

DeneySEL Sinema Üzerine Bir Seyirci Çalışması: Z Kuşağı Örneği¹

A Spectator Study on Experimental Cinema: The Case of Generation Z

Aysu UÇUR BALCI* Zakir AVŞAR**

Araştırma Makalesi Research Article

Başvuru Received: 02.12.2024 ■ Kabul Accepted: 16.06.2025

ÖZ

Klasik anlatının dışına çıkarak farklı teknikleri ve biçimleri önceleyen deneySEL sinema, sanat akımları ve sinema felsefesi açısından önemli bir noktada durmaktadır. DeneySEL anlatı sinema tarihi içindeki her yenilikte karşılık bulmuş, zaman içinde diğer türlerden ayrılarak kendi stilini yaratmayı başarmıştır. Alanyazında ve film üretimlerinde kurmacaya oranla daha az yer edinen deneySEL sinema, sinemanın düşünsel, estetik ve yenilikçi yönünü ortaya çıkarmıştır. Bu çalışmanın amacı deneySEL sinemayı derinlemesine ele almak ve seyirci boyutunu göz önüne alarak saha çalışması yapmaktır. Şüphesiz sinema, seyircisi ile var olmaktadır. Çalışmada deneySEL sinemanın seyirci için ne ifade ettiği, seyircinin yorumları, tercihleri ve beğenileri üzerinde durulmuştur. Bununla birlikte çalışma, deneySEL sinemanın seyirci açısından saha çalışması olarak ele alındığı ilk çalışma olma özelliğini taşımaktadır. Örneklem olarak Z kuşağı seyircisi seçilmiştir. Zira bir kuşağı incelemek, yeni seyirci profilini anlamak açısından önemli olmaktadır. Z kuşağı seyircisinin film türü tercihleri, film beğenileri, estetik alımlama biçimleri, seçimlerinde kültürel sermayenin rolü çalışmanın temel kavramlarını oluşturmaktadır. 18-25 yaş arası seyircilerle yapılan yarı yapılandırılmış görüşmede seyircilerin sinemaya verdikleri anlam, film türü tercihleri ve deneySEL filmler üzerine sorular sorulmuştur. Sanat ve edebiyat kuramlarında alımlama estetiği olarak adlandırılan kavram, bu çalışmada sinema araştırmaları için estetik alımlama olarak önerilmiş ve seyircinin estetik alımlama biçimlerinde deneySEL filmlerin rolü ele alınmıştır. Araştırma sonucunda seyircinin film beğenilerinde eğitim sermayesi, sosyal çevre, aile, sanatsal yatkınlık, bireysel uğraşlar gibi kültürel sermaye bileşenlerinin rol oynadığı görülmüştür. Aynı zamanda deneySEL filmlerle ilk kez karşılaşan seyirciler ile bu türü izleyen seyircilerin deneySEL filmleri izledikten sonra eseri farklı yorumlama, analiz etme, anlamlandırma açısından estetik alımlama yaptıkları gözlemlenmiştir. DeneySEL filmler, seyircinin aktif katılımını pekiştirirken okuryazar seyircinin felsefi, estetik ve kapsamlı bir analiz yapmasına olanak vermektedir. Böylelikle farklı bölümlerde okuyan seyirciler için sinema popüler beğeniden uzaklaşarak meşru beğeniye doğru ilerleyen bir sanat olmaktadır. Bunun sonucunda deneySEL sinemanın, farklı bir bakış açısı sunarak estetik alımlamaya olanak verdiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: DeneySEL Sinema, Seyirci Çalışmaları, Z Kuşağı, Estetik Alımlama, Beğeni.

ABSTRACT

Experimental cinema holds a significant place within art movements and the philosophy of cinema by stepping outside the boundaries of classical narrative and prioritizing alternative techniques and styles. Throughout film history, experimental narrative has responded to every innovation, successfully developing its own distinct style and separating itself from other genres over time. Although less represented in literature and film production compared to narrative fiction, experimental cinema reveals the intellectual, aesthetic, and innovative dimensions of the medium. This study aims to examine experimental cinema in depth and conduct a field study focusing on the audience dimension, as cinema undoubtedly exists through its spectators. The research explores what experimental cinema signifies for viewers, emphasizing their interpretations, preferences, and tastes. Notably, this study distinguishes itself as the first fieldwork to address experimental cinema from the audience's perspective. Generation Z has been selected as the sample group, as analyzing a generation is crucial to understanding the profile of contemporary viewers. The main concepts of the study include Generation Z's genre preferences, film tastes, modes of aesthetic reception, and the role of cultural capital in their cinematic choices. Semi-structured interviews were conducted with viewers aged 18–25, focusing on their understanding of cinema, genre preferences, and perceptions of experimental films. The concept known as "reception aesthetics" in art and literary theory is proposed in this study as "aesthetic reception" for cinema studies, through which the role of experimental films in viewers' aesthetic experience is examined. The findings indicate that components of cultural capital—such as educational background, social environment, family influence, artistic orientation, and individual pursuits—play a significant role in shaping film preferences. Moreover, it was observed that both first-time viewers and those familiar with experimental films engaged in aesthetic reception by interpreting, analyzing, and making sense of the works. While experimental films encourage active viewer participation, they also enable cineliterate audiences to conduct philosophical, aesthetic, and comprehensive analyses. Thus, for audiences from diverse academic disciplines, cinema evolves from popular taste towards a form of legitimate appreciation. As a result, it was observed that experimental cinema offers a distinct perspective and facilitates aesthetic reception.

Keywords: Experimental Cinema, Spectator Study, Generation Z, Aesthetic Reception, Taste.

¹ Bu çalışma, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü doktora programı kapsamında, Aysu Uğur Balci tarafından Prof. Dr. Zakir Avşar'ın danışmanlığında hazırlanmış olan aynı isimli doktora tezinden üretilmiştir.



Giriş

İnsanoğlu, var olduğundan beri sürekli deneme üzerine düşünmüş ve eyleme geçmiştir. Denemenin antropolojisine bakıldığında Homo Sapiens'in (düşünen, bilen insan), Homo Faber'e (alet yapan insan) ve Homo Ludens'e (oyun oynayan insan) dönüşümü görülmektedir. Denemek, yeni bir şeyler oluşturarak farklı bir yol ve perspektif elde etmektir. Deneysellik de benzer şekilde herkesin gördüğü biçimlere ve yaptığı eylemlere alternatif bir duruş sergilemektir. Fen bilimlerinin jargonu olan deney/deneysellik zamanla sosyal bilimin ve sanatın birer kavramı olarak çeşitlenmiştir. Yenilik ve değişim zamanla zorunluluk olmaktan çıkarak sanatta yeni yaratımların önünü açmıştır. Böylelikle sanat, insanın düşünme ve ifade etme şeklinin bir sonucu olmaktadır. Eagleman ve Brandt (2019, s. 49) yenilikçi düşünmenin bükme, parçalama ve harmanlama biçimleriyle görüldüğünü belirtmektedir. Bu biçimler akla ilk gelen formların dışında bir düşünme ve üretme yeteneğini kapsamaktadır. Yenilikçi düşüncenin merkezinde olan sinema, özellikle deneysel imajlarla bu düşünme ve üretme yeteneğini oluşturmaktadır.

Deneysel sinema, farklı biçim ve tür denemeleriyle film tasarımcıları ve seyircilerini alışılmışın dışındaki formlarıyla şaşırtmakta kimi zaman da seyir sürecini zorlamaktadır (Akbulut, 2012, s. 77). Bu durum deneysel sinemanın sanat formlarını birleştirmesi, farklı çekim teknikleri denemesi ve yeni bir dil oluşturma çabasından ileri gelmektedir. Bert Cardullo (2011, s. 4) deneysel filmlerin, sinemayı yeniden düşündürten ve geleneğe meydan okuyan yapıda olduğuna vurgu yapmaktadır. Benzer biçimde Escobar (2023, s. 424) Deleuze'un yoğun imge kavramına dikkat çekerek hem deneysel hem de felsefi bir sinema anlayışını vurgulamaktadır. Ona göre yoğun imge, duyuusal deneyimlere odaklanan, görüntülerin akıcı ve belirsiz olduğu, anlamın basitçe ortaya çıkmadığı bir imge türü olmaktadır. Yoğun imge aynı zamanda şiirsel, duyuusal ve felsefi olmaktadır. Deneysel filmlerde sıkça yoğun imge biçimleri görülmektedir. Bu bağlamda Bordwell ve Thompson (2009, s. 356) deneysel sinemanın soyut

ve çağrışımsal biçim olarak iki yapıyla üretildiğini belirtmektedir. Deneysel sinema, duyuusal/haptik imajlar yaratabilmekte ya da perspektifle oynayarak farklı bir görme biçimi oluşturmaktadır. Bununla birlikte deneysel sinema, bir tür paradoksu olarak karşımıza çıkmaktadır. Alışlagelmiş tür uylaşımlarını içinde barındırmayan, seyirciyi şaşırtan ve janrlarla belirlenmemiş yapısıyla klasik bir tür değildir. Sessiz film, dans filmi, animasyon, buluntu film, deneme film, soyut film birer deneysel tür olabilmektedir. Ancak sınıflandırılmalara bakıldığında yine kendi içinde bir tutarlığa sahip olması ve diğer türlerden farklı olması onun bir tür ve stil denemesi olabileceğini de göstermektedir. Bu yüzden klasik bir tür değildir ancak diğer kategorilerden ayrılmasını sağlayan da içkin ve özgün imajlarıdır. Alanyazına bakıldığında deneysel sinemaya yakın alternatif terimler görülmektedir (Šuvaković, 2018, s. 4). Bunlar; soyut film, buluntu film, bağımsız film, neo-avangart, underground, anti-film, genişletilmiş film adıyla tanımlanmaktadır. Çalışmada bu tanımların her biri deneysel sinema kapsamında yer almaktadır. Kapsamlı bir deneysel sinema tanımı çalışmanın amaçlarından ve özgünlük sağladığı noktalardan biridir. Zira deneysel film yazımı üzerine yerli alanyazında sınırlı çalışmalar vardır. Deneysel sinemanın tarihine bakıldığında sinemanın icadına kadar eskiye gidilebilmektedir. Zira sinemadaki her yenilik, dönemi içinde bir deneyellik barındırmaktadır. Melies'in sihirbazlık deneyleri, Kuleşov'un kurgu denemeleri, Alman dışavurumcu sinemanın asimetrik kadrajları, Yeni gerçekçilikle birlikte 4. duvarın yıkılması gibi birçok dönüşümle sinema, daima yeniliğe ve deneyelliğe odaklanmıştır. Özellikle deneysel sinemanın kübizm, sürrealizm, Dadaizm, pop art, sembolizm gibi sanat akımlarıyla da biçimsel ve tematik olarak etkileşim içinde olduğu görülmektedir.

Deneysel sinema gerek film yapım-yönetiminde gerek de literatürde diğer film biçimlerine göre az bilinmektedir. Çölaşan (2022, s. 7) 2020, 2021 ve 2022 yıllarında Türkiye'de üretilen kısa deneysel filmlerin sayısını sırasıyla 88, 48, 46 olduğunu belirtirken kısa kurmaca filmlerin ise 583, 374, 348

olduğunu belirtmiştir. Uzun metraj deneysel film kategorisine bakıldığında ise Türk sinemasında bu sınıflandırmayı doğrudan karşılayan filmler çok azdır. Zira uzun metraj filmlerde deneysel sinema bir tür olarak değil, filmin içindeki imajlarla görülmektedir. Böylelikle deneysel sinema farklı tarzıyla, çağrışımsal diliyle ve alışılmışın dışındaki biçimiyle gerek seyirci gerek de yönetmenler tarafından hep kurmacadan sonra gelen bir alan olmuştur. Alanyazına bakıldığında deneysel sinemaya dair yerli kaynağın az olduğu görülmektedir. Inceoğlu (2014, s.193) 2002–2011 yılları arasında Türkiye'deki akademik dergilerde yayınlanan sinema makalelerini çeşitli açılardan incelemiştir. Inceoğlu, çalışma kapsamında ele alınan makalelerde %72,1 oranında kurmaca filmlerin incelendiğini, deneysel filmlerin ise %1,1 oranında ele alındığını gözlemlemiştir. Hem film üretimi hem de seyirci açısından sınırlı bir hedef kitlesi olan deneysel sinema şüphesiz sinema felsefesi ve sinema kuramları açısından önemli bir yer tutarak sinemanın olanaklarını geliştirmiştir.

