

TÜRKİYE'DE BİR MESLEK OLARAK SİNEMA YAZARLIĞI
ALANINDAKİ PROFESYONELLEŞME

MERVE YASEMİN TÜKELAY
109680009

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MEDYA VE İLETİŞİM SİSTEMLERİ YÜKSEK LİSANS
PROGRAMI

DOÇ. DR. ESRA ARSAN
2012

**Türkiye’de Bir Meslek Olarak Sinema Yazarlığı Alanındaki
Profesyonelleşme**

Merve Yasemin Tükelay

109680009

Tez Danışmanının Adı Soyadı : Doç. Dr. Esra Arsan
Jüri Üyelerinin Adı Soyadı : Yrd. Doç. Dr. İtir Erhart
Jüri Üyelerinin Adı Soyadı : Prof. Dr. Serpil Kirel



Tezin Onaylandığı Tarih : 20 Ocak 2012

Toplam Sayfa Sayısı: 155

Anahtar Kelimeler (Türkçe)	Anahtar Kelimeler (İngilizce)
1) Sinema Yazarlığı	1) Film Criticism
2) Sinema Eleştirmeni	2) Film Critic
3) Profesyonellik	3) Professionalism
4) Meslek	4) Profession
5) Sinema	5) Cinema

ÖZET

Doğuşundan beri sinemayla iç içe olan sinema yazarlığı; sinema seyircisi, sanatı, kültürü ve sektörü için önemli bir alandır. Sinema sanatı üzerine düşünmek, onu değerlendirmek, incelemek ve daha iyiye götürmek için çalışan sinema yazarlığı, birçok ülkede bir meslek olarak yerleşmiştir.

Bu çalışmada, Türkiye’de bir meslek olarak sinema yazarlığı alanındaki profesyonelleşme düzeyinin araştırılması amaçlanmıştır. “Bir meslek olarak sinema yazarlığı alanındaki profesyonelleşme düzeyi ne durumdadır?” sorusuna cevap arayan bu çalışma, sinema yazarları üzerinden, meslek ve profesyonelleşme bağlamlarında sinema yazarlığına bakarak genel bir çerçeve ortaya koymayı amaçlamıştır.

Çalışma dahilinde; eleştiri, sinema eleştirisi, meslek, profesyonelleşme kavramlarının incelendiği, sinema yazarlığının tarihsel gelişimine değinilen literatür taramasının yanı sıra, 60 sinema yazarının katıldığı bir anket çalışması gerçekleştirilmiştir. Anket sonuçları, sinema yazarlarının büyük bir çoğunluğunun mesleki anlamda profesyonel özelliklere sahip olduğunu, fakat mesleki ortamın aynı profesyonel özellikleri taşımadığını göstermektedir.

ABSTRACT

Film criticism, which goes hand in hand with cinema since its birth, is a very important area for cinema audience, art, culture and industry alike. Film criticism is a profession in many countries and its efforts are for evaluation, examination and development of the art of cinema.

This thesis aims to investigate the film criticism's level of professionalism in Turkey. It tries to answer the question: "What is the professionalism level of film criticism field as a job?" by focusing on film critics and providing a general view of their profession and specialization.

This thesis includes an inspection of the terms of criticism, film criticism, criticism as a profession and a deep literature review that focuses on the historic development of film criticism. This thesis also covers the results of a survey that has been answered by 60 Turkish film critics. The results show that most of the film critics have a high professionalism level but the field of film criticism lacks the same level of professionalism.

ÖNSÖZ

Bu zorlu tez yazım sürecinin konu seçiminden başlayarak her aşamada istekle ve keyif alarak çalışmamı sağlayan, desteği ve değerli yorumlarıyla beni yönlendiren hocam, danışmanım Doç. Dr. Esra Arsan'a en içten teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım.

Akademik eğitimime devam etmeme, dolayısıyla bu tezi yazmama neden olan değerli hocam Prof. Dr. Serpil Kirel'e, hem bir akademisyen hem de bir sinema yazarı gözüyle anketimi yorumlayan Yeşim Burul Seven'e, destekleri için arkadaşlarım Hande Öçalan, Miray Caner ve Zümrüt Burul'a ve ankete katılım göstererek bu tezin oluşmasına yardımcı olan tüm sinema yazarlarına teşekkür ederim.

Asla bitmeyecek destek ve sevgileri için başta annem ve babam olmak üzere aileme ve bu tezin yazım sürecinde olduğu gibi hayatımın her anında her türlü desteği, sevgisi ve bana olan inancıyla yanımda olacağını bildiğim Emre'ye teşekkürlerimi ve şükranlarımı sunarım.

İÇİNDEKİLER

1 - GİRİŞ.....	1
1.1 Araştırmanın Sorusu	1
1.2 Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları.....	4
2 - TEORİK ÇERÇEVE	6
2.1 Eleştirinin Tanımı ve Eleştiri Yöntemleri.....	6
2.2 Sinema Eleştirisi	13
2.2.1 Sinema Eleştirisinde Yöntemler ve Yaklaşımlar	17
2.2.1.a Yayının Çeşidine Göre Sinema Eleştirisi	17
2.2.1.b Okuyucu Kitlesine Göre Sinema Eleştirisi	19
2.2.1.c Sinema Eleştirisinde Bilimsel Yaklaşımlar	22
2.3 Meslek ve Profesyonellik Kavramları	24
2.3.1 Profesyonelleşme Kavramı ile İlgili İşlevsel Yaklaşımlar	28
2.3.2 Profesyonelleşme Kavramı ile İlgili Marksist Yaklaşımlar.....	32
2.4 Mesleki Profesyonelleşme ve Sinema Yazarlığı	35
2.4.1 Bilgi Tabanı	39
2.4.2 Sosyal Rol ve Etki	43
2.4.3 Mesleki Özerklik	49
2.4.4 Üstünlük.....	53
3- TARİHSEL ARKAPLAN	57
3.1 Sinema Yazarlığının Doğuşu ve Gelişimi	57
3.2 Türkiye’de Sinema Yazarlığının Doğuşu ve Gelişimi.....	68
3.2.1 1950 Yılı Öncesi: İlk Sinema Yazıları.....	69
3.2.2 1950-1960 Yılları: Sinema Yazarlığının Yaygınlaşması.....	73

3.2.3 1960-1970 Yılları: Sinema Yazarlığının Çalkantılı Dönemi.....	77
3.2.4 1970-1980 Yılları: SİYAD'ın Kuruluşu ve Televizyonun Etkisi	.81
3.2.5 1980-1990 Yılları: Bireysel Sinema Anlayışı ve İstanbul Film Festivali.....	85
3.2.6 1990-2000 Yılları: Yeni İzleyici Kuşağı ve Yönetmenler.....	88
3.2.7 2000 Yılından Günümüze: Gelişen Sinema ve İnternetin Etkisi	.92
4- ARAŞTIRMA EVRENİ VE METODOLOJİ	97
5- BULGULAR	100
6 – SONUÇ.....	121
KAYNAKÇA	127
EKLER	139

1 - GİRİŞ

1.1 Araştırmanın Sorusu

Auguste ve Louis Lumière kardeşlerin 1895 yılında sinematograf aleti ile izleyici gruplarına yaptıkları ilk gösterimlerden beri sinema, çoğunlukla bir kitle eğlencesi olarak görülmüş ve günümüzde de görülmeye devam etmektedir. Kendisinden önce gelen sanatlara hakim olup, farklı disiplinleri bünyesinde barındıran sinema sanatının sahip olduğu etkinin bir benzeri olmadığını söylemek yanlış olmayacaktır. Sinema, ilk yıllarında insanları sadece görsel olarak etkileyebilme gücüne sahiptir ve bu yıllarda sinemanın görsel gücüne salonlarda canlı olarak sunulan müzikler eşlik etmektedir. 1920’li yılların sonlarına gelindiğinde ise, sesli filmler üretilmeye başlanmış ve sinema hem görsel hem de işitsel olarak insanları etkileyebilme özelliğine sahip olmuştur. Böylece bu durum, sinemanın “doğanın mekanik imitasyonu” şeklindeki tanımının ilk belirgin örneğini oluşturmuştur (Arnheim, 1999: 212).

Büyük kitleleri, çok ucuza eğlendirebilen ve etkileyebilen sinema sanatı, çeşitli dönemlerde ve çeşitli şekillerde var olmuş ama her zaman güçlü olmuştur. Öncelikli amaçları halkı eğlendirmek ve para kazanmak olan sinema tüccarları, büyük kitlelere hitap edecek anlayışta filmler üretmişlerdir (Aydın, 2002: 184). Sinemanın bir kitle eğlence aracı olduğu görüşü, sinemanın sanat yönü üzerinde düşünülmesi, çalışılması konusunda eksikliğe sebep olmuştur. Yıllar boyunca pek çok sanatçı, sinemanın “salt-vulgar, kitle eğlence aracı olmamasına karşı” mücadele etmiş ve sinema

“ucuz popülizmin de sanatın da vazgeçemediği paradokslarla dolu bir alan olmuştur” (Aydın, 2002: 185). Tam da bu tartışmaların paralelinde, sinemanın ilk yıllarından itibaren onunla birlikte var olan ve onunla birlikte değişerek gelişen bir uğraş vardır: sinema yazarlığı. Dünyanın birçok yerinde sinema ve film kültürü oluşturmak konusunda yüklü bir sorumluluğa sahip olan sinema yazarlığı, sinemayla ilgilenen büyük bir kitlenin takip ettiği bir alan olmuştur. Temelinde sinema ve sinema filmleri üzerine düşünmek, değerlendirme ve inceleme yapmak amacını taşıyan sinema yazarlığı, daha önceki sanat eleştirisi geleneğini temel alarak oluşmuştur. Sinema, seyirciye göbek bağı ile bağlı ve aynı zamanda işlevsel bir sanattır (Bazin, 2000: 79). Sinemanın görevinin, insanları düşünmekten uzaklaştırmak yerine onlara felsefe yapmasını öğretmek olduğu düşünülürse, sinema seyircisine en büyük desteği de kuşkusuz sinema yazarları verecektir.

Dorsay, Türkiye’de sinema yazarlığının bir meslek haline gelmesinde, Türk toplumunda bir meslek olarak yerleşmesinde büyük katkısı olduğunu söylerken (“Nasıl sinema”, t.y.), sinema yazarı Cüneyt Cebenoyan da yakın tarihli bir söyleşisinde, Dorsay’ın Türkiye’de sinema yazarlığını kurumsallaştırdığını ve sinema yazarlığına saygın bir yer edindirdiğini söyleyerek sözlerini şu şekilde sürdürmektedir:

“Sinema yazarları çoğalıyor ama bir meslek olarak eleştirmenlik ölüyor. Tanıtım yazıları ya da magazinel yazılar daha rağbet görüyor. Ciddi basın azalıyor. Bu

meslekten yaşamak imkansızlaşıyor. Ama bloglardı, web siteleri, yazarlar artıyor.” (Çınar, 2011)

Cebenoyan’ın düşüncelerine paralel olarak, film çalışmaları profesörü Thomas Doherty de (2010) çokça tartışılan *The Death of Film Criticism* başlıklı yazısında, sinema yazarlarının bir çeşit kuşatma altında olduklarına ve istedikleri şekilde iş bulamadıklarına değinmekte, ayrıca blog dünyası ve kişisel web sayfalarının okuyucuları çektiğini, internetin yazma eylemi için sınırsız yer tanıdığını, ve bunların sonucu olarak yazılı basında yazan eleştirmenler için internet üzerindeki ortamların gerekli hale geldiğini söylemektedir. Ünlü sinema dergisi *Sight&Sound* da ekim 2008 sayısında bu konuya eğilmiş ve profesyonel eleştirmenin kuyusunu kazan unsurun sadece internet değil, PR ve pazarlama faaliyetlerinin de bu konuda etkili olduğuna değinilmiştir (James, 2008). Yeni medyanın sağladığı sınırsız olanaklar, sinema yazarlığının hiç olmadığı kadar yaygınlaşmasına neden olmuş, herkese sinema üzerine yazma fırsatını vermiştir. Böyle bir ortamda ayakta kalmak isteyen yazarların da, geleneksel mecraların yanı sıra yeni mecralarda da yer almaları gerekmektedir. Sinema filmlerinin ticaret odaklı faaliyetlerine katkıda bulunan kimi sinema yazarları yüzünden, geleneksel medyada yer alan profesyonel yazarlara güveni azalan okuyucu, internet üzerinden yazılarına ulaştığı amatör sinema yazarını tercih etmektedir. Bu nedenle, geleneksel medya ve yeni medyanın rekabetinde sinema yazarı “kolay vazgeçilen” olarak görülebilmektedir.

Birçok ülkede, öncelikle bir meslek olarak yerleşen ve saygı gören sinema yazarlığının, zamanla çeşitli faktörlerin etkisiyle bu konumunu

yitirmeye başladığı tartışmalarından yola çıkan bu çalışmada; günümüzde sinema yazarlığı yapan kişilerin genel profili ortaya çıkarılarak, Türkiye’de bir meslek olarak sinema yazarlığı alanındaki profesyonelleşme düzeyinin araştırılması amaçlanmaktadır. Türkiye’de sinema yazarları üzerinden, meslek ve profesyonelleşme bağlamlarında sinema yazarlığına bakarak genel bir çerçeve ortaya koymayı hedefleyen bu çalışmada, ‘Türkiye’de bir meslek olarak sinema yazarlığı alanındaki profesyonelleşme düzeyi ne durumdadır?’ sorusuna cevap aranacaktır.

Sinema yazarlığı üzerine yapılan araştırmalara ve çalışmalara bakıldığında, genellikle sinema yazarları ile filmlerin gişe performansları arasındaki etki üzerine çalışıldığı görülmektedir (Eliashberg ve Shugan, 1997; Basuroy, Subimal ve Ravid, 2003). Türkiye’de 1970’li yıllardan beri üniversitelerde sinema bölümlerinin açılmasıyla birlikte bu alana akademik gözle yaklaşan çalışmalar artmıştır. Ancak, Türkiye’de sinema eleştirisi ve sinema yazarlığı konusunda yapılmış akademik çalışmaların sayısı azdır. Elinizde tuttuğunuz çalışma sırasında, geçmiş dönemlerdeki sinema yazarlığının durumunu anlamak üzere bu alanda üretilmiş makalelerden ve akademik çalışmalardan yararlanılmıştır. Bu nedenle bu çalışma da, ileride bu alanda üretilecek çalışmalara kaynak oluşturmayı amaçlamaktadır.

1.2 Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları

Araştırmanın teorik çerçevesini eleştiri üzerine temel yaklaşımlar ve profesyonelleşme kavramları oluşturmaktadır. Sinema eleştirisi, kendisinden önce var olan sanatlara ait köklü eleştiri geleneğinin bir uzantısı

olarak ortaya çıkmıştır. Bu nedenle, eleştiri kavramı, tanımı, işlevi ve yöntemlerine değinildikten sonra, sinema eleştirisi kavramı kısaca tanıtılmış ve sinema eleştirisinde kullanılan yöntem ve yaklaşımlara değinilmiştir.

Teorik çerçeve dahilinde meslek ve profesyonellik kavramları açıklandıktan sonra, meslekler sosyolojisi alanında yapılmış çalışmalardan yararlanılarak meslek olma ve profesyonelleşme ölçütlerine bakılmıştır. Profesyonelleşmeyi işlevsel anlamda ele alan görüşlerin yanı sıra, Marksist teori çerçevesinde ele alan profesyonelleşmeme ve proleterleşme görüşleri de kısaca açıklanmıştır. Daha sonra meslek olarak sinema yazarlığına değinilmiş ve meslekte profesyonelleşme düzeyini incelerken kullanılabilecek dört faktör sinema yazarlığı bağlamında ele alınmıştır.

Çalışmanın tarihsel arkaplanını oluşturan üçüncü bölümünde, sinema yazarlığının başta ABD, İngiltere ve Fransa olmak üzere çeşitli ülkelerdeki doğuşuna ve gelişimine kısaca değinilmektedir. Sinema yazarlığının tarihi ve gelişim süreci, bugünkü sinema yazarlığı anlayışını kavramak ve değerlendirmek bakımından önemlidir. Bu nedenle, Türkiye’de sinema yazarlığının doğuşu ve gelişimi de çeşitli yazarların ve akademisyenlerin çalışmalarından yararlanılarak, 1950 yılı öncesi de bir bölüm şeklinde alınarak, günümüze kadar yedi bölüm halinde ele alınmıştır. Bu dönemlerde var olan sinema yazılarının yer aldığı yayınlardan bazılarına, bu alanda öne çıkan isimlere ve sinema sektörünün içinde bulunduğu konum bağlamında sinema yazarlığının genel durumuna değinilmeye çalışılmıştır.

2 - TEORİK ÇERÇEVE

2.1 Eleştirinin Tanımı ve Eleştiri Yöntemleri

Yunancada ayırt etme, yargılama, eleştirme anlamlarına gelen *kritike* sözcüğünden türeyen eleştiri sözcüğü, genel anlamıyla “bir insanı, bir eseri, bir konuyu doğru ve yanlış yanlarını bulup göstermek anlamıyla inceleme işi, tenkit.” olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu, “*Güncel Türkçe*”, t.y.). Felsefede, “özellikle bilginin temellerini ve doğruluk durumunu inceleme, sınama, yargılama” anlamlarına gelen eleştiri, edebiyatta ise “bir edebiyat veya sanat eserini her yönüyle değerlendirerek anlaşılmasını sağlamak amacıyla yazılan yazı türü, tenkit, kritik” anlamında kullanılmaktadır. Eleştiri terimi, Tanzimat döneminin ilk yıllarında ise, “muahaze, muhakeme ve tenkid” sözcükleriyle kullanılmıştır (M. Özön, 1963:548).

Eleştiri kelimesi, İngilizce’ye 17. yüzyılın başlarında, “critic” ve “critical”dan gelmiştir. Bu kelimeler de, yakınkök Latince “criticus”, Yunanca “kritikos”, kök sözcük Yunanca “krites”ten gelmektedirler (Williams, 2006:102). Eleştirinin başat anlamının hata bulmaya ilişkin olduğunu söyleyen Williams (2006), eleştirinin 17. yüzyılın sonundan itibaren edebiyat değerlendirme ve bu işi somutlaştıran yazı türünü de anlatmak için kullanıldığını belirtir (s. 103).

Eleştiri, üzerine söz söyleyeceği unsurun varoluşuyla doğrudan ilintilidir. Dolayısıyla eleştiri, insanın, yapıtın, olayın ve kurumun doğuşuyla başlar, yaşamla iç içe daima onunla birliktedir (Biryıldız, 2002:

8). Eagleton (1985), eleştiriyi masum bir disiplin olarak görmeye alıştığımızı belirterek şunları söyler: “Kökenleri kendiliğinden, varoluşu doğal görünür: Edebiyat vardır, o halde onu anlamak ve değerlendirmek istediğimize göre eleştiri de vardır” (s. 11).

Yazın eleştirisi, yazın tarihiyle örtüşecek kadar eski bir etkinliktir ve eleştiri uğraşı tüm gelişmiş ülkelerde yazınla birlikte gelişmiştir (Yücel, 2007: 1). Eleştiri yazıları, kısmen Rönesans’da başlamış, tek tek eserlerin ve yazarların farklı yönlerden incelenmesine ise 17. yüzyılda başlanmıştır (Moran, 2004: 79). Modern konseptli edebi eleştirinin, liberal burjuva kamusal alanının 18. Yüzyıl başlarındaki yükselişi ile yakından ilişkili olduğunu belirten Eagleton (1996: 10), “modern eleştiri mutlakiyetçi devlete karşı bir mücadele olarak doğmuştur ve bireylerin birbirlerinin kitaplarını incelemeleri (review) ile sonuçlanmıştır” yorumunu yapar (s. 107).

Türkiye’de eleştiri tanzimat dönemindeki eleştiri denemelerinin ardından Batı’daki anlamıyla 1908’den sonra gelişmeye başlamış ve bağımsız bir uğraş olarak ele alınmış; ilerleyen yıllarda ise eleştirinin etkinlik gösterdiği alanlar çeşitli sanat dalları üzerine ayrılmaya başlamıştır (M. Özön, 1963: 558). Okan Ormanlı (2005), Türkiye’de sanat eleştirisini üç farklı döneme ayırmaktadır (s. 16): 1839 – 1890 yılları arasında çoğunluğunu edebiyatçıların oluşturduğu Tanzimat dönemi; 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başını kapsayan, okura bilgi verme amaçlı gerçekleştirilen Servet-i Fünun dönemi ve eleştirinin edebiyat tarihçiliğinin bir alt dalı gibi görüldüğü Cumhuriyet’in ilk yıllarını kapsayan dönem.

Eleştiri, farklı alanlarda ve sanat dallarında uygulanır ve uygulandığı her alanda benzer özelliklere sahiptir. Göktürk (1963), farklı edebiyat dönemlerindeki eleştiri etkinliklerinin üç yönü olduğunu belirtir: “yazma sanatının ilkelerini araştırmak, sanat yapıtları için birtakım soyut güzellik ölçüleri koymak, sanat yapıtlarını gözden geçirmek ve incelemek” (s. 639). Bu üç yön üzerine, yazın sanatının yerine tiyatro, sinema, müzik gibi farklı sanat dallarını koyarak düşünmek mümkündür. Simber Atay (1991) ise sanat eserinin eleştirisini, “sanat eseri için bir doğrulama, bir tür somutlaştırma ve değer verme, estetik tutkunun bir yeniden ifadesi” şeklinde açıklar (s. 43).

Eleştiri, sanatçı ve eseri ile izleyici ve okuyucu arasında bir köprü işlevi görmektedir. Eleştiri bir yandan eseri ve sanatçıyı izleyicisi ya da okuyucusu ile buluştururken, diğer yandan da bir ayna işlevi görerek, eleştiri üzerinden sanatçının kendisini ve eserini, okuyucunun da sanatçıyı ve eleştiriyi görmesine olanak tanır (Biryıldız, 2002: 10). Eleştirinin üstlendiği görev, metin ile okur arasındaki bulanık geçidi kolaylamak, metni daha kolayca tüketilebilecek bir biçimde işlemektir (Eagleton, 1985: 11).

Sanat eseri ve eleştiri arasındaki ilişki ile alakalı olarak farklı görüşler ortaya atılmıştır. Kimileri, eleştirinin tamamlanmış bir yapıttan yola çıktığını öne sürerken (Bazin, 1995: 194), kimileri ise sanat eserinin ancak eleştirmekle sona ereceğini savunur (Carloni ve Filloux, 1963: 577). Bazin’e göre (1995), “Yaratıcı, eleştirmenden büyük birşey bekleyemez. Eleştirmeci sonuçtan, tamamlanmış yapıttan yola çıkar. Eleştirmecinin görevi bu yapıtı açıklamaktan çok, anlamının okuyucusunun bilinç ve

anlağında aydınlık kazanmasını sağlamaktır.” (s. 194). Eleřtiri, eleştirmenin kendi kendisi için yaptığı bir uğraş değildir. Aksine eleştiri, okuyucusunun bilincinde sanat eserine dair bir farkındalık ve fikirler meydana getirdiği vakit önem kazanır. Eleřtiri, ele aldığı sanat eserine dair okuyucusunun kafasında bir dűřünce ya da muhakeme alanı oluşturduğu anda tamamlanır.

Uygulandığı her alanda önemli bir etkiye sahip olan eleştiri, günlük hayatta çoğunlukla olumsuz anlamda ele alınır. Bu anlamda ‘yargı’ kelimesinin ‘yergi’ kelimesiyle karıştırılıyor olabileceğini öne sürmek yanlış olmayacaktır. Eleştiri, birini veya bir şeyi sadece yermek yani kötü yanlarını söylemek için kullanılmaz. Biryıldız’ın da (2002) söylediği gibi: “Eleştiri; bireyin, olayın, kurumun, yapıtın incelenmesi, değerlendirilmesi, yargılanmasıdır. Eleştiri yalnızca olumsuzluğu değer, olumlu yargı ve övgüyü de içermektedir” (s. 8).

Eleştiri bir eser hakkında yorum yapma, eserin çeşitli yönlerinin ya da bütününün altını çizme, kimi zaman görüneni bir kez daha gösterme kimi zaman ise görünmeyeni ortaya çıkarma, temelinde ise bir inceleme ve değerlendirme uğraşıdır. Zaman içinde bu uğraşın uygulanabilmesi için çeşitli yöntemler ortaya çıkmıştır. Bu değerlendirme yöntemleri, eleştiriyi yapacak kişinin amacına göre farklı ölçütlere sahip olabilir. Moran (2004), eleştiri yöntemlerini dört ana başlık altında toplamıştır:

- Dış dünyaya ve topluma dönük eleştiri
- Sanatçıya dönük eleştiri

- Esere dönük eleştiri
- Okura dönük eleştiri

Yansıtma kuramından doğan “Dış dünyaya ve topluma dönük eleştiri” de kendi içinde üç alt başlıktan oluşmaktadır. Bunların ilki tarihsel eleştiridir. Tarihsel eleştiri, eserin yaratılmış olduğu zamanla olan ilişkisini temel alır. Esere hangi açıdan bakılacağını ve esere şekil veren ilkeyi belirlemek için, eseri belli bir sanat geleneğindeki yerine oturtur ve o tür eserlerin özelliklerini ortaya koyar. Sosyolojik eleştiri, eserin ortaya çıktığı dönemdeki toplumsal koşullar ve özelliklerle ilişkisini temel alır. Sanatın ve eserin kendi başına var olmadığı, toplum içinde doğduğu ilkelerinden hareket ederek sanatla ilgili sorunları açıklamak üzere sosyal koşullar üzerine eğilir. Marksist eleştiri, eserin yaratıldığı dönemdeki mevcut ekonomik koşullarla ilişkilerini temel alır. Sosyolojik eleştiri gibi sanatın toplumsal bir olgu olduğunu öne sürer fakat eseri açıklamak için sosyal koşullar yerine dönemin ekonomik koşulları ve toplumdaki sınıf çatışmalarını esas alır (Moran, 2004, s. 79-87).

Anlatımcılık kuramından doğan “Sanatçıya dönük eleştiri”de iki yöntem bulunur. Bu yöntemlerden birincisi sanatçının psikolojisi ve kişiliği üzerinden eseri açıklamaya çalışırken, ikincisi ise psikanaliz desteği ile eserden yola çıkarak sanatçının kişiliğini açıklamaya çalışır (Moran, 2004: 132). Moran’ın (2004) “Esere dönük eleştiri” başlığı altında üç bölüm bulunur. Bunlardan yeni eleştiri; eserin sanat değerlerine işaret ederek, sosyoloji, tarih ya da psikoloji gibi bilimlere yaslanarak yapılan eleştiriye

tepki gösterir. Yapısal eleştiri; eseri yorumlamak için sanatçıya değil, eserin anlamını üreten yapıya eğilmek gerektiğini öne sürer. Arketipçi eleştiri ise; yine eser üzerine eğilerek, sanatçının farkında olmadan kullandığı arketip karakterleri, simgeleri, olay örgüsü kalıplarını ve mitos dilini saptayarak eserin anlamını çözmeye çalışır (Moran, 2004: 225). Duygusal etki kuramından doğan “okura dönük eleştiri” yönteminde okura önemli rol düşer. İzlenimci eleştiri yaklaşımının kullanıldığı bu tür eleştiri öznel ve kuralcılığa, bilimselliğe ve nesnelciliğe karşı bir tepkidir. Yaşanan an’ın izlenimlerinin eleştirmen tarafından okuyucuya aktarılması üzerinde dururken, eserin nitelikleri ve yapısı üzerinde durmaz (Moran, 2004, s. 263–264).

Carlson ve Filloux’ya göre (1984), eleştiri yöntemleri şu şekilde sıralanmıştır: İzlenimci Eleştiri, Bilimsel Eleştiri, Ruhbilimsel Eleştiri, Toplumbilimci Eleştiri, Marxçı Eleştiri ve Felsefel Eleştiri (aktaran Biryıldız, 2002: 20). Tahsin Yücel’in (2007) ise ‘iç eleştiri’ ve ‘dış eleştiri’ olmak üzere iki yaklaşımı vardır (s. 10). İç eleştiri, yapıtı yeterli bir bütün sayarak kendi içindeki bağlantılara göre değerlendiren bir yaklaşımken, dış eleştiri; yapıtı içinde yer aldığı sanatsal ve toplumsal bağlamın parçası olarak alan, bulunduğu dönemin kurallarına, anlayışına diline, çağdaşı ya da öncülü olan başka yapıtlarla ilişkisine, tarihsel koşullara, yazarın yaşamına göre değerlendiren yaklaşımdır (Yücel, 2007: 10). İç eleştiri; yazınbilim, izlekçilik, gösterge çözümleyim, yazınsal göstergebilim gibi türlerden oluşur. Dış eleştirinin ise, eserin belirlenmiş kurallara göre değerlendirildiği

kuralcı; ve eseri tarihsel, toplumsal ve bireysel verilerle açıklamayı amaçlayan olgucu olmak üzere iki biçimi bulunur (Yücel, 2007: 10).

Eleştirmen, eleştirisini yaparken öznel ya da nesnel bir bakış açısına sahip olmayı seçebilir. Eleştirilecek eser de, yaratılışında farklı unsurlardan gelen etkileri üzerinde taşıyabilir. Sanatçı, eserini yaratırken toplumsal bir bakış açısına sahip olsa da, bu durum eserin sadece toplumsal bir boyutu olduğunu ve sadece sosyolojik yöntem kullanılarak eleştirilmesini şart koşmaz. Eleştirmen eleştirisini yaparken, sanatçının eserinde bilinçli bir şekilde kullanmadığı anlamlardan da bir yorum çıkarabilir. Böylece eseri, sanatçısının yaratım aşamasında düşünmediği bir sistem üzerine oturtabilir. Fakat bir eserin eleştirisine tek bir açıdan bakmak ve eseri tek bir açıdan değerlendirmek çoğu zaman yeterli değildir. Farklı yazarların sıralamış oldukları yaklaşım biçimlerinden birinin diğerlerinden daha geçerli ya da daha üstün olduğunu söylemek pek doğru olmayacaktır. Çünkü sanatçı eserini yaratırken birçok farklı unsurun etkisindedir. Eleştiri sürecinde, bir unsurun üzerine eğilip diğerini yok saymak eserin anlamlandırılmasında eksikliğe neden olabilir. Eser, sanatçının kişiliğinden bağımsız bir şekilde elbet değerlendirilebilir fakat eserin sanatçının kişiliğinden bağımsız olarak yaratıldığını söylemek ne derece doğru olur? Bir eseri, aynı yöntem üzerinden giderek eleştirecek iki farklı kişinin sonuçta aynı eleştiriye üretebilmesi çok zordur. Eser de eleştiri de kendisini oluşturan kişiden, yaratıcısından izler taşır. Onun bir parçasıdır. Eserin hem yaratılış hem de eleştiri sürecinde etrafına kesin çizgiler ve kurallar koymak, onun hem kendi varlığını hem de etkisini ve gücünü sınırlar.

2.2 Sinema Eleştirisi

Eleştiri teriminin eski karşılığı, “sinema tenkidi, film tenkidi, tenkit, eleştirme, kritik” sözcükleridir. Fransızcada ‘critique du film’; İngilizcede ‘film criticism’, ‘criticism’, ‘review’, ‘film review’; Almancada ‘Filmkritik’, ‘kritik’; İtalyancada ise ‘critica (cinematografica)’ sözcüklerine karşılık gelen eleştirinin sinema bağlamında anlamı ise: “Bir filmin sanat, estetik, uygulayım, düşünüyapı, toplumbilim yönünden değerlendirilmesiyle uğraşan yazı türü” şeklindedir (Özön, 2000: 261).

Sinemanın ‘yedinci sanat’ olarak anılmasını sağlayan İtalyan film kuramcısı Ricciotto Canudo (1911), sinemayı diğer beş sanat dalının bir birleşimi olarak görmektedir. “Plastik sanatlar” ve “ritmik sanatlar” olarak ikiye ayırdığı sanat dallarından plastik sanatlar, heykel ile resim ve mimariyi kapsarken; ritmik sanatlar ise müzik ve şiirden oluşmaktadır (Canudo, 1911: 59). Sinemayı, “hareket halinde plastik sanat” olarak gören Canudo (1911: 59), belirttiği beş sanat dalına dansı da ekleyerek sinemaya “yedinci sanat” adını takmıştır. Ne var ki, sinemadan önceki altı sanatın ne olduğuna dair tam bir fikir birliğine varılamamıştır. Temelde bu altı sanatı; resim, heykel, müzik, mimari, edebiyat, dans ve tiyatro oluşturmaktadır. Tartışmalar içinde resim ve edebiyat kimi zaman birleşip, dans ve tiyatroya yer açar. Kimi zaman edebiyat yerine şiir sanat dalı olarak anılır. Kimi zaman da tiyatro sanat dalı olarak sayılmaz. İster altıncı sanat olsun ister yedinci, sinema kendinden önceki tüm sanatları içinde barındıran, tüm sanatlardan etkilenmiş bir sanat dalıdır. Bu yüzdendir ki sinema eleştirisi ile

ilgili Özön, “Sinema eleştirisi her sanatı, her bilgi alanını kapsamak zorundadır.” şeklinde bir yorum yapmıştır (“Başarılı bir”, 1985: 9).

Sinema üzerine yazan kişilere genellikle, belki de bu yazıların çoğunu sinema filmi eleştirileri oluşturduğu için, film eleştirmeni ya da sinema eleştirmeni denmektedir. Oysa, film eleştirmenleri sadece sinema filmlerini eleştirmekle kalmazlar. Sinemanın çeşitli yönlerini ele alarak, sinemanın geçmişte ne olduğuna, şu anda ne olduğuna ve gelecekte ne olacağına dair yorumlar da yaparlar. Bu nedenle tarih boyunca çeşitli kuramlar ve sinema tarihi ile ilgili bilgileri de yazılarının içine katan bu kişilere sinema yazarı demek yanlış olmayacaktır. Onat Kutlar (1985) bu terim karmaşasına değinerek tercihini sinema yazarlığından yana kullanmıştır: “Sinema yazarı ve film eleştirmeni gibi iki ayrı deyim sanıyorum yalnızca bizde var. İkisi de aynı anlama geliyor gibi görünse de ben genellikle birincisinden hoşlandığımı düşünüyorum” (s. 5). Simber Atay (1991) film eleştirmeni terimini kullanmayı tercih ederek, eleştirmeni “profesyonel bir sinema seyircisi”, “sinema tutkusunu profesyonel sorumluluk düzeyinde ifşa eden kişi”, “deva bulmaz bir sinema sevdalısı”, bir “sinefil” olarak tanımlar (s. 5-53).

Sinema eleştirisi en basit anlamıyla bir sinema filminin değerlendirilmesidir. Bu değerlendirme, eleştiri yaklaşımlarında olduğu gibi farklı amaçlar ve bunlara uygun yaklaşımlar doğrultusunda gerçekleştirilir. Tahsin Yücel’in (2007), edebiyat eleştirisi için “yazın üstüne yazı”, “söylem üzerine söylem” ve “yazınsal söylem üzerine söylem” şeklinde tanımlarından yola çıkarak (s. 4), sinema eleştirisinin de görüntü üzerine

söylem olduğunu söylemek mümkün olacaktır. Esra Biryıldız (1985), “film eleştirisi, sinema yapıtının objektif bir biçimde çözümlenip incelenerek değerlendirilmesi ve bu konuda izleyicilerin aydınlatılmasıdır” (s. 6) derken, sinema eleştirisinin de neticede bir yaratım olduğu ve yazarından bağımsız değerlendirmenin ne kadar sağlıklı sonuçlar vereceği üzerine zihinlerde çeşitli soru işaretleri yaratabilir.

Film izleme olayı son derece kişisel bir deneyimken (Hasan, 1989: 25), bu izleme olayından ortaya çıkan eleştirinin öznel izler taşımaması zordur. Film hakkında yazılanların büyük ölçüde kişisel görüş ve değerlendirmeye dayalı olduğunu belirten Corrigan (2008), “film hakkında yazarken, kişisel görüş ve beğeni zorunlu olarak savınızın bir parçası haline gelecektir” (s. 28) diyerek sinema eleştirisinde salt objektif bir bakış açısının olamayacağını altını çizer. Scognamillo da eleştirinin “reçetesiz” ve “öznel” olduğunu söylemektedir (“Başarılı Bir”, 1985: 9). Eleştirinin öznel etkiler taşımasıyla ilgili Bek (1996) şu yorumları yapar:

“Sanat yapıtı ne denli sanatçının ‘iç dünyası’nın dışavurumuysa, eleştirinin de, o denli eleştirmenin ‘iç dünyası’nın dışavurumu olduğu söylenebilir. İçinde yaşadıkları toplumdan ve dünyadan soyutlanamayacaklarına göre, sanatçı da eleştirmen de toplumdan aldıkları etkileri, kendi bireysel geçmişlerinin süzgecinden geçirdikten sonra yapıtlarına; romanlarına, filmlerine ve doğallıklardır ki eleştirilerine yansıtacaklardır.” (s. 85)

Seçilecek yöntem her ne kadar bilimsel ya da nesnel temellere dayansa da, eleştirecek kişinin yöntemi seçişinde ve sonrasında yorumlayışında subjektif

etkiler görülmesi olasıdır. Sinema eleştirisi sinema filmini; sanatsal, sosyolojik, ekonomik, felsefi, estetik ve ideolojik yönleri üzerine inceleyebilir. Sinema eleştirisi bu incelemeyi yaparken ideolojik bir tavıra da sahip olabilir. Atay (1991), sinema eleştirisinin ideolojik bir etkinlik olduğunu ve eleştirmenin filmi çözümleme sırasında kullandığı yöntemin, eleştirmenin sahip olduğu ideoloji tarafından belirlendiğini söyler (s. 51). Sinema eleştirisinin öznel etkilere sahip olabileceğini öne süren başka bir görüş ise Moscovitz’e aittir. Bu görüşe göre bir sinema filmine eleştirel olarak bakılırken, sadece film anlaşılır kılınmaya çalışılmaz. Kendimizi, başkalarıyla ilişkilerimizi ve çok yönlü dünyayı da bu bakış üzerinden anlamlandırırız (Moscovitz, 2000: 3).

