



MENTOR

AKADEMİK SANAT VE TASARIM DERGİSİ
ACADEMIC ART & DESIGN JOURNAL
e-ISSN: 3062-3022, <https://mentorakademik.com>
Mentor, Cilt:2, Sayı:4, 148-161, 2026
DOI: 10.64293/mentor.v2i4.71



DERLEME MAKALE / REVIEW ARTICLE

FİLM ELEŞTİRMENLİĞİ MESLEĞİNİN TARİHSEL SOSYOLOJİSİ: SİNEMATEK DERNEĞİ'NİN YAYINLADIĞI YENİ SİNEMA DERGİSİ'NDE ELEŞTİRİNİN KURUMSALLAŞMASI (1966-1980)

Ebubekir DÜZCAN¹

Öz

Bu çalışma, Türk Sinematek Derneği tarafından 1966–1980 yılları arasında yayınlanan *Yeni Sinema* dergisi üzerinden Türkiye’de film eleştirmenliğinin nasıl bağımsız bir meslek olarak kurumsallaştığını tarihsel sosyolojik bir perspektifle incelemektedir. Araştırmanın temel bulgusu, film eleştirmenliği mesleğinin, dönemin yazarları ve Yeşilçam yönetmenleri arasındaki gerilim sonucunda kurumsallaştığıdır. 1950’li yıllarda başlayan ancak 1960’lı yıllarla şiddeti artan yazarlar-yönetmenler çatışmasında yönetmenlerin karşısında aktif bir taraf olan Sinematek Derneği, 1966’da yayınlamaya başladığı *Yeni Sinema* dergisiyle, film eleştirmenliğinin profesyonel bir meslek olarak doğuşuna aracılık etmiştir. *Yeni Sinema*, özellikle 8. Sayı olarak yayınlanan “Eleştirme özel sayısı” ile mesleğin profesyonel varlığını teorileştirmeyi de ihmal etmeyerek sektördeki bu mesleğe dair ilk kapsamlı anketleri yaparak sonuçlarını detaylıca yorumlamıştır. Böylelikle hem pratik hem de teorik açıdan film eleştirmenliği mesleğinin özgül koşulları ve sınırları tanımlanmaya çalışılmıştır. *Yeni Sinema* dergisi, film eleştirisini önceki dönemlerde yapılmış film tanıtımlarından da ayırmaya özen göstererek uzmanlık, etik sorumluluk ve kültürel sermaye temelli bir meslek kimliği üretmeye çalışmıştır. Eleştirmenlerin “sinemayı sevmek”, kültürel donanım ve bağımsızlık vurgusu, eleştirmen kimliğinin teknik bilgidan çok estetik ve kültürel birikim üzerinden tanımlandığını gösterir. Metodolojik olarak çalışma, 1966–1980 arasında yayınlanan 32 sayılı *Yeni Sinema* dergisi arşivinin nitel içerik analizi üzerine kuruludur. Kuramsal çerçeve olarak ise Bourdieu sosyolojisinin kavramsal araçlarını kullanan çalışma, Mattias Frey’in Bourdieu’den ilhamla geliştirdiği ve film eleştirisi mesleğinin “altın çağını” yaşadığı 1960’lı yıllardan itibaren “otorite kaybı”nın etrafında sürekli bir kriz içinde kendisini inşa ettiği varsayımına yaslanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Film Eleştirmenliği, Sinema Sosyolojisi, Sanat Tarihi, Meslek Sosyolojisi

THE HISTORICAL SOCIOLOGY OF FILM CRITICISM AS A PROFESSION: THE INSTITUTIONALIZATION OF CRITICISM IN THE JOURNAL *YENİ SİNEMA*, PUBLISHED BY THE TURKISH CINEMATHEQUE ASSOCIATION (1966–1980)

Abstract

This study examines the institutionalization of film criticism as an autonomous profession in Turkey through a historical sociological perspective, focusing on the journal *Yeni Sinema*, published by the Turkish Cinematheque Association between 1966 and 1980. Adopting a historical sociological perspective, it argues that the profession of film criticism became institutionalized as a result of the antagonism between critics and Yeşilçam directors during this period. While this conflict had begun in the 1950s, it intensified during the 1960s. Positioned as an active party alongside writers and against dominant currents within Yeşilçam, the Cinematheque Association played a crucial role in shaping a new professional identity for critics through the launch of *Yeni Sinema* in 1966. *Yeni Sinema*—specifically with its "Special Issue on Criticism" (Issue 8)—undertook the task of theorizing the profession's identity by conducting the first comprehensive surveys within the industry and interpreting the results in detail. In this way, the specific conditions and boundaries of the profession of film criticism were attempted to be defined from both practical and theoretical perspectives. The journal carefully distinguished film criticism from earlier forms of film promotion, striving instead to construct a professional identity grounded in expertise, ethical responsibility, and cultural capital. The emphasis on “loving cinema,” cultural cultivation, and independence suggests that the critic’s authority was framed less in terms of technical knowledge and more through aesthetic judgment and cultural competence. Methodologically, the study is grounded in a qualitative content analysis of the 32-issue archive of *Yeni Sinema* published between 1966 and 1980. Theoretically, the study utilizes Pierre Bourdieu’s conceptual toolkit and is predicated upon Mattias Frey’s Bourdieusian framework, which suggests that the profession of film criticism has continuously reconstructed itself around a recurring ‘anxiety of authority’ amidst a state of persistent crisis since its ‘golden age’ in the 1960s.

Keywords: Film Criticism, Sociology of Cinema, Art History, Sociology of Professions

¹ Dr., Utrecht University / Dr. Öğr. Üyesi EBYU, e.duzcan@uu.nl, ORCID: 0000-0002-6222-1154

Başvuru/Received: 11/01/2026 **Kabul/Acceptance:** 01/03/2026 **Yayın/Publish:** 03/03/2026



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.

Giriş

Türkiye'de 1960'lı yıllar, sadece siyasal bir dönüşümün değil, aynı zamanda kültürel alanda radikal bir kopuşun ve yeniden insanın yaşandığı bir döneme işaret eder. Yeşilçam sinemasının altın çağı olarak tanımlanan bu yıllar, sinema yazının da ilgi görmesine neden olur. Sinema sadece bir eğlence aracı olarak kalmaz ve toplumsal /entelektüel bir tartışma nesnesi haline de gelir. 1960'lı yıllara girerken sinema yazarlarıyla yönetmenler arasında ciddi görüş ayrılığı ve krizler patlak vermiştir.

Bu dönemde, tam da yönetmenler- sinema yazarları mücadelesinin bir tarafı olarak, 1965 yılında Fransa'daki Sinematek'ten ilham alarak kurulan Türk Sinematek Derneği, sinema alanına yeni bir soluk getirmiştir. Dernek, sinemanın tarihselleştirilmesi, evrensel bir sanat olarak benimsenmesi ve nitelikli yapıtların izleyiciyle buluşması misyonunu üstlenirken, aslında kurulu düzenin "gişe" odaklı konseptine karşı estetik ve bilimsel bir cephe açmıştır.

Bu zihinsel mücadelenin en somut girişimlerinden biri Sinematek Derneği'nin düzenlediği film gösterimleri ve yayınlarıdır. Derneğin kuruluşundan bir yıl sorna yayın hayatına başlayan ve en önemli yayın organı olan *Yeni Sinema* dergisi, Mart 1966'da yayın hayatına başlar ve film eleştirmenliğini magazinel bir "beğeni" faaliyeti ya da yönetmenliğe geçiş için bir basamak olmaktan çıkarıp; sınırları, yöntemi ve ihtisaslaşma gerekliliği belirlenmiş profesyonel bir meslek olarak kurumsallaştırmaya soyunur. Yeşilçam yönetmenleriyle yaşanan "Şura" krizi ve sonrasındaki protestolar, eleştirinin kendi "sembolik tahakkümünü" inşa etmesinde bir dönüm noktası olmuştur. Böylelikle film eleştirmenliği, adeta bir krizin ortasında *Yeni Sinema* dergisi aracılığıyla profesyonel sınırlarını ve niteliklerini çizmeye kalkışır. Bu çalışmada, bu mesleki sınırların dönemin sancılı çatışmaları içerisinde nasıl tanımlandığı film eleştirmenliği mesleğinin tarihsel sosyolojik bağlamı ortaya konarak ve özellikle geçtiğimiz yıl yeni baskısını yapan Mattias Frey'in "Film Eleştirisinin Daimi Krizi: Otorite Kaygısı" (The Permanent Crisis of Film Criticism: The Anxiety of Authority) kitabındaki "*otorite kaygısı*" bağlamıyla anlaşılmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın metodolojisi, 1966-1980 yılları arasında 32 sayısı yayınlanmış *Yeni Sinema* dergisinin tüm sayılarının nitel analizine sayalıdır. Oldukça hacimli olan ve 40-80 sayfa aralığında yayınlanan sayılarda özellikle film eleştirilerine ve bununla birlikte film eleştirmenliğinin tanımlanma biçimine odaklanan yazılara ve röportajlara odaklanılmıştır. Bu sayede çalışma, Türkiye'de film eleştirmenliğinin bir uzmanlık alanı olarak nasıl bir mesleki kimlik kazandığını ve bu süreçte Yeşilçam otoritesiyle girilen iktidar mücadelesinin sonuçlarının ne olduğunu irdelemeyi amaçlamaktadır.