Bu kapsamda çalışmanın amacı deneysel sinemanın güncel ve özgün tanımını yapmak, deneysel imgeleri sınıflandırmak ve seyirci gözünden deneysel sinemayı konumlandırmaktır. Çalışma, deneysel sinemanın seyirci boyutunun ele alındığı ilk saha çalışmasıdır. Seyircisiyle birlikte var olan sinema, özellikle yeni seyirci kitlesi açısından ele alınacaktır. Nitekim sanat filmi seyircisi ve ticari film seyircisi gibi ayrımlar üzerine yapılan makaleler yenilikçi stili tercih eden seyircilerin görüşlerine vurgu yaparak önemli veriler sunmaktadır (Chamberlin, P. 1960; Chuu, Chang ve Zaichkowsky, 2009). “Sanat filmi izleyicileri, filmlerin hem zihinlerini hem de ruhlarını zenginleştirebilecek önemli bir değere sahip olduğuna inanma eğilimindedir” (Chuu, Chang ve Zaichkowsky, 2009, s. 225). Deneysel/avangart filmleri tercih eden seyirciler estetik alımlamaya açık *sinefilozofik seyirci* (Öztürk, 2020, s. 95) olmaktadır. Çalışmanın amacı alandaki boşluğu göz önüne alarak genç seyircinin film tercihlerinin araştırılmasıdır. Seyircilerin sanata olan bakışı

ve sanatı yorumlama biçimi yeni üretimleri de etkileyebilmektedir. Sinemada seyirci üzerine olan alanyazında, özellikle izleyicinin fikirlerini öğrenmek ve analiz etmek için yapılan çalışmalarda, aktif bir seyir deneyimi ele alındığı için izleyici kavramı yerine seyirci kavramı tercih edilmektedir (Diken Yücel, 2020, s. 30). Seyirci çalışmaları ve alımlama analizi gibi yaklaşımlarda konu seyircinin film karşısındaki deneyimleri, filmi algılama biçimi, duyguları ve fikirleridir. Yeni bir seyirci kuşağı olan Z kuşağının deneysel film türüyle ilgili düşünceleri deneysel sinemaya günümüzde verilen anlam ve sanata olan bakış için önemli hale gelmektedir. Zira, deneysel sinema klasik anlatının yarattığı görme biçimine alternatif olmaktadır. Çalışmanın diğer önemi yakın dönem seyirci çalışmalarında deneysel sinemanın olmamasıdır. Seyirci görüşleri saha verileri ile daha derin ve betimsel bir hale dönüşmektedir.

DeneySEL Sinema: Tür ve Stil Paradoksu

Sinema, duygu ve düşüncelerin aktarılması için uygun bir sanat formudur. Sinemanın anlatı formlarını dönüştüren deneysel sinema da düşünceyi alışılmışın dışındaki göstergelerle aktarmaktadır. Çünkü “sinema yeni sözcüklerle konuşur” (Monaco, 2002, s. 159). Deneysel sinema, ilginç ve farklı tekniklerle yeni ufuklar açan, sembolik, çağrışımsal, kimi zaman öyküsüz bir film türü ve stilidir. James Clarke (2012, s. 76) avangart/ deneysel filmlerin ortak özelliklerini kalıplaşmış olay örgüsünden uzak olmalarına dayandırmaktadır. Bu tür filmler öykü yerine bir durum betimlemesi de yapabilmektedir. Andras Balint Kovacs (2010, s. 27) deneysel sinemayı gerçek kesit veya kurmaca bir öykü anlatımı gagesinden ziyade sinemasal araçların çeşitlenmesi için üretilen ticari olmayan filmler olarak tanımlamaktadır.

Deneysel sinemanın kesin bir tanımı ve çizgisi yoktur ancak bu türü tanımlamaya yardımcı olan kelimelerin başında biçim ve/veya içerikteki özgünlük, farklılık ve yaratıcılık gelmektedir. Nijat Özön (2014, s. 45) deneysel sinemayı “sinema alanındaki her çeşit yenilik ve denemeyi içine alan yolda filmler gerçekleştiren sinema türü, sinemada

alışılmışın dışında yenilikler deneyen film çeşidi” olarak tanımlamaktadır. “Her deneySEL sinemacı kendi birikimi ve anlayışı doğrultusunda özgün ve ileri ürünler ortaya koyar ve deneySEL sinemada her sanatçı başlı başına bir akımdır” (Kaliç, 1992, s. 14). Oğuz Adanır’ın (2007, ss. 98-99) Jean Mitry ile yaptığı söyleşide Mitry deneySEL sinemayı olasılık olarak tanımlamaktadır. İyi ve kötü deneySEL filmlerin olabileceğini söyleyen Mitry, deneySEL filmleri “sinemaya yeni bir şeyler getirmiş her türlü film” olarak görmektedir. Aytekin Can (2010, s. 25) da deneySEL filmi kameranın ve kurgunun sınırlarını zorlamak olarak tanımlamakta, deneySEL filmi kurmaca/öyküsü olmayan filmler sınıflandırmasına dahil etmektedir.

Türler kendi içinde uyuşumlara sahip, aynı kodları taşıyan içeriklerdir. Fransızca “genre” sözcüğünden oluşan tür, sınıflandırmalar için kullanılmaktadır. DeneySEL sinema tematik olarak genellikle bilim kurgu, fantastik ve komedi gibi türlerden ayrılmakta ve bir tür olarak tanımlanmaktadır. Buradaki paradoks deneySEL türün hem ortak imgeleri olması hem de olmamasından kaynaklıdır. Bir başka deyişle içerik ve türdeki denemeler, özgünlükler deneySEL sinemanın klasik bir tür olmadığını göstermektedir. Ancak diğer türlerden ayrılmasını sağlayan da kendi içinde oluşturduğu benzer imajlardır. DeneySEL filmlerin ortak özelliği farklı bir bakış ortaya koymalarıdır. DeneySEL anlatı; sinemada, görsel sanatlarda, dizilerde, kliplerde ve video-art gibi yeni film türlerinde kullanılabilir (Aytaş, 2021, s. 27). Aynı zamanda bir film biçemi olarak stil olanakları sunmaktadır ve kimi yönetmenler deneySEL bir stili benimsemektedir. Bordwell ve Thompson (2009, s. 356) deneySEL sinemanın biçimlerini soyut biçim ve çağrışımsal biçim olarak sınıflandırmaktadır. Soyut biçim, film anlatısını destekleyen nesneleri, renkleri, hareketleri ifade etmektedir. Bu şekiller gündelik hayatta karşılaştığımız orijinal halleriyle de karşımıza çıkabilir ya da anlamlarından uzaklaşarak yeni formlara bürünebilir. Bordwell ve Thompson (2009, s. 358) soyut biçime sahip deneySEL filmlerin tıpkı diğer filmlerdeki gibi hayatımızı etkilediğini vurgulamaktadır. Çağrışımsal biçimde ise gösterilen imgeler birlikte anlamlı hale gelir ve seyirciyi düşünmeye zorlar. Önemli olan

sekansların arasında düşünsel bir bağ olmasıdır. Onlara göre bu bağ direkt gösterilmekten ziyade imajlarla inşa edilmektedir. “Çağrışımsal biçimde kullanılan görsellik en geleneksel olandan en yeni olana kadar geniş bir yelpazede işler” (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 364). DeneySEL filmler gündelik hayata bakışı esneten veya tersine çeviren, bunu yaparken de imajların anlamlarını değiştiren filmlerdir. John Berger’e (2014) göre “her imge bir görme biçimini yansıtır”. Sinemadaki imgeler sanatçının kendi görme biçimini görsel-işitsel teknikler kullanarak inşa etmesini sağlamaktadır. DeneySEL sinemadaki görme biçimi ana akım sinemanın anlatı kalıplarının dışındadır, bu da onun kişisel bir tür olarak anılmasında etkili olmuştur.

DeneySEL sinemanın tarih boyunca kendi estetik ve özgün dilini oluşturduğu görülmektedir. Gerek uzun metraj gerek kısa metraj filmlerde görülen deneySEL imajlar, yönetmenler için yaratıcı bir alan olmaktadır. DeneySEL sinema, Avrupa sinemasında *avangart*, öncü sinema olarak adlandırılırken Amerikan sinemasında *underground sinema* olarak tanımlanmıştır. Kovacs (2010, s. 28) avangart ve underground türlerin birbirine benzediğini ancak çok detay bir farkla çeşitlendiğini belirtmektedir. Ona göre deneySEL yapısal bir tarzıdır, underground kişiseldir ve alternatif üretim ağına sahiptir. Avangart ise politik anlam taşımaktadır. Avangart kavramı etkilendiği sanat akımlarının meydan okumacı tavrını benimsediği için daha politik algılanmaktadır. Zira sanat akımları ürettiği manifestolarla eleştirel ve politiktir. Peter Wollen (1996, s. 133) avangart arasında iki ayrıma gitmekte, politik olan anlatı ve anlatsal olmayan olarak iki sınıflandırma yapmaktadır. Anlatsal olmayan stilde daha çok imajlar, karakterler ve durumlar ön planda olmaktadır. Politik avangart ise direniş ve karşı kültür odaklıdır. Wollen’a göre kimi avangart filmler politik olmalarıyla öne çıkmaktadır. Bununla birlikte Wollen (2013, s. 77) 1970’li yıllarda *karşı sinema* kavramıyla yenilikçi bir sinema anlayışından söz etmektedir. Ona göre karşı sinema, ana akım sinemanın temel kodlarını esnetmektedir. Wollen bunu “yedi ölümcül günahın yapı bozumu” olarak adlandırmaktadır. Bu kodlar;

Tablo 1

Peter Wollen'ın anlatının yapı bozumu karşılaştırması

Anlatı geçişkenliği	Anlatı geçişsizliği
Özdeşleşme	Yabancılaşma
Şeffaflık	Ön plana çıkarma
Tek diegesis	Çoklu diegesis
Kapalılık	Açıklık
Haz	Rahatsız olma
Kurgu	Gerçeklik

Karşı sinema, deneysel ve modern sinemanın özelliklerini taşımaktadır. Öykünün parçalanması, çizgisel bir akıştan ziyade zaman ve mekânda yapılan sıçramalar, seyircinin film izlediğini hatırlaması, açık uçlu sonlar, düşünce ağırlıklı anlatılar, haz yerine seyirciyi zorlayan film dili karşı sinemanın kodlarından. Deneysel sinema bu kodları uygulamakla birlikte daha esnek, farklı ve uç noktalarda kendine yer edinmektedir. Avangart sinemacıların filmleri bağımsız, düşük bütçeli, endüstri ürünü olmayan yenilikçi filmler olmuştur.

Deneysel sinemanın bağlantılı olduğu birçok kavram bulunmaktadır. Šuvaković (2018, s. 4) deneysel sinema ile ilgili bazı kavramları şöyle açıklamıştır;

1. "Neo-Avangart sinema: 2. Dünya Savaşından bu yana gelişen disiplinler arası, yıkıcı film deneyleri.
2. Bağımsız film: Ana akım stüdyo sistemi dışında üretilen film.
3. Amatör film: Profesyonel ve iş amaçlı olmayan film.
4. Zanaat Sineması (Artisanal cinema): kişisel, amatör veya profesyonel sinema.
5. Yeraltı (Underground) sinema: ana akım ticari filmler dışında kalan, alternatif ve karşı kültürlerle bağlantılı sinema.

6. Deneysel film: Farklı sanatsal denemeler, yapısal/ materyalist filmler.

7. Anti-film: Ana akım filmlere karşı çıkmak ve onları yıkmak.

8. Genişletilmiş film (Expanded film): Medya modlarını genişleten deneysel filmler. Multimedya performansı/gösterisi olarak adlandırılabilir."

Gene Youngblood (1970, s.76) *Expanded Cinema* adlı kitabında genişletilmiş sinemanın video, televizyon, multimedya, hologram gibi çoklu alanlarından söz ederken *sinestetik sinema/ synaestetic cinema* kavramına değinmektedir. Sinestetik sinema Youngblood'a göre (1970, s. 76) drama ve anlatının son bulmuş halidir. Bir başka ifadeyle kapsamlı ve genişletilmiş bir sinema anlayışıdır. Tarja Laine ve Wanda Strauven (2009, s. 251) sinestetik bir dönüşüme şahit olduğumuzu ama bu olgunun eskiden beri var olduğunu ancak şekil değiştirdiğini belirtmektedir. Laine'e ve Strauven'a göre (2009, s. 251) sinestezi bazı avangart uygulamalarda görülmektedir. Birden çok algının etkileşimini ifade eden sinestezi, çeşitli sanat tanımlamalarını da içermektedir. "Sinestezi, bir sanat eserinin ürettiği farklı veya karşıt dürtülerin uyumudur" (Youngblood, 1970, s. 81). Dokunsal sanat biçimlerinde ortaya çıkan sinestezi, sinema çalışmalarında yeni yönelimleri ortaya çıkarmaktadır. Bu yönelimler sinemanın duyuyla olan ilişkisi üzerinedir. "Koku, denge veya dokunma duyuları, elbette filmde doğrudan bir uyarıcı sayesinde aktarılmaz; ancak görme yoluyla dolaylı olarak duyumsatılır" (Arnheim, 2002, s. 35). Sinestetik sinema, şiirsel olarak tanımlanmaktadır. Sinestetik sinemadaki avangart uygulamalar bakışın çeşitlenmesi, duyuşal olana ilgi, öykünün belirsizliği ve geleneksel anlatının reddedilmesidir. *Soyut veya mutlak film (abstract & absolute film)* ise deneysel sinemanın anlatısal olmayan boyutuna vurgu yapmaktadır. Gerçekliğe ve somut olaylara vurgu yapmak yerine duygusal deneyimler oluşturmak için sinemanın teknik özelliklerini kullanmaktadır. Kavramlara bakıldığı zaman deneysel sinemanın farklı adlarla betimlendiği veya ilişkilendirildiği görülmektedir. Ancak bahsedilen

kavramların hepsi deneysel sinemanın bir parçasıdır. Deneysel sinema sanatçının üretimine göre moderndir, postmoderndir, yapısaldır, dijitaldir, yıkıcıdır, duyusaldır. Kısacası denemenin her türüdür.

DeneySEL İmgeler

İmgeler, deneysel sinemanın temelini oluşturmakta ve anlamı meydana getirmektedir. İmge tanımlamaları ışığında ve örnek filmler aracılığıyla yeni bir deneysel imge sınıflandırılması çalışma açısından önemlidir. Deneysel imgeler tematik ve biçimle ilgili olarak tasarlanmıştır. İçerik, imgenin bir temayla ilişkili haliyle ortaya çıkmaktadır. Deneysel biçim ise fiziki ve duyusal formlarla ilgilidir. Deneysel filmler bir ağacı, elbiseyi, mekânı ya da insanı farklı biçimsel formlara dönüştürebilir ya da anlamı çeşitlendirebilir. Bu bağlamda temada ve biçimde yaşanan denemeler, deneysel imgelerin tanımlanmasında yardımcı olmaktadır.

