

**SİNEMA TARİHYAZIMINA FARKLI BAKMAK
VE
TÜRK SİNEMASI TARİHYAZIMI İÇİN YÖNTEM ARAYIŞI**

Fatma OKUMUŞ

DOKTORA TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Nazlı BAYRAM

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Şubat 2010

DOKTORA TEZ ÖZÜ**SİNEMA TARİHYAZIMINA FARKLI BAKMAK
VE
TÜRK SİNEMASI TARİH YAZIMI İÇİN YÖNTEM ARAYIŞI****Fatma OKUMUŞ**

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Şubat 2010

Danışman: Prof. Dr. Nazlı Bayram

Sinema çalışmalarındaki ‘film kuramı’nın ve ‘film eleştirisi’nin baskınlığı nedeniyle geciken sinema tarihi çalışmaları, bugün, ‘Yeni Film Tarihi’ başlığıyla önem kazanmaktadır.

Çalışma, sinema tarihyazımındaki değişimlerden hareketle, Türk sineması tarihyazımının kapsamını belirleyerek, dışarıda bıraktıklarını da içerebilecek ‘yeni sinema tarihyazımı’ yöntemi arayışındadır.

Çalışmada öncelikle, sinema tarihyazımın, diğer tarih türleriyle bağları saptanarak genel tarihyazımındaki konumu belirlenmiştir. Ardından, uzmanlık alanı olarak sinema tarihyazımı çalışmalarında öne çıkan sanat tarihi, film arşivciliği ve sinema tarihi derslerinin sinema tarihyazımıyla bağlantısı ortaya konulmuştur.

Edinilen bilgiler doğrultusunda, Türk sinema tarihi çalışmaları incelenmiştir. Böylece, Türk sineması tarihyazımının konusu, üzerinde durduğu noktalar ve benimsediği yöntem ortaya konularak, Türk sineması tarihyazımının kapsamı belirlenmiştir. Ardından, Türk sineması için ‘yeni sinema tarihyazım yöntemi’ ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın sonuç bölümünde, sinema tarihyazımının genel özellikleri üzerinde durularak Türk sineması tarihyazımının varolan durumuna ilişkin değerlendirmelerde bulunulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Sinema tarihyazımı, film tarihyazımı, Türk sineması tarihyazımı, sanat tarihi, sinema tarihi dersleri, film arşivciliği, sahipsiz filmler.

ABSTRACT**A DIFFERENT LOOK TO THE CINEMA HISTORIOGRAPHY
AND
SEARCHING A METHOD FOR TURKISH CINEMA HISTORIOGRAPHY****Fatma OKUMUŞ**

Cinema and Television Major

Anadolu University Social Sciences Institute, February 2010

Adviser: Prof. Dr. Nazlı BAYRAM

Due to the dominance of ‘the film theory’ and ‘the film critique’ in the cinema studies, deferred cinema history studies have been gaining importance in the name of ‘New Film History’.

This study, departing from the change in the cinema historiography is in search a method for a new cinema historiography, by determining the content of Turkish cinema historiography and including those stayed outside.

In this study, primarily, the relationship between the cinema historiography with the other history types and the position of cinema historiography within the general historiography has been assigned. Afterwards, the connection between the art history, the film archives and the cinema history courses as specialty areas in cinema historiography with the cinema historiography has been examined.

In accordance with the acquired information, Turkish cinema history studies have been analyzed. Thus, the subject, the scope and the method of Turkish cinema historiography has been put forward and in this way the content of Turkish cinema historiography has been determined. Following, a ‘new cinema historiography’ for Turkish cinema has been suggested.

In the conclusion part, both the general features of cinema historiography and the existing conditions of Turkish cinema historiography have been evaluated.

Key Words: Cinema historiography, film historiography, Turkish cinema historiography, art history, cinema history courses, film archiving, orphan films.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Fatma OKUMUŞ'un "Sinema Tarihyazımına Farklı Bakmak ve Türk Sineması Tarihyazımı için Yöntem Arayışı" başlıklı tezi 26 Mart 2010 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Sinema ve Televizyon** Anabilim Dalında Doktora tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof.Dr.Nazlı BAYRAM
Üye : Prof.Yalçın DEMİR
Üye : Prof.Dr.Nazmi ULUTAK
Üye : Prof.Dr.Seçil BÜKER
Üye : Doç.Dr.Aysun YÜKSEL


Prof.Dr.Ramazan GEYLAN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZ	ii
ABSTRACT	iv
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	vi
ÖZGEÇMİŞ	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem	2
1.2. Amaç	7
1.3. Önem	8
1.4. Varsayımlar	8
1.5. Sınırlılıklar	9
1.6. Yöntem	9
2. BULGULAR VE YORUM	12
2.1. Geleneksel Tarihyazımından Tarihyazımı Çeşitliliğine	12
Tarihyazımı	25
2.1.1.1. Sanat Tarihyazımının Sinema Tarihyazımına Değen	
Noktaları	32
2.1.1.2. Yeni Bir Uzmanlık Alanı: Sinema Tarihyazımı --	38
2.1.1.2.1. Sinema Tarihyazımı İncelemeleri	39
2.1.1.2.2. Sanat Tarihi Açısından Sinema	
Tarihyazımı	60
2.1.1.2.3. Film Arşivciliği Açısından Sinema	
Tarihyazımı	67
2.1.1.2.4. Sinema Tarihi Dersleri Açısından Sinema	

	Tarihyazımı-----	80
	2.1.1.3. Uzmanlık Alanı Olarak Sinema Tarihyazımında	
	Yeni Yaklaşımlar-----	88
2.2.	Türk Sineması Tarihyazımı-----	110
	2.2.1. Dönemlendirmeye Dayalı Türk Sineması Tarihyazımı -	113
	2.2.2. Temalandırmaya Dayalı Türk Sineması Tarihyazımı---	125
	2.2.3. Türk Sineması Tarihyazımının Kapsadıkları -----	141
2.3.	Türk Sineması Tarihyazımı İçin Yöntem Arayışı-----	153
3.	SONUÇ VE ÖNERİLER-----	163
	3.1. Sonuç-----	163
	3.2. Öneriler -----	179
	KAYNAKÇA-----	180

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 1. Giorgio Vasari'nin Le Vite de piv Eccelenti Pittori, Scultori, e Architettori adlı çalışmasının kapak sayfası ve içindekiler listesi -----	33
Şekil 2. Dört tip tarihsel araştırmanın olası bir karşılaştırması -----	58
Şekil 3. H. A. Potamkin'in film kütüphanesi için katalog önerisi -----	78
Şekil 4. Sinema tarihyazımının bağlantılı olduğu tarihyazımları-----	164

1. GİRİŞ

Sunulanı, en ‘hakiki’ sanma büyüüne kapılmayan insanın kendisini, ürettiklerini, yaşadıklarını, geriye dönük bir ilgiyle incelemesi, her coğrafyada varlığını sürdüren bir edim. Geçmiş-şimdi-gelecek üçlemesi içinde, geleceği olduğu kadar geçmişi bilebilme girişimleri de azalmaksızın sürmekte.

Zaman, tarihin sürekli değişen, bununla birlikte, dönüştüren ögesidir. Geçmiş yazılırken, bugünle arasındaki uzaklığın ne kadar olması gerektiği, tüm tarih yazarları ve okurları için, önemli bir sorunsaldır. Kuşkusuz, herhangi bir zaman sınırlaması gözetilmeksizin, dünde kalan her ‘şey’in tarihi yazılabilir. Yazarları tarafından, doğrudan ‘... TARİHİ’ başlığı altında sunulmasa da dünü anlatan tüm yazımlar, aslında tarihyazımı kapsamında ele alınabilir. Bugünün yakın geçmişini anlatan her çalışma, yarının uzak geçmiş tarihyazımının, tek değilse de önemli bir parçası olacaktır. Yalnızca uzak geçmişin değil, yakın geçmişin de tarihyazımlarında önemli bir yerinin olduğu göz ardı edilmemelidir.

Her tarihyazımının, “olayların bilinebilir olduğu” önkabulüne gereksinimi var. Bununla birlikte, yapıları gereği kuşku duyulması gereken bir nitelik taşıyan tarihyazımı kaynaklarının değerlendirilmesi, biçimsel olarak geriye dönük bir yordayış izliyorsa da konu, her zaman günceldir. Üzerinde hâlâ birlik sağlanamayan “ilk Türk filmi” tartışmalarında olduğu gibi.

Tarihyazımında, ‘ne’yin tarihinin yazılacağı açık seçik belirtilse de ortaya çıkan metin, gelişigüzel bir öyküler toplamı; hayranlık bildiren bir yaşam anlatısı (biyografi); zamandizinsel (kronolojik) sıralama ya da okuyucuyu ayrıntılara boğan anlatılar toplamı olabileceği gibi, yalnızca eldeki belgelerin, nesnelerin listelenmesi, olayların ya da olguların art arda sıralanması anlamına da gelebilir.

1.1. Problem

Zaman, tarih anlayışları ve geçmiş'i ele alınacak konu doğrultusunda, tarihyazımı da çeşitlenmektedir. Bunlardan biri olan 'sinema tarihyazımı' çalışmaları, diğer yeni akademik çalışma alanlarına göre bile daha yenidir.

James Card, 1950 yılında, eleştirel tarihçilerin, yalnızca 'gerçek'leri aktaran eski moda tarihçiliği küçümsediklerini belirterek sinema tarihyazımıyla ilgili düşüncelerini ele almış,¹ böylece, sinema tarihinin nasıl yazılabileceği üzerine ilk yorumda bulunanlardan biri olmuştur.

Sinema tarihyazımı yönteminin nasıl olması gerektiğine ilişkin tartışmalar, FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film) tarafından 1972 yılında Bükreş'te gerçekleştirilen sempozyumla bütünlüklü olarak ele alınmaya başlanmıştır. Ardından 1974'te Montreal'de düzenlenen sempozyumun konusu yine, sinema tarihyazımı yöntemidir. Amerika, Belçika, Almanya, Kanada, Romanya, Avusturya, İngiltere, (eski) Yugoslavya, Danimarka, Brezilya ve Rusya'dan gelen katılımcılar arasında hem akademisyenler, hem film tarihçileri, hem de film arşivlerinin sorumluları bulunmaktadır. Sempozyumda temel olarak, sinema tarihyazımı için nasıl bir film koleksiyonu oluşturulacağı, koleksiyonun nasıl düzenlenmesi ve kullanıma sunulması gerektiği üzerine yoğunlaşmıştır. Hem olabildiğince çok filme kolayca ulaşabilmeyi isteyen film tarihçileri; hem kendileri ve film çalışmaları için önceliklerin belirlenmesini isteyen film arşivcileri; hem akademisyenler, sinema tarihyazımında sistemli bir yaklaşımın oluşturulması gerektiği konusunda görüşbirliği içindedirler. Bu süreçte temel hareket noktasının ve sorunsalın, filmler arasında 'seçim' yapmak olduğuna dikkat çekilmektedir. Üretilen tüm filmlerin, tek bir çatı altında toplanıp saklanması olası görülmemektedir. Genel eğilim, yeni yaklaşım biçimleri yaratılarak farklı tarihyazımlarının ortaya konması gerektiği yönündedir. Farklı yaklaşımlarla seçim yapıldığı düşünüldüğünde, var olan yaklaşım sayısı kadar çok sinema tarihyazımı çeşidi olacaktır. Böylece, filmlerin seçiminde de çeşitli ölçütler kullanılacak, bir o kadar çok film de korunmuş olacaktır. Özetle, ilk tartışmalar film tarihçileri, akademisyenler ve

¹ James Card, "Problems of Film History," **Hollywood Quarterly**, Vol. 4, No. 3, (spring 1950), pp. 279-288.

film arşivcileri arasında gerçekleştirilebilecek, daha çok sayıda filmin saklanıp korunmasına yönelik olası bir düzenleme üzerinde yoğunlaşmıştır.

Sempozyumda, diğer tüm tarihler gibi, sinema tarihinin de bulunulan yer ve zamana göre tekrar yazılabileceği görüşünden hareket edilmektedir. Değişmekte olanın, filmler değil; çevreleriyle birlikte insanlar olduğu vurgulanmaktadır. Filmler, ne zamanlarından ne de kültürel, sosyal, politik olaylardan ve düşüncelerden bağımsız olarak görülebilirler. Dolayısıyla amaç, tüm bu bilgileri bir arada sunacak yeni bir sinema tarihyazımı yöntemi ya da farklı yöntemleri ortaya koymaktır.

Yapılan tartışmalarda ulusal düzlemde sinema tarihyazımı için yöntem arayışından çok, genel anlamda 'sinema'nın tarihyazımı yönteminin nasıl olması gerektiğine odaklanılmaktadır. Başlangıçta, tanık olma konumundaki sinemanın (Lumiere Kardeşlerin çektiği "Trenin İstasyona Girişi", "Bahçıvan", "Bebeğin Kahvaltısı" vb. filmlerden), *neden* ve *nasıl* daha karmaşık bir anlatı yapısına (Pastrone'un Cabiria filmine) evrildiğinin çözümlenmesi gibi konular üzerine düşünülmesi, bu süreci anlayabilmek için de 19. yüzyıl natüralizminin, 18. yüzyıl fütürizminin, ucuz roman ve sahne melodramlarının sinema üzerindeki etkilerinin de bilinmesi gerektiğine dikkat çekilmiştir.²

1974'teki sinema tarihyazımı yöntemine ilişkin çalışmaların ardından, benzer yaklaşımla, 1978'de düzenlenen konferansta da sinema tarihyazımında farklı kaynaklara yönelmesi gerekliliği vurgulanmıştır. Konferansın ardından, Amerika'daki sinema tarihçileri, ekonomik, demografik, endüstriyel, teknolojik bir disiplinlerarası çalışma alanı yaratmışlardır. Sürecin ilk aşaması da yazılı tarihe şüpheli bir tavırla yaklaşmak olmuştur.

Diğer taraftan 1960'lı yıllar, Amerikan sineması ve tarihi üzerine yapılan çalışmaların arttığı yıllardır. 1978 FIAF konferansının gerçekleştirilmesinden bir yıl önce Charles F. Altman, Amerikan sinema tarihini ele alan çalışmaları değerlendirdiği makalesinde, Amerikan filmlerini tüm yönleriyle ele alan tek sinema tarihi kitabının olamayacağını

² Ted Perry, "Formal Strategies as an Index to the Evolution of Film History", **Symposium on the Methodology of Film History**, **Cinema Journal**, Vol: 14, No: 2, (winter 1974/75), pp. 25-36.

belirtir.³ Özellikle vurguladığı nokta, ‘sinema tarihyazımında *kim, ne, nerede, ne zaman* soruları sorularak gerçeklerin *saptandığı* birinci aşamadan; artık *nasıl, neden* sorularının sorularak gerçeklerin *açıklandığı* ikinci aşamaya⁴ geçildiğidir. Altman’a göre sinema tarihi yazmak, sinemasal olaylar arasında tutarlılığı kurmaya dayanmalıdır.⁵

1960’lı yıllarda, sinema üzerine birçok çalışma yürütülmesinden hareketle, sinema tarihyazımı incelemesine giden Altman’ın ele aldığı kaynaklar, yalnızca Amerikalılar tarafından Amerika’da yapılan çalışmalarla sınırlı değildir. İngiltere’de ve Fransa’da genel anlamda sinemayla ilgili birçok çalışmada Amerikan sineması üzerine de söz söylendiğinden, bu ülkelerdeki çalışmalar da Altman’ın inceleme kapsamına girmektedir. Amerikan sinemasının, genel sinema tarihinde geniş bir yer ediniyor olması, onu, hakkında yalnızca Amerikalı sinema tarihçilerinin söz söylediği bir alan olmaktan çıkarmıştır.

Diğer taraftan, daha önce Fransa sinema tarihini de yazan Roy Armes,⁶ 1979’da, İngiliz sinema tarihini⁷ eleştirel bir yaklaşımla ele alırken İngiliz toplumuyla film yapımları arasında bağlantılar kurmayı amaçlamıştır.⁸ Roy Armes, daha sonra farklı ülkelerin sinemaları üzerine de karşılaştırmalı çalışmalar ele alacaktır.⁹

³ Charles F. Altman, “Towards a Historiography of American Film,” **Cinema Journal**, Vol. 16, No. 2, (spring 1977), pp. 1-25.

⁴ Aynı, p. 1.

⁵ Aynı, p. 2.

⁶ Roy Armes, **French Cinema Since 1946** (London: Tantivy Press 1970).

⁷ Roy Armes, **A critical History of the British Cinema** (London: Secker and Warburg 1978).

⁸ Aktaran Edward Buscombe, “Introduction: Metahistory of Film,” **Film Reader**, (1979), pp. 11-15.

⁹ bkz. Roy Armes, **African Filmmaking: North And South of the Sahara** (2006); Roy Armes, **Postcolonial Images: Studies In North African Film** (Indiana University Press 2005); Lizbeth Malkmus and Roy Armes **Arab and African Film Making** (London: Zed Books 1991); Roy Armes, **Third World Film Making and the West** (University of California Press 1992); Roy Armes **French cinema** (New York: Oxford University Press, 1985); Roy Armes “Youssef Chahine and the Egyptian Cinema” **Framework The Journal of Cinema and Media** Vol: 14, 1981; Roy Armes, “The Limits of Individual Action (on Yilmaz Guney)” **Framework The Journal of Cinema and Media** Vol:-15-16-17: 1981.

Edward Branigan 1979'da, Jean Louis Comolli, Jean Louis Baudry, Terry Ramsaye, Patrick Ogle ve J. Douglas Gomery'nin sinema tarihyazımlarından hareketle dört ayrı tarihyazım yöntemini karşılaştırmalı olarak gösteren bir şema çizerek 'kalıp, tek, gerçek bir tarihyazımı yöntemi' aramadığını, 'çeşitli zamanlarda, farklı sorularla ve değişik bakış açılarıyla' yazılacak tarihyazımlarının yeni sözler edebileceklerinin altını çizer.¹⁰

Edward Branigan'ın sözleri, sinema tarihyazımı yöntemi üzerine yapılan tartışmaların ortak paydasını oluşturmaktadır. 2004 yılına gelindiğinde bile Steven J. Ross, hemen hemen aynı cümleyi kurar. 'Sinema tarihi yazmanın tek bir yolu yoktur. Farklı sorular farklı yöntemleri gerektirir.'¹¹

Hayli yaygın bir eğilim olan, geçmişin çeşitli anahtar kavramlarla anlatılmasının yanı sıra tarihyazımları çoğunlukla, kolay okunabilirliğin etkili olduğu söylenebilirse de şartlanmışlıkların da göz ardı edilmemesi gerektiği, doğrusal-ilerlemeci zaman anlayışıyla ortaya konulmaktadır. Geçmiş yazılırken başlangıçlar, bitişler saptayarak dönemsel adlandırmaya gitmek sıkça başvurulan bir yöntemdir. Türk sinemasının uzak geçmişine ilişkin tarihyazımı da Nijat Özön'ün 1966 yılına kadar yaptığı dönemlendirmeye dayanmaktadır.

Söz konusu dönemlendirme, Türk sinemasıyla ilgili hemen her çalışmada benimsenerek yakın döneme kadar kullanılagelmiştir. Türk sinema tarihinin dönemlendirilmesi konusunda neredeyse tam bir görüşbirliği bulunmaktadır.

Türkiye'de sinema tarihyazımı üzerine yapılan çalışmalar sınırlı sayıdadır.¹² Türk sinemasını, başlangıcından yakın geçmişe kadar getiren tarihyazımının ise, devlet

¹⁰ Edward Branigan, "Color and Cinema: Problems in the Writing of History," **Film Reader**, (1979), pp. 16-33.

¹¹ Steven J. Ross "Jargon and the Crisis of Readability: Methodology, Language, and the Future of Film History" **Cinema Journal** Vol: 44, No: 1, (fall 2004).

¹² Kurtuluş Kayalı, ["Türk Sineması Tarihi Yazımlarının Sınırlılıklarını Aşmanın Yolları", **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, der. Murat S. Dinçer (Ankara: Doruk, 1996) ss.57-73]; Savaş Arslan ["Popüler Yeşilçam Filmlerinin Eleştirilmesinde Bir Sanat Söyleminin Oluşumu," **25. Kare**, Sayı: 20: ss.49-56], Murat Akser,['Türk Sinema Tarihi Yazımı: Bir Metot Önerisi' **Türk Sinema Araştırmaları konferansı**, 2002-02-09 18:10:20], İ. Altuğ Işığın, "Türk Sineması Çalışmalarında 1950 Öncesinin Dışlanması" **İletişim**, Sayı: 7 ss.195-212.

kurumunun ‘Türk Sinema Tarihi’ çalışması dışında, yalnızca iki örneği bulunmaktadır.¹³

Türk sinema tarihi çalışmalarında görülen, sinemacıların (yönetmenlerin ve hakkında çokça konuşulan oyuncuların) yaşamöyküleriyle ve ürettikleriyle listelenmesi, zamandizinsel sıralamalar yapılması, filmlerin konularına göre kategoriler oluşturulması yöntemleri, bugün özerk bir disiplin olarak kabul edilen ‘sanat tarihi’nin de başlangıçta kullandığı yöntemlere benzemektedir.¹⁴ Zamanla, doğal olarak artan sanatçı ve üretimlerinin yanı sıra değişen tarih anlayışları nedeniyle, listeleme ötesinde yaklaşımlarla yeni sanat tarihyazımları ortaya konmuştur. Türk sineması tarihyazımında, sanat tarihyazımının başlangıcında kullanılan yöntemle benzer bir yaklaşımın hâlâ sürdürülüyor olması, şimdilik sorun yaratmıyormuş gibi görünüyorsa da sinemasal verilerin gelecekte artacağı varsayıldığında ve sinemanın doğrudan sanatla ilgisi olmayan diğer yönlerinin de daha çok ele alınır olmasıyla, yeni sinema tarihyazımlarına gereksinim duyulacaktır.

Yakın dönem Türk sinema tarihi çalışmalarında filmlerin izlenerek konularının belirlenmesi ve künyelerinin çıkartılmasının ardından yıllık dökümler oluşturulması, sinema tarihyazımının temel nesnesinin salt film ve film ekibi olduğu düşünüldüğünde geçerlidir. Sinemanın tarihsel akışının ortaya konmasında, sadece filmler izlenerek yapılacak her okuma, bütünü görmede yetersiz kalacaktır. Salt ‘yüksek sanat’ olarak ele alınmaması gereken, popüler sanat, teknolojik gelişme, endüstri, yapım, film türleri ve sayısı daha da artırılabilir diğer özellikleri bağlamında, kitleler üzerindeki etkisi en fazla görünürlüğe sahip sanat dalı konumundaki sinemanın tarihi, filmlerden daha fazlasını kapsamaktadır. Sinemasal olaylar arasındaki ilişkilerin ortaya konduğu *nasıl*,

¹³ Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi** (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006). 1896’dan 2004 yılına kadar olan Türk sinemasını ele alır; Basın Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğünün çalışması, <http://www.byegm.gov.tr/REFERENCES/TURKISH-CINEMA-2001.htm> son güncelleme Mayıs 2007.

¹⁴ Vasari tarafından 1567’de basılan çalışmalar, sanat tarihyazımının başlangıcı olarak kabul edilmektedir. M. Giorgio Vasari, **Le Vite de piv Eccelenti Pittori, Scultori, e Architettori (En Mükemmel Ressam, Heykeltıraş ve Mimarların Yaşamı)** <http://easyweb.easynet.co.uk/giorgio.vasari/index.htm> erişim tarihi, 12.03.2007.

neden sorularının sorularak gerçeklerin *açıklandığı* bir sinema tarihyazımı¹⁵ ortaya konulabileceği düşünülmelidir.

Türk sinemasına ilişkin yöneltilebilecek sorular, verilecek yanıtlar, Türk sinema tarihinin yeni bir arkeolojisi çıkarılarak ve yakın dönem tarihyazımı üzerine yeni yaklaşımlar getirilerek çoğaltılabilir. Böylece, bugüne değin keşfedilmemiş görünümeler elde edilebilir. Tüm bunlar da Türk sinemasının daha iyi anlaşılmasının, tanınmasının yolunu açabilir. Dolayısıyla, Türk sinema tarihine farklı bakışların çoğalması, her alanda daha açıcı olacaktır. Bu çaba, teknolojinin tarihini yazmakla, toplumsal üretim ve tüketim süreçlerini anlamakla, ekonomik dalgalanmalarla, iletişim araçlarının, kurumlarının toplumsal kullanımıyla vb. birçok incelemeyle doğrudan ilişkilidir.

Söz edilen kaygılarla ve tarihsel süreç doğrultusunda, Türk sinema tarihyazımının bütünlüklü bir bakış açısıyla incelenmesi gerektiği düşünülmektedir.

Süregelen etkileşimler ışığında çalışmanın problemi, sinema tarihyazımının filmlerden daha fazlasını kapsadığı ve Türk sineması tarihyazımının 1960 öncesini dönemlere ayırarak dondurduğu; sonrasını da 10'ar yıllık dilimlere bölerek filmlerin künyelerinin verilmesiyle sınırlandırdığı gözlemine dayanmaktadır.

En kapsayıcı anlatımla çalışmanın problemi, sinema tarihyazımının özellikleri ışığında Türk sineması tarihyazımının kapsadıklarını belirleyerek, dışarıda bıraktıklarını da içerebilecek 'yeni sinema tarihyazımı' yönteminin vurgu noktalarının neler olabileceğidir.

1. 2. Amaç

Sinema tarihyazımını bütünlüklü bir bakış açısıyla ele almayı ve var olan Türk sinema tarihi çalışmalarını inceleyerek, Türk sineması tarihyazımı yöntemi konusunda yeni bir yaklaşım sunmayı amaç edinen çalışmada, aşağıdaki soruların var olan durum içindeki yanıtları aranacaktır:

¹⁵ Altman. **Ön ver.**

- i. Sinema tarihyazımının, genel tarihyazımındaki konumu nedir?
- ii. Sinema tarihyazımında kullanılan yöntem ve yaklaşımlar nelerdir?
- iii. Türk sinema tarihi çalışmalarında, uzak geçmiş anlatılırken kullanılan yöntem ve yaklaşımlar nelerdir?
- iv. Türk sinema tarihi çalışmalarında, yakın geçmiş anlatılırken kullanılan yöntem ve yaklaşımlar nelerdir?
- v. Türk sineması tarihyazımı için nasıl bir yöntem kullanılabilir?

1.3. Önem

Türk sinema tarihi çalışmalarının incelenmesiyle uzak ve yakın geçmiş ile şimdiki zaman arasındaki süreklilik, aykırılık, kopukluk, benzerlik ya da benzemezlik konuları gündeme getirilerek, Türk sinemasına ilişkin sorulabilecek soruların ve alınabilecek yanıtların çoğaltılacağı, böylece Türk sinemasının daha iyi anlaşılmasının, tanınmasının sağlanabileceği, gelecekteki Türk sineması tarihyazımı için farklı yaklaşımların sunulacağı düşünülmektedir.

Çalışma, vurgu noktaları olduğu düşünülen film arşivciliği, sanat tarihi ve sinema tarihi dersleri açısından sinema tarihyazımına farklı bir bakış sunarak, sinema tarihyazımını uzmanlık alanı olarak ele alma çabasıyla önem kazanmaktadır. Elde edilen bulgular, Türk sinemasının tarihsel sürecinin aktarımını değerlendirebilmek açısından önemlidir.

Bununla beraber çalışmanın, Türk sinema tarihi ile ilgili yapılacak diğer çalışmalara kaynaklık etmesi açısından da önemli bir yeri olabileceği düşünülmektedir.

1.4. Varsayımlar

Bu araştırmada, aşağıdaki sayılılar kabul edilmiştir:

- i. Var olan Türk sinema tarihi çalışmaları, Türk sinemasına çeşitli açılardan bakılması için zengin olanaklar sunması bakımından yeterli görünmemektedir.

- ii. Var olan Türk sinema tarihi çalışmalarında kullanılan yaklaşımlarla yetinilerek, aynılarının uygulanmaya devam edilmesi, Türk sinemasının bugününü anlatmakta olduğu gibi, gelecekteki sürecinin ortaya konulmasında da sınırlılıklar yaratacaktır.

1.5. Sınırlılıklar

Amaç bölümünde belirtilen sorulara yanıt arayan çalışmada, elde edilecek sonuçların genellenebilirliği üzerinde etkili olabileceği düşünülen sınırlılıklar şunlardır:

Çalışma,

- i. genelde tarihyazımı ve sinema tarihyazımı çalışmalarıyla; özelde ise Türk sineması tarihyazımına ilişkin yazılı kaynaklarla sınırlıdır.
- ii. 2006 yılına kadar yapılan, Türk sinema tarihi çalışmalarıyla sınırlıdır.

1.6. Yöntem

Araştırma, üç temel bölümden oluşmuştur.

Araştırmanın birinci bölümünde, genel tarama modeli kullanılmıştır. Tarama sonucunda, farklılaşan tarih anlayışlarıyla dönüşen tarihyazımı ile ilgili bilgilerin yanı sıra sinema tarihyazımı alanındaki çalışmalar hakkında bilgi verilmiştir. Sinema tarihyazımı üzerine yapılan incelenmeler ele alınmıştır. Böylelikle, sinema tarihyazımın, diğer tarih türleriyle bağları saptanarak, genel tarihyazımındaki konumu belirlenmeye çalışılmıştır.

Araştırmanın ikinci bölümünde, Türk sinema tarihi çalışmaları, doküman inceleme yöntemiyle ele alınmış; Türk sineması tarihyazımının konusu, üzerinde durduğu noktalar ve benimsediği yöntem doğrultusunda, Türk sineması tarihyazımının kapsadıkları ve sınırları belirlenmiştir.

Araştırmanın üçüncü bölümünde, farklı ülkelerin kendi sinema tarihyazımı için de kullanılabilir 'Türk Sineması Tarihyazımı Yöntemi' önerilmiştir.

Araştırmanın sonuç bölümünde, sinema tarihyazımının genel özellikleri üzerinde durularak Türk sineması tarihyazımının varolan durumuna ilişkin değerlendirmelerde bulunulmuştur.

Araştırmanın evrenini, sinema tarihi çalışmaları oluşturmaktadır.

Araştırmanın örneklemini, aşağıda sıralanan Türk sinema tarihi çalışmaları oluşturmaktadır:

Nijat Özön, **Türk Sineması Kronolojisi**. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968.

Burçak Evren, **Türk Sinemasının Doğum Günü-Bir Savaş-Bir Anıt-Bir Film**. İstanbul: Leya Yayıncılık, +2003; (Çalışma, iki ayrı yayınevi tarafından farklı tarihlerde, farklı başlıklarla basılmıştır.) Burçak Evren, **İlk Türk Filmleri**. İstanbul: Es Yayınları, Aralık 2006.

Agah Özgüç, **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması**. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1993.

Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**. İstanbul: Kabalcı, 2006.

Şükran Esen, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**. İstanbul: Beta Basım, 2000.

Nigar Pösteki, **1990 Sonrası Türk Sineması**. İstanbul: Es Yayınları, 2004.

Atilla Dorsay, **Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları, Türk Sineması 1990-2004**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004.

Alim Şerif Onaran ve Bülent Vardar, **20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması**.
İstanbul: Beta Basım, 2005.

Basın Yayın Enformasyon Genel Müdürlüğü'nün resmi internet sayfası, **Turkish
Cinema.** [http://www.byegm.gov.tr/REFERENCES/TURKISH-
CINEMA-2001.htm](http://www.byegm.gov.tr/REFERENCES/TURKISH-CINEMA-2001.htm)

2. BULGULAR VE YORUM

2. 1. Geleneksel Tarihyazımından Tarihyazımı Çeşitliliğine

Başlangıcı M. Ö. 5. yüzyıla değin götürülen tarihyazımı, başlangıçta, metinde anlatım güzelliğinin arandığı, hatta amaçlandığı yazınsal bir tür olarak görülmüştür. Tarihsel olaylar ve törensel karakterler, epik şiir, drama, hitabet ve lirik şiir gibi klasik edebiyat türleri tarzında anlatılmıştır.¹⁶

Tarihyazımının dönüşümü gözden geçirildiğinde, üç temel anlayıştan söz edildiği görülmektedir:

a) Klasik Yunan tarih anlayışı

b) Dramatik ya da epik tarih anlayışı: Yunan tragedya gibi başı, ortası ve sonu olan; Gibbon'ın çalışmalarıyla, özellikle de Hıristiyanlık tarihleriyle örneklendirilen anlayış.

c) Evrimsel tarih anlayışı: Vico ile Hegel'in öğretisinin üçlü (tez-antitez-sentez) doğasına dayanan ve spiral bir süreç izleyen anlayış.¹⁷

Sözü edilen üç süreç, T. Stojanovich tarafından;

a) **Örneksel paradigma** (Yunanlardan Machiavelli'ye kadar tarihin merkezini ve konusunu, örnek nitelikteki kamu hizmetlerinin ve ahlaki kusursuzlukların teşkil etmesi),

b) **Anlatısal (Rankeci) ya da gelişimsel paradigma** (Belgesel kaynakların eleştirel incelemesine dayalı belirli tarihsel sekansların oluşturulması),

c) **Yapısal-işlevsel paradigma** ('Hikâye anlatmak'tan kaçınıp, problem çözenin ve sistematik açıklamanın yeğlenmesi),

çerçevesinde ele alınmaktadır.¹⁸

¹⁶ Arnaldo Momigliano, "The Historians of the Classical World and Their Audiences", **American Scholar**, Vol. 47, No. 2, (spring 1978), pp. 193-205, p. 193.

¹⁷ Salvatore Russo, "A Philosophical Classification of Historiography", **Social Studies**, Vol. 28, No. 8, (Dec. 1937), pp. 355-359, p. 356.

Peter Burke'ün belirttiğine göre, tarihyazımı üzerine ilk incelemeyi yazan La Popelinière, 1599'da, tarihyazımının;

- a) şiir
- b) mit
- c) yıllıklar
- d) tam tarih (historie accomplie)

olmak üzere dört aşamasından söz etmektedir.¹⁹

Olayların, kültürlerin ve medeniyetlerin döngüsel tekrarına dayanan klasik dönemdeki ilk tarihyazımları, Pythagoreans ve Stoa felsefesinde önemli rol oynamıştır.²⁰ M. Ö. 5. yüzyılda eski Yunan'da başlayan tarihyazımı, Pers ve Pelopones savaşları gibi büyük olaylarla ya da Mezopotamya ve Mısır gibi yabancı medeniyetlerle ilgilidir.²¹ **Klasik Yunan tarihyazımında**, Herodot, Thucydides, Xenophon ve Polybius, eski Yunan ve Roma tarihçileri tarafından örnek alınmışlardır.²² M. Ö. 5. yüzyılda, tarihçilerin çalışmalarını ezbere okuduğu halk toplantılarında, üsluplarıyla dinleyicilerin ilgisini çekmeye başladıkları, bu yöntemi Herodot'un düzenli olarak tekrarladığı; buna karşın Thucydides'in 'anlatmak' yerine 'yazma'yı yeğlediği belirtilmektedir.²³

Klasik Yunan tarihyazımı, kaynağını epik şiirden almaktadır ve evrimi;

1) Homer tarzı manzumeler

2) Epik devre

3) **Logographoi** (Eski Yunanca'da 'söz, konuşma, haber, hikaye, anlatı' gibi anlamları olan 'logos' kelimesi ile yine Eski Yunanca'da

¹⁸ G. McLennan, "Braudel ve Annales Paradigması", **Tarih ve Tarihçi**.der. Ali Boratav, (İstanbul: Alan Yayıncılık, Eylül 1985), s. 110.

¹⁹ Peter Burke, **Varieties of Cultural History**. (New York: Cornell University Press, Ithaca, 1997), p. 11.

²⁰ Russo. **Ön ver.**, p. 356.

²¹ Momigliano, (1978). **Ön ver.**, p. 194.

²² Arnaldo Momigliano, "Tradition and The Classical Historian", **History and Theory**, Vol. 11, No. 3, (1972), pp. 279-293, p. 280.

²³ Momigliano, (1978). **Ön ver.**, p. 195.

‘yazmak, yazıya geçirmek, tarif etmek’ gibi anlamları olan ‘grapho’ fiilinden oluşan sözcük ‘sözü, anlatıyı yazan, yazıya yani kayda geçiren kişi’ anlamında, antikçağdaki tarih yazarları için kullanılmıştır.)