1. Mesleğin Tarihsel-Sosyolojik Tahayyülü: İş Bölümünden Mesleki Hakimiyete

Bireylerin toplumsal yaşamın bir parçası olma ve kendilerini yeniden üretme süreçlerinin temel unsurlarından biri olan "meslek", sosyolojinin doğuşundan itibaren tartışılan konularından biri olmuştur. Bu anlamda klasik sosyolojinin kurucu isimlerinden günümüze uzanan sosyolojik düşüncenin içerisinde meslek, sosyal ve ekonomik dönüşümlerin etkisiyle farklı teorik perspektifler içerisinde yeniden konumlandırılmıştır. Mesleğin iş bölümü çerçevesinde tartışıldığı klasik sosyolojiden mesleklerin yapısal bir prekarizasyona uğradığı günümüz koşullarına dek toplumsal tarih ile mesleklerin sosyolojisi arasındaki ilişki farklı kavramlar ile tartışılmıştır (Klegon, 1978; MacDonald ve Ritzer, 1988; Evetts vd. 2009; Monteiro, 2014).

Mesleklerin toplumsal yaşam içerisinde tartışılmasına dair tartışmanın temelinde "mesleki ayırım" etrafında gerçekleştiğini ifade etmek yanlış olmaz. Başka bir ifadeyle bireylerin çeşitli ayırım biçimlerinde (cinsiyet, eğitim, etnisite, dil, statü, sınıf) karşımıza çıkan tanımlayıcı özellikleri ile meslekleri arasında ilişkiler vardır. Toplumsal olanın farklı dinamiklerini birbirinden ayıran unsurlar ile meslek temelinde gerçekleşen ayırımların arasındaki ilişkinin bazıları ise klasik sosyoloji yaklaşımı içinde Marx ve Engels'in "iş bölümü" çerçevesinde yaptığı analizlerle tarihsel sosyolojik bir perspektif kazanmıştır. Marx ve Engels' göre bir toplumsal yapıdaki üretim ilişkilerinin gelişmişlik düzeyi o toplumsal iş bölümünün ulaştığı aşamada kendini gösterir ve buradaki tarihsel farklılaşmadaki en önemli dönüşüm ise zihinsel ve bedensel emek arasında oluşan ayırımdır ve onlara göre "iş bölümü,

ancak maddi ve zihinsel emek arasında bir bölünme meydana geldiği andan itibaren gerçek anlamda iş bölümü halini alır” (Marx ve Engels, 2013: s. 35). Marx ve Engels’in bu konuda dikkat çektikleri bir diğer nokta ise meslek ve o mesleğe dair iş bilincinin üretim ilişkileri arasında anlaşılabilirliğini savunmalarıdır (Marx ve Engels, 2013: s. 326; Stacey, 2018: ss. 172-190). Dolayısıyla burada maddi pratik ile zihinsel ve entelektüel faaliyet arasında tarihsel sosyolojik bağlamda ve kesişimsel olarak anlaşılabilir bir ilişki söz konusudur.

Mesleklere dair klasik kurucu yaklaşımlardan bir diğerini ise Max Weber geliştirmiştir. “Meslek” (*Beruf*) kavramını “bir bireyin işlevlerinin, kendisi için sürekli bir gelir ve kazanç kaynağı oluşturduğu ölçüde uzmanlaşması, özelleşmesi ve birleşimi” (Weber, 2012: s. 258) olarak tanımlayan Weber, mesleği toplumsal, ekonomik ve dinsel boyutlarıyla tartışarak rasyonelleşme, uzmanlaşma, bürokrasi ve işlevsellik gibi modern toplumun ortaya çıkardığı boyutları da bu tartışmaya dahil eder. Weber’e göre “meslek” kavramı aynı zamanda dini bir ödevi içerir ve kapitalizm ihtiyaç duyduğu meslek ahlakı Protestanlık mezhebi üzerinden tam da bu dinsel ödev ahlakından beslenerek inşa edilmiştir (Weber, 1999: ss. 67-88). Bununla birlikte bir makamın ve statünün getirdiği karizma ve saygınlık, bürokratikleşme, hiyerarşinin ve uzmanlaşmanın getirdiği hem ayırım ve iktidar, modern toplumda mesleğin toplumsal konumunu derinden etkilemiştir (Ritzer, 1975; Barbalet, 2000; Weber, 1999; 2005; 2012; 2020). Marx, Engels ve Weber’in yaklaşımları literatürde mesleğe dair kurucu bir teorik çerçeveyi oluşturmakla birlikte Emile Durkheim’in işbölümünü toplumsal dayanışmanın temeli olarak gören yaklaşımı (Durkheim, 2023); Talcott Parsons’un işbölümünü etik, normlar, değerler ve mesleki uzmanlaşmayla birlikte karşılıklı bağımlılığın artacağı yönündeki analizleri (Parsons, 2012) özellikle iş bölümü ve fonksiyonel uzmanlaşmanın toplumsal sonuçları konusunu daha fazla odağa alan yaklaşımlar olmuşlardır.

Mesleğe dair bu kurucu yaklaşımlar 1960’lardan sonra da teorik olarak neo-Marksist ve neo-Weberyen çizgilere dayanan süreklilik ve kopuş momentleri içerisinde gelişim göstermiştir (Magali Sarfatti Larson, Terence Johnson, Frank Parkin, Andrew Abbott, Everett C. Hughes, Anselm Strauss). Bu dönemde Eliot L. Freidson’un meslekleri “mesleki hakimiyet” (*professional dominance*) kavramı etrafında tartışarak devlet ve piyasa karşısında özerklik kazandıran ve bilgi üzerinde tekelin kurulduğu bir alan olarak tarif etmesi özellikle dikkat çekicidir (Freidson, 2017). Freidson’un “mesleki hakimiyet” kavramına göre mesleki hakimiyetin en belirleyici özelliği *otonomidir* ve “bir mesleği, iş bölümü içinde baskın bir konum elde etmiş ve böylece kendi işinin içeriğinin belirlenmesi üzerinde denetim kurmuş bir uğraş olarak düşünmek yararlıdır” (Wolinsky, 1988: s. 34).

Özerkleşme de bu bilgi üzerindeki hakimiyetle birlikte meydana gelir. Özerlik ve bilgiye dayalı iktidar perspektifi başka sosyologlarda da karşımıza çıkar. Örneğin Pierre Bourdieu’ya göre meslekler görece özerk, kendi kuralları, aktörleri, hiyerarşileri ve meşruiyet ölçütleri olan bir toplumsal alandır ve bu alanda hangi bilgi türünün meşru kabul edileceği, hangi aktörlerin hakimiyet sağlayacağı alan içindeki mücadelelerin sonucunda ortaya çıkar. Az bilinen alanlar üzerindeki hakimiyeti sağlayan özgün sermaye ile kurulan bilgi üzerindeki hakimiyet “bir çeşit özerk dünya” yaratır (Bourdieu, 2017: s. 721). Bourdieu bunun özellikle kültür ve sanat alanında oluştuğunu gözlemler ve bu alanın sadece üreticileri değil alıcıları da “ayrışma endişesi” taşırlar (Bourdieu, 2017: s. 56). Ayrıştırarak özerkleşme, maddi zorunluluklardan muafiyet kazanıldığı ölçüsünde gerçekleşir ve bu muafiyet de tam da Freidson’un vurguladığı gibi devletin ve piyasanın kontrolü ve zorunluluklarına karşı mesafeyi sağlar.