Sinema eleştirisi hem sinema sanatı hem de seyircisi için önem taşımaktadır. Her eleştiri türünde ve yönteminde böyle bir amaç olmasa da, temelinde hem sinema sanatını hem de seyircisini geliştirmeye çalışarak bir film kültürü oluşturmayı amaçlar. Bazin (1995), “Seçkin seyirci topluluğunun artmasının nedenlerinden biri de sinema eleştirmesidir” derken (s. 191), eleştirinin bu fonksiyonuna işaret eder. Eleştiri, sinema seyircisinin zihnini harekete geçirir, onu izlediği sinema filmi hakkında düşünmeye iter. Böylece sinema filmi, izleme eylemi sona erdikten sonra da devam eder. Sinema eleştirisi, sinema izleyicisinin “filmsel metnin yapısal labirentlerinde” kendine bir yol bulması, yönünü belirlemesi için ışık tutma görevini üstlenir (Atay, 1991: 47).

Sinema eleştirisi, film ve izleyici arasında bir köprü işlevi görmesinin yanı sıra, sinema filminin yaratıcısının ya da üzerinde emeği

geçenlerin de eserlerine farklı açılardan ve katmanlardan bakmalarına olanak sağlar. Sinema eleştirisi, bir sinema filmini ele alırken onun ortaya çıktığı ülke sinemasındaki yerini ve konumunu veya tüm sinema külliyatı içerisindeki yerini ve konumunu da belirleyebilir. Böylece ele aldığı sinema filminin, sinema sanatına nasıl bir katkısı ya da belki zararı olduğunu saptayabilir. Tarih içerisinde, sinema filmleri hakkında eleştiri yazan kişilerin, sinema sanatına dair de yazılar yazdığı görülmüştür. Bu tür yazılarda, sinema sanatının mevcut durumu ve sorunları ele alınabilir.

2.2.1 Sinema Eleştirisinde Yöntemler ve Yaklaşımlar

Sinema sanatı üzerine düşünen ve sinema filmlerini değerlendiren film eleştirisi, bu uğraşını gerçekleştirirken farklı yöntemler ve anlayışlardan yola çıkar. Tıpkı diğer sanat dallarının eleştirilerinde olduğu gibi sinema eleştirisinde de bu yöntemleri farklı başlıklar altında toplamak mümkündür. Sinema eleştirisi yöntemleri üzerine düşünen farklı yazarlara bakıldığında, bu toplama işleminin temelde iki başlık altında şekillendiği görülmektedir. Bu başlıklardan birinde, sinema eleştirisinin, eleştirinin yapılacağı yayına göre şekillendiği görülmektedir. Diğer başlıkta ise, sinema eleştirisinin hitap ettiği kitleye göre şekillendiği görülmektedir.

2.2.1.a Yayının Çeşidine Göre Sinema Eleştirisi

Sinema eleştirisinde kullanılacak olan yöntemin, eleştirinin yer alacağı yayının çeşidine göre değiştiğini öne süren Özön, bu yayın çeşitlerini üç farklı gruba ayırmaktadır (Biryıldız, 1985b: 12). Bunlar: izlenimci türde tanıtma yazılarından oluşan gazete eleştirileri, daha ciddi

yazılardan oluşan sanat ve siyaset dergileri ve kendi içinde üç gruba ayrılan sinema dergileridir. Sinema dergileri arasında ise şöyle bir gruplama yapılmaktadır: eleştirinin pek yer bulmadığı magazin dergileri, tanıtma yazılarının yer aldığı yarı-magazin dergileri ve bilimsel eleştirilerin yer aldığı ciddi dergiler (Biryıldız, 1985b: 12). Özön gibi, yayın çeşitlerini üçe ayıran bir başka yazar ise Bordwell'dir. Bu ayrım; gazeteler ve haftalıklarda yer alan gazetecilik tarzında eleştiriler, uzmanlaşmış ya da entelektüel aylıklarda yer alan makale tarzında eleştiriler ve bilimsel dergilerde yer alan akademik eleştiriler şeklindedir (Bordwell, 1990: 19).

Sinema eleştirisi yöntemlerinin yayın çeşidine göre gerçekleştiğini öne süren yazarların bazıları da bu ayrımı iki yayın çeşidi üzerinden yapmışlardır. Atay'ın (1991) ayrımını yaptığı bu yayın gruplarından ilki gündelik süreli yayınlar ve gazetelerdir. Bu tür yayınlarda sinema eleştirisi tanıtma yazısı şeklinde ve okuyucuya vizyondaki sinema filmleri ile ilgili fikir vermek amacı taşımaktadır. Siyasal dergiler, sanat dergileri ve sinema dergilerinden oluşan diğer grupta ise hem tanıtma yazılarına hem de eleştiri yazılarına rastlanmaktadır. Bu grubun içerisinde bulunan sinema dergileri de, sinema-magazin, sinema-kuram ve karma olarak üçe ayrılmaktadır (s. 39).

Lentz (1973), sinema eleştirisi yöntemlerini gazete ve haftalıklarda yer alan kısa tanıtma yazılarından oluşan niceliksel ve edebi-entelektüel dergilerde yer alan niteliksel olmak üzere ikiye ayırmaktadır (s. 84).

Sinema eleştirisini gazete ve dergiler olmak üzere iki gruba ayıran yazarlardan biri de Biryıldız'dır. Bu iki yayın grubuna göre şekillenen sinema eleştirisi yöntemlerinden tanıtma yazıları, günlük gazeteler ve magazin dergilerinde yer alır. İzlenimci yöntem kullanılarak gerçekleştirilen bu eleştiri yönteminde, kısa filmografi ve konu verilirken herhangi bir yargı ya da yoruma her zaman rastlanmaz (Biryıldız, 2002: 36). Ciddi fikir gazeteleri, sanat dergileri, yarı-magazin sinema dergileri ve ciddi sinema dergilerinde yer alan klasik eleştiri yönteminde, sinema filminin teknik ve sanatsal özellikleri fazla detaya inmeden değerlendirilir. Derinlemesine ve bilimsel eleştirilere ise ciddi sinema dergileri ve sinema kitaplarında rastlanır. Bu eleştiriler filmi; sosyolojik, psikolojik, marksist, tarihsel, teknik, estetik, semiyoloji gibi farklı yönlerinden incelemektedir (Biryıldız, 2002: 37).

Yazarların, yayın türüne göre sinema eleştirisi yöntemlerine genel olarak baktığımızda, gündelik ve magazinsel yayınlarda yüzeysel bir tanıtım yoluna gidildiği; daha uzmanlaşmış yayınlar yani siyaset, sanat ve sinema dergileri gibi yayınlarda ise tamamen bilimsel olmamakla birlikte, yayının ve yerin el verdiği kadarıyla sinema filmlerinin değerlendirmeye alındığını söylemek mümkündür.

2.2.1.b Okuyucu Kitlesine Göre Sinema Eleştirisi

Sinema eleştirisi yöntemlerinin ve yazma biçimlerinin hitap edilen kitleye göre belirleneceğini söyleyen anlayışı savunan Corrigan (2008), eleştiri türlerini üçe ayırır. Bu eleştiri türlerinden genel okuyucu kitlesinin

hedef alındığı tanıtım yazısı, okuyucunun filme gitmesi ya da gitmemesi için tavsiye vermek üzerinedir. Genellikle gazetelerde yer alan bu tanıtım yazıları geniş bir kitleyle buluşur (Corrigan, 2008: 21). Okuyucunun sinema filmini izlemiş olduğunu varsayan eleştirel makale türü; “izleyicinin gözünden kaçırmış olabilecek incelikleri ya da karmaşık durumları açığa çıkartmayı hedefler” (Corrigan, 2008: 25). Okuyucunun belirli bir sinema kültürüne sahip olduğu varsayımını yapan kuramsal yazı türü ise, “sinemanın daha geniş ölçekteki ve daha karışık yapılarını” anlamlandırmada okuyucuya yardımcı olur (Corrigan, 2008: 24).

Özden (2004), sinema yazarının üç grup insana yazdığını söylemektedir (s. 83). Bu gruplardan ilki sıradan sinema seyircileri ve okuyuculardır. Bu grubun temelde sinema eleştirisinden beklediği şey vizyondaki sinema filmini seçme konusunda tavsiye almaktır. Entelektüel ve akademik seviyedeki okuyucular ise, sinema eleştirisini, izledikleri sinema filmlerinin derin anlam katmanlarına ulaşmak için kullanırlar. Bu iki seyirci ve okuyucu kitlesinden farklı bir grup ise sinema filmlerinin bizzat içerisinde yer almış kişilerdir. Bu kişiler sinema eleştirisi sayesinde icra ettikleri sinema sanatı ile ilgili değerlendirmeler alır ve yaratıcı çabalar için yeni yollar ararlar (Özden, 2004: 83).

Sinema yazarı İbrahim Altınsay, sinema eleştirisinin okuyucu ve sinema filminin izleyici kitlesini ikiye ayırır (Aydın, 1989: 25). Altınsay’a göre sinema eleştirisi yöntemlerinden biri filmi henüz görmemiş izleyiciye yönelik olan yazılardır. Bu yazılar okuyucuya ve filmin potansiyel izleyicisine filmle ilgili bilgi verdiği gibi okuyucuları filme gitmeleri ya da

gitmemeleri üzerine yaptıkları değerlendirmelerle yönlendirirler. Okuyucu ya da izleyicinin filmi görmüş olduğunu varsayan diğer eleştiri yazılarında ise sinema filminin çeşitli yönleri üzerine değerlendirmeler yapılır, yazarlar filmi “enine boyuna ele alıp tartışan” eleştiriler üretirler (Aydın, 1989: 25).

Moscowitz (2000), sinema eleştirisi yöntemlerini dört gruba ayırır (s. 51). Bunlardan ilki okuyucunun filmi henüz görmediğini varsayan inceleme yazılarıdır. Günlük gazeteler, popüler dergiler, televizyon kanalları ve internet ortamında yer alan bu eleştiri yazıları filmi genel bir bakış açısıyla ele alır ve geniş bir kitleye hitap eder. Bu yöntemde yapılacak ilk iş okuyucu kitleyi tanımlamaktır ve hitap edilen okuyucu kitlesini bilmek üslubu belirlemeye yardımcı olacaktır. Okuyucunun konuya aşina olduğunu varsayan eleştirel analiz yöntemi, inceleme yazısına göre daha uzun ve bilimsel bir tondadır. İnceleme yazısında olduğu gibi eleştirel analiz yönteminde de, okuyucu kitlesi ve format öncelikli olarak göz önünde bulundurulur (Moscowitz, 2000: 124). Karşılaştırmalı analiz yöntemini kullanan eleştirmen ise okuyucunun sinema hakkında bilgi birikimine sahip olduğunu varsayar. Karşılaştırmalı analiz yönteminin, inceleme yazısına göre daha akademik bir üslubu olsa da, bu yöntemi kullanan eleştirmen yazılarında alıntı kullanılmaz. Karşılaştırmalı analiz yönteminde eleştirmen, yazısını benzerlikler üzerinden kurgular (Moscowitz, 2000: 125). Moscowitz’e göre (2000), araştırma makalesi yöntemi, bilimsel bir metoda sahiptir. Bu yöntem ile yazılan eleştiri, ileri düzeyde sinema bilgisi sahibi olanlara hitap eder ve eleştiri yazılarında alıntılarla uzman görüşlerine yer verilir.

Okuyucu kitlesine göre sinema eleştirisi yöntemleri, genel olarak izleyici kitlesini filmi görmüş ya da henüz görmemiş ve sinema tarihi hakkında bilgi sahibi olan ve olmayan olarak gruplara ayırır. Film görmemiş okuyucu kitleleri, filme gidip gitmemek üzere eleştirmenden yorum beklerken, filmi görmüş kitle filmi zihninde tamamlamak ya da tartışmaya sokmak için yazardan görüşlerini ve değerlendirmelerini sunmasını bekler.

2.2.1.c Sinema Eleştirisinde Bilimsel Yaklaşımlar

Sinema eleştirisini tanıtım yazısından öte bir sofistikasyonda ele alan yazarlar, eleştirilerinde çeşitli yaklaşımlar kullanırlar. Bu yaklaşımlar farklı bilim dalları ile alakalı olarak var olmaktadır.

Corrigan (2008), film eleştirisinde altı temel yaklaşımdan bahseder. Bu yaklaşımlardan ilki “sinema tarihi”dir (s. 110). Filmleri tarihsel konumlarına ve gelişmelere göre değerlendiren bu yaklaşımda üç farklı ilişki türüne bakılır: Filmlerin kendi aralarındaki tarihsel ilişkiler, filmlerin üretim koşulları ile olan ilişkileri ve filmlerin alımlanmalarıyla olan ilişkileri. Diğer bir yöntem olan “ulusal sinemalar yaklaşımı”, farklı ülkelerin film kültürlerinin bir ölçüde özgünlük içinde gelişim gösterdiği varsayımından yola çıkar (Corrigan, 2008: 112). Bu yaklaşıma göre, sinema filmi ortaya çıktığı ülkenin kültür ve özellikleri ile alakalıdır. Bir filmi değerlendirebilmek için öncelikle onu çevreleyen kültürel koşulları anlamak gerekir. “Türler yaklaşımı”nda sinema filmi, özelliklerine göre bir türe (genre) dahil edilir ve dahil olduğu öne sürülen bu türe özgü belli

karakteristiklere göre değerlendirilir. Benzer tema, karakter, anlatı yapısı, kamera tekniği gibi unsurlar bunlara örnek olarak gösterilebilir (Corrigan, 2008: 115). “Yaratıcı yönetmenler yaklaşımı”, bir filmi, kimi zaman bir yönetmenle, kimi zaman da bir yıldız oyuncuyla ilişkilendirerek tanımlar ve inceler. Yönetmenin ya da oyuncunun diğer filmleriyle incelenen film arasında belirgin öğelerin benzer olup olmadığına bakılır. Bu yaklaşım, bir filmi bağımsız olarak ele almadığı ve yönetmenine göre değerlendirmeye olanak verdiği için kimi zaman eleştirilir (Corrigan, 2008: 117). “Biçimci yaklaşım”, sinema filmini dış etkenlerden tamamen bağımsız olarak, “yapı ve üslup meseleleriyle” ilgili olarak değerlendirir. “İdeoloji yaklaşımı”nda, filmde bulunan toplumsal ya da siyasal bakış açıları ve filmde temellendirilen dünya görüşüne bakılarak değerlendirmeler yapılır (Corrigan, 2008: 122). Corrigan (2008), günümüz film eleştirisindeki ideolojik okulları ise şu şekilde sıralar: Hollywood hegemonyasıyla ilgili, feminist araştırmalar, ırk konusuyla ilgili araştırmalar, sınıf araştırmaları, post-kolonyal araştırmalar ve queer kuramıdır (s. 123).

Özden (2004), sinema eleştirisinde kullanılmak üzere dokuz farklı yaklaşım olduğunu öne sürer (106). Bunların ilki olan “tarihsel eleştiri”, filmi dönemin sosyo-ekonomik, estetik ve endüstriyel koşullarının yansıması olarak ele alır. Corrigan’ın yaklaşımları arasında yer almayan “gazete eleştirisi”nde filmler, seyirciyi filme yönlendirme amacıyla, güncellikleri içerisinde değerlendirilir. “Auteur eleştiri”, yönetmenin yaratıcılığı bağlamında, diğer filmlerindeki ortak özellikler incelenerek yapılır. “Sosyolojik eleştiri”, filmi bir “sosyolojik veri” gibi, sınıf, ırk,

cinsiyet, ulus gibi eksenler üzerinden değerlendirirken; “göstergebilimsel eleştiri”, filmi bir anlam sistemi olarak inceler. “İdeolojik eleştiri”de, filmin politik imalarının çözümlenmesi amaçlanır. “Psikanalitik eleştiri”de yönetmenler, karakterleri ve seyircilerle ilgili psikolojik yönlerinin bilinçaltını dışavuran rüya süreci şeklinde incelenir. “Feminist eleştiri”de cinsel-sosyo-ekonomik bastırmalar, ataerkil ideolojinin sunum tarzları bakımından incelenir. Son olarak, “türsel eleştiri”de ise film türe ait benzer unsurlar üzerinden incelenir (Özden, 2004: 106).

Hem Corrigan hem de Özden’in sinema eleştirisinde temel yaklaşımlar olarak belirledikleri esaslara göre, bir sinema filminin farklı açılardan incelenemediğini görüyoruz. Tüm sanat dallarından içerisinde bir parça taşıyan, yaşadığımız dünya ve hayal gücümüzü içinde barındıran sinema sanatı, görünenden çok daha karmaşık, çok daha anlamlı ve üzerine düşünmeye gerek duyulan bir sanattır.

2.3 Meslek ve Profesyonellik Kavramları

Güncel Türkçe Sözlük’te (Türk Dil Kurumu, t.y.) meslek kavramı: “Belli bir eğitim ile kazanılan sistemli bilgi ve becerilere dayalı, insanlara yararlı mal üretmek, hizmet vermek ve karşılığında para kazanmak için yapılan, kuralları belirlenmiş iş” olarak tanımlanırken uğraş kavramı ise, “Bir insanın yaptığı iş veya meslek, iş güç, meşguliyet; bir kimsenin kendi isteğiyle seçerek ve zevk alarak yaptığı iş, iş güç, meşguliyet” olarak tanımlanmıştır. Meslek kavramı, *İktisat Terimleri Sözlüğü*’nde (Türk Dil Kurumu, t.y.): “Bir kimsenin geçimini sağlamak için sürekli yaptığı; bilgi,

eğitim veya yaratıcı güç gerektiren etkinlik” olarak tanımlanırken; uğraş kavramı, *Toplumbilim Terimleri* (Türk Dil Kurumu, t.y.) adlı çalışmada: “sürekli, kurumlaşmış ve uzmanlık konusu olan etkinlik” olarak tanımlanmıştır.

Meslek kavramı İngilizcede iki ayrı sözcükle tanımlanmaktadır: ‘profession’ ve ‘occupation’. ‘Occupation’ sözcüğü, uğraş anlamında hem özel bilgi ve beceriye dayanmayan hem de özel bilgi ve beceri gerektiren işleri tanımlarken; ‘profession’ sözcüğü meslek anlamında özel bilgi ve beceri gerektiren, sürekli, örgütlü ve bilinçli olarak gerçekleştirilen işleri tanımlamaktadır (Karasu, 2001: 37).

Meslek kavramı, “kişinin düzenli bir biçimde çalıştığı herhangi bir ücretli istihdam biçimi” şeklinde tanımlandığı gibi (Arda, 2003: 412); “belirli düzeyde beceri, teorik bilgi, eğitim ve diploma gerektiren, niteliği toplumdan topluma değişmekle beraber yüksek statü, prestij ve gelir kazandıran iş” olarak da tanımlanmaktadır (Demir ve Acar, 2002: 282). Bu tanımlardan hareketle meslek kavramını; belirli bir alanda eğitimle kazanılmış özel bilginin, deneyim eşliğinde uygulanarak, kişinin hayatını devam ettirmesini sağlayacak parayı elde etmesine yarayan uğraş olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Bu bağlamda, meslek kavramı üzerine düşünürken bakılması gereken bir başka kavram da ‘profesyonel’ kavramıdır. Türk Dil Kurumu tarafından: “Bir işi kazanç sağlamak amacıyla yapan (kimse), amatör karşısı;

ustalaşmış, uzmanlaşmış” şeklinde tanımlanan profesyonel kavramı, *Dictionary Larousse*’ta şu anlamlara gelmektedir (s. 1964):

- Bir işi kazanç sağlamak amacıyla düzenli olarak sürdüren kişi,
- Bir faaliyeti yetkin biçimde yapan kişi,
- Bir sporu yapmak veya öğretmek için para alan sporcu,
- Herhangi bir alanda özel deneyimi olan kişi.

Meslek, profesyonel ve meslekleşme/profesyonelleşme terimlerinin sıklıkla kullanıldığını ve kimi zaman hatalı kullanıldığını belirten Haywood-Farmer ve Stuart (1990), bu kullanımların üç farklı şekilde gerçekleştirdiğini söylerler:

“Profesyonel, amatöre karşılık olarak kullanılmıştır. Profesyonel bir atlet, atletik teknikleri ve becerilerinden dolayı bir para kazanır, buna karşılık bir amatör böyle bir aktiviteyi sadece zevk için yapar. Terim ayrıca bir iş yaparken uygulanan belirli uzmanlığı tanımlamak için kullanılır: ‘O çok profesyonel bir iş gerçekleştirdi.’ Son kavram ise en çok saygı duyulan işlerin yani bilinen bir deyişle mesleklerin üyelerini tanımlamak için kullanılır: tıp ve hukuk gibi.” (s. 337)

Hughes (1963), meslek bağlamında profesyonel kavramının oluşma sürecini şu şekilde açıklamaktadır:

“Küçük Oxford Sözlüğü, "profes" sözcüğünün ilk anlamının dinsel bir kökten geldiğini ve "dinsel düzen adına yemin etmeyi" dile getirdiğini bize bildiriyor. 1675 yılından

itibaren, sözcük, dinsel anlamını yitirmiş ve "yeteri kadar nitelikli olma anlamına gelmeye başlamış". Bu anlamda, "profesyon" (ya da bir meslek), herhangi bir konuyu açık bir şekilde ortaya koyma anlamına geldi. Dolayısıyla, bir meslek (profession), bu mesleğe girmek isteyen bir kişinin işi iyi bildiğini ve gerekli niteliklere sahip olduğunu ifade etme (profess) anlamını taşımaya başladı. Bir öğrenme süreciyle elde edilen bir meslek (vocation), uygulamada diğer insanların işlerini halletmek için dile getirilen bilgiyi ya da bu bilgi üzerine kurulu bir tür sanatı ifade etti. Özellikle üç bilge meslek için kullanıldı; din, hukuk ve tıp; bazen de askeriye için. "Profesyonel" sıfatı işte böyle bir geçmişten gelerek günümüzdeki bilinen anlamını aldı.” (s. 26)

Meslek ve uzmanlaşma kavramlarının oluşum sürecinde önemli bir nokta kuşkusuz işbölümü ve toplumsal işbölümü kavramlarının oluşumudur. 18. Yüzyılın sonlarında işbölümünün başladığını öne süren Durkheim (1893), işbölümünü varolma mücadelesinin bir sonucu” olarak tanımlar (s. 41). Durkheim (1893), bir işin uzmanlaşabilmesinin ise ancak, o uzmanlaşmanın sosyal bir ihtiyacı karşılayabileceği ölçüde gerçekleşebileceğini söyler (s. 42).

Sanayileşme sonrası meslek kavramlarının oluşması ve meslekleri halkın elde edemeyeceği bir grup özgün bilgiye hükmetmek olan özgün hizmet gruplarının oluşturması (Haug, 1973: 130), profesyonel meslek kavramına yol açmıştır. Meslekler Sosyolojisi, sosyolojinin bir alt dalı olarak profesyonelleşmeyle ve mesleklerle ortaya çıkan soruları işlemektedir. Freidson (1984), profesyonel meslekleri; “somut, ondokuzuncu ve yirminci yüzyılda gelişen büyük çapta orta sınıfın

benimsediği uğraşların örgütsel ve tarihsel biçimleri olarak” tanımlamaktadır (s. 124). Profesyonel meslek, bireylere, örgütlere, hükümetlere; bütün bir sınıfa, gruplara ya da halkın hepsine, ya özel bir hizmet-öğüt, ya bir eylem, ya da her ikisini birden sunar (Hughes, 1963: 25).

Cirhinlioğlu (1996), profesyonel mesleklerin iki özelliğine dikkat çeker: uzun bir eğitim sonucunda elde edilen yüksek düzeyde bir bilgi ve bir meslek örgütü etrafında birleşme (s. 10). Profesyonel mesleklerin sistematik bir bilgi yığını ile hareket ederek toplumun merkezi değerleriyle yakından ilgili sorunları çözmek amacıyla hizmete yönelik olmaları (Rueschemeyer, 1964: 81), bu mesleklerin toplum içerisindeki konumlarını belirlemektedir.

Profesyoneller, meslek hakimiyetlerini kurmuş kimselerdir (Cirhinlioğlu, 1996: 12). Bu kişilerin yaptıkları iş üzerinde hakimiyet kurabilmeleri, toplum içerisinde kabul görebilmeleri ve mesleklerini profesyonel bir düzeye çıkarabilmeleri için çeşitli aşamaları geçmiş olmaları gerekmektedir.

2.3.1 Profesyonelleşme Kavramı ile İlgili İşlevsel Yaklaşımlar

Meslek sahipleri farklı işlevleri ve özellikleri sayesinde toplum içerisinde farklı konumlara sahiptir. Profesyonelleşme kavramı, temelinde meslek olma sürecini ifade eder. Meslekler sosyolojisinin oluşmasıyla meslek kavramı üzerine çeşitli yorumlar getiren düşünürler, mesleklerin meslek olma ve profesyonelleşme süreçlerine yönelik çeşitli kriterler öne sürmüşlerdir. Profesyonelleşme süreçlerini yapısalcı-işlevselci kuramlardan

yola çıkarak inceleyen bazı yazarlar, meslekleri ekonomik ilişkilerden çok toplumsal değerler çerçevesinde incelemişlerdir (Aldridge ve Evetts, 2003; Auster, 1996; Barber, 1963; Engel, 1970; Imse, 1962; Parkan, 2008; Wilensky, 1964).

Bir meslek olarak gazeteciliği incelediği çalışmasında Drewry (1930), mesleğin dört ilke gerektirdiğini belirtmektedir: mesleki uzmanlık bilgisi, mesleki etik kuralları, mesleğin icrası için ehliyet, hesap verebilirlik (s. 196). Imse de, bir mesleğin oluşumunda temel faktörler ve yan faktörler olduğunu öne sürmüştür (aktaran Haywood-Farmer ve Stuart, 1990: 337). Bu temel faktörler: uzmanlaşmış bilgi, meslek için gerekli entelektüel eğitim, bireysel yargılama yetisiyle hareket edebilme, başkalarının yaşamlarıyla ilgili uygulanabilir bilgi üretebilmedir. Meslek kavramını karakterize eden yan faktörler ise: mesleki etik kuralları, kamusal fayda, özdenetim yani kendi kendini örgütleme eğilimidir.

Bir uğraşın toplum tarafından değer gördüğüne karar verme süreci sanıldığı kadar kolay değildir (Auster, 1996: 113). Bu nedenle bu meslek değerlendirme sürecinin birkaç kriter üzerinden düşünülmesinin daha anlamlı olacağını söyleyen Auster, Greenwood'un mesleği tanımlamak için oluşturduğu beş kritere dikkat çeker (aktaran Auster, 1996, s. 114-115): sistematik teorik bilgi, mesleki otorite, meslek topluluğunun onayı, mesleki etik kuralları ve mesleki kültür.

Mesleğin pratike edilebilmesi için kişinin teorik bir bilgi geçmişine sahip olması gereklidir. Mesleğin icra edildiği süre boyunca kişinin bu teorik bilgi

geçmişini güncellemesi ve sürekli kendini geliştirmesi önemlidir. Mesleğin oluşumunda kamu tarafından mesleğe biçilen değer ve konumdan daha önce bahsetmiştik. Bu bağlamda, mesleği icra eden kişinin kendi alanında kamu tarafından uzman olarak görülmesi, mesleğin geçerliliğini belirlemede önemli bir rol oynamaktadır. Mesleki kültür, meslek içi jargonun, standartların ve dilin oluşuna dikkat çekmektedir. Mesleki örgütünün ve topluluk kodlarının varlığı hem mesleğe girişte uygulanacak kontrol açısından hem de meslek grubu için uygulanacak etik kuralları belirleme ve kontrolünü sağlama açısından gereklidir (aktaran Auster, 1996, s. 114-115).

Parkan da (2008), kendinden önceki araştırmacılardan hareketle (Carr-Saunders ve Wilson, 1964; Ciulla, 2000; Hammer, 1996) bir mesleği meslek yapan bazı kriterler olduğunu söyler (s. 78): Mesleği uygulamak için edinilecek resmi eğitim, eğitim sonrası devam eden araştırma ve gelişme süreci, mesleği uygularken dikkat edilecek etik kuralların varlığı ve bu kurallara uygunluğu denetleyecek meslek örgütünün varlığı, sosyal sorumluluk bilinci, mesleği bir iş değil kariyer olarak görerek meslekle öznel bir ilişki içinde olma durumu ve mesleki uygulamalarda özerklik.

Özetle konu hakkında düşünen pek çok akademisyenin, benzer kriterlerden bahsettiği, sadece arada küçük bazı farklılıklar olduğu görülmektedir. Genel anlamda, bir uğraşın meslek olabilmesi için gerekli kriterlerin; mesleki uzmanlık bilgisi ve bu bilginin devam eden eğitim süreci ile geliştirilmesi, sosyal sorumluluk bilinci, etik kuralların varlığı, özerklik, birleştirici ve denetleyici bir meslek örgütünün varlığı olduğu söylenebilir. Durkheim (1950), meslek kavramları açısından önem arz eden “etik”

kavramına dikkat çekerken, toplumsal bir iş için etik disiplin olmadan var olmanın mümkün olmadığını söyler ve toplumsal işler için profesyonel etik kodların oluşmasının gerekli olduğunu belirtir (s. 130-134).

Carr-Saunders ve Wilson, *The Professions* adlı çalışmalarında profesyonel olmanın kamu yararına hizmet etmek olduğunu söylerken (aktaran Aldridge ve Evetts, 2003: 561), *Professional Ethics and Civic Morals* adlı çalışmasında Durkheim, profesyonelleşmeyi mesleki üyeliğe dayanan erdemli bir topluluk olarak tanımlamaktadır (aktaran Aldridge ve Evetts, 2003: 548).

Profesyonelleşmenin bir derecelendirme meselesi olduğunu iddia eden Barber (1963), mesleki uygulamalarda profesyonelleşmenin ölçülmesinde dört temel bakış açısı önermektedir (s. 46):

“Yüksek derecede genel ve sistematik bir bilgi, bireysel çıkarlardan çok toplumsal çıkarlara yönelme, işteki toplumsallaşma süreci içerisinde ve uzmanların kendilerinin gönüllü olarak kurdukları ve işlettikleri dernekler aracılığıyla oluşturdukları etik kurallar sayesinde meslek pratiğini kontrol etme eğilimi ve işteki başarıları sembolize eden (para veren ya da manevi olarak onurlandıran) bir ödül sisteminin varlığı.”

Profesyonel davranışı bu dört temel özellik aracılığıyla tanımlayan Barber (1963), en profesyonel davranışın bu dört özelliği de en uygun bir biçimde gerçekleştiren davranış olacağını söyler (s. 48).

Bir uğraşın profesyonelleşmesi, yani meslek olabilmesi için, ölçüt olabilecek ilkeleri biraz daha genişleten Engel (1970), bu doğrultuda şu

ögelere dikkat çeker (s. 19-20): İyi tanımlanmış mesleki disiplin, resmi eğitim süreçleri, yerleşmiş eğitim standartları, meslek içi dayanışma, mesleki etik kodlar, lisans ve akreditasyon, diğer meslekler ve kamu tarafından kabul görme, mesleki araştırma ve geliştirmenin yaygınlaştırılması, mesleğe giriş yapanların denetimi, meslek içi hiyerarşi sistemi. Wilensky (1964), bir uğraşın meslek olabilmesi için, meslekleşme yönünde bir süreçten ve bu süreç içerisinde çeşitli aşamaların varlığından söz eder (s. 143). Uğraşın tam zamanlı uygulanması ile başlayan bu süreç, resmi ve kurumsallaşmış bir eğitim süreci ile meslek alanında yapılan ileriye dönük akademik araştırmalarla devam eder; meslek örgütlerinin kurulması ile meslek uygulamalarında uyulması gereken mesleki etik kodlar oluşturulur ve bunların kontrolünün sağlanmasıyla süreç tamamlanır. Haywood-Farmer ve Stuart (1990), mesleki profesyonelliği ölçme üzerine dört ana faktörden bahsetmişlerdir (s. 344). Meslekler sosyolojisi alanında çalışmış çeşitli yazarların eserlerinden (Hrebiniak, 1974; Bell, 1966; Grimes vd., 1972; Imse, 1962; Millerson, 1964) hareket ederek oluşturdukları bu çalışmada bulunan dört faktör şunlardır: görev bağımsızlığı, sıkı denetim, kural ve düzenlemeleri içinde barındıran mesleki özerklik; bilgi tabanı; sosyal rol ve etki; üstünlük.

2.3.2 Profesyonelleşme Kavramı ile İlgili Marksist Yaklaşımlar

Meslekler sosyolojisinde profesyonelleşme sürecini Marksist model çerçevesinde yorumlayan yazarlara bakıldığında proleterleşme ve profesyonelleşmeme kavramlarıyla karşılaşılmaktadır (Freidson, 1984; Haug, 1973; Light ve Levine, 1988; Oppenheimer, 1973).

Profesyonel mesleklerin eski etkinliğinin kalmadığını öne süren Haug (1973), profesyonelleşmemeyi şu şekilde tanımlar: “Profesyonelleşmeme, profesyonellerin, sadece kendilerine özgü niteliklerin, özellikle bilgi üzerindeki tekellerinin, diğer insanların hizmetlerine duydukları inancın, iş özerkliği beklentilerinin ve müşteriler üzerinde kurulan otoritenin yitirilmesidir” (s. 131). Profesyonel meslekler açısından bu çöküşün nedenleri, profesyonellerle müşteriler arasındaki ilişkiler ve teknolojik gelişme ve yeniliklerle ilgilidir (Cırhinlioğlu, 1996: 14). Gelişen teknolojiler ile birlikte, bilgi tekeli profesyonellerin elinde olmaktan çıkmıştır. İdeal bir durumda müşterinin hizmetinden yararlandığı profesyonele güven duyması gerekir. Fakat değişen müşteri profili ve teknolojilerle birlikte, müşterilerin edilgen durumdan çıkmaları, bu salt güven duygusunun ortadan kalkmasına neden olmaktadır. Profesyonelin karşısındaki müşteri, profesyonelden alacağı hizmete ya da bilgiye kendisi de ulaşmaya çalışmaktadır ve bu yönde profesyonelin mesleğini gerçekleştirişİ üzerinde etkili olmaktadır. Bir anlamda profesyonelleşmeme kavramı, tüketicinin isyanını ve derin bir kültürel değişimi vurgulamaktadır (Haug, 1973; Light ve Levine, 1988).

Freidson (1984), profesyonelleşmeme kavramının değerlendirmesini şu sözlerle yapmaktadır (s. 108-109): “Rakiplerinin ve meslekten olmayanların bilgi düzeylerindeki artış profesyonel mesleklerin sınırlarını zorlasa bile, bu meslekler zaman içinde gücünü yitirmeyecek, biçimsel bilgilerin hiç değilse önemli kısımları üzerindeki tekellerini ellerinde tutacaklardır”. Freidson’un profesyonelleşmeme kavramına yaklaşımının, profesyonelleşme süreçlerini ilk olarak tamamlayan ve kamu tarafından

değer ve saygı gören tıp ya da hukuk gibi meslek alanlarına uygun olabileceğini söylemek yanlış olmaz. Fakat, günümüzde bir bilgi çağı ve bilgi toplumu içerisinde yaşadığımız düşünülürse, çoğu meslek alanının farklı derecelerde olmak üzere toplumsal etkiye maruz kaldığı ve kalacağı açıktır.

Meslekler sosyolojisinde profesyonelleşme sürecini Marksist model çerçevesinde yorumlayan proleterleşme kavramı, kapitalist sömürünün kaçınılmaz genişlemesi üzerinedir (Light ve Levine, 1988: 174). Proleterleşme kavramına göre, profesyonel meslekler toplum yararı için çalışan özerk gruplardan oluşmamaktadır. Aksine, kapitalist sistem içerisinde varolan tarihsel uzlaşmazlıkların bir devamını simgelemektedirler (Cirhinlioğlu, 1996: 14). Proleterleşme teorisyenlerinin “profesyonellerin rollerini ve sermaye ve diğer sınırlarla olan ilişkilerini vurguladığını” belirten Freidson (1984), proleterleşme tezini şu şekilde açıklar:

“Proleterleşme tezi, büyük örgütlerdeki mesleksel çalışma koşullarını vurgular. Bu tez Marx’ın tarih görüşünü temel olarak alır; Marx bu teorisinde, kapitalizm doğası gereği bütün işçileri fiili olarak proleter bir statüye indirger. Yani yaşamak için emeklerini satmaya mecbur olacaklar ve işleri üzerindeki her türlü kontrolden vazgeçeceklerdir. Ücrete tabi emek ya da kendi işinde çalışmaktan çok başkasının işinde çalışma eğilimi, proleter statünün en yaygın belirleyicisidir.” (s. 105)

Mesleklerini çeşitli kurumların bünyesinde gerçekleştiren profesyonel meslek sahipleri, kurumla ilgili kimi düzenleme ve kurallara uymak zorundalardır. Fakat kurum yetkilisinin meslekle ilgili yeterli bilgi

ve uzmanlığının bulunmadığı bazı durumlar, meslekle ilgili yapılacak değerlendirmeler açısından sorun yaratabilmektedir. Böylece mesleğin değerlendirmesinin ve kontrolünün, konusunda uzman diğer meslek üyelerince yapılması da imkansızlaşmaktadır. Oppenheimer (1973), mesleklerin hepsinin bürokratik bir ortamda gerçekleştiriliyor oluşlarından dolayı, proleterleşme eğiliminden bir şekilde etkilenmiş olduklarını öne sürer (s. 152). Bu bağlamda, profesyonel bir meslek icra eden kişinin kamu yararına, sosyal sorumluluk bilinciyle hareket ederek, kendi öz denetimine ve özerkliğine sahip olarak çalışması çok zordur. Proleterleşme kavramına göre düşünüldüğünde, profesyonel çalışmanın uygulanışı ve kontrolü, kişinin elinde ya da meslek örgütlerinin denetiminde değildir. Freidson (1984), profesyonellerin mesleklerine ve meslek arkadaşlarına vefa borcu olduğunu söyleyerek, profesyonellerin “işveren örgütün amaçlarını temsil eden bürokratlardan emir alma zorunluluğuna direnerek, kendi standartlarının ışığı altında işlerini kontrol etmeye” çalıştıklarını belirtir (s. 112). Freidson’un bu görüşünün idealist bir bakış açısına sahip olduğu kuşkusuz fakat günümüzde farklı mesleklere sahip kişilerin ne derece bu idealist düşünce sistemiyle hareket edebildikleri tartışmaya açık bir konudur.

