Başka Bir Sinema Deneyimi: "Başka Sinema" Seyircilerine Yönelik Bir Alan Araştırması

Bilge İpek
Gelişim Üniversitesi İktisadi, İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi
https://orcid.org/0000-0002-2237-0323
bgokce@gelisim.edu.tr

Öz

Bu çalışma, sanat sineması seyircisi olarak kodlanan "Başka Sinema" seyircisinin deneyimlerine odaklanmıştır. Pierre Bourdieu sosyolojisinin habitus, alan, kültürel sermaye ve oyun kavramları çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturmakta ve bu çerçeve Başka Sinema seyircilerinin deneyimlerinin analizinde ufuk açıcı bir tartışma alanı sağlamaktadır. Bourdieu, "beğeni"lerin birleştirici bir "alan" yarattığına vurgular ve benzer "habitus"a sahip eyleyicilerin ortak pratikler gerçekleştirdiğini ifade eder. Bu bağlamda, bir sanat sineması seyircisi olarak ortak bir alanda bir araya gelen "Başka Sinema" seyircilerinin seyir deneyimlerinde bir ortaklık olup olmadığı bu çalışmanın temel sorunsalını oluşturmaktadır. Mülakat ve katılımlı gözlem yöntemi ile elde edilen veriler tematik analiz yöntemi ile oluşturulmuş dört başlık altında incelenmiştir. Elde edilen verilerin analizinde habitus, alan, kültürel sermaye ve oyun kavramlarının Başka Sinema alanında nasıl yer bulduğuna bakılmış ve ortaya çıkan temalar bu kavramlar çerçevesinde oluşturulmuştur. Yarı yapılandırılmış görüşme formu ile yirmi kişiyle yapılmış mülakatlar sonucunda elde edilen verilerde seyircilerin kültürel sermaye edinmeleri noktasında 'miras edinilmiş kültürel sermaye'ye rastlanmamıştır. Bu bağlamda, Bourdieu çerçevesinden farklı bulgular ortaya çıkmıştır. Ancak eyleyicilerin pratikleri noktasında bireysel pratiklerin birleşerek kitlesel bir ortaklık yarattığı sonucuna varılarak kuramsal çerçeve ile uyumluluk sağlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Başka Sinema, sanat sineması seyircisi, seyir deneyimi, kültürel sermaye, Pierre Bourdieu

▪ ▪ ▪ ▪ ▪

Makale geliş tarihi: 19.3.2020 ▪ Makale kabul tarihi: 12.10.2020

http://ilefdergisi.org
ilef dergisi ▪ © 2021 ▪ **8(1)** ▪ bahar/*spring*: 157-183
Araştırma Makalesi ▪ DOI: 10.24955/ilef.933277

Experience of "Başka Sinema":
A Field Study on "Başka Sinema" Audiences

Bilge İpek
Gelişim University, Faculty of Economics, Administrative, and Social Sciences
https://orcid.org/0000-0002-2237-0323
bgokce@gelisim.edu.tr

Abstract

This study focuses on the experiences of "Başka Sinema" audiences, coded as an arthouse cinema audience. Pierre Bourdieu's concepts of habitus, field, cultural capital, and game constitute the theoretical framework of the study. This framework provides an intriguing area of discussion in the analysis of the experiences of "Başka Sinema" audiences. Bourdieu emphasizes that "tastes" create a unifying "field" and states that agents with a similar "habitus" perform common practices. In this context, this study's main problematic is whether there are partnerships in the viewing experiences of "Başka Sinema" audiences, audiences who come together in a common field as an arthouse cinema audience. The study's data were obtained through semi-structured interviews with twenty people and participant observation. Analyzing these data under four headings derived through thematic analysis, the study examines the relationship between habitus, field, cultural capital, and game in the field of "Başka Sinema." Unlike what might be expected from Bourdieu's framework, it finds that "inherited cultural capital" plays little role in the audience's acquisition of cultural capital. Nevertheless, it concludes that the theoretical framework is still applicable and that the practices of individual agents combine to create a mass partnership.

Keywords: Başka Sinema, arthouse cinema audience, cinema experience, cultural capital, Pierre Bourdieu

▪ ▪ ▪ ▪ ▪

Received: 19.3.2020 ▪ Accepted: 12.10.2020

http://ilefdergisi.org
ilef dergisi ▪ © 2021 ▪ **8(1)** ▪ bahar/*spring*: 157-183
Research Article ▪ DOI: 10.24955/ilef.933277

Sinemanın ilk gösterimlerinin kafeler ya da bir binanın bodrum katı gibi, sinema gösterimine özel olmayan mekânlarda gerçekleştirilmesi gösterimlerin "yan gösterimler" olarak adlandırılmasına neden olmuştur. Miriam Hansen, Amerika'da 1905 ve sonrasında ortaya çıkan Nickleodanların işçi sınıfından, kentli yoksul kesime ve yeni göçmenlere kadar çeşitli yelpazeden topluluklara kapılarını açmasının yeni bir kamusallık olgusunu meydana getirdiğini ifade eder (Hansen 2009, 98). O dönemde 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, 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. Bu durumuyla sinema salonları, farklı sınıfların bir arada bulunduğu "nadir" alanlardan biri olarak "sınıf farkı olmayan" bir kitle eğlencesine dönüşür (Sorlin 2014, 26). Türkiye'deki sinema gösterimleri de Hansen'in Amerika üzerinden değerlendirdiği ilk dönem seyir deneyimleri ile benzerlik göstermektedir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu 1920'ler ve 1930'lı 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, 23). İşçi sınıfının, göçmenlerin, yersiz yurtsuzların "aşağı mahallelerinde" (Akbal 2004, 171) yer alan ve "serbest zaman" arayışlarını karşılayacak ucuz bir eğlence arayışını karşılayan sinemanın bununla bağlantılı olarak kent ortamının merkezine dâhil edilmesi hızlanmaya başlamıştır. 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, 99).