2. Film Eleştirmenliğinin Uzamı ve “Otorite Kaygısı”

Bourdieu’nün sosyolojik yaklaşımına göre “kültürün uzmanlaşmış üreticileri ve aktarıcıları olan entelektüeller, bu arenaların ve kurumsallaşmış hiyerarşilerinin şekillenmesinde kilit rol oynarlar” (Swartz, 2011: s. 11). Bu kilit öznelardan biri olan eleştirmenler de görece özerk bir uzamın içinde bir yapının nasıl algılanması gerektiği, hangi beğeni biçiminin hangi entelektüel yetkinliği temsil ettiği ve neyin “görölmeye değer” olduğu (Bourdieu “gördünüz mü?”, “görmek lazım” biçiminde dile getirilen “meşru sınıflamalar”a dikkat çeker. Bkz. Bourdieu, 2017: s. 49) Uzmanlar, konusunda alanın kültürel sermayesine dayanan sembolik bir tahakküm üretirler. Alanların dinamiği içinde sanat alanının içinde

üreticilerin kendi aralarında olduğu gibi eleştirmenler arasında da bir alan mücadelesi vardır ve bu mücadele çeşitli karşıtlıklara dayanabilir. Bu bağlamda Bourdieu'ya göre “kültür üretimi alanında karşıt konumlar işgal eden eleştirmenler, yapıtları, kendi aralarındaki nesnel farkların temelindeki karşıtlıklara bağlı olarak ama bu karşıtlıkların öğeleri arasında ters hiyerarşiler kurarak düşünürler” (Bourdieu, 2017: s. 345). Sanat alanındaki sınıfsal konumlar, habitus ve sermayeye (kültürel, ekonomik, sosyal ve sembolik) dayalı farklılaşma ile beğeni biçimleri (yüksek kültürün meşru beğenisi, orta sınıfın meşru beğeniyi taklit eden ortalama beğenisi ve halk sınıflarının popüler beğenisi) arasındaki ilişki (Bourdieu, 2017: ss. 31-32), eleştirmenlik uzamındaki mücadeleyi de besler. Hangi filmin görülmeye değer olduğu sorusu ya da filmlerin sanatsal değeri ve sinema-toplum arasındaki ilişkinin nasıl olması gerektiğine dair tartışmalar bu alandaki mücadelenin karakterini şekillendirir.

Bourdieu'nun klasik sosyolojinin kadim ikilemi olan yapı-özne çatışmasını aşmaya yönelik sosyolojik perspektifi, sanat alanındaki aktörlerin sahip olduğu 'kültürel sermayeye' dayalı sembolik tahakküm analizine olanak sağlar. Bu teorik kanal üzerinden maddi sermaye dışındaki sembolik kuvvetlere de temas eden film eleştirmenliği mesleğinin analizindeki otorite savaşına dikkat çekmemiz gerektirir. Film eleştirmenliği mesleğini tam da araştırmamıza konu olan 1960'lı yıllara odaklanarak bu sermayeyi koruma ve sinema alanı içerisinde meşrulaştırma çabası olarak Mattias Frey'in '*otorite kaygısı*' (*anxiety of authority*) kavramı bu gerilime eğilmek için işlevsel görünmektedir.

Bu çerçevede 1960'lı yıllardaki sanat ortamında film eleştirmenliği alanındaki mücadeleler en nihayetinde bir yönüyle alanda otorite olmaya dair mücadelelerdir ve Mattias Frey, sinema eleştirmenliği alanındaki bu mücadeleleri “*otorite kaygısı*” (*anxiety of authority*) kavramı etrafında tartışır. Frey, bu alandaki kurumsallaşmanın en önemli parçaları olan film eleştirmenliği derneklerini kültürel meşruiyet ve otorite kaynakları olarak hizmet eden yapılar olarak görür (Frey, 2025: s. 39). Bourdieu'nun kavram repertuarından da yararlanan Frey'e göre “sanat konusunda “uzman yargıları” biçiminde değer sunma iddialarına meşruiyet kazandıran şey, bilirkişilerin (connoisseurs) önemli ölçüde “kültürel sermaye”ye sahip olmalarıdır; bu, sıradan izleyici kitlesinin sahip olmadığı bir güçtür” (Frey, 2025: s. 113). Bu perspektiften hareketle Frey, film eleştirisinin doğuşu konusunda şu değerlendirmeyi yapar:

“Film eleştirisi, sinemanın kendisini bir sanat olarak kabul ettirme iddiasında bulunduğu dönemde ortaya çıkmıştır. Dahası, film eleştirisinin kurumsallaşması, filmin bağımsız bir sanat formu olarak tanıtılmasıyla el ele ilerlemiştir. Bu süreç, sinema mecrasına kültürel saygınlık kazandırmış, eleştirinin gerekliliğini meşrulaştırmış ve film üzerine yazanlara otorite atfedilmesine katkıda bulunmuştur. Göreceğimiz üzere, bu olgu eleştirinin ilk krizini de önceden haber vermektedir. Bir yandan, eleştirinin haklı ve gerekli olduğunun, eleştirmenlerin de kültürel otoriteler olarak konumlandırılmasının gerekçelendirilmesi için filmin bir sanat olarak (dolayısıyla tiyatro, heykel, müzik vb. ile paralel biçimde) tesis edilmesi ihtiyacı vardı. Öte yandan ise filmin bu diğer sanatlardan ayrıştırılması, örneğin tiyatronun bir alt türü ya da yetersiz bir ikamesi olmadığı savının ortaya konması gerekiyordu. Yazarlar, yeni bir mecra için yeni bir eleştiri biçimini ve buna karşılık gelen yeni bir otorite temelini savundular” (Frey, 2025: s. 30).

Dolayısıyla tarihsel sosyolojik arka planıyla profesyonel bir meslek olarak film eleştirmenliğinin doğuşunda alandaki eleştirmenlerin eleştirel otoritelerini inşa etme kaygısının etkili olduğunu söylemek mümkündür. Sonraki süreçte ise bir profesyonel eleştirinin talep ettiği kültürle kurulan ilişkiyi (yani nesnel mesafeyi) nasıl koruyabileceği; film bir güzel sanat olarak kabul ediliyorsa, eleştirmenlerin heykel, klasik müzik ya da tiyatro izleyicilerinden açık biçimde daha geniş ve daha heterojen olan bir kamuoyuyla nasıl ilişki kurabileceği; film demokratik bir sanat ise, eleştirmenlerin kanaatleri yönlendirmek ve beğeniyi biçimlendirmek için ihtiyaç duydukları otoriteyi nasıl muhafaza edebileceği (Frey, 2025: s. 41) gibi sorular sinema eleştirmenliği alanında mücadele eden aktörlerin cevap vermeye çalıştığı sorular olmuştur. Frey'e göre 1960'lar ve 1970'ler “eleştirinin altın çağıdır”. Eleştirmenlerin kamusal figürler olarak büyük bir kültürel otoriteye sahip olduğu, sinemanın bir sanat formu olarak ciddiye alındığı ve “sinefili” kültürünün zirve yaptığı bu dönemde, film eleştirisi, hümanist, liberal, uluslararasılığı ya da eleştirinin toplumsal ve politik bir "bağlılık" (commitment) içermesi gerektiğini

savunan, bir yandan ideolojik-sempomatik eleştirinin yükseldiği öte yandan "politik sol"dan "estetik sol" anlayışına kaymaların olduğu dinamik bir süreci ifade eder (Frey, 2025: ss. 84-91).

3. Metot: Türk Sinematek Derneği *Yeni Sinema* dergisi arşivi bize ne anlatıyor?

Bu araştırma kapsamında veri seti olarak *Yeni Sinema* dergisinin çıkmış tüm sayıları (32 sayı) dijital ortamda analiz edilmiştir. Türk Sinematek Derneği tarafından basılan derginin ilk sayısı 1966 Mart ayında basılır. 1970 yılı Mayıs ayında ise 30. Sayısı yayınlanır. 10 yıllık bir aradan sonra 1980 yılında 31. ve 32. sayıları yayınlanır. Sayılarda yer alan sunuş yazıları başta olmak üzere film eleştirmenliği mesleğini tanımlayan, örnekleyen ve tartışan yazılara öncelik verilmiştir. Bu sayılar arasında Temmuz 1967’de 8. sayı olarak yayınlanan Eleştirme Özel Sayısı’nda yer alan inceleme yazılarının yanı sıra yine bu özel sayıda eleştirmen ve yönetmenlerle yapılan detaylı görüşmelerin değerlendirmeleri de eleştirmenlerin yönetmenlerle kurduğu otorite ilişkisi bağlamında nitel açıdan analiz edilmiştir.

Türk Sinematek Derneği’nin bir diğer yayın organı olan ve Şubat 1970’de *Filim 70* adıyla basılmaya başlanan (*Filim 71*, *Filim 72* vb. isimleriyle ilerleyen yıllarda basılmaya devam eden) *Filim* dergisi arşivi, bu araştırmanın veri setine dahil edilmemiştir. *Filim* dergisi, Türk Sinematek Derneği’nin ifadesiyle daha kuramsal tartışmalara odaklanmak yerine “aktüel olaylara odaklanan bir film dergisi” görünümündedir. Bu tercihin *Yeni Sinema* dergisinin 1970’li yıllarda basıma ara vermesi nedeniyle oluşan sinema filmlerine ve derneğin film seçkilerine dair aktüel haber boşluğunu kapatmak olduğu düşünüldüğünde, *Yeni Sinema* arşivi, film eleştirmenliği mesleğinin nasıl tanımlanıp deneyimlendiği konusunda daha verimli bir malzeme barındırmaktadır.