2.4 Mesleki Profesyonelleşme ve Sinema Yazarlığı

Sinema, ister bir eğlence aracı olarak görülsün ister bir sanat olarak kabul edilsin, sinema üzerine yazmak ve bunu meslek olarak edinmek ne yazık ki hiçbir zaman kolay olamamıştır. Sinema üzerine yazmanın başladığı ilk yıllarda, başka sanatlar üzerine yazanlar ya da edebiyatla

uğraşan kişiler, kendi işlerinin yanında sinema üzerine de yazmışlardır. Sinemaya artan ilgi neticesinde, basında bazı yayınlar sırf bu işi yapmak üzere insanları işe allınmaya başlamıştır. Tüm gün film izleyip sonra da okuyuculara “filmlere gidin ya da gitmeyin” şeklinde fikir belirtmek gibi görülen sinema yazarlığı, birçok ülkede verilen düşük ücretler nedeniyle asıl meslek olarak görülememiştir. Zaman içinde sinema oyuncularını ya da yönetmenler gibi ün kazanan sinema yazarları da olmuştur, fakat bunun çoğunluğu temsil ettiğini ya da kolay gerçekleştiğini söylemek pek de doğru olmayacaktır.

Cineaste dergisinin 2005 yılında düzenlediği, “International Film Criticism Today” başlıklı sempozyuma katılan eleştirmenler, dünyanın çoğu ülkesinde sinema yazarlığının tam zamanlı bir iş olamadığından ve bu işten fazla para kazanamamaktan yakınmışlardır.

Düşük maaşların yanı sıra, birçok iş alanında olduğu gibi basında da her zaman büyük bir sorun olarak var olan istihdam sorunu sinema yazarları için de sorun oluşturmaktadır. ABD’nin ünlü haftalık dergisi *The Nation*’ın sinema yazarı Stuart Klawans, sinema yazarlığını tam zamanlı bir işi sürdürerek finanse ettiğini söylerken “Nation’ın beni kadroya almaya gücü yetmedi ve sağlık sigortası da sağlayamadı” diyerek birçok sinema yazarıyla aynı kaderi paylaştığını belirtmektedir (“Film Criticism”, 2008: 36). Türkiye’de sinema yazarlığı alanında adı artık bir marka haline gelmiş olan Atilla Dorsay, *Cumhuriyet* gazetesinde 27 yıl boyunca kesintisiz olarak sürdürdüğü sinema yazarlığı boyunca hiç kadrolu olmadığını ve uzun yıllar boyunca sinema yazarlığı uğraşının yanında başka işler de yaparak hayatını

sürdürdüğünü belirtirken kadronun önemine de değinmektedir: “Kadro önemli, çünkü sosyal sigortan oluyor, otuz-kırk yıl yazdıktan sonra bir emekli maaşın oluyor” (Kıraç, 2009: 86). Dorsay, *Cumhuriyet*’ten ayrıldıktan sonra kısa bir süre yazdığı *Milliyet* gazetesinde ve yeni kurulduğu gerekçesiyle *Yeniyüzyıl* gazetesinde de kadroya alınmadığını söylerken (Kıraç, 2009: 118), 1998 yılında *Sabah* gazetesinde ilk kez kadrolu yazar olduğunu belirtir: “Kadrolu olmak hoş bir şey, sosyal bir takım yararları var, belli bir güvencesi ve elbette saygınlığı var” (Kıraç, 2009: 119).

Genel anlamda bakıldığında sinema yazarlığı, sinema alanında ve buna ek olarak başka alanlarda da uzmanlık bilgisi, ilgi ve araştırma gerektiren; akademik anlamda üniversite seviyesinde tartışılan ve üzerine çalışılabilen; uluslararası ve ulusal mesleki örgütleri bulunan; sinema kültürüne, seyircisine ve sektörüne karşı sorumlulukla yürütülmesi gereken bir meslektir.

Medya ve iletişim alanı dahilinde yer alacak meslekleri, profesyonelleşmelerini erkenden tamamlayan tıp ve hukuk gibi mesleklerle aynı kategoride değerlendirmek doğru olmayacaktır. Meslekler sosyolojisi alanında çalışan akademisyenlerin meslek olma kriterleri arasında uzmanlık bilgisine sahip olabilmek için resmi bir eğitim sürecinin gerekli olduğunu görmüştük. Fakat iletişim alanında yer alan çoğu mesleği uygulayabilmek için belirli bir alan üzerine eğitim alındığına dair diploma zorunluluğu çoğunlukla yoktur. Gazetecilik, halkla ilişkiler, reklamcılık, sinema ve televizyon alanlarında uzmanlaşma yönünde hem lisans hem de yüksek

lisans düzeyinde eğitimler hemen hemen her üniversitede verilmesine karşın bu tür mesleklere girişlerde böyle bir şart çoğunlukla aranmamaktadır. Sinema yazarlığı konusunda hareket eden uluslararası örgüt FIPRESCI ve Türkiye temsilciliğini üstlenen SİYAD'ın sinema yazarı kriterleri ve tanımlarında da böyle bir zorunluluğa rastlanmamaktadır (Ek 1, Ek 2).

İletişim alanı içerisinde bulunan farklı mesleklerin kendilerine göre dikkat edilmesi gereken etik kodları ve kuralları vardır. Fakat hem bu alanda, hem de farklı alanlardaki mesleklerde ticarileşme bu etik kodların önüne geçmektedir. Profesyonelleşme, meslek sahibinin bireysel çıkarlardan öte toplum çıkarlarını gözetmeyi ve topluma hizmet etmeyi amaçlamasını gerektirir de, meslek pratiği içerisinde bireyler kimi zaman kendi istekleriyle kimi zaman da zorunluluklar nedeniyle sosyal sorumluluk bilinciyle hareket edememektedirler. Benzer bir şekilde, çalışanın yaptığı iş üzerinde sağladığı denetim ve çalışma sırasında sahip olduğu özerklik de gitgide azalmakta ve hatta kimi durumlarda yok olmaktadır. Bireysel özerklikten öte, kurumsal zorunluluklar, ticari baskılarla birlikte editoryal kısıtlamalar meslek insanının gerçekleştirdiği profesyonel iş üzerinde etkili olmaktadır.

Böyle bir ortam içerisinde de mesleki örgütler ne yazık ki görevlerini yeteri kadar yerine getirememektedirler. Bu örgütler de çoğunlukla çeşitli baskılar karşısında etkisiz durumda kalmakta ve meslek üzerindeki kontrol ve yetkiyi olması gerektiği gibi sağlayamamaktadırlar.

Haywood-Farmer ve Stuart'ın (1990) profesyonelleşme derecesini ölçmek üzere öne sürdüğü dört faktör üzerinden sinema yazarlığı düşünüldüğünde, bilgi tabanı faktörü ile ilgili olarak, sinema yazarının nasıl olması gerektiği, ne gibi özellikler taşıması gerektiğine sinema yazarlığı tarihi boyunca ne gibi yorumlar getirildiğine bakmak yanlış olmayacaktır. Sosyal rol ve etki faktörü bağlamında sinema yazarlığına bakılacak olunursa, sinema yazarlığının işlevleri ve bu işlevlere etki eden en büyük unsur olan reklam incelenebilir. Mesleki özerlik faktörü bağlamında sinema yazarının karşılaşılabileceği sorunlar, editoryal sorunları da içerisinde barındıran yayın kaynaklı sorunlar ve sinema sektöründen kaynaklanabilecek sorunlar olarak ikiye ayrılabilir. Son olarak sinema yazarının üstünlüğü ise, toplumun ona ne kadar ihtiyaç duyduğu ve toplum bağlamında konum olarak ne gibi bir öneme sahip olduğu üzerinden incelenebilir.

2.4.1 Bilgi Tabanı

Sanat üzerine yazılar yazan kişilerin bu konuda başarılı olabilmeleri ve yetkin yazılar ortaya koyabilmeleri için birçok konuda ve alanda bilgi sahibi olmaları gerekmektedir. Sinema yazarlarının ne gibi özelliklere sahip olması gerektiğine dair yazılı kurallar yoktur. Fakat sinema yazarlığını yetkin bir şekilde icra edebilmek için, bu alanda çalışan bazı yazarlar belli kriterler önermişlerdir. *Milliyet Sanat* dergisinin 1985 yılında yaptığı “Başarılı Bir Film Eleştirisi Nasıl Olmalıdır?” başlıklı soruşturmasına katılan dönemin ünlü eleştirmen ve yazarlarının, bir sinema yazarında olması gereken nitelikler üzerine yaptıkları yorumlar bu kriterlerden

bazılarını göstermektedir. Soruşturmada değinilen niteliklerden bazıları şunlardır: sanat ve sinema kültürüne ek olarak geniş bir genel kültüre sahip olmak, sinema seyirciliği birikimi, sinema tekniği bilgisi, diğer sanat ve bilim dalları hakkında bilgi sahibi olmak, yabancı dil bilmek. Genel kültürün öneminin şart olduğu konusunda bütün yazarlar aynı düşüncededir. Şüphesiz ki sinema gibi kapsamlı bir sanat hakkında yazmak geniş bir genel kültür gerektirir. Rekin Teksoy, sinema yazarının nasıl olması gerektiği ve yazısını oluştururken neleri dikkate alıp neler yapması gerektiği konusunda şu cümleleri kurmuştur:

“Sinema eleştirmeni sinemayı yalnızca kendi estetik kuralları içinde değil, genel sanat ve kültür bağlamında ele alıp, bir bütünün parçası olarak değerlendirmesi; sinema eleştirisinin eleştiri ve kültürün bir kesiti olarak görmesi; insanın, gerçekliğin dönüşümüne etkin bir biçimde katılması gerekliliğine inanması ve tarihsel oluşu çizgisini yorumlamakta yanılgıya düşmemesi; tarihi geçmiş olarak değil, bugün olarak ele alması; dünyanın değişmesi gerektiğini ve değişebilirliğini vurgulamayan yapıta gerçekçi dememesi ve ülkesinin genel kültür yapısını ve koşullarını göz ardı etmemesi gerekir.” (“Başarılı Bir”, 1985: 10)

Geniş bir genel kültür birikimine sahip olmak da belli bir eğitim almış olmayı gerektirir. Eleştiri yapacak kişinin, eğitim görmüş, kültürlü ve yetenekli olması gerekmektedir (Biryıldız, 1985b: 11).

Sinema sanatı diğer sanatlardan sonra oluştuğundan dolayı, diğer sanat dallarıyla arasında önemli bir ilişki bulunmaktadır. Bu durum da, sinema hakkında yazmak için diğer edebi ve görsel sanatlara özgü eleştirel

dile sahip olmayı gerektirir (Corrigan, 2008: 59). Biryıldız (2002), sinemanın diğer sanatlarla ilişkisine dikkat çekerek “Bir sinema sanatı yapıtı, bünyesinde çeşitli sanatları barındırmaktadır. Bu bakımdan eleştirmen çok yanlı ve çok kültürlü bir kimse olmak zorundadır”diyerek sinema yazarının özelliklerini belirtir (s. 16).

Sinema yazarlarının, diğer sanat dallarıyla ilgili bilgi sahibi olmalarının yanı sıra çeşitli bilim dallarıyla da ilişkili olması gerektiğine dikkat çeken Ormanlı (2005), şu sözleriyle bu görüşünü belirtir: “Sinema yapıtını değerlendiren kişi sadece sinema konusunda değil; tiyatro, müzik, mimari, edebiyat gibi sanat dalları yanında; tarih, sosyoloji, mantık ve felsefe konusunda asgari bir birikime sahip olmalıdır” (s. 9). Sinema yazarlarının, filmleri değerlendirirken çeşitli bilim dallarından yararlanabilmeleri için bu alanlarda ve çeşitli sanat dalları hakkında bilgi sahibi olmaları gerektiğini belirten Atay da (1991), bu bilgi sahipliği neticesinde sinema yazarının bir entelektüel olduğunu ve bu entellektüalitesiyle filmleri değerlendirmesinin mümkün olacağını savunur (s. 54).

Sinema yazarları için genel kültür yanında bir uzmanlaşma da söz konusudur. Dorsay, eski yıllarda yazarların birçok konu hakkında neredeyse uzmanlaşmış kadar bilgi sahibi olduğunu fakat günümüzde uzmanlaşma ile birlikte insanların tek bir konu üzerine eğildiklerini belirtir (Kıraç, 2009: 79):

“Benim kuşağım ve beni izleyen bir iki kuşak da, adına genel kültür dediğimiz ve Fransız eğitim sisteminden gelen öge çok

önemliydi . . . Benim sinema tutkumun çok geniş olduğu yıllarda neredeyse ona yakın düzeyde tiyatro tutkum da vardı . . . Aynı şekilde kitap okumayı oldukça seven bir kuşağın elemanıyım . . . Mimar olduğum için mimariden gelen eğitimim var . . . Bir de Güzel Sanatlar Akademisi'nde okuduğum için . . . resim heykel olayıyla iç içe büyüdüm . . . Bizim kuşakta bu bir gereklilik sayılırdı . . . Bugün insanlar kendi alanlarına ilgi duymak ve onu çok iyi bilmekle yükümlüler . . . Artık uzmanlaşma var . . . Ama ben tabii ki bir filmi eleştiren bir insanın asgari bir klasik eğitimi olmasını, yani belli ölçüde mimari, heykel, resim sanatlarına merak duymasını, müzikten biraz anlamasını, en azından bir uyarlamayı aslıyla kıyaslamak için belli ölçüde kitap okumasını beklerim ama . . . eleştirmenlerden bizim kuşakta olduğu gibi kültür sahibi olmaları beklenemez.”

Uzmanlaşma ile ilgili olarak günümüzdeki duruma Dorsay'ınki kadar karamsar bir bakış açısıyla yaklaşmanın ne derece doğru olacağı tartışılabilir. Bir insanın birden çok konuda uzmanlaşabilmesi elbet mümkündür, ancak bu herkesin sahip olabileceği bir özellik değildir. Uzmanlaşmayı farklı bilim dalları üzerinden ele alırsak; ekonomi eğitiminden gelen bir kişi yetkin bir sinema bilgisiyle filmler üzerine ekonomi ile alakalı değerlendirmeler yapabileceği gibi, tarih disiplininin gelen bir yazar da tarih odaklı bir bakış açısıyla sinema üzerine yazılar yazabilir. Fakat sinema yazarının nitelikli bir yazı ortaya koyabilmesi için diğer sanat dalları hakkında da bilgi sahibi olması gerektiği, sinemanın doğasından kaynaklanan bir gerçektir. Özgüven (1989), “sinema eleştirmeni tanımını” iddialı bulduğunu belirterek, tanımla ilgili şu yorumlarda bulunur:

“Sinema eleştirmeni, sinema denen özel ifade biçimini; bu ifade biçiminin tarihi pratikleri ve tüm öteki sanatsal ifade biçimleriyle (resim, tiyatro, edebiyat vs.) olan ilişkileri açısından görebilecek kadar geniş perspektif sahibi olan ideal bir tipe denmeli ancak. Ben ağırlıklı olarak edebiyat disiplininden gelme, dolayısıyla da bu perspektifin sadece bazı boyutlarını yetkin biçimde kavrayabilen biri olarak, kendim için ‘sinema eleştirmeni’ yerine ‘sinema üzerine yazan’ tanımını yeğlemişimdir.” (s. 23)

2.4.2 Sosyal Rol ve Etki

Sinema yazarı, ürettiğı yazı ile hem sanatın hem de yaratılmış olan filmin varoluşuna, bunun altında yatan nedenlere ve ilişkilere dikkat çekmektedir. Sinema yazarı, dil aracılığıyla bir filmi yeniden yaratan ve onunla ilgili bir bakış açıcı geliştiren kişidir (Corrigan, 2008: 142).

Günümüzde bir kısım izleyici ve okuyucu kitlesinin başlıca isteğı eleştirmenin o hafta vizyonda olan filmler hakkında ‘mutlaka gidin’, ‘gidilebilir’ ya da ‘gidilmez’ gibi tavsiyelerde bulunmasıdır. Sinema yazarlarının filmlerin gişe performansları üzerindeki etkilerini araştıran çeşitli çalışmalar yapılmıştır (Basuroy, Chatterjee ve Ravid, 2004; Eliashberg ve Shugan, 1997). Bu çalışmalarda, eleştirmenlerin filmlerin gişe performanslarını hem tahmin edebildiğı hem de etkileyebildiğı öne sürülmüştür.

Sinema yazarının vizyonda olan bir filme “gidin” ya da “gitmeyin” şeklinde yorum yapması tarih içinde reklam ve halkla ilişkiler faaliyetlerinin sinema yazarlığı ile ilişkisini gündeme getirmiştir. Bu durum eleştiri yapılan

diğer tüm disiplinler için de geçerlidir. Eagleton (1996), eleştirinin bugün tüm sabit sosyal fonksiyonunu kaybettiğini söylerken, eleştirinin ya halkla ilişkilerin bir parçası ya da tamamen akademi sınırları içerisinde olduğunu belirtir (s. 17). Reklam ve halkla ilişkiler faaliyetlerinin sinemada kendini göstermeye başlamasından itibaren bazı sinema yazarlarının da bu aktivitelere katıldığı görülmüştür. Kimi filmlerin afişlerinde ya da gazete ilanlarında ‘ünlü’ sinema yazarlarının filmle ilgili olumlu bir iki kelimelik yorumları yer alır. Bazin (1995), sinema yazarlarının filmin ticari başarısı üzerindeki etkileriyle ilgili olarak şöyle söylemiştir: “Eleştirme, bir filmin işletilmesini elle tutulur yolda değiştiremeyecek kadar güçsüzse de, filmin kaynağına yani yaratmaya etki edebilir” (s. 193). Benzer bir şekilde, gişe performansını şekillendiren en önemli unsurun reklam olduğunu söyleyen Farber (1976), eleştirmenlerin de sınırlı bir etkisi olduğunu belirtir (s. 419). Bu sınırlı etkiden yararlanmak isteyen kimi yapım şirketleri bazı sinema yazarlarıyla iş birliği yaparak onların adlarını hem reklamları üzerinde kullanırlar hem de halkla ilişkiler faaliyetleri için bu sinema yazarlarından ısmarlama sinema yazıları yazmalarını isterler. Bunlara karşın Bazin (1995), sinema yazarının görevinin “bir gümüş tepsi üstünde var olmayan bir doğruyu sunmak değil, okuyanların kafasında ve duyarlığında sanat ürününün etkileyici niteliğini elden geldiği kadar yankılamak” olduğunu söyler (s. 198).

Roberge (2011), eleştirinin dönüşümünü irdelediği çalışmasında, eleştirmenlerle ilgili korkunun, eleştirmenin rolünün bir reklamcı, spin-

doctor¹, hatta amigo haline geliyor oluşundan kaynaklandığını belirtmektedir (s. 443). Bütün bu unsurlar da eleştirmenin ılıman, yumuşak, daha halinden memnun ve daha pohpohlayan bir eleştiri stilini benimsemesine yol açmaktadır.

Sinema yazarlarının işlevlerinden ticari yönü olanlar çokça tartışılrsa da asıl önemli olan işlevin sanatla ilgili olanlar olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Sinema yazarlarının sanatla ilgili işlevleri, seyirciler ve sinema sanatı olmak üzere ikiye ayrılabilir. Sinema yazarlarının, seyirci ve sinema sanatı üzerindeki etkileri ve işlevleri üzerine çeşitli yorumlar yapılmıştır (Monaco, 2006; Özden, 2004). Bu yorumlara göre sinema yazarlarının temel işlevleri şunlardır: bir sanat yapıtı olarak filmi anlamak, çözümlemek, tanımlamak, değerini belirlemek ve izleyiciyi bilgilendirmek.

Sinema yazarlığı hem seyircilerin gelişiminde hem de sinema sanatının gelişiminde önemli rol oynar. Sinemayı bir sanat, sinema filmlerini de birer sanat eseri olarak konumlamaya çalışan sinema yazarlığı, sinema izleyicilerini de bu sanatın takipçileri olarak konumlar. Sinemanın bir kitle eğlence aracı olmanın ötesinde, bir sanat olarak konumlanabilmesi de ancak sinema seyircilerinin, sinemaya karşı tutumlarının ve bilinçlerinin değişmesi ve gelişmesiyle mümkün olabilir. Bu yolda sinema yazarlarına düşen görev, sinema filmlerinin salonlarda izlenip tüketildikten sonra

¹ Spin-doctor: 1980'lerin ortalarında literatüre yeni bir terim olarak eklenen spin-doctor terimi; bir olguya ya da ifadeye en iyi bükümü ya da eğimi veren, temsil ettiği kişi ya da kurum hakkında hedef kitleye erişebilecek olumsuz eleştirileri önlemeye çalışan, temsil ettiği kişi ya da kurum için olumlu bir şeyi daha da olumlu göstermeye çalışan ya da ters düşenleri de daha olumsuz gösterebilmek için gerçeği değiştiren kişi olarak tanımlanmaktadır. Ünlü halkla ilişkiler uzmanı Betül Mardin, terimin türkçe karşılığı olarak “topaç doktorları”nı önermiştir (Görgün, 2006).

bitmediği, çeşitli toplumsal sanatsal ve bilimsel katmanlarla zihinlerde tekrar oluşturulması gerektiği bilincinin seyircilerde oluşturulmasıdır. Bazin (1995), seyircilerin gelişimiyle ilgili olarak: “Yolunu şaşırmış değil on, hatta tek bir okuyucuya bile olsa sinema gerçekliğini anlatmışsam, benim eleştirmecilik görevim haklılığını ortaya koymuş olur” yorumunu yapar (s. 190).

Sinema yazarlarının, haklarında iyi yorumlar yapmadığı, sinemasal açıdan zayıf fakat halkı memnun edecek, güldürecek, ağlatacak türden filmlerin gişede büyük başarılar kazandığı durumlar olmaktadır. Bu durumlar, halk arasında kimi zaman sinema yazarlarının işlevlerinin pek gerekli olmadığı yönünde düşünceleri meydana getirmektedir. Hala önemli bir kitle eğlence aracı olarak görülmeye devam edilen sinemanın sanat yönüne dikkat çekebilmek sinema yazarları açısından kolay değildir. Farber (1976), sinema yazarlığının konumunun moral bozucu olduğunu belirterek sinema yazarı için şunları söyler: “O eleştirilerini okyanusun ortasında denize düşürülmüş notlar gibi yollar, kıyıya ulaşacaklarının garantisi yoktur” (s. 421). Bazin de (1995) sinema yazarlığının işlevine ironik bir dil kullanıp yaklaşarak, sinema yazarlığının “aşağı yukarı yararsızlığından” bahseder (s. 186): “Sinema eleştirmeciliği yapmak, aşağı yukarı yüksek bir köprüden akarsuya tükürmek gibidir. Aşağı yukarı diyorum çünkü yine de belli bir durumda eleştirimenin belirleyici ya da en azından etkileyici bir rol oynadığı kanıtlanabilir”

Her ne olursa olsun sinema yazarlığı sinemanın doğuşuyla birlikte var olmaya başlayan ve zamanla sinemanın bir sanat olarak

konumlanmasını sağlayan, sinema sanatının yaratıcılarıyla işbirliği yapmaya çalışan ve kimi zaman da yapamayan, sinema sanatını seyircisiyle ve yaratıcıyla bir bütün olarak her zaman daha da ileriye götürmeye çalışan bir uğraş, bir meslektir. İzleyicilerin, sinema yazarlarına; filmlerin durumunu, kültürel hayatı, genel ahlaki ve politik varoluşu anlamalarına yardım etmeleri için ihtiyaçları vardır (White, 2010: 16).

Sinema yazarlığının ilk yıllarında gazeteler, sinema sektörü içerisinde bulunan şirketlerden reklam geliri elde etmek amacıyla, bu alanda çalışan şirketlerle ve bu şirketlerin yaptıkları filmlerle ilgili haberlere ve yazılara yer vermektedirler. Filmlerin reklam ve tanıtım alanlarında çalışmalara başlaması ve promosyon faaliyetleriyle beraber film eleştirileri de içlerinde tanıtıcı unsurlar barındırmaya başlamışlardır. Bazı yapım şirketleri ve yönetmenlerle farklı ilişkiler içerisinde olan sinema yazarlarının, bu kişilerin filmleri hakkındaki yazılarının adeta birer reklam metnine dönüştüğü görülebilmektedir. *Cineaste* dergisinin 2000 yılında gerçekleştirdiği “Film Criticism in America Today” ve 2005 yılında gerçekleştirdiği “International Film Criticism Today” sempozyumlarında da bu konuya yer verilerek, eleştirel dil ve reklam metninin aynı şey olmadığına, ikisini birbirine karıştırmmanın tehlikeli olabileceğine değinilmiştir. Sinema yazarının sahip olduğu eleştirel düşünme ve yazma becerisini kaybetmemesi için, sinema yazılarında reklamın eleştiriden daha yüksek sesle konuşmaması gerekmektedir.

Kitle eğlencesi anlayışıyla üretilen filmler, yapımcıların sadece gişedeğil diğer yan ürünlerle de ticari başarılarını büyötmeleri ve çeşitli

yazarların sağladığı olanaklar sonucu, sinema yazıları gittikçe tanıtıcı yazılara dönüşmüştür. Bu bağlamda sinema yazarları, filmlerin promosyonel süreçlerinin bir parçası haline gelerek stüdyoların uzantısı durumuna gelmektedirler (Wolper, 2004: 21). Sinema yazarlarının filmlere sadece “iyi” ya da “kötü” formatında büyük sıfatlar kullanarak yaptıkları yorumlar, zamanla filmlerin afişlerini ve DVD kapaklarının üzerini süslemeye başlamıştır. “Blurb Journalism”² olarak da adlandırılan bu yöntem, kitap kapaklarından film afişlerine ve DVD kapaklarına kadar birçok yerde karşımıza çıkmaktadır. Farber (1976), ABD’deki sinema eleştirisi ile ilgili olarak, ünlü sinema eleştirmeni Pauline Kael’in, yazılarında sinema eleştirisinin bir reklam aleti olmasına izin verişini göz ardı ettiğini iddia etmektedir (s. 422). Sinemanın, birçok alanı içinde barındıran büyük bir endüstriye dönüşmesi ve bazı sinema yazarlarının bu endüstrinin ürünleri olan filmleri değerlendirirken eleştirel mesafelerini korumayı başaramayarak adeta o endüstrinin ticari başarısından pay alacak bireylere dönüşmeleri, yazıların içeriğinin yüzeysel ve kimi zaman da yanlı olmasına neden olmaktadır. Bu durum da eleştirmenlerin tüketici klavuzları gibi görülmelerine neden olmaktadır. Türkiye’ye bakıldığında da durum farklı değildir. Ünlü sinema yazarı ve tarihçi Giovanni Scognamillo yakın tarihli bir söyleşisinde, günümüzde sinema yazılarının eleştiriden çok tanıtım yazılarına dönüştüğünü ve kimi yazarların gelen basın bültenlerini aynen yazdığını belirtirken (Tice, 2011: 48), *Altıyazı* dergisinin genel yayın yönetmeni ve sinema yazarı Fırat Yücel de, günümüzde sinema yazılarının

² Blurb: Bir kitap, film ya da başka bir ürünü pazarlamak amacıyla yazılmış kısa tanıtıcı yazı ve bu yazı yoluyla yapılan gazetecilik (oxforddictionaries.com).

“magazin programlarının ünlülerin kıyafetlerini değerlendirdiği bölüm” haline geldiğini belirtmektedir (“Türk Sineması”, 2011: 60).

2.4.3 Mesleki Özerklik

Sinema yazarının profesyonellik düzeyine, mesleki özerklik faktörü üzerinden etki eden iki öge öne çıkmaktadır. Bunlar yayın ve sinema sektörüdür. Bu iki ögeyi ele alırken unutulmaması gereken bir faktör olarak da “etik” karşımıza çıkmaktadır.

Sinema yazarlığının ilk yıllarından beri yazarların mesleki özerklik konusunda karşılaştığı sorunlardan biri, yazının yer alacağı yayından kaynaklanan sorunlardır. Yayın organının formatı, duruşu, niteliği, ideolojisi ve elbette sanata ve sinemaya bakışı sinema yazarının yazma biçimi üzerinde etki bırakacaktır.

İlk olarak gazetelerde görülmeye başlanan sinema yazarlığı, 100 yılı aşkın bir süredir bu mecrada yer almaya devam ederken sorunları da benzer şekilde devam etmektedir. Günlük ve haftalık gazetelerde bulunan, yazıyı kısıtlı zamanda yetiştirme sıkıntısı, günümüzde hala bu gibi yayın organlarında çalışan yazarlar için sürmektedir. *Cineaste* dergisinin 2000 yılında gerçekleşen “Film Criticism in America Today” sempozyumunda yazarlar bu konuya değinmiş, günlük gazete ve haftalıklarda başlıca sıkıntının yer ve süreden kaynaklandığını belirterek, kimi zaman istedikleri filmlere yer veremediklerini söylemişlerdir. Majör yayın organlarının sinemaya fazla yer ayırmamasından dolayı, küçük köşelerde vizyona giren birçok filmi değerlendirmesi beklenen yazarlar, ne yazık ki bazen

istedikleri bütün filmlere yer verememektedirler. Zaman ve yer sıkıntısı olan günlük ve haftalık dergi ve gazetelere karşılık aylık yayınlarda bu gibi sıkıntılara rastlamak daha nadirdir.

Yer sıkıntısı konusunda yayın organının türü önemli olduğu gibi, niteliği ve bakışı da önemlidir. Sanata önem veren ve sinemayı bir sanat olarak ele alan gazete sinema yazılarına daha çok yer ayıracak buna karşılık sinemayı popüler bir eğlence aracı olarak gören gazete ise yazarından küçük bir alan içerisinde vizyona girecek filmleri kısaca değerlendirmesini isteyecektir. Dergiler konusuna gelindiğinde eğer söz konusu sadece sinema üzerine yayın yapan bir dergi ise yer bakımından sıkıntı olmayacak, başka bir alanda yayın yapan bir dergi ise, sinemaya ayrılacak kısım derginin sinemaya bakışına göre değişecektir.

Yayıncıdan kaynaklanacak başka bir sorun ise yazının içeriğine yöneliktir. Yayın organının ideolojik çizgisi ile birlikte editoryal baskılar ve düzenlemeler yazarın hangi filmi inceleyeceğinden, o filmi hangi şekilde inceleyeceğine kadar müdahalede bulunabilmektedir. Wolper (2004), *New York Times*'in, film eleştirilerini internet sitesinde yayınlanmadan önce stüdyoların halkla ilişkiler temsilcilerine e-posta aracılığıyla gönderdiğini, *Times*'in ise editoryal dürüstlüğü, doğruluğu ve gizliliğin ihlal edilemeyeceğini ve yazıların baskı aşamasında değiştirilemeyeceği şeklinde bir anlayışı benimsediğini belirtir (s. 21). *The Independent on Sunday* yazarı Jonathan Romney'nin; "İngiliz gazetelerinde yazarken sıklıkla neyin önemli olduğuna dair editörleri ikna etmeniz gerekir. Sinemada önemli olan haberde önemli olarak nitelendirilenle aynı değildir" ("International Film",

2005: 44) şeklindeki sözleri sinema yazılarına haber odaklı bakışın doğru bir yaklaşım olmadığına değinmektedir. İtalya'nın eski ve popüler gazetelerinden *Corriere della Sera* gazetesinden Tullio Kezich ise, İtalya'nın film eleştirisine az yer ayırmaya devam ederek, magazinsel yazıları ve haberleri yeğlediğini söylemektedir ("International Film", 2005: 38).

Yayın organının sahip olduğu ideolojik tutum da, zaman zaman yazarın filmleri inceleme ve ele alış biçimine etki edebilir. 1967 tarihli *Yeni Sinema* dergisinde, "Soruşturma 1: Eleştirmecilere Sorular" başlıklı, sinema yazarları ile yapılan soruşturmada aralarında Tanju Akerson, Selami Andak, Sungu Çapan, Onat Kutlar, Tuncan Okan, Mete Postacıoğlu, Giovanni Scognamillo, Jak Şalom, Coşkun Şensoy, Sezer Tansuğ, Rekin Teksoy, Semih Tuğrul, Atilla Dorsay, Ali Gevgilili ve Zahir Güvemli gibi isimlerin de bulunduğu yazarlar, genellikle kendi tutumlarına ve düşüncelerine uyan dergi ve gazetelerde yazmayı tercih ettiklerini belirtmişlerdir (s. 23-33).

Sinema yazarlığı, sinema sektörü ile iç içe bir meslek olduğundan sektörün durumu ve sektörün içinde bulunan unsurlardan etkilenebilir. Bu etkilenme durumu çoğunlukla yazarlığın gerçekleştirildiği ülkenin sinemasıyla ilgilidir. Zaman zaman yazarlar, sinema sektörü içerisinde farklı konumlardaki kişiler tarafından eleştirilmişlerdir. Bu kişiler yapımcılar, yönetmenler ya da oyuncular arasından birileri olabilir. Bu kişilerden eleştirilmeye tahammülü olmayan, filmleriyle ilgili sadece iyi yorumlar görmek isteyenler, sinema yazarlarına hep karşı olmuşlardır. Bu karşı olma durumu yazarı yok sayma, hakaret etme, tehdit etme hatta yazar üzerinde

şiddet kullanma boyutlarına kadar varabilmektedir. Filmiyle ilgili iyi bir yorum sonrasında yazarla iyi geçinen sinemacı, aynı yazardan başka bir filmiyle ilgili olumsuz bir eleştiri okuduğunda, sokakta yazarı görünce yolunu bile değiştirebilir. 1 Ekim 1984 tarihli *Milliyet* gazetesinde bulunan “Antalya Film Festivali ‘dövüş’le bitti” başlıklı haberde şöyle yazmaktadır:

“Tarık Akan, eleştirmen ve yazar Vecdi Sayar’ı yumrukladı. Sinema Yazarları Derneği’nin verdiği ödüller, olay çıkardı. Türker İnanoğlu, Sinema Yazarları Derneği ödülleri açıklayan Vecdi Sayar’ın üzerine yürüyerek, ‘Bu ödül geçersiz’ diye bağırdı.”

Bu şekilde kişisel olayların yanı sıra, sinema sektörü içerisinde bulunan kişiler, zaman zaman sinema yazarlarından kendi ülkelerinin sinemasıyla ilgili ayrıcalıklı davranmalarını da istemişlerdir. Arjantin’in sinema dergisi *El Amante Cine*’den Eduardo Antin; “Arjantin filmleri söz konusu olduğunda eleştirmenler baskı altında kalıyor. Bu filmleri birer başyapıt gibi ele almamız gerekiyor” (“International Film”, 2005: 30) şeklindeki sözleriyle bu durumun kimi zaman yazarların isteği dışında, içerisinde bulunulan durumun ve şartların gereği olarak baskı altında gerçekleştiğini belirtmektedir. Yazarın kendi isteği ile, içinde bulunduğu ülke sinemasının filmlerini diğer filmlerden farklı değerlendirdiği diğer bir durumu ise iki ülkeden iki yazarın sözleri desteklemektedir. 1997-2008 yılları arasında *Athens News* gazetesinde sinema yazıları yazan Angelike Contis: “Objektifliğe dair eforlarım Yunan filmleriyle yıkılıyor. Film iyiye ekstra sevinçli oluyorum. Kötüyse normalden daha fazla iyi yanları kavırıyorum.” (“International Film”, 2005: 36) sözleriyle yazılarında ülke sinemasına

desteğini belirtirken; Dorsay: “Türk filmlerine bir dönem bir parça daha toleranslı davranıyordum o doğru. Özellikle sinemanın üretim açısından zayıfladığı dönemlerde en azından bilinçaltım daha hoşgörölü davranmıştır” (Kıraç, 2009: 230) diyerek, Türkiye’deki duruma yaklaşımını açıklamaktadır.

Sinema yazarları, yönetmenler, yapımcılar, senaristler ve oyuncular yıllar boyunca iç içe, adeta aynı sokak üzerinde çalışmışlardır. Bu sokakta kimi sinema yazarları sektörün diğer çalışanlarıyla aynı kaldırımda yer alırken kimi de karşı kaldırımda yer almaktadır. Sinema yazarlarının yaşadıkları ülkenin sinemasına karşı yanlı tutumları kimi zaman da bu aynı kaldırımda yer aldıkları kişilerle eş dost ilişkilerinin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.

2.4.4 Üstünlük

Roberge (2011) estetik kamusal alan ve eleştirinin dönüşümünü incelediği çalışmasında, eleştiriye yaklaşım açısından elit kültürü hedefleyen elitist ve kitle kültürünü hedefleyen ticari yollara ek olarak bir yol daha olduğunu belirtir: İnternet. Bu bağlamda interneti sadece teknolojik bir yenilik olarak değil, Web 2.0 kavramını bütünüyle kültürel ve anlamlı bir ortam olarak düşünmek gerektiğine dikkat çeker (s. 444).