Sinema seyir deneyimlerinin ilk gösterimlerden bu yana ekonomik, toplumsal ve kültürel olgulara bağlı olarak hem mekânsal hem de deneyimsel olarak dönüşümler geçirmiştir. Sanat sinemasının mekânsal anlamdaki farklılığı sanat evlerinin yükselişe geçmeye başladığı dönem çerçevesinde değerlendirilir. Dünyada özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra Amerika'nın gösterim konusundaki hâkimiyetinin azalmasıyla oluşan "sanat evleri" 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 olduğunun da bir göstergesidir. Sanat sinemasına atfedilen "nitelik" durumu sanat sineması seyircisinin de "nitelikli ve ayrıcalıklı" olarak görülmesini beraberinde getirir (Karadoğan 2018, 104). Türkiye'de de sanat sineması gösterimleri başlarda Sinematek, sinema kulüpleri, film festivalleri gibi ana akım sinemanın karşısında değerlendirilen mekânlarda olmuştur. Bu bağlamda, tarihsel süreçte mekânsal anlamda ayrılan popüler sinema ve sanat sineması seyirci anlamında da farklılaşmaktadır. Bu çalışmada, sanat sineması seyircisinin deneyimlerine inerek Pierre Bourdieu'nün kavramlarının sanat sineması seyircisinin deneyimleri ile nasıl tartışılabildiğine odaklanılmıştır.

Bourdieu'nün temel tartışmalarını yansıtan *habitus, sermaye, alan ve oyun* kavramları, bir özerk alan olarak sanatın içinde bir mikro alan olarak kodlanan Başka Sinema[1] ve seyircilerinin deneyimlerini anlamlandırabilmek için verimli

•••

1 *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 alternatif bir sinema gösterim ağı olmaktadır.

bir taban sağlamıştır. "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/sanat seyirciliği ile bir bağlantısı bulunmaktadır. Gişe filmleri karşısında kendine bir gösterim mekânı bulma konusunda zorluk çeken sanat sineması gösterimlerine bir alternatif olarak doğan film festivalleri, Bourdieu'nün sanatın, bilimin, eğitimin kendine ait özerk alanlar yaratmasından doğan "*ayrım"*ın tartışılabileceği bir mikro alan olarak değerlendirilebilir. Çalışmada bir eyleyici olarak değerlendirilen sanat sineması seyircisi deneyimlerine Bourdieu literatürü çerçevesinden bakılmaktadır. "Beğeni"lerinin bir göstergesi olarak aynı mekânda bir araya gelen *Başka Sinema* seyircilerinin deneyimleri nasıldır? Sanat sineması seyircisi olarak kodlanan *Başka Sinema* seyircisinin deneyimlerinin mekânla olan ilişkisi nasıldır? Aynı alanda yer alan eyleyicilerin/seyircilerin pratikleri arasında benzerlikler var mıdır? Bu soruları cevaplandırmak bu araştırmanın temel amacıdır.

Habitus, Alan ve Kültüre Sermaye İlişkisi

Pierre Bourdieu, sosyolojik çalışmalarda "bütünsel bir metodoloji"nin izini sürmüştür, (Bourdieu ve Wacquant 2016, 17). Toplumsal inşanın nesnelcilik ve öznelcilik arasında ayrım 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"ya olanak yer verir (Wacquant 2014, 61). Bourdieu, nesnelci ve öznelci yaklaşımın tek taraflı okunmasına itiraz eder ve kendi kurduğu sosyolojik dünyayı bu iki yapının arasında "ilişkisel" bir boyutta yaratır. 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).

Habitus, sermaye ve alan ilişkisi birbirleriyle bağlantılı ve birbirlerini besleyen kavramlar olarak Pierre Bourdieu literatüründe yer almaktadır. Özellikle eyleyicilerin pratiklerine karşı geliştirdiği habitus kavramını kurarken hem öznel hem de nesnel yapıların insanların deneyimlerini nasıl etkilediği üzerine ikili bir ilişkisellik yakalamayı hedeflemiştir (Tatlıcan ve Çeğin 2014, 308). Habitusun *alan*la olan ilişkiselliği kendini gösterdiği somut pratiklerin yer aldığı mekân bağlamında önemlidir. Bir eğilimler ya da yatkın-

lıklar 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). Toplumsal yapının nesnelci yapısı ile kültürel pratiklerin öznelci 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).

Bourdieu literatüründe habitus, alan ve sermaye kavramlarının ilişkisel boyutunu gösteren önemli bir diğer kavram "oyun"dur. Toplumsal hayatın içerisindeki "alan"ları bir oyun metaforuyla karşılaştıran Bourdieu alan kavramını, bireylerin sermayelerine bağlı olarak oluşan habitusları ve habitusların bir yansıması olarak görülen pratikleri, bu oyun metaforu içerisinde tartışır. 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. 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). Habitus kavramı bu "doğal eğilimler seti" olarak adlandırılan ilişkiyle desteklenir ve gündelik hayat pratiklerinin içinde bulunduğu "oyun" evreninde yer alır. 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, 82).

> Habitusler 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, 23).

Pierre Bourdieu'nün yeniden-üretim ve eşitsizlikle ilgili olan temel yorumları 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 anlatıldığı *Ayrım* ([1979] 2016) kitabı ve sanat alanındaki "ayrım"ların altını çizdiği *Sanat Sevdası* ([1969] 2011) kitabı kültürel sermaye ve sanat arasındaki ilişkiyi anlamlandırabilmek açısından önemlidir. Beğenileri basit bir haz meselesinin ötesine taşımak, beğenilerin altında yatan olguları anlamak ve beğeniler vasıtasıyla yaratılan "kültürel eşitsizlik"leri açıklamak (Calhoun 2014, 121) Bourdieu'nün *"Ayrım"*ının temel dayanağını oluşturmaktadır. Bourdieu'nün "haz"zın sosyolojisi olarak adlandırdığı (Bourdieu 2016, 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 1995, 7).

Sanat Sineması Seyircisi ve Bourdieu İlişkisi

Sinemanın da sanat alanı içine dâhil olması ile sanat sineması seyirciliğinin kültürel sermaye ile olan ilişkisi tartışılabilir olmaktadır. İlk dönem seyir deneyimlerinde mekânsal anlamda farklılığın olmaması nedeniyle bir kitle olarak sinema seyircisi ayrımının tezahürleri tam olarak görülmemektedir. Bunun sebebi henüz film çeşitliliğin oluşmaması ve sinema seyir alanlarının sınırlı sayıda olması gösterilebilir. Sanat evlerinin yükselişe geçtiği dönemde hem sanat filmlerinin çeşitlenmesine olanak sağlanmış hem de kitle, mekân ve film anlamında bir ayrımın oluşmasını da tetiklemiştir. Geniş bir yelpazede farklı film türlerinin oluşması ile seyirci kendi "beğeni" ve "tarz"larına göre bir tercih yapma şansı yakalamıştır. Bu durum, tek bir mekânda bir bütün olarak seyir deneyimine katılan kitlelerin artık kendi beğenilerine göre ayrı mekânlarda bulunabilmeleri olanağını doğurmuştur. Barbara Wilinsky'e göre alternatif filmlerin sergilenmesine yönelik oluşturulan yeni alanlar, filme bir sanat formu olarak bakılmasının da nedenlerinden biridir (1996). 1920'lerde Amerika'da "little cinema" hareketi olarak başlayan ancak özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra, sanat evi (art theathers) olarak adlandırılan bu mekânlar, sanat filmlerine yüklenen "kültürel sermaye"ye paralel olarak çoğalmaya başlamıştır. Wilinsky, 1940 sonrası oluşan sanat evlerinin oluşturduğu sanatsal düzenlemelerin arkasında yatan "ekonomik sermaye" mantığını, Bourdieu'nün kavramları üzerinden inceler. Hollywood stüdyo sistemi dışında filmler gösteren bu mekânları II. Dünya Savaşı sonrası oluşmaya başlayan