4. Sinematek Derneği’nin Alana Girişi: Film Yapmak Dışında Bir *illusio*

Yılmaz’a göre Türk sinemasında eleştiri düşüncesi 1948 yılı sonrası yerli filmlerin teşvik edilmesiyle paralel oluşmaya başlamış ve eleştirmenlerin yüksek kültürel ve sembolik sermayesi, ekonomi sermaye (gişe) odaklı Türk yönetmenlere karşıt bir düşünce biçimini görünür kılmaya başlamıştır (Yılmaz, 2022: s. 32). Sinemacılarla yazarlar arasındaki sözü edilen çatışma, Türk sinemasının yükselişe geçtiği 1960’lı yıllarda, çatışmanın kurumsallaşmasına neden olmuştur. 1960’lı yıllar Yeşilçam sinemasının altın çağını yaşadığı bir dönemdir. Bourdieu sosyolojisiyle bir sinema alanı olarak yorumladığımızda bu dönemin geçer akçe yatkinlik stratejilerini (Bourdieu’nün deyişiyle *doxaların* bkz. Bourdieu, 1995, s. 128) başında gişe yapmak gelmektedir. Henüz maddi kazançlar dışındaki kuvvetler örneğin sembolik sermaye / uluslararası ödüller, sinema alanında makbul gören bir kuvvet haline gelmemiştir. Bu yıllarda sinemacı yetiştiren kurumsal bir eğitim henüz oluşmadığı için, film çekmek için alana girmek de bir hayli zordur. Sayın Gönenç, yönetmenlik mesleğine geçiş için üç genel eğilim tespit ediyor, bunlardan biri asistanlıktan yönetmenliğe geçiş, ikincisi set işçiliğinden geçiş üçüncü ise sinema yazarlığından yönetmenliğe geçiş (Sayın Gönenç, 2018: s. 86). Nitekim dönemin önemli yönetmenlerinden Metin Erksan ve Halit Refiğ’in yönetmenlikten önce sinema yazarlığı yaptığı bilinmektedir. Halit Refiğ, kendisiyle yapılan söyleşi kitabında bu durumu “Benim kendi adıma sinema yazısı yazma konusunda da bir eğilimim yoktu. Hedefim film yapmaktır” (Türk, 2001: s. 38) sözleriyle ifade eder.

Sinema yazarlığı bu yıllarda yönetmenliğe geçiş için bir basamak olarak kullanılabildiği gibi, başlı başına bir “film eleştirmeni” kariyeri için de bir dayanak olur. Bunu Bourdieu terminolojisiyle kısmen yeni bir *illusio* olarak düşünerek daha iyi kavrayabiliriz. Çünkü bu *illusio* farklılığı film eleştirmenliğinin bağımsız bir meslek olarak ete kemiğe büründüğü ve yönetmenlerden farklı bir düşünce yapısının oluştuğu sancılı bir eşiği barındırır. Bourdieu’ya göre *illusio* temelde “kendini oyuna kaptırmaktır” (Bourdieu, 2014: s. 105). Bourdieu burda bir alanda geçerli olan oyun gibi gözüken ciddi toplumsal oyunları kast eder. Ona göre bu oyunlar “kendilerini oyun olarak unutturan oyunlardır ve *illusio* tam da bu oyunla kurulan büyümlü ilişkidir” (Bourdieu, 1995: s.149). Bourdieu bir başka çalışmasında ise sanatsal yaratıcılığı çocukluktan gelen oyuna kendini kaptırma duygusuyla bağdaştırır (Bourdieu, 2017: ss. 87-88).

Bu film eleştirmenliği mesleğinin ne için bir basamak olduğuna ilişkin *illusio* farklılığı, 1950’li yılların sonunda başlayan ve 1960’lı yıllarla birlikte körüklenen sinemacılarla yazarlar arasındaki bir çatışmayı

görünür kılar. 1965 yılında kurulan Türk Sinematek Derneği, tam da bu çatışmanın aktif bir tarafıdır. Sayın Gönenç, derneğin kurulmasıyla kurumsal bir çatışmaya dönüşecek bu mücadelede tartışmanın fitilini ateşleyen iki olay olduğunu savunur (Sayın Gönenç, 2018: s. 86). Bunlardan biri, 1959 yılında Gazeteciler Cemiyeti'nin yılın en iyi filmini duyurduğu yarışmada “birinciliğe layık film olmadığı” gerekçesiyle ödül vermemesidir. Refiğ'e göre bu davranış bir “aydınlar hegemonyası” kurma girişimidir ve “Batılı (evrenselci) entelijensiya'nın Türk sinemasına yönelik ilk organize hareketidir. Ona göre “daha sonra bu hareketin daha organize örnekleri önce Şura, sonra ardından Sinematek Derneği kurulduktan sonra görülecektir” (Türk, 2001: ss. 93-95).

Çatışmayı güçlendiren ikinci olay ise Refiğ'in de bahsettiği Şura olayıdır. 1964 yılında *Susuz Yaz*'ın aldığı uluslararası ödül sonrası Kültür Bakanlığı tarafından düzenlenen Sinema şurası toplantısına sinema yazarlarının da çağrılmasına tepki gösteren yönetmenlerin bu etkinliği protesto etmesidir (Sayın Gönenç, 2018: s. 86). Refiğ'in “organize hareketlerin devamı” olarak nitelendirdiği Sinematek Derneği işte bu ateşli çatışmanın tam ortasında kurulur.

Paris'teki Sinematek'in (Cinematheque Française) kurucusu Henri Langlois ile ayrı ayrı görüşen sinema yazarı Onat Kutlar ve iş insanı Şakir Eczacıbaşı, Sinematek Derneği'nin kuruluşunda etkili olan en önemli iki isimdir. Böylelikle bir sinema yazarıyla, maddi sermaye desteğinin işbirliği, derneğin omurgasını oluşturur. Derneğin kurucuları arasında bu iki ismin dışında Hüseyin Baş, Aziz Albek, Semih Tuğrul, Tunç Yalman, Tuncan Okan, Sabahattin Eyüboğlu, Cevat Çapan, Macit Gökberk, Nijat Özön ve Muhsin Ertuğrul gibi isimler bulunur (Kalsın, 2013: s.73). Dernek kurucularında sinema alanına ait tek ismin tiyatro kökenli yönetmen Muhsin Ertuğrul olduğu göze çarpar. Onun dışındaki tüm isimler sinema yazarlarından oluşur.

İstanbul'da faaliyetlerine başlayan aйдat odaklı yapısıyla kısa sürede binlerce üyeye ulaşan Sinematek Derneği, sinemanın tarihselleştirilmesi, evrensel bir sanat dalı olarak benimsenmesi, nitelikli filmlere gösterim şansının verilmesi ve uluslararası sinema akımlarının tanıtılması gibi amaçlara yönelik faaliyetler gerçekleştirir. Öyle ki sessiz sinema kültürünün yanında İtalyan Yeni Gerçekçilik, Fransız Yeni Dalga, Avrupa sineması ve Sovyet sinemasına dair uluslararası akımlar izleyiciye tanıtılır ve film gösterimleri de buna eşlik eder (Kalsın, 2013: s. 74). Bu faaliyetlerle sinema salt eğlence ve gişe hasılatı üzerinden değil entelektüel bir faaliyet alanı olarak teorize edilir. Derneğin film gösterimlerinin yanındaki önemli faaliyetlerinden birisi, kuruluşundan bir yıl sonra Mart 1966'da ilk sayısı yayınlanan *Yeni Sinema* dergisidir. *Yeni Sinema* dergisi, bir yandan dünya sinema akımlarını tanıtan bir yayın içeriğine sahipken, bir yandan da film eleştirilerine yer vererek bu mesleği sinemacılar tarafından değil yazarlar tarafından icra edilen profesyonel bir meslek olarak kurumsallaştırır. Sonraki bölümde Sinematek Derneği'nin yayın organı *Yeni Sinema* dergisinin film eleştirmeni mesleğini nasıl bir çerçeveye oturttuğu analiz edilecektir.