Tablo 2
DeneySEL imgeler

Rüya-Bilinçaltı İmgeleri	Korku- Fantastik İmgeler	Dans İmgeleri	Sinematografik İmgeler	Ses İmajlar	Yapı-Bozum İmgeler
-----------------------------	--------------------------------	---------------	---------------------------	-------------	-----------------------

• Rüya-Bilinçaltı İmgeleri:

Deneysel sinema belirli temalar üzerinden şekillenmektedir. Botz-Bornstein (2011, s. 11) film çalışmaları açısından rüya kuramını bilişsel bakıştan ziyade estetik kavramlarıyla ele almak gerektiğini belirtmektedir. Botz-Bornstein'e göre rüya dili çekicidir ve estetik bir ifadedir. Sinema rüyalara olan yakınlığıyla bilinmekte, imgelerin kullanımıyla çeşitlenmektedir. Bir başka ifadeyle rüya imgeleri filmin yönetmeni ve seyircisinin oynadığı bir oyun olmaktadır. Yönetmen rüya imgeleriyle gerçeklikten uzaklaşmakta ve deneysel olanın sınırlarını keşfetmektedir. Seyirci ise bu tasvirlerin ve imgelerin anlamını çözmeye çalışmaktadır. Modern sinema (ya da Deleuze'un tanımlamasıyla

zaman-imge) rüya, hafıza ve hayallerle yeni anlatılar kurmakta, flasback (geçmişe dönüş), flashforward (ileri sarma), bulanık imgeler gibi teknikler kullanmaktadır. Robert Stam'a göre (2014, s. 268) zaman-imge hafıza, hayal ve zihinsel süreçlerle ilgilenmektedir. Modern sinemanın hafıza, hayal, bilinçaltı ve rüya ile ilgilenmesi deneysel sinemayı da etkilemiştir. Deleuze (2000, s. 58) sinemada rüya imgelerinin kullanımında iki türlü teknikten söz etmektedir. İlki rüyanın efektlerle, bozuk kadrajlarla, açılma-kararmalarla soyut ve bulanık olarak verilmesidir. Düş-gerçek ayrımının silinmesi seyirciyi de ikili bir duruma düşürmektedir. Örneğin Amerikan deneysel sinemasının yenilikçi yönetmeni Maya Deren rüyaları soyut ve alegorik olarak kullanmaktadır. Deren deneysel sinemaya düş, bilinçaltı ve dans açısından farklı boyutlar kazandırmıştır. Yönetmen, düş ve gerçek arasındaki çizgiyi sorgulatacak şiirsel ve gerçeküstü filmler çekmiştir. Rüya teması Deren'in filmlerinde önemli yer tutmaktadır. Rüyalar, zamanı ve mekânı aşarak imgelerin sınırlarını zorlamaktadır. İkinci kullanım ise rüyaların açıkça belli olduğu daha somut bir görünümüdür. Filmler ve düşler onu üreten kişinin kaçış yoludur. Bu yaklaşıma göre sinemada düş imgeleri yönetmen hakkında izler taşımaktadır.

• Korku-Fantastik İmgeleri:

Rüyanın yanı sıra korku ve fantastik, deneysel sinemanın kullandığı başlıca tematik imgelerdendir. Korku bir tür olarak seyirciyi gerilime sürüklemek ve heyecanlandırmak için kullanılmaktadır. Fantastik tür ise hayal dünyasının olanaklarını ortaya çıkarmaktadır. Deneysel filmlerde korku veya fantastik imgeler gerçeğin sınırlarını aşmak, seyirciyi şaşırtmak ve denemelerde bulunmak için imkanlar sunmaktadır. Deneysel filmler korku imgelerinde genellikle trans ve ölüme yakın deneyimleri kullanmaktadır (Pasqualino, 2014, s. 45). Nöropsikoloji, algısal deneyimler gibi bilimsel araştırmalarda ölüme yakın deneyimler yaşayan kişilerin hayatlarının film şeridi gibi gözleri önünden geçtiği, bir ışık hüzmesi gördüğü, huzurlu bir kavuşma anı yaşadıkları bilinmektedir (Stern, 2021). Pasqualino (2014, s. 46) ölüme yakın deneyimlerle deneysel sinemanın ortak özellikleri

olduğunu, deneySEL imgelerin duygu ve hayal gücünü resmetmeye çalıştığını vurgulamaktadır. Haptik bakış korku öğelerini detaylı çekimiyle hissettirmektedir. Bir başka ifadeyle objenin bir bölümünün görülmesi, aydınlık-karanlık zıtlığı, beklenmedik kamera veya karakter hareketleri haptik imgenin korku temasıyla birleşimini açığa çıkarmaktadır. Özellikle deneySEL sinemada korku imgeleri çoğunlukla ürpertici ve gotik olana yapılan vurgularla öne çıkmaktadır. Örneğın David Lynch sineması, fantastik ve korku imgeleri kullanarak deneySEL ve ilginç olanın estetiğini yansıtmaktadır. Lynch'in 1970 yılında ürettiğı korku ve avangart türünde olan kısa filmi *The Grandmother* onun sonraki film stiline habercisi niteliğindedir. Lynch ailesinin iyi davranmadığı bir çocuğun büyükanne özlemini göstermektedir. Ancak yönetmen bu hayali deneySEL imgelerle anlatmış, gerçek-hayal arasındaki ayrımı ortadan kaldırmıştır. Fantastik ve ürpertici bir düş sunan Lynch, animasyon ve stop motion teknikleriyle gerçek çekimleri harmanlamış ve nesnelerin işlevini değiştirmiştir. Çocuk karakter yatağının ortasında toprak ve tohumlar ekmekte, hayalinde bir büyükanne oluşturmaktadır. Yatağın ortasından çıkan bitki gövdesi simgesel anlatım, karanlık bir ortam ve imgelerin farklı görünümü yönetmenin deneySEL film stilini yansıtmaktadır. Seyirciyi izlerken rahatsız eden ve düşünmeye iten kısa film, korku ve fantastik imgeleri yeni bir film stili denemesi için kullanmaktadır.

• Dans İmgeleri:

Korku ve hayal temasının yanı sıra dans ve beden, sinematik düşüncenin aktarımı için birer gösterge olmuştur. Kamera, bedenın izini sürmekte ve anlamın değişmesine olanak vermiştir. Aksiyon sinemasında beden edimin kendisiyken müzikalde dans eden estetik beden, deneySEL sinemada ise rüya ve dans imgelerinin içinde bir beden yer almaktadır. Beden sinemada estetik ve deneySEL bir forma bürünmektedir. Alan Badiou'ya göre (2013, s. 72) dans, ruhun hafiflediğı bir düşünce imgesidir. Dans hareketin ve öznelliğın merkezindedir. Törenselle beden, deneySEL sinemada yaratılan bir imge olmakla birlikte bedenın farklı imajlara bürünmesi olarak yorumlanabilir. DeneySEL

sinemayı beden ve zihin ile birleştiren Deren, diğer deneySEL kısa filmlerinde yeni bir tür deneyerek *sine-dans* filmleri çekmeye başlamaktadır. Dans filmleri ya da sine-dans, müzikal, video klip veya deneySEL kısa filmler gibi çeşitli tanımlanmaktadır. Deren yönetmenliğinin yanı sıra koreograf ve dansçı olmasının avantajlarını filmlere yansıtmaktadır. *A Study in Choreography For Camera* (1945), *Ritual In Transfigured Time* (1946), *Meditation On Violence* (1948) filmleri bedenın akışkan devinimini gözler önüne sererken dansın sinemadaki yerine vurgu yapmıştır. Yönetmen filmlerde kamera aracılığıyla bir koreografi yapmaya çalışmaktadır.

• Sinematografik İmgeler:

Biçimsel denemelere bakıldığında ise ilki sinematografik/görüntüSEL imgelerdir. Sinematografi, yönetmenin film biçimine olan yaklaşımı ve kadraj düzenlemesidir. Bir başka ifadeyle sinematografi, hareketli görüntüleri fotoğraflama yeteneğidir. Bu bakış çerçevelemekten aydınlatmaya, kostümden kurguya görünen tüm düzenlemeyi kapsamaktadır. DeneySEL sinema ise farklı sinematografik tasarımlarla öne çıkmaktadır. Görüntüleri üst üste bindirme, ileri ve geri sarma, çoklu çerçeveler yaratma, ışık oyunları, ekran içi-ekran dışı planlar, bulanık imgeler gibi klasik görme biçimlerine karşı üretilen teknikler deneySEL anlatının bileşenlerini oluşturmaktadır. Örneğın Rene Clair'in avangart kısa filmi *Entr'acte*'de (1924) ağır çekim, detay çekim, bulanık imge gibi teknikler görünmektedir. Filmde insanların ağır çekimde koşması, olayların tersinin görülmesi, bir balerinin alt açıdan kadraja alınması, su fıskiyesi üzerinde bir yumurtanın vurulup anında kuşa dönüşmesi gibi farklı durumlar yer almaktadır. Bir diğer örnek olan Viking Eggeling'in *Çapraz Senfoni* (1924) filmi çizdiği resim karelerinin art arda sıralanmasıyla oluşmuş soyut bir filmidir. Farklı desenlerin hareket imgeye dönüşmesi ve karanlık-aydınlık zıtlığı filmi soyut film (abstract film) yapmaktadır.

• Ses-imajlar:

Film üretiminde görsel imgeler kadar ses tasarımı da büyük yer tutmaktadır. Ses-imajlar artık film evreninin büyük bir parçası olmuştur. Görüntüde

yapılan deneySELLİK ses tasarımı da yapılarak sesin önemi vurgulanmıştır. Burada bahsedilen filmin içinde duyulan doğal seslerden ziyade sesin görüntüden bağımsız şekilde bir anlam ifade etmesi veya sesin üzerinde oynanan efektlerdir. Kadraj dışı sesler kimi zaman görüntüyü pekiştirmekte kimi zaman da baskın formda olmakla birlikte duyulara hitap etmektedir. İmgelerin merkezinde görüntü olsa da deneySEL sinemada kadraj dışı sesler ile ayrı bir dünya yaratılmaktadır. “İşitsel ve görsel öğelerin çatışması, avangart yönetmenler arasında ana akım sinemanın dilinden hem uzaklaşmak hem de eleştirmek için popüler bir araç olmuştur” (Rogers, 2017, s. 197). Sesin kullanımı veya kullanılmaması birer anlatı unsuru olmuştur. Arısoy (2021, s. 12) bunu sine-ses olarak adlandırmaktadır. Sestasarımı sayesinde yönetmen görsel imajları destekleyen kimi zaman da bozan bir anlatı geliştirmektedir. Ses imajların görüntüden farklı olarak bir anlatı kurmasına Ceylan Özgün Özçelik’in *Cadı Üçlemesi 13+* (2019) isimli kısa filmi örnek gösterilebilir. Tek mekânda geçen filmin soğuk ve karanlık renkleri, alegorik anlatımı, ses ile verilen ürpertici atmosfer filmi deneySEL bir film yapmaktadır. Kamera odada tam tur döndükçe duvarlarda ve karakterin yüzünde farklılıklar belirlemektedir. Çatlak duvarlarda filmin sonunda çiçekler açmış, kızın kabusundaki adamlar kaybolmuş ve kız oturduğu yerden kalkmıştır. Filmde dikkat çeken şey ise şiddete uğrayan kızın yaşadıklarının ses-imajlarla hissettirilmesidir. Duvarlardan gelen fısıltı ve çığlıklar ses-imajlarla duyulmakta, ekrandaki görüntüde ise sadece oda görünmektedir.

• Yapı-Bozum İmgeler:

Eagleman ve Brandt’in (2019, s. 49) yenilikçi düşünmede belirttiği bükme, parçalama ve harmanlama stratejileri deneySEL sinemada da karşılık bulmaktadır. Bu stratejiler, nesnenin görünen anlamını esnetmektedir. Bu çalışma nesnelerin fiziki formlarında yapılan değişiklikler ve yeniden görünümüne *yapı-bozum imgeleri*¹.

kavramını önermiştir. DeneySEL film yönetmenleri gündelik hayatta karşılaştığımız objeleri farklı bağlamlarda kullanabilmekte, anlam değişimi yapmaktadır. DeneySEL sinemanın alegorik kullanımı nesnelerin fiziki formlarının asıl işlevini çeşitlendirmektedir. Man Ray’in *The Star Fish* (1928) filminde denizyıldızı yemek masasında, evin zemininde, bir gece lambasının içinde gösterilmektedir ve devamında gökyüzünden kayan bir yıldız dönüşür. Objelerin anlamından çıkarılarak veya fiziki formlarının bozularak kullanımı deneySEL imgelerin tanımlanmasında öne çıkmaktadır.