Sinema yazarlığını etkileyen en son ve kimi görüşlere göre belki de en büyük unsur internettir. İnternetin hayatlarımıza girmesiyle birlikte bilginin üretim, ulaşım ve paylaşım alanlarında büyük kolaylıklar oluşmuştur. Bilgi üretim ve paylaşım alanlarında sağladığı kolaylıklarla tüm

geleneksel basın sektörünü etkileyen internet, bu sektörde yer alan sinema yazarlığını da dolayısıyla etkilemiştir. Sağladığı olanaklarla özgür bir kültür ve bilgi alışverişine yol açtığı düşüncelerinin (Roberge, 2011: 444) yanı sıra, Web 2.0 kavramının hatalı vaatler ortaya koyduğunu ve dijital devrimin bilgiyi, kültürü ve değerleri yığınlaştırarak yozlaştırdığını düşünenler de vardır (Keen, 2007: 1). Belki de bu noktada önemli olan, optimist ve pesimist görüşler arasında dengeyi sağlamaktır.

İnternette sinema yazarlığı yapmak, kişiye sınırsız yer olanağı ve içerik konusunda özgürlük sağlamaktadır. Burada yazan kişiler sadece vizyon filmlerini incelemek zorunda kalmayarak, çeşitli türler, kuramlar ya da filmler üzerine diledikleri zamanda yazma imkanına sahiptirler. Sinema üzerine yazmak herkes için her zaman mümkündür ama bunu zahmetsiz bir şekilde dünyanın her tarafındaki insanlara ulaştırabilme kolaylığı internet sayesinde oluşmuştur. *Cineaste* dergisinin 2008 yılında “Film Criticism in The Age of the Internet” başlığıyla düzenlediği sempozyuma katılan yazarlar, internetin sinema eleştirisi üzerindeki hem olumlu hem de olumsuz etkilerinden bahsetmişlerdir. İnternet, sinema yazarlığını daha ulaşılabilir ve daha güçlü bir hale getirmiş olsa da, sinema yazarlığı geçerli bir kariyer ve kazançlı bir iş olarak olanakları kısıtlı, sıkıntılı bir durumdadır.

Ekonomik krizler, gazete ve dergi tirajlarının düşmesi, kuruluşların küçülmeye gitmelerine neden olurken, bu noktada kapıya konma sırasında ilk sırayı sinema üzerine yazan yazarlar almışlardır. Sinema üzerine yazmanın herkes tarafından yapılabildiği düşüncesiyle herkes potansiyel bir eleştirmen olarak görülmektedir. Başka konular üzerine çalışan muhabirler

ya da köşe yazarlarının sinema bölümlerini de hazırlayabileceği düşüncesi de buna sebep olarak gösterilebilir. İnternetle gelen yeni, genç ve dinamik kuşakla birlikte, zamanın gerisinde kalan çeşitli ülkelerdeki çoğu basın kuruluşu, bu yeni çağa ayak uydurmak durumunda kalarak yeni ve genç isimlerle anlaşılmışlardır. Kuruluşların yanı sıra kimi sinema yazarları da bu yeni düzene ayak uydurarak, kendi bloglarını açmış ya da genç kimi yazarların oluşturduğu sinema siteleri ve portallarına katkıda bulunmuşlardır.

Küçük bütçeli filmler ve sanat filmleri için sinema yazarlarının rolü hala önemliyen, büyük stüdyolar ve bu stüdyoların ürettiği filmlerin tanıtımında, yeni medyanın icadı ile birlikte stüdyolar ulaşmak istedikleri kitlelere kendilerinin ulaşabileceklerini de bilmektedirler (Pack, 2006: 41).

Baumann'ın (2002) 1935-1980 yılları arasında ABD gazete reklamlarında film pazarlamasının eleştirmen görüşlerine yer vermesini inceleyen çalışmasında, artışın belirgin olarak 1960'lı yıllarda olduğu görülmektedir. Baumann bunu, sinemanın popüler bir eğlence aracı olarak görülmesinden çok sanat formunda ele alınıyor oluşuna bağlamaktadır. Konu yüksek kültürün ürünü olduğunda, izleyicilerin eseri anlamlandırmak için uzman görüşlerine ihtiyaç duyduğu görüşünü desteklemektedir (Baumann, 2002: 243). Fakat günümüzde reklam ve halkla ilişkiler faaliyetleriyle ilintili olan kimi eleştirmenler yüzünden, eleştirmenlerin toplum içinde saygın duruşunu yitirdiği görüşü mevcuttur. Bu nedenle izleyicilerin artık sinema filmleri konusunda yorumları ve tavsiyeleri internet üzerinde yer alan bloglardan ve büyük ünlere sahip olmayan amatör eleştirmenlerden almayı tercih ettikleri

söylenebilir. Hatta stüdyolar bile filmlerinin afişlerinde ya da DVD kapaklarında kullanacakları tanıtım yazılarını ünlü eleştirmenlerden değil, internette yer alan bu yazarlardan almaktadırlar. Lovgren (1997), eskiden alıntıların saygıdeğer kaynaklardan geldiğini fakat şimdikilerin izlediği her filmi beğenen insanlardan geldiğini söyleyerek, bu kişilerinin çoğunun para almadığını ve isimlerinin ilanlarda gözükmemesinden memnun olduklarını belirtmektedir (s. 14).

Berlin Film Festivali bünyesinde gerçekleşen Berlinale Talent Campus'un 17 Şubat 2010 tarihli, Dana Linssen moderatörlüğünde gerçekleşen "Fear Eats the Soul: The State of Film Criticism" başlıklı konuşmasında Nick James, David Thomson ve Stephanie Zacharek gibi sinema yazarları şu görüşlere varmışlardır:

- Gazetelerdeki küçülme sinema yazarlarını korkutuyor.
- Sinema yazarları daha yeri doldurulabilir olarak görülüyor.
- Bu gibi durumlar yazarların daha pazarlama odaklı yazmalarına neden oluyor.
- Gazetelerin ayakta durabilmeleri için reklam geliri şart.
- Herkesin sinemayla ilgilenmesi güzel fakat fan ve yazar olmak arasındaki ayrıma dikkat edilmeli.

Görüldüğü gibi, çeşitli nedenler ve gelişmelerden dolayı sinema yazarlarının bir kısmı ve belki de belli etmese de çoğunluğu günümüzdeki konumlarından dolayı endişelidir.

3- TARİHSEL ARKAPLAN

3.1 Sinema Yazarlığının Doğuşu ve Gelişimi

Sinema yazarlığının doğuşunu araştırırken yola başlanması gereken ilk nokta kuşkusuz sinemanın doğuşudur. 28 Aralık 1895 tarihinde Paris, Boulevard des Capucinos 14 numaradaki Grand Cafe'nin zemin katında Lumière Kardeşler tarafından gerçekleştirilen ilk ücretli gösterim sonrasında sinema, henüz bir sanat olarak görülmekten ziyade insanları şaşırtan bir araçtır. Thomas Armat ve Charles Francis Jenkis tarafından üretilen ve daha sonra Thomas A. Edison tarafından "Vitaskop" adıyla pazarlanan film gösterim aygıtının ilk halka açık gösterimi ise 23 Nisan 1896 tarihinde New York 34. Caddede Koster ve Bial Konser salonunda gerçekleşmiştir (French, 2007). Fossen (2009) tarafından ilk sinema yazısı olarak belirtilen yazı da, 24 Nisan 1896 tarihinde New York Times gazetesinde isimsiz bir gazeteci tarafından yazılan bu gösterime dair bir yazıdır (s. 36).

Ormanlı (2005), sinema eleştirisinin ilk olarak çeşitli sanat dalları üzerine yazılar yazan eleştirmenler tarafından Fransa'da başladığını ve 1900'lerin ilk çeyreğinden itibaren Almanya, İtalya, İspanya, İngiltere gibi Avrupa ülkelerinde ve sonrasında da ABD'de uygulandığını söylemektedir (s. 9-10). Atay da (1991) ilk sinema eleştirisinin "L'assassinat du Duc de Guise" adlı filmle ilgili olarak 22 Kasım 1908 Pazar tarihli *Le Temps* gazetesinde, tiyatro eleştirmeni Adolphe Brisson tarafından gerçekleştirildiğini ve sonrasında ABD, Fransa Almanya, İspanya ve İngiltere gibi ülkelerde kendisine yer bulduğunu belirtir (s. 19-20).

Sinema sanatı, sinemanın icadı ile birlikte bir sanat olarak görülmeye başlanmadığı için ilk sinema yazıları da bu film gösterimlerine dair tanıtıcı bir üslupla ve reklam unsurları içerecek şekilde yazılmıştır. Sinemayı sanat olarak ele alan yazarlar ise ilk sinema dergilerinden ve gazetelerdeki yazılardan daha sonra ortaya çıkmıştır. Biryıldız (2002), sinema eleştirisinin kurucusu olarak sinemanın yedinci sanat olarak anılmasına da neden olan Ricciotto Canudo'nun ismine dikkat çeker (s. 68).

Fransa'da Lucien Wahl, 1911 yılında ilk uygulamaları gerçekleştirirken, 1910'lu yılların ortalarında Émile Vuillermoz ve Louis Delluc sinemayı sanat olarak kabul ederek yazılarını yazmışlardır (Atay, 1991: 21). Sinemayı sanat olarak ele aldığından, sinema eleştirisinin de kurucusu olarak kabul edilen Delluc, 1918 yılında *Paris-Midi*'nin haftalık sinema bölümünde yazmaya başlamış, zaman içerisinde *Le Film*, *L'Esprit Nouveau*, *Bonsoir*, *Comedie Illustrée*, *Le Crapouillot* gibi gazete ve dergilerde yazmış ve kendine ait *Cinea* dergisini çıkartmıştır (Atay, 1991: 25). İlk sinemateklerden biri olan Ciné-club'u kuran ve eleştirmen-sinemacı işbirliğini başlatan Delluc, sinema kuramları, senaryo ve yönetmenlik gibi sinemanın farklı alanlarında da çalışmalarda bulunmuştur (Atay, 1991, s.26). Sinema yazıları ilk olarak gazete sütunlarında başlamış olsa da zamanla dergilerde de yerlerini almıştır. Katolik yayıncı La Bonne Presse'in basımını üstlendiği, Georges Michel Coissac tarafından çıkarılan *Le Fascinateur*, farklı bir amaçla endüstri dışından faaliyet gösterse de sinema ve dergi birlikteliğinin ilk örneğidir (Abel, 1988: 6). Sinema endüstrisi içerisinde çıkan dergilerin ilki ise, 1905 – 1909 yılları arasında faaliyet

göstermiş, Edmond Benoit-Lévy'nin editörlüğünü üstlendiği *Phono-Ciné-Gazette*'dir (Abel, 1988: 5). 1908 yılında Georges Dureau tarafından çıkartılan *Ciné-Journal*'ın ardından, 1908 yılında A. Millo'nun *Filma*, 1911 yılında Charles Le Frapper'in *Le Courrier Cinématographique*, yine 1911 yılında Charles Mendel'in *Cinéma-Revue*, 1912 yılında E. L. Fouquet tarafından çıkartılan *Le Cinéma* ve Georges Lordier'nin *L'Echo du cinéma* dergileri, 1914 yılında ise diğer dergilerden farklı olarak sayfalarındaki reklam oranlarını sınırlı tutan ve endüstri içinden olduğu kadar dışarıdan da okuyucu kitlesi hedefleyen *Le Film* yayın hayatına girmiştir. Sinema yorumlarına yer veren ilk gazetelerden bazıları ise şunlardır: *Comoedia*, *Le Petit Journal*, *Le Journal*, *Le Matin*, *L'Intransigeant*, ve *Le Temps* (Abel, 1988, s. 6-7).

Fransa, sinema için olduğu kadar sinema yazını alanında da tarihe önemli isimler kazandırmıştır. Sinema yazarlığı ya da eleştirisi denildiğinde akla gelen ilk isimlerden biri de kuşkusuz André Bazin'dir. André Bazin, 1944 yılında *Le Parisien libéré* gazetesinde sinema yazıları yazmaya başlamış ve 1929 yılında yayına başlayan *La Revue du cinéma*'dan gelişmiş bir dergi olan *Cahiers du cinéma*'yı 1951 yılında Jacques Doniol-Valcroze ve Joseph-Marie Lo Duca ile birlikte çıkartmıştır (Atay, 1991: 33). Dünya sinemasına etki etmiş akım, kuram ve yönetmenlerin ortaya çıkmasına öncülük etmiştir.

Almanya'da, Ewald André Dupont 1911 yılında *B.Z. am Mittag* gazetesinde sinema yazıları yazmaya başlamış ve daha sonra yönetmenlik koltuğuna geçiş yapmıştır. Paul Wegener, Kurt Tucholsky, Herbert Ihering

gibi isimler ilerleyen yıllarda sinema üzerine yazmışlardır (Atay, 1991: 22). Rudolf Arnheim ve Siegfried Kracauer, Almanya'daki sinema tarihine ve sinema yazınına önemli katkıda bulunmuş iki isim olarak öne çıkarlar. Kracauer, *Frankfurter Zeitung* gazetesinde birçok alan yanında sinema üzerine de sosyolojik makaleler yazmıştır. Arnheim, 1933 yılında yazdığı *Film als Kunst* yani 'sanat olarak film' kitabı da dahil olmak üzere sanat ve sinema üzerine kuramsal düşünceler ve makaleler yazmış, çalışmalar yapmıştır.

Atay (1991), İspanya'daki sinema yazarlığı çalışmalarının başlangıcı olarak Alfonso Reyes'in *Espanen* dergisinde ve sonrasında *El Imparcial* gazetesinde bulunan yazılarını işaret eder (s. 22). İtalya'da ise, Cesare Zavattini, Guido Aristarco, Umberto Barbaro, Luigi Chiarini gibi isimler hem sinema kuramları hem de yazın açısından önemli aşamalar kaydetmişlerdir. *Bianco e Nero*, *Cinematografo*, *Cinema*, *l'Unita*, *Cineforum*, *Cinema Nuovo*, *Filmcritica* sinema üzerine yazılan yayınlardan bazılarıdır (Atay, 1991: 27).

İngiltere'de sinema üzerine ilk yazılar, Lumière Kardeşlerin ilk gösterimleri sonrası, 1896 yılında *The Times* sayfalarına dayanmaktadır (Brown, "Birth of", t.y.). 1889 yılında *The Optical Magic Lantern Journal* adıyla aylık olarak çıkmaya başlayan ilk sinema dergisi, 1907 yılında haftalık formatla *Kinematograph Weekly* adını alır. 1908 yılında rakip olarak *The Bioscope* dergisi yayın hayatına başlar. Bu yıllarda sinema yazıları eleştiri ve değerlendirmeden çok reklam ve tanıtım amacı üzerine yazılmaktadır. 1925 yılında *London Mercury*'deki film köşesi Milton

Waldman tarafından başlatılır ve 1926 yılında Robert Herring görevi devralır (Brown, “Iris Barry”, t.y.). 1922-1927 yılları arasında *London Evening Standard*’ın sinema bölümü Walter Mycroft tarafından hazırlanırken, 1925 yılında şair Robert Nichols, Hollywood’dan *The Times* için yazılar ve haberler yollamaktadır (Brown, “Iris Barry”, t.y.) Aynı yıllarda C.A. Lejeune önce *Manchester Guardian*’da, ardından *The Observer*’da yazmıştır. 1920’lerin önemli başka bir sinema yazarı Iris Barry ise, *The Spectator* ve *Vogue*’da başlayıp, *The Daily Mail* gazetesinde sinema yazarlığına devam eder. 1920 sonlarında *Close Up* ve *Film Weekly* yayın hayatına başlar (Brown, “March of”, t.y). 1920’lerde bazı yayınlar sinemanın sanat olduğu yönüne vurgu yapıp, izleyicilerin filmleri bu yönde değerlendirmeleri gerektiği anlayışıyla sinema yazılarına yer vermişlerdir (Brown, “Iris Barry”, t.y.). 1932 yılına gelindiğinde ise, iki sinema dergisi yayın hayatına girer. Bunlar: Britanya Film Enstitüsü tarafından çıkartılan *Sight&Sound* ve *Cinema Quarterly* dergileridir. İngiltere’de diğer önemli sinema yazarlarından bazıları şunlardır: Ernest Betts, Ivor Montagu, Forsyth Hardy, Basil Wright, Ernest Dyer, Charles Davy, Paul Rotha, John Grierson ve Lindsay Anderson.

Amerika Birleşik Devletleri’nde ilk sinema yayınları, 1900’lü yılların başında ortaya çıkmıştır. Bu yayınlar, İngiltere’de olduğu gibi bazı film stüdyoları ve film dağıtımçıları tarafından endüstri içerisinde haberleşme ve tanıtım amaçlı çıkartılmıştır. Diğer yayınlardan bazıları ise, temelde başka sanatlarla ilgilense de, yeni doğan sinema sanatına da eğilmişlerdir. *Variety*, *Film Report*, *Moving Picture World*, *Film Daily*,

Motion Picture Herald ve *Biograph* bu yayınlardan bazılarıdır. 1920 yılında, Amerikalı görüntü yönetmenleri tarafından *American Cinematographer* adıyla çıkarılan dergi günümüzde de yayın hayatına devam etmektedir. Yine 1907 yılında, ticari gazeteler, yeni popüler kitle eğlencesi olan sinema üzerine yazmaları için, bazı yazarlarla anlaşmışlardır. Bu yazılar, genel muhabirler tarafından, filmlerin kısa konusundan daha derin anlamlar içermeyecek şekilde, film şirketlerini reklam vermeye ikna etmek üzere yazılmaktaydılar (Geller ve Peary, 2009).

Amerika Birleşik Devletleri'nde ilk sinema yazarı olarak anılan Frank E. Woods, 1879'da *New York Mirror* adıyla kurulan ve daha sonra *The New York Dramatic Mirror* adını alan dergide 1908 yılından itibaren sinema eleştirileri yazmaya başlamıştır (Atay, 1991: 21). Bu yıllarda sinema, Amerika'da bir endüstri olarak hızla gelişirken, Avrupa'da bazı ülkelerde ise sanat olarak görülmeye ve üzerine düşünölmeye başlamıştır (Monaco, 2006: 277). D. W. Griffith'in 1915 tarihli *Birth of a Nation* filmi, sinema eleştirisinde bir dönüm noktası ve filmin tam teşekküllü sanat olarak başlangıcı şeklinde görülürken (Fossen, 2009: 36), filmleri bir sanat eseri olarak yorumlamaya başlayan Frank E. Woods aynı zamanda bu filmi Griffith ile birlikte yazan kişidir. 1909 yılında ilk film yorumunu yayımlayan *The New York Times* gazetesinde bu yazılar zamanla düzenli hale gelmiş ve imzasız olarak çıkan bu sinema eleştirileri, ilk olarak 1925 yılında "Mordaunt Hall" adıyla düzenli ve imzalı hale gelmiştir (Özden, 2004, s. 37-38). 1915 yılında Vachel Lindsay, ABD'nin ilk önemli sinema kitabı olarak sayılan *The Art of the Moving Picture*'ı yayımlarken, 1920

yılında *Life* dergisinde haftalık eleştiriler yazmaya başlayan Robert Sheerwood, Hollywood'un stüdyolara davet ettiği ilk eleştirmen olma ünvanını kazanmıştır (Geller ve Peary, 2009).

Halkın sinemaya ilgisi gittikçe artarken, basın da bu ilgiye karşılık göstermek durumunda kalmaya başlamıştır. Çoğu kişinin basındaki sinema yazılarından istediği, hangi filme gideceğini seçmek konusunda yardım almaktır. Bu seçimlerde, filmde hangi oyuncuların oynadığı ya da filmin eğlenceli olup olmadığı gibi basit bilgiler etkili olmaktadır. Sinema yazarı Richard Schickel, 1930'lu yıllarda ABD'deki eleştirilerin ikiye ayrıldığını söyler (Geller ve Peary, 2009), bunlardan ilki popüler tarzda yazılan genel eleştirilerdir. *The Daily News* gazetesinde yazan Katz Cameron bu anlayışa sahip yazılar yazmaktadır. Cameron ayrıca günümüzde de sıkça kullanılan yıldız değerlendirmesini, sinema eleştirilerinde kullanmıştır. Schickel'in bahsettiği ikinci eleştirmen grubu ise daha küçük tirajlı yayınlarda yazan entelektüel yazarlardır (Geller ve Peary, 2009). Bu yazarlar sinemayı sanat boyutu ile değerlendirerek yazılarını üretmişlerdir. 1930'lu yıllar sinema yazarlığının ABD'de bir kurum olarak yerleşmesinin yanında (Özden, 2004: 39), sinema yazarlığı tarihi için de önemli isimlerin ortaya çıktığı yıllardır. Müzik yazarlığı da yapan Otis Ferguson, *The New Republic* gazetesinde; bir ressam olan ve aynı zamanda sanat eleştirmenliği de yapan Manny Farber, sinema yazılarında özel bir dil yaratarak *The New Republic*'in ardından *Time* ve *The Nation* gibi yayınlarda yazmıştır (Geller ve Peary, 2009).

The New York Times'in şef film eleştirmeni A. O. Scott tarafından, "Amerikan film eleştirisini kuran değil ama nasıl olması gerektiğini

gösteren” kişi olarak tanımlanan James Agee, 1942-1948 yılları arasında *Time* ve *The Nation*’da sinema yazıları yazmış ve aynı zamanda bir senaryo yazarı ve şair olarak eserler vermiştir (Geller ve Peary, 2009). Agee, sinema yazarlığı tarihinde ABD’nin ün kazanan sinema yazarlarından biri olmuştur.

ABD sinema yazarlığı tarihi için önemli bir diğerkült yazar ise 1940 yılında *The New York Times* gazetesinde sinema yazıları yazmaya başlayan ve bu görevini tam 27 yıl sürdüren Bosley Crowther’dır. Crowther, yabancı filmler üzerine eleştiriler yapmıştır (Geller ve Peary, 2009). Kimi zaman fazla ahlakçı bir üslup kullandığı yönünde eleştirilen Crowther’ın ardından gelen yeni kuşakta iki önemli sinema yazarının, diğerbir deyişle rakibin isimleri ile karşılaşmaktadır. Bu isimler Andrew Sarris ve Pauline Kael’dır. 1950’lerde *Cahiers du cinéma* etrafındaki genç eleştirmenler topluluğı, yönetmenler ve filmleri, yönetmenin filmin üzerinde belirli bir imzası olup olmadığını tespit ederek değerlendiren auteur teorisi bağlamında incelemeye koyulmuşlarken, aynı görevi ABD’de Sarris üstlenmiş ve auteur teorisi teriminin bir anlamda ABD’ye gelmesini sağlamıştır. Uzun yıllar boyunca *The Village Voice* ve *The New York Observer* gibi haftalık gazetelerde sinema üzerine yazan Sarris, 1968 yılında *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968* adlı kitabı yazmış, yazılarında aralarında John Ford, Howard Hawks, D. W. Griffith, Buster Keaton gibi yönetmenlerin de olduğu bir grup yönetmeni tekrar gün ışığına çıkarmıştır (Geller ve Peary, 2009).

Andrew Sarris’in ezeli rakibi olarak görülen ve eleştirmenlerin kraliçesi olarak da adlandırılan Pauline Kael’in uzun yıllar yazdığı *The New*

Yorker dergisinden önce, *City Lights*, *McCall's* ve *The New Republic* gibi dergilerde de sinema üzerine yazıları yayımlanmıştır (Geller ve Peary, 2009). Auteur teorisine karşı çıkan Kael, bir filmin sadece yönetmeni ile ilişkilendirilemeyeceğini, kolektif bir çabanın ürünü olduğunu savunmaktadır. Fakat yıllar içinde Kael, reddettiği auteur teorisini bazı yönetmenlere karşı eleştirilerinde uyguladığı şekilde eleştirilmiştir (Geller ve Peary, 2009). Esprili üslubu, yeri geldiğinde sert eleştirileri ve konuşma dilinde yazdığı yazılarla, sinema yazarlığı tarihinde önemli bir yere sahip olan Kael, birçok sinema yazarı ve yönetmen üzerinde etkili olmuş bir isimdir. Sarris ve Kael'in sinema yazarlığı alanında bu önemli konumlarının bir göstergesi de, 1970'lerde "Sarrisites" ve "Paulettes" adlarıyla "Sarrisçiler" ve "Paulineciler" şeklinde Türkçeye uyarlanılabilecek iki ayrı grubun oluşmuş olması ve hala bu iki grup arasındaki ayrımın konuşuluyor olmasıdır. Zaman zaman Pauline Kael ile zıt görüşlere düşen bir başka sinema yazarı ise Molly Haskell'dir. *The Village Voice* ve *New York Magazine* gibi dergilerde yazan Haskell, aynı zamanda Andrew Sarris'in eşidir ve filmleri feminist yaklaşımla incelemektedir (Geller ve Peary, 2009).

ABD sinema yazarlığı tarihi için önemli bir başka yazar, 1969 yılında Bosley Crowther'dan boşalan koltuğu devralan Vincent Canby'dir. Canby, *The New York Times*'daki sinema yazılarını emekli olacağı 1993 yılına kadar sürdürmüştür. 1970'li yıllara gelindiğinde, içerisinde bulunduğu toplumun durumundan etkilenerek politik bir tavır içinde yer

alan sinema yazarlığı, Vietnam karşıtı, politik alternatif haftalıklarda da kendine yer bulmaktadır (Geller ve Peary, 2009).

1967 yılından itibaren *Chicago Sun-Times* gazetesinde sinema üzerine yazan Roger Ebert ve *Chicago Tribune* yazarı Gene Siskel, 1975 yılında “Opening Soon at a Theater Near You” isminde bir programla televizyonda filmler üzerine konuşmaya başlarlar. Programın başarı kazanmasıyla, yıllar içerisinde “Sneak Previews”, “At the Movies with Gene Siskel and Roger Ebert”, “Siskel & Ebert & the Movies” ve Gene Siskel’in ölümünün ardından, *Chicago Sun-Times* yazarı Richard Roeper’in Ebert’a eşlik etmeye başlamasıyla “At the Movies with Ebert & Roeper” adını alan program, 2000’li yıllarda Ebert’in kanser hastalığı ve tedavi sürecinde sesini de kaybetmesi nedeniyle kesintiye uğramıştır. 2011 yılının başından itibaren ise Ebert, televizyonda “Ebert Presents: At the Movies” programı ve *Chicago Sun-Times*’a yazdığı eleştirilerle sinema yazarlığına katkıda bulunmaya devam etmektedir (Geller ve Peary, 2009). Televizyon gibi bir medya sayesinde oldukça geniş bir kitleye hitap etme fırsatına sahip olan Ebert ve Siskel, “thumbs up” ve “thumbs down” derecelendirme yönteminin de kurucularıdır. Başparmağı yukarı ya da aşağı kaldırarak, filmlerin olumlu ya da olumsuz olarak değerlendirilmesini sağlayan Ebert ve Siskel, “two thumbs up” teriminin de tescilli sahibi olmuşlardır (Ebert, 1997) İlk kullanıldığı yıllarda, filmin oldukça iyi olduğu yönde ikilinin fikir birliğine sahip olduğunu gösteren terim, zaman içinde değerini yitirmeye başlamış ve çoğunlukla her filmin afişinde ya da DVD kapağında görülmeye başlanmıştır. Roger Ebert, neredeyse tüm dünyada sinema ile

ilgiliyen kişiler tarafından tanınmış bir sinema yazarı olmasının yanı sıra, yazdığı sinema yazılarıyla 1975 yılında eleştiri dalında Pulitzer ödülünün de sahibi olmuştur (Geller ve Peary, 2009).

1975 yılının başka bir önemli olayı ise, sinema filmlerinin tanıtım ve reklam faaliyetlerinde kullanılmak üzere, televizyon medyasının öneminin keşfedilmesidir. “Jaws” filminin prime time’da yayınlanan yarım dakikalık reklamları, daha film vizyona girmeden salonların önünde uzun kuyruklar oluşmasına neden olmuştur (Geller ve Peary, 2009). Devam eden yıllarda büyük prodüksiyonlu filmler, reklam ve tanıtım faaliyetlerine daha da çok bütçe ayırarak, dünya çapında büyük kitlelere seslenmeye başlamışlar ve gişe hasılatlarının yanında sattıkları ticari ürünlerle de kazançlarını arttırmışlardır. “Fan” yani hayranlık olgusunun başlaması da bu ticari başarılarla katkı sağlamıştır. Tüm dünyada büyük bir hayran kitlesine sahip olan film serisi “Star Wars”, 1977 yılında vizyona giren ilk filmi ile birlikte bu sistemin ilk ve en başarılı örneğini oluşturmaktadır. Sinema filminin yanında diğer alanlarda ve başka medyalarda da geliştirilen ticari uygulamalar ve ürünlerle, bir filmin nasıl marka olarak değerinin oluştuğu ve bir popüler kültür ikonuna dönüşmesinin görülebileceği “Star Wars” örneği için, yıllar boyu birçok sinema yazarı eleştiriler yapmış ancak bu eleştiriler olumlu yönde bile olsa, seyircinin filme gitme aşamasında etkili olamamıştır (Geller ve Peary, 2009).

1970’li yılların sonu 1980’lerin başında, büyük Hollywood ticari yapımlarına karşı ‘Amerikan Bağımsız Sineması’ olarak adlandırılan yeni bir akım ortaya çıkmıştır. Zaman içerisinde kendine has özellikleri ve

temaları olan bir janra dönüşen bu akım, sinema yazarlarının da desteğini alarak büyük gişe hasılatlı stüdyo filmlerine alternatif olarak gelişmiştir. Yine bu yıllarda, gelişen video teknolojisi ile birlikte sinema filmleri evlere girmeye başlamış ve filmler üzerine yazmak bu sayede daha kolay bir hale gelmiştir. Fan kültürünün artması ve video teknolojisi ile, filmlere ulaşmanın kolay hale gelmesi amatör fanzinlerde ve videolarda yayınlanan film eleştirilerinin ve yorumlarının çoğalmasına neden olmuştur (Geller ve Peary, 2009). Bu gibi hareketlenmeler, 1990'ların ortasında iyice ortaya çıkacak olan herkesin bir eleştirmen ya da yorumcu olduğu düşüncesinin başlangıcını oluşturmaktadır. 1997 yılında, “film.com” yayın hayatına başlarken, “ainitcoolnews.com” adlı siteyi oluşturan Harry Knowles, stüdyolar tarafından tanınan ilk web eleştirmeni olma ünvanını elde etmiştir (Geller ve Peary, 2009). Böylece, ortalama film izleyicileri internet üzerinden sinema üzerine yazılar yazarak, sayıları milyonları bulan okuyucular elde etmeyi başarmışlardır.

3.2 Türkiye’de Sinema Yazarlığının Doğuşu ve Gelişimi

Türkiye’de sinema yazarlığının doğuşu ve gelişimi, diğer Avrupa ülkeleri ve ABD’den farklı olarak daha geç meydana gelmiştir. Türkiye’de ilk film gösterimi, 1896 yılında II. Abdülhamit zamanında Saray’da gerçekleşmiştir (Onaran, 1999: 11). Bilinen ilk film ise, 1914 yılında Fuat Uzkınay’ın çektiği “Ayastefanos’taki Bir Rus Abidesinin Yıkılışı”dır. Özgüç (1988), Türk sinemasının gerçek doğum tarihi olarak 14 Kasım 1914 tarihine, yani “Ayastefanos’taki Bir Rus Abidesinin Yıkılışı” filmine işaret eder (s. 7).

Onaran (1999), Türkiye’de sinema tarihi ile ilgili ilk aksaklık olarak, sinematograf aygıtının bulunuşundan ancak yirmi yıl sonra Türkiye’de film yapımına başlanmasını göstermiştir (s. 18). Takip eden yıllarda da sinema, yarı resmi kuruluşlar tarafından ciddi niyet eksikliği ile bir yan uğraş olarak gerçekleştirildiği için başarılı bir gelişim gösterememiştir.

Türkiye sinema tarihi üzerine önemli yapıtları bulunan Nijat Özön (2010), sinema yazarlığının tarihi ile ilgili olarak şu yorumu yapmaktadır: “Sinema üzerine çeşitli yayımları yapanları içine alan sinema yazarlığının yurdumuzda uzun bir geçmişi yoktur. Film alanında olduğu gibi sinema yazarlığı alanında da ciddi çalışmalara rastlamak için 1950’den sonrasına uzanmak gerekir” (s. 252). Türkiye’de sinema yazarlığı tarihi, Özön’ün yorumu göz önünde bulundurularak, fakat ilk çabaları barındırdığı için 1950 yılı öncesi de dahil edilerek kısaca incelenecektir.

3.2.1 1950 Yılı Öncesi: İlk Sinema Yazıları

Özön (2010), sinema üzerine yazılmış ilk yazıların 1918-1920 tarihleri arasında *Temaşa* dergisinde yayımlandığını söylemiştir (s. 253). Bu sinema yazılarının ilki ise, Sedat Simavi’nin 1917 yapımı “Pençe” filminin eleştirildiği, Muhsin Ertuğrul tarafından 1918 yılının Ağustos ayında kaleme alınmış yazıdır (Metin, 1967: 13). Bu yazı, sert bir üslup ile kaleme alınmış ve adeta tamamen yergi içermektedir:

“ . . . Pençe namıyla ortaya atılan o saçma sapan şeylerin birbirine eklenmesinden mütehassıl şerit, memleketimizde yalnız sanayi-i nefise müntesiplerini değil, her Türk’ü utandırmıştı. Herkes, pek bi-gane olduğumuz bu sanata karşı,

biraz daha az bala-pervaz olmamızı haysiyet-i milliye namına temenni ediyordu . . .” (Metin, 1967: 13)

Muhsin Ertuğrul sinema üzerine yazılarına devam ederken, “İ.G.” imzasını kullanan İ. Galip Arcan ve “K.R.” imzalı bir yazar daha sinema üzerine yazmaya başlamıştır. Arcan, Ahmet Fehim Efendi’nin 1919 yılı yapımı “Mürebbiye” filmini, aynı yılın haziran ayında *Temaşa* dergisinde eleştirirken, “K.R.” imzalı yazar ise, Ahmet Fehim Efendi’nin ikinci filmi Binnaz’ı, *Temaşa* dergisinin Ocak 1920 sayısında eleştirmiştir (Biryıldız, 2002: 73).

1921-1922 yılları arasında *Yarın* dergisinde Cevdet Reşit, ‘sinema hakkında notlar’ başlıklı yazılarını yazarken (Özön, 2010: 253), Mustafa Nihat Özön kendi dergisi *Dergah*’ta sinema yazıları yazmaktadır (Metin, 1967: 13). Bu esnada Muhsin Ertuğrul, sinema tarihinde ‘Tiyatrocular Dönemi’ olarak adlandırılan ve yaklaşık onyediy yıl boyunca yönetmen olarak sadece kendisinin yer alacağı bir dönemi de başlatmıştır. Bu dönemde ara ara kesintilere uğrayan sinema yapımcılığının yanında sinema yazarlığı da önemli bir aşama kaydedememiştir.

1929 yılında Sabiha Zekeriya, *Sinema Gazetesi* adında haftalık yayınlar çıkarmaya başlamış ve isimsiz eleştirilere yer vermiştir (Metin, 1967: 13). Bu yılların sinema yazarlığı için önemli diğer olayları ise, ilk sinema yönetmenlerinden olan Sedat Simavi’nin *Sesli, Sessiz ve Renkli Sinema* kitabı ile Fikret Adil’in *Vakit* gazetesinde çıkan birkaç yazısıdır (Özön, 2010: 253).

1930’lu yılların sonları ile birlikte çeşitli dergilerde sinema üzerine yazılara yer verilmeye başlanmıştır. Sinema yapımı cephesinde ise, Muhsin Ertuğrul hükmünü yavaş yavaş kaybederek, yerini yurtdışında sinema üzerine eğitim ve bilgi almış genç yönetmenlere bırakmıştır. 1930’lu yıllarda sinemaya yer veren dergilerden bazıları şunlardır: *Ülkü, Resimli Uyanış, Resimli Ay, Sevimli Ay, Yeni Adam, 7 Gün, Sinema Objektifi, Haftalık Sinema, Sinema Tiyatro, Sinema Alemi, Sinema Mecmuası, Sine-Post, Film Dünyası, Film Gazetesi, Sinema ve Tiyatro Heveskarı Mecmuası, Sinefon, İstanbul Sinemaları, Gösteriş Sinema Mecmuası, İpek Film Magazin, Türk Sineması, Foto Süreyya, Holivut, Glorya, Hayat, Yücel* (Atay, 1991: 67; Gonca, 2008, s. 28-31).

1938 yılına gelindiğinde, “15 günde bir çıkar, gençlik, güzellik, sinema ve sanat revüsü” açıklamasıyla, *Yıldız* dergisi yayın hayatına başlamıştır. İlk yıllarında sinema üzerine yazılmış yazıların altında: Rakım Çalapala, Cemil Cahit Cem, Sezai Solelli, Baha Gelenbevi gibi isimlerin imzaları görülmektedir (Metin, 1967: 13). Açıklamasından da anlaşılacağı üzere, *Yıldız* dergisi sinemayı ciddi anlamda değerlendirmeyi amaçlamamaktadır. Aynı şekilde bu yıllarda yayına başlayan *Hollywood Dünyası, Perde-Sahne, Sine-Magazin* gibi dergiler de, *Yıldız* dergisinden çok farklı bir bakışa sahip değildir (Özön, 2010: 254).