4) Herodot tarzı

olmak üzere dört aşamayı izlemiştir.²⁴

Dönemin tarihçileri, Herodot ve Thucydides gibi, kendi şimdiki zamanlarının tanıkları olarak, yaşanan değişiklikleri kaydetmişlerdir. Klasik Yunan tarihyazımının temel konusunu, askeri ve politik olaylar oluşturmuştur.²⁵ Dönemin tarih anlatılarında, konuların genellikle savaşlar olduğu görülmektedir. Herodot, Pers savaşlarını; Thucydides, çağının Pelopones savaşını; Xenophon, Sparta ve Theban (M. Ö. 404-362) egemenliğini; Polybius ikinci Kartaca savaşını (M. Ö. 218) yazmıştır.²⁶ Dönemin tarihçileri, savaşlarla ve politik büyük değişimlerle ilgilenmişler; ancak büyük değişimlerin yaşanmadığı dönemlerdeki kanunlar ve alışkanlıklardaki zamana yayılan küçük değişimleri anlatmakta zorlanmışlardır.*

18. yüzyılda David Hume (1717-1776) ve Edward Gibbon (1737-1794), tarih kavramının ve tarih yazarının önemi üzerine görüşlerini belirtirerek felsefe ve tarihin birbirinden ayrılamayan iki disiplin olduğunun altını çizmişlerdir. Hume, tarihyazımında *anlatım tekniği*, *tarihsel tanıklık* ve *bağıntılılık* kavramlarını tartışmaya açarken klasik tarih yazarlarına değinmektedir:

Suetonius ve en az onun kadar uzman olan Tacitus’un kayıtsız ve sıkıcı yazım üslupları, Nero ve Tiberius’un okuyucunun duygularına yönelik, gerçeklerden acımasızca uzaklaşan yazılarının yanında daha makul görünmektedir. Öncekiler, olaylarla belli bir mesafeden,

²⁴ Arnaldo Momigliano, “Friedrich Creuzer and Greek Historiography”, **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, Vol. 9, (1946), pp. 152-163, p. 157.

²⁵ Arnaldo Momigliano, “Greek Historiography”, **History and Theory**, Vol.17, No. 1, (Feb. 1978), pp.1-28, p. 5.

²⁶ Momigliano, (1972). **Ön ver.**, p. 280.

* Momigliano, dönemin savaşları ve politik devrimleri dışında toplumsal ve yapısal değişiklikleri anlatan ancak kayıp olduğunu belirttiği iki çalışmaya değinir. Bkz. Momigliano, (1972). **Ön ver.**, p. 290.

yorum yapmadan ilgilenirken, diğerleri okuyucuya Soranus ve Thræsea'nın, kaderci insanlarını sunarlar. İnsan yüreğini burkan ne büyük bir duygusallık!²⁷

18. yüzyılın sonlarına kadar, edebiyatın, özellikle de retoriğin içinde, yazınsal bir tür gibi değerlendirilen tarihyazımı, 'evrensel tarih' anlayışıyla, edebiyattan ayrı bir alanda değerlendirilmeye başlanmıştır. Çağdaş uygarlığın gelişimini, tüm kurumlarıyla, yasalarıyla, yaşam biçimleriyle ve diliyle açıklamayı amaç edinen evrensel tarih²⁸ bakış açısının etkisiyle, tarih anlatıcısının, 'yazar'dan farklılaşarak 'tarihçi' olarak nitelendirilmeye başlandığı söylenebilir. Tarih, dolayısıyla tarihyazımı alanında, bilgi kuramına ilişkin konuların gündeme gelmesiyle tarih ile edebiyat arasındaki ayrım belirginleşmeye başlamıştır.

Thukydides'den 19. yüzyılda bilimsel bir tarihyazımı yaklaşımı iddiasındaki Rankeci tarih anlayışına kadar devam eden, tarihin bir anlatı olarak ele alınması sürecinde,²⁹ 18. yüzyılda dört önemli tarihsel gelenekten söz edilmektedir:

Kilise işi (ve genelde "mezhep" işi) tarih; (...) yeni dünyalara giden misyonerler ve araştırmacıların ürettiği etnografik tarih; (...) kendilerini uzak ve yakın geçmişin doğru vakayinamelerini ve yıllıklarını oluşturmaya adanmış olan, dönemin büyük bilginlerinin Antikacı tarihyazımı ve son olarak "olaylara ve olay örgülerine dayalı *romansa* yaslanan, açıkça estetik kaygılarla yazılmış *historiographie galante* ya da *romanesque* (hoşsohbet ya da romanvari tarih).³⁰

19. yüzyılda, 'olgular çağı'³¹nı yaşayan tarih araştırmalarının üniversitelerde ve araştırma merkezlerinde yoğunluk kazanmasının ardından, 'tarihsel araştırma ve

²⁷ David Hume, **An Enquiry Concerning the Principles of Morals**. (London, 1751), p. 91, "http://books.google.com.tr/books?id=o0gVAAAAQAAJ&dq=%22an+enquiry+concerning+the+principles+of+morals%22&printsec=frontcover&source=bn&hl=tr&ei=RzalSZS1KI-O_gbTgO2cBQ&sa=X&oi=book_result&resnum=4&ct=result#PPP9,M1 erişim tarihi, 25 Şubat 2009.

²⁸ Friedrich von Schiller, "The Nature and Value of Universal History," **History and Theory**, Vol. 11, No. 3 ,(1972), pp. 321-334, p. 328.

²⁹ İlhan Tekeli, **Tarihyazımı Üzerine Düşünmek**. (Ankara: Dost, 1998), s.54.

³⁰ Fueter'den aktaran Hayden White, **Metatarih-Ondokuzuncu Yüzyıl Avrupası'nda Tarihsel İmgelem**. çev. Mehmet Küçük, (Ankara: Dost Kitabevi, Şubat 2008), s. 87.

³¹ Edward Hallet Carr, **Tarih Nedir**. çev. Misket Gizem Gürtürk (İstanbul: İletişim Yayınları 2004).

yazmanın dayandığı temel varsayımlar, gittikçe artan bir ölçüde sorgulanmaya başlanmıştır.³² Yine de 19. yüzyıl tarihyazımı, klasik Yunan tarihyazımlarının dolayısıyla, mit ile gerçeklik arasında gidip gelen tarihyazımının üzerine kurgulanmıştır. Bu nedenle, ‘bilimsel’ tarihyazımı ile daha önceki edebi gelenek arasında tam bir kopuş söz konusu değildir:

Hayden White ve daha sonraki başka tarih kuramcılarının da işaret ettiği gibi, tarihsel anlatı, görgül olarak geçerliliği kanıtlanmış olgu ve olaylardan yola çıkarken, bunları tutarlı bir anlatıya dönüştürmek üzere zorunlu olarak hayali adımlar atılmasını gerektirir. Bu nedenle, kurgusal bir unsurun bütün tarihsel söyleme girmesi kaçınılmazdır.³³

White’tan hareketle, dilsel yapısı³⁴ göz önünde bulundurulduğunda, nesnellik iddiasındaki bir disiplinde, ‘hikâye’ anlatma zorunluluğunun kendi içinde barındırdığı çelişki tarihin, ‘Ne kadar bilgi?’ olduğuna ilişkin tartışmaların, tarihyazımındaki kurgusal yapıya işaret ettiği düşünülebilir ki bu noktada, tarihyazımının değişim sürecinin anlaşılması daha da önem kazanmaktadır.

Tarihyazımının, dilsel bir kuruluşun sonucu olması nedeniyle edebiyattan da beslendiği sürekli vurgulanmaktadır. Her ne kadar, 19. yüzyılda tarihteki ‘bilimsel yönelim’le, tarihyazımında edebi gelenekten ayrılmadan söz edilebiliyorsa da büyük bir kopuş söz konusu değildir ve her iki yazım türü de *gerçeklik*, *kasıtlılık* ve *silsile* kavramlarını içeren ‘üç temel varsayımı’ paylaşmaktadır:

1. Her ikisi de, tarihin gerçekten var olan kişileri ve gerçekten icra edilmiş eylemleri ortaya koyduğunu benimsemesiyle, gerçekle örtüşme kuramını kabul ediyordu.
2. Her ikisi de, insani eylemlerin aktörlerin niyetlerine ayna tuttuğunu kabul ediyor ve tutarlı bir tarihsel anlatı kurmak istiyorsa, tarihçinin görevinin, bu niyetleri kavramak olduğunu öngörüyordu.

³² Georg G. Iggers, **Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme Yirminci Yüzyılda Tarihyazımı**. Çev. Gül Güven Çağal, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2003), s.1.

³³ Aynı, s.2.

³⁴ White (2008). **Ön ver.**, s.11-12.

3. Her ikisi de, sonraki olayların tutarlı bir silsile içinde öncekileri izlediği tek boyutlu, diakronik bir zaman içinde ilerliyordu.³⁵

Heredot ve Thukydides'den Ranke'ye; Ranke'den de 20. yüzyılın ileri yıllarına değin tarihyazımının yapısını belirleyen gerçeklik, kasıtlılık ve silsile kavramlarının 20. yüzyılın sonlarından itibaren sorgulanmaya başlanmasıyla anlatıya dayalı, olay-yönelim niteliğindeki 19. yüzyıl profesyonel tarihyazımı, **sosyal-bilim yönelimli tarihsel araştırmaya** dayalı bir yazıma dönüşmüştür.³⁶

Leopold von Ranke (1795-1886) tarafından başlatılan profesyonel tarihyazımındaki 'büyük adamlar' ve olaylar üzerine odaklanılmasının, bunların yer aldığı daha geniş bağlamı göz ardı ediyor olmasını eleştiren sosyal-bilim yönelimli araştırmalarla, toplumsal tarih daha çok önem kazanmış ve tarih yazmanın kapsamı da genişleyerek, gündelik hayat da konu edilmeye başlanmıştır.³⁷ 19. yüzyıl öncesinde, Alman tarihçi Droysen'in 'günlük işler' (gerschäfte) diye nitelendirdiği günlük yaşama dönük uğraşlar asıl tarihin (geschichte) bir parçası olarak değerlendirilmemiştir. Sadece 'büyük anlatı'ya katkıda bulunanlar tarihseldir. Bu nedenle de siyasi elitlerin merkeze alındığı görülmektedir.³⁸

20. yüzyıl başlarında, 'tarihi olguların oluşturduğu, tarihçinin yorumundan bağımsız ve nesnel bir sert çekirdeğin var olduğuna inanmak ahmakça fakat silinmesi çok güç bir yanılgıdır.'³⁹ diyen E. H. Carr'ın 'tarihçi ile olguları arasında kesintisiz bir karşılıklı etkileşim süreci, bugün ile geçmiş arasında bitmez bir diyalog'⁴⁰ tanımı, yaygın olarak kabul görmüştür.

³⁵ Iggers (2003). **Ön ver.**, s. 3.

³⁶ Iggers (2003). **Ön ver.** s. 3.

³⁷ Iggers (2003). **Ön ver.**, s.3, 4, 5, 8.

³⁸ Georg Iggers, "20. yüzyılda Tarihyazımı," Tarihi Kötüye Kullanma Biçimleriyle Yüzleşmek Sempozyumu açılış konuşması, Oslo-Norveç, (18-20 Haziran 1999), **Tarihin Kötüye Kullanımı**, çev. Nurettin Elhüseyni, (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, Mayıs, 2004) s. 2-3.

³⁹ Carr. **Ön ver.**, s. 15.

⁴⁰ Carr. **Ön ver.**, ss. 1-14.

Bununla birlikte, artık tarih uzmanlığında başlıca üç modelden söz edilmektedir. 1830'da Ranke'nin eleştirel filolojik yöntemlerin belgesel kaynaklara sistematik biçimde uygulanmasını odak alan seminerleriyle doğan ve 20. yüzyılın ortalarına kadar baskın olan **tarihsel modelde**, öznel yorumlardan kaçınılarak belge ve bilgilere dayanıldığı, sebep-sonuç ilişkisi içerisinde doğrusal bir zaman çizgisi izlenerek tarihin yazılmaya çalışıldığı görülmektedir. Ancak, nesnellik ve nötr yaklaşım değerlerini esas alma iddialarına karşın, ortaya konan tarihyazımlarının, bağlı bulunulan kurumların siyasal bakış açılarını yansıttığı belirtilmektedir.⁴¹

19. yüzyıl sonlarında, tarihsel modelin çözümlenmeye değil anlatıya dayanması ve ayrıcalıklı elitlere odaklanmasının eleştirilmeye başlanmasıyla **sosyal-bilimsel modelin** tarihyazımında egemen olmaya başladığı görülmektedir. Böylece, siyasal anlatılardan sosyal yapıların ve süreçlerin çözümlenmesine başlanmıştır. Bilgisayarların sağladığı kolaylıklardan da yararlanan sosyal bilimlere yönelimli tarihçiler, nicel modellerle çalışarak⁴² tarihi titiz bir analitik bilim haline getirmeye çalışmışlardır.⁴³

1960'ların başlarından itibaren, sosyal-bilimsel modele, filozoflar, edebiyat ve kültür eleştirmenlerince karşı çıkmış ve **kültürel modelin** oluşturulduğu görülmüştür. Metinsel yapı üzerinde duran Foucault, bütün tarihsel incelemelerin birer edebiyat biçimi olduğu görüşündeki Barthes ve 'metin dışında hiçbir şey yoktur' diyen Derrida'yı anarak her metnin dilsel bir yapı olduğundan hareketle Hayden White da tarihi, dilsel bir kurmaca olarak görmektedir. White'a göre tarihyazımları, yazarın etkileşimleri ve seçimleri sonucu ortaya çıkmıştır. Diğer taraftan, 'veri'ler kendi kendilerine konuşmadıklarına göre; tarihçiler verileri '*sahneleme, kanıtlama ve ideolojik ima* kiplerinin bileşimini temsil eden tarihyazımsal bir üslup'la ortaya koyarlar.⁴⁴ White, söz konusu kipleri oluşturan yapıları da sıralar:

⁴¹ Iggers (2004). **Ön ver.**, s. 5.

⁴² Emmanuel Leroy Laduire, "Tarihçi ve Bilgisayar," **Tarih ve Tarihçi**, der. Ali Boratav, (İstanbul: Alan Yayıncılık, Eylül 1985), ss. 132-135.

⁴³ Iggers (2004). **Ön ver.**, s. 6.

⁴⁴ White (2008). **Ön ver.**, s. 45.

<i>Sahneleme Kipi</i>	<i>Kanıtlama Kipi</i>	<i>İdeolojik</i>
<i>İma Kipi</i>		
Romantik	Formist	Anarşist
Trajik	Mekanistik	Radikal
Komik	Organisist	Muhafazakâr
Satirik	Bağlamsalcı	Liberal ⁴⁵

Tarihyazımı, belli bir yapı içinde, yalnızca olayların zamandizinsel olarak sıralanmasından oluşsaydı, tek bir tarihyazımı yeterli olmalıydı. Kuşkusuz tarihyazımı, zamandizinden yararlanır. Ancak, dile bağımlı olduğu, dolayısıyla ‘kurgu’ olduğu unutulmamalıdır. Yazarın artyetişimi, kültürel ilişkileri doğrultusunda farklı tarihyazımları ortaya çıkabilir. Tarih yazmanın farklı biçimlere bürünmesi gerektiğini belirten Hayden White’a göre modernist yazarlığın Joyce, Proust, Woolf, Stein, Lawrence, Pound, Stevens vb. yazarların büyük klasikleri, tarih yazmada model alınacak en iyi örneklerdir. Çünkü 20 yüzyıl romanı, gerçekliğin ve zamanın parçalı karakterini tarihçilerden daha iyi kavramış, basite indirgeyici klasik süreklilik ve tutarlılık kavramlarını terk etmişlerdir.⁴⁶

Yanı sıra, tarihyazımı, temel bir bilim olmadığından, çeşitli felsefe sistemlerinin özü olan farklı gerçeklik teorilerine göre sınıflandırılmaktadır.⁴⁷ Her tarih yazarının, bilinçli olsun ya da olmasın üç temel gerçeklik kuramına göre tarihyazımını ortaya koyduğu, dolayısıyla tarihyazımında, üç temel gerçeklik sunum biçimi olduğu kabul edilmektedir: Başı, ortası ve sonu olan, dramatik bir bütünlük içindeki **idealistik tarihyazımı**; belgeleri toplayıp derleyerek geçmişi sadece betimlemeyi amaç edinen **realistik tarihyazımı** ve bilinçsizce ya da açıkça bir tezi kanıtlamak, desteklemek amacındaki **pragmatik tarihyazımı**.⁴⁸

19. yüzyıla kadar bir olaylar dizisi olarak; 19. yüzyıldan sonra ise, çözümlemeye gidilmeksizin yalnızca olgular sıralanarak anlatılan tarih, 20. yüzyılda, temelinden sorgulanmaya başlanmıştır.

⁴⁵ White (2008). **Ön ver.**, s. 46.

⁴⁶ Iggers (2004). **Ön ver.**, s. 10.

⁴⁷ Russo. **Ön ver.**, p. 355.

⁴⁸ Russo. **Ön ver.**, p. 356-357.

Özellikle Annales Okulu, öncelikle tarih çalışmaları olmak üzere, sosyal bilimlerin diğer çalışma alanlarını da etkilemiştir. March Bloch ve Lucien Febvre tarafından, yeni bir tarih çeşidi geliştirmek amacıyla kurulan ve ilk sayısı 15 Ocak 1929'da Annales d'Histoire Economique et Sociale adıyla çıkan derginin çalışma grubunda, yalnızca tarih alanından değil; coğrafya, sosyoloji, psikoloji, ekonomi, dilbilim, antropoloji gibi farklı disiplinlerden uzmanlar da bulunmaktadır. Derginin öncü fikirleri, şöyle özetlenebilir:

- Olaylardan oluşan geleneksel anlatının (narrative of events) yerini sorun odaklı bir analitik tarih alır.
- Esasen siyasete odaklanan bir tarihin yerine insan faaliyetlerinin tamamına eğilen bir tarih geçer.
- Sözü edilen iki amacı gerçekleştirmek gayesiyle öbür disiplinlerle coğrafya, sosyoloji, psikoloji, ekonomi, dilbilim, antropoloji vb. işbirliği yapmaya önem verilir.⁴⁹

Toplumun bütün alanlarının tarihinin yazılabileceği düşüncesini uyandıran Annales tarihçileri, yeni yaklaşım ve yöntemlere açık oluşlarıyla 'yüzyılımızın tarih disiplini ile toplum bilimleri (social sciences) arasında cereyan eden verimli etkileşimin en güçlü örneklerini sunmuştur.'⁵⁰

Tarih yazarı, olaylar ve bunların kaydedildiği kaynaklar, tarih yazarının verileri sorgulamada kullandığı yöntemler üzerinden gelişen tarih ve tarihyazımı tartışmalarının yanı sıra; her tarihsel kavram, açıkça uzam ve zaman kategorileri üzerine temellenmektedir. Anlatılanların, tarihlendirilmesi ve konumlandırılması gerekir.⁵¹ Bu anlamda, tarihyazımlarında sunulan olgular ya da olaylar üç ayrı grup altında toplanabilir:

⁴⁹ Peter Burke, **Fransız Tarih Devrimi: Annales Okulu**. çev. Mehmet Küçük,(Ankara: Doğu Batı Yayınları, Temmuz 2002), s. 24.

⁵⁰ Aynı, s. 24.

⁵¹ Erwin Panofsky, "Bir İnsani Bilim Olarak Sanat Tarihi," çev. E. Efe Çakmak **Sanat Dünyamız**, S.91 (Bahar 2004), s.104.

Zaman Merkezli: Geçmişteki olaylar, doğrusal-ilerlemeci bir zaman anlayışıyla sunularak zamandizinsel (kronolojik) bir yöntem izlenir. Yalnızca bir dönem, çağ ya da 10, 100 yıllık zaman dilimlerinde oluşan olaylar anlatılır. Ortaçağ Tarihi, XIX. Yüzyıl Tarihi vb.

Bölge Merkezli: Çoğu zaman da yalnızca belirli bir coğrafi bölgede geçen olgular ya da olaylar, zaman ve konu sınırlaması yapılmaksızın ele alınır. İstanbul Tarihi, İngiltere Tarihi, Asya Tarihi, Türkiye Tarihi vb.

Konu Merkezli: Yere, zamana bağlı olmaksızın toplumların üretim, tüketim ürünlerini, alışkanlıklarını, inanışlarını, ekonomilerini vb. konuları ele alarak yazılan tarihler de bulunmaktadır. Felsefe Tarihi, Kültürel Tarih, Toplumsal Tarih, Sanat Tarihi, Siyasi Tarih, Bilim Tarihi, Ekonomi Tarihi vb.

Üç kümenin kesişimleri ya da yer, zaman, konu kısıtlaması yapılmaksızın tümü bir arada da ele alınabilir. Ortaçağ Avrupa Tarihi, Osmanlı İmparatorluğu'nun Yıkılış Dönemi, Yakınçağ'da Avrupa'nın Ekonomik Yapısı vb.

Tarihyazım türlerinin;

- a) **İncelenen dönemin zamanımızdan uzaklığına göre:** Tarih (yazı) öncesi tarih, eski çağ tarihi, orta çağ tarihi, yeni çağ tarihi, yakın çağ tarihi.
- b) **Mekânlara göre:** Türkiye tarihi, Avrupa tarihi, Uzakdoğu tarihi, Güney Amerika tarihi vb.
- c) **Temalarına göre:** Siyasal olaylar tarihi, toplumsal tarih, kültürel tarih, ekonomi tarihi, felsefe tarihi, siyasal düşünceler tarihi, bilim tarihi ve tek tek bilimlerin tarihi (tıp tarihi, fizik tarihi, kimya tarihi vb.)

başlıklar altında da sınıflandırıldığı görülmektedir.⁵²

Özetle, tarihin siyaset ve savaş gibi geleneksel konularından başka, günümüzde artık var olan, hatta var olmayan 'şey'lerin sayısı kadar çok, tarihyazımı türü bulunmaktadır.

⁵² Mete Tunçay, "Tarihyazımının Bazı Sorunları Üstüne Düşünceler," **Toplum ve Bilim**, S. 91, (kış 2001-2002) ss. 280-284, s. 280.

Özellikle, benzer, hatta aynı düşünsel alanlardan kaynaklanan disiplinlerin nerede başlayıp nerede bittiğinin tanımlarının yapıl(a)madığı çağımızda, birçok tarihyazımı türü söz konusudur. Rankeci tarih anlayışından sonra giderek çeşitlenerek,

- a) Politik Tarih
- b) Kurumsal Tarih
- c) Yasal Tarih
- d) Diplomatik Tarih
- e) Askeri Tarih
- f) Ekonomik Tarih
- g) Sosyal Tarih
- h) Evrensel Tarih
- i) Entellektüel Tarih⁵³

gibi, başlıklar altında ele alınabilen tarih türlerinin daha da çeşitleneceği kolaylıkla düşünülebilir.

Sürekli olarak irdelendiği görülen tarih anlayışları gibi tarihyazımı da çözümlenmeye çalışılmıştır. Ancak, tarihyazımı çalışmaları da, uluslararası boyutlar göz ardı edilerek, ulusal bağlamlar içerisinde, sınırlandırılmış açıklamalarla ilgilenmiştir.⁵⁴ Dolayısıyla, özgül amaçlı tarihyazımı çalışmaları, oldukça yakın bir dönemde, ancak, 1990'lı yıllarda tartışılmaya başlanmıştır.⁵⁵ Tarih yazmanın tarihini, araştırma konusu edinen tarihyazımı, yazılmış olanın tekrar yazımıdır.⁵⁶ Okunmak için yazıldığı vurgulanarak, bir iletişim biçimi olarak çözümlenmesi gerektiği⁵⁷ de düşünülen tarihyazımındaki

⁵³ N. Jayapalan, **Historiography**, (Atlantic Published & Distributos, 2002), s. 29
http://books.google.com.tr/books?id=TYRYH96RaS0C&dq=%22historiography%22&printsec=frontcover&source=bl&ots=J62mZ_fvFX&sig=k3vSoBcg5GgqebZrNCbtI-Fkr4E&hl=tr&ei=Kq3ISffTCpev-Abtm6CdAw&sa=X&oi=book_result&resnum=4&ct=result#PPA16,M1 erişim tarihi, 25.03.2009.

⁵⁴ Chris Lorenz, "Comperative Historiography: Problems and Perspectives," **History and Theory**, Vol. 38, No. 1, (Feb. 1999), pp. 25-40, p. 25.

⁵⁵ March Bloch, "Avrupa Toplumlarının Karşılaştırmalı Tarihi İçin," **Tarih ve Tarihçi**, Der. Ali Boratav, (İstanbul: Alan Yayıncılık, Eylül 1985), s. 20-49.

⁵⁶ Lorenz. **Ön ver.**, p. 29.

⁵⁷ Ann Rigney, "Time for Visions and Revisions: Interpretative Conflict from a Communicative Perspective," **Storia della Storiographia**, Vol. 22, (1992), pp. 85-92, p. 85.

gelişmelerin, seslenilen kitlenin ‘beklenti sarmalı’yla olan ilişkisi içinde incelenmesi gerektiği yönünde de görüşler bulunmaktadır.⁵⁸

Tarihyazımına ilişkin bilgiye sahip olmanın, tarihi başlatan klasik Yunanlar dönemindekine oranla, artık, çok daha önemli olduğunun yadsınamaz gerçekliği, Momigliano’ya göre dört temel unsurla açıklanabilir:

1. Tarihsel araştırma, meşruluğu, belli bir geleneğin gerçekliğine bağlı olan Musevilik, Hıristiyanlık ve İslamiyet gibi dinlerin iddialarının değerlendirilmesinde belirleyici bir öneme sahiptir.
2. Artan hız ile sosyal ve entelektüel değişimin boyutu, tarihsel araştırmalar için talebin artışına karşılık olarak, değişimlerin değerlendirilmesine ve açıklanmasına yol açmıştır.
3. Geçen iki yüzyılda tarih, geçmiş yüzyıllarda bilinmeyen bir derecede kendilerini kabul ettirmiş uluslar için toplumsal kimlik sağlamayı istemiştir.
4. Fizik ve biyoloji bilimleri, özellikle evrenin (cosmos) ve türlerin evrim teorilerinde, kendilerini tarihsel açıdan geliştirmiş ve gerçeğin her şeyi saran bir tarihsel açıklanması düşüncesini ya da umudunu desteklemiştir.⁵⁹

1960’lardan başlayarak tarih çalışmalarında yer edinen kültürel model içerisinde, özellikle yakın dönem tarihyazımı üzerine düşünülmesi anlamlı görünmektedir. Yakın dönem söz konusu edildiğinde, ‘sürecini tamamlamış tarih’ yerine ‘oluşum halindeki tarih’ öne çıkmaktadır ve yakın dönemin tanımının, ‘tarihçinin yaşadığı dönem’ olarak yapılabileceği belirtilmektedir.⁶⁰ Bu süreçte, tarih ile diğer sosyal bilimlerin ilgilendiği alanlar, pekçok noktada kesişmektedir. Başlangıçtaki, ulusal-siyasal tarihçilik geleneğinin üzerine yakın dönemde, tarihsel konuların giderek çeşitlendiği görülmektedir.

Tarihyazımı konusundaki tür çeşitliliğinin yanı sıra, yeni bir tarihsel anlatım kavramı da belirginleşmektedir. Sözel ve yazılı tarihe ek olarak, gelişen teknolojik olanaklar, görsel

⁵⁸ Aynı, p. 85.

⁵⁹ Momigliano (1978). **Ön ver.**, p. 22.

⁶⁰ Fatma Acun, “Yakın Dönem Tarihi Metodolojisi”, **Atatürk Araştırma Merkezi**, S.42, (Kasım 1998), ss. 717-756, s. 719.

tarihyazımı üzerine de düşünme ortamı yaratmıştır. Alanın kavramsal terimi, 1988 yılında Hayden White tarafından, Robert Rossentone'un 'tarihin filmlerde betimlenebileceği'⁶¹ önermesinden hareketle, **görsel tarihyazımı (historiophoty)** olarak tanımlanır.⁶² White'a göre tarihyazımı, 'yazılı söylem ve sözel olarak tarih sunumu' iken; görsel tarihyazımı, 'filmsel söylem ve görsel olarak tarihin sunumu'dur.⁶³ Fotoğraf, sinema ve video verileri yazılı bir belge gibi okunabilir.⁶⁴ İlerleyen yıllarda, White'ın görsel tarihyazımı kavramına, tarihsel film çalışmalarında başvurulduğu, hatta kavram doğrultusunda lisans düzeyinde dersler yürütüldüğü görülmektedir.*

İnsanlığın varoluşunu belirleyen fiziksel, sosyal, kültürel, sanatsal çevre, inançlar, anlayışlar, insan ömrüyle kıyaslandığında daha uzun ömürlüdür. Dolayısıyla, insanın, hayatının kısa süresi içinde, kendi varoluş evrenini anlamlandırma sınırlılığı vardır. Söz konusu sınırlılık, tarihsel aktarımlarla ve bu aktarımların üstüne yenilerinin eklenmesiyle esnetilebilir. Seçilmiş özel konu başlıklarının tarihine yönelik bir üst bakış sağlanabilir. Bu anlamda da, tarihyazımı çeşitliliği önem kazanmaktadır.

Tüm tarih türleri (bilim tarihi, sanat tarihi, kültür tarihi vd.), kişisel ve sosyal evrenimize ilişkin açılımlar yaratılmasını sağlar. Gerek toplumsal gerekse bireysel yaşamların, nasıl ve nerelerde keşiştiğini ortaya koyar.

⁶¹ Robert A. Rosenstone, "History in images/History in words: Reflections on the possibility of really putting history onto film", **The American Historical Review**, Vol. 93, No. 5, (Dec. 1988), pp. 1173-1185.

⁶² Hayden White, "Historiography and Historiophoty", **American Historical Review**, Vol. 93, No. 5, (01/12/1988), pp. 1193-1199.

⁶³ **Aynı**, pp. 1193.

⁶⁴ **Aynı**, pp. 1193.

* bkz. Brian Le Beau, "Historiography Meets Historiophoty: The Perils and Promise of Rendering the Past on Film," **American Studies**, V. 38, No. 1, (spring 1997); Liang-kai Chou, Reflections on Historiophoty as Historical Knowledge and a Historical Course, Department of History, Chung-Hsing Univ. Taichung, Taiwan, 1990. <http://myweb.fcu.edu.tw/~t91093/fcu/2/paper1/historiophoty.pdf> erişim tarihi, 27.03.2009.

Bradley, tarihi geçmiş olarak ele almak yerine, bir etkinlik ya da tarihçiler tarafından icra edilen bir düşünce kipi olarak ele almıştır. İngiltere’de ilk kez dile getirilen bu farklı yönelim, Collingwood tarafından, tarihsel bilgi kuramında ‘Kopernikçi bir devrim’ olarak nitelendirilmiştir⁶⁵. Collingwood, felsefi görüşlerini, farklı bilgi türleri arasında kurmaya çalıştığı bir birlik arayışı üzerine oturarak, tarihsel düşünceye farklı bir boyut daha katar. İnsan için en temel deneyim biçimleri olan sanat, din, bilim, tarih ve felsefenin birbirleriyle hiç ilgisi olmayan bilgi türleri olarak görülüyor olması, Collingwood için, kabul edilemez bir durum olmuş ve çalışmalarında bu soruna bir çözüm bulmak istemiştir.⁶⁶ Collingwood’un ‘bilgi haritası’, Sanat, Din, Bilim, Tarih ve Felsefe anakaralarından oluşur. Bunlardan her biri, izledikleri biçimlerde görülen bozukluklara yanıt verir görünümündedir. Bradley ve Collingwood’dan da hareketle söylenebilir ki her alanın tarihyazımı için çoklu bakışlar söz konusu olabilir.

Diğer taraftan özellikle sosyal bilimlerde, disiplinlerarası etkileşimler, çalışma alanlarının sınırlarını belirsizleştirmekte ve yeni çalışma alanları oluşmaktadır. Tarih çalışmalarındaki giderek artan çeşitlilik içerisinde, sinema tarihyazımına temel oluşturduğu düşünülebilecek, sanat tarihyazımı ve sanat tarihinin bir üst başlığı olarak değerlendirilen kültür tarihi kendi özerk alanlarını çok daha önce yaratmışlardır.

2.1.1. Kültür Tarihi Penceresinden Farklı Disiplinlerin Tarihyazımı

1990’lı yıllara ulaşıldığında, yaratılan yeni tarih (lanouvelle histoire) bakışıyla, tarihyazımında farklı açılımların belirginleştiği görülmektedir. Yeni tarih kapsamında artık, özgül yayımlarla serimlenen birçok yeni tarih alanı söz konusudur. 1991’de Peter Burke, eski ve yeni tarih arasındaki farklılıkları belirler:

1. Geleneksel paradigmaya göre, tarih temel olarak politikayla ilgilidir. (...) Buna karşın yeni tarih, tüm insanlık eylemleriyle ilgilidir. ‘Her şeyin bir tarihi vardır.’ (...) Yüzyılın ilk yarısı, fikirler tarihinin yükselişine tanıklık etmiştir. Son 30 yılda, daha önce bir tarihi olduğunu düşünmediğimiz çocukluk, ölüm,

⁶⁵ Kubilay Aysevener, **Collingwood’un Tarih Felsefesi**, (İstanbul: İmge Yayınları 2001), s. 18.

⁶⁶ Aynı, s.21.

- delilik, sosyopsikolojik iklim, duyular, pislik ve temizlik, jestler, beden, kadınsılık, konuşma, hatta sessizlik gibi çok sayıda konunun tarihini gördük.⁶⁷
2. Geleneksel tarihçiler tarihi, temelde, olayların bir anlatısı olarak düşünürken; yeni tarih daha çok yapıların çözümlenmesiyle ilgilidir.
 3. Geleneksel tarih, daima, devlet adamları, generaller ya da çoğunlukla kilise adamları gibi büyük adamların büyük eylemlerine odaklandığı bir üstten bakış sunar. Diğer kişilere ise, tarih sahnesinde küçük bir rol verir. (...) Buna karşın, yeni tarihçilerin büyük bir kısmı 'alttan tarih'le; diğer deyişle, sıradan insanla ve onun sosyal değişim deneyimiyle ilgilidir.
 4. Geleneksel tarihe göre, tarih belgelere dayanmalıdır. Ranke'nin en büyük başarılarından biri, yazılı kaynakların -gelin bunlara kayıtlı olaylar (choronicle) diyelim- ayrımını sergilemesi ve tarih yazmanın arşivlerde saklanan ve hükümet tarafından ortaya konan resmi kayıtlara dayanması gerektiğini vurgulamasıdır. Bu başarının bedeli, diğer tür kanıtların göz ardı edilmesiydi. Yazının bulunuşundan önceki dönem, 'tarih öncesi' olarak gözden kaçırılmıştır.⁶⁸ Ancak, 'alttan tarih', bu tür belgelerin sınırlılıklarını ortaya koydu. Resmi kayıtlar genellikle resmi görüşü sergiler. (...) Eğer tarihçiler, insan eylemlerinin daha geniş bir çeşitliliğiyle ilgileniyorlarsa, daha çeşitli kanıtları incelemelidir. Bu kanıtlardan bazıları görsel, bazıları sözeldir.
 5. Geleneksel paradigmaya göre tarih, neseldir. Tarihçinin görevi, okuyucuya gerçekleri vermektir ya da Ranke'nin belirttiği gibi 'gerçekte nasıl olduğu'nu anlatmaktır.⁶⁹ Bugün bu amaç, genellikle, gerçek dışı olarak değerlendirilmektedir. (...) Geçmişe belli bir açıdan bakmaktan kaçınamayız. Belleğimiz, gerçekliği direkt olarak yansıtmaz.⁷⁰

Yeni tarih anlayışında, insan eylemlerinin bütünsel yapısının anlaşılmasına çalışılması, tarihçilerin sosyal antropoloji, ekonomi, sanatsal eleştiri, psikoloji, sosyoloji gibi birçok disiplinle etkileşim içinde bulunmasını gerektirmiş; böylece tarihyazımında disiplinlerarasılık, kaçınılmaz bir özellik haline almıştır.⁷¹

⁶⁷ Peter Burke, "Overture: The New History, its Past and its Future", **New Perspectives on Historical Writing**, ed. Peter Burke (Cambridge UK: Polity Press, 1993), pp.1-24, p. 3.

⁶⁸ Aynı, p. 4.

⁶⁹ Aynı, p. 5.

⁷⁰ Aynı, p. 6.

⁷¹ Aynı, p. 6.

Yeni tarih içerisinde öne çıkan ‘alttan tarih’ bakışı, günlük yaşamın, sıradan insanın tarihinin yazılmasını başlatmış ve bu süreçte ‘halk kültürü’, ‘popüler kültür’ vb. kavramların anlaşılması önem kazanmıştır. Dolayısıyla artık ‘kültür tarihi’, özerk bir alan olarak anılabilmektedir.

Kültür tarihi, ağırlıklı olarak askeri, siyasi, toplumsal konuların ele alındığı geleneksel tarih anlayışının değinmediği, ulaş(a)madığı konuları ele almaktadır. Son dönemde sunulan ‘Ateşin Kültür Tarihi’*, ‘Çayın Kültür Tarihi’** ‘İnsanlığın Mahrem Tarihi’*** vb çalışmalarda olduğu gibi, çeşitli nesnelere ya da günlük eylemlerin tarihinin konu edildiği görülmektedir. Bu anlamda, kültür tarihinin sonsuz sayıda çalışma alanı bulunmaktadır.