Estetik Alımlamada Öznelliğe Doğru: Film Seyircisi, Beğeni ve Kültürel Sermaye İlişkisi

Beğeni duygusunu oluşturan üretim alanındaki nesne mi yoksa onu alımlayan kişi midir? Alımlayıcı merkezli sanat kuramında alıcının rolü vurgulanmaktadır. Alıcının merkezde olduğu aktif seyirci çalışmalarında beğeni ve anlamlandırma önemli bir kavram olmaktadır. Beğeni, kişiden kişiye farklılık göstermektedir (Kant, 1911, s. 212). Kişinin beğenileri üzerinden doğru ya da yanlış beğeni ölçütünün yapılması doğru olmamaktadır. Zira beğenin mutlak bir doğrusu yoktur. Ancak beğenin oluşmasında belirli faktörler bulunmaktadır. Estetik beğeni yargısı bir nesneden, eserden, durumdan hoşlanma ya da hoşlanmamak demektir. “Estetik dünyanın algılanmasına yönelik görüşlerdir” (Kosuth, 1969). Kant’ın güzellik ve yüce kavramıyla oluşturduğu bireysel ve içsel beğeni sürecini Pierre Bourdieu sosyal, kültürel ve toplumsal dayanaklara bağlamaktadır. Kant’a göre haz ve duygu, estetik beğeni oluşturur. Pierre Bourdieu ise estetik beğenin oluşmasında duygulardan ziyade sermaye biçimlerinin etkili olduğundan söz etmektedir. Bourdieu (2015, s. 32) beğeni üç sınıfa ayırmaktadır. İlki olan meşru beğeni, eğitim seviyesiyle beraber artan genellikle yüksek sınıfın beğenisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ortalama beğeni ise “majör sanatların

¹ Yapı-Bozum kavramının temelinde Jacques Derrida’nın post-yapısalcı düşünceleri yer almaktadır. Post-modern düşüncede anlam tek bir zeminde değildir ve kaygan yapıdadır. Anlam kişiden kişiye değişirken çağdaş sanat da kendi içinde kuralları yıkmaktadır. Kavram, tüm yapıların içinde bulundurulduğu karşıtlıklara atıf yapmakla birlikte anlamın gösteren ve gösterilenden fazlası olduğunu iddia eder. DeneySEL imgeler de bu noktadan hareketle görülenin ters yüz edildiği, kendi anlamından çıkarıldığı bir pratiğe vurgu yapmaktadır.

minör yapıtları ile minör sanatların majör yapıtlarını bir araya getiren”, genellikle orta sınıfın beğeni türüdür. Popüler beğeni ise sanatsal tutku ve iddiadan uzak eserleri tercih etmekten kaynaklanır.

Estetik alımlamada beğeniye şekillendirmede kültürel sermayenin rolü olabilmektedir. “Sermaye, birikmiş emektir” (Bourdieu, 1986, s. 280). Kültürel sermaye ise, kültürle olan ilişki ve ona yatkınlık derecesiyle ilgilidir (Johnson, 2023, s. 19). Kültürel sermaye eğitim ve aile kurumları başta olmak üzere kişinin yaşam boyu biriktirdiği bir sermaye biçimidir. Bourdieu (1986, s. 282) kültürel sermayenin biçimlerini üçe ayırmaktadır. Bunlar; zihin ve bedenün uzun süreli eğilimleriyle ortaya çıkan, resim-kitap gibi kültürel ürünleri içeren ve eğitim gibi kurumsal yeterlilikleri kapsayan biçimlerdir. “Sermaye, onu elinde bulunduranlara avantaj sağlayan ve ayrıca miras mekanizmaları yoluyla biriktirilebilen ve aktarılabilen herhangi bir kaynaktır” (Bennett ve Silva, 2011, s. 430). Eğitim, yetenek, kültürel-toplumsal yapılar, tercihler, yatkınlıklar, alışkanlıklar kültürel sermayeyi oluşturmaktadır. Böylelikle sınıflar arasında müzik zevkinden boş zaman aktivitesine, sanat tercihlerinden yaşam pratiklerine kadar farklılıklar görülebilmektedir. Bourdieu (2014, s. 108) kültürel sermayeyi bir bilgi sermayesi olarak görmektedir. Bunun anlamı kültürel üretim alanına olan hakimiyet ve eğilimdir. Kişinin beğenisine göre boş zaman aktivitesi oluşturması, yaşam biçimini şekillendirmesi, yeni alışkanlıklar kazanması onun yarattığı alan ile ilgilidir. Bourdieu ve Passeron (2014, ss. 37-38) öğrencilerin eğitim ve aileden gelen sermayelerle birlikte kültürel alanlardaki (caz, avangart tiyatro, sinema, resim vb.) beğenilerinde farklılaşma olduğunu vurgulamaktadır. Örneğin avangart tiyatroya, modern müziğe, film yönetmenlerini tanımaya üst sınıfın daha fazla yatkın olduğu görülmektedir. Aynı zamanda sanat eserlerini tanıma ve sahip olma açısından yine üst sınıfın avantajlı konumu göze çarpmaktadır. Bourdieu ve Darbel (2011, s. 30) Avrupa’daki sanat müzelerine gelen ziyaretçiler üzerine yaptığı çalışmada eğitim düzeyi yüksek kişilerin müze gezilerine daha çok katılım gösterdiği sonucuna

ulaşmıştır. Burada eğitimin temel görevi kültürel sermayeyi oluşturan bilginin, istek ve beğeniye dönüşmüş halidir. “İnsanların uygulamaları veya eylemleri (davranışsal repertuarları), belirli bir alan bağlamında etkileşime giren habituslarının ve kültürel sermayelerinin sonuçlarıdır” (Edgerton ve Roberts, 2014, s.195). Bu bakış açısıyla estetik beğeni açısından kültürel sermayenin etkili bir rolü olabilmektedir.

Bourdieu (2023, s. 73) beğeniye *estetik yatkınlık* olarak tanımlarken bu süreçte alımlayan kişinin sınırlı üretim alanı ürünleri karşısında katılım göstermesinde sermayelerin rolü olduğunu vurgulamaktadır. Kitle ve popüler kültürün hâkim olduğu geniş üretim alanında ise ürünlerin alımlanışında seyircinin eğitim seviyesinin çok belirleyici olmadığı zaten tür kodlarının kitleye göre uyarlandığını belirtmektedir. “İzleyiciyi bireysel ya da kolektif olarak incelemek, estetik bir nesneyi yorumlamaktan gerçek insanların bilişsel ve duygusal tepkilerini incelemeye geçişi ifade eder” (Balme, 2008, s. 35). Film seyirciliği “seyircinin bir filmde edindiği deneyim ve izleyicinin bu deneyimi anlama biçimidir” (Comanducci, 2018, s. 18). Bu deneyimi anlama biçimi sanatın klasik kodlarını esnetmektedir. Özellikle 20.yüzyıldaki avangart akımlar seyircinin edilgen konumuyla ilgili yakınmaktadır (Fischer-Lichte, 2016, s. 170). Metne anlam veren ya da metni farklı okumalarla çeşitlendiren seyirci olmaktadır. Mesajın estetik kodlarının okunma biçimi *estetik alımlamayı* ortaya çıkarmaktadır. Estetik alımlama², kişinin sanat eserinden duyduğu beğeni ve eseri anlamlandırması ile ilgilidir. Estetik alımlama, ideolojik bir anlamdan ziyade sanatla karşılaşıldığında hissedilen beğenin kişinin kişiye farklılık göstermesi, eseri okuma biçimi ve anlamın çeşitlenmesidir. “Alımlama estetiği, yapıtın sadece bir biçimler yığını ve kurgudan oluşmadığını, çok anlamlılığın bir gereği olarak alımlayıcının düşünsel ve ruhsal dünyasında birçok düşünce ve duyguyu akla getireceğini vurgular” (Ötgün, 2009, s. 166). Sinemada estetik alımlama yapabilmenin bir şartı da görsel okuryazarlıktır. Zira imajları yorumlayabilmek, eserin anlaşılması

² Estetik alımlama kavramı daha çok edebiyat gibi sanat kuramlarında yer alsa da film çalışmalarında yeni yer eden bir kavram olmuştur. Bu çalışmada film çalışmaları açısından kavram daha detaylandırılmış ve özgün bir tartışma yapılmıştır.

için önemlidir. Bu bağlamda sinema özelinde bakılırsa estetik alımlamayı yapan, filmi yüksek sanat olarak gören ve film üzerine düşünen kişiler sinefillerdir (Chinita, 2016; Aboulaoula ve Biltereyst, 2021, s. 474). Sinefiller, film hayranlarından farklı olarak estetik beğenisini bilinçli tercihler yaparak şekillendiren kişilerdir. Bir başka deyişle sanatsal film seyircisi filmi kültürel imaj, epistemolojik bir kaynak, gündelik hayatı aşan bir olgu ve estetik bir nesne olarak görmektedir (Vahemetsa 1970; akt. Chuu vd., 2009).

Yöntem

Çalışmada yeni seyirci profilini ele almak ve güncel bir seyirci çalışması yapmak amacıyla Z kuşağı seyircisi örneklem olarak seçilmiştir. Günümüzde 21. yüzyıl becerileri, yapay zekâ ve bilişim odaklı kazanımlardan oluşmaktadır. Net nesli, görsel okuryazarlığı yüksek, görsel imgelerle kendini ifade edebilen ve onlara anlam yükleyebilen bir nesildir (Oblinger ve Oblinger, 2005). Z kuşağı hem seyirci hem de kullanıcı yönüyle net neslini oluşturmaktadır. Özellikle dijital çağın içine doğan bu kuşak için popüler kültür hız kesmeden artmaktadır. Popüler kültüre uyumlanan Z kuşağının deneysel sinemaya yüklediği anlam, yeniliklere karşı tutumları ve estetik alımlama biçimleri çalışmanın temel amacını oluşturmaktadır.

Bu doğrultuda çalışmanın araştırma soruları şu şekildedir;

- Z kuşağı seyircisinin deneysel sinema ile ilgili fikirleri nelerdir?
- Z kuşağı seyircisinin film beğenilerinde kültürel sermayenin rolü var mıdır?
- Deneysel anlatılarla karşılaşan seyircinin estetik alımlama biçimi nasıldır?

Çalışmada yarı yapılandırılmış derinlemesine görüşme tercih edilmiştir. Nitel araştırmalarda en çok kullanılan yöntemlerden biri derinlemesine görüşmedir (Yıldırım ve Şimşek, 2016, s. 41). Saha

verilerini oluşturan bu yöntemde katılımcıların cevapları üzerinden derinlemesine bir analiz yapılmaktadır. Görüşmeye başlanmadan önce katılımcıya araştırma ile ilgili bilgi verilmiş ve katılımcılar için bilgilendirilmiş gönüllü onam formu dağıtılmıştır. Verilerin eksiksiz alınması açısından ses kaydı kullanılmış, katılımcılardan ses kaydı için izin alınmıştır. Çalışma için 11.03.2024 tarih ve E.255106 sayılı etik kurul onayı alınmıştır. Görüşmeler yüz yüze ve Zoom platformu üzerinden çevrimiçi olarak gerçekleştirilmiştir. Ankara dışındaki seyircilere sosyal ağlar üzerinden ulaşılmıştır. Seyirciye ulaşılma sürecinde üniversiteler, festivaller, sinema salonları, üçüncü kişiler ve sosyal ağlar etkili olmuştur. Görüşmeler sohbetin akışına göre 30 dakika ile 50 dakika arasında gerçekleşmiştir. Çalışmanın örneklemini üniversite okuyan ya da üniversite mezunu 18-25 yaş arası Z kuşağı seyircileridir. Çalışmada 7 erkek 13 kadın olmak üzere 20 kişiyle görüşülmüştür. Seyirci cevaplarının tekrara düştüğü gözlemlendiğinde çalışma 20 kişiyle sınırlandırılmıştır. Çalışmada zengin veriler elde etmek için hem amaçlı örneklem hem de rastgele örneklem grubu oluşturulmuştur. Amaçlı örneklemin oluşturulma nedeni bilinçli bir seçim yaparak deneysel/sanat filmleri tercih eden sinema hayranı/sinefil seyircinin vereceği cevapların konunun farklı yönlerini de ortaya çıkarması beklentisidir. Deneysel/bağımsız film seçen seyircinin bu türden beklentileri, türe yönelik tutumları, seçimlerinde kültürel sermayenin rolü gibi açılardan ele alınması çalışmayı zengin kılacaktır. Katılımcılara 1-20 sayı arasında kodlar verilmiştir. K1 ile K10 dahil kişiler amaçlı örneklem grubunu, K11 ile K20 arasındaki kişiler rastgele örneklem grubunu oluşturmaktadır. Katılımcılardan ailesinin ya da kendisinin gelir sınıfını tanımlamaları istendiğinde orta ve orta üstü cevapları alınmıştır. Katılımcıların 3'ü çalışmaktadır. Geri kalan katılımcılar ise hem sosyal bilim hem de fen bilimlerinde ve farklı bölümlerde okuyan öğrencilerden oluşmaktadır.