1940’lı yılların başlarında Ankara’da yayımlanan *Yurt ve Dünya* ile *Tercüme* dergilerinde, kaliteli ve sinemanın sanat olduğuna dair yazılara rastlanmaktadır (Özön, 2010: 255). *Yıldız* dergisinin yanı sıra, 1941 yılında *Tasvir-i Efkar* gazetesine sadece sinema eleştirileri yazmak üzere girmiş

olan Sezai Solelli, sinema yazıları yazarken içinde bulunduğu durumu şu şekilde anlatmaktadır:

“Her öğleden sonra iki, üç filme gitmek üzere izin alıyordum. Filmler Çarşamba ve Perşembe günleri değışirdi. Ben sinemadan çıkar çıkmaz doğru Galatasaray postahanesine koşuyordum. Film eleştirilerini baskıya yetişebilmesi için telefonla yapıyordum. Elimdeki kağıda önceden yazmış olduğum başlıkların karşısını altı dakikada doldurup okurdum. Makaleyi telefonda her zaman yazdırıp Aksaray’a giden son tramvaya güç yetişiyordum. ‘Haftanın Filmleri’ başlığı altında yazdığım ilk eleştirilerden biri Ha-Ka filmin Elhamra sinemasında oynayan Kıvrıcık Paşa adlı filmi idi. Bir kaç gün sonra Halil Kamil filmin prodüktörü ile stüdyoda karşılaştık. ‘Sen kim oluyorsun da benim filmimi tenkit ediyorsun’ dedi.” (Şensoy, 1967: 14)

Sinemanın sanat olduğu konusunda fikir birliğine ulaşılmasının çok geç gerçekeşebildiği Türkiye’de sinema yazarlığı, ilk yıllarında edebiyat ve tiyatro kökenli yazarlar ve eleştirmenler tarafından gerçekeştirilmiştir (Ormanlı, 2005: 33). Bu dönemde ve takip eden yıllarda, sinema yazarlığı henüz bir meslek olarak görölmeye başlanamamıştır. 1950 yılı öncesi sinema üzerine yazılan yazılar, kimi zaman şovenist milliyetçi bir tutumla, daha çok hafif magazin türünde ve sinemanın eğlence olma boyutuna yöneliktir (Atay, 1991: 68). Yabancı dergilerden derlenerek yazılmış olan sinema yazıları, sinemayı sanat olarak ele alıp, üzerine fikirler üretmekten ziyade tanıtım amaçlı ve yüzeysel yorumlar içermektedir (Özön, 2010: 254).

3.2.2 1950-1960 Yılları: Sinema Yazarlığının Yaygınlaşması

Sinema tarihçileri ve akademisyenlerine göre, Türkiye’de sinema yazarlığının gerçek anlamda başladığı ilk yıllar 1950 yılı sonrasına denk gelmektedir. 1950’li yılların başlarında sinema yazıları sanat dergilerinde kendilerine yer bulmaya başlamıştır. Nijat Özön, “N. Özer” takma adıyla *Yağmur ve Toprak* dergisinde ilk sinema yazısını yazmaya başlamış, sonrasında Attila İlhan ile *Pazar Postası* dergisinde sinema üzerine yazmaya devam etmiştir. 1952 yılında, *Kaynak* dergisindeki sinema yazılarında Attila İlhan ve Turhan Doyran imzalarına rastlanırken, Nijat Özön ise, *Yeryüzü*, *Berber* ve *Kervan* dergilerinde sinema üzerine yazılarına devam etmiştir (Özön, 2010: 255).

Gazetelerde sinema yazılarının yer alması, 1949-1950 sezonunda *Ulus* gazetesinde yazmaya başlayan sansür kurulu üyesi Melih Başar ve Vehbi Belgil tarafından gerçekleştirilmiştir. Belgil, sinema yazılarına *Yıldız* dergisinde yerli filmler üzerine yazdığı yazılarla başlamış ve bu uğraşını 1951 yılı sonunda *Vatan* gazetesinde sürdürmüştür (Özön, 2010: 256). Biryıldız (2002), bu iki yazarın gündelik gazetelerde sinema üzerine yazmaya başlamasını, Türkiye basın hayatında film eleştirisinin, sürekli ve düzenli yerleşmesinin nedeni olarak göstermektedir (s. 94). Türkiye sinema tarihinde, Scognamillo’nun (1967) “aydınlarla sinema arasındaki ilişkilerde ilk önemli adım” (s. 17) ve Özön’ün (2010) de “aydınlar ve sinema arasındaki ilk önemli adım” (s. 256) olarak gösterdiği olay Türk Film Dostları Derneği’nin kurulmasıdır. Dernek, 1952 yılında Lütfi Ö. Akad,

Aydın Arakon, Orhon Arıburnu, Burhan Arpad, Fikret Arıt, Hüsametdin Bozok ve Hıfzı Topuz gibi isimler tarafından kurulmuştur.

1953 yılına gelindiğinde, gazetelerin sanat eklerinde sinema yazılarına yer verilmeye başlanmıştır. *Dünya* gazetesinin sanat ekinde “Kamera” imzasıyla Metin Erksan, Erksan’ın ardından “Sinopsis” imzasıyla Semih Tuğrul; *Vatan* gazetesinin sanat ekinde ise Attila İlhan ve Burhan Arpad isimlerinin ardından Tunç Yalman ve Oktay Akbal isimlerine rastlanmaktadır (Özön, 2010: 257). Sinema yazılarının, sanat dergilerinin ardından siyasi dergilere sıçraması 1954 yılına rastlar. *Devir* dergisinde Semih Tuğrul, *Demokrat İzmir* dergisinde ise Ziya Metin’in sinema yazılarına rastlanmaktadır (Scognamillo, 1967: 17). Bütün bu olumlu değerlendirilebilecek gelişmelerin ardından, tüm sinema tarihçileri ve ilgili kişiler tarafından dönüm noktası olarak görülen yıla gelinmektedir. Bu dönüm noktası olan 1956 yılında, sinema aynı anda gündelik gazeteler, sanat dergileri, ciddi sinema dergileri, haftalık siyasi dergiler ve sinema kitaplarında yer almaktadır. Sinema yazılarına yer veren gündelik gazeteler: *Dünya*, *Milliyet*, *Ulus*, *Vatan*, *Yeni Sabah*; sanat dergileri: *Pazar Postası* ve *Yeditepe*; haftalık siyasi dergiler ise *Akis* ve *Devir* dergileridir (Özön, 2010: 258). İlk ciddi sinema dergisi olan *Sinema* ise, Ankara’da Halit Refiğ ve Nijat Özön tarafından sinemanın sanat boyutuyla ele alınması ve bu şekilde değerlendirilip geliştirilmesi amacıyla yayın hayatına başlamıştır. Sinema sanatı ve seyircisi için iyi niyetlerle çıkan bu dergi, ne yazık ki yayın hayatını çok uzun sürdürememiş fakat alanında bir ilk olmuştur (Özön, 2010: 263).

1957 yılında, aralarında Tuncan Okan, Nijat Özön, Halit Refiğ, Semih Tuğrul'un bulunduğu sinema yazarları kendi aralarında bir çeşit işbirliğine giderek sezonun en iyi on filmini seçmişlerdir (Biryıldız, 2002: 96). Bu dönemde bazı yerli film yapımcılarının, kendi filmleri üzerine yapılan eleştirileri hazmedememesi sonucu, sinema yazarları ile film yapımcıları ve yönetmenleri arasında anlaşmazlıklar çıkmıştır. Bu anlaşmazlıklar, sinema yazarlarının birbirlerine daha çok yakınlaşmalarına sebep olmuştur. Sinema yazarları ile sinemacılar aralarında bir işbirliği yaratmak ve görüş alışverişinde bulunmak üzere çeşitli toplantılar düzenlenmiştir, fakat bu iki grup arasındaki gergin ipler, 1959 yılında 1. Türk Film Festivali sırasında Türk Sinema Sanatçıları Derneği ve İstanbul Gazeteciler Cemiyeti arasındaki gerilimin iyice artması ve sinemacıların artık sinema yazarlarına güvenmediklerini ve onların yerli filmlere yanlı ifadelerle yaklaştıklarını belirtmeleri üzerine kopma noktasına gelmiştir (Atay, 1991: 93; Özön, 2010: 269). Bu dönemde gündelik gazetelerde sinema yazısına yer veren yayınlara, *Tercüman*, *Akşam* ve *Cumhuriyet* gazeteleri eklenmiş, sinema üzerine yayın yapmak amacıyla *Sinema-Tiyatro* ve *Sinema 59* adlarında iki dergi yayın hayatına başlamış fakat uzun soluklu olamamıştır (Biryıldız, 2002: 96; Özön, 2010: 268).

1950-1960 yılları arasındaki dönem sinema yazarlığı için hem önemli gelişmelere hem de gerilemelere sahne olmuştur. Vergi indirimi, film yapımcılarının artması, sinema filmlerinin sayısındaki artış ve salon sayısındaki artış, seyircilerin de artmasına, dolayısıyla basın sinemaya daha çok ilgi göstermesine neden olmuştur. Bu dönemde sinema yazılarına

yer vermeye başlayan *Vatan* gazetesinin söz sahiplerinden, kendisi de ilerde sinema yazıları yazacak olan Tunç Yalman, 1951 yılına ait bir yazısında şu cümleyi kurmaktadır: “Yeryüzünde medeni geçinen memleketler arasında sanırsam Türkiye, gazetelerinde günü gününe film tenkidi çıkmayan tek diyardır.” (Özön, 2010: 257). Yalman’ın bu sözleri sinema yazarlığının Türkiye’deki durumunu çok net açıklamaktadır. Halkın sinemaya olan ilgisinin artması, sinema yazarlığının nicelik olarak artmasına neden olarak gösterilebilecek bir gelişmedir. Sinemanın, tiyatronun egemenliğinden kurtulmuş olarak gerçekleştirilmesini sağlayan ‘Sinemacılar Dönemi’nin başlaması ise, sinema yazılarının nitelik olarak gelişmesine neden olmuştur. Gazetelerde tanıtma amaçlı olarak başlayan sinema yazıları, sanat eklerinin, sanat ve sinema dergilerinin sinemayı daha ciddi olarak ele alması sayesinde zamanla daha fazla eleştiri formatına bürünmüş ve sinema filmlerini sanat boyutunu da göz önüne alacak şekilde değerlendirmeye başlamıştır. Sinema yazarlığı bu yıllarda, sektöre girebilmenin bir yolu olarak görülürken, birkaç sinema yazarı ve yönetmen bu anlamda birlikte çalışmalar gerçekleştirmiştir (Ormanlı, 2005: 59). Bu çalışmalardan bazıları şunlardır: Lütfi Akad ve Attila İlhan “Yalnızlar Rıhtımı”nda; Osman Seden ve Tarık Kakıncı “Düşman Yolları Kesti”de; Atıf Yılmaz ve Halit Refiğ ise “Karacaoğlan’ın Kara Sevdası” filminde beraber çalışmışlardır (Scognamillo, 1967: 18). Yerli filmleri eleştiren sinema yazarlarını batı sevdalısı olmakla suçlayan sinemacılar, ne yazık ki sinema yazarları tarafından yazılan eleştirileri dikkate almak yerine, yazarları eleştirmeyi seçmişlerdir. Halit Refiğ, 19

Mart 1957 tarihli *Akis* dergisinde çıkan “Üçüncü Adam” başlıklı yazısında konuyla ilgili şu sözleri kaleme almıştır:

“Yerli filmlerimizden biri hakkında tenkid yazıldı mı bir gürültüdür kopar. Filmin ya prodüktörü ya da rejisörü tenkidçiyi hedef tahtası haline getirerek onu bilgisizlikle, gizli gayelerle, kötü niyetlerle suçlandırır. Sanki yaptıkları filmler çok iyidir de tenkidçiler bazı belli maksatlar için kasten kötüleyici yazılar yazmaktadır.” (Atay, 1991: 98)

Bu dönemdeki sinema yazarlarının yüksek öğrenim görmüş, yabancı dil bilen ve dünya sinemasını daha yakından takip eden kişilerden oluşmaya başlaması, halkı çekmek ve para kazanmak amacıyla gerçekleştirilen niteliksel açıdan zayıf yerli filmlere sert eleştirilerle yaklaşmalarına neden olmuştur (Ormanlı, 2005: 58).

1950-1960 dönemi, olumlu gelişmeleriyle sinema yazarlığının fark edildiği, görece ciddiye alınıp değer verildiği bir uğraş olarak görülmüştür. Yaşanan bazı olumsuz gelişmeler neticesinde, sinema yazarlığı bir duraklama dönemine girmiş hatta gerilemeye başlamıştır (Özön, 2010, s. 268-270).

3.2.3 1960-1970 Yılları: Sinema Yazarlığının Çalkantılı Dönemi

1950’li yılların sonlarına doğru bir duraklama dönemine giren sinema yazarlığı, gazetelerde önemini yitirmeye başlamıştır. Bunun sonucu olarak 1960-1970 yılları arasındaki dönemde sinema yazıları, gazetelerde genellikle düzensiz olarak yer almaktadır. Bu dönemde sinema yazılarına yer veren gazeteler şunlardır: *Akşam*, *Cumhuriyet*, *Dünya*, *Milliyet*, *Son*

Havadis Gazetesi, Tercüman, Ulus, Vatan ve Yeni Sabah (Biryıldız, 2002, s. 100-106). Bir önceki dönemde dergilerde de önemini yitirmeye başlayan ve sinema dergilerinin uzun soluklu olamamasıyla, dergiler açısından bakıldığında da olumsuz bir durumda olan sinema yazarlığı, bu dönemde: *Akis, Kim, Ses, Film, Sinema 65, Yeni Sinema, As Akademik Sinema Filmcilik, Özgür Sinema, Ulusal Sinema, Genç Sinema* gibi dergilerde yer almıştır (Biryıldız, 2010, s. 107-113). Bu dönemde ortaya çıkan çoğu sinema dergisinin kaderi bir önceki dönemdekilerden farklı değildir. Bu dergiler arasında Sinematek Derneği'nin çıkardığı *Yeni Sinema* en uzun ömürlü olanıdır (Biryıldız, 2010: 117).

1960'lı yıllarda, sinema yazarlığı alanında yeni isimler görülmeye başlanmıştır. Bu isimlerden bazıları şunlardır: Ali Gevgilili, A. Metin Öner, Dinçer Güner, Çetin Özkırım, Cüneyt Şeref, Giovanni Scognamillo, Selmi Andak, Adnan Fuat Aralık, Erdem Buri, Sezer Tansuğ, Rekin Teksoy ve Atilla Dorsay (Scognamillo, 1967: 18).

Özgüç (1988), 60'lı yılları altyapısız, karmaşa içerisinde, yıldız sisteminin hakim olduğu, film sayısında artışın yaşandığı, bölge işletmeciliği ve tefeci-yapımcı ilişkileri üzerinden filmlerin yapımlarının gerçekleştirildiği bir dönem olarak tanımlamaktadır (s. 38). Özgüç'ün de belirttiği üzere, 1960'lı yıllarda bir önceki dönemin devamı niteliğinde film sayıları artmaya devam etmiştir. Sinema üzerinde devlet desteğinin olmayışı ve film yapımının ithal hammaddeler gibi maddi anlamda yüklü unsurlarla gerçekleşmesi, sinemacıları gişe desteğine yöneltmiştir. Halk tarafından sinemanın bir eğlence aracı olarak görülüşü, ticari kaygılarla hareket eden

sinemacıları estetik kaygılardan uzaklaştırmaya ve halkın istekleri ve beğenileri doğrultusunda filmler üretmeye yöneltmiştir. Özgüç (1988), bu dönem filmlerinin kalite açısından sıkıntılı olduğunu belirtir (s. 38). Bu dönemdeki filmler, toplumun kültürel özelliklerinin bir yansıması şeklinde görülebilmektedir. Köy filmleri, roman uyarlamaları, tarihi filmler, mısır sineması etkili melodramlar, yıldız filmleri, karakter üzerine yapılmış seri filmler bu dönemde gişe kaygısı ile çekilmiş filmleri oluşturmaktadır. Bu tarz filmlerin yanı sıra biçim ve estetik anlamında da özenli filmler gerçekleştirilmiş, fakat gişe anlamında başarılı olamamış ya da gösterime girme şansı yakalayamamıştır. İleriki dönemlerde de sık sık karşılaşılabilecek şekilde gişede başarı yakalama şansı bulamayan ya da yakalayamayan fakat sanatsal açıdan yetkin filmler yurtdışında ilgi görecektir (Tunç, 2006, s. 43-58). Metin Erksan'ın sansür nedeniyle gösterime giremeyen “Susuz Yaz” filmi, Berlin Film Festivali'nde büyük ödül Altın Ayı'yı alarak uluslararası alanda böylesi bir başarıyı kazanan ilk yerli film olmuştur. Sinemanın gişe dışında desteğinin olmayışı, seyircinin düşük kültür düzeyi, sansür gibi uygulamalar, Türkiye'deki sinemanın bir sanat olarak gelişememesinin nedenleri olarak gösterilebilir. Bu durum da sinema ve sinema yazarları arasında bir uçurum olmasına neden olmuştur. Sinema yazarı Burhan Arpad, Dost dergisinin Kasım 1962 tarihli sinema özel sayısında, Türkiye'deki sinemanın içinde bulunduğu durumu şu şekilde özetlemektedir:

Resmin her çeşidini yasaklamış, edebiyat ve müziği saray ve çevresindeki dalkavukluk için kullanmış bir iklimde De Sica,

Kakoyanis veya Satyajit Ray’i beklemeye ne hakkımız var?
Türk Sinemasının bugünkü durumundan kurtulup bir düzlüğe ulaşması, Türkiye Cumhuriyeti’nin ekonomik sosyal çıkmazdan kurtulmasına bağlıdır. Bunun dışında da bir şeyler günün birinde olabilir demek için mucizeye inanmak gerekiyor. Ben mucizeye inanmam! (Scognamillo, 1967: 18)

1960’lı yılların önemli bir olayı da, Türkiye sinemasında bazı akım ve bunlara bağlı olarak tartışmaların ortaya çıkmasıdır. Bu akımlar “ulusal sinema”, “milli sinema” ve devrimci sinema” olarak adlandırılmışlardır (Biryıldız, 2002: 117). “Ulusal sinema” akımı “Türkiye’nin bin küsur yıllık geçmişi içinde ortaya çıkan değerlerin savunuculuğunu yapan” bir anlayışla, “Türk kültürünün sinema eserleriyle yaşatılması” amacını taşıyan bir akımdır (Onaran, 1999: 198). Akımın takipçileri arasında Halit Refiğ, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Lütfi Akad ve Duygu Sağıroğlu gibi isimler bulunmaktadır. “Milli sinema” ise benzer bir anlayışla fakat İslamcı çevreler tarafından ortaya atılmıştır. Bu akımlar hem sinema yazılarında hem de sinema yazarları ve Türkiye sineması arasındaki tartışmalarda etkili olmuştur. Kimi sinemacılar, bazı magazin dergileri ile bir olup sinema yazarlarına yüklenmiş ve onları halktan kopuk Batı’da yer alan yazıları kopyalayan, yerli sinemaları kötüleyen yazarlar olarak eleştirmişlerdir (Scognamillo, 1967: 19). Türk Sinemasının sorunlarını konuşmak ve çözüm üretmek üzere, 1964 yılının kasım ayında gerçekleştirilen 1. Türk Sinema Şurası, sinema yazarları ve sinemacılar arasındaki kopmak üzere olan iplerin tamamen kopmasına neden olmuştur (Scognamillo, 1967: 19). Sinemacılar, Türk sinemasının sorunlarına dair çözümlerin, sinemanın

dışında bulunan kişiler tarafından yani sinema yazarlarının da dahil olduğu bir grup tarafından bulunamayacağını savunarak toplantıyı terk etmişlerdir (Milliyet 19.11.1964). Bu yıllara ait önemli bir gelişme de film kültürü oluşturmak açısından önemli sayılabilecek sinema kulüplerinin açılmasıdır. Prof. Sami Şekeroğlu, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi içerisinde “Kulüp Sinema 7” adlı ilk sinema kulübünü hayata geçirerek çeşitli etkinlikler düzenlemiştir (Tunç, 2006: 52). 1967 yılında adı “Türk Film Arşivi” olarak değiştirilen ve seyircilerin taleplerini dikkate alarak yerli sinemayı her ne durumda olursa olsun destekleyici bir anlayışı benimseyen kulübün ardından, 1965 yılında Onat Kutlar “Sinematek Derneği”ni kurmuştur. “Sinematek Derneği” ve yayın organı *Yeni Sinema* etrafında bulunan sinema yazarları, halktan ve halkın istediği yerli sinemadan uzak oldukları konusuyla eleştirilmişlerdir. Ormanlı (2005), tüm bu gelişmeler ve gerilemeler ışığında, 1960’lı yıllardaki sinema yazarlığını şu şekilde tanımlamaktadır: “1960’lar bir parbole benzettiğimiz Türk Sinema Eleştirisi içinde zirveye denk düşmektedir.” (s. 86)

3.2.4 1970-1980 Yılları: SİYAD’ın Kuruluşu ve Televizyonun Etkisi

1970-1980 yılları arasında sinema yazarlığı, bir önceki dönemlerden gelen genel durgunluğunu devam ettirmeyi sürdürmektedir. Bu dönemde, düzensiz olarak sinema yazılarına yer veren gazeteler; *Ulus, Vatan, Dünya, Milliyet, Cumhuriyet, Tercüman, Akşam, Son Havadis, Günaydın, Hürriyet, Yeni Ortam, Aydınlık* gazeteleridir (Biryıldız, 2002, s. 118-121; Biryıldız, 1985a: 7). Bu gazetelerden *Cumhuriyet*’te Atilla Dorsay, daha çok klasik eleştiri türünde verdiği yazılarını kesintisiz olarak devam ettirmektedir.

Atilla Dorsay gibi sinema yazılarını düzenli olarak sürdüren bir başka isim Tuncan Okan ise, 1953 yılında *Milliyet* gazetesinde yazmaya başladığı sinema yazılarını, 1974 yılında yayın hayatına başlayan *Milliyet Sanat* dergisinde 1976 yılına kadar tam 23 yıl devam ettirmiştir (Ormanlı, 2005: 85). Günümüzde de yayın hayatını sürdüren *Milliyet Sanat* dergisine ek olarak bu dönemde bazı başka dergilerde de sinema yazılarına rastlanmaktadır. Bu dergiler; *Ses, Film 70* (71,72,73,74,75), *Yedinci Sanat*, *Gerçek Sinema ve Çağdaş Sinema*'dır (Biryıldız, 2002: 122).

Sinematek Derneği'nin yayın organı olan *Film 70* dergisi, dernek programındaki filmler üzerine tanıtıcı yazılar üretmişlerdir. *Yedinci Sanat* ve *Gerçek Sinema* dergileri, sinemayı daha ciddi boyutta ele alan yazılara yer vererek, sinemadaki Yeni Gerçekçilik ve Güney Sineması gibi akımları da dikkate almış, filmleri ideolojik açıdan değerlendirme yöntemini de kullanmışlardır (Ormanlı, 2005: 100).

Bu dönemde sinema yazarlığı, televizyon mecrasında da kendine yer bulmuştur. Önemli sinema yazarları, TRT kanalında yayınlanan *Yedinci Sanat* adlı sinema kuşağında filmlerden önce sunuş yapmışlardır (Kıraç, 2009: 99).

Özgüç (1988), 1970'li yılları seks ve aventür filmlerinin hüküm sürdüğü, seks komedilerinin prim yaptığı yıllar olarak tanımlamaktadır (s. 54). Sinema yapımlarının kalite açısından genel olarak başarısız sayılabileceği bu dönemde, toplumsal sorunları işleyen ve sanatsal açıdan daha üstün konumda olan bazı yerli filmler sayesinde, yerli filmlere

uygulanan eleştiri ve sinema yazarlığının da gelişmekte olduğu söylenebilir. Gazeteler ve dergilerde yerli filmlerin incelenmesindeki bu gelişmeye paralel olarak, kitap yayıncılığı alanında da önemli eserler görülmektedir. Giovanni Scognamillo, 1973 yılında *Türk Sinemasında 6 Yönetmen* isimli kitabı yazarak, Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ, Memduh Ün, Osman Seden'den oluşan altı yönetmenin filmlerini derinlemesine ele alarak incelemiştir. 1970'li yıllarda, çeşitli dergilerde derinlemesine ve bilimsel boyutlarda incelenmeye başlanan sinema, aynı zamanda akademik çevrede de kendisine yer bulmuş, üniversitelerde sinema üzerine eğitimlere başlanmıştır. Türkiye'de sinema alanında gerçekleştirdiği çalışmasıyla profesör ünvanını alan ilk akademisyen Alim Şerif Onaran'ın, *Lütfi Ömer Akad'ın Sineması* adlı eseri 1977 yılında kitap haline getirilerek basılmıştır. Sinema yazarlığının kitap yayıncılığı alanında önemli bir diğer çalışması ise, Atilla Dorsay'ın 1966–1977 yılları arasındaki Amerikan Sineması üzerine olan sinema yazılarından derlediği, 1977 yılında basılmış *Mitos ve Kuşku* kitabıdır.

Bu dönem içerisindeki yıllarda çeşitli yayın organlarındaki sinema yazılarının altlarında imzası bulunan isimlerden bazıları ise şöyledir: Abdullah Anlar, Atilla Alpöge, Atilla Dorsay, Aydın Sayman, Bülent Şenay, Burçak Evren, Çetin Özkırım, Çetin Araç, Engin Ayça, Enis Batur, Erman Şener, Erkin Demir, Ersin Pertan, Ethem Alkan, Günyüz Demirhan, Haldun Dormen, Halit Refiğ, İbrahim Altınsay, Jak Kamhi, Kami Suveren, Mutlu Parkan, Nezih Coş, Onat Kutlar, Ömer Kavur, Refik Sönmezsoy, Sungu Çapan, Tanju Akerson, Taylan Altuğ, Tolga Ar, Tuncan Okan,

Turhan Tanyer, Vecdi Sayar, Yavuzer Çetinkaya (Biryıldız, 2002, s. 118-124).

1970'lerde başlayarak günümüze kadar gelecek olan önemli konulardan biri de televizyonun Türkiye'ye gelişidir. Televizyonun hanelerde kullanımının artışı, diğer ülkelerde olduğu gibi Türkiye'de de sinemayı ciddi anlamda etkilemektedir. Televizyon, basının ilgisinin bir kısmını aldığı gibi, çoğunlukla bir eğlence ve boş zaman değerlendirme aracı olarak görülen sinemanın yerini de almıştır. Sinemanın sağladığı görsel tatmini daha ucuza sağlayan televizyon, sinema seyircilerinin azalmasına sebep olmaktadır (Tunç, 2006: 60). Mevcut siyasi durum, köyden kente devam eden göç ve halkın profili göz önüne alındığında, ciddi boyutta ele alınmayı hak edecek filmlerin yanı sıra önceki dönemlerin devamı şeklinde filmler üretilmeye devam etmektedir. Senelik film üretiminin 200-300 gibi sayıları bulduğu bu dönemde, seks, arabesk ve ucuz macera filmleri bu üretimin çoğunluğunu oluşturmaktadır (Ormanlı, 2005: 86). Yerli sinemanın içerisinde bulunduğu kötü durum, sermayenin tefecilerin elinde oluşu, devletin sinemaya destek vermeyişi ve sansür uygulamaları gibi sorunlar Kültür Bakanlığı'na bağlı Sinema Dairesi Başkanlığı gibi bir birim kurulmuş olsa da çözüme ulaşamamaktadır (Tunç, 2006: 64).

Türkiye'de sinema yazarlığı için önemli bir adım olan sinema yazarlığı derneği SİYAD'ın kuruluşu ise bu döneme rastlamaktadır. 1977 yılında kurulan SİYAD, sinema yazarlarını biraraya getirerek toplantılar yapılmasını sağlamakta, ve sezonluk değerlendirmeleriyle filmlere ödüller

vermektedir. SİYAD'ın kurucusu sinema yazarı Atilla Dorsay, derneği kuruluş amacını şu şekilde anlatmaktadır: “1970’lerde Sinematek gücünü kaybedince ben bir çatı altında toplanıp sohbet edelim diye değil, kurumsallaşmada önemli bir adım olur diye 1977 yılında SİYAD’ı kurdum” (Kıraç, 2009: 174). Görüldüğü gibi sinemanın icadından neredeyse 100 yıl sonra, Türkiye’de sinema yazarlığının kurumsallaşması yolunda ancak somut bir adım atılabilmiştir.

3.2.5 1980-1990 Yılları: Bireysel Sinema Anlayışı ve İstanbul Film Festivali

12 Eylül 1980 darbesiyle başlayan 1980’li yılları Ormanlı (2005), “depolitizasyon, liberalleşme, kapitalistleşme, kültürsüzleşme süreci” olarak tanımlamaktadır (s. 104). Bu süreçte sinema yazıları önceki dönemlerden biraz daha düzenli hale gelerek; *Akşam*, *Cumhuriyet*, *Dünya*, *Günaydın*, *Güneş*, *Milliyet*, *Sabah*, *Son Havadis*, *Tercüman* ve *Yeni Asır* gibi gazetelerde kendisine yer bulmaktadır (Biryıldız, 2002, s. 126-135). Dergilere bakıldığında ise *Ses*, *Milliyet Sanat*, *Gösteri*, *Sanat Olayı*, *Gelişim Sinema*, *Videosinema*, ...ve *sinema*, *Film Market*, 2000’e *Doğru*, *Beyazperde* dergileri büyük çoğunluğu kesintisiz ve düzenli bir şekilde olmak üzere sinema yazılarına yer vermektedir. Bu sinema yazıları arasında, haberler, magazin, tanıtıcı yazılar, klasik ve derinlemesine eleştiriler bulunmaktadır (Biryıldız, 2002, s. 135-144).

Önceki dönemlerde sinema yazarlığı yapan bazı yazarlar bu dönemde de yazılarını sürdürürken, sinema yazarlığı alanına yeni isimler de

katılmıştır. Aralarında; Ali Ulvi Uyanık, Fatih Özgüven, Tuğrul Eryılmaz, Gülenay Börekçi, Sevin Okyay, Pınar Kür, Nejat Ulusay, İhsan Kabil, Seçil Büker, Oğuz Onaran, Mehmet Açar, Haluk Gürgen, Uğur Vardan, Necati Sönmez, Ali Hakan, Selim Durak, Emel Ceylan Tamer, Saim Yavuz ve Hülya Arslanbay gibi isimlerin de olduğu sinema yazarlığı, akademik alanda sinema ile ilgili çalışmaların da artmasıyla, bu dönemde akademik, bilimsel ve daha derinlemesine incelemelerin okuyucularla buluşmasını sağlamıştır.

Sinema yazarlığı, bir önceki dönemde olduğu gibi televizyon alanında yine kendisine yer bulmakta, kültür ve sanat ağırlıklı TRT 2 kanalının yayın hayatına başlamasıyla sinema programları bu kanalda devam etmektedir (Kıraç, 2009: 99).

Sinema yazarlığını, hangi dönemde olursa olsun, meydana geldiği ortamda bulunan mevcut siyasi ve ekonomik koşullardan ayrı olarak düşünmek mümkün değildir. 1970’lerde başlayan televizyonun etkisi tüm hızıyla devam etmekteyken, bunun yanına yeni bir medya olarak video da eklenmiştir. Televizyonun sinema seyircisini azaltmasıyla bir önceki dönemde kapanmaya başlayan sinema salonlarının sayısındaki azalma, bu dönemde videonun da etkisiyle devam etmiş, film yapımındaki finansman sorunları, devlet desteğinin olmayışı gibi problemlere video aracılığıyla gerçekleştirilen korsan gösteriler de eklenmiştir (Tunç, 2006, s. 67-70). Önceki dönemlerden beri var olan bölge işletmeciliği, yani bölgelere özel konular ve oyuncularla film yapımına dayanan işletmeciliğin yerini video işletmeciliği almıştır. Bu yeni işletmecilik tarzı, son nefesini vermekte olan

bazı film şirketlerinin, yapımını gerçekleştirdikleri eski filmlerinin haklarını video şirketlerine satmalarıyla hayatta kalmalarına yardım etmiştir (Abisel, 1994: 109).

1980’li yıllarda, Türkiye sinema tarihi açısından kazanılmış önemli başarılarından biri olarak sayılabilecek bir olay gerçekleşmiştir. Yılmaz Güney’in senaryosunu yazdığı ve Şerif Gören’in yönetmenliğini üstlendiği “Yol” filmi, 35. Cannes Film Festivali’nde büyük ödül olan “Altın Palmiye”yi almaya hak kazanmıştır (Özgüç, 1988: 73).

Önceki dönemlerde olduğu gibi bu dönemde de, kültür ve beğeni seviyesi düşük seyirci kitlesine hitap edecek şekilde üretilen filmlerin yanı sıra, kadınla ilgilenen, göçle ilgilenen, toplumsal, siyasal eleştiri filmleri, sinemaya ve yaratım sorunlarına değinen filmler, insan psikolojisini incelemeyi amaçlayan filmler de yapılmıştır (Biryıldız, 2002: 145). Dorsay’ın (1995), 1980’li yıllarda sinemanın içinde bulunduğu durum hakkında yorumlarını özetlemek gerekirse şu olaylar öne çıkmaktadır: depolitizasyon, devlet-sinema uyumsuzluğu, devletin sinemanın karşısında yer alışı, medya patlaması ve değişen finans kaynakları, video şirketleri finansmanı, salon sayılarındaki erozyon, toplumculuk kavramının inişe geçmesi ve bireycilik kavramının yükselişi, kadınların sinemada cinselliği keşfedişi ve cinsel nesne değil özne olarak konumlanmaları (s. 13-19). Toplumculuk kavramının inişe geçerek bireycilik kavramının yükselişi, Yeşilçam’ın kitle sinemasından yönetmenlerin bireysel sinemalarına geçişi başlattığı söylenebilir. Sinemadaki bu gibi gelişmeler, ilk yıllarındaki adıyla “Uluslararası İstanbul Sinema Günleri”, bugünkü adıyla “Uluslararası

İstanbul Film Festivali'nin düzenlenmeye başlamasının da katkısıyla, hem yeni bir seyirci kitlesinin oluşmasına, hem de sinema yazarlığının kendini geliştirmesine olanak tanımıştır.

3.2.6 1990-2000 Yılları: Yeni İzleyici Kuşağı ve Yönetmenler

Yabancı sermaye kanununda yapılan değişiklikle 1980'li yılların sonunda, Universal, Touchstone, Paramount Pictures'ı kapsayan United International Pictures ve Warner Bros gibi büyük Amerikan film şirketleri Türkiye'de büro açmış ve Amerikan filmleri Türkiye'ye neredeyse günü gününe ve aracısız olarak girmeye başlamıştır (Tunç, 2006: 74). Bu durumun, Türkiye'deki sinema ortamı için hem olumlu hem olumsuz etkileri olduğu söylenebilir. Zaten azalmış olan yerli film sayısı, büyük Amerikan şirketlerinin birçok salonu kendi filmleri için kapatmasının karşısında gösterim olanağı bulmakta sıkıntı çekmektedir (Tunç, 2006: 83). Hem siyasi ortam hem de televizyonun hanelere girmesiyle önceki yıllarda azalan seyirci sayısı, bu yıllarda bir de özel televizyon kanallarının etkisine girmiştir. Amerikan film yapım şirketlerinin, ABD'de 1970'li yıllarda başlayan sinema filmleri için reklam ve promosyon çalışmalarını da beraberlerinde getirmeleri ve sinema salonlarının yenilenmesini sağlamaları, halkın sinemaya ilgisinin tekrar artmasına yol açarak filmlerin iyi gişe yapmalarını sağlamıştır (Ormanlı, 2005: 115; Kırac, 2009: 175). Diğer taraftan, Kültür Bakanlığı ve Eurimages gibi çeşitli Avrupa fonları, ortak yapımlar ve sponsorluk anlaşmaları, film yapımlarındaki mali sıkıntılara destek vererek, sinema filmlerinin nitelik olarak daha yetkin bir boyuta ulaşmalarına yardım etmiştir. Bu mali gelişmelerin yanı sıra, reklam

sektörünün güçlenmesi, filmlere hem yapım hem de teknik açıdan olanak sağlamıştır (Tunç, 2006: 83). 1993 yılında Şerif Gören'in "Amerikalı" filmi ve 1996 yılında Yavuz Turgul'un "Eşkîya" filmi, Türkiye'de tüm zamanların seyirci rekorlarını kırarak milyonlara ulaşmıştır. Bu bağlamda 1990'lar, hem izleyicilerin sinemaya tekrar ilgi göstermeleri, hem de değişik bir izleyici profiline oluşması açısından önemlidir.

Film festivalleri, sinema eğitiminin yaygınlaşması ve izleyicilerde çağdaş bir sinema anlayışı ve bilgisi oluşturmayı amaçlayan kimi yayınların da katkısıyla yeni bir izleyici profili oluşmuştur. Bu durum, geleceğin sinemacılarının bugünün izleyicileri arasından çıkacağı için önemlidir. Biryıldız (2002), bu profili şöyle tanımlamaktadır: "Genç, entelektüel, üniversite eğitilmiş, izlediğini değerlendiren, araştıran, okuyan bir genç kitle sinemaya ilgi göstermeye başlamıştır" (s. 166). Bu izleyiciler arasından çıkan yeni ve genç bir yönetmen kuşağı da, Türkiye'de daha önce gerçekleşemeyen sanat filmi kavramının hayata geçmesini sağlamıştır. Aralarında Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Nuri Bilge Ceylan, Serdar Akar, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim, Kutluğ Ataman ve Handan İpekçi gibi isimlerin bulunduğu yönetmenler, büyük seyirci kitleleri toplayamasalar da, dünya standartlarını yakalayan ve üzerinde düşünülmesi gereken filmler üretmişlerdir.