sanat filmlerinin de "prestij" kazanmasında önemli bir araç olarak değerlendirir (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 bir olguya dönüşür. Wasson'a göre sinema, geniş kapsamlı bir sosyal organizasyonlar ve kültürel kurumlar topluluğuna entegre edildiğinde film izlemenin anlamı dönüşmüştür (Wasson 2005, 35). 1920'ler ve 1930'larda görünür hale gelen bu yeni kültürel deneyim, 16 mm teknolojisinin oluşması, taşınabilir projeksiyon aletlerinin kullanımının artması gibi teknik gelişmelerden de bağımsız düşünülemez. Bu gelişmeler sanat evleri mekânlarının oluşmasında büyük bir katkı sağlarken aynı zamanda bu mekânı kullanan kitlenin ve sanat filmlerinin çoğalmasında da etkili olmuştur (Wasson 2005, 37). Sanat evlerinde gösterilen filmler, Hollywood stüdyo sistemi dışında kalan filmlerden oluşmakta ve bu mekânların 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 mekânı deneyimlemenin de sanatsallaştığı bir çerçeve çizmektedir. *Sure Seaters: The Emergence of Art House Cinema* ([1968] 2001) kitabında Wilinsky, yabancı filmler gösteren sanat evlerinin özellikle 1950'li yıllarda Amerikan filmlerine karşı nasıl bir alternatif oluşturduğunu inceler. Wilinsky, sanat evlerinin müşterilerinin her geldiklerinde boş bir koltuk bulmalarının kesin olduğu vurgusuyla sanat filmi salonlarını "sure seaters" olarak kavramsallaştırmıştır (Wilinsky 2001, 1). Ancak 1940'lardan sonra bu kavramın ortaya çıktığı koşullar değişmeye başlar ve sanat evleri 1950'lerden sonra oldukça yoğun bir doluluk oranına sahip olur. Bu tür sanat evleri genellikle şehir merkezlerinde ya da üniversitesi olan kentlerde yer alır ve burada çoğu zaman bağımsız sinema filmlerinden örnekler gösterilir. Wilinsky, sanat galerilerinde 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 ödediğini belirtir (Wilinsky 2001, 2).

Lisa Marx, Lawrence Levine'nin altkültür, üstkültür ve Pierre Bourdieu'nün sosyal ayrım teorilerinden yola çıkarak Fransa'daki liselerin müfredatlarının toplumsal yaşamda ne tür ayrımların oluşturduğunu sinema

seyirciliği üzerinden inceler (2014). Fransa'daki bazı liselerin müfredatlarında son zamanlarda sinemaya gitme ilgili aktivitelerin yapıldığı ve bu durumun öğrencilere "kültürel keşiflerinde bir rol" (2014, 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 izlenilen filmle ilgili entelektüel tartışmalar yapılmaktadır (Marx 2014, 92). Marx'a göre eğitim sisteminde kültüre ayrılan bu tarz aktiviteler sosyal yaşamda meydana gelen ayrımların da bir sürecini oluşturmaktadır. Berry Cochrane (2013), *Taking Bourdieu to the Movies: Understanding Cinema as a Spatial and Embodied Practice* isimli doktora tezinde, insanların film izleme esnasında ve sonrasında gerçekleştirdikleri pratiklerin farklılığına dikkat çekmek için habitus kavramını "sinematik habitus" olarak dönüştürür. Bu bağlamda Cochrane, "sinematik habitus" kavramını kullanarak 60 yaş üstü kadınların sinema seyir deneyimlerine odaklanır.

Lesley Ann Dickson'un Glasgow Film Festivali seyircisi üzerine yaptığı çalışma mekân ve sanat sineması seyirciliğinin nasıl iç içe geçtiğini inceler. Yılın belli bir döneminde gerçekleştirilen Glasgow Film Festivali, diğer zamanlarda 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 mekân onlar için festival zamanı hissettikleri duyguyu yansıtmamaktadır mekâna daha çok yabancılaşmaktadırlar (2015, 711). Aynı alan eyleyiciler tarafından farklı amaçlarla kullanıldığı zaman farklı pratiklerin ve duyguların sergilendiği iki farklı alana dönüşebilmektedir. Dickson'ın araştırması Bourdieu'nün "alan, habitusu yapılandırır" (2016, 118) ifadesiyle uyuşan bir sonuç ortaya koymaktadır.

Pierre Bourdieu'nün doğrudan sinema seyircisi ile ilgili bir çalışması olmasa da *Ayrım* kitabında "yönetmenleri tanıma" üzerine yaptığı araştırmayı anlattığı bir bölüm vardır (2017, 47-50). Bu araştırmanın sonucuna göre katılımcılara sunulan filmlerin yönetmenlerini tanıması onların "sinemaya gitme pratiğinden ziyade sahip olunan kültürel sermaye"leri ile ilgilidir (2017, 47). Bu araştırmaya göre filmlerin oyuncularını tanımak eğitim seviyesi düşük insanlar tarafından eğitim seviyesi yüksek olanlarla neredeyse eşit sayıdadır ancak "yönetmen tanıma" yetkinliği eğitim seviyesine bağlı olarak oluşmaktadır. Bu bağlamda Bourdieu, diplomaları "estetik yatkınlığı edinme kabiliyetinin bir garantisi olarak" görür (Bourdieu 2017, 50).