Peter Burke, Almanca ‘Kulturgeschichte’ sözcüğünden gelen kültür tarihi çalışmalarını dört aşamada incelemektedir:

i. klasik aşama (1800-1950)

* Ahmet Uhri, **Ateşin Kültür Tarihi**, (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, Aralık 2003). (Tanrılardan ateşi çalan Prometheus'un mitolojik bir örneği içinde hayat bulan hikayesi, uygarlaşma çabasının maddi zeminini biçimleyen bir meydan okuma aynı zamanda. Ateşe dair etimolojik ve antropolojik bir çözümlemenin rehberliğinde, ateşle ocak arasındaki ilişkiden pişirme uygulamalarına, Hephaistos'un demirci işliğinden ocak ve fırın yapım tekniklerine kadar insanoğlunun ateşle kurduğu ilişkinin geniş bir ölçekte çözümlendiği bir kaynak. Ateşin uygarlaşma çabasını biçimlendirirken insancillaşan öyküsünün anahatlarını serimliyor Ahmet Uhri. Maddi uygarlığın ve yerleşik kültürün tarihsel izlerinde ateşin tüm azametiyle yeniden bulgalandığı bir çalışma. –tanıtım yazısından)

** Stephan Reimertz, **Çayın Kültür Tarihi**, çev. Mustafa Tüzel, (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, Haziran 2003). (Kitap; çayın 5000 yıllık tarihi ve coğrafyası içinde eğlenceli olduğu kadar aydınlatıcı bir yolculuğa çıkarmakla kalmayıp, keyifle geçirilen zamana övgüler düzmeyi amaçlamıştır biraz da. Bu, hem de ondan hoş bir biçimde uzaklaştığımız zamandır. Çay içmek, yaşamda zaman ayırmaya değer uğraşlardan biridir. –arka kapak-)

*** Theodore Zeldin, **İnsanlığın Mahrem Tarihi**, çev. Elif Özsayar (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998). (İnsanlığın Mahrem Tarihi, insanlık hafızasını tazelemeyi amaçlayan bir unutulmuşlar derlemesi, tarihe geçenlerden çok geçmeyenlerin tarihi. Zeldin, insanlığın unutulmuş anılarını gün ışığına çıkararak, köşeye sıkıştığı noktalardan çıkış yolları bulabilmesi için insanoğlunun ufku genişletmeyi ve modern zihinlere yerleşmiş yanılsamaları yıkmayı deniyor. Zeldin'e göre her kuşak, tıpkı kendisinden önceki sayısız kuşak gibi, dünyayı kendi çağının gözlüklerinden bakarak binlerce yıllık insanlık deneyimini boş harcıyor. Kendi atalarının sınırlı ve kolay kolay değişmeyen hafızasını kullanmayı tercih ederken, geçmişin karanlığına gömülüp giden koca bir insanlık hafızasından yararlanma fırsatını kaçırıyor. Bu fırsatta yatan en değerli hazine, hayatın kendi çağımızın ışığıyla aydınlanmış görüntüsünün değişmez bir son durak değil, beklenmedik dönüşler yaparak ilerleyen insanlık tarihinin rastgele bir noktası olduğunu keşfetmek. Zeldin'in unutulmuşlar tarihi, insanların hayata ve kendilerine ezelden beri bugünkü gibi bakmadıklarını göstermekle kalmıyor, umudun tükenmeye yüz tuttuğu noktada insanlığın imdadına yetişen şeyin her zaman yeni bakış açıları, yeni düşünce biçimleri ve yeni yaklaşımlar olduğunu hatırlatıyor.)

- ii. güzel sanatların toplumsal tarihi (1930'larda başlar)
- iii. halk kültürünün keşfi (1960'lar)
- iv. yeni kültür tarihi (yakın dönem)⁷²

Burke, klasik aşamada, kültür tarihinin başlangıç çalışmaları olarak nitelendirilen Jacob Burckhardt'ın 1860'ta yayımlanan 'İtalya'da Rönesans Kültürü'; Johan Huizinga'nın 1919'da yayımlanan 'Ortaçağın Sonbaharı' ve G. M. Young'ın 1936'da yayımlanan 'Portrait of an Age' adlı eserlerinden söz etmektedir.⁷³

Söz konusu çalışmalar, tarihyazımında alışlagelen siyasal olayları anlatmak yerine; dönemin sıradan insanların günlük yaşamlarıyla, güzel sanatlarla ve edebiyat eserleriyle ilgilenmektedir. Dolayısıyla, Rankeci tarihteki 'devlet-kurma görevi'ne hizmet eden anlayış, söz konusu değildir.⁷⁴

Devleti, 'bir sanat eseri olarak' ele aldığı çalışmasında Burckhardt, Rönesans dönemindeki İtalya'yı betimlemiştir. Hanedanların anlatıldığı ilk bölümde, savaş bile bir sanat eseri olarak ele alınmıştır.⁷⁵ Birey ve çağdaşlık kavramları bağlamında güzel sanatlardan günlük yaşam içerisindeki şenliklere, moda, ev yaşamına, dine, göreneklere ve ahlâk anlayışlarına kadar birçok konuyu, kendisinin de belirttiği gibi 'keyfî birtakım kategorilere'⁷⁶ ayırarak izlenimlerini yazmıştır. Burckhardt, dönemin düşünsel, sanatsal üretimleri arasındaki 'eserle yaratıcısı, eserle dönemi ve aynı dönemin farklı eserleri arasındaki farklı ilişkileri'⁷⁷ ortaya koymaya çalışarak 'çağın portresi'ni çizmektedir.

⁷² Peter Burke, **Kültür Tarihi**, çev. Mete Tuncay, (İstanbul: Bilgi Üniversitesi, 2006), s. 10.

⁷³ Aynı, s. 20.

⁷⁴ Lionell Gosmann'dan aktaran Burke. Aynı, s. 22.

⁷⁵ Jacob Burckhardt, **İtalya'da Rönesans Kültürü I**, çev. Bekir Sıtkı Baykal, (İstanbul: Maarif Basımevi, 1957), s. 140.

⁷⁶ Aynı, s. 4.

⁷⁷ Roger Chartier, **Yeniden Geçmiş**, çev. Lale Arslan, (Ankara: Dost Kitabevi, 1998), s. 31.

Kültür tarihi çalışmalarında, ilerleyen dönemde azalmasına karşın, 18. yüzyıl sonlarından başlayarak baskın olan Alman geleneğiyle birlikte Kuzey Amerika, İngiliz ve Fransız geleneğinden söz edilmektedir.

Özellikle, Karl Lamprecht'in 1890'larda Alman tarihini, Rankeci tarih anlayışından ayrılarak, 'sanatsal üretimi anahtar öge' olarak kullandığı tarih anlayışıyla yazması, kültür tarihinde Lamprecht'i, öncü isim kılmıştır.⁷⁸ 1896'da 'Kültür Tarihi Nedir?'⁷⁹ diye soran ve 1898'de Amerika'da tanınmaya başlanan Lamprecht'in tarihyazımına getirdiği yeni bakış, yeni tarih anlayışıyla örtüşmektedir:

19. yüzyılda tarihin yazılmasında büyük bir değişim olmuştur. Politik tarih bile olsa, bundan böyle tarih, yalnızca ne savaşların, çatışmaların, istilaların, devrimlerin bir kaydı ne de kralların, yasa koyucuların, askerlerin, devlet adamlarının yaşamöyküsüdür.⁸⁰

Burckhardt'ın İtalya üzerine gerçekleştirdiği çalışmasındaki 'bireysel kimlik' vurgusunun, Lamprecht'in 1878'de Almanya üzerine yaptığı çalışmasının da temel ögesi olduğu; günlük yaşam alışkanlıklarına, davranışlarına, sanata, mimariye, edebiyata, dine ilişkin bilgilerin bir araya getirildiği belirtilmektedir.⁸¹

1924'te İngilizce çevirisi yapılan, aslı Flemenkçe olan, modern tarihsel yazımın temel metinlerinden biri olarak gösterilen ve 1919'da yayımlanan Huizinga'nın çalışmasında

⁷⁸ Lewis Pyenson, "Uses of Cultural History: Karl Lamprecht in Argentina," **American Philosophical Society**, Vol. 146, No. 3, (2002), pp. 235-255, p. 236.

⁷⁹ "What is History?" Five Lectures on the Modern Science of History-Book review, **Academy**, Vol. 69, (July/Dec. 1905), p. 801.

⁸⁰ John Theodore Merz, **A History of European Thought in the Nineteenth Century Chapter I: Introductory**, (England: The Continuum International Publishing Group, 2000), p. 31.

⁸¹ Roger Chickering, "Young Lamprecht: An Essay in Biography and Historiography", **History and Theory**, Vol. 28, No. 2, (1989), pp. 198-214, p. 211.

da Burckhardt etkisi görülmektedir.⁸² ‘Huizinga, ne geçmişin olaylarını, fikirlerini ne de sosyal yapılarını, tarihsel çalışmanın nesnesi olarak belirtir.’⁸³

İlki sanat tarihine, ikincisi de Burgonya dükünün politik tarihine göndermede bulunduğundan Huizinga, kitabın başlığının ‘Jan van Eyck’in Aynasında’ mı yoksa ‘Burgonya Çağı’ mı olması gerektiğine uzun süre karar verememiştir.⁸⁴ ‘Ortaçağın Günbatımı’ adını verdiği çalışmasında Huizinga’nın, dönemin kültürüne ya da anlayışına odaklandığı görülmektedir:

Hayatın Buruk Tadı

Dünya bundan beş yüzyıl daha gençken, hayatın olayları ortaya daha belirgin çizgilerle çıkmaktaydılar. Bahtsızlıkla talihin yaver gitmesi arasındaki mesafe daha büyüğe benzemekteydi. Henüz her deney, zevk ile acının bir çocuğun zihnindeki gibi, dolaysızlık ve mutlaklık basamağında yer almaktaydı. Her eylem, her olay, sabit ve anlatımsal biçimlerle çevreleniyor ve bir ayin derecesine yükseltiliyordu. Doğum, evlilik ve ölüm gibi başat olaylar, kutsama aracılığıyla, kendilerini ilahi esrarın içinde buluyorlardı. Görev veya ziyaret amacıyla yapılan yolculuklar gibi daha düşük öneme sahip olaylara da çok sayıda kutsama, tören ve kalıplaşmış sözler eşlik etmekteydiler.⁸⁵

18. yüzyıl sonlarında Almanya’da aydınların halk şarkılarına, masallarına, danslarına törenlerine (ritüellerine), güzel sanatlarına ve el zanaatlarına eğilmesiyle antika meraklıları, folklorcular ve antropologlar tarafından incelenmeye başlanan halk kültürü, 1960’larla birlikte akademik tarihçilerin konusu olmaya başlamıştır.⁸⁶

⁸² Wessel Krul, “In the Mirror of van Eyck: Johan Huizinga's Autumn of the Middle Ages”, **Journal of Medieval & Early Modern Studies**, Vol. 27, No. 3, (01/09/1997), pp.353-383, p. 353.

⁸³ Daniel Wickberg, “What is the History of Sensibilities? On Cultural Histories, Old and New”, **American Historical Review**, Vol.112, No. 3, (June 2007), pp. 661-684, p.663.

⁸⁴ Krul. **Ön ver.**, p. 370.

⁸⁵ Johan Huizinga, **Ortaçağın Günbatımı**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, (Ankara: İmge Kitabevi, Ekim 1997), s. 13.

⁸⁶ Burke (2006). **Ön ver.**, s. 23.

Her ne kadar, ‘akademik çevrelerde hak ettiği kadar etkili olmadığı’⁸⁷ belirtilen, Eric Hobsbawm’ın Francis Newton takma adıyla yayımladığı, müzik ve dinleyici kitleyi ele aldığı *The Jazz Scene* (1959); E. P. Thompson’ın 1963’te İngiliz işçi sınıfının tarihini şarkılar, ilahiler, şiirler, yeminler, günlükler ve gazeteler aracılığıyla anlattığı *İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu*⁸⁸ çalışmaları, halk kültür tarihi çalışmalarının yükselişinin ateşleyicisi olmuşlardır.

İlerleyen dönemde, antropolojiyle yoğun bir etkileşime girilmesi edebiyat, sanat ve bilim tarihyazımında da kendini göstermiş ve 1970’li yıllarda **mikro tarih** türünde çalışmalar kendini göstermiş, ‘köyler ve bireyler, aileler ve manastırlar, ayaklanmalar, cinayetler, intiharlar üstüne odaklanan yülerce mikro tarih çalışması yayımlanmıştır’.⁸⁹

Tarihin alt dallarını kapsayan bir alan olan kültür tarihinin çalışma konuları ve yöntemine ilişkin görüşler, 1987’de California Üniversitesi’nde ve İskoçya-Aberdeen Üniversitesi’nde gerçekleştirilen konferanslarla tartışılmaya başlanarak 1990’lı yıllarda daha yoğun olarak ele alınmış; yanı sıra kültür tarihinin çalışma konularının çeşitliliği sergilenmiştir. Bedenin, duyuların, belleğin, şiddetin, siyasetin vb. kısaca bireye ve topluma ilişkin akla gelebilecek birçok başlığın tarihi yazılmaya başlanmıştır.

Astronomi, tıp, matematik, kimya vb. diğer disiplinlerin tarihyazımında da 18. yüzyıldan başlayarak dönüşüm yaşanması söz konusudur.⁹⁰ Bu anlamda, sanat tarihyazımıyla kolaylıkla doğrudan bağlantısı kurulabilecek sinema tarihyazımını inceleme aşamasında, sanat tarihyazımının gelişim sürecine bakmak yeni açılımlar kazandıracaktır.

⁸⁷ Burke (2006). **Ön ver.**, s. 24.

⁸⁸ E. P. Thompson, **İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu**, çev. Uygur Kocabaşoğlu, (İstanbul: Birikim Yayınları, 2004).

⁸⁹ Burke (2006). **Ön ver.**, s. 64-65.

⁹⁰ Burke (1997). **Ön ver.**, p. 12.

2.1.1.1. Sanat Tarihyazımının Sinema Tarihyazımına Değın Noktaları

Resmi anlamda ilk defa, 1840 yılında Almanya’da, üniversite öğrenim programına alınan⁹¹ Sanat Tarihi bugün, kendi yöntemleri, kendi tarihi, kendi inceleme konusu olan özerk bir disiplin ve kültür tarihinin bir kolu olarak kabul edilmektedir.⁹²

Ranke’nin tarih anlayışına uygun tarihyazımlarının egemen olduğu 1800’lerde, ulus devletlere hizmet eden siyasal tarihyazımları ön plandadır. Ancak, aynı dönemde, her ne kadar Ranke’nin izleyicileri tarafından değerli bulunmasalar da Jacob Burckhardt’ın ve Johan Huizinga’nın çalışmaları, egemen tarihyazımlarından farklılaşmaktadır. Arşivlere, resmi belgelere dayanmayan, devlet kurma görevine hizmet etmeyen söz konusu çalışmaların güzel sanatların, edebiyatın, felsefenin, bilimin vb. başyapıtları için bir ‘ölçüt’ yaratmaya yöneldikleri,⁹³ bununla birlikte, ele aldığı dönemin güzel sanat ve edebiyat yapıtlarını inceleyen Burckhardt gibi, diğer kültür tarihçilerinin de sezgisel olarak çalıştığı da belirtilmektedir.⁹⁴

1500’lü yıllara değın götürülen sanat tarihyazımının geçmişı, Vasari’nin çalışmasıyla başlatılmaktadır.⁹⁵ Giorgio Vasari’nin (1511-1574) söz konusu çalışması, ‘Le Vite de piv Eccelenti Pittori, Scultori, e Architettori’dir (En Mükemmel Ressamların, Heykeltıraşların ve Mimarların Yaşamı). 1550 yılına tarihlenen çalışma, sanatçıların yaşamlarına dayanan, biyografik bir tarihyazımıdır. Merkezde, sanatçı/insan bulunmaktadır.⁹⁶

⁹¹ Ali Artun, “Çağdaş Sanat Tarihleri ve Türkiye’de Sanatın Çağdaşlaşması,” **Toplum ve Bilim**, No. 79, (kış, 1998), s.36.


⁹² Xavier Barral i Altet, **Sanat Tarihi**, çev. İsmail Yuerguz, (Ankara: Dost Yayınları, Haziran 2006), s.8.

⁹³ Burke (2006). **Ön ver.**, s.10.

⁹⁴ Burke (2006). **Ön ver.**, s 12.

⁹⁵ Altet. **Ön ver.**, s.11; Artun. **Ön ver.**, s.36.

⁹⁶ Giorgio Vasari, *Le Vite de piv Eccelenti Pittori, Scultori, e Architettori* <http://easyweb.easynet.co.uk/giorgio.vasari/index.htm> erişim tarihi, 12.03.2007.

	Alberti, Leon Battista	Florentine architect, 1404 - 1472
	Bellini Jacopo, Gentile and Giovanni	Venetian painters 15th and 16th century
	Botticelli, Sandro	Florentine painter, c1445 - 1510
	Brunelleschi, Filippo	Florentine sculptor and architect, 1377 - 1446
	Carpaccio (Vittore Scarpaccia)	Venetian painter, 1472 - 1526
	Cimabue	Florentine painter, c.1240 - c.1302
	Correggio, Antonio Allegri	Painter of Lombardy, c. 1489 - 1534
	della Robbia, Luca	Florentine sculptor, 1400 - 1482
	Donatello	Florentine sculptor, 1386 - 1466
	Duccio di Buoninsegna	Sieneze painter, c.1255/60 - 1315/19
	Fra Angelico	Of the Order of Friars Preachers, painter, c.1400 - 1455
	Ghiberti, Lorenzo	Florentine sculptor, 1378 - 1455
	Giorgione da Castelfranco	Venetian painter, c.1476/8 - 1510
	Giotto di Bondone	Florentine painter, sculptor and architect, 1266/7 - 1337
	Giusto de' Menabuoi	Florentine painter, c.1320 - 1491
	Guariento	Painter of Padua, fl. mid 14th century
	Leonardo da Vinci	Florentine painter and sculptor, 1452 - 1519
	Lippi, Filippo	Florentine painter, c.1406 - 1469
	Mantegna, Andrea	Painter of Mantua, c. 1431 - 1506
	Masaccio	Painter of San Giovanni di Valdarno, 1401 - 1428?
	Michelangelo Buonarroti	Painter, sculptor and architect of Florence, 1475 - 1564
	Michelozzo Michelozzi	Sculptor and architect of Florence, 1396 - 1472
	Piero della Francesca	Painter of Borgo San Sepulcro, 1410/20 - 1492
	Pisano, Nicola and Giovanni	Nicola Pisano, 1220/25 - 1284? Giovanni Pisano, c1245/50 - after 1313 Sculptors and architects
Raphael Sanzio	Painter and Architect of Urbino, 1483 - 1520	
Signorelli, Luca	Painter of Cortona, c. 1450 - 1523	
Titian (Tiziano Vecellio)	Painter of Cadore c. 1487/90 - 1576	
Tintoretto (Jacopo Robusti)	Venetian painter, 1518 - 1594	
Uccello, Paolo	Florentine painter, 1396/7 - 1475	
Verrocchio, Andrea	Florentine painter, sculptor and architect, c.1435 - 1488	

Şekil 1. Giorgio Vasari'nin, Le Vite de piv Eccelenti Pittori, Scultori, e Architettori adlı çalışmasının kapak sayfası ve içindekiler listesi

<http://easyweb.easynet.co.uk/giorgio.vasari/index.htm> erişim tarihi 12.03.2007.

Sanatçıların biyografilerini kaleme alarak, sanat tarihyazımının ilk örneklerini veren Vasari'nin ardından, Erwin Panofsky'den alınan ikonoloji yöntemiyle yetinilerek⁹⁷ günümüze değin gelen sanat tarihyazımı bugün, Georges Didi-Huberman tarafından,

⁹⁷ Ali Akay, "Georges Didi-Huberman ile söyleşi, Georges Didi-Huberman: Sanat Tarihi, Şu Tuhaf Disiplin!", Çeviren: Serap Öztürk, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 91 (bahar, 2004), s.28.

disiplinlerarası (transdisipliner)⁹⁸ olarak nitelendirilmektedir. Didi-Huberman'a göre 'Her sanat kendi kalıntılarından, her tarih kendi yıkıntılarından beslenir: Bunlar, bir yıkımdan geriye kalan izlerdir.'⁹⁹

Tarih disiplinleri içinde en hızlı büyüme eğrisi gösteren disiplin olan sanat tarihinin arkeoloji ile de yakın ilişkisi bulunmaktadır. 'Sanat tarihi, kimilerine göre, güzeli, belli bir sınıfın zevklerini irdelemeye çalışan bir bilimdir, arkeoloji ise maddi kültür üstüne araştırmalar sayesinde mütevazı insanların yaşamına nüfuz etme olanağı verir.'¹⁰⁰

Sanat tarihinde, kompozisyon, biçim ve hacim araştırmalarına yönelen **formalist**; Antal, Blunt, Schapiro, Kligender ve Hauser gibi sanat tarihçilerinin Marx ve Engels'in teorileri doğrultusundaki **Marksist**; sanatsal üretimin sosyolojik unsurlarını değerlendiren **sosyolojik**; imgeyi biçimden ayıran ve dönemler içinde ortaya çıkan imgeleri araştıran **ikonolojik** ve sanat yapıtının yapısal çözümlemesini hedef alan **semiyolojik** ya da **yapısalcı** olmak üzere beş temel metodolojik eğilimin öne çıktığı görülmektedir.¹⁰¹

Yeni bir yönelimin oluşmasıyla, geçmişi yeniden araştırarak yeni bakışa uyan farklı verilerin 'keşfedilmesi' gibi, sanat tarihi bağlamında da belki o güne değin sözü edilmemiş başka sanat eserleri ya da sanatçılar öne çıkarılarak tarihyazımında yerlerini alabilmektedir. Bu süreçte, tarihyazımında 'kanon' kavramı önem kazanmaktadır.

Katolik inanışta, kilisece kabul edilen 'azizler listesi' için kanon kavramı kullanılırken; Antik Yunan'da, toplumsal kuralları belirlemede uygulanabilecek bir yasa, kanun ya da ilkenin koşullarını belirleyen ölçüt listesine de kanon adı verilmiştir.¹⁰²

⁹⁸ Aynı, s.27.

⁹⁹ Aynı, s.32.

¹⁰⁰ Altet. **Ön ver.**, s.110.

¹⁰¹ Altet. **Ön ver.**, s.28-30.

¹⁰² <http://www.websters-online-dictionary.org/definition/canon> erişim tarihi, 05.06.2008; Trevor Ross, **Making of the English Literary Canon: From the Middle Ages to the Late Eighteenth Century**, (McGill-Queen's University Press , 01/04/2000) <http://site.ebrary.com/lib/anadolu/Doc?id=10141965> erişim tarihi, 05.06.2008.

Ferman, kural, kanun, temel ilke, aforizma, bir konunun sistematik ve bilimsel sunuluşuna ilişkin prosedür, konunun otoritelerinin belirlediği kıstas ve kriterlere ilişkin yargılar anlamına gelen kanon sözcüğü, bir yandan da dine ilişkin kullanımını sürdürmüş ve Kilise'nin özgün kabul ettiği İncil metinleriyle, gene Kilise'nin Azizler arasına kabul ettiği yeni isimlerin eklenmesiyle oluşan kutsal metin ve kişilerin listesi olmuştur.¹⁰³

Kanon kavramının,

- A) Ölçek, cetvel, ölçüt
- B) Örnek, model
- C) Kural, norm
- D) Tablo, liste¹⁰⁴

olmak üzere, dört farklı mecazi anlamından söz edilebilir.

Avrupa düşün merkezinin Roma'dan Paris'e taşındığı 17. yüzyılda bilim, din, sanat ve günlük uğraşlar arasındaki ayrımın netleşmesinin ardından; kanon kavramının 18. yüzyılda, dinsel anlamından uzaklaşarak sanatsal üretimler için de kullanılmaya başlandığı görülmektedir.¹⁰⁵

17. yy. başlarında, İngiltere'de başlayan saray şairliği (poet laurette) geleneğinin etkisiyle, sanatsal bağlamda ilk kanon oluşumlarına, İngiliz yazın dünyasında raslanmaktadır. Daha sonra, giderek kendi alanlarını yaratan sanatsal dalların hemen her türü için kanonlar oluşturulmuştur. Dolayısıyla, daha çok yazınsal alanda olmakla birlikte, birçok kanon türü bulunmaktadır. Yazınsal alanda, 50 ciltten oluşan The Harvard Classics, önemli bir kanon örneğidir. Bu noktada, göz ardı edilmemesi gereken bir özellik de meydana getirilen kanonların Batılı Kanon niteliğinde olduğudur. Bu

¹⁰³ Jale Parla, "Edebiyat Kanonları," **Kitap-lık**, S. 68, (Ocak, 2004), ss. 51-53, s.51.

¹⁰⁴ Jan Assmann, **Kültürel Bellek**, çev. Ayşe Tekin, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001), s. 108.

¹⁰⁵ Paul Schrader, "Canon Fodder", **Film Comment**, Vol. 42, No. 5, (Sept.-Oct. 2006), pp. 33-49, p. 37.

özellikteki, Harold Bloom'un yazınsal anlamda oluşturduğu 'The Western Canon' (Batı Kanonu)¹⁰⁶ en kapsamlı çalışma olarak değerlendirilebilir.

Kanonun kim ya da kimler tarafından oluşturulduğu, tartışmalı bir konudur. Yazınsal anlamda oluşturulan kanonlar üzerine düşüncelerini belirten Murat Belge, kanon oluşumunda üç 'merci'den söz etmektedir:

Birinci "merci" söz konusu olan alanın, yani toplumdaki "edebiyat işleri" dairesinin normal "personeli", yani her çeşitten yazarlar, aydınlar, öğretmenler, gazeteler vb. Aralarında eleştirmen gibi, edebiyat tarihçisi gibi, değerlendirmeye doğrudan doğruya ilgili olanları var, ama olmayanları da var. Akademik olanları, az ve etkili; olmayanları, çok ve gene etkili. Bunlar, mezatçı gibi, mücevhere fiyat biçen kuyumcu, arsaya fiyat biçen simsar gibi, işin ehli, işin profesyoneli adamlar. Onun için neyin "kanon" olacağına, neyin olmayacağına önce bunlar karar verirler. Bu hakkı onlara teslim ederiz.

İkinci "merci", biz hak teslim etmesek de gelip bunu icabında gaspeden bir öznedir: en genel adıyla "siyaset", biraz daha somutlarsak belki "devlet" denen tüzel kişilik. Biz bu hakkı teslim etmiyoruz ama, tartıştığımız konu "kanon yaratmak" olduğuna göre, oynanan oyun buysa, oyunun karakterlerinden biri de o. O da kendine özgü değerler, tercihler, kaygılarla işin içine karışıyor ve "Ahmet değil, Mehmet olsun" diyor. (...)

Peki, "üçüncü" kim? Bunu söylemek hem kolay hem de zor. Çünkü bu üçüncüsü "halk"tır ya da "toplum"dur. Ama onun tamamı mıdır, yoksa yalnız okuyan kesimi mi, buna cevap vermek de kolay değil. Ayrıca, belirli bir zaman kesitinde verili bir "halk" veya "toplum"dan da söz etmiyoruz. Bir kuşağın adam yerine koymadığı veya hiç tanımadığı birini başka kuşaklar baş tacı edebilir. Bunun tersi de olabilir: bir dönemde birilerinin yere göğe koyamadığı birini sonraki kuşaklar sessizce unutabilir. Halkın da "kanon"a kimin gireceğine karar verme "yetki"si yoktur. Ama etkileri nedeniyle ikinci grubu nasıl yok sayamazsak, başka hiçbir neden olmasa bile sırf kalabalıklığı nedeniyle olsun, bu "üçüncü merci"i de hesaba katmamız gerekiyor. Uzun vadeli, nihaî hakem o, uzman olmasa da ve kendisini tanımlayamasak da.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Harold Bloom, **The Western Canon: The Books and School of the Ages. Appendixes** (New York: Harcourt Brace & Company, 1994), <http://www.interleaves.org/~rteeter/grtbloom.html> erişim tarihi, 16.06.2008.

¹⁰⁷ Murat Belge, "Türkiye'de Kanon", **Kitap-lık**, S. 68, (Ocak, 2004), ss. 54-59, s. 57.

Kolaylıkla söylenebilir ki ‘doğal bir gerçek olmayan’¹⁰⁸ kanonu belirleyen ölçütler zamana, kurumlara, kişilere göre değişkenlik gösterebilirse de değişmez görünen ölçüt, düşük ya da yüksek oranda uzlaşmanın sağlanmasıdır. Koşullara ve kişilere göre değişebilen uzlaşmanın etkisiyle çok fazla eserin katıldığı ‘açık kanon’, aşırı genişleme tehlikesini taşıırken; ‘kapalı kanon’ da onu kuşatan ve etkileyen diğer ‘rakip’lerinden ayrılarak yok olma tehlikesiyle karşılaşabilir.¹⁰⁹ Yanı sıra uzlaşma, zamana bırakılabiliyorsa da, sanat dışı kaygılardan tamamen soyutlanması da olanaksız görünmektedir. Yine de ‘kanon yıkılmaz; sadece genişletilebilir ve yeniden yapılandırılabilir’¹¹⁰ görüşü yaygındır. Yakın dönemde, yazınsal eserler bağlamında, oldukça fazla sayıda okuyucunun ya da ‘seçilmiş’ kişilerin görüşlerine dayanılarak roman ya da romancı listeleri oluşturulmaya devam edilmektedir.*

Sanat tarihi ile ilgili metinlerde sıkça karşılaşılabilecek kanon kavramı, ‘saf/arı olmayan sanat ürünlerini kapsamayan katı bir hiyerarşik düzen’¹¹¹ meydana getirmiştir. Üretilenler arasında, ‘saf/arı olmayan sanat’ ile ‘üstün sanat’ ayrımını temel alan kanon oluşumu, ‘eleştiri’ kavramıyla da yakından ilgili görünmektedir. Kanon listesi, diğer sanatsal çalışmalardan bir biçimde ayrıcalıklı olduğu düşünülen eserlerin değerlendirilmesini; geçmişte kalmış böylesi eserlerin de yeniden değerlendirilmesini ve önemli görülen özelliklerine dikkat çekilmesini sağlamaktadır.

¹⁰⁸ Charles Altieri, “An Idea and Ideal of a Librerary Canon”, **Critical Inquiry**, Vol. 10, No. 1, (Sept. 1983), pp. 37-60, p. 40.

¹⁰⁹ Christopher B. Steiner, “Can the Canon Burst?”, **Art Bulletin**, Vol. 78, No. 2, (June, 1996), pp. 213-217, p. 213.

¹¹⁰ **Aynı**, p. 213.

* 1996’da, Waterstone’s ve Channel 4 işbirliğiyle, 25000 kişinin görüşüne dayanılarak gerçekleştirilen ‘Yüzyılın Yüz Kitabı’ listesi <http://home.comcast.net/~antaylor1/waterstones100.html> erişim tarihi, 19. 08. 2008; yılında, Notos Öykü dergisinin seçtiği 135 kişi tarafından oluşturulan, Türk yazarlarını kapsayan ‘Yüzyılın 40 Romancısı’ listesi, Notos Öykü, S. 08, Şubat-Mart 2008.

¹¹¹ Steiner. **Ön ver.**, p. 213.

2.1.1.2. Yeni Bir Uzmanlık Alanı: Sinema Tarihyazımı

Sanayi devriminin etkisiyle yerleşim yerlerinin, yaşam biçimlerinin değiştiği; kültürel, toplumsal, sanatsal kavramların tanımlarının yeniden yapıldığı dönemin içine hareketli görüntü olarak doğan sinemanın başlı başına kendisi ‘yeni’ olduğundan, **sinema tarihyazımı** da diğer yeni akademik çalışma alanlarına göre bile, daha ‘yeni’ bir bilimsel çalışma alanıdır.

Sinema tarihini ele alan hemen her çalışmada, tek bir ülkenin sinema tarihi yazılırken bile, başlangıç ölçütü olarak, hareketli görüntü sunabilen teknolojik araçların icadından ve onların dünyaya yayılmasından söz edilmektedir. Diğer önemli başlangıç ölçütü ise, dünyadaki ilk toplu film gösterimine ilişkin bilgilerdir. Dolayısıyla, bir yanda teknolojik bir buluşun gösteriye, eğlenceye, sanata, bilimsel çalışma alanına, sektöre dönüştüğü; yani, zamanla edinilmiş çok sayıdaki özelliği göz önünde bulundurularak yazılabilecek ‘bütünsel sinema tarihyazımı’; diğer yanda, her ülkenin kendisine özgü ekonomik, kültürel, toplumsal, sanatsal koşullarına göre şekillenebilecek ‘ülke sinemalarının tarihyazımı/ulusal sinema tarihyazımı’ söz konusudur. Bükreş Ulusal Film Arşivi’nden Bujor Ripeanu’nun da vurguladığı gibi, yazılan ilk sinema tarihlerinin sayısı, doğal olarak, ‘ülke/ulusal sinema tarih(ler)i’nden biraz daha fazladır.¹¹²

Bütünsel sinema tarihyazımını amaçlayan ya da buna yaklaştığı düşünülebilecek çalışmalarda, sinema alanında adı bir şekilde duyulan, farklı özellikleriyle adı anılması gerektiği düşünülen ülke sinemalarının, alt başlıklar altında ele alındığı görülmektedir.

Sinema tarihyazımları, teknolojik icat olarak gösterim aracının gelişim süreci ele alınmaksızın, doğrudan hareketli görüntülerin dünyadaki ilk toplu gösterimiyle de başlatılabilmektedir. Dünyadaki ilk toplu gösterimin ise, 1895 yılında Lumière Kardeşler tarafından gerçekleştirildiği yaygın olarak verilen bir bilgidir.

¹¹² Bujor Ripeanu, “Transcript of Discussion”, **Symposium on the Methodology of Film History**, **Cinema Journal**, Vol. 14, No. 2, (winter, 1974/75), pp. 47-63, p. 51.

Kriston Thompson ve David Bordwell'in de belirttiği gibi, yaklaşık '45 yıldan daha eskiye gitmeyen bir geçmişi'¹¹³ olan sinema tarihi çalışmalarının incelenmeye başlandığı 1950'li yıllarda -öncelikle Amerika Birleşik Devletleri'nde ve doğal olarak da film yapımının gerçekleştirildiği diğer ülkelerde- Fransa, İngiltere, İsviçre ve İtalya'da, sinema tarihiyle ilgili yayınların arttığı belirtilmektedir.¹¹⁴ Sinema tarihine ilişkin çalışmalar, 1960'ların sonlarından başlayarak daha da artacaktır.*

1974 yılında, Bujor Ripeanu da 1920'lerde ve 1930'larda ilk sinema tarihlerinin yazıldığını belirterek, sinema tarihyazımının, 1950'lerdeki evriminden söz etmektedir.¹¹⁵ Daha önce tarihsel süreçteki yaygınlaşmasıyla ele alınan sinemanın geçmişi, 1970'lerde, daha özgül bir yaklaşımla değerlendirilmeye başlanmıştır. Ripeanu'ya göre bu evrim, tıpkı sinemanın kendisi gibi, birden farklı ülkede gerçekleşmeye başlamış, özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, tarihyazımsal ilginin genellemelerinin ötesine geçmiştir.¹¹⁶ 1960'lı yılların sonuna kadar, estetik ve sanat tarihinin etkisinde kalan sinema tarihyazımı, 1960'lı yılların sona ermesiyle de akademik alanda özerk bir disiplin olarak tanınmasının¹¹⁷ ardından, farklı sinema tarihyazım yöntemlerinin olması gerektiği yüksek sesle dile getirilmeye başlanmıştır.

Akademik bir disiplin olarak değerlendirilmeye başlanmadan önce sinema tarihyazımının sanat tarihyazımının etkisinde kaldığı, sinema tarihyazımı üzerine yapılan tartışmalarda ise, film arşivciliğinin öne çıktığı görülmektedir.

¹¹³ David Bordwell and Kristin Thompson, **Film History: An Introduction**, (New York: McGraw Hill, 2003), p. 1.

¹¹⁴ James Card, "Problems of Film History", **Hollywood Quarterly**, Vol. 4, No. 3, (spring, 1950), pp. 279-288, p. 279.

* 1974 yılında yapılan Montreal FIAF Konferansı'nda derlenen sinema tarihi çalışmaları, oldukça uzun bir liste oluşturur. Bkz. Appendix II: Reference Works for Film Study, **Symposium on the Methodology of Film History**, **Cinema Journal**, Vol. 14, No. 2, (winter, 1974/75), pp. 72-79.