Sinemanın halk arasında tekrar ilgi çekici hale gelmesi, basın alanında da sinemaya ilgiyi arttırmıştır. *Milliyet*, *Cumhuriyet*, *Tercüman*, *Güneş*, *Sabah*, *Yeniüzyıl*, *Yenibinyıl*, *Radikal* gibi gazeteler sinema yazılarına yer vermiştir. 27 yıl boyunca kesintisiz olarak sinema yazarlığı

yaptığı *Cumhuriyet* gazetesinden bu dönem içerisinde ayrılan Atilla Dorsay, yazılarını sırasıyla *Milliyet*, *Yeniyüzyıl* ve *Sabah* gazetelerinde devam ettirmiştir (Biryıldız, 2002, s. 146-153). Yayın hayatına bu dönem içerisinde başlayan, kültür ve sanat konularına geniş yer ayıran *Radikal* gazetesinde, birden çok yazarın sinema üzerine çeşitli türlerde yazılar yazması dikkat çekmektedir. Daha çok sinema dergilerinde karşılaşılan derinlemesine türde yazılara da yer veren *Radikal gazetesini*, *Radikal Film* ve *Radikal Vizyon* ekleriyle de sinema yazılarına yer vermiştir.

Gazetelerin yanı sıra sinema yazıları ile dergilerde de karşılaşılmakta ve bu dönemde de yeni sinema dergileri yayın hayatına başlamaya devam etmektedir: *Milliyet Sanat*, *Gösteri*, *Antrakt*, *Popüler Sinema Dergisi Sinema*, *25. Kare*, *Görüntü*, *Nostramo*, *Sinerama*, *Klaket*, *Yeni İnsan Yeni Sinema* ve *Geceyarısı Sineması* gibi dergiler sinema yazılarına yer vermişlerdir (Biryıldız, 2002, s. 157-163).

1990'lı yıllarda yeni bir yönetmen ve izleyici kuşağı çıktığı gibi, sinema yazarlığı alanında da yeni isimlere rastlanmaktadır. Bu isimlerden bazıları şöyledir: Alin Taşçıyan, Murat Özer, Selim Eyüboğlu, Tuna Erdem, Kutlukhan Kutlu, Yıldırım Türker, Can Barslan, Uygur Şirin, Necla Algan, Tunca Arslan, Cumhur Canbazoğlu, Cem Altınsaray, Okan Arpaç, Cüneyt Cebenoyan, Erol Bilem, Sadi Çilingir, Coşkun Çokyigit, Seray Genç, Burak Göral, Metin Gönen, Yusuf Güven, Ayla Kanbur, Kaya Özkarakalar, Senem Erdine, Rıza Kıracı, Esin Küçüktepepınar, M. Kerem Sanateli, Zeynep Tül Akbal Süalp, Deniz Yavuz. Bilimsel ve akademik sinema yazılarına yer

veren dergilerde, bu isimlerin yanı sıra birçok akademisyen sinema üzerine incelemeler ve yazılar yazmıştır.

Önceki dönemlerde televizyonda kendine yer bulan sinemaya, bu dönemde de çeşitli kuşaklar ve programlarla ilgi sürmektedir. “Sinema Tarihinden Bir Yaprak” (TRT), “Sinema 100 Yaşında” (TRT), “Sinema Koltuğu” (NTV), “Yedinci Sanatın Bakışı” (TRT 2), “İki Film Birden” (TRT 2), “Ve Sinema” (TRT 2), “Beyazperde” (TRT2) gibi programlar bu dönemde yayınlanan programlardan bazılarıdır.

1990’larda internetin hayatımıza girmesiyle beraber çeşitli haber portallarında sinema bölümleri oluşmaya başlamış ve haber portallarındaki bölümlerin yanı sıra sadece sinema üzerine yayın yapan portallar da ortaya çıkmıştır. 1990’ların sonlarında yayın hayatlarına başlayan bu sinema portallarından “sinema.com” (1998) ve “beyazperde.com” (1998), günümüzde de yayın hayatlarını sürdürmeye devam etmektedir. Daha çok vizyondaki filmler üzerine yorumlar ve değerlendirmelerin yapıldığı bu portallarda, zaman zaman daha kapsamlı yazılara ve eleştirilere de rastlanmaktadır.

1990’ların sinema yazarlığı için önemli olaylarından biri de 12 Eylül 1980 darbesiyle kapatılan SİYAD’ın 1993 yılında tekrar açılmasıdır. Bu sayede sinema yazarları, tekrar bir çatı altında biraraya gelerek değerlendirmeler yapma ve ödüller verme imkanını bulmuşlardır.

3.2.7 2000 Yılından Günümüze: Gelişen Sinema ve İnternetin Etkisi

Türkiye’de 1990’lı yıllardan itibaren gelişmekte olan sinema, 2000’li yıllarda da her alanında bu gelişimine devam etmektedir. Sinema filmlerinin ve yönetmenlerinin dünyanın önemli festivallerine katıldığı ve prestijli ödüller aldığı bu dönem, sinema yazarlığı alanında da dünya standartlarının yakalanmasına olanak sağlamıştır. Bir önceki döneme göre film yapımında sayılar artmakta ve yine filmlerin gişe rekorları kırılmaktadır. 1990’lı yıllarda ortaya çıkan sanat sinemasının temsilcileri, yurtdışında büyük başarılarla imza atmaya devam ederken, onların ardından gelen yeni kuşaklar da bu yoldan yürümektedir: Semih Kaplanoğlu, Ümit Ünal, Hüseyin Karabey, İnan Temelkuran, Özcan Alper ve Seyfi Teoman bu isimlerden bazılarıdır (Tunç, 2006: 93). Bu dönemde, sinemada sanatsal açıdan başarılı filmlerin yanı sıra, gişe anlamında da başarılı filmlere imza atan yönetmenler var olmayı sürdürmüştür. Kimi yapımcılıktan, kimi senaryo yazarlığından, kimi komedi alanından ve kimi başka mesleklerden gelen bu isimlerden bazıları şunlardır: Çağan Irmak, Abdullah Oğuz, Mahsun Kırmızıgül, Ömer Vargı, Ezel Akay, Taylan Biraderler, Yılmaz Erdoğan, Cem Yılmaz, Togan Gökbakar ve Şafak Sezer (Tunç, 1996: 96).

Sinemanın belki hiçbir zaman olmadığı kadar popüler oluşu, günlük büyük gazetelerde sinemaya ayrılan alanların devamlılığını sağlamıştır. Bu alanlarda, sinemada reklam ve tanıtım faaliyetlerinin de gelişmesiyle, çok derinlik barındırmayan, genellikle tanıtım üzerine yoğunlaşan yazılar yer almıştır. Bu popülerliğin bir yansıması olarak, hem kamu televizyon kanalları, hem de özel kanallardaki televizyon programları örnek olarak

gösterilebilir. Magazinsel içerikli ve sanatsal içerikli olmak üzere çok sayıda program yapılmış, kiminin yayın hayatı sonra ermiş, kiminin ise günümüzde hala sürmektedir. Bu programlardan bazıları şunlardır: “Benim Sinemalarım” (Kanal A), “Beyazperde” (TRT 2), “Cinemanian” (Kanal D), “Klak” (Bugün Tv), “En Heyecanlı Yeri” (Skytürk), “Film Önü” (24), “Sinema Meclisi” (cine 5), “Gala” (Turkmax), “Sinemacı” (Kanal 35), “Geniş Ekran” (tv8), “Hayatım Sinema” (Cnn Türk), “Kırmızı Halı” (24), “Perdeler” (Mehtap Tv), “Sinema Dünyası” (tv8), “Sinema Büyüsü” (TRT 2), “Sine-masal” (TRT), “Sinema Rehberi” (TRT 2), “Sinema 7” (TRT 2), “24 Ayar Sinema” (JCT), “Sinema Günleri” (Cnn Türk), “Lifestyle Sinema” (NTV), “Sinematik Portakal” (tv8), “Kapalı Gişe” (Habertürk), “Popcorn” (Dream Tv), “Sinema ve Edebiyat” (TRT 2). Sadece sinema üzerine olan televizyon programlarının yanı sıra, kültür sanat içerikli bazı programlarda da, genellikle daha yüzeysel olarak sinemaya yer verilmektedir (Afiş, Cnn Türk; Gece Gündüz, NTV; Kültür Sanat Gündemi, Skytürk).

2000’li yıllarla birlikte sinema yazıları, hemen hemen her büyük günlük gazetede bulunmaktadır: *Milliyet, Cumhuriyet, Sabah, Yenibinyıl, Radikal, Hürriyet, Vatan, Akşam, Birgün, Star, Habertürk, Yeni Şafak, Evrensel, Bugün, Taraf* ve *Zaman* bu gazetelerden birkaçıdır. Gazetelerin dışında, sinema yazarlığı için önemli bir varoluş alanı olan dergicilikte de, çeşitli gelişmeler yaşanmıştır. Sadece sinema ile ilgilenen birçok dergi yayın hayatına başlamış, sinema dergilerini takip eden bir kitlenin oluşmasını sağlamıştır. Tıpkı daha önceki dönemlerde olduğu gibi, finansal gerekçelerle yayın hayatlarını çok uzun devam ettirme şansını bulamamış ya

da düzensiz yayınlarına devam etmek zorunda kalmışlardır. Bu dergilerden bazıları: *Empire* (2006-2009), *Film+* (2005-2006), *Total Film* (2007-2008), *Sinematürk* (2006-2008), *Yeni İnsan Yeni Sinema* (1996-2009), *Sekans* (2005-2009) dergileridir. Günümüzde yayın hayatını devam ettiren dergiler ise; *Sinema* (1994 -), *Altyazı* (2001 -), *Film Arası* (2010 -), *Antrakt Sinema Gazetesi* (1989 -), *Sinecine* (2010 -), *Yeni Film* (2003 -), *Modern Zamanlar*'dır (2007 -). Bu dergilerin bir kısmı haftalık ve aylık olarak düzenli yayımlanırken, bir kısmının belli bir düzeni olamamıştır. 2000'li yıllardaki dergiler, içerik olarak sinemayı çeşitli şekillerde ele almaktadırlar; güncel haberlere, tanıtıcı yazılara ve aynı zamanda derinlemesine eleştirilere yer veren dergiler olduğu gibi, sinemayı sadece popüler bir bakış açısıyla ele alan ya da tamamen bilimsel eleştirilerden oluşan dergiler de mevcuttur. Sinema dergilerinin yanı sıra, çeşitli kültür sanat, yaşam tarzı, magazin türü yayınlarda da sinema yazılarına rastlanmaktadır (TimeOut, İstanbul Life, Milliyet Sanat, Bant, Esquire, Blue Jean, Marie Claire, Vogue)

Birçok ülkede üye kuruluşu bulunan uluslararası sinema yazarları federasyonu FIPRESCI'nin Türkiye'deki üye kuruluşu SİYAD olmuştur. Bu uluslararası federasyonun başkan yardımcılığına ve yürütme kurulundaki editörlük görevine de, 2010 yılında Türkiye'den iki sinema yazarı seçilmiştir. Başkan yardımcılığını Alin Taşçıyan'ın, yürütme kurulundaki editörlük görevini ise Esin Küçüktepepınar'ın üstlenecek olması, Türkiye'de sinema yazarlığı için kuşkusuz çok önemli bir gelişmedir.

2000'li yıllarda da, bir önceki dönemde olduğu gibi yeni bir sinema yazarı kuşağı ortaya çıkmış ve günümüzde yeni isimler ortaya çıkmaya

devam etmektedir. Popüler ve isimleri bilinen sinema yazarlarının yanı sıra, “isimsiz yazarlar” olarak da adlandırılabileceğimiz bir yeni kuşak meydana gelmektedir. Kuşkusuz bu durumun nedeni, aksi yönde bir uygulama ve yasak gerçekleştirilmediği takdirde, kişilere düşüncelerini belirtme ve diğer insanlarla paylaşma konusunda sınırsız özgürlük sunan internet medyasıdır. 1990’lı yıllardan beri, televizyonda ve yazılı basında çeşitli sinema yayınları ile büyümüş olan bu kuşak, önce amatör fanzinlerle başlayan bu uğraşlarını, internetin sağladığı olanaklar ile birlikte daha kolay gerçekleştirmişlerdir. İzledikleri filmler hakkında yazmakta ve bu yazıları diğer insanlarla paylaşarak, bilgi ve fikir alışverişinde bulunabilmektedirler. 1990’ların sonlarında ortaya çıkan ve bir çeşit modern günlük olan bloglar, bu yazarların en çok kullandığı formatı oluşturmaktadır. Belki sinemanın geniş kitlelere hitap ediyor oluşundan dolayı, bu alanda oldukça fazla üretim yapılmış ve zamanla okuyucu sayıları çoğalan bloglar, ünlenerek basında yer alan diğer sinema yazarları gibi görüşlerine başvurulmuş kişiler haline gelmişlerdir. Bu alanda önemli bazı blog ve websiteleri şöyledir: *Öteki Sinema*, *Ters Ninja*, *Sadibey*, *Sivri Sinema*, *Ekşi Sinema*, *Sinemag*, *Sinematürk*, *Sinema Canavarı*, *Avrupa Sineması*, *Kahramanlar Sinemada*, *İyi Kötü Film*, *Sinema Manyakları*, *Bakınız* ve *Sinema Müzik*.³ Blog tabanlı sitelerin yanı sıra, dergi formatında yayınlanan önemli sinema siteleri de

³ otekisinema.com, tersninja.com, sadibey.com, sivrisinema.com, eksisinema.com, sinemag.com, sinematurk.com, sinemacanavari.com, avrupasinemasi.blogspot.com, kahramanlarsinemda.com, iyikotufilm.com, sinemamanyaklari.com, bakiniz.com, sinemamuzik.com

vardır: *Sinemalife*, *Arka Pencere*, *Film Arası*, *Cinedergi*, *Psinema*, *Cinemascope* ve *Hayal Perdesi* bunların önemli örnekleridir.⁴

Sinema yazarlığının gerçekleştirilebileceği mecralar arttıkça ve kolaylaştıkça, sinema yazarı olarak sayılabilecek isimler de artmaktadır. Önceki dönemlerde adları anılan isimlere ilave olarak, 2000’li yıllarda sinema yazarlığı ile adından söz ettiren isimlerden bazıları şu şekildedir: Serdar Akbıyık, Erkan Aktuğ, Ceyda Aşar, Alkan Avcıoğlu, Senem Aytaç, Janet Barış, Melis Behlil, Banu Bozdemir, Ayça Çiftçi, Zeynep Dadak, Aslı Daldal, Murat Emir Eren, Murat Erşahin, Melis Zararsız, Engin Ertan, Talip Ertürk, Ömür Gedik, Ercan Dalkılıç, Övgü Gökçe, Berke Göl, Ege Görgün, Çağdaş Günerbüyük, Selin Gürel, Müjde Işıl, Ebru Çelikutğ, Serdar Kökçeoğlu, Murat Tolga Şen, Nil Kural, Fırat Yücel, Gözde Onaran, Nadir Öperli, Ceylan Özçelik, Selin Sevinç, Olkan Özyurt, Fırat Sayıcı, Aylin Sayın, Aslı Selçuk, Yeşim Burul Seven, Burcu Aykar Şirin, Yeşim Tabak, Elif Tunca, Alper Turgut, Müge Turan, Erman Ata Uncu, Rasih Yılmaz, Ali Murat Güven.

Geçmişte adlarıyla adeta sinema yazarı olarak markalaşan ve bu alanda sözü geçen kişilerin yanına, günümüzde websiteleri ve bloglar da eklenmiştir. Çeşitli film festivallerinin resmi medya sponsorları arasında bu sitelerden bazılarının olmasının da bu durumu desteklediğini söylenebilir.

⁴ sinemalife.com, arkapencere.com, filmarasidergisi.com, cinedergi.com, psinema.org, cinemascope.com.tr, hayalperdesi.net

4- ARAŞTIRMA EVRENİ VE METODOLOJİ

Türkiye’de bir meslek olarak sinema yazarlığı alanındaki profesyonelleşme düzeyini araştırmayı hedefleyen bu çalışmada, veri toplama yöntemi olarak anket tekniğinden yararlanılmıştır. Çalışmada, mümkün olduğunca geniş bir kesime ulaşarak, genel bir profil çıkarabilmek amacıyla tercih edilen bu yöntem, sinema yazarlarına bir online anket sistemi üzerinden ulaştırılmıştır.

Anketin hazırlanma aşamasında, meslekler sosyolojisi alanındaki yazarların meslek olma ve profesyonelleşme süreçleri ile ilgili görüşlerinden yararlanılmıştır (Aldridge ve Evetts, 2003; Auster, 1996; Barber, 1963; Drewry, 1930; Engel, 1970; Freidson, 1984; Haug, 1973; Hughes, 1963; Imse, 1962; Light ve Levine, 1988; Oppenheimer, 1973; Parkan, 2008; Wilensky, 1964). Anketin ilk bölümünde, demografik verileri ölçmeye yönelik soruların yanı sıra, profesyonel bir meslek olmanın gerekleri olarak sayılan; ücret, akademik düzeyde eğitim ve mesleki örgüt üyeliği gibi unsurları da içeren toplam 13 soru yer almıştır. Bu bölümde yazarlara sinema ya da iletişim alanında akademik eğitim alıp almadığı, hangi mecralarda sinema yazarlığını gerçekleştirdiği, ne şekillerde ücret aldığı ve sinema yazarlığı yaparken başka bir işte çalışıp çalışmadığı gibi sorular sorulmuştur. Veri kaybını en aza indirebilmek için kapalı uçlu sorulardan yararlanılırken, iki soru için açık uçlu seçenek eklenmiştir.

Haywood-Farmer ve Stuart’ın (1990), meslek içerisindeki profesyonelleşme düzeyini belirlemeye yönelik öne sürdüğü dört faktörden

Çalışmanın birinci bölümünde bahsedilmiş ve bu faktörler sinema yazarlığı mesleği açısından incelenmişti. Anketin ikinci bölümünde, bu dört faktörden yararlanılarak, sinema yazarlarına mesleki özerklik, bilgi tabanı, sosyal rol, üstünlük, etik ve mesleki örgüt ile ilgili olarak 20 önerme verilmiştir. İlk başta 30 adet önermeden oluşan bu bölüm, sinema yazarları tarafından kolayca ve hızlıca doldurabilmesi ve mümkün olan en yüksek miktarda katılımın sağlanabilmesi açısından benzer önermelerin elenmesiyle 20 önermeye indirilmiştir. Önermelerin derecelendirmesi, katılım ve gerçekleşme sıklığı üzerinden 5’li likert ölçeği kullanılarak tasarlanmıştır.

Araştırmanın evrenini, Türkiye’deki sinema yazarları oluşturmaktadır. Türkiye’deki sinema yazarlarının, herhangi bir listesi mevcut değildir. Araştırma örnekleminin oluşum aşamasında, gazete, dergi, radyo, televizyon ve internet mecralarında sinema yazarlığı yapan yaklaşık 100 sinema yazarına, online anket sistemi üzerinden oluşturulan anket linki e-posta aracılığıyla yollanarak katılımları rica edilmiştir. İnternet mecrasında sinema yazarlığı yapan tüm yazarlara ulaşabilmek mümkün olmayacağından, çeşitli festivallerin basın sponsorluğunu üstlenmiş internet siteleri ve online dergilerin düzenli yazan sinema yazarları ankete dahil edilmiştir. Bu festivaller şunlardır: Uluslararası Altın Koza Film Festivali, Uluslararası Altın Portakal Film Festivali, Ankara Uluslararası Film Festivali, Gezici Festival ve !f İstanbul AFM Uluslararası Bağımsız Filmler Festivali. Tüm yazarlarının e-posta adreslerine ulaşamayan iki internet sitesi ile ilgili olarak, sitelerinin genel yayın yönetmenlerine ulaşılmış ve

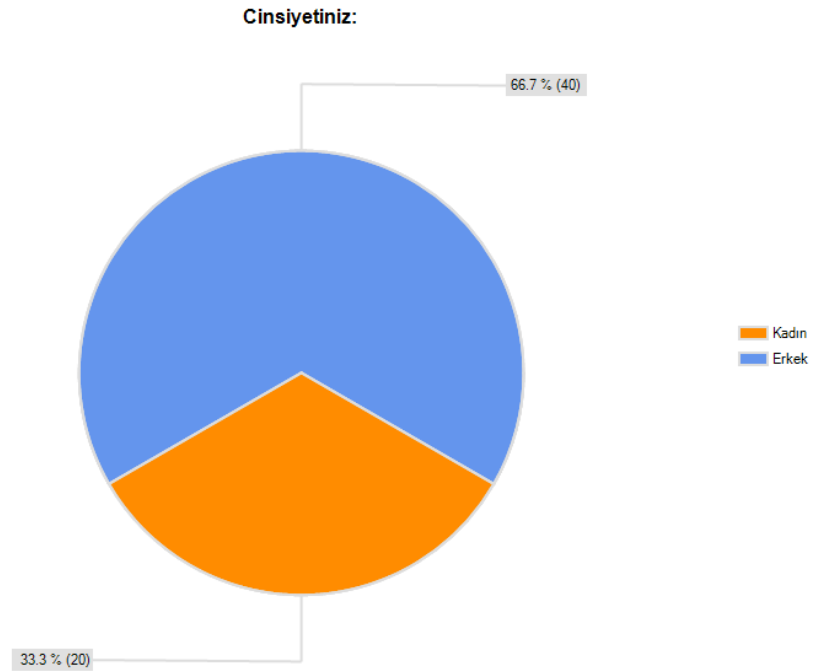
siteye düzenli olarak yazan yazarlara anket linkini ulaştırmaları rica edilmiştir.

Sinema yazarlarının ankete katılımları sonucunda elde edilecek verilerde kimlik bilgisine ihtiyaç duyulmadığından, yazarların e-posta adreslerini online anket sitesine girip buradan hangi yazarların doldurduğuna bakmak yerine, tüm yazarlara aynı anket linki, farklı e-postalar aracılığıyla yollanmıştır. Kişiye özel e-posta yollanarak, yazarların ankete katılımlarının artması da amaçlanmıştır.

Yaklaşık 100 kişiye yollanan anket linkine, anket linkinin açık olduğu 14 gün içerisinde 60 sinema yazarı katılım göstermiştir. Bu 60 yazardan 58'i anketi tamamlamış, 2'si ise sadece ilk bölümünü tamamlayarak anketi yarıda bırakmıştır. Tamamlanmış toplam anket oranı yüzde 96.7'dir.

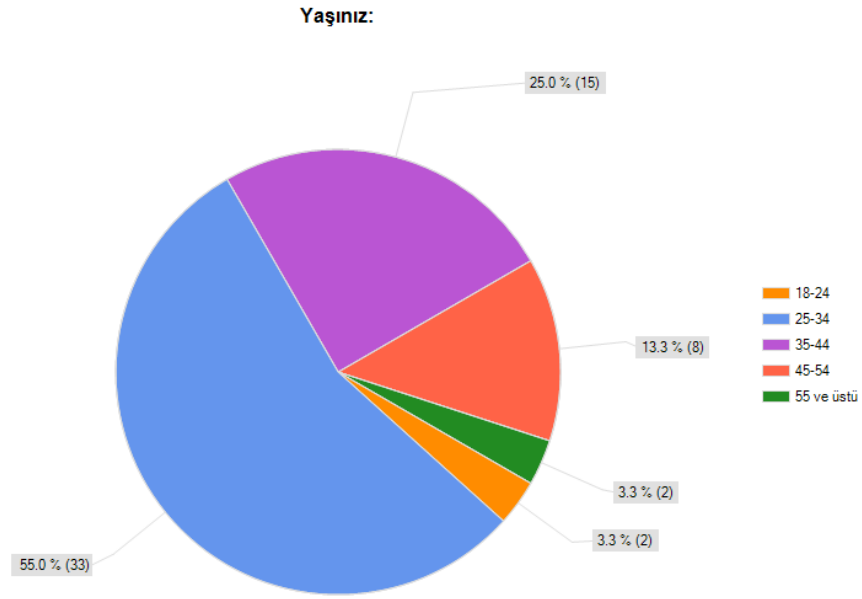
5- BULGULAR

Ankete katılan sinema yazarlarının 40'ı erkek, 20'si kadındır. Türkiye'deki erkek egemen medya yapısı düşünüldüğünde (Medya Takip Merkezi, 2011), kadınların oranının %33.3 olması pek şaşırtıcı bir sonuç değildir. Bell'in (2011), 1945-1965 yılları arasında Britanya'daki film eleştirisine baktığı çalışmasında, film eleştirisinin kadınların domine ettiği bir alan olduğunu ve film eleştirisinin düşük statüsünden kaynaklı olarak kadınlara uygun bir iş olarak görüldüğünü belirtmektedir (s. 192-196). Fakat ilerleyen yıllarda film eleştirisi, başta ABD'deki yıldız eleştirmenler sayesinde değer ve prestij kazanmış, insanların ilgi duyduğu bir alan haline dönüşmüştür.



Tablo 1

Sinema yazarlarının yaş dağılımlarına bakıldığında, %55 ile en büyük dilimi 25-34 yaş aralığı oluşturmaktadır. Bu dilimi takip eden ise, %25 ile 35-44 yaş aralığıdır. Bu bağlamda, 1980’li yıllar ve sonrasında film festivalleri ile yetişen kuşağın günümüzde sinema yazarlığı alanında çoğunluğu oluşturduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

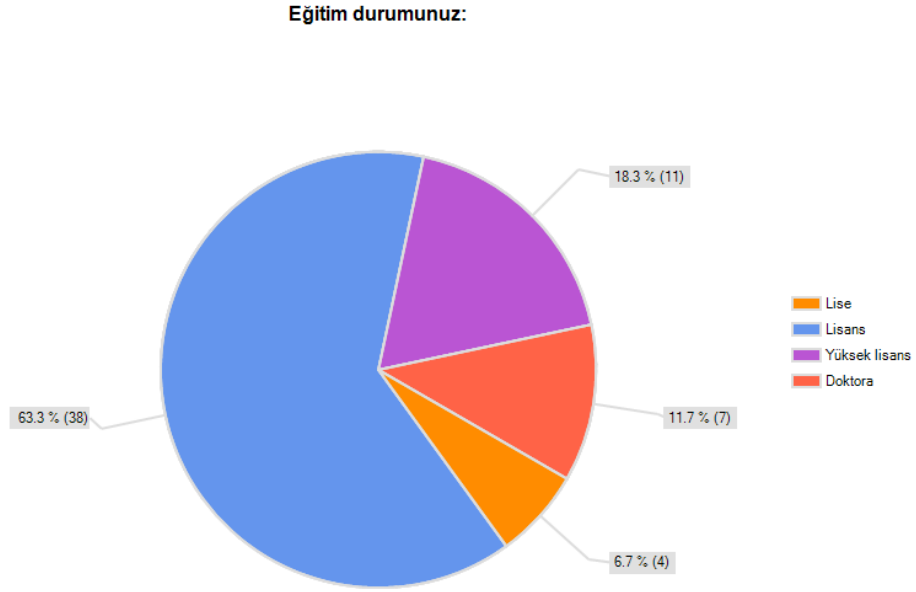


Tablo 2

Eğitim durumu ile ilgili olan Tablo 3’e bakıldığında, sinema yazarlarının %63.3 ile çoğunluğunun lisans düzeyinde eğitime sahip olduğu ve bunu %18.3 ile yüksek lisans, %11.7 ile de doktora seviyelerinin takip ettiği görülmektedir.

Sinema yazarlarının yabancı dil bilme düzeyleri ise eğitim durumları ile ilgili sonuçları destekler niteliktedir. Yabancı dil bilip bilmedikleri ile ilgili soruya yazarların %89.8’i evet derken, %10.2’si hayır seçeneğini

işaretlemiştir. 1950’li yıllardan itibaren ortaya çıkan yüksek öğrenim görmüş, yabancı dil bilen sinema yazarı profilinin, 1980’li yıllarla beraber ortaya çıkan yeni entellektüel izleyici profiliyle harmanlanarak bugünkü sinema yazarı profilinin ortaya çıkışına neden olduğu söylenebilir.

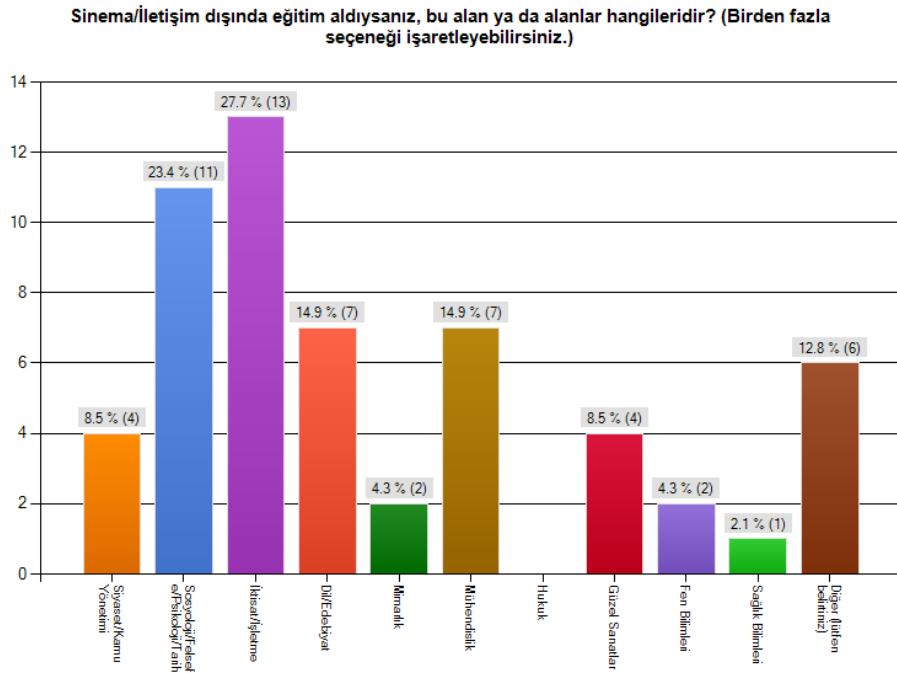


Tablo 3

Meslek olma ve meslekleşme ölçütleri arasında birçok yazarın görüş birliğine vardığı mesleki uzmanlık bilgisi, sinema yazarlığı alanında düşünüldüğünde farklı bir durum ortaya çıkmaktadır. Sinema, diğer sanat ve bilim dallarından beslenen ve farklı disiplinleri içerisinde barındıran bir sanat olduğundan, sinema üzerine yazacak kişi de bu bağlamda geniş bir kültür ve birikime sahip olmalıdır. Sinema yazarının farklı disiplinlerden gelerek sinema üzerine düşünceler üretmesi kuşkusuz bir zenginlik

yaratacaktır. Her ne alandan geliyor olsa da, öncelikli olarak sinemayı sevmesi esastır.

1970’li yıllardan itibaren Türkiye’de, sinema ve iletişim alanında akademik seviyede eğitim yaygınlaşsa da, sinema yazarlığı yapabilmek için böyle bir eğitim alma zorunluluğu yoktur. Ankete katılan yazarların %53.3’ü akademik düzeyde sinema ya da iletişim alanında eğitim almazken, %46.7’si almıştır. Sinema yazarlarına, sinema ya da iletişim alanlarının dışında, hangi alanlarda eğitim aldıklarının sorulduğu soruya yazarların verdiği cevaplara bakıldığında, %27.7 ile ‘İktisat/İşletme’ ve %23.4 ile ‘Sosyoloji/Felsefe/Psikoloji/Tarih’ alanlarının öne çıktığı, bununla birlikte yazarların çeşitli alanlarda eğitim aldıkları görülmektedir. (Tablo 4)



Tablo 4

Sinema/İletişim alanlarında eğitim almadığını belirten 32 kişi varken, bu alanlarının dışında hangi alanlarda eğitim aldıklarının sorulduğu soruya cevap veren 47 kişinin olması, 15 kişinin sinema/iletişim alanlarında eğitim almakla beraber başka alanlarda da eğitimlerinin olduğunu göstermektedir.

Normal şartlarda, kişilerin icra ettikleri meslekleri karşılığında kazandıkları gelirle hayatlarını sürdürebilmeleri gerekmektedir. Fakat sinema yazarlığı alanında, bu durumun tam anlamıyla gerçekleşemediği görülmektedir.



Tablo 5

Tablo 5'te görülebileceği üzere, ankete katılan sinema yazarlarının %75'i sinema yazarlığına başlamadan önce başka bir işte çalışırken, %25'i

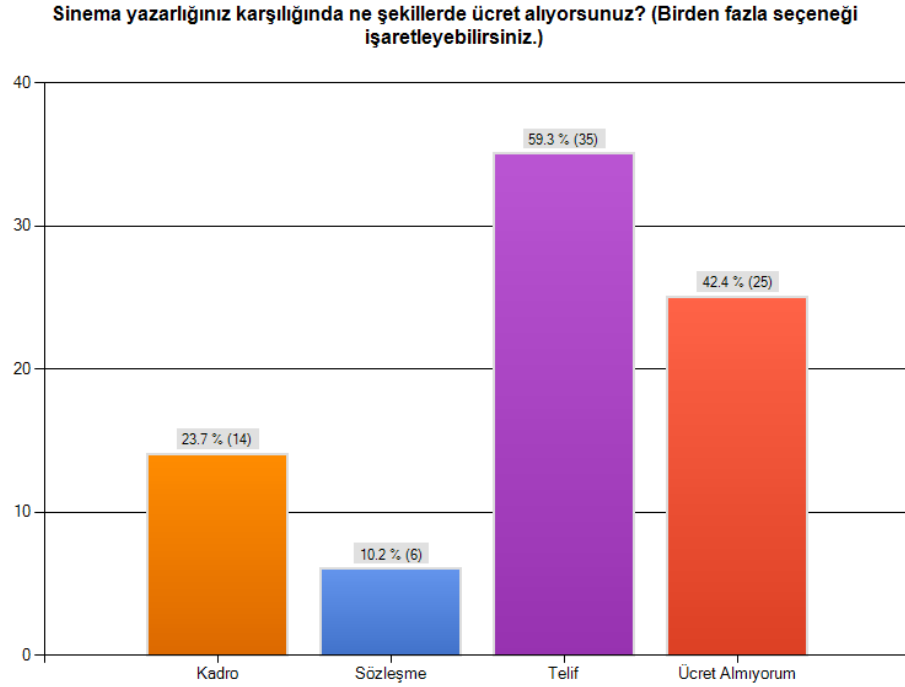
başka bir işte çalışmamıştır. Tablo 6'ya bakıldığında ise, yazarların, sinema yazarlığı mesleğini sürdürürken %67,8 oranla sürekli olarak başka bir işte çalıştıkları, %15,3 oranla ise bazen başka bir işte çalıştıkları görülebilmektedir. Bu tablolardan yola çıkarak, sinema yazarlarının büyük bir çoğunluğunun başka bir meslekten geldiği ya da geçimini sağlayabilmek için başka bir iş ile uğraştığı sonucu çıkarılabilir.



Tablo 6

Sinema yazarlarının gelir ve istihdam koşulları ile ilgili olarak var olan sorunlu tabloyu gösterebilecek başka bir durum ise, sinema yazarlarının, yazarlıkları karşılığında ne şekillerde ücret aldıklarını gösteren Tablo 7'de karşımıza çıkmaktadır. Birden fazla seçeneğin işaretlenebileceği bu soruda, yazarların büyük bir çoğunluğu telifle ve ücret almadan çalıştıklarını belirtmişlerdir.

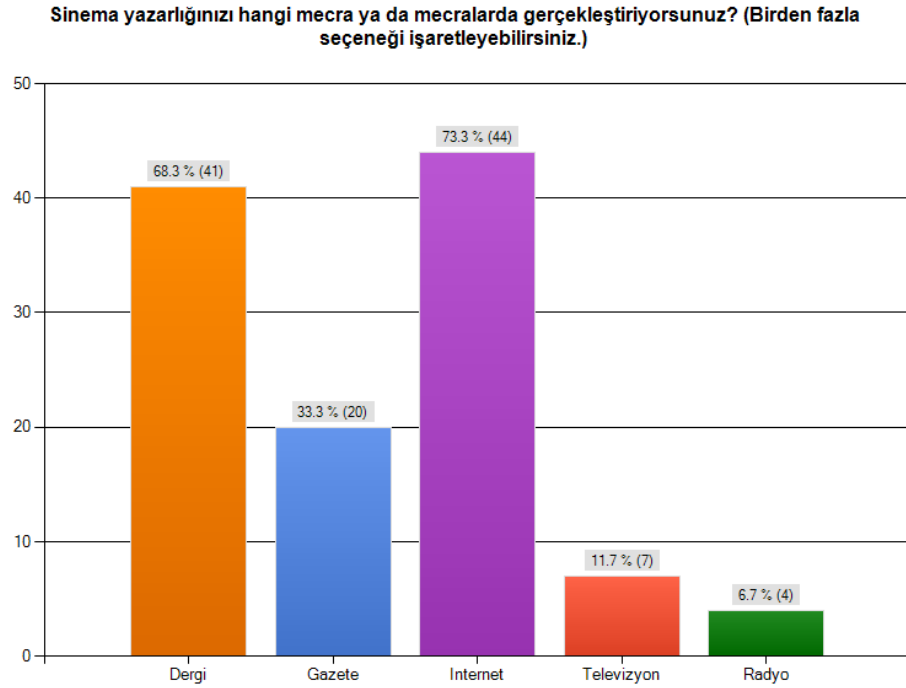
Sinema yazarlığı yaparken başka bir işte çalışanlarla ücret şekilleri karşılaştırıldığında, sürekli olarak başka bir işte çalıştığını söyleyen 40 yazardan 21'inin telifle, 21'nin ücret almadan, 4'ünün kadrolu ve 3'ünün de sözleşmeli olarak çalıştığı ortaya çıkmaktadır. Sinema yazarlığı yaparken başka bir işte çalışmadığını belirten 10 yazarın ne şekilde ücret aldığına bakıldığında ise, en yüksek grubu 6 kişiyle kadrolu çalışanlar oluşturmaktadır.