Türkiye'de ise sanat sineması ve seyircisinin bir kitle olarak gelişimi 1960'lardan sonraya tekabül eder. 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 başlar. 1980'lerde dünya sineması örneklerinin Türk sinema tarihi içinde yer alması, sinemanın sanat boyutunun dergilerde tartışılması, 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). Karadoğan'ın alıntıladığı 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 mekânı 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 tartışmalarda yer alan sanat sineması seyircisi ile "diğer" sinema seyircisi arasındaki ayrımın bir göstergesi olarak okunabilir. Çünkü Karadoğan'a göre sanat sinemasının tanımlanmasındaki temel bileşenlerden biri seyircisine biçtiği "bu sinemayı algılayacak ayrıcalık-

lı, 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 nitelendirmekte 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 (Yalman, 1953, aktaran Karadoğan 2018, 101).

Nezih Erdoğan da Türkiye'deki seyirci profilini üç ayrı dönemde incelerken Ayça'nın dönemselleştirmesine benzer ayrımların altını çizer. 1970'li yıllarda Yeşilçam sinemasının çöküşe geçmesiyle beraber ki bu durum 1980'li 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 neden olmuştur. 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).

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

"1990 sonrası Türkiye Sinemasına Pierre Bourdieu, Sermaye Habitus ve Duygu Ekseni" isimli doktora tezinde Gönenç, 1990 sonrası Türkiye Sanat Sineması'nı

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 seyircisinin 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 kategorilendirilmiştir.) 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 (2018, 100). Bu araştırma, Türkiye'deki sanat/festival filmi seyircisinin kültürel sermaye bağıntısını görmek açısından önemlidir.

Araştırmanın Yöntemi

Bourdieu'ye göre alanlar içerisindeki eyleyicilerin sermaye yapılarına bağlı olarak ortaya çıkan habituslar birleşerek belli pratikleri oluşturmaktadır. *Başka Sinema* seyircilerinin sinema seyir deneyimleri Bourdieu'nün [*(habitus) (sermaye)*]+ *alan = pratik* formülünden (2017, 157) yola çıkılarak değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu araştırmada, araştırma sahasına yönelik verilerin toplanmasında derinlemesine görüşme ve katılmalı gözlem tekniği aracılığıyla nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırmada yapılan pilot görüşmeler sonrasında açık uçlu sorulardan oluşan yarı-yapılandırılmış görüşme formu hazırlanmıştır. Görüşmeler İstanbul'da yer alan *Başka Sinema* salonları içerisinde film sonrası veya öncesinde katılmalı gözlem esnasında karşılaşılan kişilerle ve *Başka Sinema* salonları dışarısında da kartopu örneklem yöntemi ile ulaşılan katılımcılarla tamamlanmıştır. Aralık 2018 - Mart 2019 tarihleri arasında yapılan görüşmeler 17-40 yaş arası 8 erkek 12 kadın olmak üzere toplam 20 kişiyle gerçekleştirilmiştir. Araştırmada kullanılan bir diğer teknik, katılmalı gözlem tekniğidir. Araştırmacının da *Başka Sinema*'yı ve film festivallerini takip ediyor oluşu evrene daha kolay girilmesini ve kişilerle daha kolay iletişim kurulmasını sağlamıştır. Bu araştırmada, *Başka Sinema seyircile-*

rinin seyir deneyimleri nasıldır? sorusu ile araştırmaya başlanmış Başka Sinema salonlarında yapılan gözlemler ve pilot görüşmelerle araştırma soruları elde edilen verilere uygun şekilde daraltılmıştır.

Çalışmanın temel araştırma soruları şunlardır:

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

Temel sorular haricinde araştırma alt sorulara da eğilmektedir:

- *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 mekân ve deneyim ilişkisi nasıl şekillenmektedir?
- *Başka Sinema* seyircisi kendi ile diğer *Başka Sinema* seyircileri arasında bir ortaklık kuruyor mu?

Başka Sinema Seyircilerinin Deneyimleri

Başka Sinema Seyircisi ve Kültürel Sermaye İlişkisi

Bourdieu'ya göre "kültürel sermayenin aktarım mantığı", eğitim sermayesi ve aileden miras alınan kültürel sermayenin birleşiminden oluşmaktadır (2017, 41). Bourdieu'nun "sonsuz ayrımlar üretmeyi sağlayan, meşru sanat yapıtlarından daha sınıflayıcı bir şey yoktur" (2017, 31) ifadesi onun kültürel sermaye ve sanat ile olan ilişkini göstermektedir. Sanatın deneyimlenme tarzı eğitim ve kültür aktarımları sonucu oluşan sermayeye bağlı olarak dönüşmektedir. Bu bağlamda, *Başka Sinema* seyircisinin deneyimlerinin de kültürel sermayelerine bağlı olarak değişiklik gösterdiği gözlemlenmiştir.

Görüşmecilerin kültürel sermayeleri kendilerinin, ailelerinin eğitim seviyeleri ve sanatla ilgileri bağlamında yorumlanmıştır. Görüşmecilerin ikisi hariç diğer on sekiz kişi üniversite mezunu, yüksek lisans öğrencisi ya da yüksek lisans mezunu olarak eğitim sermayeleri yüksek bir kategoridedirler. Ancak kendilerinin eğitimli olduklarını eğitimin daha çok entelektüel boyutuna vurgu yaparak belirtmişlerdir. Görüşmecilerin hepsi popüler sinema seyircisi ile kendisi arasında "entelektüel" bir fark bulduklarını belirtmişlerdir.

Görüşmecilerin kendilerini "entelektüel, bilinçli, duyarlı, film izleme kültürüne sahip" kişiler olarak kodladıkları görülmektedir. Sinema seyir de-

neyimleri ile birleştirdikleri kişisel yapılarında eğitim seviyelerinin yüksek olmasının ötesinde entelektüel oldukları noktasında da birleşmektedirler. "Kendinizi popüler sinema seyircisinden farklı bir noktada görüyor musunuz?" sorusuna çoğu görüşmeci keskin bir şekilde "tabii 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 değerlendirilebilir.

> 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 ile bağdaştırmaya başlıyorsunuz o yüzden o asıl sanatsal görevi az önce söylediğim o toplumsal etkileşim olayı kayboluyor bir süre sonra. Giriyorsunuz ve çıkıyorsunuz, o yüzden tabi ki farklı hissetmek var. (GG, Kadın, 28).

> Yani Türkiye'deki popüler sinema seyircisi ile elbette bir fark görüyorum kendi aramda. Özellikle Türkiye'deki vurgusunu yapmamın nedeni Türkiye'deki box office rakamlarına bakarsan sonuçta hani kesişen film zevkimiz yok. 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, Erkek, 30).