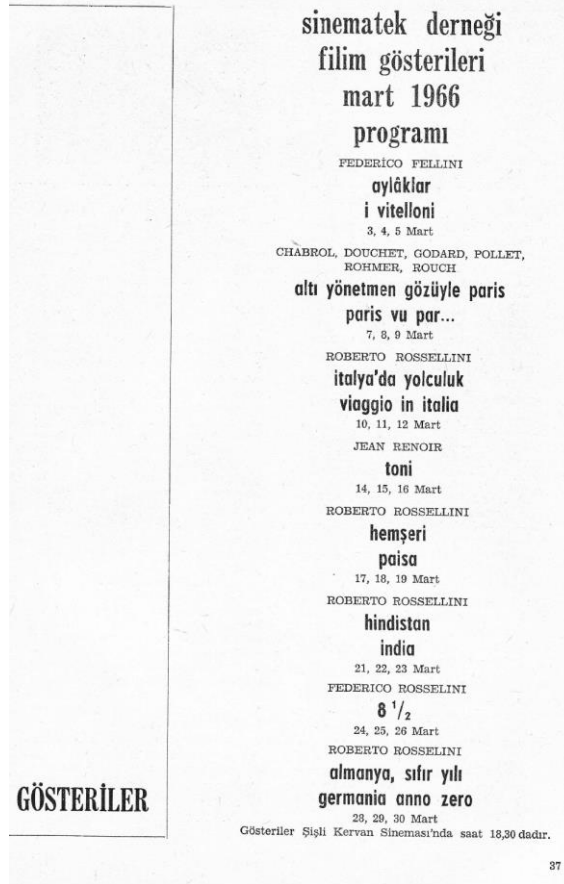
5. “Varlık gerekçesi” Olarak Film eleştirisi

Sinematek Derneği yayın organı olan *Yeni Sinema* dergisi, daha önce vurgulandığı gibi 1966-1970 yılları arasında 30 kez yayınlanmıştır. 10 yıllık bir aranın ardından 31. ve 32. sayıları ise 1980 yılında yayınlanmıştır (Kalsın, 2013: s.77). *Yeni Sinema* dergisi ilk sayısındaki sunuş bölümünde, Sinematek Derneği'nin “iyiyi kötüden ayırabilen, köklü, sürekli bir sinema ortamının yaratılamamış olmasından” kaynaklanan ihtiyaca binaen kurulduğunu söyler ve bunun ikinci adımı olarak *Yeni Sinema* dergisinin doğduğunu belirtir. Bu minvalde *Yeni Sinema* dergisinin “sinemanın derinlemesine bir sanat olarak kavranmasında katkı sağlayacak eleştirel bir kaynak” olacağı ve bu analizlerin Sinematek Derneği'nin düzenleyeceği film gösterimlerine eşlik ve rehberlik eden bir işlevselliğe sahip olacağı bildirilmektedir (Çıkarken, *Yeni Sinema*, 1966: s. 3).

Yeni Sinema dergisi sinema yazarı olarak tanımlanan pek çok yazarın film eleştirilerine yer vermiştir. Onat Kutlar'la birlikte Nijat Özön, Rekin Teksoy, Giovanni Scognamillo, Ali Gevgilili, Tuncan Okan, Sungu Çapan, Tanju Akerson, Jak Şalom, Cevat Çapan, Tarık Kakinç, Ülkü Tamer, Semih Tuğrul, Sezer Tansuğ, Ziya Metin, Sami Altındağ, Coşkun Şensoy, Sezer Türkay, Engin Ayça ve Atilla Dorsay dergi için film eleştirisi kaleme alan yazarlar arasındadır. Yani tıpkı derneğin kurucu üyelerinin

profilinde olduğu gibi, derginin yazarları da film eleştirmenliği mesleğini profesyonel olarak yapanlardan oluşmaktadır.

Yeni Sinema dergisinde Avrupa sinemasına dair çeşitli çeviri yazıları ve röportajlar yer aldığı gibi kapsamlı film eleştiri ve analizleri de derginin ana unsurlarıdır. İlk sayıda, Nijat Özön'ün İtalya Yeni Gerçekçi Sinemasının senaristlerine odaklanan araştırma yazısının yanı sıra “Filimler” adlı bölümünde film eleştirilerine yer verilir. Ancak ne Görsel-1’de duyurulan film gösterimlerinde ne de dergideki yazılarda Türk Sinemasından bahsedilmemesi önemli bir ayrıntıdır. Ancak dergi, 2. Sayıyla birlikte Türk sinemasına dair analizlere başlar ve hatta 3. Sayıya “Türk Sineması” özel sayısı ismini verir.



Görsel-1: *Yeni Sinema*'nın ilk sayısında duyurulan Sinematek Derneği Film Gösterimleri

Kaynak: Yeni Sinema, Sayı:1, Sayfa:37

Yeni Sinema dergisinde 12. sayıdan itibaren “Filimler” başlığı yerine “Eleştirme” başlığını tercih edildiği görülür. Dergi, 13. sayıdan itibaren ise bazı format değişikliklerine gideceğini duyurur ve bunlardan biri de film eleştirilerine ayrılan bölümün kapsamının genişleyecek olmasıdır. *Yeni Sinema* dergisinin Temmuz 1967’de çıkan 8. sayısı ise “Eleştirme” özel sayısı ismini taşır. Bu sayı *Yeni Sinema* dergisinin 3. sayısında yayınlanan “Türk Sineması” özel sayısından sonra yayınlanan ikinci özel sayıdır ve doğrudan film eleştirisinin kurumsallaşmasını odağına alır.



Görsel-2: *Yeni Sinema dergisi Eleştirme özel sayısı kapağı, Temmuz 1967*
Kaynak: Yeni Sinema, kapak, Sayı:8

1960'lı yıllardaki popüler sinema dergilerinin sunuş yazılarını inceleyen Yılmaz'a göre dönemin yükselişte olan Türk sineması'na karşı, dergilerin olumlu ya da olumsuz bir yaklaşıma sahip olup olmadığı özellikle sunuş yazılarında kendini gösterir (Yılmaz, 2024: s. 331). Bu özel sayının “Eleştirmenin iki yönü” başlığını taşıyan sunuş bölümü, derginin film eleştirmenliğinin “sanatsal ve toplumsal bir zorunluluk” olduğuna dair konumlanmasının altını çizer. Eleştirinin her sanat dalının ayrılmaz bir parçası olduğunu, hatta sinemada doğrudan doğruya sanat eserinin kendisinin eleştirel bir mahiyete sahip olduğuna da değinir ve Türkiye’de sinema eleştirisinin kimi zaman sinemanın dışına itildiğinden şikâyet eder. Önceki bölümde andığımız Şura toplantısı gerilimi nedeniyle yönetmenlerle olan sürtüşmenin bazı fırsatların kaçmasına neden olduğu iddia edilir. Sinemacılara seslenerek film eleştirmenliğinin alan içerisindeki doğal haklarını ve konumunu şu sözlerle tanımlar:

“Bir sinema eleştiricisi, kendi ilkelerinin sonucunda, yapılmakta olan sinema karşısında kökel (radikal) bir tavır takınabilir, yepyeni bir sinema anlayışını savunabilir. Niyetleri nice iyi olursa olsun bir sinemacının bu iyi niyetlerini gerçekleştirmekteki yetersizliğine işaret edebilir, bir sinemacıyı, bir filmi ya da bir tutumu yerebilir. Bunlar en doğal haklarıdır sinema eleştirmecisinin. Bütün bunlara istediği biçimde cevap vermekten sinemacıyı alıkoyan hiç bir güç te yoktur elbette. Ama sinemacı bu diyalog'u olgun bir biçimde karşılamayı, kendi sinema anlayışını dokunulmaz ulusal kurumlardan biri sanmamayı öğrenmelidir.” (Yeni Sinema, Eleştirmenin iki yönü, 1967: s. 4).

Film eleştirmenliğinin sinemanın doğal, bağımsız ve saygın bir parçası olarak gördüğünü bildiren eleştirme özel sayısındaki sunuş bölümü, film eleştirmenliğinin nesnel ve bilimsel bir temele dayanması gerektiğini de “eleştirinin ikinci yönü” olarak tanımlar. Sonraki bölümde Eleştirme özel sayısında film eleştirmenliğine dair somut sınır ve yaklaşımların nasıl örneklendirildiğinden hareket ederek, *Yeni Sinema*'nın film eleştirmenliği mesleğini nasıl kavramsallaştırdığı ve Frey'in ifadesiyle otoriteyle ilgili nasıl kaygılar taşıdığı analiz edilecektir.