Tablo 3
Katılımcıların bilgileri

Kodu	Örneklem Grubu	Yaşı	Cinsiyeti	Lisans Bölümü	Çalışma Durumu	Ailesinin/ Kendisinin Gelir Sınıfı
K1	Amaçlı	21	Erkek	Matematik	Öğrenci	Orta
K2	Amaçlı	22	Kadın	İletişim Bilimleri	Öğrenci	Orta
K3	Amaçlı	23	Kadın	Siyaset Bilimi	Öğrenci	Orta
K4	Amaçlı	19	Kadın	Uluslararası İlişkiler	Öğrenci	Orta
K5	Amaçlı	24	Erkek	Fotoğraf ve Video	Öğrenci	Orta
K6	Amaçlı	23	Kadın	Sosyoloji	Öğrenci	Orta
K7	Amaçlı	25	Erkek	Psikoloji	Psikolog	Orta Üstü
K8	Amaçlı	23	Kadın	Mimarlık	Öğrenci	Orta
K9	Amaçlı	25	Erkek	Türk Dili ve Edebiyatı	Öğrenci	Orta
K10	Amaçlı	24	Kadın	Opera	Öğrenci	Orta Üstü
K11	Rastgele	18	Kadın	Ekonomi	Öğrenci	Orta Üstü
K12	Rastgele	20	Kadın	Antropoloji	Öğrenci	Orta
K13	Rastgele	25	Kadın	Fizik Öğretmenliği	Fitness Antrenörü	Orta Üstü
K14	Rastgele	22	Kadın	Zootekni	Öğrenci	Orta
K15	Rastgele	22	Erkek	Çizgi Film Animasyon	Öğrenci	Orta
K16	Rastgele	25	Erkek	Bilgisayar Mühendisliği	Yazılımcı	Orta Üstü
K17	Rastgele	23	Kadın	Uluslararası İlişkiler	Öğrenci	Orta
K18	Rastgele	20	Kadın	Antropoloji	Öğrenci	Orta
K19	Rastgele	19	Kadın	Moleküler Biyoloji	Öğrenci	Orta
K20	Rastgele	21	Erkek	Halkla İlişkiler	Öğrenci	Orta Üstü

Bulgular ve Analiz

Film Beğenisinde Kültürel Sermayenin Rolü

Kültürel sermaye söz konusu olduğunda birden çok değişken görülmektedir. Örneğin aynı filmi izleyen seyircilerin filmi beğenip beğenmemesi, filmde beklentileri, filmde anlam çıkarmaları hatta duygulanımları farklı olabilmektedir. Bunun nedeni sosyal ve bilişsel faktörler, seyircinin kültürel belleği, beğeniyi oluşturan kültürel sermaye gibi birçok faktörün değişkenliğidir. Zira “izleyici,

anlamın inşasında dinamik bir katılımcı ve aktif bir aktördür” (Anupama ve Balakrishnan, 2024, s. 309). Çalışmada genç seyirciye film tercihlerinde ve beğenilerinde aldıkları eğitimin, ailenin ve sosyal çevrenin rolü olup olmadığı sorulduğunda kültürel sermayeyi oluşturan bu öğelerin belirleyici olduğu görülmüştür. “Aynı öğrenim düzeyindeki, aynı toplumsal katmandaki bireylerin, kültürel etkinlikler ve sanatsal tercihlerinde yetiştikleri ailenin kültür düzeyine göre büyük oynamalar saptanabilmektedir”.(Bourdieu ve Darbel, 2011, s.37). Eğitim durumlarına bakıldığı zaman katılımcıların hepsi lisans eğitimi görmüş ya da görmektedir.

Benzer eğitim ve ekonomik sermayeye sahip katılımcıların kültürel sermayelerini oluşturan ana aktörlerin aileden aktarılan alışkanlıklar, eğitim gördükleri bölüm ve sosyal çevrenin olduğu görülmüştür. Bourdieu (2015, s. 89) aileden aktarılmış sermaye biçimlerini miras alınmış sermaye olarak tanımlamaktadır. Aileden gelen bazı yetkinlikler, alışkanlıklar ve pratikler erken yaşlarda benimsenmektedir. Örneğin K1 boş zaman aktivitelerini şekillendirmesinde ailesinin rolü olduğunu, kardeşinin resim bölümü okumasıyla birlikte sergilere daha sık gittiğini ifade etmiştir. K11 küçük yaşlardan beri babasının kendisini tiyatroya ve sinemaya götürdüğünü ve sanatla ilgili aktiviteler yaptıklarını söylemiştir. K3 hobilerini keşfetmesinde ailesinin etkili olduğunu, çocukluğunun geçtiği İzmir’de annesiyle tiyatroya ve sinemaya gittiklerini ifade etmiştir. Opera bölümünde okuyan K10 ailesinin sanata yetkinliğini ve onlarla çeşitli aktiviteler yaptıklarını ifade etmiştir.

Seyirciler eğitim seviyesi olarak aynı düzlemde bir ortalamaya sahiplerdir. Ancak sadece eğitim düzeyi değil okudukları bölüm, üniversite yaşamı ve sosyal çevre seyircilerin kültürel sermayelerini, tercihlerini ve beğenilerini değiştirebilmektedir. Örneğin K11 okuduğu vakıf üniversitesinde tenis, voleybol ve tiyatro gibi sosyal etkinliklere katıldığını ifade etmiştir. K13 sosyal bir üniversitede okuduğunu ve hobilerini keşfetmede üniversitenin etkili olduğunu belirtmiştir. Antropoloji bölümünde okuyan K12 boş zamanlarında müze ve sergi gezmeyi sevdiğini, özellikle eğitimden sonra müzelere ilgisinin daha çok arttığını ve müzelere sıkça gittiğini söylemiştir. Uluslararası ilişkiler bölümünde okuyan K17 önceden romantik filmler izlerken bölümünde gördüğü eğitimle birlikte tarihi ve politik filmleri daha çok tercih ettiğini ve onlardan bilgi öğrendiğini ifade etmiştir. Çizgi film ve animasyon bölümünde okuyan K15 de ana akım sinemadan farklı olarak melez anlatılar izlemeye üniversiteyle başladığını söylemiştir.

“Üniversiteye başlamadan önce tek tür film seyrederdim. O da Marvel ve DC filmleri. Süper

kahraman filmlerine bayıldım. Üniversiteden sonra başka türlere de şans verdim. Hocalarım böyle filmler var bunu da izle demesiyle farklı bir yola girmiş olabilirim (Bergman, Kubrick gibi). Hem ana akım hem de sanat sineması izliyorum” (K15).

Özellikle amaçlı örneklem grubunun sanat sinemasıyla tanışmasında bölümünün, akademik birikimlerinin ve sosyal çevrenin büyük rolü olduğu görülmüştür. Yönetmenleri tanımak, oyuncudan ziyade yönetmene odaklanmak, film tüketiminde farklılıkları aramak kültürel sermayeyle ilgilidir (Bourdieu, 2015, s. 47). Kültürel sermayenin bu doğrultuda ilerlemesine yardımcı olan ise eğitimin oluşturduğu düşünce biçimi, sosyal çevre ve bireysel uğraşlardır. Örneğin K3 bağımsız sinemayı ve film festivallerini üniversitede keşfettiğini ve devamlı takip ettiğini söylemiştir. K1 sanat sinemasıyla üniversitede tanıştığını söylemiştir. Benzer şekilde psikoloji bölümünde okumuş K7 üniversite yıllarında sanat sinemasıyla tanıştığını, psikoloji eğitimiyle birlikte farkındalığının arttığını ve sanata olan bakışının değiştiğini söylemiştir.

“20 yaşıma kadar daha ana akım filmler izliyordum. Üniversite yıllarında sanat sinemasıyla tanışınca iş değişti. Daha özel bir yere oturdu. Bir gün her zaman gittiğim sinemaya bu sefer sanat filmi gelmeye başladı. Ben de biraz ön yargılıydım sıkıcıdır diye. İlk defa o filme gittim ama ilk defa kendimden çok şey buldum. Ana akım filmler daha ticari olduğu için eğlenceli şeyler oluyor, sizin seveceğiniz şeyler. Sanat sinemasında film ya da yönetmen kendini sevdirmeye çalışmıyor. Çok daha samimi bir yerden bir dert anlatmaya çalışıyor. Bu kendi derdi olur politik toplumsal bir dert olur. Bunu fark edince hayata bakışım değişti. Sanat sinemasının depresif, melankolik, sert ve gerçekçi tarafı çok yakaladı beni, kendimden bir şey buldum. Sanatın özünün o olduğunu fark ettim. Tercihlerim sinemaseverlik yerine sinefilliğe doğru gitti. Filmlerin benim için artık oyuncu filmi (Tom Cruise, Leonardo DiCaprio filmi gibi) yerine yönetmen filmi olduğunu keşfettiğim. Sonra sinema yazarlarını ve sinefilleri takip ederek

sinemaya bakışım gelişti. Bir de psikoloji bölümü okuyunca daha farkındalığınız artıyor. Bağımsız sinemaya daha yakın hale geliyorsunuz çünkü psikolojik okumalara da çok açık oluyor bağımsız sinema” (K7).

K7 okuduğu bölümün film tercihlerinde rolü olduğunu ve üniversiteyle birlikte farkındalığının arttığını vurgulamıştır. K1 de sanat filmleriyle üniversitede tanıştığını belirtmiştir. İletişim bilimlerinde okuyan K2 bölümü gereği artık filmlere daha eleştirel ve sinematografik olarak baktığını ifade etmiştir. Benzer şekilde Türk dili ve edebiyatı bölümünden mezun K9 üniversite yaşamının öncesi ve sonrasında büyük farklar olduğunu, edebiyat, müzik, sinema gibi sanat dallarını keşfetmeye başladığını söylemiştir. K9 boş zamanlarında sinema dışında müze ve sanat galerilerine gitmeyi sevdiğini belirtmiştir.

“Çok büyük fark var, üniversite öncesi ve sonrası. Üniversiteden önce futbol oynuyordum, hayatım ondan ibaretti. Başka hiçbir şey görmezdim, bilmezdim. Hatta ilk yıl üniversiteyi kazanmadım, o bana tokat gibi oldu. Dedim ki ben hiçbir şey bilmiyorum bu dünyada dedim ve keşfetmeye başladım. Dershanedeki öğretmenlerim ve arkadaşlarım ve müzisyen abim de etkili oldu. O da sanatı çok sever. Film izlemeyi çok sever. Birçok şeyi üniversitede kazandım, hala keşfetmeyi çok seviyorum. Okuduğum bölüm olan edebiyatın da çok etkisi var. Sinema ve edebiyat birbirini besleyen ikili. Özellikle uyarlama filmlere de ilgim var. Lisede sinemaya gidiyordum ama o zaman bu kadar sağlıklı ve bilinçli miydik bilemiyorum. Üniversiteden sonra bilinçli izleyici olduğumu düşünüyorum” (K9).

“Ben daha çok bağımsız film izlemeyi seviyorum. Sanırım üniversitenin etkisi var. Bölümümüm (mimarlık) illaki etkisi vardır. Bence mimarlık ve sinema çok bağlantılı şeyler. Mimarlık eğitimimin perspektif, renk, psikolojik ve sosyolojik gibi açılardan etkilediği için rolü olmuştur. Sinemada mimarlık çok kullanılıyor” (K8).

Görüldüğü üzere okudukları bölüm ya da üniversitedeki sosyal yaşam ve çevre seyircinin

tercihlerinde ve farkındalığında değişiklik yaratmaktadır. Akademik eğitimin yanı sıra görsel okuryazarlığın seyircinin sanata bakışını geçmişte ve şu an farklı değerlendirebildiğini göstermiştir. Özellikle güzel sanatların bir bölümünde okuyan ya da sanatla ilgili ders almış kişilerin diğer kişilere oranla sanata daha detaylı, derin ve felsefi baktıkları görülmüştür. Zira “yapıtın anlaşılması (...) izleyicinin sanatsal formasyonuna bağlıdır.” (Bourdieu, 2015, s. 52). Örneğin mimarlık bölümü okuyan K8 aldığı eğitimden sonra filmlere hem perspektif, renk gibi teknik açılardan hem de psikolojik, sosyolojik ve mekânsal olarak baktığını söylemiştir. Fotoğraf ve video bölümünde okuyan K5 aldığı estetik ve sanat dersleriyle birlikte hayata ve sanata daha felsefi baktığını, katıldığı akademik oluşumların bakış açısını genişlettiğini ifade etmiştir. K5 aynı zamanda film festivallerine hem izleyici olarak katıldığını hem de görev aldığını söylemiştir. Güzel sanatlar lisesi mezunu olan ve üniversitede opera okuyan K10 film festivallerine katıldığını ve resim, müzik gibi diğer alanlarda okuyan arkadaşlarıyla yaptıkları sosyal etkinliklerin bu alanlarda yoğunlaştığını söylemiştir. Antropoloji bölümünde okuyan K18 de felsefe kamplarına katıldığını, riütel çalışmaları ve dramaturji gibi alanları keşfettikten sonra Dogville gibi daha performatif filmlere yöneldiğini belirtmiştir.

Film beğenilerinin öğrenilmesi amaçlanan bir diğer soruda seyircilerin bir filmi beğenmelerindeki unsurların ne olduğu üzerinde durulmuş, kültürel sermayenin beğeni üzerindeki rolü öğrenilmeye çalışılmıştır. Hem ana akım hem de sanat filmi izleyen seyirciler beğenideki temel unsurları duygu, gerçeklik ve anlatı (senaryo, sinematografi) olarak cevaplamıştır. Bu duygu beklentisi bazı seyircilerde özdeşleşme ve haz üzerine bir beklentiye daha çok sanat filmi izleyen seyircilerde özdeşleşmeden ziyade imajların etkisinin güçlü olduğu yoğun- imgeye karşılık gelmektedir (Escobar, 2023, s. 424). Yoğun imge, duygusal deneyime odaklanan ve anlam için katılım bekleyen imgedir. Rastgele örneklem gurubundaki seyirciler filminden haz, eğlence, şaşırma, heyecanlanma beklentisine girerek duygulanım beklemekte, amaçlı örneklem grubu ise sonunu tahmin ettiği filmler yerine beklenti içinde olup anlamaya çalıştığı ve

duygusunu hissettiği filmleri daha çok sevdiğini belirtmiştir. Sanat filmi/bağımsız film izleyen seyircilerin özdeşleşme yerine yoğun-imge odaklı duygulanım ve düşünömsellik bekledikleri sonucuna ulaşılmıştır. Örneğin K1, K6 ve K8 izlediği film üzerine düşünmeyi sevdiğini ve senaryo, kamera açısı gibi anlatı öğelerini önemsedğini ifade etmiştir.