> 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 tırnak içinde mastürbasyon yaşayıp gidiyorlar. Ben öyle yapmıyorum burada gerçek bir deneyim yaşıyorum. (…) 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(…) Yani öyle bir fark görüyorum. (GO2, Erkek, 28).

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. 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.

> 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 (GHA, Kadın, 30).

> *Ahlat* Ağacı filminde onu hissetmiştim çünkü *Ahlat Ağacı* çok popülerleşti reklamı çok olduğu için. Haliyle de gelip sıkılıp çıkanlar çok oldu filmden. Çünkü bekledikleri gibi bir film çıkmadı çünkü insanlar genelde sinemayı bir kafa dağıtma aracı olarak kullanıyor. *Ahlat Ağacı*'nda onu fark etmiştim. 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, Erkek, 33).

Görüşmeci M ifadesinde sanat filminin popüler tabanda çok fazla reklamının yapılmasından ve duyulur olmasından rahatsızlık duyduğunu belirtmiştir. Çünkü bu durumda 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 kodlamasına sebep olmuş ancak karşılaştıkları filmin popüler sinemanın normlarına uymaması sebebiyle salonu çoğu seyirci salonu terk emiştir. Terk eden seyirci görüşmeci M tarafından popüler sinema seyircisi olarak kodlanmakta ve "film izleme kültürüne sahip olmayan", sinemayı kafa dağıtma aracı olarak kullanan" bir kitle olarak tanımlamaktadır.

> Felsefeyle, müzikle resimle şiirle birçok 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, Erkek, 28).

> Tabi aslında sanatın doğuş noktası sergilenme noktası müzeler. Türkiye'deki müzelerin çok önemli bir bölümünü ziyaret ettim birkaç tanesi 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 (GS, Kadın, 40).

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 olmasının pek de mümkün olmadığını nitelemişlerdir. 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 bulunulduğu gözlemlenmiştir. Filmin başlama saatini beklerken kitap okuyan seyircilerin yoğunluğu seyircilerin kültürel sermaye ile ilişkilerine olan somut verilerden biri olarak değerlendirilmesine olanak sağlamıştır.

Başka Sinema seyircilerinin kültürel sermayeleri ailelerinin aktarımından ziyade okul veya okul çevresi ile yakından ilgili olduğu görülmektedir. Görüşmecilerin sadece üçünün ailesi eğitim sermayesi lisans derecesinde bulunurken diğer görüşmecilerin ailelerinin eğitimleri ilkokul veya ortaokul derecesindedir. Bu araştırmada görüşmecilerin çoğu "miras alınmış bir kültürel sermayeye" sahip değilken, çoğu kültürel sermayelerini "edinilmiş sermaye" kategorisine uygun bir şekilde edinmişlerdir. Ayrıca 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 tespit edilmiştir. Bu bağlamda, görüşmecilerinin diplomaları onların "estetik yatkınlığı edinme kabiliyetinin" (Bourdieu 2017, 50) bir parçası olduğu söylenebilir.

Mekânın "Alan"la Olan Bağlantısı ve Bir Direniş Mekânı Olarak Cadde Sinemaları

Başka Sinema salonları Beyoğlu, Kadıköy gibi cadde sinemalarında ve alışveriş merkezlerinin içerisinde bulunan sinema gösterim mekânlarında yer almaktadır. Görüşmeciler sinema deneyimlerinin önceliklerinin cadde sinemalarından yana olduğunu belirtmişlerdir. Bunun hem "sinemaya yükledikleri anlam" ile hem de "politik bir duruş" olarak adlandırabileceğimiz iki türlü olgu ile desteklemişlerdir.

"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 film sonrasında oturup konuşmak, film hakkında düşünmek için bir ortam sağlıyor" (Gİ, Kadın, 17).

> İlk olarak salon, atmosfer ikinci olarak da filmi izlemeden öncesi ve sonrası ile arasında kurduğu bağ. Yani gerçekten özellikle sonrasında, bir filmden çıktığında, bir AVM'ye 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, Erkek, 35).

İzledikleri filmlerin alışveriş merkezi içerisinde yer alması, sinema deneyimlerinin tüketimle iç içe geçen bir ritüel olarak değerlendirilmesine sebep olmaktadır. Bu durum görüşmecilerin sinemaya sanatsal bir anlam yüklediklerinin ayrı bir göstergesi olarak okunabilir. Film izlemenin ötesinde mekânla iç içe kurulan bağlantının da önemli olduğu görüşmeciler tarafından vurgulanmaktadır. Filmden çıktıktan sonra karşılaşılan masa ve sandalyeler sinema deneyimlerinin sürdürülmesine olanak sağlayan bir mekân 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 sebebinin 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 önemsediği bir durum olarak gözlemlenmiştir.

> Eski sinemaların bence daha çok ayakta kalması gerektiğini düşünüyorum. Çünkü çok popüleritesi yok şu anda herkes AVM'lerde daha çok insanların akın ettiği yerlerde o yüzden ben çok fazla gitmeyi tercih etmiyorum. Onların daha çok ayakta durması gerekiyor (GÖ, Kadın, 27).

> Önceliğim cadde sinemaları, onların daha otantik bir havası oluyor. Oradaki insanlar 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 AVM'de söyleşi imkânının 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, Kadın, 30).

Görüşmecilerin mekânla ilgili önemsedikleri bir diğer temel konu "mekâna sahip çıkmak" ve "alternatif bir kamusal alan"ı tutundurmakla ilgilidir. Büyük, tek perdeli cadde sinemalarının yavaş yavaş kapanması, sinema salonlarının alışveriş merkezleri içinde multipleks (çoklu) salonlara dönüşmesi neoliberal politikaların bir parçasıdır. Görüşmecilerin çoğu bu dönü-

şümü kendilerine "dert" edinmekte ve kendi alanlarında buna engel olacak belli pratikleri sergilemektedirler. Bu bağlamda, mekân, bir direniş göstergesi olarak ayrı bir önem teşkil etmektedir. 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 vermiştir. *Başka Sinema* seyircisi de bu alanın kapatılmamasına destek olmuştur. Görüşmecilerden bir kısmı alışveriş merkezlerinin daha yakın olduğu bölgelerde yaşadıkları için alışveriş merkezinde *Başka Sinema* programı takip ettiklerini belirtmişlerdir. Bu ifadeyi kullanan çok az görüşmeci olmasına rağmen onlar da vakitlerinin bol olduğu zamanlarda öncelikli tercihlerinin cadde sinemaları olduğunu ifade ederek aslında yine de seyir deneyimlerindeki "seçiciliği" belirtmişlerdir.