6. Bulgular: Nasıl Bir Meslek Tahayyülü? Film Eleştirmenliği'nin Kurumsallaşması ve Yönetmenlerin Kaygısı

Yeni Sinema dergisinin 8. sayısı olarak yayınlanan Eleştirme özel sayısı, Sinematek Derneği'nin film eleştirmenliği mesleğini kurumsallaştırma çabalarının genel mahiyetlerini anlamamızı sağlayan pek çok işaret barındırır. Bu özel sayıda, “eleştirmenin iki yönü” adını taşıyan sunuş yazısı dışında film eleştirisini odağa alan aşağıda listelendiği şekilde 4 yazı ve film eleştirmenleri ve yönetmenlerle bu sayı için yapılan kapsamlı iki anketin (Soruşturma-1 ve Soruşturma-2) detaylı sonuçları bulunmaktadır:

- 1- Türkiye'de Sinema Eleştirisi 1918 – 1942 (Yazar: Ziya Metin),
- 2- Türk Sinemasında Eleştirme 1942 – 1952 (Yazar: Coşkun Şensoy),
- 3- Türk Sinemasında Eleştirme 1952 – 1967 (Derleyen: Giovanni Scognamillo),
- 4- Eleştirme ve Bazı Sorunlar (Yazar: Jak Şalom),
- 5- Soruşturma-1: Eleştirmecilere sorular,
- 6- Soruşturma- 2: Yönetmenlere sorular.

Yeni Sinema dergisi daha önce belirtildiği gibi ikinci sayısından itibaren Türk sineması'nın köklü tarihi ile dergi arasında bir bağ kurmaya çalışmaktadır. Nitekim eleştirme özel sayısının derginin ilk özel sayısı "Türk Sineması"ndan (Sayı:3) sonra yapılan ikinci özel sayı olması (Sayı:8) da bununla ilgilidir. Bu tarihi yaklaşım "film eleştirmenliği" mesleğinin önce tarihini ortaya koymaya çabalayan bir çerçeve ile tamamlanır. Eleştirme özel sayısında Ziya Metin imzasını taşıyan ilk sayının Türk sinemasındaki ilk film eleştirisi örneklerini -muhtemeldir ki Nijat Özön'ün çalışmalarını baz alarak ortaya koyarken, mesleğin kurumsal kimliğini tarihselleştirmesi böyle bir çabanın ürünüdür. Metin, "ilk sinema eleştirisi"ne örnek olarak "Berlin'de sinema eğitimi alan" Muhsin Ertuğrul'un 1918 yılında *Temaşa* dergisi'nde yayınladığı *Pençe* filmiyle ilgili yazdığı şu eleştirileri örnek gösterir: "*Pençe* namıyla ortaya atılan o saçma sapan şeylerin birbirine eklenmesinden mütehassıl şerit. Memleketimizde yalnız sanayi-i nefise müntesiplerini değil her Türkü utandırmıştı" (Metin, 1967: s.13).

Eleştirme özel sayısının ikinci yazısı da, film eleştirmenliği mesleğinin tarihselleştirilmesi çabasının bir ürünüdür. Şensoy yazısında, özellikle bir zamanlar *Yıldız* dergisinde film eleştirmenliği yapan ve şu an aynı dergide yazı işleri müdürlüğü yapan Sezai Solelli ile yapılan derinlemesine görüşmenin sonuçlarına da yer verir. Solelli, 1950'li yıllarda filmleri övmek için para alındığı, *Yıldız* gibi popüler dergilerin dahi film eleştirisini önemsemediği, suya sabuna dokunmadan eleştiriler yapıldığı hatta eleştiri yapınca yerli yönetmenlerin kızdığı ve bu nedenle hafif eleştirilerin makbul olduğu gibi anılarına yer verir (Şensoy, 1967: ss. 14-16). Solelli'nin kişisel anlatılarını analiz eden Şensoy, "film tenkidinin o zamanlar bir meslek haline gelmediği" yorumunu yapar (Şensoy, 1967: s. 16). Bu tespit, çeşitli denemeler olsa da profesyonel, kurumsallaşmış ve kalıcı hale gelemeyen film eleştirmenliği mesleği için *Yeni Sinema*'nın bir eşik olduğunu düşündürecek niteliktedir.

Scognamillo'nun yazısı ise bu dönemde yazılmış farklı kaynaklarda film eleştirmenliğine ilişkin gelişmeleri, görüş ve tartışmalardan örnekler vererek kronolojik bir derleme olarak sunar. Bu derleme hem yönetmenlerin hem de eleştirmenlerin perspektiflerini bir arada yansıtarak bir denge gerekliliğine de işaret eder. Sinema eleştirilerinin sanat dergilerine girmesi olarak 1952'yi, gazetelerin eklerine girmesi olarak 1953'ü ve siyasi dergilere girmesi olarak ise 1954 yılını milat olarak anan Scognamillo, yönetmen-eleştirmen çatışmasını da tarihselleştirmeyi ihmal etmez. Ancak yaptığı derlemeyi tam da bu çatışmanın doğurduğu *Yeni Sinema*'nın film eleştirisi tarihindeki kritik önemini vurgulayan yazılarla bitirir (Scognamillo, 1967: ss. 17-19).

Eleştirme özel sayısında yer alan Jak Şalom'un yazısı ise film eleştirmenliğini tarihselleştirmek ya da bu yazına örnekler vermek değil onu adeta bilimsel bir titizlikle teorize etmek gayretindedir. Tanımı, görevleri, nesnelliği, işlevi gibi başlıklarla film eleştirmenliği mesleğinin adeta sınırlarını çizer. Örneğin film eleştirmenin "kendisinin de bir sanat olduğu", "zaman zaman herkese ters gelecek fikirler öne sürmesi gerektiği"ne "dürüst" olması gerektiğine de odaklanır. Bütün bunların yanında Şalom'un mesleğin maddi boyutuna da değindiği görülür: "istese de istemese de eleştirmenin önceliği hem maddi hem de manevi anlamda kendini doyurmak"tır (Şalom, 1967: ss. 20- 21).

Eleştirme özel sayısının "soruşturma" bölümünde ise aralarında dergi yazarlarının da olduğu sektördeki 15 film eleştirmenine yönelik 10 adet soru yöneltilmiş ve yazarların sorulara verdikleri cevaplar bu bölümde yer almıştır. Film eleştirmenlerine sorulan ilk soru "sinema eleştirisinin 'ihtisaslaşmış' kişiler tarafından yapılması gerektiği hakkında ne düşünüldüğü" sorusudur ve başlı başına film eleştirmenliğinin mesleki varlığını ve profesyonelliğini ortaya koyma amacı taşımaktadır.

Eleştirmenlerin tamamına yakının verdikleri cevaplarla, bu ihtisaslaşmanın gerekliliğini çeşitli şekillerde onaylar bir tutum takındığı görülür.

Örneğin Onat Kutlar, ihtisaslaşmayı “sinema sanatını derinlikli kavrama kapasitesi” olarak tanımlayıp gerekli gördüğünü bildirirken Tanju Akerson, “herhangi bir sanat dalı üstüne eğilmenin ve bunu yazıya dökmenin doğal olarak ihtisaslaşmayı beraberinde getirdiği” cevabını verir. Sungu Çapan, ihtisaslaşmanın “belirli bir eğitim ve sindirilmiş bir sinema kültürünün” ürünü olarak ortaya çıktığını söylerken Giovanni Scognamillo, “az çok değil gerçekten ihtisaslaşmış kişilerin” gereğinden bahseder. Jak Şalom ise ihtisaslaşmanın “belirli bir sinema tekniği” gerektirdiğini hatırlatır. Semih Tuğrul da benzer şekilde, “sinema sanatının kurallarını, tarihini ve çağdaş akımları bilmeden, belirli bir dünya görüşüne sahip olmadan” eleştiri yapılamayacağını ifade eder. Son bir örnek olarak Atilla Dorsay ise “ihtisaslaşma” kavramını sevimsiz bulmasına rağmen “eleştiri için diğer sanat dallarıyla ilgilenmenin gerekli olduğunu, ancak temelde sinemayı sevmek ve bilmenin esas olması gerektiği” cevabını verir (Soruşturma-1: Eleştirmecilere sorular, *Yeni Sinema*, 1967: ss. 23-33)

Soruşturma bölümünde film eleştirmenlerine sorulan diğer sorular, eleştirmenin sanatla ilgili pozisyonuna, nesnelliğine sanat / ticari sinemayla ilişkisine, etik konumuna ya da Türk sinemasına etkilerine odaklanırken, Soru-1'deki ihtisaslaşma konusunu daha da detaylandıran Soru-7, Tablo-1'de görüldüğü gibi “Bir film eleştirmeninin sahip olması gereken nitelikleri” çoktan seçmeli 5 seçenekle sıralamalarını ister.