¹¹⁵ Ripeanu. **Ön ver.**, p. 51.

¹¹⁶ Ripeanu. **Ön ver.**, p. 51.

¹¹⁷ Paul Kusters, "New Film History Grundzüge einer neunten Filmgeschichtswissenschaft", **Matador**, (5/1/1996), pp 39-60.

2.1.1.2.1. Sinema Tarihyazımı İncelemeleri

1950’de yayınlanan, James Card’ın, ‘Problems of Film History’¹¹⁸ (Film Tarihinin Sorunları) başlıklı makalesi, sinema tarihini ortaya koyan çalışmaları incelemekte, aralarındaki çelişkileri tartışmaktadır.

James Card, ‘şimdi olduğu gibi, ilk sinemacılar sürekli olarak yeniden keşfedileceklerdir’¹¹⁹ diyerek, 5 Mayıs 1880 yılında, The San Francisco Alta gazetesinin, Muybridge’in yaptığı gösterimle ilgili haberini alıntılar:

Bay Muybridge, geçen akşam birkaç eleştirmen ve sanatçıya, ilginç ve özel bir gösteri sundu. Gösteri, hareket halindeki hayvanların fotoğraflarının anlık görüntüleri (enstantaneleri) üzerine yaptığı çalışmalarının ve son denemelerinin ürünüydü. Gösterinin en ilginç yeni özelliği, hareket halindeki hayvanların resimlerinin anlık fotoğraf görüntü dizilerinin magic-lantern zoetrope’ye uygulanmasıydı. Hareket halindeki atlar, adamlar, geyikler, boğalar ve köpekler sunuldu. Bay Muybridge, yeni bir eğlence sistemi kurdu ve biz, onun fotoğrafik magic-lantern zoetrope’sinin medeni dünyayı dolaşacağını tahmin ediyoruz.¹²⁰

Elbette, farklı okumaların, belgelerin, yorumların, kimi zaman da inanışların, ideolojilerin etkisiyle, ele alınan tarihyazımı nesnesi için belirlenen başlangıç, bitiş, değişim, dönüşüm, başkalaşım, doğuş, ölüm vb. tarihler, her tarihyazımında farklı olabilir. Ancak, tek tür içinde tutarlı ölçütler kullanılması beklentisinden de söz edilebilir. Bu noktada vurgulanmak istenen, değişmez tek bir ölçüt belirlenmesi gerektiği değil; ölçütlerin birbiriyle olan ilişkisinin kopukluğu, çoğu zaman da yokluğu; dahası, yazar tarafından gerekçelendirilmeksizin keyfi tarihlerin belirleniyor olmasıdır.

James Card, geleneksel film tarihçilerinin zayıf noktalarından birinin, söylediklerini kanıtlamak için yeterli gördükleri keyfi bir noktada araştırmalarını sonlandırmaları olduğunu belirtir.¹²¹ Card’ın zayıflık olarak nitelendirdiği bu eğilim terk edildiğinde,

¹¹⁸ Card. **Ön ver.**, pp. 279-288.

¹¹⁹ Card. **Ön ver.**, p. 287.

¹²⁰ Card. **Ön ver.**, p. 285.

¹²¹ Card. **Ön ver.**, p. 283.

filmin toplu gösterimi ölçütünde sinemanın doğuşu, Lumière Kardeşler'in 1895'teki gösterimleri yerine, daha önceye, 1880 yılına kadar götürülebilir. Elbette, daha öncesine ait başka bir belge bulunana kadar.

Kuşkusuz, ilk toplu gösterimin hangisi olduğu noktasında, teknik açıdan Lumière Kardeşler'in görüntülerinin daha çok filme; Muybridge'inkinin ise daha çok fotoğrafa yakın olduğu gibi bir yargı ortaya konabilir. Böylesi bir yaklaşım söz konusu edildiğinde de sinema tarihinin durumu, kendisine ilişkin yapılan 'ilk' tanımının netliği ölçüsünde sağlıklı olabilecektir.¹²² Dolayısıyla, tarihsel saptamalarda kullanılacak ölçütlerin tanımlanmasının netliği, tutarlığı oranında bütünlüklü bir sinema tarihyazımı söz konusudur. Card'tan 27 yıl sonra Charles F. Altman da sinema tarihyazımında, sinemasal olaylar arasında tutarlılığı kurmanın önemini vurgulayacaktır.¹²³

Card, film tarihyazımının, filmin kendine özgü tarihsel gelişimine benzer bir model aldığını savunur. Film, Edison'ın ve Lumière Kardeşler'in çalışmalarıyla gerçekten hareket edip basit, durağan görüntülerden, yapılmış / kurgulanmış filme; sonrasında, yanılısama yaratan yapımlara evrilmiş; ardından anlatsal görüntüler gelmiş ve nihayet yorumsal durumlardaki gerçek belge-görüntülerle ilgili belgesellere ulaşmıştır.¹²⁴ Dolayısıyla, sinema tarihi yazma çalışmalarının da bugün, bir o kadar çeşitlenmesi olağan, hatta gereklidir düşüncesinden hareketle; film tarihi yazmak, daha birçok alt başlığı olan/olması gereken sinema tarihyazımının kapsamındadır denilebilir.

Card'a göre, film tarihinde yararlı yazılar, anekdot anlatıcılarına, sancılı bir rotası olan ve aralıksız, sonlanamayacak bu araştırmayı seçen yazarlara bir yol açıldığında başlayacaktır. Değerlendirmeler, en azından 'ne'yin temel alındığı belirlendiğinde, gerçeğin ardındakilerle donatılmış eleştirel tarihçilerce, varolan tahmin ve dedikodu bataklığından daha görülebilir kılınacaktır düşüncesindeki Card,¹²⁵ 1950'lerde bile,

¹²² Card. **Ön ver.**, p. 287.

¹²³ Charles F. Altman, "Towards a Historiography of American Film", **Cinema Journal**, Vol. 16, No. 2 (spring, 1977), pp. 1-25, p. 2.

¹²⁴ Card. **Ön ver.**, p. 280.

¹²⁵ Card. **Ön ver.**, p. 288.

eleştirel tarihlerin de psikolojik tarihlerin de, gerçekleri yalnızca yansıtmayı deneyen eski moda tarihleri küçümsediklerini belirtmektedir.¹²⁶ Card'ın 'eski moda tarih' olarak tanımladığı dönemi, 1977'de Altman, 'sinema tarihyazımında *kim, ne, nerede, ne zaman* sorularının sorulup gerçeklerin *saptandığı* birinci aşama'¹²⁷ olarak değerlendirecektir.

İlk film tarihçileri, buldukları gerçekleri iletme denemesindedirler. Çalışmalar, *kim(ler)in, ne* çektiğini, *nerede* çektiğini ve gösterdiğini, *ne zaman* gösterdiğini listelemektedir.

Sinema tarihi, teknolojik bir buluş olarak yazılmaya başlandığında, durağan görüntülerin hareketlendirilmesi çalışmalarına odaklanılmıştır. James Card filmin, fotoğraftaki gelişmelerin ardından ortaya çıktığını belirterek film tarihinin yazılmasında, fotoğrafçılık alanındaki bilgilerden, deneyimlerden yararlanmak gerektiğini vurgular. Card'a göre, fotoğrafçılıktaki öncüler Daguerre, Niepce, Wedgwood ve Talbot arasındaki tartışmalar sona erer ermez, daha yararlı çalışmalar ortaya çıkmıştır. Film tarihi yazarları da benzer bir ateşkes ilan etmelidirler.¹²⁸ Ayrıntılı bir film tarihi, yalnızca, varolan geniş bir sinema temelinde, dikkatli bir çalışmayla derlenebilir. Bu, ne yazık ki 1950'li yıllarda bile, gerçekleştirilmesi oldukça zor bir çalışma olarak görülmektedir.¹²⁹

Card, üç ayrı film tarihi yazarının, Georges Sadoul, Theodor Huff ve Howard Walls'un çalışmalarını karşılaştırır. Aralarındaki çelişkili bilgilere dikkat çeker. Örneğin, Edwin S. Porter'ın, *Life of an American Fireman (Amerikalı Bir İtfaiyecinin Yaşamı-1902)* filmi ve İngiliz James Williamson'ın *Fire (Yangın)* filmiyle ilgili tartışmaya değinir. Georges Sadoul, Porter'ın, doğrudan, Williamson'ın *Fire* filminden esinlendiğini iddia etmiştir. Card, film tarihinin en ciddi ve yetenekli yazarlarından biri olmasına rağmen Sadoul'un bu iddiada bulunurken, filmin kendisinden değil, Lewis Jacobs'un 'Rise of

¹²⁶ Card. **Ön ver.**, p. 279.

¹²⁷ Altman. **Ön ver.**, p. 1.

¹²⁸ Card. **Ön ver.**, p. 288.

¹²⁹ Card. **Ön ver.**, p. 287.

the American Film' (Amerikan Filminin Yükselişi) adlı çalışmasından yararlandığını belirtmektedir.¹³⁰ Jacobs'un söz konusu film tarihi hakkında, 1974'te Timothy J. Lyons da değerlendirmede bulunacaktır.

Card'tan uzunca bir süre sonra, 1970'li yıllarda, sinema tarihyazımını merkeze alan çalışmaların arttığı görülmektedir.

1974'te Timothy J. Lyons, o güne değin yazılan sinema tarihi çalışmalarını değerlendirir.¹³¹ Aynı yıl, Montreal'de, FIAF (Federation International des Archives du Film - Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu) tarafından otuzuncusu düzenlenen yıllık kongrede, 'Symposium on the Methodology of Film History' (Film Tarihi Yöntemleri Sempozyumu)¹³² gerçekleştirilir.

1977'de ise sinema tarihyazımı konusunda sıkça göndermede bulunulan, Charles F. Altman'ın 'Towards a Historiography of American Film' (Amerikan Film Tarihyazımına Doğru)¹³³ başlıklı makalesi yayımlanır.

Sinema Tarihi konusunun, film çalışmalarının merkezinde yer aldığını düşünen Lyons, 1972'de yayımlanan yazısında, varolan sinema tarihçilerinin çalışmalarını amatörece bulmakta ve onları, çalışma alanlarına göre, beş grupta değerlendirmektedir:

- (1) '**auteur**' tarihçi, film tarihinin asıl etkileyici gücü olarak yönetmenleri ele alır,
- (2) **klasik yaklaşım(cı)lar**, 1896'dan beri yapılan büyük filmlere vurgu yapar,
- (3) **teknolojiciler**, yalnızca artistik başarının ölçütü olarak değil, sanatın olası gücünü belirleyen bir araç olarak 'makine'yi izlerler,

¹³⁰ Card. **Ön ver.**, p. 281.

¹³¹ Timothy J. Lyons, "Myth, Methodology, and the Movies", **Educational Theatre Journal**, Vol. 26, No. 2, (May, 1974), pp. 265-272.

¹³² "Symposium on the Methodology of Film History," **Symposium on the Methodology of Film History, Cinema Journal**, Special Issue, Vol. 14, No. 2, (winter, 1974/75).

¹³³ Altman. **Ön ver.**, pp. 1-25.

- (4) **stüdyo merkezli yaklaşım(cı)lar**, sanat çalışmalarının sonucunun niteliğinin belirleyicisi olarak yönetmen, yıldız ya da idareci kadroyu ele alır,
- (5) **kültürel tarihçiler**, Marksist Georges Sadoul ve John Howard Lawson gibi, filmleri sosyal ve ekonomik genel gelişmeye bağlı bir meta olarak görme girişimindedirler.¹³⁴

1972’de, Gerald Mast’ın ‘A Short History of the Movies’ (Filmin Kısa Bir Tarihi – 1971) çalışmasını değerlendirirken yaptığı yukarıdaki gruplandırmanın yer aldığı yazısının ardından Lyons, 1974’te o güne değin yazılmış olan, bütünsel sinema tarihyazımı kapsamında ele alınabilecek, dokuz sinema tarihi çalışmasını üç grupta inceler.

Birinci grubun ilk sırasında Terry Ramsaye’in yazdığı, 1926 yılında yayınlanan ve ilk sinema tarihi olabileceğini belirttiği ‘A Million and One Nights A History of the Motion Picture Through 1925’ (Bir Milyon Bir Gece 1925’ten Filmin Bir Tarihi) vardır. Lyons’a göre ‘A Million and One Nights’ romantik, dedikodu gazeteciliğine dayalı, ünlü kişilerin fotoğraflarıyla dolu, ‘kinetoskop’tan ‘ses’e uzanan ama yarısı kurgu olan bir çalışmadır. Lyons’a göre çalışmanın önemi, kendisinden sonra gelen tarihçileri, bir Boucicault* melodramı modelindeki film tarihini tekrar yapılandırmaları için teşvik etmesidir. Bu anlamda, Terry Ramsaye’in çalışmasının yadsınamayacağını; ancak güvenilir bir kaynak olarak da görülemeyeceğini düşünmektedir.¹³⁵

Ramsaye’in *1001 Gece Masalları*’na gönderme yaparak adlandırdığı çalışması, 1979 yılında Edward Branigan tarafından da romantik ‘serüvenci tarih’ olarak değerlendirilerek, resimli bir masal olarak adlandırılmıştır.¹³⁶

¹³⁴ Timothy J. Lyons, “A Short History of the Movies by Gerald Mast”, **Educational Theatre Journal**, Vol. 24, No. 1, (March, 1972), pp. 101-103, p. 102.

* Boucicault melodramı: Londra ile New York’ta sahneye konan 100’den fazla oyunun yazarı olan Dion Boucicault (1822-1890) tarafından yazılan melodramlardır. Özellikle A.B.D.’de çok izlenen “Uncle Tom’s Cabin” (Tom Amca’nın Kulübesi) adlı romanının bir uyarlaması olan “The Octoroon” adlı eser, A.B.D.’de uzun süre varlığını ve önemini koruyarak, 20. yüzyıla değin oldukça tutulmuş, “Tom Amca’nın Klübesi” uyarlamaları 1853’ten itibaren 1. Dünya Savaşı yıllarına değin yaklaşık yüzyıl boyunca defalarca sahnelenmiştir.

¹³⁵ Lyons (1974). **Ön ver.**, p. 267.

¹³⁶ Edward Branigan, “The Color and Cinema: Problems in the Writing of History”, **Film Reader**, (1979), pp. 16-33, p. 29.

Tarih çalışmalarını otopsiye benzetirken; sinema tarihi çalışmasını ‘canlı’ üzerinde yapılan bir otopsi¹³⁷ye benzeten Ramsaye’in ‘A Million and One Nights’ kitabının, tartışılan eksikliklerine karşın, 1964’te de bir dönüm noktası yarattığı belirtilmektedir.¹³⁸

Diğer taraftan Kristin Thompson, tarihsel bir çalışma olarak çokça önemseydiği, Ramsaye’in çalışmasından daha öncesine, 1915’e tarihlenen Vachel Lindsay’in ‘The Art of the Moving Picture’ (Sinema Sanatı) adlı çalışmasına dikkat çeker. Thompson’a göre ‘Bu günler geçtiğinde, gramerleri ve antolojileri; okulları ve tarih yaklaşımları ile erken dönem sinema geleneklerinin niteliklerini öğrenmiş eleştirmen ve bilim adamlarına sahip olacağız’ diyen Lindsay, bilindik konulara yeni bir kavrayış getirmiştir.¹³⁹

Lyons’un çalışmasındaki ilk grubun ikinci sinema tarihi, Benjamin Hampton’ın 1931 yılında yayımlanan ‘History of The American Film Industry’sidir (Amerikan Film Endüstrisinin Tarihi). Amerikan stüdyo sisteminin incelendiği çalışmada kapitalist ekonomi kurallarının etkisindeki gelişmelerin ele alındığı belirtilmektedir.

Lyons, 1926-1939 yıllarıyla sınırlandırdığı birinci grupta yer alan ve sinema tarihinde öncü olarak gördüğü her iki çalışmada da filmlerin kendilerine çok az yer verildiğine dikkati çeker. Yıldız oyuncular, yönetmenler, yapımcılar, önemli kişiler ve filmlerden hareketle Hollywood yorumları, ikinci derecede önemli öğeler olarak düşünülmüştür.¹⁴⁰

Birinci gruptaki, Lewis Jacobs’un ‘A Critical History’ (Eleştirel Bir Tarih) altbaşlığını taşıyan, 1939’da yayımlanan ‘The Rise of the American Film’in (Amerikan Filminin

¹³⁷ Alıntılayan Lyons (1974). **Ön ver.**, p. 267.

¹³⁸ Ernest Callenbach, “A Million and One Nights A History of the Motion Picture Through 1925 by Terry Ramsaye”, **Film Quarterly**, Vol. 17, No. 4, (summer, 1964), p. 64.

¹³⁹ Kristin Thompson, “The Art of the Moving Picture by Vachel Lindsay”, **Cinema Journal**, Vol. 12, No. 2, (spring, 1973), pp. 71-74, p. 74.

¹⁴⁰ Lyons (1974). **Ön ver.**, p. 268.

Yükselişi), diğer iki öncülünden ayrılarak, filmleri doğrudan sosyo-kültürel bir olgu incelemesiyle sunulduğunu belirten Lyons'a göre, içlerinde en yetkini Jacobs'un çalışmasıdır.¹⁴¹ Oysaki 1950'de James Card, Georges Sadoul'un film tarihini yazarken Jacobs'un söz konusu çalışmasına dayanarak 'talihsiz' bir değerlendirmede bulunduğu düşüncesindeydi. Yine de 1969'da da Jacobs'un çalışmasının sinema tarihini büyük ölçüde etkilediğinden söz edilmiştir.¹⁴²

Lyons'un ilk grupta söz ettiği film tarihlerinin ortak özelliği, özel olarak belirlenmiş metinler olmamalarına karşın, onlardan yapılan alıntıların, yaygın bir biçimde dönemin seçkilerinde (antolojilerinde) kullanılmaları ve kendilerinden daha sonra gelen film tarihçilerini yönlendirmeleridir.¹⁴³

İkinci grupta değerlendirilen film tarihleri ise, birinci gruptakilerin yaklaşımlarını sürdürmüşlerdir. 1957'de Arthur Knight'ın 'The Liveliest Art'ta (En Parlak Sanat) Ramsaye'in yaklaşımını daha kapsamlı hale getirdiği; 1965'te Kenneth Macgowan'ın ise 'Behind the Screen'de (Ekranın Ardı), daha önce Hampton'ın yaptığı gibi, konuya ekonomik açıdan yaklaşarak, stüdyo kuruluşları, sansür, yönetmen, kameraman gibi diğer öğeleri de ele aldığı belirtilmiştir.¹⁴⁴

Bir önceki grupta yer alan film tarihi çalışmalarına benzer yaklaşımları sürdüren, 1957-1967 yılları arasındaki dönemde adı anılan diğer çalışma, Paul Rotha tarafından yazılmaya başlanan ve düzenli olarak Richard Griffith tarafından güncellenen 'The Film Till Now'da (Şimdiye Kadar Film) tarih, eleştiri ve kuramın bir arada sunulduğu belirtilmektedir. Hollywood'taki sistemin, kendi yaratıcı gücüne ket vurduğunu düşünen Rotha'nın çalışmasında diğer ülkelerin sinemalarına Knight'tan daha çok yer verildiğini söyleyen Lyons'a göre, Rotha da Jacobs gibi, daha çok filmlerin üzerinde durmuştur.¹⁴⁵

¹⁴¹ Lyons (1974). **Ön ver.**, p. 269.

¹⁴² R.D.M. "The Rise of the American Film by Lewis Jacobs", **Cinema Journal**, Vol. 9, No. 1, (autumn, 1969), pp. 55-56, p. 55.

¹⁴³ Lyons (1974). **Ön ver.**, p. 267.

¹⁴⁴ Lyons (1974). **Ön ver.**, p. 269.

¹⁴⁵ Lyons (1974). **Ön ver.**, p. 270.

Lyons tarafından ikinci grupta değerlendirilen ve onları izleyen sinema tarihçilerini, 1996 yılında Paul Kusters de ‘ikinci nesil’ sinema tarihçileri başlığıyla anarak, bilimsel yöndeki donanımlarına karşın ‘birinci nesil’ sinema tarihçilerinin estetik algılamalarına ve genellemelerine kendilerini hiç kısıtlamadan atıfta bulunmakla teori, yöntem ve eleştirelilik anlamındaki eksiklikleri açısından eleştirecektir.¹⁴⁶

Lyons tarafından üçüncü grupta ele alınan, 1971’de yayımlanan Gerald Mast’ın ‘A Short History of the Movies’ (Filmlerin Kısa Bir Tarihi), Knight’ın çalışmasını 1971’e kadar uzatarak hızla onun yerine geçmiştir. Mast’ın çalışmasının en temel özelliği, *auteur*’e önem vermesidir. Gerçekte Mast, kendisinin önemseydiği yönetmenler tarafından yapılmış filmlerin incelenmesinden oluşan bir tarih ortaya koymuştur.¹⁴⁷

Lyons’un gruplandırmasında yer alan son iki çalışma Alan Casty’nin ‘An Interpretive History’ (Yorumsal Bir Tarih) altbaşlıklı ‘Development of the Film’ (Filmin Gelişimi) ile David Robinson’ın ‘The History of the World Cinema’dır (Dünya Sinema Tarihi). Her ikisi de 1973’te yayımlanmıştır. Lyons’a göre Casty, film yapımında mizansen ve montaj konusuna odaklanarak diğer film tarihçilerine üstünlük sağlamıştır. Sinemanın estetik, teknolojik, ekonomik, izleyici öğelerini kapsadığını göz önünde bulundurarak film tarihini, devinim içindeki evrimsel bir süreç olarak değerlendirmiştir.¹⁴⁸

Timothy J. Lyons’un Sinema Tarihi Değerlendirmesi

I. Grup (1926-1939)

Terry Ramsaye, **A Million and One Nights** (1. Photoplay , 1926; New York: Simon and Schuster, 1964).

Benjamin B. Hampton, **History of The American Film Industry 1931** (New York: Dover, 1970).

¹⁴⁶ Kusters. **Ön ver.**, p.48.

¹⁴⁷ Lyons (1974). **Ön ver.**, p. 270.

¹⁴⁸ Lyons (1974). **Ön ver.**, p. 271.

Lewis Jacob, **The Rise of the American Film** (Brace 1939, 2.ed. New York: Teachers College Press, 1968).

II. Grup (1957-1967)

Arthur Knight, **The Liveliest Art**, (New York:New American Library, 1957).

Kenneth Macgowan, **Behind the Screen**, (New York: Delta, 1965).

Paul Rotha and Richard Griffith, **The Film Till Now**, 1930, (London: Spring Book, 1967).

III. Grup (1971-1973)

Gerald Mast, **A Short History of the Movies**, (New York: Pegasus, 1971).

Alan Casty, **Development of The Film**, (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973).

David Robinson, **The History of World Cinema**, (New York: Stein and Day, 1973).

Devinim içerisinde bulunduğunun ayırđına varılan sinema tarihyazımı, 1974'teki FIAF Konferansı'nda daha kapsamlı bir biçimde ele alınır. Konferansın notlarından, sinema tarihyazımında kullanılabilecek yöntemlere ilişkin görüşlerin, 1972 yılında Bükreş'te Romanyalı tarihçilerle gerçekleştirilen ilk toplantıda ele alınmaya başlandığı öğrenilmektedir.¹⁴⁹ Amerika, Belçika, Almanya, Kanada, Romanya, Avusturya, İngiltere, (eski) Yugoslavya, Danimarka, Brezilya ve Rusya'dan gelen katılımcılarla 1974'te Montreal'de üçüncüsü düzenlenen 'Symposium on the Methodology of Film History'de (Film Tarihi Yöntemleri Sempozyumu) ise hem akademisyenler, hem film tarihçileri, hem de film arşivlerinin sorumluları bulunmaktadır.

Sempozyumda özellikle, film tarihinin, diğer tüm tarihler gibi, bulunulan yer, zaman ve bakış açısına göre, daima yeniden yazılabileceği vurgulanmaktadır. İzlenen ama ardından unutulan filmler, bazen yeni bir güçle tekrar konuşur/konuşulabilir. Amerika

¹⁴⁹ Eileen Bowser, "Introduction", **Symposium on the Methodology of Film History**, *Cinema Journal*, Vol. 14, No. 2 (winter, 1974/75), pp.1-2, p. 2.

film arşivciliğinin öncülerinden Iris Barry'nin vurguladığı gibi, 'değişen filmler değil, bizleriz'.¹⁵⁰

1974 FIAF Konferansı'nda yapılan tartışmalarda, tek tek ülkelerin sinema tarihyazımı için yöntem arayışından çok, bütünsel sinema tarihyazımı yöntem(ler)inin bulunmasına çalışılmaktadır. Başlangıçta, tanık konumundaki filmlerin (Lumière Kardeşlerin çektiği *Trenin İstasyona Girişi*, *Bahçıvan*, *Bebeğin Kahvaltısı* vb. filmlerden), *neden ve nasıl* daha karmaşık bir anlatı yapısına (Pastrone'un *Cabiria* filmine) evrildiğinin çözümlenmesi gibi konular üzerine düşünülmesi; bu süreci anlayabilmek için de 19. yüzyıl natüralizminin, 18. yüzyıl fütürizminin, ucuz roman ve sahne melodramlarının sinema üzerindeki etkilerinin de bilinmesi gerektiğine dikkat çekilmiştir.¹⁵¹

Sempozyumda Ron Mottram, sinema tarihinde en çok ihmal edilen alanlardan birinin ülkelerin sinemaları arasındaki etkileşimin üzerinde yeterince durulmaması olduğunu belirtir. Ron Mottram, 'tarihçilerin birçoğunun zamandizinsel sıralama ve ülkeye göre kategorilendirme' yaptığını belirtmektedir. Çeşitli ulusal sinemalardaki hareketler, film biçimleri kendi içlerinde kalmamış, birbirlerini etkilemiştir; ancak bu ortak etkileşimlerin boyutlarının izi sürülerek yapılan saptamalar, epeyce sınırlı kalıntılarla belgelenmiştir.¹⁵²

20'lerin Sovyet sinemasında Griffith'in etkisini söylemek ya da Hollywood film endüstrisinin, sessiz dönemin sonlarına doğru güçlü bir Alman etkisi aldığından söz etmek ya da Fransız Yeni Dalga yönetmenlerinin Amerikan film türlerine (genre) borçlu olduğunu tekrarlamak, daima alınan uluslararası etki düşüncesi kadar uzaktır. Bunlar ve diğer örnekler, biz, ilk önce ne olduğunun ayrıntılarını elde etmeliyiz; ancak sonra ne olduğunun önemini ve anlamını değerlendirebiliriz.¹⁵³ (kontrol!)

¹⁵⁰ Aynı, p. 2.

¹⁵¹ Ted Perry, "Formal Strategies as an Index to the Evolution of Film History", **Symposium on the Methodology of Film History**, *Cinema Journal*, Vol. 14, No. 2, (winter, 1974/75), pp. 25-36.

¹⁵² Ron Mottram, "Influences Between National Cinemas: Denmark and United States", **Symposium on the Methodology of Film History**, *Cinema Journal*, Vol. 14, No. 2, (winter, 1974/75), pp. 3-10, p. 3.

¹⁵³ Aynı, p. 4.

Mottram'a göre, bunu yapmak, sinema tarihinin her dönemi için zor bir uygulama gerektirse de, özellikle erken dönem (ilk 20 yılı göz önünde bulundurur) söz konusu olduğunda zorluklar daha keskindir. Zorluklardan ilki, çalışmak için elde bulunan filmlerin az sayıda olmasıdır. Söz konusu sınırlılık, önceki film tarihçisinden sorgulanmaksızın geçirilen hazır bir film kanonunu kullanma eğilimine yol açar. Mottram, film kanonu oluşturulurken yapılan seçimlerin, filmlere yüklenen özelliklerin yerinde olup olmadığı konusunda da kuşkucudur.¹⁵⁴

Jay Leyda da daha kapsamlı, bütünsel bir sinema tarihyazımı beklentisinden söz ederken;¹⁵⁵ Thomas Cripps de sadece filmleri, özetleri ve tanıtımları içermekle yetinmeyen uluslararası bir film listesi yapılması gerektiği düşüncesindedir:

Sonuç olarak Amerikan filmleri için ne yapıyorsak Sovyet, Alman ve Japon filmleri için de aynısını yapmalıyız ve sinemanın hayatımızın bir parçası olduğunu bilmeliyiz.¹⁵⁶

Vladimir Petric, eldeki sinema tarihyazımlarının, belirli bir dönemin ve eğiliminin açıklanmasında, sinemasal olmayan çıkarsamaları içinde barındıran tematik düzeyde incelemeler yaptığını düşünmektedir. Dolayısıyla çalışmalar, sinemanın genel evrimini doğrudan birincil kaynaklara ulaşılmaksızın, filmin kuşatıcı birer ögesi durumundaki edebi anlamlarına, toplumsal iletilerine, felsefi bağlamlarına ve tarihsel donatılarına yoğunlaşmaktadır.¹⁵⁷ Petric, sorun olarak gördüğü durumdan hareketle diğer alanlardaki tarihyazımı uygulamalarına dikkat çeker.¹⁵⁸ Nasıl ki müzik tarihi öğrenilirken bir müzik parçası tematik, sosyal, felsefi, tarihsel bağlamlarının öncesinde ve ötesinde bir kere değil defalarca dinlenebiliyor ve değerlendirilebiliyorsa, benzeri uygulamalar filmler için de düşünülebilir/düşünülmelidir. Filmlerin günümüzdeki erişim kolaylıklarının söz

¹⁵⁴ Aynı, p. 4.

¹⁵⁵ Jay Leyda, "Toward a New Film History," **Symposium on the Methodology of Film History, Cinema Journal**, Vol. 14, No. 2, (winter, 1974/75), p. 40.

¹⁵⁶ Thomas Cripps, "The Future Film Historian: Less Art and More Craft", **Symposium on the Methodology of Film History, Cinema Journal**, Vol. 14, No. 2, (winter, 1974/75), pp. 42-46, p. 46.

¹⁵⁷ Vladimir Petric, "From a Written Film History to a Visual Film History", **Symposium on the Methodology of Film History, Cinema Journal**, Vol. 14, No. 2, (winter, 1974/75), pp. 20-24, p. 20.

¹⁵⁸ Aynı, p. 21.

konusu edilemediği, en çok bir ya da iki kere izlenebildiği yıllarda, film tarihi için yazılanlar da daha önce yapılan tanımlamalara ve yorumlara dayanmaktadır. Dolayısıyla bilgiler, doğrulukları kontrol edil(e)meden bir tarihyazımından diğerine aktarılmaktadır.¹⁵⁹

Petric, tarihyazımları arasında ‘büyük’ filmlerin sinemasal görsel-işitsel niteliklerinden ayrılarak tematik, gerçeklere dayanan, biyografik, otobiyografik ya da sosyal bakış açısıyla sinemanın evrimini araştıranları değil; tarihsel yaklaşımla, film klasiklerinin sinemasal değerlerinin ortaya konmasını sağlayabilecek çözümlenmeli/eleştirel olanları önemsemektedir:

Geçerli sinemasal verileri ve klasik filmlerin sinemasal yapısının yeterli bir açıklamasını sağlayan tek bir çözümlenmeli / eleştirel film tarihyazımı yoktur; ‘ayrılmış’ filmler ve bireysel film yapanlar (için) – evet ama tarihsel dönem ya da tür (için) – hayır!¹⁶⁰

Petric’in, sinema tarihyazımı açısından gördüğü en temel sorun, filmlerin tekrar tekrar izlenilememesidir. Söz konusu dönemde, ‘Gerçekten, bir film tarihçisi, yüzlerce filmi içeren bir dönemin tümünün tarihinin üstesinden nasıl gelebilir?’ sorusunu cevaplamak da çağdaş film tarihçisinin en önemli görevidir.¹⁶¹

Petric’in vardığı son nokta, filmler içinde, sinemayla ilgili çeşitli akademik alanlar için son derece yararlı bilgiler ya da sinemasal olmayan diğer başka öğeler bulunabilirse de birçok tarih türünün, film yapısının ve sinema dilinin önemini anlamayla çok az ilgili olduğudur. Sinemanın kendi dili anlaşılana kadar yazılan sinema tarihleri sosyoloji, felsefe, dilbilim ya da tarih gibi diğer disiplinlerin yöntemleriyle yazılmaya devam edilecektir. Sinema tarihyazımı için bir yöntem bulunulması, sinemanın kendine ait bir doğasının benimsenmesiyle gerçekleşebilir.¹⁶²

¹⁵⁹ Aynı, p. 21.

¹⁶⁰ Aynı, p. 21.

¹⁶¹ Aynı, p. 23.

¹⁶² Aynı, p. 24.

Sinema tarihyazım yöntemi ve film arşivciliği üzerine tartışmaların gerçekleştirildiği 1974 FIAF sempozyumdan bir yıl sonra, 1975 yazından itibaren, Lacancı ve psikanalitik anlayışa dayalı film çözümlerinin gündeme gelmesine önderlik eden Screen dergisindeki yazılarla, sinema çalışmalarındaki yaklaşım farklılığı giderek belirginleşmektedir. İngiltere’de resmi belgelerin, elyazmalarının, söyleşilerin, kâr-zarar hesaplarının, stüdyo reklam dökümlerinin temel alınmaya başlanmıştır.¹⁶³ Söz konusu yeni yaklaşımla, 1980’lerde yeni sinema tarihyazımları ortaya konulacaktır. Buscombe’nin de belirttiği üzere, 1970’ler kuram yıllarıyken; 1980’ler tarih yılları olmuştur.¹⁶⁴

Sinema çalışmaları 1970’li yıllarda, her ne kadar, artık, bilimsel bir çalışma alanı içinde değerlendirilse de dilbilim, sosyoloji, psikoloji gibi diğer disiplinlerin yanında çok küçük bir yer edinmektedir. Dili, salt bir nesne olarak algılayarak incelemek yerine; insan ve toplumların çeşitli yaşam öğelerini yansıtan bir ayna gibi gören ‘yeni dilbilim’; dilbilimin bir alt disiplini niteliğinde 1950’lerde ve 60’larda gündeme gelen toplumdilbilim; dilbilim ve psikoanaliz arasında kurduğu ilişkiyle psikanalizde özgün bir yer edinen¹⁶⁵ Lacan’ın görüşleri ve onun çalışmalarının temelini yaratan Freud’un savlarıyla genel anlamda psikanaliz; Propp’un ‘Masalın Morfolojisi’nden hareketle, metinsel çözümlerinde kullanılan ‘anlatı (narratif) çizelgesi’yle yapısalcı çalışmalar; ‘auteur’ kuram temelli çalışmalar ve diğerleri, ‘film dilinin bilimsel açıdan ele alınmasını sağladıysa’¹⁶⁶ da 1970’li yıllardaki egemen diğer disiplinlerdeki tüm bu kuramsal gelişmelerin sinemaya yansımalarının ‘film çalışmalarının ilk nesnesi konumundaki filmin kendisine tam bir bakışın çok geç kalmasına yol açtığı’¹⁶⁷ göz önünde bulundurulması gereken bir noktadır.

¹⁶³ Sue Harper, “Review Article Film History: Beyond the Archive”, **Journal of Contemporary History**, Vol. 39, No. 3, (2004), pp. 447-454, p.447.

¹⁶⁴ Edward Buscombe, “Film History in the 1980s”, **Velvet Light Trap**, Vol. Not cited, Univ. Of Texas at Austin, Univ. Of Texas Pres, (03/22/1991), p. 1.

¹⁶⁵ Saffet Murat Tura, **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, (İstanbul: Ayrıntı, Mart 1996), s. 38.

¹⁶⁶ Buscombe. **Ön ver.**, p. 1.

¹⁶⁷ Buscombe. **Ön ver.**, p. 1.

Bir teori on yılı olarak görülebilecek 1970'lerde, tarih alanındaki dönüşümlerin, sinema tarihyazımını da etkilediği söylenebilir. Geçmiş bilebilme sürecinde sözlü, yazılı, görsel verilerin toplanmasının ardından gelen, verilerin kaydedilmesi, anlatılması, gelecek kuşaklara aktarılması aşamasını da kapsayan 'tarihyazımı'nda, E.H. Carr'ın vurguladığı gibi, 'insan' etkisinin farkındalığı, birçok tarihyazımı türünde olduğu gibi, sinema tarihyazımı için de geçerlidir. Yalnızca 'dışarı'ya değil; 'geri'ye bakma gereksinimi de duymaya başlayan sinema için, tarihyazımı alanında başlangıçta kaçınılmaz bir anahtar işlevi gören ekonomik etkenler nedeniyle Marksist yaklaşımın yoğunlukla kullanılması kaçınılmazdır. Diğer taraftan sinema yaygınlaşmaya başlamış, böylelikle, bütünsel bir sinema tarihinin koşullarından çok, bunun ne kadar gerçekleştirilebileceği konusuna kuşkuyla yaklaşarak, ayrı ayrı ülke sinema tarihlerinin yazıldığı, özellikle Amerika'nın ve İngiltere'nin kendine özgü sinema tarihyazımı yöntemlerini kurduğu gözlemlenmektedir.