Tablo 7

Yazarlara, sinema yazarlığı mesleklerini hangi mecra ya da mecralarda gerçekleştirdiklerinin sorulduğu ve birden fazla seçeneği işaretleyebildikleri soruda, 44 kişi internet, 41 kişi dergi ve 20 kişi gazete seçeneğini işaretlemiştir. Tablo 8'de de görülebileceği üzere yazarlar, bir

mecrada yer almaktan ziyade birden çok mecrada yer alarak sinema yazarlıklarını sürdürmektedirler.

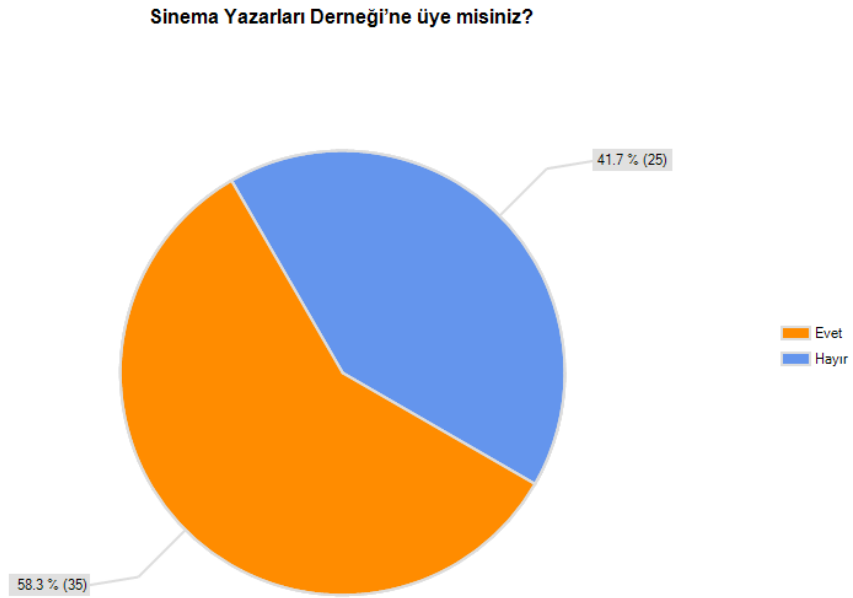


Tablo 8

Sinema alanında başka bir uğraşlarının olup olmadığının sorulduğu soruya yazarların %55.9'u evet derken, %44.1'i hayır cevabını vermiştir. Bu uğraşların ne olduğu konusunda ise, 15 yazar akademik çalışma ve araştırma, 11 yazar senaryo alanında çalışma, 13 yazar yapım-yönetim alanında çalışma ve 3 yazar da altyazı çevirmenliği yaptığını belirtmiştir. Sinema/iletişim alanında eğitim alan yazarlarla, sinema alanında başka bir uğraşın olup olmadığı ile ilgili bu soru karşılaştırıldığında, sinema alanında başka bir uğraşının olduğunu söyleyen 33 yazardan 22'sinin sinema/iletişim alanında eğitim aldığı görülmektedir. Yani sinema alanında yazarlık dışında

başka bir uğraşının olduğunu söyleyen yazarların çoğunu, bu alanda eğitim alan yazarlar oluşturmaktadır.

Meslek olma ve profesyonelleşme konularında önemli bir yer tutan mesleki örgüt konusunda yazarlara, sinema yazarlığı alanında Türkiye’de tek mesleki örgüt olan Sinema Yazarları Derneği’ne üye olup olmadıkları sorulmuştur. 35 yazar SİYAD üyesi olduğunu belirtirken, 25 yazar SİYAD üyesi olmadığını belirtmiştir.



Tablo 9

SİYAD’a üye olmak için belirli şartları yerine getirmek gerekmektedir. SİYAD’ın tüzüğünde üyelik başvurusu ile ilgili bölümlere bakıldığında, üye olma şartları arasında yazarların belli süreler kapsamında sinema yazarlıklarını yapmayı sürdürmüş olmaları gerekmektedir (Ek 1). Bu

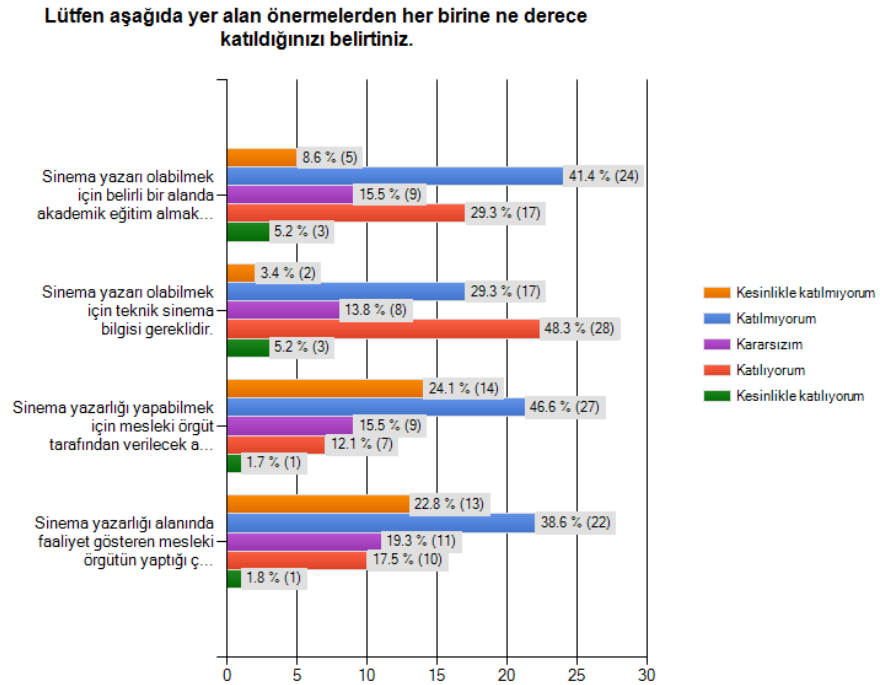
şartlar göz önüne alınarak, yazarların anketin yapıldığı süre zarfında SİYAD üyesi olmadıkları, fakat şartları sağladıktan sonra ileride üye olmak isteyebilecekleri düşünülmüş ve SİYAD'a üye olmayan yazarlara, üye olmayı düşünüp düşünmedikleri sorulmuştur. SİYAD'a üye olmadığını belirten 25 yazardan 16'sı bu soruya hayır cevabını verirken, 9'u evet cevabını vermiştir. Bu durumda SİYAD üyesi olmayan sinema yazarlarının bu durumunun, %64 oranla kendi tercihlerinden kaynaklandığı sonucuna ulaşılabilir.

Anketin ikinci bölümünde ilk olarak yazarlara bilgi tabanı, mesleğe giriş ve mesleki örgütle ilgili dört önerme verilmiştir (Tablo 10). 'Sinema yazarı olabilmek için belirli bir alanda eğitim almak gereklidir' şeklindeki önermeye yazarların %8,6'sı kesinlikle katılmadığını, %41,4'ü katılmadığını, %29,3'ü katıldığını, %5,2'si kesinlikle katıldığını belirtirken %15,5'i ise kararsız olduğunu belirtmiştir. Akademik seviyede sinema/iletişim alanında eğitim alanların bu önermeyi ne şekilde derecelendirdiğine bakıldığında ise, yazarların önermeye %33,3 oranıyla katılmadığı, %29,6 oranında ise katıldığı görülmektedir. Kesinlikle katılmadığını ve katıldığını söyleyenlerin oranları ise her biri %7,4 olacaktır. Böylece sinema yazarlarının, sinema/iletişim alanında eğitim almış olsun ya da olmasın, sinema yazarı olabilmek için belli bir alanda akademik eğitim almanın gerekliliğine inanmadıkları görülmektedir.

Sinema yazarlarının bilgi tabanı ile alakalı diğer bir önerme olan 'Sinema yazarı olabilmek için teknik sinema bilgisi gereklidir' şeklindeki önermeye, yazarların %48,3'ü katıldığını belirtirken, %29,3'ü katılmadığını

belirtmiştir. Yazarlar, akademik seviyede sinema/iletişim eğitiminin gerekli olduğunu düşünmeseler de, teknik sinema bilgisinin gerekli olduğunu düşünmektedirler. Bu anlamda sinema yazarı olmak isteyen kişinin bu teknik bilgiye ilk başta sürekli film izleyerek ve bu eylemin üzerine düşünerek, kitap/dergi ve makaleler vasıtasıyla kendini geliştirerek ve film kültürü alanında verilen çeşitli seminerlere katılarak ulaşabileceği söylenebilir.

Mesleki örgütle alakalı olarak, ‘Sinema yazarlığı yapabilmek için mesleki örgüt tarafından verilen akreditasyon gerekli olmalıdır’ şeklindeki önermeye, yazarlar %70,7 oranında kesinlikle katılmadıklarını ve katılmadıklarını söylerken, yazarların %13,8’i kesinlikle katıldıklarını ve katıldıklarını, yazarların %15,5’i ise kararsız kaldıklarını belirtmişlerdir.



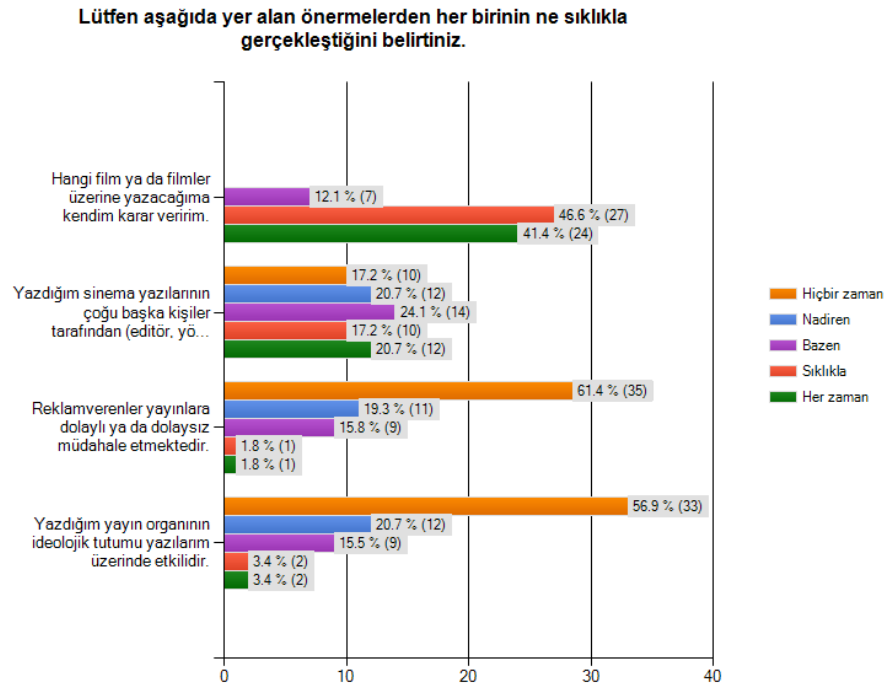
Tablo 10

‘Sinema yazarlığı alanında faaliyet gösteren mesleki örgütün yaptığı çalışmalar yeterlidir’ şeklindeki önermeye yazarların %61,4’ü kesinlikle katılmadığını ve katılmadığını belirtirken, katıldıklarını ve kesinlikle katıldıklarını belirten yazarlar ile kararsız kalan yazarların oranı aynıdır: %19,3. Mesleki örgütün çalışmalarının yeterli olup olmadığı ile ilgili bahsedilen önermeye SİYAD üyelerinin nasıl cevap verdiklerine bakıldığında, yazarlar %47,1 oranında kesinlikle katılmadıklarını ve katılmadıklarını belirtirlerken, %32,3 oranında yazarların kesinlikle katıldıklarını ve katıldıklarını belirttikleri, yazarların %20,6 oranındaki kısmının ise kararsız kaldığı görülmektedir. Böylece, tüm yazarlar içerisinde kesinlikle katılıyorum ve katılıyorum şeklinde yorum yapan 11 yazarın, SİYAD üyesi olduğu görülebilmektedir. Hem tüm yazarlar, hem de SİYAD üyesi yazarlar üzerinden bakıldığında, yazarlar tarafından mesleki örgütün çalışmalarının yetersiz olduğu düşünülmektedir.

Tablo 11’de görülebileceği gibi, sinema yazarlarına mesleki özerklik faktörü ile ilgili olarak dört önerme verilmiştir. Verilen bu önermelerden ‘Hangi film ya da filmler üzerine yazacağıma kendim karar veririm’ önermesi için yazarlar, %88 oranında ‘her zaman’ ve ‘sıklıkla’ seçeneklerini işaretlemişlerdir. %12 oranında yazar ise, ‘bazen’ seçeneğini işaretlemiştir. Bu önermeyle alakalı olarak, ‘hiçbir zaman’ ve ‘nadiren’ seçeneğini işaretleyen yazar ise hiç yoktur.

‘Yazdığım sinema yazılarının çoğu başka kişiler tarafından (editör, yönetici vb.) tekrar gözden geçirilir’ şeklindeki önermeye, ‘sıklıkla’ ve ‘her zaman’ seçeneklerini işaretleyen yazarların oranı %37,9’dur (22 yazar). Aynı

şekilde, ‘hiçbir zaman’ ve ‘nadiren’ seçeneklerini işaretleyen yazarların oranı da %37,9’dur (22 yazar). %24.1 oranında yazar ise, ‘bazen’ seçeneğini işaretlemiştir (14 yazar). Yazarların, sinema yazarlıklarını gerçekleştirdikleri mecralar ile bu önerme arasındaki ilişkiye bakıldığında, ‘her zaman’, ‘sıklıkla’ ve ‘bazen’ seçeneğini işaretleyen yazarların oranının, %70 ile en fazla gazete mecrasını işaretleyen yazarlar arasından olduğu görülmektedir. ‘Nadiren’ ve ‘Hiçbir zaman’ seçeneğini işaretleyen yazarların oranına bakıldığında ise, ilk sırada %46,1 ile dergi, ikinci sırada %41,8 ile internet ve üçüncü sırada %30 ile gazete yazarları yer almaktadır.



Tablo 11

Bu anlamda, sinema yazarlığı alanında en sıkı editoryel denetimin gazete mecrasında yer aldığı, dergi ve internet mecralarında sinema yazarlığı yapanların ise, daha rahat oldukları düşünülebilir.

Sinema yazarlarının mesleki özerklikleriyle ilgili olan, ‘Reklamverenler yayınlara dolaylı ya da dolaysız müdahale etmektedir’ önermesinde yazarlar, %80,7 oranında ‘hiçbir zaman’ ve ‘nadiren’ seçeneklerini işaretlemişlerdir (46 yazar). Diğer seçenekler olan, ‘bazen’, ‘sıklıkla’ ve ‘her zaman’ı işaretleyen yazarların oranı ise, %22,3’tür (11 yazar). Bu önermeye verilen cevaplardan yola çıkarak, sinema yazarlarının reklamveren yönünden herhangi bir baskıya maruz kalmadığı söylenebilir.

‘Yazdığım yayın organının ideolojik tutumu yazılarım üzerinde etkilidir’ önermesiyle ilgili olarak, sinema yazarlarının %77,6’sı ‘hiçbir zaman’ ve ‘nadiren’ seçeneklerini işaretlemişlerdir (45 yazar). Yazarların %15,5’i ‘bazen’ seçeneğini işaretlerken, %6,8’i ‘sıklıkla’ ve ‘her zaman’ seçeneklerini işaretlemişlerdir. Bu önermede işaretlenen seçeneklerle ilgili olarak, sinema yazarlarının büyük bir çoğunluğu, yayın organlarının ideolojik tutumlarının sinema yazıları üzerinde etkisi olmadığını belirtmektedirler.

Bir mesleğin profesyonelleşmesi açısından önemli bir faktör olan mesleki etik faktörü ile ilgili olarak, sinema yazarlarına dört önerme verilmiştir. ‘Sırf belirli bir yönetmen/yapımcı/senarist/oyuncu ile ilişkili olduğu için bir filmin zayıf yönlerini yazmadığım olabilir.’ önermesine yazarların %94,8’i ‘hiçbir zaman’ ve ‘nadiren’ seçeneklerini işaretlerken, %5,2’si ‘bazen’ seçeneğini işaretlemiştir. ‘Sıklıkla’ ve ‘her zaman’ seçeneğini işaretleyen yazar ise hiç yoktur.

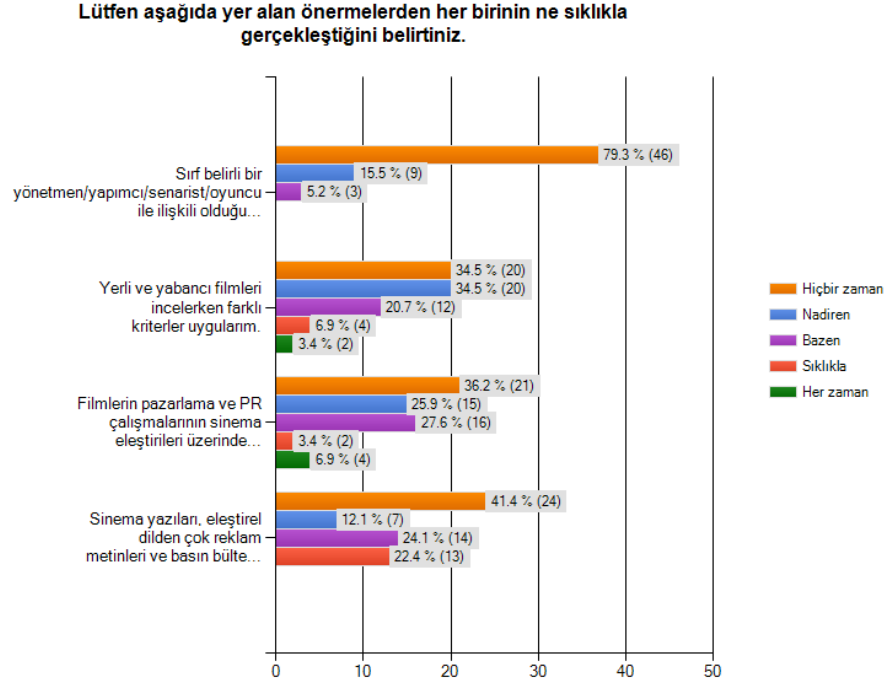
Tarih içerisinde bazı yazarlar, Türkiye sinemasının teknik anlamda yetersizlikler içinde olduğu, şartlar bakımından diğer ülke sinemalarından geride olduğu dönemlerde, Türkiye’de çekilen filmleri eleştirirken daha farklı yaklaşılması gerektiği şeklinde düşünmekteydiler. Elinizdeki çalışmanın birinci bölümünde, bu konuyla alakalı olarak çeşitli ülkelerden yazarların görüşlerine yer verilmişti. ‘Yerli ve yabancı filmleri incelerken farklı kriterler uygulayım.’ önermesinin gerçekleşme sıklığı ile ilgili seçeneklere bakıldığında, yazarların %69’unun ‘hiçbir zaman’ ve ‘nadiren’ seçeneklerini işaretlediği, geri kalan %31 oranında yazarın ise ‘bazen’, ‘sıklıkla’ ve ‘her zaman’ seçeneklerini işaretlediği görülmektedir (Tablo 12).

Anketin sinema yazarları tarafından doldurulmaya devam edildiği süre içerisinde, Hürriyet gazetesi sinema yazarı Ömür Gedik köşesinde bu konuyla alakalı olarak düşünülebilecek şu cümleleri kurmuştur:

“Bir sinema eleştirmeni olarak az can yakmakla, iyimserlikle eleştiriliyorum. İşin profesyonellerini ilgilendiren detaylardaki hataları, izleyen olmasını beklediğim okurların gözüne sokmaya, acımasızca eleştirmeye genelde elim gitmiyor. Bunun yerine izleyenleri mutlu edecek olumlu özellikleri ön plana çıkarıyorum. Sinema yazarları arasında en fazla sete giden, oyuncu ve yönetmenlerle en fazla görüşenlerdenim çünkü, harcanan emeğe birebir tanık olunca saygı ve sempatiyle yaklaşıyorum.” (Hürriyet 08.11.11)

Gedik’in bu sözleri, yerli ve yabancı filmleri incelerken takınılan farklı tutum ve filmin yapımında yer alan kişilerle alakalı olarak takınılan farklı tutumun varlığını kanıtlar niteliktedir. Gedik gibi, bu tutuma sahip olduğunu

kabul eden ve arkasında duran yazarlar elbette vardır. Gedik’in, “sinema yazarları arasında en fazla sete giden” sinema yazarı olduğunu belirtmesi ile, ankette yer alan bir sonraki önermenin de alakalı olduğu söylenebilir.



Tablo 12

Birçok ülkede filmlerin PR çalışmaları ile ilgili olarak yazarlar ve gazeteciler filmlerin setlerine çağırılmakta, filmin yapım ekibiyle özel buluşmalar gerçekleştirilmektedirler. Türkiye’de de, belki Hollywood’da olduğu kadar şaşıaalı olmasa da, yazarlar bu şekilde setlere ve buluşmalara davet edilmektedirler. ‘Filmin pazarlama ve PR çalışmalarının sinema eleştirileri üzerinde etkisi vardır’ şeklindeki önerme ile ilgili olarak, %36,2 oranında yazar ‘hiçbir zaman’ seçeneğini işaretlerken, %54,5 oranında yazar ‘nadiren’ ve ‘bazen’ seçeneklerini işaretlemiş, %10,3 oranında yazar ise ‘sıklıkla’ ve ‘her zaman’ seçeneklerini işaretlemiştir. Önermeyi

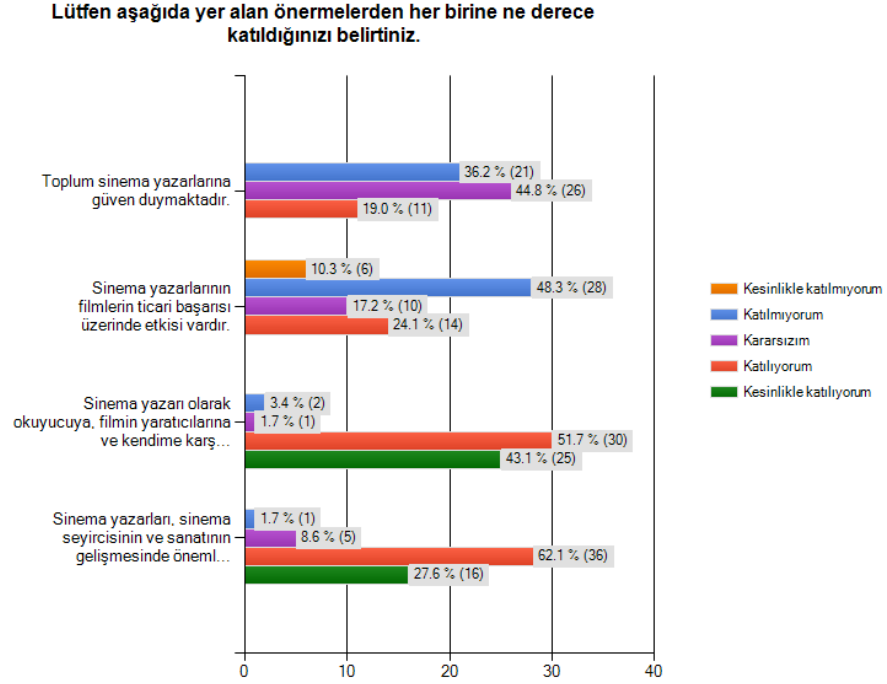
değerlendiren yazarların yarısından fazlası, çok sık olmasa da, pazarlama ve PR faaliyetlerinin sinema eleştirisi üzerinde etkisi olduğunu düşünmektedir.

Sinema yazılarının, başta majör yayın organlarında olmak üzere, eleştirel dilden uzaklaşarak, daha çok tanıtım yazılarına dönüştüğü görüşünden hareketle oluşturulan, ‘Sinema yazıları, eleştirel dilden çok reklam metinleri ve basın bültenlerini temel almaktadır’ önermesi için, yazarların %41,4’ü ‘hiçbir zaman’ seçeneğini işaretlemişlerdir. Yazarların %12,1’i ‘nadiren’, %24,1’i ‘bazen’ ve %22,4’ü ‘sıklıkla’ seçeneklerini işaretlerken, ‘her zaman’ seçeneğini işaretleyen yazar ise olmamıştır. Önermeyi derecelendiren sinema yazarlarının %58,6’sı, farklı sıklıklarla olmakla birlikte sinema yazılarının eleştirel dilden çok reklam metinleri ve basın bültenlerini temel aldığını düşünmektedir.

Mesleki profesyonelleşme açısından sinema yazarlarının sosyal rol ve etkilerine bakıldığında, ‘Toplum sinema yazarlarına güven duymaktadır.’ önermesinde yazarlar, %44,8 oranıyla en fazla ‘kararsızım’ seçeneğini işaretlemişlerdir. Bu seçeneğin ardından %36,2 oranıyla ‘katılmıyorum’, %19 oranıyla ‘katılıyorum’ seçenekleri gelirken, ‘kesinlikle katılmıyorum’ ve kesinlikle katılıyorum seçeneklerini işaretleyen yazarın olmadığı görülmektedir. Toplumun sinema yazarlarına güveni konusunda yazarların görüşleri, kararsızlığın ardından güven duyulmadığı şeklindedir.

Sinema yazarlarının filmlerin gişe performansları ve ticari başarıları üzerinde etkisi olup olmadığı çokça konuşulmuş, tartışılmıştır. ‘Sinema yazarlarının filmlerin ticari başarısı üzerinde etkisi vardır’ önermesi

yazarlara yöneltildiğinde, %58,6 oranında ‘kesinlikle katılmıyorum’ ve ‘katılmıyorum’ seçeneklerinin, %24,1 oranında ‘katılıyorum’ seçeneğinin, %17,2 oranında ise ‘kararsızım’ seçeneğinin işaretlendiği görülmektedir.



Tablo 13

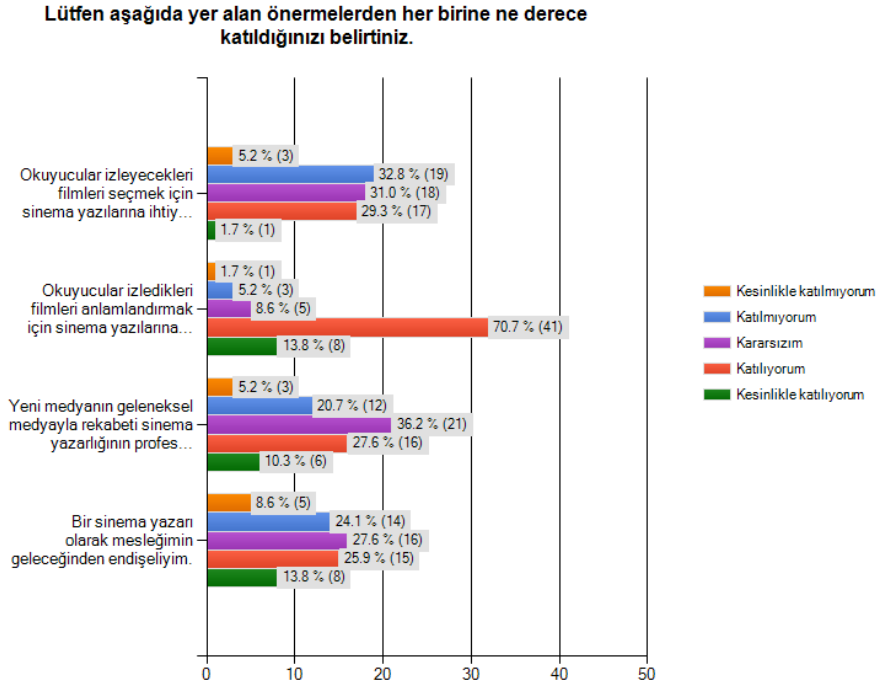
Önermeyi derecelendiren yazarların çoğunluğu, filmlerin ticari başarısı üzerinde etkileri olmadığını düşünmektedirler.

FIPRESCI’nin yayın organı Undercurrent’ın editörlüğünü de yapan sinema yazarı Chris Fujiwara (2010), sinema yazarının; okuyucuya, yönetmenle kişisel ilişkisinden bağımsız olarak yönetmene, sinema dünyasının insanlarına ve kendine karşı sorumlu olduğunu söylemektedir. Mesleki profesyonelleşme anlamında önemli olan sosyal sorumluluk bilinciyle alakalı olarak, Fujiwara’nın bu görüşünden hareketle oluşturulan ‘Sinema

yazarı olarak okuyucuya, filmin yaratıcılarına ve kendime karşı sorumluluğum vardır' önermesi için yazarlar, %94,8 oranında 'kesinlikle katılıyorum' ve 'katılıyorum' seçeneklerini işaretlemişlerdir. Yazarların %3,4'ü önermeye katılmadığını belirtirken, %1,7'si kararsız kalmış, kesinlikle katılmadığını belirten yazar ise olmamıştır. Bu anlamda yazarların sinema yazarlığı mesleklerini belli bir sorumluluk bilincinde yürüttükleri şeklinde bir yorum yapılabilir.

'Sinema yazarları, sinema seyircisinin ve sanatının gelişmesinde önemli bir role sahiptir' önermesi için, yazarların %89,7'si 'kesinlikle katılıyorum' ve 'katılıyorum' seçeneklerini işaretlerken, %8,6'sı kararsız kalmış, %1,7'si de katılmadığını belirtmiştir. Sinema yazarları, belirli bir sorumluluk bilincine sahip olmakla birlikte, sinema sanatının ve seyircisinin gelişmesi konusunda da önemli bir role sahip olduklarını düşünmektedirler. Bu bağlamda hem sosyal etki ve sorumluluklarının hem de üstünlüklerinin farkındadırlar.

Meslek sahiplerinin profesyonelliklerine etki eden faktörlerden biri de üstünlüktür. Meslek sahibinin uzmanlık bilgisi doğrultusunda, hedef kitlesine hizmet verirken sahip olduğu güven, profesyonelliği üzerinde etkilidir. Bu konu ile ilgili olarak, sinema yazarlarına verilen önermelerden 'Okuyucular izleyecekleri filmleri seçmek için sinema yazılarına ihtiyaç duyarlar' için yazarların %38'i 'kesinlikle katılmıyorum' ve 'katılmıyorum' seçeneklerini işaretlerken, 'kararsızım' seçeneğini işaretleyenler ile 'katılıyorum' ve 'kesinlikle katılıyorum' seçeneğini işaretleyen yazarların oranı aynıdır: %31.



Tablo 14

‘Okuyucular izledikleri filmleri anlamlandırmak için sinema yazılarına ihtiyaç duyarlar’ önermesine yazarların %84,5’i kesinlikle katıldığını ve katıldığını belirtirken, %8,6 oranında yazar kararsız kalmış, %6,9 oranında yazar ise kesinlikle katılmadığını ve katılmadığını belirtmiştir. Bu anlamda yazarların, okuyucuların film seçimlerini sinema yazıları üzerinden yapmadıklarını düşünmeleri ile yazarların filmlerin ticari başarısı ile ilgili önerme konusundaki görüşlerinin aynı doğrultuda olduğu söylenebilir. Yazarlar, sinema yazılarının bir ticari araç olduğundan çok, okuyucuları sinema sanatı üzerine düşünmeye sevk eden bir araç olarak görmektedirler.

Yeni bir medya olarak internetin var olmaya başlaması ve zaman içerisinde geleneksel medya için bir tehdit haline dönüştüğü görüşü,

geleneksel medyada çalışan kişileri etkilediği gibi, sinema yazarlığı alanında da etkili olmuştur. Gazetelerdeki küçülme, dergilerin birer birer kapanması, sinema yazarlarının daha yeri doldurulabilir olarak görülmesine yol açmıştır. İlgi çeken bir sanat ve eğlence aracı olan sinema üzerine herkesin yazabileceği görüşünün, sinema yazarlığı alanındaki profesyonelliği etkilediği söylenebilir. Bu bağlamda, yazarlara yöneltilen önermelerden ‘Yeni medyanın geleneksel medyayla rekabeti sinema yazarlığının profesyonelleşmesini olumsuz etkilemektedir’ ile ilgili olarak, %37,9 oranında yazar kesinlikle katıldığını ve katıldığını, %36,2 oranında yazar kararsız kaldığını belirtirken, %25,9 oranında yazar ise kesinlikle katılmadığını ve katılmadığını belirtmiştir. Sonuçlara bakıldığında, yazarların yeni medya ve geleneksel medya arasındaki rekabetin, sinema yazarlığının profesyonelleşmesi üzerindeki olumsuz etkisine katılan yazarların, kararsız kalan yazarları az bir oranla geçtiği görülmektedir. Bu bağlamda verilen ve anketin son önermesi olan, ‘Bir sinema yazarı olarak mesleğimin geleceğinden endişeliyim’ önermesine, yazarların %39,7’si kesinlikle katıldığını ve katıldığını, %32,7’si kesinlikle katılmadığını ve katılmadığını, %27,6’sı ise kararsız kaldığını belirtmiştir. Mesleklerinin geleceğine yönelik olarak, sinema yazarları arasındaki en büyük çoğunluğun endişeli olduğu söylenebilir.

6 – SONUÇ

Elinizde tuttuğunuz bu çalışmada, Türkiye’de sinema yazarlığı mesleği alanındaki profesyonelleşme düzeyinin araştırılması amacıyla, sinema yazarlarına bir anket çalışması uygulanmıştır. Meslekler sosyolojisi alanındaki yazarların meslek olma ve profesyonelleşme süreçleri ile ilgili görüşlerinden yararlanılarak oluşturan anket çalışmasında 13 soru ve 20 önerme yer almıştır. Anket, gazete, dergi, radyo, internet ve televizyon mecralarında yer alan yaklaşık 100 sinema yazarına e-posta yoluyla ulaştırılmıştır. Ankete 60 yazar katılım göstermiş, bu yazarlardan 58’i anketi tamamlamış, 2’si ise anketi yarım bırakmıştır. Anketin sonuçlarına göre, sinema yazarlarının eğitim seviyesi yüksektir. Ankete katılan sinema yazarlarının neredeyse tamamı lisans, yüksek lisans ve doktora olmak üzere farklı eğitim seviyelerine sahiptir. Bu eğitimleriye doğru orantılı olarak, yazarların yine neredeyse tamamı yabancı dil bilmektedir.

Bir sinema filmini inceleyebilmek için, yazarların sinema teknik bilgisinin yanısıra geniş bir genel kültüre ve bilgi birikimine sahip olması gerektiği açıktır. Ankete katılan yazarların eğitim gördükleri alanlar oldukça çeşitli olmakla birlikte, farklı disiplinlerden geldikleri görülmektedir. Ankete katılan yazarların neredeyse yarısı, sinema/iletişim alanında eğitim almış olsa da, yazarların büyük bir çoğunluğu sinema yazarı olabilmek için belirli bir alanda eğitimin gerekli olduğunu düşünmemektedir. Buna karşılık yazarların büyük bir kısmı, teknik sinema bilgisinin gerekli olduğunu düşünmektedir.

Bir meslek sahibi olmanın sonucunda kişi, öncelikli olarak hayatını geçindirebilmeyi beklemektedir. Fakat Türkiye’de sinema yazarlığı alanına bakıldığında, bu durumun gerçekleştiğini söyleyebilmek pek mümkün değildir. Anket sonuçları, yazarların sadece sinema yazarlığından geçinemediklerini, büyük bir çoğunluğunun geçmişte ya da şimdiki zamanda, sürekli ya da aralıklı olarak başka işler yaptıklarını göstermektedir. Bu konuyla alakalı olarak, yazarların istihdam şekilleri ve ücret alma biçimlerinin de sorunlu olduğu görülmektedir. Yazarların büyük bir çoğunluğu telifle ya da ücret almadan bu mesleği sürdürmektedir. Bu durumun sadece sinema yazarlarına özgü olduğunu söylemek doğru olmayacaktır. Türkiye’de basının her alanında mevcut olan istihdam ve ücret sorunlarına ilişkin olarak yapılmış çalışmalar da bu durumu kanıtlar niteliktedir (Gökalp, 1993; Gökçek, 2000; Emre, 2009; Karahisar 2007; Kılınç, 1994; Türkkantos, 2003; Yöyen, 2007)

Gelişen ve değişen medya ortamlarına, yazarların da ayak uydurması gereklidir. Bu da yazarları, birden çok mecrada aktif olmaya yöneltmektedir. Anket sonuçları yazarların, birden çok mecrada sinema yazarlıklarını sürdürdüklerini göstermektedir. Bu mecralar arasında en çok ağırlığı olanları ise, internet ve dergi oluşturmaktadır.

Ankete katılan sinema yazarlarının çoğunluğunun, sinema ile başka alanlarda da ilgilendiği görülmektedir. En fazla akademik çalışma ve araştırma alanında iş üreten bu yazarların çoğunluğunu, sinema alanında eğitim alan yazarlar oluşturmaktadır. Bu anlamda yazarların, meslekleri ile

ilgili olarak, sürekli devam eden araştırma ve gelişim sürecine katkı sağladıkları söylenebilir.

Mesleklerin profesyonelliği için var olması gereken önemli öğelerden biri, mesleki örgütün varlığı ve çalışmalarıdır. Bu bağlamda, Türkiye’de sinema yazarlığı alanında faaliyet gösteren SİYAD’a, ankete katılan yazarların çoğunluğunun üye olduğu görülmektedir. Üye olmayanların çoğunluğunun ise, ileriki bir tarihte üye olmayı istememesi düşündürücü bir sonuçtur. Yazarlar, mesleği yapabilmek için mesleki örgüt tarafından verilecek akreditasyona gerek olmadığını belirtirlerken, hem SİYAD üyeleri hem de üye olmayan yazarların büyük bir çoğunluğu, SİYAD’ın çalışmalarının yeterli olmadığını düşünmektedir.