Soru-7	Bir eleştirmecinin taşıması gereken nitelikleri aşağıdaki verilere göre nasıl sıralarsınız?
A)	Yazarlık ya da gazetecilik yeteneği bulunmak
B)	Genel Kültürü kuvvetli bulunmak
C)	Sinema ile ilişkisi kuvvetli bulunmak
D)	Sinema tekniğini derinlemesine bilmek
E)	Sinemayı sevmek

Tablo-1: *Yeni Sinema dergisi Eleştirme özel sayısı Soruşturma-1'de yer alan Soru-7*

Kimi eleştirmenler böyle bir sıralama yapmayı uygun bulmayıp kendi tanımlarını ortaya koyarlar. Örneğin Ali Gevgilili, “bir eleştirmenin bütün nitelikleri az ya da çok bir arada taşıması gerektiğini” vurgulayarak bir sıralama yapmazken Rekin Teksoy ise “bir sıralama gözetmeksizin tüm niteliklerin taşınması gerektiğini” savunur. Bu soruda sıralama yapmayan az yazardan biri de *Yeni Sinema*'nın kurucusu Onat Kutlar'dır. Kutlar, her ne kadar “sinemayı sevmek” maddesini en başa koysa da buna “dürüstlük” sıfatını da eklemeyi ihmal etmez:

“Sinemayı sevmek önemlidir. Ama bir eleştirmenin taşıması gereken nitelikler terazide tartılabilecek şeyler değildir. Türkiye’de son yılların koşulları içinde buna bir nitelik daha eklemek gerekiyor: Sinema yazarı, dürüstlüğünü sinema alanına girdiği zaman da korumalıdır” (Soruşturma-1, *Yeni Sinema*, 1967: s. 28).

Tıpkı Onat Kutlar gibi dönemin film eleştirmenlerinin hemen hepsi, bir film eleştirmeninin sahip olması gereken ilk niteliğin E şıkkı olan “sinemayı sevmek” olduğu cevabını verirler. Jak Şalom, “sinema tekniği bilmek” cevabını listeye dahi almazken, Dorsay’ın da “gerekli değil ama yararlı” kaydını düşmesi de oldukça anlamlı ve film eleştirmenliğinin “teknik” yönüyle değil bir duygu ve estetik politikası içerisinde sınırlarının çizildiğini doğrular.

Film Eleştirmeni	Soru-7 öncelik sıralaması
Tanju Akerson	C, A, B, D, E
Selmi Andak	E, C, B, D, A
Sungu Çapan	E, C, A, D, B
Atilla Dorsay	E, A, B, D (“gerekli değil ama yararlı”), C (“tehlikeli olmamak kaydıyla”)
Zahir Güvemli	E, D, C, B, A
Tuncan Okan	E, A, C, D, B
Mete Postacıoğlu	E, A, B, D, C
Giovanni Scognamilo	E, B, A, C, D
Jak Şalom	E, C, D, B, A
Coşkun Şensoy	E, C, D, B, A
Semih Tuğrul	E, B, D

Tablo-2: Film eleştirmenlerinin Soru-7’ye verdikleri cevaplara göre nitelik sıralaması

Yeni Sinema arşivindeki sayılardaki sinema tartışmaları düşünüldüğünde “sinemayı sevmek” olarak formüle edilen bağın sadece duygusal bir bağlama sahip olduğu da açıktır. Derginin ilk sayısında yer alan Sinematek Derneği film gösterimleri afişi bunun sadece bir örneğidir (bkz. Görsel-1). Sinematek Derneği, *Yeni Sinema* aracılığıyla Avrupa sinemasına dair tüm tartışmaları ve teorileri -Türk sinemasından daha çok- gündemine alması, çeviriler ve röportajlar yayınlaması “sinema” olarak tanımlanan odağın Avrupa sinemasını ve evrensel sanat formlarını takip eden yüksek bir kültürel sermayeye dayandığının göstergeleridir. Frey, sanat hakkında sunulan "uzman yargıları"nın meşruiyetini, eleştirmenlerin sahip olduğu kültürel sermayeye bağlar. Ona göre bu sermaye, "sıradan izleyici kitlesinin sahip olmadığı ayrıcalıklı bir güçtür" (Frey, 2025: s. 113). Nitekim Frey, 1960'lı yılları eleştirinin "altın çağı" olarak nitelerken, bu dönemin en baskın özelliğinin zirveye ulaşan "sinefil" (cinophilia) kültürü olduğunu belirtir (Frey, 2025: ss. 84-91). Sinefil, sadece bir hobiyi işaret etmez ve eleştirmene toplumsal ve kültürel bir kamusal figür olma otoritesi kazandıran temel unsurdur (Frey, 2025: s. 84). Bu bağlamda, "sinemayı sevmek", eleştirmenin sinema alanı içindeki "yeni bir otorite temeli" yaratma çabasının bir yansıması olarak okunabilir (Frey, 2025: s. 30). Öte yandan yazarlardan hiçbirinin “sinema tekniği bilme”yi film eleştirmeninin sahip olması gereken öncü nitelik olarak görmemesi ve hatta bazılarının sıralamaya bile zor alması, Frey’in “eleştirmen, kendisini yönetmenin "teknik" alanından ayırarak "estetik ve kültürel" bir alana yerleştir”diği varsayımıyla uyumludur (Frey, 2025: s. 30).

Son olarak eleştirme özel sayısında yönetmenlere yönelik bir anket de yapıldığından bahsedilmişti. Aralarında Memduh Ün, Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Lutfi Akad ve Halit Refiğ’in de olduğu Yeşilçam yönetmenleri ortak bir mektup yazarak *Yeni Sinema*’nın hazırladığı soruları cevaplamayacaklarını bildirirler (Soruşturma-2: Yönetmenlere Sorular, *Yeni Sinema*, 1967, s. 34).

Türk Sinematek Derneği Yönetmenliği :

9. Haziran 1967 tarihli soruşturmanıza cevaptır:

Kuruluşundan bu yana Türk Sineması için olumlu bir tek davranış göstermeyen Türk Sinematek Derneği'nin Türk sinemacıları aleyhindeki ısrarlı tutumu bizleri bu kuruluşun teşebbüslerini şüphe ile karşılamaya yöneltmektedir.

Türk Sinematek Derneği'nin, ülkemizi ziyaret eden yabancı sinema adamlarına Türk sinemasını jurnal etmek; radyo ve basın aracılığı devlet katlarını ve halk efkârını Türk sinemacılarına karşı kıskırtmak; aydınları Türk sinemasından kopartmak; açık oturum bahanesiyle davet ettiği Türk sinemacılarına hakaret törenleri tertiplemek; «Yeni Sinema» dergisinde Türk sineması üzerine yanlış ve maksatlı yayın yapmak; Türk sinemacılarının gönderdiği cevabı yazıları dürüstlüğü sığmayan bir tarzda geri çevirmek; Türk sinema meslek teşekküllerinin üstünden aşır yabancı ülkelerde gerek festivaller gerek Türk filmleri gösterileri için tek merci olmaya yeltenmek gibi olumsuz davranışları göz önünde tutularak, bu soruşturmanın hangi maksada hizmet etmek üzere tertiplendiği bizlerce anlaşılamamıştır.

Gerek bütünüyle Türk sinemasına, gerek kişi olarak Türk

sinemacılarına devamlı ve ısrarlı düşmanca tavır takınan Türk Sinematek Derneği ve onun yayın organı «Yeni Sinema» dergisi ile işbirliği yapmayı reddediyoruz..

İmzalar :

Memduh Ün, Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Lütfi Akad, Duygu Sağıroğlu, Alp Zeki Heper, Osman Seden, Halit Refiğ. Bilgi olarak, Türk Film Rejissörleri Birliği, Türk Film Prodüktörleri Cemiyeti, Türkiye Sinema İşçileri Sendikası ve Türk Film Arşivi'ne birer kopya gönderilmiştir.

Yeni Sinema'nın Açıklaması

Yeni Sinema'nın, eleştirme özel sayısı için yukardaki cevapta imzaları bulunan yönetmenlerin verdikleri karşılık bizi şaşırtmadı. Bu cevap, kendilerine uzun yıllar bel bağlanan, eserlerine önem verilen, yerli sinemanın yozlaştırıcı şartlarıyla sinema sanatı arasında bir uzlaşma noktası aradıkları için iyiniyetle izlenen birkaç sinemacının, bugün içine düştükleri çaresizliği, tikanıklığı, şaşkınlığı ibretle önümüze sermektedir. Yeni Sinema, ilk yayınlandığı günden itibaren hemen her sayısında, yerli sinemanın kısa süren bir gelişme döneminden sonra bugün gelip taktığı çıkmazlara işaret etmiş, daha iyi bir sinema