> Kadıköy'de diyelim ki sahilde indim orada Kadıköy'e gelişle birlikte başlıyor ben bir sanat filmine gidiyorum, yolda hazırlanıyorum ondan sonra sahilde iniyorum. Moda sahnesine doğru yürürken işte birkaç kitapçıya bakıyorum. Oradaki tarihi yapı dikkatimi 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 (GO2, Erkek, 28).

> 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 arkadaşımla karşılaşıp kahve içip sohbet edebiliyorum. Dolayısıyla zaten filme kadar geçen sürede mutlaka beni besleyecek bir şey oluyor ama AVM'lerde beslenmek mümkün değil bu anlamda (GS, Kadın, 40).

Şehri de sinema deneyimi ile bütünleştiren görüşmeciler sadece filmi izleyip çıkmanın ötesinde film salonuna gelene kadar karşılaştıkları etkilenmeler, film salonundan çıktıktan sonra karşılaştıkları atmosfer sinema seyir deneyimleri açısından oldukça önemlidir. Alışveriş merkezleri ve cadde sinemalarında yapılan gözlemlerde alışveriş merkezlerinde Başka Sinema seyircilerinin sayısının cadde sinemalarındakine göre daha az sayıda olduğu gözlemlenmiştir. Çoğu görüşmeci *Başka Sinema'*sını alışveriş merkezlerinde izlemenin sadece ekonomik ve zamansal sıkıntıların bir sebebi olarak değerlendirmekte ve ilk tercihlerinin "kapısı sokağa açılan" cadde sinemaları olduğunu belirtmektedirler. Sinemayı sanatsal bir bakış açısıyla desteklemeleri kültürel sermayelerini bu şekilde geliştirmeleri onların mekâna bakış açılarını da biçimlendirir.

Sanatsal bir faaliyetin mekânı olarak cadde sinemaları, *Başka Sinema* seyircisi için hem kültürel sermayeleri ile oluşan habituslarının bir tezahürü hem de yok olan değerlere karşı politik bir ifade olmaktadır. Seyircilerin kültürel sermayeleri "sadece bir filmi izleyip çıkmanın" ötesinde salondan çıktıklarında filmi tartışabildikleri bir ortamın olma gerekliliğini hissetmektedirler. Kendilerini "aynı dili konuşan" insanlarla bir arada olduklarını söyleyen görüşmecilerin "aynı dili" nerede konuştuklarını da önemsedikleri görülmektedir. Kendilerini ayırıcı bir mekanizma olarak seçtikleri mekân onların popüler imgelerle dolu olan alışveriş merkezlerinden uzaklaştırarak sanatsal bir atmosfere çekmektedir. Bu durum onların kendilerini popüler sinema seyircisi karşısında daha "entelektüel" bulmalarının bir göstergesi olarak okunabilir. Ayrıca cadde sinemalarının kapatılması ya da büyük tekli sinemaların sermaye mantığı baz alınarak çoklu kompleksler haline getirilmesi Başka Sinema seyircisinin mekân tercihlerini yaparken önemli bir etken olmaktadır. Cadde sinemalarının kapatılmasını engellemek için de cadde sinemalarını önemseyen görüşmecilerin, mekânı bu anlamda bir direniş göstergesi olarak kullandıkları söylenebilir.

Görüşmelerde seyircilerinden her biri ayrı ayrı bu konu hakkında aynı söylemde bulunarak "ortak" bir yargı oluşturmuşlardır. Ortaya çıkan bu sonucun, Bourdieu'nün "Habitustan söz etmek, bireysel olanın dahi toplumsal, kolektif olduğunu ortaya koymaktır. Habitus, toplumsallaşmış bir öznelliktir" (Bourdieu 2016, 116) yorumu ile bağlantılı olduğu düşünülebilir.

"Bizim gibi olmak" ve "aynı dili konuşmak": Seyir Habituslarındaki Ortaklık

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" yapılar oluşturmaktadır (Bourdieu 2017, 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 hissettikleri söylenebilir. Görüşmecilerin çoğu *Başka Sinema* salonunda karşılaştıkları kişilerle bu yorumu destekleyecek şekilde bir ortaklık duygusu hissettiklerini belirtmişlerdir. Bu ortaklık duygusu onların sadece sinemaya yükledikleri anlam değil toplumsal olaylara karşı duruşlarının da benzerlik olduğu görülmektedir. Sanat sineması takip eden bir kitlenin toplumsal olaylara karşı daha "duyarlı" olabileceği yargısı görüşmecilerin çoğu 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, Kadın, 40).

> 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. Sanat bile toplumun belli bir kesimini ayrıştırmış 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, Kadın, 30).

> 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, Kadın, 28).

"Aynı çember"in içinde yer almak ifadesi çoğu görüşmeci için de benimsenen bir durumdur. Katılımcıların hepsi aynı çember ifadesini kullanmasa da oraya gelen seyirci ile kendileri arasında aynı toplumsal bakış açısına sahip olmaları noktasında ortaklık kurmaktadırlar. Görüşmeci H, "dar salonlara ve koltukların konforuna bakmadan sinema izlemeye gelen kitle"ye bir "bilinçlilik" atfetmekte ve bu kitle ile arasında bir ortaklık duygusu hissetmektedir.

> ..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 tartıştıklarını görüyorum yanındaki eşleriyle, dostlarıyla bu beni bir aidiyet hissi yaratıyor. En son işte *Genç Karl Marx*'ın filminde hissetmiştim işte kantine oturdum bir çay içiyorum eşimle gittim izlemeye yanımdaki masada onlar da tartışıyordu. Yani bu güzel bir şey, onlarla belki oturup konuşmadık ama verdikleri tepkilerden kaynaklı bir aidiyet hissettim ya da yabancı bir yerde olmadığımı hissettim yani (GA, Erkek, 30).

Görüşmeci A, *Başka Sinema* alanının içerisinde yer alan eyleyicilerin konuşmalarından, film hakkında tartışmalarında kendisiyle arasında bir paralellik kurmakta ve atmosferin ona bir aidiyet hissi yarattığını belirtmektedir. Popüler sinema salonlarındaki seyirci ile arasında hissetmediği bir şeyi sanat sineması seyircisi ile hissettiğini vurgulamaktadır.

