudor, A. (2005). “ The Rise and Fall of the Art (House) Movie”. D. Inglis ve J. Hugson (Ed.). *The Sociology of Art: Ways of Seeing* içinde. London: Red Globe Press, 125-138.

Turan, M. (2013). Müge Turan: Sinemaya Gitmek Kültür Hayatını Canlı Kılıyor. Hayal Perdesi 37, 40-43.

Turkan, I. (2012). ALIŞ-VERİŞ-TÜKETİM MABETLERİ: Sosyoekonomik açıdan mekan tüketiminde Türkiye örneği. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, Özel Sayı:2, 85-104.

Türkiye-Festival Fırtınası, Akis, 1965

Tüzün, S. (2013). Multipleks Sinema Salonları ve Türkiye Örneğinde Sinema Sektöründe Değişen Güç Dengeleri. *SineCine*, 4, 1. 58-115.

Ünal, A. Z. (2014). Rahatsız Eden Bir Adamın Bilimi: Sosyoloji. *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*. G. Çeğin, E. Göker, vd. (Drl.). İstanbul: İletişim Yayınları

Wacquant, L. (2014). Pierre Bourdieu: Hayatı, Eserleri ve Entelektüel Gelişimi. *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*. G. Çeğin, E. Göker, vd. (Drl.). İstanbul: İletişim Yayınları

Wasson, H. (2005). *Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*. London: University of California Press

Wilinsky, B. (1996). 'A Thinly Disguised Art Veneer Covering a Filthy Sex Picture': Discourses on Art Houses in the 1950s. *Film History*. Vol 8. No 2. 143-158

Wilinsky, B. (2001). *Sure Seaters: The Emergence of Art House Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press

Wong Hing-Yuk, C. (2011). *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*. New Jersey: Rutgers University Press.

Zaim, D. (2008). Odaklandığı Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul – 1. Bölüm. *Altıyazı*. 78, 48-55.

İNTERNET KAYNAKLARI

‘Sinematek/Sinemaevi’ Kadıköy’de Yeniden Hayat Buluyor. <http://www.kadikoy.bel.tr/Haberler/sinematek-sinemaevi-kadikoyde-yeniden-hayat-buluyor> (Erişim Tarihi: 05.01.2019).

Özdemir, Ö. Alternatif Medya Deneyimi Olarak İşçi Filmleri Festivali. <http://www.iff.org.tr/324-alternatif-medya-deneyimi-olarak-i775s807ci-filmleri-festivali.html> (Erişim Tarihi: 18. 01. 2019)

Mayıs 1968 Cannes Film Festivali: Godard, Truffaut, Polanski, <https://www.youtube.com/watch?v=XMo9J1H3wtI> (Erişim Tarihi: 12.12.2018).

İstanbul Modern Sinema, https://www.istanbulmodern.org/tr/sinema/istanbul-modern-sinema_28.html (Erişim Tarihi: 17.01. 2019).

Başka Sinema Hasılat Oranları, <https://boxofficeturkiye.com/dagitimci/baska-sinema--767/2019/> (Erişim Tarihi: 15.03.2019).