34

Görsel-3 Yeşilçam Yönetmenleri'nin Yeni Sinema dergisi anketine ret mektubu

Yeni Sinema'nın bu ret cevabını, uzun ve detaylı bir cevap yazısıyla birlikte yayınlaması ile yönetmen-film eleştirmeni kavgası, *Yeni Sinema* sayfalarına da taşınmış olur. Frey'in yaklaşımıyla bakıldığında, yönetmenlerin eleştirmenlerle işbirliğini reddetmesi, eleştirmenlerin bağımsız bir meslek olarak kazandığı 'sembolik tahakküm'e yönelik bir otorite kaygısıdır. Yönetmenler, eleştirmeni üretimin bir parçası yaparak etkisizleştiremedikleri noktada, onu tamamen alanın dışına itmeye çalışarak kendi sarsılan otoritelerini korumaya çalışmışlardır. Nitekim Solelli'nin Yıldız dergisindeki deneyimlerine dayanarak anlattığı gibi "hafif eleştiri" ya da "tanıtım"larla sorunsuz ilerleyen film eleştirmenliği Frey'in dediği gibi tam da kriz anlarında ortaya çıkan *otorite kaygısı*yla, bağımsız film eleştirmenliği mesleğinin ete kemiğe bürünmesine olanak sağlamıştır (Frey, 2025: ss. 30-39). Frey'e göre sancılı süreçler "sinema mecrasına kültürel saygınlık kazandırmış, eleştirinin gerekliliğini meşrulaştırmış ve film üzerine yazanlara otorite atfedilmesine katkıda bulunmuştur" (Frey, 2025: s. 30). Scognamillo'nun yıllar sonra verdiği bir röportajda belirttiği gibi "*Yeni Sinema*, önemli bir yazar kuşağının yetişmesine olanak sağlamıştır" (Akt. Kalsın, 2013: s. 155).

7. Sonuç

Bu çalışma film eleştirmenliği mesleğinin kurumsallaşma serüveninde, 1960'lı yıllar sinemasındaki tartışmaların başat rolünü hatırlatmaktadır. Türk Sinematek Derneği ve resmi yayın organı olan *Yeni Sinema* dergisi, film eleştirisini yönetmenliğe geçiş için bir ara durak olmaktan çıkarıp kendi etik ilkeleri, kültürel sermayesi, mesleki sınırları ve bağımsızlığı olan bir uzmanlık alanı haline getirme iddiası taşımıştır. Bu süreçte eleştirmenlerin sinemayı yalnızca teknik bir üretim alanı olarak değil, kültürel ve estetik bir mücadele alanı olarak konumlandırımları; ihtisaslaşma, dürüstlük, sinefilik ve kültürel sermaye gibi kavramların mesleğin kurucu unsurları haline gelmesine yol açmıştır. Bütün bu unsurların ve mesleki tahayyülün ortaya çıkmasında ise sinema yazarları ile yönetmenler arasındaki gerilim etkili olmuştur. Bu durum, Frey'in teorileştirdiği gibi eleştirinin kurumsallaşmasının çoğu zaman bir uzlaşma sürecinden değil, tam tersine krizler, kopuşlar ve karşılıklı otorite mücadeleleri üzerinden ilerlediğini açık biçimde ortaya koymaktadır.

Film eleştirmenliğinin krize olan bağımlılığına ilişkin Mattias Frey'in yaklaşımları, sinemacılar-yönetmenler çatışmasıyla kendini ifade etme şansı bulan film eleştirmenliği örneğimizde teorik bir düşünme ufku sağlamaktadır. *Yeni Sinema* dergisi çevresinde şekillenen eleştirmenlik örnekleri, bir yandan sinemanın sanat statüsünü güçlendirmeye çalışırken diğer yandan eleştirmenin otoritesini güçlendirme/meşrulaştırma çabasıyla hareket etmiştir. Yönetmenlerin eleştirmenlerin toplantılara dahi

çağrılmasına tahammül edemedikleri bir ortamda, eleştirmenlerin bir yayın organı ile kendi özerk mesleki konumlarını savunma çabası, Frey'in işaret ettiği yapısal krizin yerel bir tezahürü olarak değerlendirilmiştir bu çalışmada. Bu açıdan bakıldığında film eleştirmenliği, sabit ve tamamlanmış bir meslek kimliğinden çok, her tarihsel durumda ya da krizde yeniden müzakere edilen bir kültürel otorite biçimi olarak varlığını sürdürecektir. Bununla birlikte çalışma, sadece *Yeni Sinema* dergisi arşivine odaklanması nedeniyle bir sınırlılığa da sahiptir.

Kaynakça

- Anonim. (1966, Mart). Çıkarken. *Yeni Sinema*, (Sayı:1)
- Anonim. (1967, Temmuz). Eleştirmenin iki yönü. *Yeni Sinema*, (Sayı:8)
- Anonim. (1967, Temmuz) Soruşturma-2: Yönetmenlere Sorular, *Yeni Sinema*, (Sayı:8)
- Bourdieu, P. (1995). *Pratik nedenler* (Hülya Tufan, Çev.). İstanbul: Kesit Yayınlar
- Barbalet, J. M. (2000). Beruf, rationality and emotion in Max Weber's sociology. *European Journal of Sociology/ Archives Européennes de Sociologie*, 41(2), 329-351.
- Bourdieu, P., & Wacquant, L. (2014). *Düşünsel bir antropoloji için cevaplar* (Nazlı Ökten, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bourdieu, P. (2017). *Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*, Heretik Yayınları.
- Durkheim, E. (2023). *Toplumsal İşbölümü*, Cem Yayınları.
- Engels, F., & Marx, K. (2013). *Alman ideolojisi*. Evrensel Basım Yayın.
- Evetts, J., Gadea, C., Sánchez, M., & Sáez, J. (2009). Sociological theories of professions: Conflict, competition and cooperation. *The ISA handbook in contemporary sociology*, 140-154.
- Freidson, E. (2017). *Professional Dominance: The Social Structure of Medical Care*. Routledge.
- Frey, M. (2025). *The permanent crisis of film criticism: The anxiety of authority*. Taylor & Francis.
- Kalsın, B. (2013). *Sinematek Derneği yayın organı 'Yeni Sinema' dergisi bağlamında ulusal sinema tartışmaları* [Yayımlanmamış Doktora tezi] İstanbul Üniversitesi.
- Klegon, D. (1978). The sociology of professions: An emerging perspective. *Sociology of work and occupations*, 5(3), 259-283.
- MacDonald, K., & Ritzer, G. (1988). The Sociology of the Professions: Dead or Alive?. *Work and Occupations*, 15(3), 251-272.
- Metin, Z. (1967). Türkiye'de Sinema Eleştirmesi 1918 – 1942. *Yeni Sinema*, (Eleştirme Özel Sayısı, Sayı: 8)
- Monteiro, A. R. (2014). *Sociology of the professions. In the teaching profession: Present and future*. Cham: Springer International Publishing.
- Parsons, T. (2012). *The Social System*. Quid Pro, LLC.
- Ritzer, G. (1975). Professionalization, bureaucratization and rationalization: The views of Max Weber. *Social Forces*, 53(4), 627-634.
- Sayın Gönenç, A. (2018). *1990 sonrası Türkiye sinemasında oluşan özerk alan: Sermaye, habitus ve duygu ekseninde bir bakış* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Scognamillo, G. (1967). Türk sinemasında eleştirme 1952 – 1967. *Yeni Sinema*, (Eleştirme özel sayısı, sayı: 8), 17-19.
- Stacey, M. (2018). The division of labour revisited or overcoming the two Adams. In *Practice and Progress* (pp. 172-190). Routledge.
- Swartz, D. (2011). *Kültür ve iktidar: Pierre Bourdieu'nun sosyolojisi*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Şalom, J. (1967). Eleştirme ve bazı sorunlar. *Yeni Sinema*, (Eleştirme özel sayısı, sayı:8), 20-21.
- Şensoy, C. (1967). Türk sinemasında eleştirme 1942 – 1952. *Yeni Sinema* (Eleştirme Özel sayısı, Sayı:8), 14-16.
- Türk, İ. (2001). *Halit Refiğ: Düşlerden düşüncelere söyleşiler* (M. Küpüşoğlu, Haz.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Weber, M. (1999). *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Rubu*, Ayraç Yayınları.
- Weber, M. (2005). *Bürokrasi ve Otorite*, Adres Yayınları.
- Weber, M. (2012). *Ekonomi ve Toplum-1*, Yarın Yayınları.

- Weber, M. (2020). *Toplumsal ve Ekonomik Örgütlenme Kuramı*, Cem Yayınları.
- Wolinsky, F. D. (1988). The professional dominance perspective, revisited. *The Milbank Quarterly*, 33-47.
- Yılmaz, M. M. (2022). Türk sinema eleştirisinin toplumsal temelleri: 1948-1960 dönemi [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Yılmaz, M. M. (2024). 1960'lı Yıllarda Türk Sinema Dergilerinin Yayımlanma Motivasyonları Üzerine Bir İnceleme: Niçin Çıkıyoruz? *Tykhē Sanat ve Tasarım Dergisi*, 9(17), 323-340.
<https://doi.org/10.55004/tykhe.1514784>