Özetlenecek olursa rastgele örneklem grubunun film beğenisini oluşturan unsurlar daha çok popüler kültür odaklı etmenlerdir. Bunlar ana akım filmler, yıldız oyuncular, etkileyici sinematografiler ve dinamik bir anlatı yapısıdır. Seyircilerin beğeni biçimlerinde aileden gelen kültürel sermaye ile okul ve sosyal çevrenin rolü bulunmaktadır. Amaçlı örneklem grubu bir filmi beğenmelerindeki unsurları daha estetik, felsefi, bilişsel ve sanatsal ifade ederken, rastgele örneklem grubundaki seyirciler filmin vaat ettiği klasik anlatıyı ve yarattığı etkiyi merkeze almaktadır. Bourdieu'nun (2015, s. 32) beğeni sınıflandırmalarında "sanatsal tutku ve iddiadan uzak eserleri tercih etmekten kaynaklanan popüler beğeni" kavramı, araştırmada rastgele örneklem grubunun beğeni biçimlerine karşılık gelmektedir. Amaçlı örneklem grubu için film beğenisi, Bourdieu'nun (2015, s. 32) eğitim seviyesiyle beraber artan *meşru beğeni* kavramına karşılık gelmektedir. Seyirciler aldıkları eğitim, kişisel gelişim ve filme yükledikleri anlam göz önüne alındığında daha seçici bir beğeni sunmaktadır.

Farklı Bir Görme Biçimi: DeneySEL Sinema

Seyircinin klasik anlatı dışında deneySEL/farklı anlatılara sahip filmlere olan yaklaşımını öğrenmek adına öncelikle onlara deneySEL sanat/deneySEL sinema ya da avangart sanat kavramlarını bilip bilmedikleri ve kavramın ne ifade ettiğini sorulmuştur. Amaçlı örneklem grubundaki bağımsız film seyircileri bu kavrama aşina olduklarını ifade etmiştir. Bununla birlikte seyircilere deneySEL anlatının ne olduğu aktarıldıktan sonra onlara bu tür yenilikçi ve farklı anlatılara karşı ne düşündükleri sorulmuştur.

Farklı bölümlerde okuyan öğrencilerin deneySEL sinemayı tanımlarken kullandıkları ifadeler,

sinema jargonuna çok yakın ifadelerdir. Aralarında doğrudan sinema dersi alan seyircilerin yanı sıra farklı alanlarda okuyan ve sinemaya ilgi duyan seyircilerin verdikleri cevaplarda bu bağlamda estetik yatkınlık görülebilmektedir. "Okul, akademik bir yatkınlık veya öğrenmeye dönük bir yatkınlık, yani sanat eserlerinin değerinin bilinmesi ve sanat eserlerini benimsemeyi sağlayacak araçları benimsemeye dönük kalıcı ve kapsamlı bir yatkınlık aşılmasını da gözetir." (Bourdieu ve Darbel, 2011, s. 84). Bu bağlamda sanatla ilgili herhangi bir eğitim alan ya da kişisel gelişim gösteren kişilerin sanat terminolojisini kullandığı dikkat çekmiştir (örneğin Dogma 95, anlatı, Dada, Sürrealizm, kalıpların dışında vb.). Bu kişilerin sanata olan bakışı daha derinliktir ve diğer seyircilere nazaran deneySEL sinemaya dair bilgileri daha fazladır.

Estetik akıcılık, yüksek sanatsal değerlere sahip, yeniliğe açık ve yaratıcılığı seven kişilerin bir özelliği olmaktadır (Silvia, 2007). Estetik akıcılık, amaçlı örneklem grubunda görülmektedir. Bu kişilerin yönetmenleri ve filmleri tanıma, sinema kavramlarını bilme, filme dair bakış açısı geliştirme ve estetik alımlama özellikleri diğer gruba nazaran daha çeşitli ve derinliktir. Katılımcılar aynı zamanda farklı ve yenilikçi anlatıları sevdiklerini belirtmişlerdir. Popüler film izleyen örneklem grubuna deneySEL sinema/avangart sanat gibi kavramlar ve film tercihlerinde deneySEL ve farklı anlatıların yeri sorulduğunda bu alana ilgilerinin olmadığı görülmüştür. Katılımcılar deneySEL sanatın ne olduğunu bilmediklerini ve duymadıklarını ifade etmiştir. Ancak katılımcılara kavram açıklandıktan sonra farklı ve yenilikçi anlatıları sevip sevmedikleri sorulduğunda çoğunluğu aynı şeyleri izlemekten sıkıldıklarını ve yeni şeyleri sevebileceklerini vurgulamışlardır.

Türk sinemasını popüler filmlerden ibaret gören genç seyirci, en çok aynı tema ve anlatılardan yakınmaktadır. Bunun tersine farklı ve yeni bir şey görmek istediğini söylemelerine rağmen seyircinin alternatif film bulma çabasına girmedeği görülmüştür. Genç seyircinin beklentisi anlamın olduğu ama aynı türün tekrarı olmayan melez filmlerin üretilmesidir. Rastgele örneklem grubunun

bu cevabı tüketim odaklı popüler kültürün yarattığı bir paradoks olarak yorumlanabilmektedir. Amaçlı örneklem grubunda ise Türk sinemasının bağımsız filmleri hakkında bilgi sahibi oldukları ve deneysel/yenilikçi anlatılara sahip filmleri beğendikleri görülmüştür.

DeneySEL imajlarla Karşılaşma ve Estetik Alımlama

Sinema araştırmalarında metin yerine seyirci odaklı çalışmalar, seyircinin anlam üretmedeki rolüne odaklanmıştır. “İzleyici, filmsel metinle bir çarpışmayla karşılaşır ve bu bazen örtüşme bazen de dışlama yoluyla düşüncelerini yeniden yapılandırmasına neden olur” (Anupama ve Balakrishnan, 2024, s. 312). Bu bağlamda her seyirci, filmle karşılaştığında başka şeyler düşünebilmekte ve hissedebilmektedir. Bourdieu (2023, s. 73) bunu estetik yatkınlık kavramıyla açıklamaktadır. Öznel bir yargı olabilen estetik, seyircilerin filmi nasıl alımladıklarına göre değişebilmektedir. Bilhassa deneysel imajlar, teknik unsurların kullanımında estetik denemelere açık bir alan olmaktadır.

Seyircilere deneysel anlatıların olduğu filmlerden bir kolaj³ izletilmiştir. Bu videoda sinema tarihinin başlangıcından günümüze kadar deneysel imajları barındıran filmler yer almıştır. Kolajda hem Türk sinemasından örnekler hem de dünya sinemasından deneysel imajlara yer veren filmler bulunmaktadır. 10 dakikalık bu videonun ardından onlara film sahnelerindeki deneysel imajların kendilerine ne çağrıştırdığı, düşünceleri ve duyguları sorulmuştur. Özellikle rastgele örneklem grubu için bu bir ilk karşılaşma olmaktadır. Seyirciler daha önce hiç izlemediği türde ve stildeki filmleri deneyimlemişlerdir.

DeneySEL imajlarla ilk kez karşılaşan popüler film seyircileri için bu “farklı ve ürkütücü” bir deneyim olmuştur. Gösterilen filmlerde deneysel imajlar kategorisi içinde korku-fantastik imgeler, dans imgeleri, rüya ve bilinçaltı imgeler, sinematografik

imgeler, ses-imajlar ve yapı-bozum imgelerinin tümü yer almaktadır. Daha önce klasik anlatı dışındaki bir deneysel anlatıyla karşılaşmamış seyirci, deneysel imajların cesur, farklı ve zorlayıcı yönüne vurgu yapmıştır.

“İzlediğim sahneler beni rahatsız etti. Anlam aramaya çalıştım. Gerildim. Özellikle Türk sinemasındaki son sahnelerde huzursuzluk hissettirdim. Karışık geldi. Tedirgin edici olarak ifade edebilirim” (K13).

Seyircilere gösterilen sahnelerle ilgili duyguları, düşünceleri ve sahnelerin yarattığı çağrışımlar sorulmuştur. Onlara filmleri analiz etmeleri ya da anlatmaları istenmemiştir. Ancak K12 filmleri etkileyici bulduğunu ifade etmiş ve özellikle etkilendiği sahneleri analiz etmiştir. Genelde popüler film izleyen K12 izlediği sahneleri anlamlandırmaya çalışmış ve film analizi şeklinde yorumlamıştır. K12’nin alıştığı klasik anlatının dışında bir anlatı olmasına rağmen imajları yorumlama biçimi dikkat çekicidir. Seyirci aktif bir konumda bulunarak imajları yorumlamakta ve üzerine düşünmektedir. Aynı zamanda K12 sahnelerin ilgisini çektiği ve gösterilen filmleri izlemek istediğini ifade etmiştir.

“Kadının sanatsal bir şekilde haykırımlarını izleyici tarafına geçirmeye çalıştığını görüyorum. Ayrıca siyah çarşaf benzeri kostümün içine aynadan yüz çizilmiş, burada da ölüm meleğini ve ölümü çağrıştırdığını düşünüyorum. Ayna detayının ise her canlının ölümünün, kendi yaptıkları üzerine olacağını yansıtmak istediğini düşünüyorum. Tüm sahneleri izleyince gösterilen sanatın hayatımızın illaki bir köşesinden bizlerle iç içe olduğunu düşündüm. Bu kısa sahneler dikkatimi çekerek filmleri bularak izleme isteği uyandırdı” (K12).

Benzer şekilde K20 de gösterilen filmleri ilk kez gördüğünü ve izlemek istediğini belirtmiştir. Seyirci, sahnelerin kendisinde sevinç, yalnızlık,

³ Gösterilen filmler; *Entracte*, *Ballet Mecanique*, *Meshes of the Afternoon*, *Stellar*, *Kameralı Adam*, *Yuva*, *13+*, *Sen Aydınlatırsın Geceyi*, *Koca Dünya*, *Kuru Otlar Üstüne*.
Drive linki: https://drive.google.com/file/d/1nwtQ91kbVJcMeL_UDSuWJh1w_77Q3SZ/view

korku gibi farklı duyguları düşündürdüğünü söylemiştir. K20 deneyisel sinemanın kendisinde yarattığı çağrışımları ise gizem, yaşam ve detay olarak özetlemiştir. Popüler film seyircisinin yoğun- imaja sahip filmlerden sahneler izledikten sonra bu görme biçimine ılımlı yaklaştığı görülmüştür. Seyirciler, deneyisel sinemayı farklı, zorlayıcı ama yenilikçi bulmuşlardır.

“Özellikle Yuva filmini ilk kez görmüş oldum, ilgimi de çekti. Hem çekildiği ortam hem de bilinmezliği hoşuma gitti. Onun devamındaki filmde de daha gerilim teması hakimdi ve o film de hoş gözüktü bana. Özellikle normalde izlediklerime kıyasla çok farklı, olaydan daha çok ortama odaklanılmış gibi. Daha çok estetiğe odaklanılmış gibi gözüküyor. Farklı yapan en büyük şeylerden birisi bu bence. Benim normal bildiğim hikâye anlatımına kıyasla bana fazlasıyla yenilikçi geldi” (K11).

“Farklı bakış açıları geliştirmek için mi yoksa sırf farklılık olsun diye mi bilmiyorum ama özellikle çekim farklılıkları çok dikkatimi çekti. Tersten, ya da aynı kişiyi farklı açıdan hızlı geçişlerle göstermesi benim odaklanmamı sağladı. Tek bir duygu yaratmadı bende o yüzden net bir şey söyleyemeyeceğim. Üzülenle üzüldüm, boşlukta olanla boşluğa düştüm, mutlu olanla mutlu oldum” (K14).

“Varoluşsal soruları ve içsel çatışmaları çağrıştırdı bana. İzleyiciyi düşündürmeye ve duygusal olarak etkilemeye yönelik karmaşık ve sembolik bir anlatım tarzları vardı. Ayrıca melankoli, yalnızlık ve hayatın anlamı üzerine derin düşünceleri çağrıştıracaktır. Benim estetik algıma hitap etti. Alternatif yapısal yaklaşımları severim. Bu bazı izleyiciler için alışılmadık veya rahatsız edici olabilir ancak benim için derinlikli ve incelikli bir sinema deneyimi sunar. Bu nedenle sanatın farklı ifade biçimlerini keşfetmek benim için değerli. Bir animasyon sanatçısı adayı olarak bu tarz yaklaşımları incelemek önemli. Bana son derece yenilikçi geldi” (K16).