Amerikan film tarihyazımında Charles F. Altman'ın 1977 yılında yayımlanan makalesinin, önemli bir yeri olduğu görülmektedir. Altman, son 10 yılda, Amerikan film tarihi üzerine yapılan yayınların giderek artmasından hareketle, sinema tarihi çalışmalarına dikkat çeker:

Film tarihi, ikinci aşamaya ulaşmıştır: *kim, ne, nerede ve ne zaman* sorularından *nasıl ve neden* sorularına; gerçekleri *saptamaktan*, gerçekleri *açıklamaya* geçtik.¹⁶⁸

Altman, sözünü ettiği değişim sürecinde, Amerikan film tarihinin, her birinin kendi konusu ve yöntemi olan, sinema yapım ve dağıtımıyla ilgili farklı bir varsayıma dayanan, kendi değerlendirmesi, kendi kanonu, kendi dönemlendirmesi olan okullara ayrıldığını belirtmektedir.¹⁶⁹ Altman'a göre film tarihi yazmak, filmle ilgili olaylar arasında bir *tutarlılık teorisi* kurmaktır.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Altman, **Ön ver.**, p. 1.

¹⁶⁹ Altman, **Ön ver.**, p. 1-2.

¹⁷⁰ Altman, **Ön ver.**, p. 2.

Altman, Amerikan film tarihini ortaya koyan on üç farklı yaklaşımdan söz eder:

Yapım aşamasında;

- | | | |
|-----|-------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1) | Teknolojik tarih | (teknolojik araçlar, Muybridge ve Edison, Lumière ve Pathe'nin çalışmaları vd.) |
| 2) | Teknik tarih | (akademik film tarihinin başlıca dayanakları - ilk yakın çekim, paralel kurgu, ışığın psikolojik kullanımı vb.) |
| 3) | Önemli kişiler tarihi | (önemli sinemacılar ve 'star' sistemi) |
| 4) | Film ve diğer sanatlar tarihi | (özellikle edebiyat-sinema) |
| 5) | Zamandizinsel tarih | (tüm Amerikan film tarihi, - diğer sinema tarihleri için- bir giriş metni oluşturur) |
| 6) | Toplumsal tarih | (kadın, zenci ve diğer toplumsal grupların filmleri, toplumsal olaylarla paralel sinema dönemlendirmesi, toplumun filmlere etkisi) |
| 7) | Stüdyo tarihi | (stüdyo sisteminin finansal ve estetik işleyişi) |
| 8) | Auteur tarih | (auteur kurama dayalı yaklaşım) |
| 9) | Film türleri tarihi | (film türlerine -genre- dayalı yaklaşım) |
| 10) | Film ritüel tarihi | (izleyicileri de içine alan yaklaşım) |

Dağıtım

- | | | |
|-----|----------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 11) | Yasal tarih | (hükümet ve sinema arasındaki ilişkiler, sinema yasaları, sansür vd.) |
| 12) | Endüstriyel tarih | (yapımda ve dağıtımda estetikle ilgili olmayan tüm ayrıntılar - izleyici araştırmaları, tanıtım, sinema salonları zinciri, finansal belgeler vd.) |
| 13) | Toplumbilimsel tarih | (film metni ile toplumsal içerik arasındaki denge unutulmadan sinemanın toplum üzerindeki etkisini ele alan yaklaşım) ¹⁷¹ |

Çalışmasında, kendi öznel Amerikan sinema tarihi dönemlendirmesini yapan Altman, 80 yılı, dokuz döneme ayırmıştır:

¹⁷¹ Altman, **Ön ver.**, p. 3-22.

..... - 1905 arkeoloji
 1905 – 1914 sessiz kısa filmler
 1915 – 1927 sessiz uzun filmler
 1927 – 1934 sesin gelişi
 1934 – 1941 Hollywood'un altın çağı
 1941 – 1948 savaş ve etkileri
 1948 – 1955 Hollywood kuşatması
 1955 – 1962 gişe (başarı) yılları
 1963 - yeni Hollywood¹⁷²

Sunduğu dönemlendirmenin de, şimdiye değin kullanılan diğer dönemlendirmelerin de yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini düşünen Altman, Amerikan ve Dünya sinema tarihi için yaygın olarak benimsenen 'sessiz sinema tarihi', 'klasik ses' ve 'modern ses'¹⁷³ olmak üzere, üç temel dönemlendirmeden söz ederek, var olan dönemlendirmelerde başlangıç, geçiş ve bitiş yıllarının ölçütünün ne olduğuna ilişkin birçok soru sıralayarak, sinema tarihyazımında 'dönemlendirme' konusuna dikkat çeker:

İki film tarihçisi, tek bir dönemlendirme üzerine görüşbirliğinde olmayacak(tır) ve benim sunduğum dönemlendirme de daha sonra sunulacak olanlar da sadece kişiseldir.¹⁷⁴

Film tarihinde dönemlendirme bağlamında Altman, iki bölümden oluşan bir yaklaşımı ortaya koyar:

1. analitik bir süreçle her tarih yazım yöntemi kendi materyallerini değerlendirmeli, kendi Amerikan film tarihini geliştirmeli ve er geç kendi dönemlendirmesini türetmelidir.
2. sentez süreciyle genel tarihçiler, tutarlı bir bütünlük içinde bu analizleri yapılandırır. Böylece, her farklı dönemde, bir sonraki her filmin tarihsel açısı ile bağlantılı karmaşık ilişkiler ağı keşfedilir.¹⁷⁵

¹⁷² Altman, **Ön ver.**, p. 2.

¹⁷³ Altman, **Ön ver.**, p. 23.

¹⁷⁴ Altman, **Ön ver.**, 23.

¹⁷⁵ Altman, **Ön ver.**, p. 23.

1978'de düzenlenen Brighton-FIAF Konferansı'nda da sinema tarihyazımında farklı kaynaklara yönelmesi gerekliliği vurgulanmıştır. Konferansın ardından, Amerika'daki sinema tarihçileri de, İngiliz 'revizyonist' film tarihçileri gibi ekonomik, demografik, endüstriyel, teknolojik bir disiplinlerarası çalışma alanı yaratmışlardır. Sürecin ilk aşaması da yazılı tarihe şüpheli bir tavırla yaklaşmak olmuştur.

1978 FIAF Brighton Konferansı'nın ardından erken dönem sinema tarihi çalışmalarında özellikle Thomas Elsaesser'in 'Early Cinema: From Linear History to Mass Media Archaeology' (Erken Dönem Sinema: Doğrusal Tarihten Kitle İletişim Arkeolojisine) makalesi ve konferansın ardından yayınlanan 'Cinema 1900-1906: An Analytical Study'¹⁷⁶ (Sinema 1900-1906: Analitik Bir Çalışma), sinema tarihi çalışmalarında yeniliğin somut örnekleri olmuştur.¹⁷⁷ Konferansta John Fell, 1895'ten 1907-1908'e kadar olan dönemi 'Griffith öncesi' olarak adlandırmıştır.¹⁷⁸

Özellikle William K. Everson'un 'American Silent Film' (Amerikan Sessiz Filmi) ile Roy Arnes'in 'A Critical History of British Cinema' (İngiliz Sinemasının Eleştirel Bir Tarihi) çalışmaları 1978'de yayımlandıktan sonra, sinema tarihyazımının meta-tarih olarak ortaya konulması üzerine çeşitli yazılar, 1979'da Film Reader dergisinde yayınlanır. Sayının editörü, 1980'lerde, sinema tarihyazımı üzerine daha yoğunlaşan Edward Buscombe, Everson'un çalışmasında "*Stronheim'in 'Foolish Wives'ı (Aptal Karılar) 'ağızda ekşi bir tat' bırakır*" ya da "*Sessiz ve sesli film arasındaki fark, resim ve fotoğraf arasındaki fark gibidir.*" benzeri, 'ne anlama geldiği' anlaşılmayan ifadeler bulunmasına karşın, bu tür çalışmaların akademik bir yayınevi tarafından basılmasına, 'uzmanlarca' desteklenmesine, biraz da şaşkınlıkla dikkat çeker.¹⁷⁹

¹⁷⁶ Roger Holman and André Gaudreault, **Cinema 1900-1906: An Analytical Study**, (Brussels: FIAF, 1982).

¹⁷⁷ David Cook, "Early Cinema: Space, Frame, Narrative by Thomas Elsaesser, Adam Barker," **Film Quarterly**, Vol. 45, No. 4, (summer, 1992), pp. 32-34.

¹⁷⁸ Ed.: John Fell, **Film Before Griffith**, (Berkeley: University of California Press, 1983).

¹⁷⁹ Edward Buscombe, "Introduction: Meta-History of Film", **Film Reader** (1979), pp. 11-15, p. 11.

Althusser'in görüşlerini temel alarak İngiliz toplumu ile film yapımı arasındaki ilişkiyi sergileme amacındaki Roy Armes'in çalışmasına değinen Buscombe, toplumsal hareketlerle film yapımı arasında bir ilişkinin 'var olduğu düşünülerek' yazılacak bir sinema tarihinin, daha kapsamlı bir modeli gerektirdiği görüşündedir.¹⁸⁰

Roy Armes'in temel aldığı, Reading Capital'de doğrudan gerçek dünyanın kavranamadığının altını çizen Althusser'in bu görüşü, 1964'te, E. H. Carr'ın sözlerinin yeni bir yorumudur.

Bir kere, tarihin olguları bize hiçbir zaman 'arı' olarak gelmezler, çünkü hiçbir zaman arı bir biçimde varolmazlar ve varolamazlar. Her zaman kayıt tutanın zihninden kırılarak yansılar. Bundan şu sonuç çıkar ki, bir tarih eseri ele alınınca, ilk ilgileneceğimiz, içindeki olgular değil, onu yazan tarihçi olmalıdır.¹⁸¹

Tarih yazarının üstlendiği işleve, daha önce Collingwood gibi tarih felsefecileri de dikkat çekmiştir:

Tarihçi çağının insanıdır ve her yönüyle çağının koşullarına bağlıdır. Çağının ilgileri, kaygıları ve beklentileri onun bakış açısını da belirler.¹⁸²

1979'da Edward Branigan, sinema tarihyazımında dört ayrı bakış açısı belirlemiştir: 'filmin serüveni, filmin teknolojisi, filmin endüstriyel yönetimi, filmin ideolojisi'.¹⁸³ Saydığı yaklaşımları temsil eden çalışmalar olarak Terry Ramsaye'in 1926'da yayımlanan 'A Million and One Nights'ı; Patrick Ogle'nin 1972'de Screen dergisinde yayımlanan 'Technological and Aesthetic Upon the Development of Deep Focus Cinematography in the United States' başlıklı makalesini; 1970'lerin ikinci yarısındaki birçok çalışmasına gönderme yaparak J. Douglas Gomery'nin yaklaşımını ve Jean-

¹⁸⁰ Aynı, p. 12.

¹⁸¹ Carr, **Ön ver.**, s.26.

¹⁸² Aysevener. **Ön ver.**, s.118.

¹⁸³ Branigan. **Ön ver.**, p. 17.

Louis Comolli'nin çalışmalarını incelemiş ve özelliklerini karşılaştırmalı bir biçimde, tablo üzerinde göstermiştir:

TARİHSEL ZAMANIN BAKIŞ AÇILARI	RAMSAYE serüven tarihi	OGLE teknik tarih	GOMERY endüstriyel tarih	COMOLLI ideolojik tarih
NEDEN	Doğrusal (olaylar, anekdotlar: Aristotel öncesi birlik)	Teknolojiler arasındaki ilişkiler (bilim)	Ekonomik Bağlam (uzun süreli gösterim kârları); endüstriyel yönetim kuramı	Toplumsal ve Ekonomik Bağlam (Marksist Ekonomi Kuramı)
DEĞİŞİKLİK	Evrin (doğum, büyüme, ölüm)	Teknik tamamlanma	Ekonomik Döngü (buluş, yenilik, yayılım)	Marksist sınıf (diyalektik değişim)
ÖZNE (bireysel rol)	Kişilerle ilgili anekdotlar ve Organic Metaphor (psikoloji)	Mucitler ve Sinematograflar	Yaratıcı Takım	Ekonomik Sınıfın Üyesi ve İdeolojinin Öznesi

Şekil 2. Dört tip tarihsel araştırmanın olası bir karşılaştırması

Branigan. *Ön ver.*, p. 29.

Branigan da tek, gerçek, biricik bir tarihyazımı olamayacağını altını çizmektedir. Comolli'ye daha çok yer verildiği görülen çalışmada, bu ayrıcalığın nedeni, Comolli'nin her aşamada, yöntemini açıklamasıdır.¹⁸⁴

Çalışmalarıyla, Branigan'ın endüstriyel sinema tarihyazımı örneklerini veren Douglas Gomery ile Janet Staiger 1979'da dünya sinema tarihi için ekonomik bir çözümleme modeli sundukları çalışmalarında, artık bir 'sinema endüstrisi'nden söz edilebilecek Amerikan, Fransız ve Alman sinema tarihlerinin ekonomik açıdan incelenmesinde ele alınması gereken noktalar üzerine yoğunlaşırlar. Filmlerin yapısındaki estetik

¹⁸⁴ Branigan. *Ön ver.*, p. 30.

dönüşümler, sanatsal biçimler ve eğilimler, teknolojik gelişmeler çalışmalarının kapsamına girmemektedir.¹⁸⁵ Staiger ve Gomery, geleneksel film tarihçilerinin, egemen filmler ve yönetmenler üzerine popüler yorumlara ve diğer sanatlardaki eğilimlere dayalı tarihyazımları ortaya koyduklarına dikkat çekerek ekonomik koşullarla sıkı bir bağlantısı olan sinema endüstrisinin, I. Dünya Savaşı'ndan sonraki ekonomik tarihini ortaya koymaya çalışırlar.¹⁸⁶ Avrupa ülkelerinin sinemaları ile Hollywood, sinema endüstrisi bağlamında öne çıkmaktadır. Sinema tarihyazımının ekonomik tarihsel sürecinin ortaya konulması açısından, Staiger ve Gomery'nin çalışması, yeni bir yaklaşımdır.

1970'lerden günümüze, eski sinema tarihyazımlarıyla ilgili yorumlarda bulunarak kendilerine özgü görüş ve yaklaşımlarını da tartışıp daha sistemli bir sinema tarihi sunma çabasının artarak sürdüğü görülmektedir. 1996'da Paul Kusters'in vurguladığı gibi 'hemen her on yılda bir 'New Film History' (Yeni Film Tarihi) olarak adlandırılan bir paradigma araştırması ortaya çıkmaktadır'.¹⁸⁷ 'Film Tarihi Yöntemi' konulu 1972 Bükreş; Eisenstein ve Pudovkin'in, sinema tarihindeki yerlerinin ele alındığı 1973 Moskova FIAF Konferansı'ndan sonra, sinema tarihyazımı konusuna daha doğrudan yaklaşımlarda bulunduğu görülen 1974 Montreal ve 1978 Brighton FIAF Konferansı'nın ardından sinema tarihyazımı konusundaki çalışmaların arttığı ve yeni yaklaşımlarla sinema tarihleri yazıldığı görülmektedir.

1978 Brighton FIAF konferansının ardından, doğrudan 1900-1906 yıllarının sinema tarihini yeniden yazmaya yönelik çalışmalar yapılmıştır.¹⁸⁸ Çalışmalarda, International Museum of Photography at George Eastman House (George Eastman Merkezi, Uluslararası Fotoğraf Müzesi), Department of Film of the Museum of Modern Art (Modern Sanat Müzesi Film Bölümü), Motion Picture Section of the Library of

¹⁸⁵ Janet Staiger and Douglas Gomery, "The History of World Cinema: Model for Economic Analysis", **Film Reader**, (1979), pp. 35-44.

¹⁸⁶ Aynı, pp. 35-44.

¹⁸⁷ Kusters. **Ön ver.**, pp 41-60.

¹⁸⁸ Roger Holman (comp.), **Cinema 1900-1906 An Analytical Study by the National Film Archive (London) and the International federation of Film Archives** (Brussel: FIAF, 1982).

Congress (Kongre Kütüphanesi Sinema Bölümü) gibi birçok kurumun film arşivlerinden yararlandığı belirtilmektedir.¹⁸⁹

Sinema tarihyazımında, artık, arşivciler, akademisyenler ve tarihçiler arasında işbirliğinin sağlanması gerektiği hakkında kuşku bulunmamaktadır. Sinema tarihyazımı çalışmalarının, sadece filmler izlenilerek değil; sinemanın diğer özellikleri de göz önünde bulundurularak yürütülmesi gerekliliği önem kazanmıştır. Kuşkusuz, bu süreçte, film çalışmalarının akademik anlamda kendine özgü bir alan açarak varlık göstermesinin etkisi epeyce fazladır. Sinema, üniversitelerin dilbilim, edebiyat vb. bölümlerinden ayrılarak ‘sinema/film çalışmaları’ adıyla ele alınmaya başlanmıştır. 1970’li yıllarda baskın olan kuramsal çalışmalar, göstergebilim ve psikanalitik çözümlenmelerin¹⁹⁰ ardından 1980’lere gelindiğinde film çalışmalarının, akademik düzeyde:

1. Film kuramı
2. Film eleştirisi
3. Film tarihi

olmak üzere üç temel başlık altında kümelendiği düşünülmektedir.¹⁹¹

2.1.1.2.2. Sanat Tarihi Açısından Sinema Tarihyazımı

Sinema tarihyazımı için yeni yöntem arayışına girildiğinde akla ilk gelen, daha önceki disiplinlerden neler öğrenilebileceği olmuştur.¹⁹² 1974’te, Stroheim üzerine yaptığı tarihsel çalışmada kültürel ekoloji, psikotarih, antropoloji, kültürel tarih, ekonometri tarihi gibi, diğer disiplinlerden aldığı yöntemleri kullanmayı deneyen Yon Barna, sanat

¹⁸⁹ Ellien Bowser, “Preparation for Brighton – The American Contribution,” in **Cinema 1900-1906 An Analytical Study by the National Film Archive (London) and the International federation of Film Archives** (Brussel: FIAF, 1982), pp. 3-16, p. 3.

¹⁹⁰ Christine Gledhill and Linda Williams, **Reinventing Film Studies**, (London: Arnold, 2000); Seçil Büker, “Sinema Tarihine Bakmak Nasıl Bir Tarih?”, **Sinema Tarih/Kuram/Eleştiri**, Der.: Seçil Büker-Y.Gürhan Topçu. Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi, Şubat 2008, ss. 13-23, s. 13.

¹⁹¹ Robert C. Allen and Douglas Gomery, **Film History Theory and Practise**, (New York: McGraw-Hill 1985), p. 4.

¹⁹² Bowser. **Ön ver.**, p. 2.

tarihi de dahil olmak üzere, diğer alanlardan, sinema konusuna uyarlanmak koşuluyla yöntemler ödünç alınabileceğini vurgularken, özellikle unutulmaması gerektiğini düşündüğü konuları maddeler:

(1) film estetiği tarafından tanımlanan, bir diğerinden farklı ilgileri olan, bir sanat nesnesi ile ilgileniyoruz, (2) tarihçiler olarak, hem sanatçıyı hem de sanat nesnesini göz önünde bulundurmalıyız ve (3) filme özgü yaratıcı sürecin özgül koşullarını incelemek zorundayız.¹⁹³

Sinema tarihi, sinemanın eski sanatları kapsayan, değiştiren, etkileyen gücüyle bir sanat türünün evrimsel öyküsü biçiminde yazıldığında ‘sıradan estetik yargılar topluluğuna, genellemelere, sınıflandırmalara ve bir anlatı tarzında sunulacak dönemlendirmelere uğrayacaktır.’¹⁹⁴ Sonuçta, sinemanın diğer birçok özelliği ya tamamen göz ardı edilecek ya da arka planda kalacaktır. 1990’larda, ‘sinema tarihi, etki-tepki zincirine bağlı olguların sıralanması demektir. Tüm olgular önemlidir.’¹⁹⁵ denilerek kurumsallaşma, ampirizm ve arşivcilik de vurgulanmıştır.¹⁹⁶

Sanat tarihyazımından hareketle sinema tarihi yazılmasının kaçınılmaz eksikliklere yol açtığı da düşünülmektedir:

... ve sinema tarihi, usta eserlerin, buluşların ve biyografilerin öyküsü içinde doğar. Sinema tarihi kendine özgü teori ve yöntem eksikliği çektiğinden, bilimsel olmayan sinema tarihyazımı 19. yy. literatürüne, sanat tarihine ve tarih bilimine geri döner.¹⁹⁷

Sanat eseri bağlamında filmlerin tarihsel gelişimi ortaya konulurken, film çalışmaları alanında benimsenegelen ‘en iyi filmler’ havuzundan düzenli özellikleriyle ön plana

¹⁹³ Yon Barna, “Next Steps in Film History Research”, **Symposium on the Methodology of Film History, Cinema Journal**, Vol. 14, No. 2 (winter, 1974/75), pp. 37-39, p.39.

¹⁹⁴ Robert C. Allen and Douglas Gomery. **Ön ver.**, p. 7; Will Straw, “The Myth of Total Cinema History,” **Cine-Tracts**, Vol. 3, No. 1, (winter, 1980), pp. 8-16, p.12.

¹⁹⁵ Kusters. **Ön ver.**, p. 47.

¹⁹⁶ Robert C. Allen and Douglas Gomery. **Ön ver.**, p. 7; Straw, **Ön ver.**, p.12.

¹⁹⁷ Kusters. **Ön ver.**, p. 47.

çıkarılan *Potemkin Zirhlısı* (1925), *Büyük Yanılsama* (1937), *Yurttaş Kane* (1941), *Bisiklet Hırsızları* (1948) gibi filmlerle ilgili olarak ‘başyapıt’ nitelendirmesinin kullanıldığı görülmektedir. Başyapıt olarak kabul edilen filmler için, ayrıcalıklı bir yaklaşım söz konusudur.

Terry Ramsaye’in ‘A Million and One Nights’ ve Paul Rotha’nın ‘The Film Till Now’ ve son dönemde onlara eklenen David Cook’un *A History of Narrative Film*’ (Anlatı Film Tarihi-1990) çalışmalarının, filmleri sanat eseri olarak ele aldıkları belirtilmektedir.¹⁹⁸

Başyapıt olma ölçütünde yazılacak film tarihinin sınırlı bir karşılaştırmalı yaklaşım sunduğu düşünülmektedir. Yapımların ‘başyapıt’ düzeyinde olmaları nedeniyle, çoğunluğun temsilcileri olarak değil, bu filmlerin ince ayrıntılarıyla değerlendirilir. Onlar ‘genre’ filmlerinden çok ‘auteurs’ filmler olma eğilimindedirler ya da anaakım ve tecimsel filmde çok ‘sanat sineması’ dizgesinde konumlandırılırlar.¹⁹⁹ Ayrıca, söz konusu yaklaşım, yapımların kurumsal ve kültürel bağlamları karşılığında, hatta pahasına, yalnızca metne odaklanma eğilimindedir. Bu anlamda, ‘filmlerin tarihi olarak film tarihi’²⁰⁰ söz konusudur.

Tarihsel süreçte, ‘sanatsal değerleri’ göz önünde bulundurularak bir ‘film dizgesi’ oluşturulduğu görülmektedir ki bu dizge, **film kanonunu** meydana getirmektedir.

‘Hangi filmler?’ sorusuyla ilgili olan **film kanonu**, en genel açıklamasıyla, herhangi bir ‘sanatsal’ özelliğiyle öne çıkarak eleştirilmeye, üzerinde konuşulmaya, örnek gösterilmeye değer bulunan filmlerin listelenmesidir.

¹⁹⁸ James Chapman, Mark Glancy and Sue Harper, **The New Film History: Sources, Methods, Approaches**, (Palgrave Macmillan, 2007), p. 2.

¹⁹⁹ Aynı, p. 3.

²⁰⁰ Aynı, p. 3.

Film kanonları, film eleştirisi yapılırken, kuramsal sinema çalışmalarında ya da sinema tarihyazımlarında çeşitli amaçlarla kullanılmaktadır. Kanon içerisinde bazı filmler yer alırken diğerleri göz ardı edilir.

Film yapımcıları bile kanon oluşumu içinde yer alabilir. Bu filmler, tekrar çalışmak, göndermede bulunmak, eleştirmek için kendilerinden önceki diğer filmlerden ayrılarak ayrıcalıklı başvuru konuları haline dönüşürler. İdeal bir baba olarak, seçilen bu filmlere ya hürmet gösterilir ya da isyan edilir.²⁰¹

Kanon eleştirmenler, kuramcılar, tarihçiler, akademisyenler, arşivciler, yapımcılar tarafından belirlenerek ‘Hangi filmleri izleriz/izlemeliyiz?’²⁰² sorusuna yanıt verirler. Film kanonu oluşturulması sürecinde, film endüstrisinin düzenekleri ve diğer tüm üyelerinin de etkisi göz ardı edil(e)memektedir. Toplumsal, bilimsel, sanatsal, kuramsal vd. alanda yaşanan tüm değişimler, hangi filmlerin kanon içinde yer alacağı hakkında etkili olabilir. Söz konusu tüm etkenler, hangi filmin ilgiyi, gösterimi, dolaşımı ve hatta sinemasal çözümlenmeyi hak ettiğini, seçim sürecini, kısaca kanonu belirlemektedir. Diğer taraftan film kanonu, hangi filmlerin arşivleneceği, korunup saklanacağı konusunda da etkili olmaktadır.

İlk bakışta, genelde tüm kanonlar; özelde tüm film kanonları ‘En Beğenilen Filmler’, ‘Tüm Zamanların En İyi 10(00) Filmi’, ‘Bir Ülkenin/Akımın/Dönemin/Türün vb. En İyi Filmleri’ gibi başlıklarla birer liste oluşturulması olarak görülebilirler. Adrian Martian’a göre kanon ve listenin farkı; listelerin kişisel seçimlere dayalıyken kanonların kapsamlı bir araştırmanın sonuçlarına dayandırılarak, uzman kişi ya da kurumlar tarafından oluşturulmasıdır.²⁰³

Sinemanın sanat olarak kabul edilmesiyle, film kanonu içerisinde yer alan filmlerin, ‘başyapıt’ düzeyine ulaştırıldığı dikkat çekmektedir. Söz konusu filmler arasında *The*

²⁰¹ Janet Staiger, “The Politics of Film Canons”, *Cinema Journal*, Vol. 24, No. 3, (spring, 1985), pp. 4-23, p. 4.

²⁰² Altman. **Ön ver.**, p. 24.

²⁰³ Adrian Martin, “Light My Fire: The Geology and Geography of Film Canons,” <http://www.afca.org.au/LightFire.php> erişim tarihi, 21.06.2008.

Great Train Robbery (Büyük Tren Soygunu), *The Birth of a Nation* (Bir Ulusun Doğuşu), *Das Kabinett des Doktor Caligari* (Doktor Kaligari'nin Muayenehanesi), *Der Letzte Mann* (Son Adam – ing. Son Gülüş), *Bronesosts Potyomkin* (Potemkin Zırhlısı) sayılabilir.

1950'li yıllardan başlayarak, auteur kuram etkisiyle, film kanonu içerisinde yönetmenlerin daha da önem kazandığı görülmektedir. Bu süreçte filmlerin, özellikle yönetmenleriyle birlikte anılmaya başlandığı görülmektedir: Jean Renoir'ın *La Règle du jeu* (Oyunun Kuralları), Vittorio De Sica'nın *Ladri di biciclette* (Bisiklet Hırsızları), Orson Welles'in *Citizen Kane* (Yurttaş Kane), yönetmenlerinin çekim özellikleri ve anlatım tarzlarındaki yaklaşımlarla öne çıkmaktadır.

II. Dünya Savaşı'nın ardından, yeni sinema dergilerinin, kulüplerinin, festivallerin kısaca, sinemayla ilgili etkinliklerin artmasıyla Akira Kurosawa'nın *Rashomon*, Kenji Mizoguchi'nin *Ugetsu monogatari* (Ugetsu Masalları) filmleriyle Japon yönetmenlerin de film kanonu içinde yer almaya başladığı görülmektedir.

Adrian Martin, yukarıda sayılan filmlerin yer aldığı 'eski' film kanonunu 'Citizen Kane Kanonu'; dışında kalan ve 'popülist' bir yaklaşımla, gişe başarılarına dayandırılarak oluşturan kanonları ise 'Star Wars Kanonu' olarak adlandırmaktadır.²⁰⁴

Sinemanın sanat olarak kabul edilmesiyle oluşturulan film kanonları, Janet Staiger'e göre, erken dönem eleştirmenler, kuramcılar, tarihçiler ve film yapımcıları, politik bir kabul olarak en azından üç yöntemle ilişkili bir biçimde çeşitli kanonlar oluşturmuşlardır.²⁰⁵

²⁰⁴ Aynı.

²⁰⁵ Staiger (1985). **Ön ver.**, p. 8.

1. Sanatsal öz: ‘Tüm sanatlar X yapar; film X yapabilir; öyleyse film bir sanattır’ çıkarsamasına dayalı seçim²⁰⁶

2. Özgüllük: Sanat olarak filmin özgül niteliklerine dayalı seçim²⁰⁷

3. Olgunlaşma: Sanatsal çalışmaların üretimi için gerekli gelişimlere dayalı seçim. (Erken dönem film tarihçilerince film, sanat olarak Griffith’le olgunluğa erişmiştir.)²⁰⁸

1960’ların sonlarından başlayarak ideolojik, tarihsel, ekonomik bağlamda yapısalcı, dilbilimsel, Marksist, psikanalitik yaklaşımlarla film incelemelerinin öne çıkmasıyla film kanonu oluşumunda da değişiklikler görülmeye başlanmıştır. Feminist, etnik, queer çalışmaları, geleneksel film kanonuna karşı kendilerine özgü film kanonları yaratmaya başlamışlardır.

Film kanonu oluşumundaki çeşitlilik gazete, dergi, müze, arşiv gibi kurumların oluşturduğu filmlerin gösterim çizelgeleri, izlenme oranları, kâr-zarar dökümleri gibi çeşitli ölçütlere dayandırılarak meydana getirilen özel listelerden; kişilerin öznel seçimlerine dayalı bireysel film listelerine değin uzanmaktadır.

Film kanonlarındaki çeşitliliğin, 1990’lı yıllardan başlayarak arttığı görülmektedir. 10’ar yıllık dönemlere ayrılarak ‘En İyi Filmler’ listeleri oluşturulmaktadır. Söz konusu çeşitlilik, ‘Ölmeden Önce Görülecek Filmler’, ‘Hayatınızı Değiştiren Filmler’ gibi başlıklar altında oluşturulan listelere kadar dayanmaktadır.²⁰⁹ Jonathan Rosenbaum, 1985-2003 yılları arasındaki 1000 filmi, ‘Essential Cinema’ (Asıl Sinema)²¹⁰

²⁰⁶ Staiger (1985). **Ön ver.**, p. 5.

²⁰⁷ Staiger (1985). **Ön ver.**, p. 6.

²⁰⁸ Staiger (1985). **Ön ver.**, p. 7.

²⁰⁹ Steven Jay Schneider, **1001 Movies: You Must See Before You Die**, (Cassell Illustrated, 8 Sep 2005); Time Out Guides Ltd. **1000 Films to Change Your Life** (Time Out Group Ltd. 4 May 2006); **1000 Films to See Before You Die** <http://film.guardian.co.uk/1000films/0,,2108487,00.html> erişim tarihi, 21.06.2008; **The 1000 Greatest Films** http://www.theyshootpictures.com/gf1000_links.htm erişim tarihi, 21.06.2008.

²¹⁰ Jonathan Rosenbaum, **Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons** (30 March 2004).

çalışmasında sunmaktadır.²¹¹ Sight & Sound dergisi 1952 yılından bu yana, eleştirmen ve yönetmenlerin oluşturdukları listelere göre her 10 yılda bir düzenlediği film listeleri hazırlamaktadır. Söz konusu dökümlerden hangisinin kanon olarak tanımlanması gerektiği tartışmalı bir konudur. Bazı dökümler, birer listelemeden öteye gidemeyebilir.

Bloom'un, yazınsal alandaki kanon çalışmasına benzer bir film kanonu oluşturmak amacıyla yola çıkan Paul Schrader çalışmasında, en azından başlangıç aşamasında kullanılabileceğini düşündüğü ölçütler sıralamaktadır:

kurallarla tanımlanamayan (estetik) *güzellik*;

diğerlerine benzemezlik bağlamında *yabancılık*;

gerçek ve sanal birçok yapının (müzik, ses, dekor, sahneleme tarzı) sıralanmasıyla oluşan filmin *ana fikir ve yapısının uyumu/bütünlüğü*;

sadece geçmişteki öncü filmcilerin yarattığı anlamda değil, halen yaratılmakta olan filmsel *gelenek*;

kanonun 'sine qua non (olmazsa olmaz) koşulu 'ebedilik', sonsuza dek var olabilirlik anlamında *yinelenebilirlik / tekrar üretilebilirlik*;

izleyicinin, filmin anlamlandırılması açısından yaratıcı sürece katılımı bağlamında *izleyici etkinliği* ve 'çağrılmasa da her zaman, her yerde olan' *erdem*.²¹²

Oluşturulan film kanonlarına genel olarak bakıldığında tümünün bir hikâye anlattığı, giriş-gelişme-sonuç bölümlerinden oluşan anlatsal tarzda filmlere yer verdiği görülmektedir. Kısa, belgesel, deneysel filmler, kanon dışında bırakılmışlardır.

Film türleri açısından bakıldığında oldukça az sayıda türe yer verilmektedir. Bunlar arasında sadece *Singin'in The Rain* (müzikal), *Psycho* (gerilim), *2001: A Space Odyssey*

http://books.google.com.tr/books?id=l0mo02cmZaQC&dq=%22jonathan+rosenbaum%22+essential&pg=PP1&ots=g2ozvbHurZ&sig=awPfe6C04RLD_Rp4a9LCizrETVE&hl=tr&prev=http://www.google.com.tr/search%3Fhl%3Dtr%26lr%3D%26as_qdr%3Dall%26q%3D%2B%2522jonathan%2Brosenbaum%2522%26as_q%3Dessential&sa=X&oi=print&ct=title&cad=one-book-with-thumbnail erişim tarihi, 16.06.2008.

²¹¹ Jonathan Rosenbaum's 1000 Essential Films

<http://www.alsolikelife.com/FilmDiary/rosenbaum.html> erişim tarihi, 22.08.2008.

²¹² Schrader. **Ön ver.**, p. 44-46.

(bilim-kurgu) görülmektedir. Adrian Martin'e göre kanonlar, 'Akademi Ödülleri'nde olduğu gibi komediden çok dramalara ağırlık vermektedir.²¹³

Diğer taraftan görülmektedir ki film kanonları içerisinde Amerikan filmlerinin sayısı daha fazladır. Kuşkusuz, bunda diğer ülke ya da bölgelerde film yapım yoğunluğunun artışının daha geç başlanmasının etkisi bulunmaktadır. Son dönemde, Japon sinemasının ardından İran sinemasından söz edilmeye başlanması, artık, film kanonu içerisinde çeşitli uluslardan filmlerin de yer alacağına göstergesidir. Bu noktada, film kanonunun, hangi yılda sonlandırılacağı ya da böylesi bir sınırlama getirilmesinin gerekli olup olmadığı tartışılabilir.

Kanon oluşturmakta kendini bir parça yetkili gören kurum ya da kişiler, oluşturdukları kanonlarla, var olan eleştiri ortamına farklı bakış açıları kazandırabilir. Diğer taraftan, tarihsel sürecin bir dökümü çıkartılarak gelişim sürecinin ortaya konulmasını sağlayabilirler ki bu, tarihyazımında kolaylıkla kullanılabilir bir veri oluşturabilir.

Kanonların en belirgin işlevi ise bazı eserleri öne çıkarmalarıdır. Böylece, söz konusu eserler birer 'klasik' ya da 'başyapıt' düzeyine yükseltilerek, sinema tarihyazımı içerisinde mutlaka izlenmesi gereken 'örnek film' özelliği kazanmışlardır. Dolayısıyla, gelecekte de izlenebilir kılınmaları, korunmaları gerekmektedir. Bu süreçte, film arşivciliği önem kazanmaktadır.

2.1.1.2.3. Film Arşivciliği Açısından Sinema Tarihyazımı

Sinema tarihyazımının birincil kaynakları olarak filmlerin varlıklarını sürdürebilmeleri ve filmlere ilişkin bilgilerin derlenmesi, temelde arşivcilik çalışmasını gerektirmektedir. Yanı sıra film arşivciliği, bir uzmanlık alanı olarak değerlendirildiğinde, hem kütüphanecilik hem de müzecilik çalışmalarıyla ilişkilidir.²¹⁴

²¹³ Martin. **Ön ver.**

²¹⁴ Ray Edmondson, "Is Film Archiving a Profession?", **Film History**, Vol. 7, No. 3, (1995), pp. 245-255, p. 245.