Anket sonuçları üzerinden mesleki özerklik faktörüne bakıldığında, yazarların, yazacakları filmleri büyük bir çoğunlukla kendilerinin seçtiği görülmektedir. Yazarların, yazılarının üzerinde reklamveren baskısının ve yayının ideolojik etkisinin olmadığını düşündükleri sonucuna ulaşılmaktadır. Yazarların çoğunluğunun internet mecrasında yer alması ve internetin daha özgür bir alan sunması, bu durumun nedenlerinden biri olarak görülebilir.

Mesleki profesyonellekle ilgili olarak düşünülmesi gereken faktörlerden biri de etikdir. Kişilerin belirli etik kurallar dahilinde mesleklerini icra etmesi, profesyonellikleri açısından önemlidir. Ankete katılan yazarların büyük bir çoğunluğu, sırf belirli bir yönetmen/yapımcı/senarist/oyuncu ile alakalı olduğu için, filmin zayıf

yönlerini yazmamazlık etmediğini söylemiştir. Buna karşılık büyük bir çoğunluk, farklı sıklıklarla olmakla birlikte, yerli ve yabancı filmleri incelerken farklı kriterler uyguladığını belirtmiştir. Sinema yazarlığı ve etik alanında düşünülebilecek öğelerden PR ve pazarlama faaliyetleri ile ilgili olarak yazarların ankete katılımlarına bakıldığında, PR ve pazarlama faaliyetlerinin, farklı sıklıklarla olmakla birlikte, sinema yazıları üzerinde etkili olduğu ve yazarların, kimi zaman sinema yazılarının temelini bu faaliyetlerin oluşturduğunu düşündükleri görülebilir.

Meslekte profesyonelliğin göstergelerinden biri de, toplum tarafından o mesleğe ihtiyaç ve meslek sahiplerine duyulan güvendir. Bu bağlamda, sinema yazarlarının çoğunluğu, toplumun kendilerine güven duyduğu konusunda kararsız kalmıştır. Yazarların bir kısmı da, toplum tarafından kendilerine güven duyulmadığı görüşündedir. Bu hususta, PR ve pazarlama faaliyetleri ile birlikte, sinema yazılarının tanıtım yazılarına dönüştüğü görüşünün etkisi olabilir. 2000 yılında, Sony Columbia Pictures kreatif direktörü Matthew Cramer, eski okul arkadaşı David Manning'in adını kullanarak sahte bir sinema yazarı yaratmış ve şirketinin o dönemde yapımını gerçekleştirdiği filmlerden bazılarının tanıtım çalışmalarında, bu sahte sinema yazarının filmlerle ilgili olumlu yorumlarını kullanmıştı (Brodeser ve Shprintz, 2001: 2). Newsweek dergisinin ortaya çıkardığı bu olay, PR ve pazarlama taktikleri ile sinema yazarları arasındaki ilişkiyi ve toplumun sinema yazarlarına güveninin sarsılmasını göstermesi açısından önemli bir örnektir.

Toplum tarafından mesleğe ihtiyaç duyulması bağlamında sinema yazarlığına bakıldığında, sinema yazarlarının büyük bir çoğunluğu, filmlerin ticari başarılarının üzerinde etkilerinin olmadığını düşünmektedir. Aynı şekilde izleyicilerin de filmleri seçmek için sinema yazılarını kullanmadıkları düşünülmektedir. Buna karşılık sinema yazarları sinema yazılarını yazarken, okuyucuya, filmin yaratıcılarına ve kendilerine karşı sorumlu olduklarını düşünmekte, sinema seyircisinin ve sanatının gelişiminde önemli bir role sahip olduklarına katılmakta ve okuyucuların filmleri anlamlandırmak için sinema yazılarına ihtiyaç duyduklarını düşünmektedirler. Buradan hareketle, sinema yazarlarının sosyal etki ve sorumluluklarının farkında oldukları söylenebilir, bu durumu yazıları üzerinde ne kadar uyguladıkları ise tartışılabilir.

Yazarların, sinema yazarlıklarını gerçekleştirdikleri mecralar içerisinde internetin büyük bir oranda yer alması, internetin birçok alanda olduğu gibi sinema yazarlığı alanında da etkisinin varlığını doğrulamaktadır. Bu anlamda yazarların çoğunluğu, yeni medya ve geleneksel medya arasında yaşanan rekabetin sinema yazarlığının profesyonelleşmesini olumsuz etkilediğini düşünürken, mesleklerinin geleceğinden de endişe duymaktadır.

Türkiye’de sinema yazarları üzerinden meslek ve profesyonelleşme bağlamlarında sinema yazarlığına bakıldığında, yazarların bilgi tabanlarının güçlü, mesleki özerkliklerinin yüksek, sosyal etki ve sorumluluklarının farkında oldukları, fakat bunları uygulamada sıkıntılarının olduğu görülmektedir. Bunların yanı sıra, sinema yazarlığı alanında faaliyet

gösteren mesleki örgütün zayıf, istihdam ve ücret konusunun sorunlu ve yeni medya ile geleneksel medya arasındaki rekabetle, sinema yazarlarının gelecek konusunda endişeli olduğu sonuçlarına ulaşıldığı söylenebilir. Sorunlu alanların düzeltilmesi için harekete geçerek çalışmalar yapma açısından mesleki örgüte büyük ölçüde iş düşmektedir. Bu anlamda, mesleki örgütün öncelikle sinema yazarlarının güvenini kazanıp desteklerini alarak, meslek etiğini de göz önünde bulundurarak, sinema yazarlığı alanındaki sorunlara çözüm üretmesi, ve bir meslek olarak sinema yazarlığını koruması, yaşatması ve yüceltmesi gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- Abel, R. (1988). *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology 1907-1939*. NJ: Princeton University Pres.
- Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Aldridge, M. ve Evetts, J. E. (2003). “Rethinking the Concept of Professionalism: The Case of Journalism”. *The British Journal of Sociology*, 54(4), 547-564.
- Arda, E. (2003). *Sosyal Bilimler El Sözlüğü*. İstanbul: Alfa Basım Yayın.
- Arnheim, R. (1999). “The Complete Film”. *Film Theory and Criticism*. Der. Leo Brandy ve Marshall Cohen, New York: Oxford University Pres.
- Atay: (1991). *Film Eleştirisine Dair*. İzmir: İdeart.
- Auster, C. J. (1996). *The Sociology of Work Concepts and Cases*. California: Pine Forge Pres.
- Aydın, H. (1989). “Ben Eleştirmen Değilim’ İbrahim Altınsay’la Söyleşi”. *...ve sinema*, Temmuz, 25-26.
- Aydın, M.Ç. (2002). *Sanatta Eleştirelilik*. İstanbul: Beta Yayınları.
- Barber, B. (1963). “Meslekler Sosyolojisinde Bazı Sorunlar”. *Meslekler ve Sosyoloji*. Der. Zafer Cırhinlioğlu. Ankara: Gündoğan Yayınları, 1996. 43-65.
- Basuroy, S., Chatterjee S. ve Ravid S. A. (2003). “How Critical are Critical Reviews? The Box Office Effects of Film Critics, Star Power, and Budgets”. *Journal of Marketing*, 67.4, 103-117.

- Baumann: (2002). "Marketing, Cultural Hierarchy, and the Relevance of Critics: Film in the United States, 1935-1980". *Poetics*, 30.4, 243.
- Bazin, A. (2000) *Sinema Nedir?* Çev. İbrahim Şener. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Bazin, A. (1995). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. Çev. Nijat Özön. Ankara: Bilgi Yayınları.
- Bek, K. (1996). "Edebiyatımızda Eleştiri Anlayışlarına Öznel Bir Bakış". *Eleştiri ve Eleştiri Kuramı Üstüne Söylemler*. Haz. Mehmet Rifat. İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Bell, M. (2011). "Film Criticism as 'Women's Work': The Gendered Economy of Film Criticism in Britain, 1954-65". *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 31.2, 191-209.
- Biryıldız, E. (2002). *Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002)*. İstanbul: Beta.
- Biryıldız, E. (1985a). "1950'den Günümüze Türk Basınında Film Eleştirisi". *Milliyet Sanat Dergisi*, Yeni Dizi 119, 6-7.
- Biryıldız, E. (1985b). "Nijat Özön'le Sinema Eleştirisi Üstüne..." *Milliyet Sanat Dergisi*, Yeni Dizi 119, 11-12.
- Bordwell, D. (1991). *Making Meaning: Inference and Rethoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Pres.
- Brodeser, C ve Shprintz, J. (2001). "The Man Behind Manning". *Variety*, 383.4, 2.

- Brown, G. (yıl yok). “Criticism: The Birth of the Kinematograph”. *British Film Institute Screenonline*. 29 Ağustos 2011.
<http://www.screenonline.org.uk/film/criticism/criticism1.html>
- Brown, G. (yıl yok). “Criticism: Film Criticism Takes Wing in the 1920s: Iris Barry and Company”. *British Film Institute Screenonline* 29 Ağustos 2011.
<http://www.screenonline.org.uk/film/criticism/criticism3.html>
- Brown, G. (yıl yok). “Criticism: March of the Intellectuals”. *British Film Institute Screenonline* 29 Ağustos 2011.
<http://www.screenonline.org.uk/film/criticism/criticism5.html>
- Canudo, R. (1911). “Birth of a Sixth Art”. *French Film Theory and Criticism*. Yay. Haz. Richard Abel. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988, 58-66.
- Canudo, R. (1923). “Reflections on the Seventh Art”. *French Film Theory and Criticism*. Yay. Haz. Richard Abel. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988, 291-303.
- Carlson, J. C. ve Filloux J. C. (1963). “Fransız Eleştirisine Bir Bakış”
Çev. Salah Bırsel. *Türk Dili Eleştirisi Özel Sayısı*. Temmuz, 574-578.
- Carlson, J. C. ve Filloux J. C. (1984). *Eleştirisi Kuramları*. Çev. Tahsin Yücel. Ankara: Kuzey Yayınları.
- Cirhinlioğlu, Zafer. (1996). *Meslekler ve Sosyoloji*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Corrigan, T. (2008). *Film Eleştirisi El Kitabı*. Çev. Ahmet Gürata. Ankara: Dipnot Yayınları.

- Çınar: (2011). “Türkiye’nin En Özgür Film Eleştirmeni Benim. Cüneyt Cebenoyan’la Söyleşi”. 7 Temmuz 2011
http://www.birgun.net/cultures_index.php?news_code=1302512372&year=2011&month=04&day=11
- Demir, Ö. ve Acar, M. (2002). *Sosyal Bilimler Sözlüğü*. İstanbul: Vadi Yayınları.
- Doherty, Thomas. (2010). “The Death of Film Criticism” *The Chronicle of Higher Education*, 12 Temmuz 2011
<http://chronicle.com/article/The-Death-of-Film-Criticism/64352/>
- Dorsay, A. (1995). *12 Eylül Yılları ve Sinemamız*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Drewry, J. E. (1930). “Is Journalism a Profession?: Some Observations on the Press: In the Negative”. *The Sewanee Review*, 38.2, 191-198.
- Durkheim, E. (1893). “The Division of Labour in Society”. *Readings From Emile Durkheim*. Der. Kenneth Thompson. Oxon: Routledge, 2004.
- Durkheim, E. (1950). “Professional Ethics and Civis Morals”. *Readings From Emile Durkheim*. Der. Kenneth Thomspson. Oxon: Routledge, 2004.
- Eagleton, T. (1985). *Eleştiri ve İdeoloji*. Çev. Esen Tarım ve Serhat Öztopbaş. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eagleton, T. (1996). *The Function of Criticism*. London: Verso.
- Ebert, R. (1997). “Movie Answer Man” Rogerebert.com 15 Aralık 2011.
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19970713/ANSWERMEN/707130301>

- Eliashberg, J. ve Shugan: M. (1997). "Film Critics: Influencers or Predictors?" *Journal of Marketing*, 61, 68-78.
- Emre, H. (2009) Türkiye'deki gazetecilerde profesyonellik düzeyinin belirlenmesine yönelik bir alan araştırması. Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi.
- Engel, H. M. (1970). "Professionalism in Training and Development". *Training and Development Journal*, 18-20.
- Farber: (1976). "The Power of Movie Critics". *American Scholar*, 45.3, 419.
- Fossen, I. (2009). Andrew Sarris and Pauline Kael: The Duel For the Soul of American Film Criticism. Yüksek Lisans Tezi, Høgskolen i Lillehammer.
- Freidson, E. (1984). "Mesleksel Kontrolün Değişen Doğası" *Meslekler ve Sosyoloji*. Der. Zafer Cihirlioğlu. Ankara: Gündoğan Yayınları, 1996, 99-127.
- French, P. (2007) "Film fans will always have Paris" *The Observer*.
<http://www.guardian.co.uk/film/2007/oct/28/features.review>
- Fujiwara, C. (2010). "The Ethics of Film Criticism". *Undercurrent*, 6. 12 Ağustos 2011
http://www.fipresci.org/undercurrent/issue_0609/fujiwara_ethics.htm
- Gedik, Ö. (2011, Kasım 8). "Testosteron'suz Olmaz". *Hürriyet*. 9 Kasım 2011 <http://www.hurriyet.com.tr/magazin/yazarlar/19188331.asp>

- Geller, A. (Yapımcı), Peary, G. (Yönetmen). (2009). *For the Love of the Movies: The Story of American Film Criticism*. DVD. 80 dak.
İngilizce. ABD: AG Films.
- Gonca, N. (2008). Devletçilik döneminde yayımlanmış sinema dergileri (1932/1939) Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi.
- Gökalp, N. (1993) Türkiye'deki basın işletmelerinde istihdam sorunları.
Yüksek Lisans Tezi. Ege Üniversitesi.
- Gökçek, N. (2000) Türkiye`de basın çalışanlarının iş ilişkileri ve sorunları.
Doktora Tezi. Anadolu Üniversitesi.
- Göktürk, A. (1963). “İngiliz Eleştirisine Bir Bakış”. *Türk Dili Eleştiri Özel Sayısı*, Temmuz, 639-643.
- Görgün, Ayten. (2009) "Türkiye'de Yeni Bir İletişim Eğilimi: Spin Doctors", II. Ulusal Halkla İlişkiler Sempozyumu, Kocaeli Üniversitesi, s.343-379.
- Haug, M. R. (1973). “Profesyonelleşmeme: Gelecek İçin Alternatif Bir Hipotez”. *Meslekler ve Sosyoloji*. Der. Zafer Cırhinlioğlu. Ankara: Gündoğan Yayınları, 1996.
- Haywood-Farmer, J ve Stuart, F.I. (1990). “An Instrument to Measure the Degree of Professionalism in a Professional Service”. *The Service Industries Journal*, 10.2, 336-347.
- Hughes, E. C. (1963). “Meslekler”. *Meslekler ve Sosyoloji*. Der. Zafer Cırhinlioğlu. Ankara: Gündoğan Yayınları, 1996. 25-41.
- James, N. (2008). “Who Needs Critics?”. *Sight & Sound*, Ekim. 18 Ağustos 2011. <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49479>

- Karahisar, T. (2007) Türkiye'de basın çalışanlarının yasal ve sosyal hakları ile istihdam problemleri. Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi.
- Karasu, K. (2001). *Profesyonelleşme Olgusu ve Kamu Yönetimi*. Ankara: Mülkiyeliler Birliği Yayınları.
- Keen, A. (2007). *The Cult of the Amateur*. New York: Doubleday.
- Kılınç, K. (1994) Türk basınında istihdam ve ücret politikası. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi.
- Kıraç, R. (2009). *Sinemayı Yazan Adam: Atilla Dorsay*. İstanbul: Say Yayınları.
- Kutlar, O. (1985). “Sinema Yazarı-Film Eleştirmeni”. *Milliyet Sanat Dergisi*, Yeni Dizi 119, 5.
- Lentz, T. M. (1973). “Search for Cinema: Film Criticism in the 30s and 40s” *Journal of the University Film Association* 25: 4, 69-71, 84.
- Levy, E. (yıl yok). “Is Serious Film Criticism Dying?” 29 Temmuz 2011. <http://www.emanuellevy.com/comment/is-serious-film-criticism-dying-3/>
- Light, D ve Levine: (1988). “Tıp Mesleğinin Değişen Yanı: Kuramsal Bir İnceleme”. *Meslekler ve Sosyoloji*. Der. Zafer Cırhinlioğlu. Ankara: Gündoğan Yayınları, 1996. 169-196.
- Lovgren, Stefan. (1997). “Beware of those gushing one-liners”. *Christian Science Monitor*, 14.
- Monaco, J. (2006). *Bir Film Nasıl Okunur?* Çev. Ertan Yılmaz. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

- Moran, B. (2004). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moscowitz, J. E. (2000). *Critical Approaches To Writing About Film*. Upper Saddle River, NJ: Prentice-Hall Inc.
- Metin, Z. (1967). “Türkiye’de Sinema Eleştirmesi 1918-1942”. *Yeni Sinema Eleştirme Özel Sayısı*, Temmuz, 13.
- Onaran, A. Ş. (1999). *Türk Sineması 1. Cilt*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Oppenheimer, M. (1973). “Profesyonelin Proleterleşmesi”. *Meslekler ve Sosyoloji*. Der. Zafer Cihirlioğlu. Ankara: Gündoğan Yayınları, 1996. 151-168.
- Ormanlı, O. (2005). *Türk Sinemasında Eleştiri*. İstanbul: Bileşim Yayınları.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*. İstanbul: İmge Kitabevi.
- Özgüç, A. (1988). *Kronolojik Türk Sinema Tarihi 1914-1988*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Özgüven, F. (1989). “...sinema üzerine yazmanın nihai hedefi...” ...ve *sinema*, Temmuz, 22-23.
- Özön, M, N. (1963). “Türk Eleştirisine Bir Bakış”. *Türk Dili Eleştiri Özel Sayısı*, Temmuz, 548-558.
- Özön, N. (1985). *Büyük Dil Klavuzu*. İstanbul: Arkın Yayınevi. Gözden geçirilmiş yeni bas. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.
- Özön, N. (2000). *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Özön, N. (2010). *Türk Sineması Tarihi 1896-1960*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.

- Pack, T. (2006). "Movie Review Sites". *Information Today*, 23.8, 41.
- Parkan, B. (2008). "Professionalism: A Virtue of Estrangement from Self-Activity?" *Journal of Business Ethics*, 78.1-2, 77-85.
- Roberge, J. (2011). "The Aesthetic Public Sphere and the Transformation of Criticism". *Social Semiotics*, 21.3, 435-453.
- Rueschemeyer, D. (1964). "Doktorlar ve Hukukçular: Mesleksel Teorisi Üzerine Bir Yorum". *Meslekler ve Sosyoloji*. Der. Zafer Cihirlioğlu, Ankara: Gündoğan Yayınları, 1996. 81-97.
- Scognamillo, G. (1967). "Türk Sinemasında Eleştirme 1952-1967". *Yeni Sinema Eleştirme Özel Sayısı*, Temmuz, 17-19.
- Şensoy, C. (1967). "Türk Sinemasında Eleştirme 1942-1952". *Yeni Sinema Eleştirme Özel Sayısı*, Temmuz, 14-16.
- Tice, E. (2011). "Giovanni Scognamillo 'Sinema Türkiye'de Ciddiye Alınmadı.'" *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*, 23, 46-51.
- <http://www.hayalperdesi.net/edergi/default.aspx?dergiid=23>
- Töre, E. Ö. (2010). "İstanbul'da Kültür Ekonomisini Döndüren Çarklardan Biri: Film Endüstrisi". *İstanbul Kültür Mirası ve Kültür Ekonomisi Envanteri*, 2 Eylül 2011.
- http://istanbulkulturenvanteri.gov.tr/files/yayinlar/ISTANBULDA_FILM_ENDUSTRISI.pdf
- Tunç, E. (2006). Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005). Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Türkkantos, S. (2003) Basında istihdam problemleri. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi.

- White, A. (2010). "Do Movie Critics Matter?". *First Things: A Monthly Journal of Religion & Public Life*, 202, 16-18.
- Wilensky, H. L. (1964). "The Professionalization of Everyone". *The American Journal of Sociology*, 70.2, 137-158.
- Williams, R. (2006). *Anahtar Sözcükler: Kültür ve Toplumun Sözvarlığı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wolper, A. (2004). "Two Thumbs Down on Blurbing U.S.A." *Editor & Publisher*, 137.1, 21.
- Yöyen, B. (2007) Türkiye'de basın çalışanlarının istihdam sorunlarının incelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Yücel, T. (2007). *Eleştiri Kuramları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- "Antalya Film Festivali 'dövüş'le bitti." (1984, Ekim 1). *Milliyet*. Milliyet Online Arşiv, 29 Ağustos 2011.
- "Başarılı Bir Film Eleştirisi Nasıl Olmalıdır?" (1985). *Milliyet Sanat Dergisi*. Yeni Dizi 119, 8-11.
- Dictionary Larousse (1993). Yayın Müd. Hakkı Devrim, Cilt 5, Milliyet Gazetecilik AŞ.
- "Fear Eats the Soul: The State of Film Criticism". (2010). 29 Temmuz 2011. <http://www.berlinaletalentcampus.de/story/53/3553.html>
- "Film Criticism In America Today: A Critical Symposium". (2000). *Cineaste*, 26.1, 27.
- "Film Criticism In The Age Of The Internet: A Critical Symposium". (2008). *Cineaste*, 33.4, 30-46.

- “FIPRESCI Başkan Yardımcısı Alin Taşçıyan” (2010, Ocak 25). 30
Ağustos 2011. <http://www.siyad.org/article.php?id=3326>
- “International Film Criticism Today: A Critical Symposium”. *Cineaste* 31.1
(2005): 30-44.
- Medya Takip Merkezi (2011), Medyada Kadının Yeri Araştırması Basın
Bülteni. 15 Aralık 2011
www.medyatakip.com.tr/UserFiles/File/Basin_bultenleri/MTM_medyada_kadinin_yeri.doc
- “Nasıl Sinema Eleştirmeni Olunur? Atilla Dorsay’la Söyleşi”. Uzman Tv.
20 Temmuz 2011. <http://www.uzmantv.com/nasil-sinema-elestirmeni-olunur>
- “Sinema Eleştirmenliği Üzerine Açık Oturum”. (1963). Çev. Nijat Özön.
Türk Dili Eleştiri Özel Sayısı, Temmuz, 631-638.
- “Sinemacılar Harekete Geçtiler”. (1964, Kasım 19). *Milliyet*. Milliyet
Online Arşiv. 28 Temmuz 2011.
- “Soruşturma 1: Eleştirmecilere Sorular” (1967). *Yeni Sinema Eleştirme Özel Sayısı*, Temmuz, 23-33.
- “Türk Sineması Araştırmalarının Dünü Bugünü” (2011). *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*, 23, 54-69. 15 Eylül 2011.
<http://www.hayalperdesi.net/edergi/default.aspx?dergiid=23>
- Türk Dil Kurumu, *Güncel Türkçe Sözlük*, 10 Eylül 2011,
<http://tdk.org.tr/TR/Genel/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAAF6AA849816B2EF4376734BED947CDE&Kelime=>

Türk Dil Kurumu, *İktisat Terimleri Sözlüğü*, 10 Eylül 2011,

<http://www.tdk.gov.tr/TR/Genel/BelgeGoster.aspx?F6E10F889243>

3CFFAAF6AA849816B2EF07B4BDB15D6B60D5

Türk Dil Kurumu, *Toplumbilim Terimleri*, 9 Eylül 2011,

<http://www.tdk.gov.tr/>

EKLER

EK 1: Sinema Yazarları Derneği SİYAD Tüzüğünden Maddeler

Derneğin Amacı ve Bu Amacı Gerçekleştirmek İçin Dernekçe Sürdürülecek Çalışma Konuları ve Biçimleri İle Faaliyet Alanı

Madde 2

Dernek, ülkemizde ve dünyada sinemanın bir sanat ve toplumsal iletişim aracı ve aynı zamanda önemli bir sanayi ve ticaret alanı olarak gelişmesine katkıda bulunmak, her türlü sinemasal etkinlik içinde, sinema sanatının kendine özgü değerlerinin ve ölçütlerinin korunmasına çalışmak, sinema yazarlığını ve eleştirmenliğini bir meslek olarak tüm yazılı, elektronik ve görsel medyalar içinde kabul ettirmek ve varlığını güçlendirmek amacı ile kurulmuştur. Dernek yukarıda belirtilen amaçlar doğrultusunda, her yıl sinema alanında yılın en başarılı yapıt, sanatçı ve emekçilerini seçerek ödül verir. Kaliteli ve düzeyli filmlerin ticari piyasa içinde korunmasını sağlayacak önlemlerin alınması konusunda ilgili ve yetkili makamlara tasarılar ve yöntemler önerir. Ulusal ve uluslararası yarışmalara, şenliklere ve organizasyonlara üye göndererek katılır. Dünya sinemasının gelişimini, yayınlar, dergi ve kitaplar aracılığıyla yakından izler. Üyelerini bu gelişmelerden haberi kılmaya çalışır. Galalar, geceler düzenler, kurslar açar. Sinema yazarlığını ve eleştirmenliği teşvik edici her türlü girişimde bulunur. Basın ve TV alanlarında sinema yazarlığının etkin biçimde işlev görmesine çalışır. Sinema konusunda yayın yapar. Dergi, gazete, kaset, videokaset, vcd-dvd ve kitap çıkarır. Gerekirse mülk kiralar veya satın alır.

Film gösterimleri, söyleşiler, paneller ve festival bölümleri tasarlar, organize eder.

Üye Olma Hakkı ve Üyelik İşlemleri

Madde 3

Fiil ehliyetine sahip bulunan ve derneğin amaç ve ilkelerini benimseyerek bu doğrultuda çalışmayı kabul eden ve mevzuatın öngördüğü koşullarını taşıyan her gerçek ve tüzel kişi bu derneğe üye olma hakkına sahiptir. Ancak, yabancı gerçek kişilerin üye olabilmesi için Türkiye’de yerleşme hakkına sahip olması da gerekir. Onursal üyelik için bu koşul aranmaz. Dernek başkanlığına yazılı olarak yapılacak üyelik başvurusu, dernek yönetim kurulunca en çok otuz gün içinde üyeliğe kabul veya isteğin reddi şeklinde karara bağlanır ve sonuç yazıyla başvuru sahibine bildirilir. Başvurusu kabul edilen üye, bu amaçla tutulacak deftere kaydedilir. Günlük, haftalık aylık (ücretli, ücretsiz) gazete ve haftalık, aylık (ücretli, ücretsiz) dergilerde ve internet ortamında sinema sanatıyla ilgili yazıları, eleştirileri ve araştırmaları yayımlanan; radyo ve televizyon programlarında film yorumları, sinema üzerine araştırmaları ve görüşleri yayınlanan kişilerdir. Üniversitelerin Güzel Sanatlar ve İletişim fakültelerinde sinema alanında öğretim veren ve bu yerleşkeler kapsamındaki yayınlarda sinema üzerine yazıları ve film eleştirileri yayımlananlar da asli üye kapsamındadır. Bunların dışında periyodik olarak yazıları ya da görüşleri yayımlanmayıp basılı bir sinema kitabının yazarı, ana konusu sinema olan bir basılı yayının kurucusu ya da sahibi, sinema içerikli bir televizyon programının hazırlayıcısı ve radyoda yayınlanan bir sinema programının hazırlayıcısı ile

sinema alanında hizmet veren bir internet sitesinin kurucusu olanlar da yazının devamında belirtilen özellikler çerçevesinde asli üye olabilirler. En az üç ayda bir yayımlanan herhangi bir basılı yayın organında dört yıl süreyle en fazla doksan gün aralıkla yazıların yayımlanmış olması, elektronik ortamda yayınlanan dergi, internet sitesi, blog ya da portalların biri veya birden fazlasında dört yıl süreyle en fazla otuz gün aralıkla yazılarının yayımlanmış olması ve sinemayla ilgili bir televizyon programının, radyo programının, günlük, haftalık ya da aylık bir gazetenin, haftalık, aylık, üç aylık bir derginin ya da elektronik ortamda yayın yapan bir internet sitesi, portal ve e-dergi'nin künyesinde adının, ayrı sayı ve programlarda en az on iki kez, internet sitesi, portallarda en az bir yıl süreyle; hazırlayan, genel yayın yönetmeni, ünvanlarıyla yer alıyor olması da asil üye olabilmek için aranan şartlardandır. Derneğin asıl üyeleri, derneğin kurucuları ile müracaatları üzerine yönetim kurulunca üyeliğe kabul edilen kişilerdir. Derneğe maddi ve manevi bakımdan önemli destek sağlamış bulunanlar yönetim kurulu kararı ile onursal üye olarak kabul edilebilir. Onursal üyelerin aidat ödeme, toplantılara katılma zorunluluğu ve seçimlerde oy verme zorunluluğu bulunmamaktadır.

EK 2: Uluslararası Sinema Yazarları Federasyonu FIPRESCI Tüzüğünden Maddeler

Federasyonun Amacı

Madde 1

Farklı ülkelerde film kültürünün tanıtımı ve gelişmesi ve profesyonel çıkarların korunması amacıyla bir araya gelmiş profesyonel film eleştirmenleri ve film gazetecilerinin organizasyonları, Uluslararası Sinematografik Basın Federasyonu (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique - FIPRESCI)'yi oluşturur. Bu oluşum 5 Haziran 1930'da kurulmuştur.

Madde 2

Federasyonun amacı, uluslararası düzeyde 1. Maddede bahsedilen şekilde üyelerinin aktivitelerini desteklemek ve geliştirmektir. Özellikle:

1. Film eleştirisinin, film gazeteciliğinin ve bilginin özgürlüğünü ve etiğini korumak.
2. Sanatsal bir ifade ve kültürel eğitim aracı olarak sinema fikrini tanıtmak ve yayılmasını sağlamak.
3. Film eleştirmenliği ve gazeteciliğinin belirli hakları ve görevlerini tartışmak, tanımlamak ve onaylamak.
4. Bütün ülkelerdeki film eleştirmen ve gazetecileri arasında fikir ve tecrübe alışverişini teşvik etmek ve dolayısıyla ideolojik ve politik farkların ötesinde kalıcı bir diyalogun temellerini oluşturmak.
5. Bu görüşlere uygun tüm dokümanların basımı ve dağıtımını gerçekleştirmek.

Federasyonun Üyeleri

Madde 5

1. Bu federasyon profesyonel film eleştirmen ve gazetecileri için oluşturulmuş ve organize edilmiştir.
2. Federasyonla ilişkisi bulunan organizasyonlar, tüzüklerine film gazeteciliğinin tanımını şöyle yapmalıdırlar: “Günlük gazeteler, süreli yayınlar, kültürel dergiler, radyo, televizyon veya düzenli elektronik yayınlarda film eleştirmenliğine ya da gazeteciliğine düzenli olarak katkıda bulunan her kişi kendi ülkesinde eleştirmen veya gazeteci statüsünde kabul edilir.”
3. İlişkili kurumlar tüzüklerine, film şirketlerinin reklam ve tanıtım faaliyetlerinde direkt veya dolaylı yer alan eleştirmen veya gazetecilerin üye olarak kabul edilemeyeceğini yazmakla yükümlüdür.

Madde 6

Federasyonun aktivitelerinde yer almak isteyen ancak yapım, dağıtım veya reklam şirketleriyle ya da yakın zamanda çekilmiş filmlerle tam zamanlı ya da yarı zamanlı ilişkisi bulunan üyelerin başvuruları kabul edilememektedir. Eğer üyelerin, Federasyonun jürisi bulunan film festivalleri ile ilişkileri varsa başvuruları şartlı olarak kabul edilir ancak söz konusu festivallerde Federasyonun aktivitelerinde yer alamazlar.

EK 3: Anket Soruları

1. Cinsiyetiniz:

- ☐ Kadın
☐ Erkek

2. Yaşınız:

- ☐ 18-24
☐ 25-34
☐ 35-44
☐ 45-54
☐ 55 ve üstü

3. Eğitim durumunuz:

- ☐ Lise
☐ Lisans
☐ Yüksek lisans
☐ Doktora

4. Yabancı dil biliyor musunuz?

- ☐ Evet
☐ Hayır

5. Akademik düzeyde sinema ya da iletişim alanında eğitim aldınız mı?

- ☐ Evet
☐ Hayır

6. Sinema/iletişim dışında eğitim aldıysanız, bu alan ya da alanlar hangileridir? (Birden fazla seçeneği işaretleyebilirsiniz.)

- ☐ Siyaset/Kamu Yönetimi
☐ Sosyoloji/Felsefe/Psikoloji/Tarih
☐ İktisat/İşletme
☐ Dil/Edebiyat
☐ Mimarlık
☐ Mühendislik
☐ Hukuk
☐ Güzel Sanatlar
☐ Fen Bilimleri
☐ Sağlık Bilimleri
☐ Diğer (lütfen belirtiniz)

7. Sinema yazarlığına başlamadan önce başka bir işte çalıştınız mı?

- ☐ Evet
☐ Hayır

8. Sinema yazarlığı yaparken başka bir işte çalışıyor musunuz?

- ☐ Evet
☐ Hayır
☐ Bazen

9. Sinema yazarlığınızı hangi mecra ya da mecralarda gerçekleştiriyorsunuz? (Birden fazla seçeneği işaretleyebilirsiniz.)

- ☐ Dergi
☐ Gazete
☐ İnternet
☐ Televizyon
☐ Radyo

10. Sinema yazarlığınız karşılığında ne şekillerde ücret alıyorsunuz? (Birden fazla seçeneği işaretleyebilirsiniz.)

- ☐ Kadro
☐ Sözleşme
☐ Telif
☐ Ücret Almıyorum

11. Sinema alanında yazarlık dışında başka bir uğraşınız (senaryo, yapım, yönetim, oyunculuk, akademik çalışma, araştırma vs.) oldu mu?

- ☐ Evet
☐ Hayır

Cevabınız evet ise lütfen belirtiniz:

12. Sinema Yazarları Derneği'ne üye misiniz?

- ☐ Evet
☐ Hayır

13. 12. soruya cevabınız hayır ise üye olmayı düşünüyor musunuz?

- ☐ Evet
☐ Hayır

14. Lütfen aşağıda yer alan önermelerden her birine ne derece katıldığınızı belirtiniz.

	Kesinlikle katılmıyorum	Katılmıyorum	Kararsızım	Katılıyorum	Kesinlikle katılıyorum
Sinema yazarı olabilmek için belirli bir alanda akademik eğitim almak gereklidir.	☐	☐	☐	☐	☐
Sinema yazarı olabilmek için teknik sinema bilgisi gereklidir.	☐	☐	☐	☐	☐
Sinema yazarlığı yapabilmek için mesleki örgüt tarafından verilecek akreditasyon gerekli olmalıdır.	☐	☐	☐	☐	☐
Sinema yazarlığı alanında faaliyet gösteren mesleki örgütün yaptığı çalışmalar yeterlidir.	☐	☐	☐	☐	☐

15. Lütfen aşağıda yer alan önermelerden her birinin ne sıklıkla gerçekleştiğini belirtiniz.

	Hiçbir zaman	Nadiren	Bazen	Sıklıkla	Her zaman
Hangi film ya da filmler üzerine yazacağıma kendim karar veririm.	☐	☐	☐	☐	☐
Yazdığım sinema yazılarının çoğu başka kişiler tarafından (editör, yönetici vb.) tekrar gözden geçirilir.	☐	☐	☐	☐	☐
Reklamverenler yayınlara dolaylı ya da dolaysız müdahale etmektedir.	☐	☐	☐	☐	☐
Yazdığım yayın organının ideolojik tutumu yazılarımda yansımaktadır.	☐	☐	☐	☐	☐

16. Lütfen aşağıda yer alan önermelerden her birinin ne sıklıkla gerçekleştiğini belirtiniz.

	Hiçbir zaman	Nadiren	Bazen	Sıklıkla	Her zaman
Sırf belirli bir yönetmen/yapımcı/senarist/oyuncu ile ilişkili olduğum için bir filmin yayıf yönlerini yazmadığım olabilir.	☐	☐	☐	☐	☐
Yerli ve yabancı filmleri incelerken farklı kriterler kullanırım.	☐	☐	☐	☐	☐
Filmlerin pazarlama ve PR çalışmalarının sinema eleştirileri üzerinde etkisi vardır.	☐	☐	☐	☐	☐
Sinema yazıları, eleştirel dilden çok reklam metinleri ve basın bültenlerini temel almaktadır.	☐	☐	☐	☐	☐

17. Lütfen aşağıda yer alan önermelerden her birine ne derece katıldığınızı belirtiniz.

	Kesinlikle katılmıyorum	Katılmıyorum	Kararsızım	Katılıyorum	Kesinlikle katılıyorum
Toplum sinema yazarlarına güven duymaktadır.	☐	☐	☐	☐	☐
Sinema yazarlarının filmlerin ticari başarısı üzerinde etkisi vardır.	☐	☐	☐	☐	☐
Sinema yazarı olarak okuyucuya, filmin yaratıcısına ve kendime karşı sorumluluğum vardır.	☐	☐	☐	☐	☐
Sinema yazarları, sinema seyircisinin ve sanatının gelişmesinde önemli bir role sahiptir.	☐	☐	☐	☐	☐

18. Lütfen aşağıda yer alan önermelerden her birine ne derece katıldığınızı belirtiniz.

	Kesinlikle katılmıyorum	Katılmıyorum	Kararsızım	Katılıyorum	Kesinlikle katılıyorum
Okuyucular izleyecekleri filmleri seçmek için sinema yazılarına ihtiyaç duyarlar.	☐	☐	☐	☐	☐
Okuyucular izledikleri filmleri anlamlandırmak için sinema yazılarına ihtiyaç duyarlar.	☐	☐	☐	☐	☐
Yeni medyanın geleneksel medyaya rekabeti sinema yazarlığının profesyonelleşmesini olumsuz etkilemektedir.	☐	☐	☐	☐	☐
Bir sinema yazarı olarak mesleğimin geleceğinden endişeliyim.	☐	☐	☐	☐	☐

EK 4: Websiteleri ve Online Sinema Dergileri