Bourdieu'nün (2017), beğenilerin birleştirici niteliğine ve aynı habitusa sahip eyleyicilerin ortak alanlar yaratmasına yaptığı vurgu, araştırmada ortaya çıkan ortaklık teması ile uyumlu görülmektedir. 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. Katılımcıların çoğu bu gruba ait olmayı onlarla "aynı dili konuşuyor" olma noktasında değerlendirmekte ve sinemaya yükledikleri anlamın da ötesinde bir ortaklık duygusu hissetmektedirler. Ortaya çıkan veriler Bourdieu'nün çalışmalarının temelini oluşturan beğeni yargılarının "birleştirici" ve "ayırıcı" mantığının bir göstergesi olarak şekillendiği göstermektedir. "Hazzın sosyolojisi" olarak da değerlendiren bu durum aynı alanda benzer beğenilere sahip bireylerin varlığına işaret etmektedir. Başka Sinema seyircilerinin kendi aralarında kurdukları ortaklık onların kültürel sermayelerinin bir göstergesi olarak ortaya çıkan sinema seyir pratiklerinde kendini gösterdiği gibi aynı zamanda düşünsel süreçlerinde de hissedilir.

"Oyunun Kuralları": "Patlamış Mısır" ve "Telefon": Eyleyicilerin Yazılmamış Kuralları

Çalışmada aynı alanda benzer kültürel sermayelere sahip eyleyicilerin 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'nün "ona sahip olanların, aynı kelimelere, aynı anlamları yüklemelerini sağlayan kodlar bütünü" (Bourdieu, 1976, aktaran Hazır 2014, 244) olarak açıkladığı "somutlaşmış/bedenleşmiş kültürel sermaye formları"ndan biri olarak okuyabiliriz. 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 sonuçta aldınız yediniz ve o sırada belki de bir sürü şey geçti ekrandan böyle sinemada böyle patlamış mısırlar yok öyle cocacolalar, içecekler şunlar bunlar bana işte yine dediğim gibi ana akım sinemanın da verdiği o eğlence olayına dâhil oluyor. Gerçekten karşındaki şeye dikkatini, konsantrasyonunu ona olan bağlantını bozuyor sürekli o yüzden ben kendi şahsi fikrim sevmem (Gİ, Kadın, 17).

> 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. 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, Erkek, 35).

> 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, Kadın, 27).

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 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, 78). Bourdieu'nün 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 göstergesidir.

> 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. Ne bileyim *Satıcı*'ya 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, Erkek, 27).

Popüler filmleri de nadir de olsa zaman zaman takip ettiğini söyleyen görüşmeci E 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 pratikten çekindiğini, ikincisi sanat sinemasının odaklanılması gereken bir sinema olduğunu vurgulayarak salonda bir şey yemediğini belirtir. GE'nin "çevremdeki kitle ondan pek hoşlanmıyor" söylemi ile alandaki seyirciyi tanımadığı

halde onların neden hoşlanıp hoşlanmadığını tahmin edebilecek bir bakış açısına sahip olduğu görülmektedir. 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. Özellikle burada dikkat çeken nokta, "sinema salonunda film izlerken patlamış mısır yenmemelidir" söyleminin 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. Popüler sinema salonlarını *Başka Sinema* salonlarından ayrı bir noktada değerlendiren görüşmeciler, her iki alana da ait olabilen bir eylemin sadece bir alanda uygun görmektedirler. 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.

Bourdieu'nün eyleyicilerin pratiklerine yönelik yaptığı "sistemli" vurgusu habitusların tanımlanmasındaki temel özelliklerden biridir. Araştırmanın "alan"ında ortaya çıkan pratiklerden biri olan yeme-içme konusu sistematik olarak yapılan bir pratiktir. İstisnasız her görüşmeci film seyrederken patlamış mısır vb. yemekleri tüketmeyi kesinlikle reddederek kendi alanlarına özgü bir davranış kalıbı ortaya çıkarmışlardır. Bourdieu, bir "sınıf koşulu" olarak ortaya çıkan bu davranış kalıplarını "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 bir ayrımdır. (Bourdieu 2017, 256). Araştırma alanında kendini gösteren sistemsel olmadığı halde sistemli bir şekilde kendini gösteren pratikler "kurallar bütünü" olarak ortaya çıkmakta ve kitlesel bir ortaklık yaratmaktadır.

> 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, Kadın, 40).

Görüşmeci S, film izleme kültürünün bir parçası olarak değerlendirdiği film esnasında yeme-içme alışkınlıklarının öğrenilen bir süreç olduğunu vurgulamaktadır. Bu bağlamda görüşmeci S'nin ifadesi, eyleyicilerin habituslarının ve buna bağlı olarak gerçekleştirdikleri pratiklerinin doğuştan olmadığının bir göstergesi olarak okunabilir. Bu süreç "alışkanlık gibi tekrarlar sonucu edindiğimiz, sadece zihnimizde değil bedenimizle de tanıdığımız bir şeydir" (Calhoun 2014, 78-79). Sermaye yapılarına doğuştan sahip olmadığımız gibi bunlar toplumsal koşulların etkisiyle geliştirdiğimiz deneyimlerimizin de bir parçası olarak şekillenmektedir (Palabıyık 2011, 129). "Bize her gün festival" mottosuyla yola çıkan *Başka Sinema,* bünyesinde gösterdiği filmlerle ve gerçekleştirdikleri etkinliklerle seyirciye bir film festival alanı sunmaktadır. Ana akım sinemadan ayrı bir yerde konumlandıran ve ayrı bir seyirci kitlesine sahip olan 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. Görüşmeci S, film festivali alanında içselleştirdiği pratiği benzer bir alan olarak kodlanan *Başka Sinema* alanlarında sürdürmeye devam etmektedir. "Oyunu iyi oynamanın" (Calhoun 2014, 82) alanda başarılı olunması ve alandaki varlığın 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 aracı olarak okunabilir. Bu araştırmada 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. Bireysel olarak ifade ettikleri bu durum istisnasız her görüşmeci tarafından aynı noktadan değerlendirilmiş ve alana özgü kitlesel bir ortaklık yaratılmıştır.