Sinema tarihyazımı alanının genişleyerek ‘medya tarihyazımı’ sınırlarına dayanması gibi, film arşivciliği de giderek ‘görsel-işitsel arşivcilik’ çalışmalarına ulaşıyor görünmektedir.²¹⁵

Verne Harris’in ‘tüm arşivciler okumalı’²¹⁶ dediği Derrida’nın ‘Archive Fever’* çalışmasında, Latince *archivum*dan ya da *archium*dan gelen ‘arşiv’ sözcüğünün anlamının, başlangıçta ev, ikametgah, adres, üst düzey yetkililerin, hükümdarların (*archon*) oturdukları yer anlamında kullanılan Yunanca *arkheion* sözcüğünden geldiği belirtilmektedir. Resmi belgelerin de dosyalandığı yerler olan *arkheion*larda yaşayan *archon*lar, yani hükümdarlar, ‘her şeyden önce belgelerin koruyucuları’dır.²¹⁷

Latince, ‘resmi daire, belediye sarayı’ anlamı taşıyan arşiv, ‘kurumların, gerçek ve tüzel kişilerin gördükleri hizmetler, yaptıkları haberleşme veya işlemler neticesinde meydana gelen ve bir maksatla, belli bir sistem dahilinde saklanan doküman ve bu dokümana bakan birim veya bu dokümanların barındırıldığı yerler’²¹⁸ olarak tanımlanmaktadır.

Arşivcilik, bir uzmanlık alanı olarak, hızla gelişen yüksek teknik iletişim ortamları (uydu kanalları, bilgisayar modemleri, e-posta, vd.) ile çoklukanallar ve çoklukültürel etkileşimlerle sadece geçmişle değil bugünle de yakından ilgilidir.²¹⁹ Toplumsal

²¹⁵ Aynı, p. 248; ed. Helen P. Harrison, **Audiovisual Archive Literature**, (Paris: General Information Programme an UNISIST United Nations Educational Scientific and Cultural Organization, 1992.

²¹⁶ Verne Harris, “Reviews/Resensies”, South African Archives Journal, Vol. 39. (1997) pp. 61-64, p. 61.

* Cogito dergisinin Derrida özel sayısında Recep Alpyağıl, “ ‘Marrano’ Derrida, ‘Morisko’ İbn Arabi” yazısında İngilizceye ‘archive fever’ oalarak çevrilen Fransızca ‘mal d’arçihe’ kavramını ‘ateş humması’ olarak Türkçeleştirmiştir.

²¹⁷ Jacques Derrida, “Archive Fever: A Freudian Impression”, **Diacritics**, Vol. 25, No. 2, (summer, 1995), pp. 9-63, p. 9-10.

²¹⁸ Arşiv ve Dokümantasyon Dairesi Başkanlığı resmi internet sayfası, <http://www.egm.gov.tr/arsiv/arsivcilikhakkında.htm> erişim tarihi, 24.02.2008.

²¹⁹ <http://www.archivists.org/about/history.asp> erişim tarihi, 30. 05.2008.

anlamda ‘Biz, ne yaptık? Nasıl yaptık? Yaparken, düşüncelerimiz ve eylemlerimiz nelerdi?’²²⁰ sorularının açıklamaları yapılmaya çalışılmaktadır.

Amerika’ya ilk yerleşenlerin beraberinde getirdiği, kilise ve aileler tarafından saklanan evlilik, doğum, vaftiz kayıtları; avcılar tarafından gerçekleştirilen tüm işlemleri gösteren basılı rapor veya kâğıtların listelenmesi, ticari satışlar; mektup, günlük, yaşamöyküsü, emlak senet kayıtları gibi ev, aile, birey eylemlerinin dosyalanmasıyla başlayıp giderek gelişen ve (1775-1783) Amerikan Devrimi’nden sonra birinci ‘Continental Congress’in (1774 ile 1781 yılları arasındaki Amerikan Milli Meclisi), tüm vatandaşlar adına resmi kayıtların korunmasının kabul edilmesiyle genişleyerek devam eden arşivcilik çalışmalarının sonucunda, aralık 1936’da kurulan ‘The Society of American Archivists’ (SAA) (Amerikan Arşivciler Derneği),* arşivcilik konusunda 1938’den beri ‘American Archivist’ (Amerikan Arşivcileri) dergisini çıkarmakta, lisans ve lisansüstü arşivcilik çalışmaları için programlar hazırlamakta, 2001 yılından beri de yıllık olarak arşivcilik toplantıları düzenlemektedir.²²¹

Resmi olarak, arşivcilik hizmetleri arasında;

belgeleri

- 1- Tespit etmek ve ayırımını yapmak,
- 2- Kayba uğramaktan korumak,
- 3- Gerekli şartlarda saklamak,
- 4- Yararlanmaya sunmak,
- 5- Yukarıda sayılan faaliyetleri kontrol altında tutmak²²²

yer almaktadır.

Film arşivcisinin görevleri,

²²⁰ Aynı.

* The Society of American Archivists’nin (SAA) ayrıntılı tarihsel gelişimi için bkz. <http://www.archivists.org/about/history.asp> erişim tarihi, 30. 05.2008.

²²¹ Aynı.

²²² Arşiv ve Dokümantasyon Dairesi Başkanlığı resmi internet sayfası, <http://www.egm.gov.tr/arsiv/arsivcilikhakkinda.htm> erişim tarihi, 24.02.2008.

- Seçim yapmak: Bir yandan arşivi geliştirirken, diğer yandan da hacmini kontrol altında tutmak.
- Kolleksiyona katmaya karar verilen filmleri;
 - kataloglamak,
 - teknik olarak seyredilebilir hale getirmek,
 - kullanıcılara arama ve seçim aşamasında danışmanlık yapmak

VEYA

- filmi kendi koleksiyonumuzda kullanmayacaksak başka bir kuruma göndererek orada değerlendirilmesini sağlamaya çalışmak
- Filmi en iyi şartlarda korumak.²²³

Başlangıçta, sinema tarihi yazılırken kaynak olarak yalnızca filmler yeterli görülmüştür. Dolayısıyla filmleri, zamanın aşındırma / yıpratma etkisinden uzak tutarak, onları her an ‘kullanılabilir kılmak’ ve ‘korumak / saklamak’ film arşivciliğinin temel amaçları olmuştur. Aynı amaç, bugün için de geçerlidir. Filmlerin yapımında kullanılan malzemeden dolayı, özellikle erken dönem nitrat filmlerin korunması, gelecek kuşaklara aktarılabilir kılınması, öncelikle uygun saklama koşullarının sağlanmasına bağlıdır.

Film arşivciliğinin uzmanlık alanı olarak değerlendirilmeye başlandığı 1970’li yıllarda Wolfgang Klaue, film arşivcisinin görevlerini dört aşamada ele almaktadır:²²⁴

Filmlerin Toplanması: İlk aşama olan film toplayıcılığı sürecinde iki temel sorunun var olduğunu belirtmektedir: Nostaljik yaklaşımla tüm ‘eski’ filmlerin toplanması ve onların korunmasında yeterli özenin gösterilmemesi. Klaue, yalnızca dönemin film tarihçileri için değil; daha uzun zaman sonrasının film tarihçileri de düşünülerek çalışılması gerektiğini vurgular. Film toplama sürecinde ikinci önemli sorun, üretilen tüm filmlerin toplanmasının olanaksızlığıdır. Dolayısıyla bir seçim yapılması kaçınılmazdır.

²²³ Elif Rongen-Kaynakçı, “Arşiv Görüntülerinin yeniden Kullanımı ve Arşivcinin Rolü”, **Görsel-İşitsel Arşivcilik Konferansı’nda sunulan bildiri**, İstanbul: 29 Şubat 2008.

²²⁴ Wolfgang Klau, “Transcript of Discussion”. **Symposium on the Methodology of Film History**, **Cinema Journal**, Vol. 14, No. 2, (winter, 1974/75), pp. 47-63, p. 49-50.

Filmlerin Korunması: Teknik gelişmelerle ilgili olan filmlerin korunması, finansal desteği gerektirmektedir. Maddi kaynak olmaksızın filmlerin korunması olası görünmemektedir.

Filmlerin Kataloglandırılması: Kütüphanecinin, bibliyografik bilgileri edinmesi gibi film arşivcisi de filmografik bilgileri birincil kaynaklardan edinmelidir. Özellikle filmlerin onarılması aşamasında, filmlere ilişkin verilerin titizlikle kataloglandırılmış olması çok önemlidir.

Filmlerin İzlenilebilmesi: Filmlerin gösterimi için öncelikle telif konusunun açıklığa kavuşturulması gerekmektedir. Bir filmin, arşiv binası içinde gösterimiyle bir üniversitede gösterimi aynı değildir. İkinci sorun, arşivlerin teknik kapasitesidir. Filmleri izlemeyi sadece tarihçiler istememektedir yanı sıra üniversite öğrencileri için de gösterimler düzenlenmelidir. Film gösterim süreci, arşivlerin teknik açıdan daha iyi donanımda olmasını gerekli kılmaktadır.

John Kuiper, birçok arşivcinin, öncelikle kendi ülkesine ait olanları toplayarak onları korumakla görevli olduğunu belirtmektedir. 1974 yılındaki koşullara göre değerlendirmelerde bulunan Kuiper, uluslararası dağıtım şirketleriyle işbirliği içindeki USA ve USSR gibi ülkelerin filmlerini edinmek kolayken; böylesi bir işbirliğinin dışında kalan ülkelerin filmlerini edinmenin daha zor olabileceğine dikkat çekmektedir.²²⁵

Sinema tarihyazımı çalışmaları ilerledikçe, yalnızca filme ulaşmış olmak yetersiz kalmış; onların çekim, yapım, dağıtım ve gösterimleriyle ilgili belgelere de ulaşılması gerekliliği önem kazanmıştır. Gelineen noktada, film arşivleri, görsel belgelerin olduğu kadar; kültürel belgelerin korunması amacını da taşımaktadır. Dolayısıyla, film arşivciliğinin belgeleri arasında, filmlerin üretim ve dağıtım belgeleri, yapım görüntüleri, dekor öğeleri, sahne donanımı, kostümleri, gösterim programları, sinema dergileri, filmcilere ait yazılı/görsel belgeler, tanıtım/duyuru yazıları, finansal belgeler,

²²⁵ John Kuiper, "Transcript of Discussion", **Symposium on the Methodology of Film History, Cinema Journal**, Vol. 14, No. 2, (winter, 1974/75), pp. 47-63, p. 47.

üretim programı, ödüller, yapım araçlarının teknik kullanım bilgileri, çekim ve gösterim araçları ve bunlarla ilgili olabilecek diğer bilgiler de yer almalıdır. Film kütüphaneleri, giderek film çalışmaları merkezlerine dönüşmektedir.²²⁶

Filmin yapısal değişimi ile yeni sinema tarihyazımı için, filmlerin yanı sıra eklenmesi gerektiği düşünülen bilgi ve belgeler göz önünde bulundurulduğunda film arşivciliğinin nasıl bir uzmanlık alanı olduğu tartışılmaya devam etmektedir²²⁷ ve film arşivlerinin oluşturulmasının beraberinde film müzeleri de kurulmuştur.

Iris Barry ve John Abbot, 1935 yılında, New York'ta, kısa adı MoMA olan Museum of Modern Art's Film Library'de (Modern Sanat Müzesi Film Kütüphanesi) ilk film arşivini kurmuşlardır.²²⁸ Amaçlarının bilimsel, eğitsel, haber verme amaçlı öyküsel, belgesel, çizgi film vb. tüm filmleri saptamak, kataloglandırmak, korumak, sergilemek, müzeler ve diğer kurumlar arasında dolaşımını sağlamak olduğunu belirtmişlerdir.²²⁹ Söz konusu süreçte, önemli sayıda filmin ve gösterimlerle ilgili belgenin, sonsuza dek kaybolduğu (Amerika'da sessiz sinema örneklerinin % 75'inin, 1950 öncesi sesli filmlerin ise % 50'sinin kayıp olduğu²³⁰) düşünülmüş; ancak sinema belgelerinin saklanmasıdaki gelişen ilgi sayesinde birçok film, saklandıkları, daha önce de yaşandığı gibi²³¹ çok şaşırtıcı yerlerde bulunarak kataloglandırma çalışmalarının ilk adımları atılmıştır.

²²⁶ Aynı, p. 47.

²²⁷ Paolo Cherchi Usai, "Film Preservation and Film Scholarship", **Film History**, Vol. 7, No. 3 (1995), pp. 243-244.

²²⁸ Bruce Henson, "Iris Barry: American Film Archive Pioneer", **The Katharine Sharp Review**, No. 4 (winter, 1997), pp. 1 – 6, p. 1, <http://edfu.lis.uiuc.edu/review/winter1997/henson.pdf> erişim tarihi, 24.02.2008.

²²⁹ John E. Abbott, "Iris Barry, An Outline of a Project for Founding the Film Library of the Museum of Modern Art", **Film History**, Vol. 7, No. 3 (1995), pp. 325 – 335, p. 326.

²³⁰ Henson. **Ön ver.**

²³¹ Card. **Ön ver.**, p. 288.

Film arşivciliğinin öncülerinden Iris Barry, 1945'te, bir araştırma alanı olarak sinema arşivinin, yeni uzman bakışını beklediğini vurgulamıştır.²³²

1935 yılında MoMA'da, daha sonraki tüm film arşivlerine örnek olduğu düşünülen²³³ Film Kütüphanesi'nin açılmasının ve 1936 yılında, Iris Barry ve ekibi tarafından düzenlenen 'Amerika'da Filme Kısa Bir Genel Bakış: 1895 – 1932'²³⁴ başlıklı serginin ardından diğer ülkelerde de film arşivciliği çalışmalarının kurumlaştığı görülmektedir.

Henri Langlois ve Georges Franju, 1936'da Paris'te, Cinémathèque Française'i (Fransız Sinemateki) kurmuştur.²³⁵

Londra'da, 1935 yılında, daha sonra adı The National Film Archive (Ulusal Film Arşivi), ardından da The National Archive (Ulusal Arşiv) olarak değiştirilen ve British Film Institute'ün - BFI (İngiliz Film Enstitüsü) bir kolu olarak,²³⁶ The National Film Library - NFL (Ulusal Film Kütüphanesi) kurulmuştur.²³⁷ NFL; 1993 yılında hazırladığı 'Film Preservation' (Film Koruma) raporunda film saklama çalışmalarının önemi, teknik artyetişimi, konunun uygulama aşamaları hakkında kapsamlı bilgiler sunmaktadır.²³⁸

Berlin'de kurulan Reichsfilmarchiv'le (Film Arşivi) birlikte, diğer film arşivleri bir araya gelerek, dünya sinema mirasısının sanatsal, kültürel ve tarihsel belgelerini

²³² Iris Barry, "Motion Pictures As a Field of Research", **College Art Journal**, Vol. 4, No. 4 (May, 1945), pp. 206-209, p. 209.

²³³ Henson, **Ön ver.**

²³⁴ Peter Catapano, "Creatin 'Reel' Value. The Establishment of The Museum of Modern Art Film Library: 1935 – 1939", **Film & History**, Vol. 24, No. 3 – 4 (1994), pp. 29 – 46, p. 39.

²³⁵ <http://www.cinematheque.fr/fr/51-rue-de-bercy/english/history.html> erişim tarihi, 24.02.2008.

²³⁶ Christophe Dupin, "The Origins and Early Development of the National Film Library: 1929-1936", **Journal of the Media Practise**, Vol. 7, No: 3 (2006), pp. 199-217, p. 199.

²³⁷ <http://www.bfi.org.uk/about/media/history.html> erişim tarihi, 24.02.2008.

²³⁸ Annette Melville and Scott Simmon, **Film Preservation 1993: A Study of the Current State of American Film Preservation: Report of the Librarian of Congress**, (June, 1993) <http://www.loc.gov/film/study/html> erişim tarihi, 31.07.2007.

toplamak, korumak ve tek çatı altında birleştirmek amacıyla, 1938 yılında, kısa adı FIAF olan Fédération Internationale des Archives du Film'i (Uluslararası Film Arşiv Kurumu) oluştururlar. Başlangıçta dört üyesi bulunan FIAF'a, II. Dünya Savaşı'ndan sonra, İsviçre, Prag, Amsterdam, Varşova, New York-Rochester ve Moskova film arşivleri de katılır. 2000'li yıllara ulaşıldığında 65 üzerinde ülkenin 120 kurumu, FIAF'a üye olmuştur.²³⁹

Filmlerin ve onlara ilişkin belgelerin bir araya toplanıp korunması kadar; onların gelecek kuşaklara aktarılması, filmlerin gelecekte de izlenilebilir nitelikte olmalarını sağlamak da önemlidir. Bu süreçte, filmlerin kataloglandırılma işlemi de önem kazanmaktadır.

1970'li yıllarda kataloglandırma ve film arşivciliği ile ilgili tartışmaların başlaması, sinema tarihyazımı çalışmalarının öncesine oranla neden daha hızlı değiştiğinin de yanıtıdır. Film arşivcilerinin bir araya gelmeleri sayesinde, pek çok sinema tarihçisi tarafından daha önce görülmemiş çok sayıda filme ulaşılmaya başlanmıştır.²⁴⁰

Kataloglandırma işlemi, filmlerin bir araya toplanmaları, saklanmaları, başlıklandırılmaları açısından, sinema tarihi yazımında önemli yararlar sağlayabilir. İlk yıllarda, öğrencilerin bu filmlere ulaşmalarının kolay olmadığı görülmektedir. James Card, bu soruna çözüm olarak ulusal kütüphanelerin onları toplamaya başlamalarını ve ödünç vermelerini önerir.²⁴¹

Diğer taraftan, sadece kataloglandırmalardaki başlıklardan yazılanlardan hareketle; filmleri izlemeksizin, asıl belgelere ulaşmaksızın film tarihlerinin yazılması da engellenememiştir:

Durumun gerçek çığnlığı ya da tüm sinema okullarının ciddi tartışması, sanatçıların işlerine bakmayı dert etmeksizin, bazı

²³⁹ <http://www.fiafnet.org/uk/whatis.cfm> erişim tarihi, 21. 02. 2008.

²⁴⁰ Bowser. **Ön ver.**, p. 2.

²⁴¹ Card. **Ön ver.**, p. 288.

müzelerin katalog tanımlarından çıkarımlarda bulunan yazarlar tarafından, sadece kayıtlı kataloglarda basılmış başlıkların temel alındığı hayal edilerek anlaşılabilir.²⁴²

Daha önce de belirtildiği gibi, sinema tarihyazımı yönteminin nasıl olması gerektiğine ilişkin tartışmalar, 1972 yılında Bükreş'te gerçekleştirilen sempozyumla bütünlüklü olarak ele alınmaya başlanmıştır. Ardından 1974'te Montreal'de üçüncüsü düzenlenen sempozyumun konusu yine sinema tarihyazımı yöntemidir. Sempozyumda Amerika, Belçika, Almanya, Kanada, Romanya, Avusturya, İngiltere, (eski) Yugoslavya, Danimarka, Brezilya ve Rusya'dan gelen katılımcılar arasında hem akademisyenler, hem film tarihçileri, hem de film arşivlerinin sorumluları bulunmaktadır. Temel olarak, daha önceki FIAF toplantılarında da tartışıldığı belirtilen, filmlerin korunması, kataloglandırılması, belgelendirilmesi vb. konular ele alınmıştır.²⁴³ Sinema tarihyazımı için nasıl bir film koleksiyonu oluşturulacağı, koleksiyonun nasıl düzenlenmesi ve kullanıma sunulması gerektiği üzerine yoğunlaşmıştır. Hem olabildiğince çok filme kolayca ulaşabilmeyi isteyen film tarihçileri; hem kendileri ve film çalışmaları için önceliklerin belirlenmesini isteyen film arşivcileri; hem akademisyenlerin bir araya geldiği sempozyumda, sinema tarihyazımının sistemli bir yaklaşımla oluşturulması gerektiği konusunda görüşbirliği bulunmaktadır. Neyin, nasıl toplanacağına, nasıl bir düzenleme yapılacağına ve koleksiyonların nasıl kullanılacağına karar vermek için, filmlerle ilgili çalışan herkesin kendisinin de birer sinema tarihçisi olması gerektiği vurgulanır.²⁴⁴

2007'de Yeni Film Tarihçileri de 'film tarihçisinin, özgül bir çalışma alanı olan görsel ve biçimsel çözümlene becerisine' sahip olması gerektiğini ekleyecektir.²⁴⁵

Üretilen tüm filmlerin, tek bir çatı altında toplanıp saklanması olası görülmemektedir. Bu nedenle, sinema tarihyazımında temel hareket noktasının ve sorunsalın, filmler

²⁴² Card. **Ön ver.**, p. 280.

²⁴³ **Cinema Journal**, Symposium on the Methodology of Film History, Special Issue, Vol. 14, No. 2, (winter. 1974/75).

²⁴⁴ Bowser. **Ön ver.**, p. 2.

²⁴⁵ James Chapman, Mark Glancy and Sue Harper. **Ön ver.**, s. 1.

arasında ‘seçim’ yapmak olduğuna dikkat çekilmektedir. Doğal olarak, sinema tarihçileri daha çok filme kolayca ulaşabilmeyi; arşiv sorumluları ise tarihçilerin film çalışmaları ve kendileri için öncelik verilmesini dilemektedir. Ancak, hiçbir taraf gerçekten bir ‘kural listesi’ benimsememektedir.

Belçika Sinematek müdürü Jacques Ledoux, seçim süreciyle ilgili ‘Seçime yaklaşımlarda, en azından bazı farklılıklar görmek istiyorum, biraz anarşi, çünkü bu, birçok filmin korunmuş olması için tek yoldur.’²⁴⁶ demektedir. Genel eğilim de yeni yaklaşım biçimleri yaratılarak farklı tarihyazımlarının ortaya konması gerektiği yönündedir. Farklı yaklaşımlarla seçim yapıldığı düşünüldüğünde, var olan yaklaşım sayısı kadar sinema tarihyazımı çeşidi olacaktır. Böylece, filmlerin seçiminde de çeşitli ölçütler kullanılacak, bir o kadar çok film de korunacaktır. Özetle ilk tartışmalar, film tarihçileri, akademisyenler ve film arşivcileri arasında gerçekleştirilebilecek, daha çok sayıda filmin saklanıp korunmasına yönelik olası bir düzenleme üzerinde yoğunlaşmıştır.

Erken dönem film yapımcılarının çok küçük bir yüzdesinin ayakta kalması, varolanların arşivlerinin başına yangın, yıldırım vb. çeşitli felaketlerin gelmesi önemli bir sorundur.

Örneğin 1907’den beri sakladığı negatifler, yapım, yönetim, yazar kayıtları ve ticari kayıtlarla 1970’lerde Stokholm’de hâlâ ayakta olan Svenska Biografteatern (İsveç Kütüphanesi), eylül 1941 ve temmuz 1948’de çıkan yangınlarla tüm İsveç film belgelerini kaybetmiştir. Daha sonra dünyanın dört bir yanında yapılan aramalarla bazılarının kopyalarına ulaşılmıştır.²⁴⁷

1974 FIAF Konferansı’nda vurgulandığı gibi, eğer film tarihi düzenlenmemişse, gerçekten kaotikse, o hâlâ sınanması denenilen, diğerlerine göre yeni bir olgudur. Belki, eski disiplinlerden öğrenilecekler vardır. Bununla birlikte sinema, eski sanatları kapsar. Aynı zamanda, en azından, bir kitle kültürü olarak işlevleri sinemaya özgüdür. Belki de

²⁴⁶ Cinema Journal. **Ön ver.**

²⁴⁷ Gosta Werner, “A Method of Reconstructing Lost Films”, **Symposium on the Methodology of Film History**, *Cinema Journal*, Vol. 14, No. 2, (winter, 1974/75), pp. 11-15, p. 11.

yeni yöntemler bulmak, bir yere kadar kaçınılmaz olacaktır. Tek başına bir filmin ya da bir yönetmenin, hatta bir ülkenin bütün filmlerini incelemek yeterli görülmemektedir. Filmler birbirleriyle ilişkilendirilerek ele alınmalıdır. Filmler kendi zamanlarından, diğer kültürel, sosyal, politik olaylardan ve düşüncelerden ayrı görülemezler. Temel konu, tüm bu bilgileri bir araya getirme tekniğinin ardından, yeni bir bakış açısıyla sinema tarihini ortaya koymak için ‘Nasıl bir sinema tarihyazımı düzenlemesi yapılmalıdır?’ sorusunun yanıtını bulmaktır.²⁴⁸ Bu anlamda, 1994’te Eric de Kuyper, arşiv çalışmalarında filmlerin etiketlenilme / sınıflandırılma sürecinin kaçınılmazlığından söz eder.²⁴⁹

Peter Decherney, MoMA Film Kütüphanesi’nin açılışından önce film koleksiyonculuğu alanında iki önemli çalışmadan söz etmektedir: Bunlardan ilki, 1927’de, elitist bir yaklaşımla Harvard Üniversitesi Fogg Art Museum tarafından; diğeri 1933’te, Marksist bir yaklaşımla Harry Alan Potamkin tarafından sunulan, film koleksiyonculuğu önerileridir.²⁵⁰

Harry Alan Potamkin’den “Notes on the Film: A Proposal for a School of the Motion Picture” Hound and Horn (October-December 1933):140-143.

Bir Film Kütüphanesi

Katalog Bölümleri

İki temel bölüm:

1. Yabancı Filmler
2. Yerli Filmler

I. Filmler

A.

1. Dramatik
2. Etnolojik
3. Deneysel
 - a. soyut
 - b. ‘pure’ sinema (absolute)
4. Eğitsel
5. Endüstriyel

B.

1. Popüler
2. Biçimsel ve teknik buluşlar
(film yapım ilkeleri)
3. Bağımsız gösterimler
4. Bağımsız yönetme
5. Ulusal Çekimler – İsveç, İtalyan, vb.
6. Endüstriyel Çekimler (Fox, Metro, vb.)

²⁴⁸ Bowser, **Ön ver.**, p. 2.

²⁴⁹ Eric de Kuyper, “Anyone for an Aesthetic of Film History,” Film History, Vol. 6, No. 1 (1994), pp. 100-109, p. 100.

²⁵⁰ Peter Decherney, “Imagining the Archive: Film Collecting in America Before MoMA”, (Yayımlanmamış Doktora Tezi, New York University, 2001), p. 112.

- 6. Belgesel yasaklama (haberler-filmler)
- 7. Animasyon
- 7. Konulu filmler – halk filmleri, gangster
- 8. Diziler
- 9. Kısalar
 - a. gezi
 - b. vodvil
 - c. spor filmi
 - d. özel ve deneysel
- 10. Uzun metrajlı başyapıtlar

II. Senaryolar

(Bilinen ve önemli yazarlarca yazılmış ya da değerli filmlerin senaryoları)

III. Düzenlemeleri

- A. Sahne Kuruluşları
- B. Kostüm Düzenlemeleri

IV. Filmlerin Tanıtım Fotoğrafları

(bkz. bölüm 1)

V. Kitaplar, Dergiler ve Kitapçıklar

- A. Tarih
- B. Romanlar
- C. Yararlanılan kaynak

Şekil 3. Harry Alan Potamkin'in film kütüphanesi için katalog önerisi

Potamkin'den aktaran Peter Decherney, *Imagining the Archive: Film Collecting in America Before MoMA*, yayımlanmamış doktora tezi, (New York University, 2001), p. 64-165.

1990'lı yıllarda film arşivciliği çalışmaları giderek film müzeleri ve film kütüphaneleri özelinde irdelenmeye başlanmıştır. UNESCO, dünyadaki film müzeleriyle ilgili incelemelerde bulunarak Yeni Zelanda, Kore, Rusya, İngiltere, Amerika Birleşik Devletleri, Hindistan, Fransa, İspanya gibi ülkelerdeki film müzelerini, 'görsel-işitsel medya' kapsamında ele almıştır.²⁵¹ 2006 yılında Stephen Bottomore, dünya çapında kapsamlı bir film müzeleri listesi ve bibliyografyası hazırlamıştır.²⁵²

Belirtilmeye çalışıldığı üzere, film arşivciliği çalışmalarında başlangıçta, filmlerin -toplanması

²⁵¹ UNESCO, *Museum International: Cinema Museums and archive*, No. 184, Vol. 46, No. 4, Paris 1994.

²⁵² Stephen Bottomore, "Cinema Museums-A Worldwide List", *Film History*, Vol. 18, (2006), pp. 261-273; Stephen Bottomore, 'Cinema Museums-QABibliography'. *Film History*, Vol. 18, pp. 327-349, 2006.

-korunması

-kataloglandırılması

temel sorunken; giderek filmlere ilişkin tüm belgeler için de aynı sorunlar belirmeye başlamıştır. Önemli bir diğer nokta, artık filmlerin ‘görsel-işitsel miras’ başlığı kapsamında değerlendirilebilecek bir türünün de var olduğunun farkına varılmasıdır.²⁵³

Bu noktada, ‘orphan films’ (sahipsiz filmler), konusunun öne çıktığı görülmektedir. 1980’lerde, film arşivciliği çalışmalarında yaygın olarak kullanılan ‘nitrat beklemez’ sloganının yerine 1990’lı yıllarda ‘sahipsiz film’ kavramının aldığı belirtilmektedir.²⁵⁴ Terim, ilk olarak Library of Congress tarafından 1993 yılında tanımlanmaktadır.²⁵⁵ Orphan filmler, kime ait oldukları bilinmeyen, dolayısıyla telif hakları da olmayan ve tecimsel olmayan tüm filmleri kapsamaktadır. Sessiz filmlerden hem eski hem yeni haber filmlerine, endüstriyel ve eğitim amaçlı filmlere, etnografik filmlere, bağımsız filmlere, amatör yapımlara, hükümet filmlerine, reklam ve sponsor filmlerine, öğrenci çalışmalarına kadar birçok türü bulunan bu filmler çoğaltımları, onarımları, korunma araçları için özel ya da ulusal para kaynaklarına da sahip olmadıklarından bir süre sonra izine rastlanmamaktadır.²⁵⁶

1999 yılında Güney Carolina Üniversitesi tarafından düzenlenen ‘Orphans of the Storm: Saving Orphan Films in the Digital Age’ (Sayısal Çağda Sahipsiz Filmleri Korumak) sempozyumunda,²⁵⁷ Paolo Cherchi Usai, milyonlarca sahipsiz film olduğunu belirtilerek film arşivciliğinin boyutlarının genişlediğini vurgulamaktadır.²⁵⁸ Film çalışmalarının

²⁵³ http://portal.unesco.org/ci/en/ev.php-URL_ID=24267&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html erişim tarihi, 31. 05.2008.

²⁵⁴ Dan Streible, “The Role of Orphan Films in the 21st Century Archive”, **Cinema Journal**, Vol. 46, No. 3, (spring, 2007), pp. 124-128, p. 124.

²⁵⁵ <http://www.loc.gov/film/plan.html> erişim tarihi, 31.07.2007.

²⁵⁶ <http://www.sc.edu/filmsymposium/orphanfilm.html> erişim tarihi, 31.05.2008;
<http://www.filmpreservation.org/preserved/orphanfilms.html> erişim tarihi, 31.05.2008.

²⁵⁷ <http://www.sc.edu/filmsymposium/archive/orphans2001/lukow.html> erişim tarihi, 31.05.2008.

²⁵⁸ Paolo Cherchi Usai, “What is an Orphan Film? Definition, Rationale and Controversy”
<http://www.sc.edu/filmsymposium/archive/orphans2001/lukow.html> erişim tarihi, 31.05.2008.

ötesinde sahipsiz filmler, kültürel mirasın bir ögesi olarak değerlendirilerek ele alınmaya²⁵⁹ hatta sahipsiz filmlerin estetiğinden söz edilmeye başlanmıştır.²⁶⁰

Film arşivciliği çalışmaları, giderek daha çok sayıda ve türde film üretilmesi nedeniyle birçok altbaşlık kazanmaktadır. Bir yandan sinema tarihyazımı çalışmalarında kullanılacak kaynakları derlemesi açısından önemli bir görev üstlenirken; diğer yandan görsel-işitsel üretimlerin toplanarak ‘kültürel miras’ın korunması açısından da önem kazanmaktadır.

2.1.1.2.4. Sinema Tarihi Dersleri Açısından Sinema Tarihyazımı

Aslı arandığında, ilk kez gündeme getirilmeyen sinema uzmanları ve öğrencileri ile sinema tarihi dersleri ve kitapları arasındaki etkileşim, sinema tarihyazımı üzerine düşünölmeye başlandığından beri, film arşivciliği ile birlikte en önemli konu olarak ele alınmaktadır.

James Card 1950’de, o yıla değin ortaya konan sinema tarihi çalışmaları ile sinema öğrencilerinin konumunu değerlendirirken, durumdan hoşnut değildir:

Öğrenciler, film tarihçilerine dönüşüyorlar ve kendilerini karmaşa, dedikodu ve en çılınca spekülasyonlar içinde buluyorlar. Çabucak görüyorlar ki bilim, film tarihini yazmaya gerekli değildir. Kendine özgü spekülasyonların karmaşasına ek olarak, sıklıkla, kendileri film tarih yazarı oluyorlar. Çalışmaları – eleştirel, psikolojik ya da ansiklopedik gibi- yeni sıfatlar taşıyabilir ama nadiren yeni bir tarihsel gerçek sunarlar.

(...)

Bu arada, amatör bir tarihçi olmanın cazibesini başkasına kaptırmayan film öğrencilerine ne oluyor? Tahmin ve spekülasyonların olduğu, dikkatsiz bir şekilde gerçekle karşıtının

²⁵⁹ Emily Cohen, “The Orphanista Manifesto: Orphan Films and the Politics of Reproduction”. **American Antropologist**, Vol. 106, No. 4, (2004), pp. 719-731.

²⁶⁰ “Orphans No More: Ephemeral Films and American Culture”, A Proposal for a Theme Issue of **Journal of Popular Film and Television** <http://kampusherold.wordpress.com/2007/11/02/journal-of-popular-film-and-television/> erişim tarihi, 31.05.2008.

yazardan yazara, ÷lkeden ÷lkeye geçtiği garip bir Yok-Yok ÷lke’de kendilerini buluyorlar.²⁶¹

1972’de Timothy J. Lyons, diğer sanatların tarihlerinin alışılmalarıyla karşılaştırıldığında sinema tarihi çalışmalarının, üniversite ders programlarında hâlâ önemsiz bir yerde olduğunu belirterek değerleri üzerine düşün÷lmeksizin, ‘kalıplar’ın sürdür÷ldüğünü vurgular.

Arthur Knight’ın ‘The Liveliest Art’ı (1959), ‘güncellenmiş’ bir haliyle hâlâ çok pop÷lerdir; Terry Ramsaye’in ‘A Million and One Nights’ı (1926) sessiz film hakkında ölçüsüz gazetecilik için iyidir; Lewis Jacobs’un ‘The Rise of the American Film’ (1939) ve onun hazırladığı koleksiyonlar ‘Introduction to the Art of the Movies’ (Film Sanatına Giriş – 1939) ve ‘The Emergence of Film Art’ (Film Sanatının Doğuşu – 1968) sınırlı seçimlerine rağmen yardımcıdır; Kenneth Macgowan’ın ‘Behind the Screen’ (1965) çok Amerikan ve ciddidir; ve belirli konularla, dönemleri ele alan diğer çalışmalar vardır.

Timothy J. Lyons, derslerde, Knight’ın ya da Macgowan’ın çalışmasını kullanmak zorunda kaldıklarını belirtmektedir. Oysa ona göre, daha yararlı olan Georges Sadoul’un ‘Histoire Generale du Cinema’ (Sinemanın Genel Tarihi 1946-54) ve ‘Histoire du Cinema Mondial’ (Kapsamlı Dünya Sinema Tarihi -1949) ile o güne değin iki cildi İngilizceye evrilen Jean Mitry’nin ‘Histoire du Cinema’ (Sinemanın Tarihi), derslerde kullanılamamaktadır.²⁶²

Diğer taraftan, 1950’de James Card, sinema tarihinin en ciddi ve yetenekli yazarlarından biri olarak kabul edilmesine karşın Georges Sadoul’un, Edwin S. Porter’ın filmi hakkındaki değerlendirmesinin yanlışlığını vurgulamaktaydı.*

Bu noktada dikkat çekilmek istenen, sinema öğrenimi verilen kurumlarda öğrencilere aktarılan, yanı sıra yazılan sinema tarihinin, nasıl bir tarih sunduğuna ilişkin tartışmaların, yorumlamaların daha 1970’li yıllarda başlamış olduğudur.

²⁶¹ Card. **Ön ver.**, p. 279-280.

²⁶² Lyons (1972). **Ön ver.**, p. 101.