Seyirciler izledikleri sahneler üzerine düşünüp, onları anlamlandırmaya çalışmıştır. Popüler film seyircisinin bu cevapları alternatif bir sinema

deneyimine açık olduklarını ve yenilikçi bakış açılarına olumlu yaklaştıklarını göstermektedir. Böylelikle deneyisel sinema, farklı bir bakış açısı sunarak estetik alımlama yapılmasının önünü açmaktadır. Örneğin K12 filmleri bulup izlemek istediğini söylemiş, K16 hiç izlemediği bu türün derinlikli ve incelikli bir deneyim sunduğunu ifade etmiş, K14 çekim farklılıklarının dikkatini çektiğini belirtmiş, K11 ise izlediği klasik filmlerden farklı olarak deneyisel sinemanın yenilikçi olduğunu söylemiştir. Aynı zamanda seyircilerin filmlere iyi-kötü gibi yüzeysel yaklaşımdan ziyade filmleri analiz ettiği ve detaylı olarak duygu ve düşüncelerini aktardığı gözlemlenmiştir. Hem popüler film hem de bağımsız film izleyen Antropoloji bölümünde okuyan K18 deneyisel filmlerin yarattığı çağrışımları bilinçaltı, düzensizlik ve çeşitlilik olarak ifade etmiştir. K18 sahnelerle ilgili ayrıntılı, felsefi ve derinlikli yorumlarda bulunmuştur. K18 aldığı antropoloji eğitiminin izlerini filmlerde görmüş ve analizlerini akademik bilgi birikimi doğrultusunda yapmıştır. Seyirci, deneyisel imajlardan rüya ve bilinçaltı imajların kullanımına dikkat çekmiştir. Bunun yanı sıra seyirci deneyisel anlatıyı yenilikçi ve etkileyici bulduğunu ifade etmiştir.

“Deneyisel sinemayı, görsel sanatlar açısından insanın bilinç altına açılan bir yol olarak değerlendiriyorum. Bize gösterilen şeyler ve ardındaki duygusal anlamların bireysel olarak insan zihninde ve kültüründe anlamları olabilir fakat görüşmemizde de bahsettiğim gibi bunları rastgele değil kullanılmak istenilen bağlamda doğru bir şekilde yapmak gerekir. Düzensizlik de düzenli bir şekilde anlatılabilir. Neyin olup neyin olmaması gerektiğine de sınırim yapılan filmin bütünü ve yapısı karar verecektir. Kültürü de işin içine karıştırdım çünkü bazı kültürel anlamların ve mitlerin görsel olarak açığa çıkışının bir ustalık becerisi olduğunu düşünüyorum. Örneğin bana ilettiğiniz derlemedeki sahnelerde gözyaşının kan olarak gelmesi, ayna metaforunun kullanılması (o filmleri hatırladığım için bu yorumu yapıyorum) yerinde kullanılan ve derin anlam örüntülerine sahip olan şeyler. Bu derlemede de çoğunlukla bilinçaltının açığa çıkışını izledim. Yaşadığım görsel deneyim bana normalde bilincimde düzenli halde gibi görünen; duyguların, kategorilerin

ve anlamların aslında düzensiz bir yüzünün olabileceği ve o halde de sınırsız bir anlatıma sahip olabileceğini düşündürdü. Filmdeki sembolik anlatımların birçoğu beni etkiledi, insan deneyiminin ne kadar çeşitli ve renkli olabileceğini gözler önüne seriyor ve gerçekten bu yöntemin dünya üzerinde çok güzel örnekleri var. Çok heyecan verici buluyorum. İnsan türü olarak meraklı bir yapıya sahip olduğumuz için, insan deneyiminin ve duyguların sınırlarıyla oynamak ve bunu sanatın bir yüzüyle yapmak izleyici açısından çok keyifli" (K18).

Böylelikle rastgele örneklem grubunun deneysel sinemayla ilk kez karşılaşmalarında estetik alımlama yapma potansiyelinin yüksek olduğu gözlemlenmiştir. Çünkü seyirciler son derece detaylı ve üzerine düşünülmüş cevaplar vermiştir. Seyirciler aktif bir konuma geçerek gösterilen kodları açıklamaya çalışmış ve bu anlatıyı yenilikçi ve estetik bulduklarını ifade etmişlerdir. Seyirciler farklı bir görme biçimiyle temas ederek deneysel imajlara sahip filmleri izlemek istediklerini söylemişlerdir. Bu durum genç seyirci için klasik anlatı dışında görme biçimlerinin çeşitlenmesi gerektiği önermesini desteklemektedir. Zira popüler film seyircisinin sinemaya yüklediği anlam genellikle boş zaman aktivitesi ve eğlence iken deneysel anlatıyla karşılaşmalarından sonra daha detaylı, felsefi ve estetik alımlamaya yakın bir anlam bulma arayışı içinde oldukları görülmüştür. Özellikle bazı seyirciler gösterilen deneysel filmleri not edip sonrasında izleyeceklerini ifade etmiştir.

Amaçlı örneklem grubunu oluşturan sanat filmi seyircisi ise deneysel imajlara sahip filmlerin çoğuna aşinadır. Ancak bazıları bu filmleri deneysel imajlar içinde düşünmediğini ve bu gözle izledikten sonra filmleri tekrar düşündüğünü ifade etmiştir. Bazı seyirciler ise gösterilen filmleri tekrar hatırlayarak sevdiği filmler içine dahil etmiştir. Seyirciler deneysel sinemanın cesur ve yenilikçi tarzına vurgu yapmıştır.

"Bunu söylemem gerek. Nasıl olur da aklıma Ingmar Bergman gelmez. Özellikle Persona

ve 7. Mühür filmlerini çok severim. Videoyu çok beğendim. Seçilen filmlerin bir kısmını izlemesem de estetik olarak etkileyiciydi. Filmlerin yarattığı çağrışımları gizem, heyecan ve yabancılaşma olarak tanımlayabilirim" (K1).

"Gösterdiğiniz filmler arasında yüz sene öncesiyle yüz sonra sonrasındaki filmlerin nasıl değişim geçirdiğini ancak hepsinin hâlâ nasıl insana özgü ve insanın duygularını ortaya çıkartacak imgeler kullandıklarını görebiliyorum. Az önce Sen Aydınlatırsın Geceyi filmi nasıl aklıma gelmedi hayret ediyorum. İlk önce söylemem gereken filmlerdendi. Sinemanın insanı anlatmanın en güçlü olduğu sanat dalı olduğunu düşünüyorum. Sunduğunuz bu filmler insanın yeraltında kalan duygularını canlandırıyor. Bu güçlü sanat dalının çeşitliliğini ve neyi, ne şekilde, nasıl farklı bağlamlarda anlatabileceğini kanıtlıyor" (K9).

"İzlediğim sahnelerin kendi içlerinde bir karmaşası ve ilginçliği var ama göz aşinalığından olsa gerek garipsemeden izledim. Deneysel işlerin olduğu sahnelerde özellikle orijinal seslerinin kullanıldığı film kesitlerinde, görüntü haricinde sesin de ne kadar etkileyici olduğunu düşündüm. Çoğu sahne estetik zevklerime uyuyordu. Beni rahatsız eden bir sahne olmadı. Son olarak film sahneleri bende netlik, rahatlık, karmaşıklık gibi çağrışımlar yarattı" (K2).

Amaçlı örneklem grubundaki seyircilerin diğer seyirciler gibi estetik alımlama yatkın bir biçimde sanatın amacını, imajların düşünsel yanını, tekniğin olanaklarını ve bilinçaltı gibi soyut kavramların kullanışını ele alarak filmleri değerlendirdikleri görülmüştür. Seyirciler bağımsız sinema anlatısına aşina olduklarını ifade etmiş ve deneysel anlatının ses-imajları kullanma biçimine, yabancılaşma etkisine, yeni teknik denemelerine vurgu yapmıştır. K8 deneysel anlatıyı teknik, kaotik, psikolojik olarak tanımlamıştır. K7 de deneysel anlatıyı gizemli, melankolik ve nostaljik bulmuştur. Aynı zamanda K7 deneysel anlatının ne olduğu üzerine konuşulduktan ve filmler gösterildikten sonra Kuru Otlar Üstüne filmindeki banyo sahnesini

deneySEL bir yabancılaşma tekniği olduğunu yeni fark ettiğini ifade etmiştir. K10 da benzer şekilde deneySEL sinemayı melankoli, yalnızlık ve mücadele kavramları ile tanımlamıştır.

Sonuç ve Öneriler

Sanattaki denemeler, sanat akımlarının oluşmasına zemin hazırlamış ve özellikle kalıpların dışına çıkan avangart hareketlerle çeşitlenmiştir. Avangart sanat hareketleri sanata yüklenen anlamı değiştirmiştir. Biçimde yapılan form değişiklikleri estetik obje (nesne) ve onu alımlayan estetik suje (özne) ilişkisinde yeni soruların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sanat nedir? Sanatın formları var mıdır? Onu algılayan öznenin rolü nedir? Estetik nedir? gibi sorular özne ve nesne arasındaki dinamiklerin sorgulanmasına yol açmıştır. DeneySEL filmlerde seyirciden estetik alımlama yapılması beklenilmektedir. Bourdieu'nun sanatsal yatkınlık olarak tanımladığı bu kavram çalışmada film seyirciliği için *estetik alımlama* olarak önerilmektedir. Estetik alımlama, klasik bir görme biçimi dışında eseri farklı yorumlamak ve eser karşısında beğeni duymaktır.

Seyirci çalışmalarında seyircinin beğenileri, tercihleri, fikirleri, eseri anlamlandırması önemli bir yer tutmaktadır. Bu çalışmada genç seyircinin deneySEL sinema ile ilgili fikirleri öğrenilmeye çalışılmış ve estetik alımlama biçimlerinde kültürel sermayenin rolü sorgulanmıştır. Çalışma kapsamında 18-25 yaş arası Z kuşağı seyircisi ile görüşülmüştür. Eğitim seviyesine bakıldığında hepsi lisans eğitimi gören/görmüş seyircilerin kültürel sermayesi ve film beğenisindeki farklılıklar edinilmiş sermaye ve okudukları bölümle orantılı akademik sermayeden kaynaklandığı görülmüştür. Eğitim sermayesinin sanatla kesiştiği seyircilerin sanat bilgisi ve yatkınlığının yüksek olduğu gözlemlenmiş ve bu kişilerin kültürel sermayelerinin daha gelişkin olduğu tespit edilmiştir. Kendi film kültürünü oluşturan amaçlı örneklem grubu için film beğenisi, Bourdieu'nun eğitim seviyesiyle beraber artan *meşru beğeni* kavramına karşılık gelmektedir. Seyirciler aldıkları eğitim, kişisel gelişim ve filme yükledikleri anlam göz önüne alındığında daha seçici bir beğeni sunmaktadır.

Sanat/bağımsız film izleyen seyircilerin özdeşleşme yerine filmde yoğun-imge odaklı duygulanım ve düşünömsellik bekledikleri sonucuna ulaşılmıştır. Rastgele örneklem grubunun film beğenisini oluşturan unsurlar daha çok popüler kültür odaklı etmenlerdir.

DeneySEL filmlerden sahneler izletildikten sonra sanat filmi seyircileri ve popüler film seyircilerinin estetik alımlama yaptığı ve aktif bir seyirci konumunda olduğu görölmüştür. Seyirciler filmleri kendiliğinden analiz etmeye başlamış, filmler üzerine düşünmüş ve filmlerin kendilerinde birden çok duyguyu hissettirdiğini ifade etmiştir. İlk kez bu filmlerle ve deneySEL türle karşılaşan seyirciler iyi-kötü gibi yüzeysel ifadelerden kaçarak filmleri felsefi ve estetik bir analize tabii tutmuştur. Öncesinde popüler filmler tercih eden ve sinemayı eğlence olarak gören seyirci, bu zamana kadar verdiği cevapların aksine deneySEL imajlara karşılaştıktan sonra amaçlı örneklem grubundaki seyirciler gibi filme özenli, detaylı ve sorgulayıcı yaklaştıkları görölmüştür. Böylelikle seyirci aktif bir konuma geçerek ve alıştığı görme biçiminin aksine estetik bir alımlama yaparak filmleri değerlendirmiştir. Amaçlı örneklem grubu ise önceki cevaplara tutarlı bir biçimde yine sinemayı düşünSEL bir sanat olarak yorumlamış ve gösterilen filmlerin sinema için bir yenilik olduğunu ifade etmiştir. Amaçlı örneklem grubundaki sanat filmi seyircileri deneySEL anlatıyı melankolik, sanatsal, estetik ve bilinçaltı gibi soyut duyguların dışavurumu olarak değerlendirmiştir. Genel olarak tüm seyirciler deneySEL sinemayı yenilikçi, tekinsiz ve cesur bulmuştur. Bu bağlamda filmlerin yaratmak istediği huzursuzluk, gerginlik, yenilik gibi duygulanımların ve estetik-felsefi düşünSEL imajların genç seyircide karşılık bulduğu söylenebilir. Böylelikle deneySEL sinemanın seyircide estetik alımlama biçimlerine olanak verdiği görölmüştür. Bir başka ifadeyle deneySEL sinema, farklı bir görme biçimi yaratarak genç seyirci için yeni anlamlandırmalara açık bir alan olmaktadır. Zira imajları yorumlamak, üzerine düşünmek, anlamın izini sürmek aktif bir seyircinin varlığını zorunlu kılmakla birlikte mesajı açıklamak kültürel sermayenin bir getirisi olmaktadır. Seyircilerin farklı lisans bölümlerinde okuduğu

göz önüne alındığında eğitim bilgisi önemli bir görsel okuryazarlık sağlamakla birlikte sinema ile ilgilenen amaçlı örneklem grubunun sorulan tüm sorularda sinemayı daha özel bir yere koyduğu görülmüştür. Ancak film izletildikten sonra deneySEL anlatıya yönelik sorularda tüm seyircilerin cevapları birbirine yakın biçimde olmuştur. İlk kez deneySEL anlatıyla karşılaşan seyirciler, bu türü yenilikçi ve estetik bulmuştur. DeneySEL anlatılarla karşılaştıktan sonra genç seyircide Silvia'nın (2007) deneyime olanak veren estetik akıcılık, Bourdieu'nun (2023, s. 73) bir eseri anlama yetisini ifade eden estetik yatkınlık ve çalışmanın odaklandığı çok anlamlılığın önünü açan estetik alımlamanın karşılığının olduğu görülmüştür.