Sonuç

Pierre Bourdieu'nun sadece ekonomik alanın değil sanat, edebiyat, bilim gibi alanlarında da kendine ait bir özerk yapı olarak ortaya çıktığını söylemesi

(Calhoun 2014, 107) *Başka Sinema* salonlarının da sanat sineması çatısı altında mikro bir alan olarak kodlanmasında referans olmuştur. Yapılan mülakatlar ve gözlemler sonucu sanat alanına atfedilen "farklılığın" seyir deneyimleri noktasında hangi unsurları ortaya çıkardığı tartışılmıştır. 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 aynı alanda yer alan eyleyicilerin habitus ve sermaye yapılarının bir dışavurumu olarak benzer pratikleri sergilediklerini söylediği denklem olmuştur. Bourdieu sosyolojisinin temel tartışmaları bu ayrışmaların "yeniden üretim" mantığının bir tabanı olarak görülmesi ve kültürel eşitsizliklerin sağlanmasının arkasında yatan "simgesel sermaye" mantığına uzanmaktadır (Bourdieu 2014, 198). Araştırmada temel argüman sanat sineması alanı olarak kodlanan Başka Sinema alanındaki eyleyicilerin deneyimlerinin diğer alanlardaki seyirciler ile hangi yönlerde farklılık gösterdiğidir. Bu bağlamda çalışmanın amacı, deneyimlerin bir simgesel şiddet yaratarak ayrımın sürdürülebilir noktasını tartışmaya açmaktan ziyade ayrıma sebep olan pratiklerin neler olduğunu görmektir. 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'nün 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

Akbulut, Kültigin Kaan. 2017. Beyoğlu Sineması'nın öğrettiği: Sinema yalnızca sinema değildir. Erişim Tarihi: 23.03.2019. https://journo.com.tr/beyoglu-sinemasinin-ogrettigi-sinema-yalnizca-sinema-degildir

Ayça, Engin. 1992. Türk Sineması Seyirci İlişkileri. *Kurgu Dergisi* 11: 117-133.

Bordwell, David. 2010. "Sanat Sinemasının Anlatımı". *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar* içinde, Editör Ali Karadoğan,125-179. Ankara: De Ki Yayınları.

Bourdieu, Pierre ve Loic Wacquant. 2016. *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*. Çeviren Nazlı Ökten. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bourdieu, Pierre ve Jean-Claude Passeron. 2015. *Vârisler: Öğrenciler ve Kültür*. Çeviren Levent Ünsaldı ve Aslı Sümer. Ankara: Heretik Yayınları.

Bourdieu, Pierre. 1995. *Pratik Nedenler: Eylem Kuramı Üzerine*. Çeviren Hülya Tufan. İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Bourdieu, Pierre. [1969], 2011. *Sanat Sevdası: Avrupa Sanat Müzeleri ve Ziyaretçi Kitlesi*. Çeviren Sertaç Canpolat. İstanbul: Metis Yayınları.

Bourdieu, Pierre. 2014. Simgesel Sermaye ve Toplumsal Sınıflar. *Cogito*, 76. 192-203

Bourdieu, Pierre. 2016. Sanat Aşkı. Müze ve Eleştirel Düşünce: Tarih Sahneleri – Sanat

Müzeleri II içinde, editör Ali Artun. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bourdieu, Pierre. [1979], 2017. Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi. Çeviren Derya Fırat Şannan ve Ayşe Günce Berkkurt. Ankara: Heretik Yayınları.

Calhoun, Craig. 2014. "Bourdieu Sosyolojisinin Ana Hatları". *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi* içinde, editörler Güney Çeğin, Emrah Göker, vd. İstanbul: İletişim Yayınları.

Cochrane, Berry. 2013. "Taking Bourdieu to the Movies: Understanding Cinema as a Spatial And Embodied Practice". Yayımlanmamış doktora tezi, The Open University.

Dickson, Lesley-Ann. 2015. "Ah! Other Bodies!: Embodied spaces, pleasures and practices at

Glasgow Film Festival", *Participations: Journal of Audience & Reception Studies* 12 (1): 703-724.

Erdoğan, Nezih. 2004. "Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Üzerine Notlar". *Doğu Batı* 15 (4): 109-121.

Erkılıç, Hakan. 2009. "Düş Şatolarından Çoklu Salonlara Değişen Seyir Kültürü ve Sinema". *Kebikeç* 27: 143-162.

Gönenç, Sayın Aylin. 2018. "1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Oluşan Özerk Alan: Sermaye, Habitus ve Duygu Ekseninde Bir Bakış". Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Hansen, Miriam. 2009. "İlk Dönem Sinema: Kimin Kamusal Alanı?". *Bir Film İzlemek: Pop Kültürü Sökmek* içinde, derleyen Murat İri, 97-125. İstanbul: Derin Yayınları.

Hazır, Karademir Irmak. 2014. Bourdieu Sonrası Yeni Eşitsizlik Gündemleri: Kültürel Sınıf Analizi, Beğeni ve Kimlik. *Cogito* 76: 230-265.

Karadoğan, Ali. 2018. *Modern Estetik: Türkiye'de Sanat Sineması Tarihine Giriş*. Ankara: De Ki Yayınları.

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

Öztürk, Mehmet. 2007. *Sine-masal Kentler: Modernitenin İki "Kahraman"ı Kent ve Sinema* Üzerine Bir İnceleme. İstanbul: Don Kişot Yayınları.

Palabıyık, Adem. 2011. "Pierre Bourdieu Sosyolojisinde "Habitus", "Sermaye" ve "Alan" Üzerine", *Liberal Düşünce Dergisi* 62: 121-141.

Sorlin, Pierre. 2014. "Eğlence Tarihinde Sinema." *Kentte Sinema Sinemada Kent içinde,* derleyenler Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk ve Göksel Aymaz. İstanbul: Pales Yayıncılık.

Swartz, David. 2015. *Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi*. Çeviren Elçin Gen. İstanbul: İletişim Yayınları.

Tatlıcan, Ümit ve Güney Çeğin. 2014. "Bourdieu ve Giddens: Habitus veya Yapının İkiliği". *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi* içinde, editörler Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı ve Ümit Tatlıcan. İstanbul: İletişim Yayınları.

Timur, Taner. 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.

Ünal, Ahmet Zeki. 2014. "Rahatsız Eden Bir Adamın Bilimi: Sosyoloji". *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi* içinde, editörler Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı ve Ümit Tatlıcan. İstanbul: İletişim Yayınları.

Wacquant, Loic. 2014. "Pierre Bourdieu: Hayatı, Eserleri ve Entelektüel Gelişimi" . *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi* içinde, editörler Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı ve Ümit Tatlıcan. İstanbul: İletişim Yayınları.

Wasson, Haidee. 2005. *Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*. London: Universty of California Press

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

Wilinsky, Barbara. [1968] 2001. *Sure Seaters: The Emergence of Art House Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Wong Hing-Yuk, Cindy. 2011. *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*. New Jersey: Rutger University Press.