Sözü edilen bağlamda tartışmalar, 1974 FIAF Montreal Konferansı'nda da gündeme getirilmiştir. Söz ettiği düşüncelerini gerçekleştirmek için sempozyuma 'Sessiz Sinemanın Görsel /İşitsel Tarihi' başlıklı bir çalışma önerisinde bulunan Vlademir Petric, 50'den fazla filmin tekrar tekrar izlenilerek incelenebilmesi için film arşivleriyle işbirliği yapmayı ve finansal açıdan desteklenmeyi ummaktadır.²⁶³ Sunduğu başlıklar, ilk 'sinema tarihi ders programı' özelliğindedir. Petric, ayrıntılı bir sinema tarihi ders programı hazırlamıştır.²⁶⁴

Görsel-Çözümlemeli Sessiz Sinema Tarihi

1. Genel giriş (ders, 45 dakika)
2. Temel film ya da filmlerin gösterimi (iki saat ya da daha fazla)
3. Eğer mümkünse stop-motion yansıtma cihazıyla önerilen filmlerin en önemli bölümlerinin sinemasal çözümlemesi (45 dakika)
4. Gösterilmiş filmlerin ve bütün olarak bir okulun ya da örneklendirilmiş bir biçimin (biçimsel ve temasal) genel tartışması (45 dakika)

1. SİNEMANIN DOĞUŞU. GERÇEKLİK VE YANILSAMA

Louis ve Auguste Lumière haber filmleri 1895-1896

Georges Méliés düşsel filmleri *Aya Seyahat, A Trip to The Moon-Le voyage dans la lune*, 1902; *Kutbun Fethi-The Conquest of the Pole-A la conquête du pôle*, 1912.

Ferdinand Zecca filmleri *Mahkum Hayatının Sahneleri, Scenes of Convict Life-Au bagne*, 1905; *Hilebaz Jim, Slippery Jim-Metempsychose*, 1907; *Nereli? Whence Does He Come?-D'où vient-il?* 1907.

Edwin S. Porter filmleri: *Büyük Tren Soygunu, The Great Train Robbery*, 1903; *The Dream of a Rarebit Fiend*, 1907.

2. D. W. GRIFFITH ÇEKİMİNİN GELİŞİMİ

The Lonelly Villa, 1909.

A Corner in Wheat, 1909.

The Lonedala Operator, 1911.

The Muskeeters of Pig Alley, 1912.

The Birth of a Nation, 1915.

Intolerance, 1916.

3. GÖSTERİMİN EVRİMİ

²⁶³ Petric (1974/75, s. 20-24). **Ön ver.**, p. 24.

²⁶⁴ Vladimír Petric, "Appendix I Visual-Analytical History of the Silent Cinema", **Symposium on the Methodology of Film History**, *Cinema Journal*, Vol. 14, No. 2, (winter, 1974/75), pp. 64-71.

Cabiria (Piero Fasco), 1914.
The Ten Commandments (*Cecil B. DeMille*), 1923.
Napoléon (Abel Gance), 1926.

4. SESSİZ KOMEDİNİN GÖRSEL DİNAMIĞI

Max Linder'in erken dönem filmleri 1906-1912.
 Mack Sennet Keystone Kops çekimleri.
Shoulder Arms! (Charles Chaplin), 1918.
The Cameraman (Buster Keaton), 1928.

5. DIŞAVURUMCULUĞUN TİYATRAL VE GRAFİK BİÇEMLEŞTİRİLMESİ

The Cabinet of Doctor Caligari-Das Cabinet des Dr. Caligari (Robert Wiene), 1920.
Waxworks-Das Wachsfigurenkabinet (Paul Leni), 1924.

6. DIŞAVURUMCULUKTA DEKOR VE IŞIĞIN İŞLEVİ

Metropolis (Fritz Lang), 1926.
The Last Laugh-Der Letzte Mann (F. W. Murnau), 1924.

7. İSKANDİNAV FİLMİNDE ÇEVRE VE ULUSAL SÖYLENCE

The Outlaw and His Wife-Berg-Ejvind och hans hustru (Victor Sjöström), 1917.
The Treasure of Arne-Herr Arnes pengar (Mauritz Stiller), 1919.

8. RUHSAL VE DOĞAÜSTÜ ETKİ

Witchcraft Through the Ages-Häxan (Benjamin Christensen), 1922.
The Passion of Joan of Arc-La Passion de Jeanne d'Arc (Carl Theodor Dreyer), 1928.

9. İNSAN KARAKTERLERİNİN ÇÖZÜMLEMESİ VE ÇEVRE BETİMİ

Greed (Eric von Stroheim), 1924.
The Big Parade (King Vidor), 1928.

10. KARAKTER VE MISE-EN-SCENEDE ATMOSFER BETİMİ

Sunrise (F. W. Murnau), 1927.
The Docks of New York (Josef von Sternberg), 1928.
The Fall of the House of Usher James Sibley Watson and Melville Webber), 1928.

11. SESSİZ FİLM OYUNCULUĞUNUN ÖZGÜLLÜKLERİ: KULESHOV VE 'FEX' OKULU

By the Law-Po zakonu (Lev Kuleshov), 1926.
The Overcoat-Shinel' (Kozintsev ve Trauberg), 1926.

12. FİLMİN KURGUSAL SÖZ DİZİMİ: EISENSTEIN FİMLERİNDE GÖRSEL RİTİM

Strike-Stacka, 1924.
Battleship Potemkin-Bronenosec Potemkin, 1925.
Old and New/*The General Line*-Staroe i novoe, 1928.

13. GERÇEKLİK VE GERÇEKLİĞİN FİLMSEL İMAJLARDA YENİDEN YAPIMI

Mother-Mat' (Vsevolod Pudovkin), 1926.
Earth-Zemlya (Alexandr Dovzhenko), 1930.

14. BELGESEL GELENEK

Nanook of the North (Robert Flaherty), 1922.
Rain-Regen (Joris Ivens), 1929.
Man with the Movie Camera-Chelovek s kinoapparatum (Dziga Vertov), 1929.

15. 30'LARIN ANLATI-DIŞI VE GERÇEKÜSTÜCÜ AVANGARTLARI

Entr'acte (Rene Clair), 1924.
Menilmontant (Dmitri Kirsanov), 1925.
The Smiling Madame Beudet-La souriante Madame Beudet (Germain Dulac), 1924.

16. 30'LARIN BİÇİMSEL VE YAPISALCI AVANGARTLARI

Ballet mecanique (Fernand Leger ve Dudley Murphy), 1924.
Rhythmus 21 (Hans Richter), 1921.
Symphonie Diagonale (Viking Eggeling), 1921-1924.
H20 (Ralph Steiner), 1924.
Emak Bakia (Man Ray), 1927.
Studies 6, 7, 8 (Oscar Fischinger), 1929-1930.

Petric, ders kapsamında incelenmesini önerdiği her filmin, çözümlenmesi gerektiğini düşündüğü bölümlerini, çekimlerini ya da öne çıkan filmisel diğer herhangi bir özelliğini de belirtmektedir. Özetle, değerlendirmeye aldığı her film, Petric'e göre, bir açıdan diğerlerine göre farklılık, yenilik getirmiş filmlerdir.

1970'lerde, sinema tarihi dersleri kapsamında, Gerald Mast'ın 1971'de yayınlanan 'A Short History of the Movie' (Sinemanın Kısa Bir Tarihi); Alan Casty'nin 1973'te yayınlanan 'Development of the Film' (Filmin Gelişimi), David Robinson'ın 1974'te yayınlanan 'The History of the World Cinema' (Dünya Sinemasının Tarihi); Bohn ve Stromgren'in 1975'te yayınlanan 'Light and Shadow' (Işık ve Gölge); Eric Rhode'nin 1976'da yayınlanan 'A History of the Cinema' (Bir Sinema Tarihi) kitaplarından yararlandığı öğrenilmektedir.²⁶⁵ Bu anlamda, 1980'lerde ön planda yer alan kitaplar

²⁶⁵ David B. Chamberlin, "Auteurism and Film History", *Literature Film Quarterly*, Vol. 10, No. 4, (01/12/1982), pp. 266-272, p. 266.

arasında ilk olarak 1957’de yayınlanmış olan Arthur Knight’in 1978’de güncellenen çalışması ‘The Liveliest Art’ (En Parlak Sanat); 1979’da Jack Ellis ve John Fell’in ‘A History of Film’ (Filmin Bir Tarihi); Mast’ın 1981’de üçüncü kez genişletilmiş ‘Short History’ (Kısa Tarih) çalışmalarına ek olarak yeni bir yaklaşımla kaleme alınmış olan, 1981 yılında yayınlanan David Cook’un ‘A History of Narrative Film’ (Anlatı Sinemasının Bir Tarihi) yer aldığı görülmektedir.²⁶⁶

David B. Chamberlin, 1982’de, söz konusu sinema tarihi kitaplarının bölümlerini, ele aldıkları film sayılarını ve diğer ek bilgelerin karşılaştırmalı dökümünü sunmuştur.²⁶⁷

Sinema tarihyazımı çalışmalarına teorik açıdan çok, pedagojik açıdan yaklaşan Robert C. Allen, 1979’da Douglas Gomery ile birlikte katıldığı ‘History and Film at the Purdue Film Studies Conference’ta (Tarih ve Film - Purdue Film Çalışmaları Konferansı) doğrudan sorar: ‘Film tarihi dersinde ne yapmalıyız?’²⁶⁸

Allen, soruyu yanıtlamaya çalışırken, kendi sinema tarihi dersinde kullandığı, dört sinema tarihyazımı türünden söz eder: ‘estetik, ekonomik, teknolojik, toplumsal tarih’²⁶⁹. O güne kadar yazılan sinema tarihi kitaplarıyla ilgili öğrencilere yönelttiği sorular da sinema tarihyazımına daha kapsamlı ya da daha farklı bir bakış getirilebilmesi açısından anlamlı görünmektedir:

Bu kitap neden yazıldı? Temel tezi nedir? Çalışmada, fark edebileceğiniz felsefi, estetik ya da politik etkilemeler nelerdir? Yazarın kullandığı kaynak araçların türü nedir? Bu kaynak araçlar sorulan soruya uygun cevaplar mıdır? Yazar tarafından kararlaştırılan/belirlenen rasgele etkenler içinde, düzen bulabiliyor musunuz?²⁷⁰

²⁶⁶ Aynı, p. 266.

²⁶⁷ Aynı, pp. 266-272.

²⁶⁸ Robert C. Allen, “Historiography and the Teaching of Film History”, **Film and History**, Vol. 10, No. 3, (May, 1980), pp. 25-131, p. 26.

²⁶⁹ Aynı, p. 26.

²⁷⁰ Aynı, p. 27.

Allen'in özellikle vurguladığı diğer önemli bir nokta, tarihyazımında anlatisallık kavramıdır. Altman'ın sözlerini anımsatır bir şekilde *nasıl* ve *ne* sorularıyla ilgili olan 'tarihsel anlatı' ile *nasıl*, *ne* ve *neden* sorularıyla ilgilenen 'anlatı tarihinin yazımı' farkına değinen Allen'a göre 'sadece zamandizinsel olaylardan bir anlatı örgüsü oluşturmak tarih yazmak değil, bir öykü anlatmak olabilir.'²⁷¹ Film tarihçisi gerçekleri aktarırken, *nasıl*, *neden*, *ne zaman* ve *nerede* sorularını yanıtlamalıdır. 'Film tarihçisi, sinemanın geçmişiyle ilgili bu soruları yanıtlamak için yalnızca bir *film* uzmanı değil, aynı zamamnda, bir o kadar da *tarih* uzmanı olmalıdır.'²⁷²

Allen ve Gomery, sinema tarihine ilişkin sözü edilen görüşlerini, 1985 yılında 'Film History Theory and Practise'te kitaplaştırarak amaçlarının, sinema tarihini zamandizinsel yazmak olmadığını özellikle belirtmektedirler.²⁷³ Film tarihyazımında tek bir doğru yaklaşımın olmadığı, her modelin kendine özgü iyi ve kötü yanlarının bulunduğu da özellikle vurgulanmaktadır. Allen ve Gomery'e göre 'tarih yazmak, sadece gerçekleri aktarmayı değil, yargıyı gerektirir.'²⁷⁴

Allen ve Gomery'nin çalışması, sinema tarihyazımı konusuna dikkat çekilmesi açısından oldukça ilgi çekmiş ve konuyla bağlantılı hemen her çalışmada, göndermelerde bulunulmuştur.²⁷⁵

1986'da da Michéle Lagny, Fransa'da 1984 yılında üniversitelerin öğrenim programına girdiğini belirttiği sinema tarihinin, yeni bir yaklaşımla, akademik ve bilimsel bir düzeyde ele alınma çabasına dikkat çeker.²⁷⁶

²⁷¹ Aynı, p. 28.

²⁷² Robert C. Allen and Douglas Gomery. **Ön ver.**, p. 5.

²⁷³ Robert C. Allen and Douglas Gomery. **Ön ver.**, p. iii.

²⁷⁴ Robert C. Allen and Douglas Gomery. **Ön ver.**, p. iv.

²⁷⁵ John Fell, "Film History: Theory and Practise by Robert C. Allen: Douglas Gomery", **Film Quarterly**, Vol. 38, No. 4 (summer, 1985), pp. 40-42.

²⁷⁶ Michéle Lagny, "History, Cinema's Auxiliary," **SubStance**, Vol. 15, No. 3, (1986), pp. 8-19, p. 8.

1988’de, John Belton, tarihsel yöntem ve sinema arasındaki ilişkiyi incelerken, sinema tarihyazımı yönteminde ön plana çıkan teknolojik, ekonomik ve ideolojik üç etmen üzerinde durmaktadır. Bu anlamda, materyalist sinema tarihçisi Comolli’nin yöntemini irdelemektedir. Yanı sıra ideolojik tarihyazımı yöntemini de karşılaştırmalı olarak ele almaktadır.²⁷⁷

1990’da Sklar, tüm sinema çalışmalarını üç kuşağa bölmektedir. İlk kuşak, artyetişimi gazetecilikten, arşiv çalışmalarından, film yapımından, iş dünyasından beslenen ve akademik olmayan bir kuşaktır ki bu kuşak, 1960’larda üniversitelerde film tarihi ve eleştirisi öğretmeye başlayarak 1960’larda akademik bir artyetişimi olan küçük bir bilimsel topluluk kurmuştur. İkinci kuşak, edebiyat çalışmaları, felsefe, sanat tarihi gibi insan bilimlerinden gelerek 1970’lerde dergiler yayınlamaya, konferanslar düzenlemeye, en önemlisi de akademik öğrenim programları oluşturmaya başlamışlardır. Ardından gelen üçüncü kuşak, doktora programları düzeyinde yeni akademik çalışmalar üretecek yeterliliğe ulaşılmasını sağlamıştır.²⁷⁸

2001 yılında Frank Tomasulo da ‘Ne tür bir sinema tarihi öğretiyoruz?’ diye doğrudan sorar ve sinema tarihi çalışmalarında beş temel eğilimden söz eder:

- (1) estetik/metinsel tarih
- (2) teknolojik tarih
- (3) film endüstrisi/ekonomik tarih
- (4) sosyo-kültürel tarih
- (5) tarihyazımı²⁷⁹

Tomasula, her eğilimin de filmlerin anlatı yapısına dikkat edilerek deneysel, animasyon ya da belgesel olup olmadıklarına göre, farklı eleştirel yaklaşım yöntemleriyle ele alınabileceğine dikkat çekerek şu yaklaşımları sıralar: ideolojik, feminist, auteurist,

²⁷⁷ John Belton, “CinemaScope and Historical Methodology”, **Cinema Journal**, Vol. 28, No. 1, (autumn, 1988), pp. 22-44.

²⁷⁸ Robert Sklar, “Oh! Althusser!: Historiography and the Rise of Cinema Studies,” in ed. Robert Sklar and Charles Musser, **Resisting Images Essays on Cinema and History**, (Philadelphia: Temple Univ. Press, 1990) pp. 14-15.

²⁷⁹ Frank P. Tomasulo, “What Kind of Film History Do We Teach?: The Introductory Survey Course as a Pedagogical Opportunity”, **Cinema Journal**, Vol: 41, No. 1, (autumn, 2001), pp. 110-114, p. 110.

semiotik, formalist, postyapısalcı, yapıbozumcu, kültürel çalışmalar, bilişsel, anaakım, üçüncü dünya, geleneksel ya da geleneğe aykırı.²⁸⁰

2.1.1.3. Uzmanlık Alanı Olarak Sinema Tarihyazımında Yeni Yaklaşımlar

Yeni uzman bakışına artık hazır olduğu²⁸¹ düşünülen sinema tarihyazımı çalışmalarında 1980’li yıllara ulaşıldığında, ‘bütünsel sinema tarihi’nin bir mit olduğundan söz edilmektedir.²⁸²

Sinema tarihyazımının nesnesi üzerine eğilen çalışmalara değinen Will Straw, sinemada ‘biçem tarihi’nden söz eden Edward Buscombe’e ve Robert C. Allen’a göndermelerde bulunarak ve daha önce Knight, Mast ve Jacobs tarafından yazılmış sinema tarihlerini de anarak, ‘arşivcilik’ten yararlanılarak yazılan ve arşivleri yansıtan bir sinema tarihyazımı türünden söz eder.²⁸³ Straw, başlangıçta otaya konan tarihyazımlarının daha çok arşivciliğe dayandığını vurgulamaktadır.

Ek olarak Will Straw, Gerald Mast’tan alıntılıyarak ‘sinema biçemleri tarihi’, ‘sinema yazarlarının tarihi’, ‘kamera teknolojisi tarihi’ türlerine de değinerek, ‘sinema tarihinin asla yazılamayacak’ ve ‘farklı tarihlerin farklı şeyler söyleyecek’ olduğu yargısını yineler.²⁸⁴

1990’a ulaşıldığında, sinema tarihyazımı açısından olgunlaşan tartışmalarda, pek çok farklı yaklaşımla sinema tarihyazım yöntemleri ortaya konmaya başlanmıştır. Robert Sklar ve Charles Musser, derledikleri ‘Essays on Cinema and History’de (Sinema ve Tarih Üzerine Denemeler) tarihsel yöntemi, Frankfurt Okulu’ndan Althusserci Marksist

²⁸⁰ Aynı, p. 111.

²⁸¹ Barry. **Ön ver.**, p. 209.

²⁸² Straw. **Ön ver.**, pp. 8-16.

²⁸³ Straw. **Ön ver.**, p. 12.

²⁸⁴ Straw. **Ön ver.**, p. 13.

yaklaşımına kadar irdelemişlerdir. Sklar'ın oldukça dikkat çekici bir başlıkla ele aldığı makalesiyle, tartışmayı açarlar: 'Oh! Althusser!: Historiography and the Rise of Cinema Studies' (Oh! Althusser!: Tarihyazımı ve Sinema Çalışmalarının Yükselişi).²⁸⁵

Yüksek sesle tartışılmaya başlanan sinema tarihyazımı konusu, ülkelerin kendi sinema tarihleri bağlamında da ön plana çıkmaya başlamıştır. 1991'de Sabina Hake, Thomas Elsaesser tarafından 1989'da yayınlanan 'New German Cinema - A History' (Yeni Alman Sineması - Bir Tarih) çalışmasından hareketle, Alman sinemasının tarihyazımı sorunlarına değinir.²⁸⁶

1990'da üç cilt olarak yayınlanan 'History of the American Cinema' (Amerikan Sinema Tarihi) da yeni bir tarihyazımı yaklaşımı örneğidir. Amerikan Sinema tarihi, üç ayrı yazar tarafından disiplinlerarası bir yaklaşımla kültürel ya da toplumsal edimler de göz önünde bulundurularak yeniden yazılmıştır.²⁸⁷

1993'te, Yale Üniversitesi'nde düzenlenen 'The Movies Begin: Film/History/Culture' (Filmin Başlangıcı: Film/Tarih/Kültür) başlıklı konferansın ardından Charles Musser, erken dönem sinema tarihinin, genel anlamdaki sinema tarihi çalışmalarında olduğu gibi, anlatsal filmlerin egemenliği altında yazılmış olduğunun altını çizer.²⁸⁸ Dolayısıyla Musser, birer giriş, gelişme, sonuç sunan anlatsal filmlerin öne çıkışına ve bu filmler doğrultusunda yazılan sinema tarihyazımı çalışmalarına değinmektedir. Musser, erken sinema dönemini üçe ayırır:

- 1895'in sonlarından 1897'nin başlangıcına kadar olan tiyatral dönem

²⁸⁵ Sklar. **Ön ver.**, pp. 12-35.

²⁸⁶ Sabine Hake, "The New German Cinema: Problems of Historiography", **Quar. Rev. Of Film & Video**, Vol. 12, No. 4, pp.107-115, 1991.

²⁸⁷ **History of the American Cinema** Vol. 1-Charles Musser, **The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907**; Vol. 2-Eileen Bowser, **The Transformation of Cinema, 1907-1915**; Vol. 3-Richard Kozarski, **An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928**, (New York: Scribner, 1991).

²⁸⁸ Charles Musser, "Rethinking Early Cinema of Attractions and Narrativity", **Yale Journal of Criticism**, Vol. 7, No. 2, (1994), pp. 203-232, p, 205.

- 1897’den 1901 ya da 1903’e kadar olan ‘yaratım’ sürecinin, yapımcı şirketler ve göstericiler tarafından paylaşıldığı dönem
- 1904-1905 arası, editoryal kontrolün, göstericilerden yapımcılara geçtiği anlatsal bütünleşme (narrative integration) dönemi²⁸⁹

1994’te Film History dergisi ‘The Philosophy of Film History’ (Film Tarihi Felsefesi) sayısıyla; 1996’da Almanya’da yayınlanan Matador dergisi ‘Filmhistoriographie’ (Film Tarihyazımı) sayısıyla; 2004’te Cinema Journal, 44. sayısında yer verdiği yazılarla tartışmaları sürdürmüştür.

1994’te, Film History dergisinde, sinema tarihyazımı konusunda çok temel sorular yöneltilmiştir:

Film tarihinin felsefi temelleri nedir? Diğer deyişle, kurallar, yöntemler, araştırma ölçütleri ve sinemanın geçmişini araştırma sürecinde esinlenen ilkeler nelerdir?²⁹⁰
 (...)
 Entelektüel bir disiplin olarak, film tarihine bakışınız nedir?²⁹¹

Dergideki makalelerinde Stephen Bottomore ile film tarihini, sosyo-kültürel tarihin bir parçası olarak gören Michéle Lagny,²⁹² sinema tarihinin, genel tarih kavramının geniş alanı içerisindeki ilişkilerine değinirken, postmodern araştırmaların konu üzerindeki yansımalarını ele alırlar. Bottomore, tarih kavramının sanat mı yoksa bilim mi olduğu konusunda, Carr, Collingwood, Mills gibi tarih düşünürlerinden hareket ederek Hayden White’in meta-tarih kavramına kadar ulaşır.²⁹³

²⁸⁹ Aynı, p.,216, 217, 221.

²⁹⁰ Paolo Cherchi Usai, “Editorial: The Philosophy of Film History”, **Film History**, Vol. 6, No. 1, (1994), pp. 3-5, p. 3.

²⁹¹ Aynı, p. 4.

²⁹² Michéle Lagny, “Film History: or History Expropriated”, **Film History**, Vol. 6, No. 1 (1994), pp. 26-44, p. 27.

²⁹³ Stephen Bottomore, “Out of This World: Theory, Fact and Film History”, **Film History**, Vol. 6, No. 1, (1994), pp. 7-25.

Jeffery F. Klenotic ise, ‘biçem’ açısından konuya yaklaşır.²⁹⁴

Tarihyazımı sürecinin, bilgi/belge biriktirmekten daha fazlasını içerdiğini belirten²⁹⁵ David Bordwell, ‘geleneksel’ olarak adlandırdığı, yakın döneme kadarki sinema tarihlerini oldukça sabit bulmaktadır. Genel anlamda kabul edilen uluslararası film biçem tarihini, ‘Temel Hikaye’ olarak adlandırır. Temel Hikaye, I. Dünya Savaşı’nın etkisiyle ulusal özelliklere göre bir ‘Kalıp Anlatım’ (Standart Version) desenlemiştir. ‘İtalyan epikleri Amerikan ve İsveç filmleri tarafından; onlar da Alman Dışavurumcular tarafından izlenir.’²⁹⁶ 1930’lara kadar kesme, kamera hareketleri, ışık kullanımı gibi teknik gelişmeleri sunan Temel Hikaye’ye göre 1910’larda ve 1920’lerde bu etkiler arındırılır. Sinemaya sesin gelmesiyle bazı filmciler, sessiz dönemin görsel güzelliğine dönerken; bazıları da ‘resim’ geleneğini sürdürmekle kalmamış sesli yeni sinemanın yaratıcı yönelimlerini fark etmişlerdir. Sessiz sinema dönemi için bir zamandizin ve kanon sunan Temel Hikaye, 1930’larda, geniş anlamda benimsenmiştir. Bu nedenle de Kalıp Anlatım, ‘olay açıklaması’ yönünde geliştirilmiştir.²⁹⁷ Film tarihinde farklı, yeni bir dönemlendirme ve kanonun kapılarını açan Maurice Bardéche ile Robert Brasillach ve Bazin ile Burch’ün çalışmalarını sinema tarihyazımı açısından ayrıntılarıyla değerlendiren Bordwell, ‘tarih, kendini tekrar etmez; tarihçiler birbirini tekrar ederler’ sözünü vurgulamaktadır.²⁹⁸

Heide Schlüpmann ise Frankfurt Okulu, Siegfried Kracauer ve Friedrich Nietzsche’nin ürettiği kültürel dizgeden hareketle, film tarihinde feminist bakış açısını yorumlamaya çalışır.²⁹⁹

²⁹⁴ Jeffrey F. Klenotic, “The Place of Rhetoric in ‘new’ Film Historiography: The Discourse of Corrective Revisionism”, **Film History**, Vol. 6, No. 1, (1994), pp. 45-58.

²⁹⁵ David Bordwell, “The Power of a Research Tradition: Prospects for Progress in the Study of Film Style”, **Film History**, Vol. 6, No. 1, (1994), pp. 59-79, p. 59.

²⁹⁶ Aynı, p. 60.

²⁹⁷ Aynı, p. 60.

²⁹⁸ Aynı, p. 73.

²⁹⁹ Heide Schlüpmann, “Re-reading Nietzsche Through Kracauer: Towards a Feminist Perspective on Film History”, **Film History**, Vol. 6, No.1, (1994), pp. 80-93.

Fransız sinema tarihini yazan Richard Abel, kültürel çalışmalar bağlamında sinema tarihyazımını incelemektedir.³⁰⁰

Gelinen noktada sinema tarihi, artık kendi tarihini de yazmaya başlamıştır.

Kendisini ‘film ve sinema ile uğraşan bir tarihçi’ olarak gören Michéle Lagny’e göre, ‘sinemanın estetik tarihi, aslında onun biçimsel tarihidir ve film kuramı, son yıllarda bununla çok az ilgilenmiştir’.³⁰¹ Sinema tarihyazımına, izleyici açısından da yorumlar getiren ve bu anlamdaki tarihyazımını ‘kurumsal tarih’ olarak niteleyen Lagny, ‘... film tarihi, filmler olmadan incelenemez!’³⁰² diyerek kaynak sorununun da altını çizer.

1996’da *Matador* dergisindeki makalesinde Paul Kusters’ın, revizyonist yaklaşımla varolan sisteme, o güne değin kullanılan yönteme, geleneksel çalışmalara karşıt konumda kendini tanımlayan ‘Yeni Sinema Tarihi’nin, Thomas S. Kuhn’un ‘paradigma shift’ (bilimsel devrim) görüşü yönünde yerini aldığı değerlendirmesi,³⁰³ sinema tarihyazımının, ‘kendi haline bırakılamayacak’ kadar karmaşık bir bilimsel çalışma alanı yarattığının son derece önemli bir göstergesidir.

Daha önce James Card, Timothy J. Lyons, Charles Altman vd. tarafından ele alınıp incelenen Gram, Ramsaye, Mitry, Sadoul, Knight ve Mast tarafından yazılan sinema tarihleri üzerine yapılan araştırmalarla belirlenen sinema tarihyazımları, ‘klasik/geleneksel’ sinema tarihyazımını sınıfta değerlendirilmiştir.³⁰⁴

³⁰⁰ Richard Abel, “ ‘Don’t Know Much About History’ or the (In)vested Interests of Doing Cinema History”, *Film History*, Vol. 6, No. 1, (1994), pp. 110-115.

³⁰¹ Frank Kessler, “Ein Gespräch mit Michéle Lagny, ‘... man kann keine Filmgeschichte ohne Filme betreiben!’”, *Matador*, (5/1/1996), pp.6-22, p. 5.

³⁰² *Aynı*, p. 8, 5.

³⁰³ Kusters. *Ön ver.*, pp. 41-60.

³⁰⁴ Kusters. *Ön ver.*, pp 41-60.

Sinema tarihyazımı araştırmaları, ‘eski’ ile ‘yeni’nin karşılaştırmasını benimsemektedir. Karşılaştırmada, ‘bilimsel’ ve ‘bilimsel olmayan’ kavramları ise tam merkezde durmaktadır. Pek çok bakış açısı, bu karşıtlık içinde yer alır:

<p>Klasik makro-tarih doğrusal-ilerlemeci zaman</p> <p>epik anlatı</p> <p>‘Great Man Theory’</p>	<p>Revizyonist mikro-tarih doğrusal-ilerlemeci olmayan zaman anlayışı (tarihsel akış tasarımı) epik değil, anlatı değil tarihsel bağlamda birey (kaynak sorunu).³⁰⁵</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Hareketli görüntüyle başlayan sinemanın tarihyazımı, gelinen noktada, farklı bakış açılarıyla, pek çok alt başlığı içinde barındıran karmaşık bir yapı sergilemektedir. Kuşkusuz, sinema tarihyazımında klasik/geleneksel yapıyı sergileyen çalışmalar, gelecekte de algılanacaktır. Sinema tarihyazımı, sadece filmler izlenerek yetinilecek bir alan olmaktan ıkmiştır ve filmlerden daha fazlasını kapsamaktadır.

Kusters ve Allen’in belirttiği üzere, ilk sinema tarihçilerinin filmlerini doğrudan izlemeyen bağımlı ya da bağımsız gazeteciler, iş adamları ya da film yapımcıları olması; yayınların hedef kitesinin akademik okurlar olmaması nedeniyle, sinema tarihi içeriklerinin büyük bölümü ‘gösteri dünyası’nın anlatılarından, ‘büyük adamlar’ın eylemlerini alkışlayan başarı öykülerinden meydana gelmiştir. Dolayısıyla, sinema tarihyazımının ilk dönemi, çoğu artık hiç incelenmeyen anektod ve iddialardan oluşan bir dizidir.³⁰⁶

Daha önce de değinildiği gibi sinema tarihyazımı, 1970’li yıllarda akademik anlamda yoğun olarak ele alınmaya başlanmıştır. Artık sinema tarihçileri, sinema arşıvcileri, akademisyenler birbirleriyle işbirliği içinde çalışmaları gerektiği konusunda

³⁰⁵ Kusters. **Ön ver.**, pp 41-60.

³⁰⁶ Kusters. **Ön ver.**, p. 48.

görüşbirliğine varmıştır. Sinema tarihyazımına ilişkin düşünceler uzmanlık dergilerinde yer almaya başlamıştır.

1997’de David Bordwell, ‘On the History of Film Style’da (Film Biçeminin Tarihi), anlatsal bağlamda, film biçemindeki dönüşümleri tarihsel olarak ele alır.³⁰⁷ Kristin Thompson ile yaptığı çalışmasında Bordwell, film tarihyazımındaki yaklaşımları beş başlıkta değerlendirirler:

Biyografik tarih: Kişilerin yaşamına odaklanır.

Endüstriyel ve ekonomik tarih: İş dünyasındaki hareketlere odaklanır.

Estetik tarih: Film sanatına odaklanır (yapı, biçem, tür).

Teknolojik tarih: Film makinesine ve araçlara odaklanır.

Sosyal/kültürel/politik tarih: Topumlarda sinemanın rolüne odaklanır.³⁰⁸

2000’lerde, ülke sinemalarının tarihsel süreçlerinin sunulduğu çalışmalar dikkat çekmektedir:

Isolde Standish, A New History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film, Midwest Book Review, The Continuum Publishing Group, New York, 12/01/2006.

Alejandro Rios, The Sleepless Screen: A Brief History of Cuban Cinema (Features: Cuba) Latin American and Caribbean Center: Hemisphere, 03/22/2003.

Dan Georgakas, Greek Cinema for Beginners. A Thumbnail History, Allegheny College, 12/22/2002.

John Fawell, The Unknown 1930’s: An Alternative History of the British Cinema, 1929-1939, North American Conference on British Studies, Albion, New York, 09/22/2002.

Uli Jung, Local Views: A Blind Spot in the Historiography of Early German Cinema, Historical Journal of Film, Radio on Television, Vol. 22, No. 3. 2002.

³⁰⁷ David Bordwell, **On the History of Film Style**, (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1997).

³⁰⁸ Kristin Thompson and David Bordwell, **Film History An Introduction**, (New York: McGraw Hill, 2003).

Erken dönem sinema tarihine farklı bir bakış da Stephen Herbert tarafından 2002 yılında gerçekleştirilir. Herbert,

Bölüm 1

Buluş

Victorian sinema (1894-1901)

Araç gelişimi (1901-6)

Bölüm 2

Bir endüstrinin kuruluşu (1907-14)

Bölüm 3

Eleştirel değerlendirme ve toplumsal ilgi³⁰⁹

başlıkları altında 1800'lerin sonlarından başlayarak sinemasal çalışmalarla ilgili, dönemin yazılı basın organlarında yer alan haber, duyuru ve tanıtım yazılarını derleyerek erken dönem sinema tarihini farklı bir yazımla ortaya koymuştur.

Farklı türleri olabileceği, dahası olması gerektiği konusunda görüş birliğine varıldığı söylenebilecek sinema tarihyazımında görülen bir diğer yaklaşım da Annette Kuhn'un uyguladığı etnik-tarih yöntemiyle sinema tarihini ele almaktır. Kuhn, günlük yaşamın bir parçasına dönüşen sinemaya gitme alışkanlığının başlangıç yıllarını ele alırken 'kültürel hafıza' bağlamında sinemayı incelemektedir. 1930'larda İngiltere'de kişilerin en gözde boş zaman etkinliği olan³¹⁰ sinemaya gitme alışkanlıklarını incelediği çalışmada sözel tarihi ortaya koymak için yapılan görüşmeler de, kullanılan bir yöntemdir. Dönemin popüler kültürü içinde sinemanın etkileri, izleyici araştırmalarıyla ortaya konulmaktadır. Dolayısıyla sinemanın tarihi, günlük yaşamdaki izi sürülerek yazılmaktadır. Benzer bir yaklaşımla Robert C. Allen da Amerika'da ve diğer ülkelerde sinemaya gitme alışkanlıklarını ele almıştır.³¹¹

³⁰⁹ Stephen Herbert, **A History of Early Film Volume I**, (London and New York: Routledge, 2002), p. xi. http://books.google.com.tr/books?id=uiKVCnuoXLUC&pg=PR11&lpg=PR11&dq=+history+%22vachel+lindsay%22+cinema&source=web&ots=ACQyCACk1y&sig=60nd5mAZCj15OgHWIUUozQZIS60&hl=tr&sa=X&oi=book_result&resnum=6&ct=result erişim tarihi, 16.06.2008.

³¹⁰ Annette Kuhn, **An Everyday Magic, Cinema and Cultural Memory**. (London; New York: I.B. Tauris, 2002), p. 1.

³¹¹ Robert C. Allen, "Relocating Film History, The 'Problem' of the Emprical", **Culturel Studies**, Vol. 20, No. 1, (January, 2006), pp. 48-88.

2003'te Cinemas dergisi,³¹² 2002 Domitor Konferansı'nda sunulan,³¹³ erken sinema dönemindeki teknolojik gelişmelere yönelik ayrıntılı çalışmalara yer verir. Dergideki makaleler arasında özellikle Altman'ın ve Sklar'ın daha önce sözü edilen, öncül sayılabilecek 1970'lerdeki sinema tarihyazımı çalışmalarına da değinildiği görülmektedir.³¹⁴

2003'te John Sundholm'un, sinema tarihyazımı konusundaki farklı bir yaklaşımı dikkat çeker. Sundholm, 'film çalışmalarında filmin, öncelikle ve sadece 'bir anlatı makinesi' olmadığı sıkça unutulduğu'nu vurgular³¹⁵ ve kültürel bağlamda roman-anlatı-film arasındaki ilişki üzerine yoğunlaşır. Bu dizge doğrultusunda Raymond Williams'ın kültürel açıklamaları, Walter Benjamin'in 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction' (Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri) makalesindeki savları, kültürel tarih çalışmalarının, kitle iletişim araçlarının genel tarihyazımı ile olan ilişkisi, sinema tarihyazımını da kapsayarak öne çıkarılmaktadır. Sinema tarihyazımı, bir anlamda **medya tarihyazımının** bir alt başlığı olarak da düşünebilir yaklaşımı akla gelmektedir ki artık sinema tarihyazımının başlangıçtakinden çok ileri ve karmaşık bir noktada olduğu yadsınamaz görünmektedir.