Elde edilen veriler ışığında çalışmanın önerisi bölüm fark etmeksizin üniversite müfredatlarına alan dışı seçmeli ders olarak sanat ve perspektif, estetik, deneySEL sanat, sanat okuryazarlığı, görsel okuryazarlık gibi derslerin eklenmesidir. Örneğin matematik bölümünde okuyan ancak sinemaya olan ilgisi sayesinde sinema kulüplerine üye olan katılımcının, sinemaya sanatsal bir anlam atfettiği ve sinema jargonlarını kullandığı görülmüştür. Katılımcı, film analizleri okuyarak kendisini geliştirdiğini ifade etmiştir. Böylelikle genç seyircinin kültürel sermayesini popüler kültürden uzaklaşarak çeşitlendirebileceği düşünülmektedir. Zira bazı seyirciler üniversite öncesi ve sonrası şeklinde ayrımlar yaparak beğeni biçimlerinde yaşadıkları değişimi aktarmıştır. Aynı zamanda bazı katılımcılar üniversitede aldığı dersler ve öğretim üyelerinin önerileriyle farklı anlatılara sahip filmlerle tanıştığını ifade etmiştir. Görünüyorki aile, eğitim, sosyal çevre, bireysel uğraşlar ve dijital çağ kültürel sermayenin bileşenleri olarak genç seyircinin beğeni ve tercihlerinde rol oynamaktadır. Sanat ve sinema ile ilgili alan dışı seçmeli dersler, üniversite kulüpleri, sosyal etkinlikler genç seyircinin kültürel sermayesini arttırırken estetik beğenilerinde olumlu değişiklikler yapabilir. Bu da sanata karşı yeni bir görme biçimini ortaya çıkaracaktır. Böylelikle Bourdieu'nun estetik değerlendirmelerden uzak popüler beğenisi yerini eğitim ve bireysel uğraşlarla gelişen meşru beğeniye bırakacaktır.

Kaynaklar

- Aboulaoula, S. ve Biltereyst, D. (2021). Corona cinephilia: a qualitative audience study on cinephile places, spaces and the impact of covid-19 on urban cinephilia in the city of ghent", Belgium. *Participation*, 18 (2), 473–497.
- Adanır, O. (2007). *İşitsel ve görsel anlam üretimi*. +1 Kitap.
- Akbulut, D. (2012). *Sinemanın ilkleri: Belgesel ve deneySEL sinema*. Etik Yayınları.
- Arısoy, E. (2021). Türk sinemasında ses-imajın sinematografik anlatıdaki yeri 2000-2018 [Yayınlanmış Doktora Tezi], Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi.
- Arnheim, R. (2002). *Sanat olarak sinema*. (R. Ünal, Çev.). Öteki Yayınevi.
- Aytaş, M. (2021) Sinemanın sanatını genişletmek: Sanattan sinemaya avant-garde tavır, içinde *DeneySEL sinema*. (Editörler, A. Can, M. Aytaş & N. A. Konya). Tablet kitabevi.
- Badiou, A. (2013). *Cinema*. Polity Press.
- Balme, C.B. (2008). *Theatre studies*. Cambridge University Press.
- Bennett, T. & Silva, E. (2011). Introduction: cultural capital—histories, limits, prospects, *Poetics*, 39, 427–443.
- Berger, J. (2014). *Görme biçimleri*. (Y. Salman, Çev.). Metis Yayınları.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2009). *Film sanatı*. (E. Yılmaz ve E.S. Onat, Çev.), De Ki Basım Yayın.
- Botz-Bornstein, T. (2011). *Filmler ve rüyalar*. (Çev. C. Soydemir). Metis Yayınları.
- Bourdieu, P. (1986). The Forms of capital, trans. Richard Nice, chapter 9 in John G. Richardson (ed.), *handbook of theory and research for the sociology of education*. Greenwood Press, Westport, CN.

- Bourdieu, P. ve Darbel, A. (2011). *Sanat sevdası*. (S. Canbolat, Çev.). Metis Yayınları.
- Bourdieu, P. ve Passeron, J.C. (2014). *Vârisler, öğrenciler ve kültür*. (L. Ünsaldı ve A. S ü m e r , Çev.). Heretik Yayıncılık.
- Bourdieu, P. (2015). *Ayırım, beğeni yargısının toplumsal eleştirisi*. (D. Fırat Şannan ve A. G. Berkkurt, Çev.). Heretik Yayınları.
- Can, A. (2010). *Kısa film*. Tablet Kitabevi, 2. baskı.
- Cardullo, B. (2011). Art-house cinema, avant-garde film, and dramatic modernism, *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 45, No. 2 (Summer 2011), 1-16.
- Chamberlin, P. (1960). The art film and its audiences: i. allies, not enemies: commercial and nontheatrical experience on the West Coast. *Film Quarterly*, 14(2), 36-39.
- Chinata, F. (2016). Meta-cinematic cultism: Between high and low culture, *Avanca/Cinema*, 2016, 28-40.
- Chuu, S.L.H., Chang J.C. & Zaichowsky, J. L., (2009) exploring art film audiences: A marketig analysis, *Journal of Promotion Management*, 15:1, 212-228.
- Clarke, J. (2012). *Sinema akımları*. (Ç. E. Babaoğlu, Çev.). Kalkedon Yayıncılık.
- Comanducci, C. (2018). *Spectatorship and film theory*. Palgrave Macmillan.
- Deleuze, G., (2000). *Cinema 2, The Time- Image*, The Athlone Press.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema I: Hareket imge*. (S. Özdemir, Çev.) Norgunk.
- Diken Yücel (2020). Türk Sinemasında seyir ve seyirci çalışmalarında akademik alanyazına bakış, (ed. Aydan Özsoy). *Sinema, seyir ve seyirci* (içinde), ss. 29-52. Literatürk Yayınevi.
- Eagleman, D. & Brandt, A. (2019). *Yaratıcı tür*. (Z. Arık Tozar, Çev.). Domingo.
- Escobar, C. (2023). The intensive-image in Deleuze's film-philosophy, Edinburg University Press.
- Fischer-Lichte, E. (2016). "The art of spectatorship", *Journal of Contemporary Drama in English*, 4(1), 164-17.
- İnceoğlu, Ç. (2014). Türkiye'de akademik sinema yazınının on yılı (2002-2011) bibliyometrik bir analiz, *Selçuk İletişim* 8 (3): 182-200.
- Hayri Çölaşan (2022, Mayıs 5) Film Festivalleri, [https://sadibey.com/dosyalar/Gerekli_Seyler Festival_Degerlendirmesi_13.pdf](https://sadibey.com/dosyalar/Gerekli_Seyler_Festival_Degerlendirmesi_13.pdf)
- Johnson, R. (2023). Pierre Bourdieu'nun sanat, edebiyat ve kültür sosyolojisi- Sunuş, içinde *Kültür Üretimi*, yazar Pierre Bourdieu, (S. Yardımcı ve E. Gen, Çev.). İletişim Yayınları.
- Kaliç, S. (1992). *Deneyisel sinemanın kısa tarihi*. Hil Yayın
- Kant, I. (1911, 2024, Şubat 2). *The Critique of Judgement*. (Meredith, J. C., Çev.). <http://www.davidbardschwarz.com/pdf/kant.pdf>
- Kosuth, J. (1960, 2024, Mart 12). *Art after philosophy*, <https://www.ubu.com/papers/>
- Kovacs, A.B. (2010). *Modernizmi seyretmek*. (E. Yılmaz, Çev.). De Ki Basım Yayım.
- Laine, T. & Strauven, W. (2009) The synaesthetic turn, *New Review of Film and Television Studies*, (7):3, 249-255.
- Monaco, J. (2002). *Bir film nasıl okunur?* (E. Yılmaz, Çev.). Oğlak Yayıncılık
- Ötgün, C. (2008). Sanat yapıtına yaklaşım biçimleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(2), 159-178.

- Özön, N. (2014). *Sinema ve televizyon terimleri sözlüğü*. Yitik Ülke Yayınları.
- Öztürk, S. (2022). Sinema ve Düşünce İlişkisi Üzerine Bir Tartışma: Beden Sinema ve Beyin Sinema. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (60), 93-118.
- Rogers, H. (2017). Audiovisual dissonance in found-footage film. In H. Rogers & J. Berham (Eds.), *The music and sound of experimental film* (185–205). Oxford University Press.
- Silvia, P. J. (2007). Knowledge-based assessment of expertise in the arts: Exploring aesthetic fluency. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 1 (4) 247- 249.
- Stam, R. (2014). *Sinema teorisine giriş*. (S. Selman & Ç. Asatekin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Šuvaković, M. (2018). Fragments over experimental film, *AM Journal*, 15, 1-10.
- Wollen, P. (1996). The two avant-gardes. In M. O'Pray (Ed.), *The British avant-garde film* (133–134). University of Luton Press.
- Wollen, P. (2013). "Godard ve karşı sinema, *İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi* (H.Gürkan, Çev.).
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayın.
- Youngblood, G. (1970). *Expanded cinema*. Fordham University Press.

Extented Abstract

Artistic experimentation has laid the foundation for the emergence of various art movements, most notably through avant-garde practices that transcend conventional frameworks. These avant-garde movements have redefined the meanings attributed to art by altering its formal properties. Such formal shifts have invited renewed inquiry

into the relationship between the aesthetic object (the artwork) and the aesthetic subject (the perceiver). Questions such as "What is art?", "Do art forms exist?", "What is the role of the perceiving subject?", and "What is aesthetics?" have prompted deeper examinations of the dynamic interplay between subject and object.

In experimental cinema, aesthetic reception by the audience is a central expectation. This study proposes Bourdieu's concept of "artistic inclination" as a framework for understanding aesthetic reception in film viewership. Aesthetic reception refers to the ability to interpret cinematic works beyond classical viewing modes, involving a nuanced capacity for emotional and intellectual engagement. In audience studies, the audience's preferences, interpretations, and experiences with a work are of critical significance. The aim of this study is to explore the perceptions of young audiences toward experimental cinema and to examine the role of cultural capital in shaping their aesthetic reception. The study was conducted through in-depth interviews with members of Generation Z aged 18–25. Analysis revealed that participants with undergraduate education in artistic or related fields demonstrated more advanced cultural capital and aesthetic sensitivity. Those whose educational capital intersected with the arts exhibited greater knowledge and artistic orientation, resulting in heightened aesthetic engagement. Among the purposive sample group, whose own film culture shaped their responses, film appreciation aligned with Bourdieu's concept of legitimate taste, which correlates with increasing levels of education and symbolic capital.

Participants' responses indicated that educational background, personal development, and the symbolic meanings attributed to films fostered more selective and reflective viewing practices. Viewers accustomed to art or independent cinema were more likely to experience affective and contemplative responses, rather than identification. In contrast, film appreciation among participants from the random sample group was more influenced by elements of popular culture.

After exposure to scenes from experimental films, both groups demonstrated active viewer engagement and aesthetic reception. Participants analyzed films spontaneously, reflected critically, and reported experiencing a variety of emotional responses. Even those encountering experimental cinema for the first time moved beyond simplistic evaluations—such as “good” or “bad”—and began to engage with the works on philosophical and aesthetic levels. This shift suggests that exposure to experimental imagery can foster an interpretive mode of viewing even among audiences typically oriented toward mainstream content. The purposive sample consistently interpreted cinema as a contemplative art form and evaluated the presented works as innovative contributions to the cinematic medium. Their interpretations often involved abstract emotional constructs such as melancholy, artistic sensibility, aesthetics, and the subconscious. Across both sample groups, experimental cinema was perceived as innovative, bold, and at times unsettling. These findings suggest that the emotions experimental films aim to evoke—such as tension, ambiguity, and intellectual curiosity—successfully resonate with young viewers. Ultimately, experimental cinema facilitates a unique form of aesthetic reception that supports alternative modes of viewing and interpretation. This requires an active audience, one equipped with sufficient cultural capital to decode and reflect upon the filmic message. The interdisciplinary academic backgrounds of participants also played a key role, as visual literacy and academic exposure influenced the depth of interpretation. While the purposive sample showed a consistently higher valuation of cinema, post-screening responses indicated a convergence across both groups in their recognition of the genre’s aesthetic and interpretive potential. In this context, Silvia’s (2007) concept of aesthetic fluidity, Bourdieu’s (2023, p. 73) aesthetic inclination, and the broader framework of aesthetic reception explored in this study collectively illuminate how young audiences interact with experimental cinema.

Yazar Bilgileri

Author details

*(Sorumlu Yazar Corresponding Author) Arş. Gör. Dr., Ankara

Hacı Bayram Veli Üniversitesi, aysu.ugur@hbv.edu.tr.

Orcid: 0000-0003-0671-2909

**Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi,

zakir.avsar@hbv.edu.tr, Orcid: 0000-0002-1427-127X

Destekleyen Kurum/Kuruluşlar

Supporting-Sponsor Institutions or Organizations:

Herhangi bir kurum/kuruluştan destek alınmamıştır. **None**

Katkı Oranı

Author Contribution Percentage

Birinci Yazar % 60 First Author % 60

İkinci Yazar % 40 Second Author % 40

Çıkar Çatışması

Conflict of Interest

Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır. **None**

Kaynak Göstermek İçin

To Cite This Article

Uğur Balci, A. & Avşar, Z. (2025). Deneyisel sinema üzerine bir seyirci çalışması: Z kuşağı örneği. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (70), 80- 101. <https://doi.org/10.47998/ikad.1595072>