Yaşanan çağda, görsel-işitsel teknolojik gelişmelerin yarattığı deneyimlerin yeni bir haritasını çizmek adına Thomas Elsaesser, 'Yeni Sinema Tarihi'ni, bir 'medya arkeolojisi' çalışması altında tasarlar.³¹⁶ Görsel, işitsel ve basılı araçların tarihinin, bir noktada birleşmesi kaçınılmazsa da söz konusu birleşimin yanı sıra sinema, televizyon ve elektronik görsel-işitsel tarihin ayrımı da söz konusudur. Elsaesser'e göre, sayısal araçların (digital media) çözümlemesi, halen uygulandığı gibi, film çalışmalarının bir

³¹² **Cinemas Depositif(s) du cinéma (des premiers temps)b**, Vol. 14, No. 1, (automne, 2003).

³¹³ <http://www.domitor.uni-trier.de/en/Conf/formerconf.html> erişim tarihi, 28/04/2008.

³¹⁴ Melanie Nash, "Introduction", **Cinemas Depositif(s) du cinéma (des premiers temps)b**, Vol. 14, No. 1, (automne, 2003), pp. 1-10.

³¹⁵ John Sundholm, "Narrative Machines, or, from 'Bottom to Top'", **Nordikom Review, Nordic Information Center for Media Communication Research**, Vol. 24, No. 1 (2003), Sweden, pp. 107-114, p. 107.

³¹⁶ Thomas Elsaesser, "The New Film History as Media Archaeology", **Cinemas**, Vol. 14, No. 2-3, (printemps, 2004), pp. 76-117.

uzantısı olarak ele alınamaz.³¹⁷ Doğrusal (linear) sinema tarihinde, sinemanın temelini oluşturan birçok ‘ebeveyni’ ve kimliğini tanımlayan ‘kardeşleri’ bulunmaktadır ki bunlar ‘fotoğraf tarihi’, ‘gösterim araçlarının tarihi’ ve 7. sanat olarak onu ayakta tutan ‘görsel keşifler tarihi’ olmak üzere üç ana koldan gelişir.³¹⁸ Elsaesser, sayılan kolların yan kolları arasında sesin, fonografin, radyonun, yayın dalgalarının, elektro-manyetik alanın tarihi gibi başka öğelerin de geçmişi yazarken göz ardı edilemeyeceğini düşünmektedir.³¹⁹ Bu noktada, değil zamandizinsel (chronological) bir tarihyazımı, ‘soy’a ilişkin (genealogical) tarihyazımı bile yeterli görünmemektedir; çünkü ‘soy’a ilişkin tarihyazımı, sinemasal, tele-görsel ve elektronik cihazların ancak kaydını tutabilir ama bu araçların birbirleriyle bağlantılı içerik kesişimlerinin anahtar benzerliklerini açıklayamaz. Hiçbir aracın, bir diğerinin yerine geçemeyeceğini vurgulayan Elsaesser, kültürel etkileşimleri, ekonomik işlevleri ve izleyici memnuniyetleri özellikleriyle birbirlerini besleyen; ancak birbirinden bağımsız bir şekilde var olan sinema, televizyon ve sayısal araçların ortak bağlarının nasıl tanımlanabileceğini ve çözümlenebileceğini sorar. Bu anlamda, sinema, televizyon ve internetin birbirleriyle ilişkisinin altını çizen ‘sistem kuramı’ yaklaşımının işe yarayabileceğini düşünmektedir.³²⁰ Dolayısıyla, erken dönem sinema tarihi çalışmaları içinde, daha önce sıraladığı ses, fonograf, radyo, yayın dalgaları, elektro-manyetik gelişimlerin de araştırılması gerekmektedir ki bu süreç de ‘medya arkeolojisi’ çalışmak demektir.³²¹

Oldukça belirgin bir şekilde, sinema tarihyazımı, giderek gelişen ve yaygınlaşan kitle iletişim araçlarının toplumsal, teknolojik, kültürel etkilerinin açıklanması, anlamlandırılmaya çalışılması ve tarihsel sürecinin yazılmasıyla bağlantılı olarak ele alınmaya başlamıştır. Bir taraftan sinema tarihyazımı üzerine düşünülürken diğer taraftan ‘medya tarihi’ televizyon, radyo, internet vd. kitle iletişim araçlarının tarihleri ve onların yazımı da gündeme getirilmeye başlanmıştır.

³¹⁷ Aynı, p. 77.

³¹⁸ Aynı, p. 85.

³¹⁹ Aynı, p. 86.

³²⁰ Aynı, p. 93.

³²¹ Aynı, p. 94-99.

2004 yılında Cinema Journal dergisindeki makaleler bu anlamda, sinema tarihyazımına yeni yaklaşımlar sunar.³²² Catherine Russel, 1930'lardan sonra, fotoğraf ve sinemanın etkisiyle, 'elektronik' mi, 'sayısal' (dijital) mı yoksa 'sibernetik' mi olarak tanımlanacağına karar verilemeyen küresel bir görsel kültür çağında sinemanın, yaşamdaki etkilerinin altını çizmektedir.³²³ Benjamin'in makalesine de göndermelerde bulunarak Russel, 'estetğin ve politikanın baştan sona birbiriyle karıştığı küresel kitle iletişim alanında, politize edilmiş estetik ile estetize edilmiş politika arasındaki ayrımı ortaya koymanın çok zor olduğu'nu³²⁴ belirtmektedir.

Telgraftan bu yana büyük bir değişikliğe uğrayan, genelde iletişim kurma araçları; özelde ise bilgiye / belgeye erişim araçları, çokluortamın yarattığı olanaklarla (görüntü, ses ve müzik, konuşma vb.), kişinin her türlü metinle kurduğu geleneksel iletişimi sonsuzlaştırmaktadır. Dolayısıyla, her türlü araştırma konusu ve nesnesi bir dönüşüm içerisindedir.

Söz konusu dönüşümün etkisiyle, yeni iletişim araçları, daha kolay erişilebilir olmalarıyla sinema tarihyazımını da doğrudan doğruya etkilemektedir. Hemen yanıbaşımızda bulunan video mağazalarından elde edilebilecek film kanonları, uydular aracılığıyla evlere kadar kolayca girmekte, internet ağlarıyla Hollywood'un ve birçok farklı ülkelerin filmleri elde edilebilmektedir. Dolayısıyla, sinema tarihçilerinin ve film arşivcilerinin kaynakları, selüloid filminden sayısal ortama aktarılabilen görsel-işitsel araçlara dönüşmüştür. Russel bu noktada, Benjamin'in sanat eserinin 'aura'sıyla ilgili düşüncelerini de hatırlatarak, sinema tarihçilerinin çalışma nesnelерinin farklılaşmasının da altını çizmektedir.³²⁵

Sinema tarihyazımında, başlangıçta yeterli bir çalışma nesnesi olarak kabul edilen filmler ve onların kopyaları, gelinen noktada hem şekil değiştirmiş hem de çeşitlilik

³²² Cinema Journal, Vol. 43, No. 3, (spring 2004).

³²³ Catherine Russel, "New Media and Film History: Walter Benjamin and the Awakening of Cinema", Cinema Journal, Vol. 43, No. 3, (spring 2004), pp. 81-85.

³²⁴ Aynı, p. 82.

³²⁵ Aynı, p. 83.

kazanmıştır. Yeni sinema tarihyazımı için, sadece filmlere ulaşmak yeterli görünmemektedir. Filmlere ilişkin yapım, tanıtım, işletim, dağıtım, gösterim vd. belgelerinin de toplanması, korunması, bir arada bulundurulması, kolaylıkla erişilebilir kılınması, aynı zamanda arşivcilik konusuna yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Bu anlamda arşiv kaynaklarının, elektronik çağda dönüşen kaydedilme, saklanma, kullanılma ve korunma biçimleriyle de ilgili psikanalitik bir yaklaşım olan, Derrida'nın 'mal d'archive/archive fever'³²⁶ kavramından yararlandığı görülmektedir. Elsaesser'in vurguladığı üzere, 'Kişisel bir kütüphane mi bir iş kartı mı, 24 saat açık bir mağaza mı yoksa bir ansiklopedi mi?'³²⁷ olduğu sorgulanabilecek 'Bir web-sayfası, gerçekten nedir?' sorusuna verilecek yanıt önemlidir.

Sözü edilen bağlamda 'tarihsel dönüşüm'e dikkat çeken, film tarihi çalışmalarındaki farklı açılımları yansıtan makalelerin toplandığı Cinema Journal dergisindeki makaleler, film tarihi çalışmaları ve sinema tarihyazımı için, bir üstbakış sunar niteliktedir.

Dergideki makaleler hem tarihsel dönüşüm, hem kültürel tarih, hem toplumsal tarih bağlamında sinema tarihi konusuna eğilir.

Özellikle erken dönem sinema tarihindeki 'ilk kesme' gibi, kurgusal uygulamalar üzerine yoğunlaşan Charles Musser, sinema tarihi çalışmalarında beş temel sürece dikkat çeker:

Filmlerin sorgulanması: Aynı filmin çeşitli kopyalarının ya da filme ait farklı kaynaklardaki bilgilerin birbirleriyle karşılaştırılması, özgünlüklerinin ve doğruluklarının araştırılması³²⁸

Filmlerle diğer kültürel ürünler arasındaki uyarılama sorunlarını da içeren ilişkiyi inceleme: Metinlerarasılık ilişkisinin göz önünde bulundurulması³²⁹

³²⁶ Derrida. **Ön ver.**, pp. 9-63.

³²⁷ Elsaesser (2004). **Ön ver.**, p. 115.

³²⁸ Charles Musser, "Historiographic Method and the Study of Early Cinema", **Cinema Journal**, Vol. 44, No. 1, (fall, 2004), pp. 101-107, p.102.

Tarihsel değişimin doğası, nedensellik bağıntısı ve film uygulamasının dönüşümü:

Tarihsel süreçte yaşanan değişikliklerin, çekilen filmlerin yapım ve gösterim aşamalarındaki etkilerinin belirlenmesi³³⁰

Erken sinema dönemi çalışmalarının, yazılan çeşitli tarihler hakkında sorgulama

gerektirmesi: Filmlerin ve üretim süreçleriyle ilgili bilgilerin, diğer tarih türleri için de en önemli kaynak olduğunun düşünülmesi³³¹

Filmlerin (ve diğer kültür ürünlerinin) ideolojilerini de açığa vuran toplumsal temele

dayalı ilişkisinin araştırılması: Filmlerin yalnızca teknik olanaklarla değil toplumsal gerçekliklerle üretildiğinin unutulmaması³³²

Yine erken dönem Fransız sinema tarihi üzerine çalışan Richard Abel, Amerikan sinema tarihyazımını da göz önünde bulundurarak ‘Sinema tarihini nasıl ve neden dönemlere bölüyoruz?’ sorusuyla, sinema tarihyazımında, dönemlendirme süreciyle yerel (local) tarihlerin ilişkisini ele alır.³³³

Jane M. Gaines, feminist film kuramı çalışmalarını anımsatarak feminist film tarihi yazılabilmesi yolundaki çabalara değinir.³³⁴

Lee Grieveson ise, çok da üzerinde durulmayan ‘sansür çalışmaları’nın, kültürel tarihe dayalı olarak, sinema tarihi çalışmaları içerisinde belli bir yer edinmesi gerektiğini düşünmektedir.³³⁵

³²⁹ Aynı, p. 103.

³³⁰ Aynı, p. 103-104.

³³¹ Aynı, p. 105.

³³² Aynı, p. 106.

³³³ Richard Abel, “History can Work for You, You Know How to Use It”, **Cinema Journal**, Vol. 44, No. 1, (fall, 2004), pp. 107-112.

³³⁴ Jane M. Gaines, “Film History and the Two Presents of Feminist Film Theory”, **Cinema Journal**, Vol. 44, No. 1, (fall, 2004), pp. 113-119.

Janet Staiger ise, tarihyazımı uygulamasında özellikle, üç nokta üzerinde durur:

Öncelikle, araştırmacıların, film tarihini (yalnızca) *film* tarihi olarak düşünmeyi bırakmaya ve daha çok, *media* tarihi hakkında düşünmeye başlamaları gerektir. (...) İyi bir tarihçi, 1880'deki tiyatral dönüşümleri, 1917'deki amatör radyo yayınını, 1920'deki vodvil oyuncularını, her alandaki yayın türlerini ve 1950'lerdeki çok sat(ıl)an romanları tartışacak yeterliğe sahip olmalıdır.³³⁶

İkinci olarak, kasıtlı amnezi, bize yardım etmez. (...) İnsanların sadece on-line bibliyografilere değil, *Film Alanyazın Dizini*'ne başvurmaları gerekmektedir.³³⁷

Üçüncü olarak bazı durumlarda, çeşitli kuramsal yaklaşımların karşılaştırmaları, araştırmayı geliştirecektir. Bazen kuram, çağdaş tarihsel çalışmayı göz ardı ediyor görünür. Bu, 'büyük kuram' (büyük anlatılar) korkusuyla olabilir. Ancak, en kötüsü, hiç kuram olmamasıdır.³³⁸

Tarihyazımında sıkça vurgulanan, farklı soruların farklı yöntemler gerektirdiği düşüncesini Steven J. Ross, 'film tarihi yazmak için en iyi tek bir yol yoktur'³³⁹ diyerek yinelemektedir. Ross, filmde sadece sunulanlarla değil; aynı zamanda sunulmayanlarla da ilgilenmektedir. Dolayısıyla, ideolojinin filmde işleyişini de ele almaktadır ve sinema tarihinin ilgilenmesi gerektiği dört anahtar kavram sunar: 'metin, içerik, alımlama (izleyici araştırması) ve dil (jargon)'.³⁴⁰

Daha önce 'yeni sinema tarihi'ni, Thomas Kuhn'un öne sürdüğü bilimsel devrim görüşü bağlamında ele alan Paul Kusters gibi Robert Sklar da hem Kuhn'u hem de 'tarih ilerlemez, genişler' diyen tarih kuramcısı Paul Veyne'ı anarak yaşanan küresel ve

³³⁵ Lee Grieveson, "Woof, Warp, History", *Cinema Journal*, Vol. 44, No. 1, (fall, 2004), pp. 119-126.

³³⁶ Janet Staiger, "The Future of the Past", *Cinema Journal*, Vol. 44, No. 1, (fall, 2004), pp. 126-129, p. 127.

³³⁷ Aynı, p. 127-128.

³³⁸ Aynı, p. 128.

³³⁹ Steven J. Ross, "Jargon and the Crises of Readability: Methodology, Language, and the Future of Film History", *Cinema Journal*, Vol. 44, No. 1, (fall, 2004), pp. 130-133, p. 130.

³⁴⁰ Aynı, p. 130.

elektronik değişimlerin, sinema tarihyazımında yarattığı etkilere dikkat çeker. Bu bağlamda, küresel iletişim ve pazar ekonomisi konuları öne çıkmaktadır.³⁴¹

Özellikle cinsiyet, sınıf, etnik vb. farklılıkları temel alarak bir yörünge oluşturan toplumsal ve kültürel tarih konularının sinema tarihyazımıyla kesişim noktaları üzerine de yoğunlaştığı Cinema Journal dergisinin söz konusu sayısında ‘Amerika, Avrupa kaynaklı olmayan ve beyazlar tarafından yaratılmayan, ‘Batı-dışı sinemalar’ın tarihinin nasıl ve kimler tarafından yazılabileceği’ de sorulmaktadır.³⁴² Bu konuda, Donald Crafton’ın önerisi ‘işbirliği içinde çalışmalar yürütmektir’.³⁴³

Cinema Journal dergisinin söz konusu sayısındaki makalelerde varılan sonuçlar, aslında o güne değin sunulan önerilerin bir toplamıdır. Vurgu noktaları;

- Disiplinlerarası bir söylem yaratma gerekliliği
- Zamandizinsel tarihyazımının yetersizliği
- Batı-dışı sinema tarihyazımlarının desteklenmesi
- Uzmanlararası işbirliğinin sağlanması

olarak sıralanabilir.

David Bordwell, söz konusu tartışmaların, kurumsal tarih bağlamında sinema stüdyolarının tarihini, sinema iş dünyası tarihini ve sanat formu olarak sinema tarihini göz ardı ettiklerini belirtmektedir.³⁴⁴

³⁴¹ Robert Sklar, “Does Film History Need a Crises?”, **Cinema Journal**, Vol. 44, No. 1, (fall, 2004), pp. 134-138.

³⁴² Sumiko Higashi, “in Focus: Film History, or a Baedeker Guide to the Historical Return”, **Cinema Journal**, Vol. 44, No. 1, (fall, 2004), pp. 94-100, p. 98.

³⁴³ Donald Crafton, “Collaborative Research, Doc?”, **Cinema Journal**, Vol. 44, No. 1, (fall, 2004), pp. 138-142.

³⁴⁴ David Bordwell, “Film and the Historical Return” in David Bordwell’s website on cinema <http://www.davidbordwell.net/essays/return.php> (March, 2005), pp.1-16, p. 4-5, erişim tarihi, 12.05.2008.

Son 30 yılda, akademik sinema yazımında, kuramsıcılığı (theoreticism) ve büyük kuramı (grand theory) merkezden uzaklaştıran ‘tashihi / yenilik yanlısı (revisionist) tarih’ anlayışıyla İngiliz sineması üzerine yapılan çalışmaları karşılaştırmalı olarak inceleyen Sue Harper,³⁴⁵ İngiliz revizyonist sinema tarihçilerine dikkat çeken çalışmasında Jeffrey Richards’ın 1984 yılında yayımlanan, ‘Age of Dream Palace: Cinema and Society in Britain 1930-39’ını (Düş Sarayı Çağı: İngiltere’de Sinema ve Toplum 1930-39); John Sedgwick’in 2000’de yayımlanan ‘Popular Filmgoing in 1930s Britain: A Choice of Pleasures’ını (1930’lar İngiltere’inde Popüler Film Gidişatı: Zevklerin Bir Seçimi); H. Mark Glancy’nin 1999’da yayımlanan ‘When Hollywood Loved Britain: The Hollywood ‘British’ Film 1939-45’ini (Hollywood İngiltere’ye Aşık Olduğunda: Hollywood ‘İngiliz’ Filmi 1939-45); Tony Shaw’ın 2001’de yayımlanan ‘British Cinema and Cold War: The State, Propoganda and Consensus’ünü (İngiliz Sineması ve Soğuk Savaş: Devlet, Propaganda ve Fikir Birliği); Bert Hogenkamp’ın 1999’da yayımlanan ‘Film, Television and the Left 1950-1970’ini (Film, Televizyon ve 1950-70 Solu) diğer sinema tarihyazımı çalışmalarıyla karşılaştırmalı bir değerlendirme yapar.³⁴⁶

Filmlerin kurumsal ve endüstriyel bağlamlarını dikkate alan yaklaşımıyla Richards’ın çalışmasının, içlerinde en önemlisi ve çığır açanı olduğu savunulmaktadır.³⁴⁷

1930’ların popüler filmlerinin bir haritasını çizmediği, eleştirisini de yapmadığı belirtilen Sedgwick’in çalışmasının ise, o dönemde, bir meta olarak filmlerin kapsamını kurma amacı vurgulanmaktadır. İngiliz pazarında Hollywood baskınlığına ve sınırlı bütçelerine karşın, yerli yapımların daha çok etkili olduğu; yanı sıra İngiliz sinemasının, kendine özgü temaları; kâr ve popülerlik anlamında dayanıklılığı ve uygun gelişmeyi kontrol edebildiği ortaya konmaktadır. İngiliz film tarihi için büyük bir ileri adım³⁴⁸ gibi

³⁴⁵ Harper. **Ön ver.**, p. 447.

³⁴⁶ Harper. **Ön ver.**, 447-454.

³⁴⁷ Harper. **Ön ver.**, p.447.

³⁴⁸ Harper. **Ön ver.**, p.449.

görülen Sedgwick'in çalışmasında gazete reklamları ile POPSTAT* verileri, dağıtım sistemininkilerle ilişkilendirilerek filmlerin popülerliği değerlendirilmiştir. Üretim-kaynak-dönüşüm-tüketim ilişkilerini ayrıntılarıyla inceleyen Sedgwick'in çalışmasının giriş bölümü özellikle önemli bulunmaktadır.³⁴⁹

Yeni arşiv kanıtlarına ulaşılmasını sağlayan H. Mark Glancy'nin çalışmasının ise, Hollywood filmlerinde İngiltere'nin sunumuna odaklandığı ve sonuç olarak, İngiliz ulusal kimliğinin kapsamı, belirlenmiş politika ve stratejilerin sonucunun 150 filmde sergilendiği belirtilmektedir.³⁵⁰ Kitabın tek sorunu çok fazla filmi ve yapım öncesi malzemeyi, pazar bilgisini ve yayını kapsaması ancak, filmlerin kendisine çok az yer vermesidir. Filmlerin biçemi ve yapısının çözümlenmesiyle ilgili daha çok bilgi verilmesinin daha iyi olacağı düşünülmektedir.³⁵¹

Tony Shaw'ın çalışmasında tematik düzenlemeye gidildiği belirtilmektedir.³⁵² Eğer İngiltere'de yapılmışsa o filmi İngiliz filmi gibi değerlendiren Shaw'ın bu yaklaşımı önemli bir sorun niteliğindedir. Harper'ın belirttiğine göre, İngiltere'de 1940, 50 ve 60'larda birçok film yapılmıştır ama Amerikan stüdyoları tarafından bazı kota düzenlemeleri sonucu ya durdurulmuş ya da dolar rezervlerinin kullanılması için çekilmiştir.³⁵³ Bir diğer sorun, 1945'ten 1965'e ve bu sürecin öncesine de biraz dikkat çeken çalışmanın, zaman açısından çok geniş kapsamlı olmasıdır.³⁵⁴

Bert Hogenkamp'ın ise belgesel filme ve onun politikayla yakın ilişkisine göz atan bir İngiliz sinema tarihi yazdığı belirtilmektedir.³⁵⁵

* POPSTAT: popularity statistic (popülerlik istatistiği)

³⁴⁹ Harper. **Ön ver.**, p.448.

³⁵⁰ Harper. **Ön ver.**, p.449.

³⁵¹ Harper. **Ön ver.**, p.450.

³⁵² Harper. **Ön ver.**, p.450.

³⁵³ Harper. **Ön ver.**, p.451.

³⁵⁴ Harper. **Ön ver.**, p.451.

³⁵⁵ Harper. **Ön ver.**, p.452.

2004 yılında, İngiliz sinema tarihyazımlarını karşılaştırmalı olarak değerlendiren Sue Harper, 2007’de James Chapman ve Mark Glancy ile birlikte ‘Yeni Film Tarihçileri’ adıyla çalışmalarını sunar.³⁵⁶ Artık sinema tarihyazımının ne olduğu, nasıl bir yöntem izlemesi gerektiği, daha net bir biçimde ortaya konularak, diğer tarih türleri ile sinema tarihi arasındaki benzerlikler ve farklılıklar üzerinde durulmaktadır:

Film tarihi, hem diğer tarih türleri gibidir hem de değildir. Tarihsel yapı ve süreçle ilgili olarak benzerdir. Film tarihçileri, medyanın kültürel, estetik, teknolojik, kurumsal bağlamına odaklanırlar. Diğer tarih dallarının uzmanları gibi film tarihçileri de Ne? Ne zaman? Nerede? Nasıl? Neden? sorularını yöneltirler. Ancak, film tarihi, birincil kaynağı filmlerin kendisi olduğundan, diğer tarih türlerinden farklıdır, biriciktir (unique).³⁵⁷

Tarihyazımının değişkenliği üzerine vurgu yapan Yeni Film Tarihçileri, yine, diğer tarih türlerinin yazarlarından farklı olarak film tarihçisinin fazladan görsel ve biçimsel çözümlene yapabilecek donanıma sahip olması gerektiği görüşünü savunmaktadır:

Tarihsel bilginin boyutları ve doğası sürekli bir akış içindedir. Yeni kaynakların gün ışığına çıkmasıyla sürekli genişler ve değişir. Kayıp filmler ortaya çıkar, entelektüel gelişmeler yeni boyutlar kazanır.³⁵⁸

Bu anlamda, Amerika’da William K. Everson (1929 - 1996) ve İngiltere’de Leslie Halliwell (1929 - 1989) gibi sinema tarihi yazarları, koleksiyoncu ve filmlere tutkuyla bağlı hevesliler olarak değerlendirilerek ‘amatör tarihçiler’ adıyla anılırlar.

1980’lere kadar yalnızca az miktardaki birkaç çalışma disiplininin genel çizgilerini ortaya koyduğunu ve bilimsel sinema tarihlerinin çoğunluğunun son 25 yıl içinde yayınlandığını belirten Yeni Film Tarihçileri, artık alanın IAMHIST (The International Association for Media and History – Uluslararası Medya ve Tarih Derneği) adında, kendi meslek kuruluşunu oluşturmuşlardır.³⁵⁹

³⁵⁶ James Chapman, Mark Glancy and Sue Harper. **Ön ver.**

³⁵⁷ James Chapman, Mark Glancy and Sue Harper. **Ön ver.**, p. 1.

³⁵⁸ James Chapman, Mark Glancy and Sue Harper. **Ön ver.**, p. 2.

³⁵⁹ James Chapman, Mark Glancy and Sue Harper. **Ön ver.**, p. 2.

Yeni Film Tarihçileri'ne göre, eski ya da geleneksel sinema tarihinde iki temel eğilim vardır: Biri, sinema tarihini sanat formu olarak ele alır. Diğeri filmleri toplumun aynası ya da yansıtıcısı olarak değerlendirir. İlkine örnek olarak Terry Ramsaye'in A Million and One Night (1926) ve Paul Rotha'nın The Film Till Now (1930) ve son dönemde onlara eklenen David Cook'un A History of Narrative Film (1990) sanat tarihi ile pek çok benzerlik paylaşırlar. Ayrıca, estetik yaklaşımın, yapımların kurumsal ve kültürel bağlamlarına rağmen, yalnızca metne odaklanması, 'filmlerin tarihi olarak film tarihi'ni yaratmıştır.³⁶⁰

İkinci dizge, From Caligari to Hitler (1947) kitabının yazarı Alman sosyolog Siegfried Kracauer'in çalışmalarına borçlu olan, fimleri toplumun aynası ya da bir yansıtıcısı olarak ele alan yaklaşımdır. Filmler, kişisel değil, kolektif üretimlerdir ve izler-kitlenin düşlerinin doyumunu sağlayarak, toplumu diğer kültürel edimlerden daha iyi yansıtmaktadır.³⁶¹

Yeni Film Tarihçileri, bir yanda 'film çalışmaları', diğer yanda 'sinema tarihi' çalışmaları yürütülürken, aynı konu üzerinde farklı yöntemlerin kullanıldığını vurgulamaktadır. Üniversite düzeyinde, İngiliz Edebiyatı bölümlerinde auteur kuram, tür, anlatı bağlamında yapısalcılık ve anlambilimin dilbilimsel kuramlarıyla ele alınan film çalışmaları, 1970'lerde filmin anlamını açıklamak için Freud ve Lacan'dan beslenerek psikanalitik yaklaşımı kullanmıştır. Diğer taraftan film tarihi, toplumsal ve politik tarih disiplinlerinin dışında, iki doğrultuda gelişmiştir. Bunlardan ilki, tarihsel filmlerin doğruluğunu ve yanlışlığını çözümlerken; ikincisi bağlamsal çözümlerle ilgilenmekteydi.³⁶²

Yeni Film Tarihi, yansıtmacılığın ötesine geçerek filmlerle sosyal bağlam arasındaki daha karmaşık alana yerleşme, film yapımının kültürel dinamiklerine daha çok dikkat

³⁶⁰ James Chapman, Mark Glancy and Sue Harper. **Ön ver.**, p. 3.

³⁶¹ James Chapman, Mark Glancy and Sue Harper. **Ön ver.**, p. 3.

³⁶² James Chapman, Mark Glancy and Sue Harper. **Ön ver.**, p. 4.

etme ve yapım sürecinde belirlenen filmlerin içerik ve biçem boyutunun farkındalığı iddiasındadır. İşlem (process) ve aracı (agency), en önde olan kavramlardır: Tarihsel süreçler (ekonomik sınırlılıklar, endüstriyel pratikler, stüdyo yapım stratejileri ve resmi kurumlar, parasal kurullar, sansür gibi dış organlarla ilişkiler) ve kişisel aracı (sanat yönetmeninin, kostümcünün, yönetmenin, yapımcıların, yıldızların, yazarların vb. yaratıcılık ve kültürel yeterlilikler vd) tarafından belirlenen ve şekillendirilen film metinleri, yapım ve tüketim ilişkilerinin karmaşık yapısı göz önünde bulundurularak ele alınmaya çalışılır.³⁶³

Yeni Film Tarihçileri'nin ikinci temel özelliği, çalışma kaynaklarına yaklaşımlarıdır. Hem filmsel hem de filmsel olmayan birincil kaynakları, eleştirel anlamda inceleme amacındadırlar. Bu anlamda, özellikle daha önce gözden kaçırılmış ya da göz ardı edilmiş yeni kaynaklar ve malzemeler bulup çıkaran bir arkeologla karşılaştırılabilirler. Olası kaynaklar, anılar, kişisel kâğıtlar, yapım dosyaları, senaryolar, sansür raporları, tanıtım malzemeleri, eleştiri yazıları yanında, fan dergileri ve internetteki tartışma grupları da vardır.³⁶⁴

Üçüncü özellik, filmleri görsel ve ses kalitelerinin de dahil edildiği estetik ve biçimsel özellikleriyle kültürel bir üretim olarak anlamaktır. Eski film tarihinde, filmlerin sanki roman gibi, yalnızca birer anlatı olarak okunması, Yeni Film Tarihçileri için, film okuma yollarından biridir ancak, filmin 'ses'i ve 'görselliği' de değerlendirilmelidir. Film tarihçisi, görsel biçem ve ses özelliklerinin tarihsel değerlendirmesini yapabilmek için, tarihsel süreç içerisinde teknolojik gelişim bilgisini de edinmelidir. Film tarihçisinin değişiklikleri ve yeni buluşları tanınması, film biçemindeki modalara dikkat etmesi önemlidir.³⁶⁵

Amacımız (sözü edilen filmleri) öne çıkarmak değil. Yeni film tarihi, 'iyi' ve 'kötü' film ayrımı yapmaz. Ne de sadece 'eski' filmleri göz önünde tutma amacındadır. Bu kitap yaklaşımların,

³⁶³ James Chapman, Mark Glancy and Sue Harper. **Ön ver.**, p. 7.

³⁶⁴ James Chapman, Mark Glancy and Sue Harper. **Ön ver.**, p. 7.

³⁶⁵ James Chapman, Mark Glancy and Sue Harper. **Ön ver.**, p. 8.

yöntemlerin ve kaynakların kullanımını ortaya koymak için düzenlenmiştir ve klasikler kadar çağdaş filmleri de kapsayabilir.³⁶⁶

Tarih, Auteur Kuram, Tür ve Alımlama başlıkları altında 15 bölümde çalışmaların sunulduğu Yeni Film Tarihi, filmleri ne zamanlarından ne de kültürel, sosyal, politik olaylardan ve düşüncelerden bağımsız olarak görmektedir. Dolayısıyla amaçları, tüm bu bilgileri bir arada sunacak yeni bir sinema tarihyazımı yöntemi ya da farklı yöntemleri ortaya koymaktır.

Sinema tarihyazımındaki değişimler, genel tarihyazımındaki dönüşümlere eş bir ilerleme göstermektedir. İ. Ö. 5. yüzyıldan 19. yüzyıla değin, metinde anlatım güzelliğinin arandığı, epik şiir, drama, hitabet ve lirik şiir gibi klasik edebiyat türü gibi değerlendirilen tarihyazımında, örneksel paradigma temelinde kamu hizmetlerinin ve ahlaki kusursuzlukların merkeze alındığı savaş ve kahramanlık öykülerinin anlatılması gibi; sinema tarihyazımı da başlangıçta ‘gösteri dünyası’nın anektodlarıyla ‘büyük adamlar’ın eylemlerini alkışlayan başarı öykülerini anlatmıştır.

Tarihyazımındaki, belgesel kaynakların eleştirel incelemesine dayalı belirli tarihsel sekansların oluşturulduğu gelişimsel paradigmanda siyasi elitlerin merkeze alınmasıyla, toplumsal ve kültürel geniş bağlamın göz ardı edilmesi gibi; sinema tarihyazımında da yalnızca başı, ortası, sonu bulunan anlatısal filmlere odaklanılarak, sinemanın diğer öğelerinin kapsamlı incelenmesi gerçekleştirilmemiştir.

Yapısal-işlevsel paradigmayla ‘hikâye anlatmak’tan kaçınıp, problem çözümlerinin ve sistematik açıklamanın yeğlenmesi gibi; sinema çalışmalarındaki 1970’lerin teori devriminin ardından, 1980’lere gelindiğinde, geleneksel sinema tarihyazımından artık uzaklaşmıştır. Tarihin kendi alanı içindeki önemli dönüşümlerden olan ve tarihsel çalışmanın nesnesini yeniden ele alan Fransız Annales Okulu’nun yaklaşımının etkileri, sinema tarihyazımı üzerinde de görülmektedir. Sinema ile insanlığın yeme-içme alışkanlıkları, cinsellik yaşantıları gibi günlük yaşam deneyimlerinin ilişkisine değinen, izleyiciyi de göz önünde bulunduran araştırmalar yürütülmesinin yanında, ülkelerin

³⁶⁶ James Chapman, Mark Glancy and Sue Harper. **Ön ver.**, p. 9.

kendi toplumsal, kültürel, ekonomik, teknolojik, politik vd. koşullarını da değerlendiren sinema tarihleri yazılmaya başlanmıştır.

Yeni tarih anlayışıyla çeşitlenen tarih konuları arasındaki sinema tarihinin de tek ve basit bir yazımı söz konusu değildir. Hem akademik hem de popüler bir ilgi alanı olarak sinema tarihi, kapsamlı ve karmaşık bir yapı kazanmıştır. Artık, bağımsız filmlerin, kurumsal yapılanmaların, ulusal sinemaların ya da küresel eğilimlerin bakış açılarından hareketle, her biri farklı görünüm kazanabilecek gişe ve sanatsal başarıların, sinemanın önemli isimlerinin ve diğer ‘yıldız’ isimlerin, yapım ve tüketim dinamiklerinin, ‘auteur’ yönetmenlerinin, tür (genre) sinemasının unutulmazlarının, teknolojik kazanımların, izleyici alışkanlıklarının, sinema salonlarının tarihinin yazılması söz konusudur.

Sinemayı oluşturan öğelerin fazlalığı, üstelik bu öğelere ilişkin belge ve bilgilerin çeşitliliği, onların incelenmelerinde ve tarihlerinin yazımında, seçim yapmayı gerekli kılmaktadır. Tek bir çalışmayla tüm öğelerin bütün özelliklerinin bir araya getirilmesi olası görünmemekte, sinema tarihyazımında yeni yaklaşımların ve yöntemlerin kullanılması gereklilik kazanmaktadır.

Yeni sinema tarihyazımı, başlangıçtaki film arşivciliğine dayanan sinema tarihleriyle yetinmemektedir. Farklı tarihlerin farklı sözler söyleyeceği yargısı, ülkelerin kendi sinema tarihyazımlarında somutlaşmaktadır. ,Disiplinlerarası ortaklıkla, kültürel ya da toplumsal edimler de göz önünde bulundurularak çok yazarlı çalışmalarla ülkelerin sinema tarihleri yeniden yazılmaktadır.

Tarihyazımı sürecinin, bilgi/belge biriktirmekten daha fazlasını içerdiğinin altı çizilerek, sinema tarihyazımında makro-tarihten mikro-tarihe; doğrusal-ilerlemeci zaman anlayışından doğrusal-ilerlemeci olmayan tarihsel akış tasarımına; epik anlatıdan epik olmayan, anlatı niteliğinden uzak metne; ‘Great Man Theory’den tarihsel bağlamda bireyi kaynak edinmeye yönelinmiştir.

Artık sinema tarihçileri, sinema arşivcileri, akademisyenler birbirleriyle işbirliği içinde çalışmaları gerektiği konusunda görüşbirliğine varmıştır. Sinema tarihyazımına ilişkin düşünceler uzmanlık dergilerinde yer almaya başlamıştır.

Erken dönem sinema tarihi çalışmalarında, dönemin yazılı basın organlarında yer alan haber, duyuru ve tanıtım yazıları da derlelenerek erken dönem sinema tarihi tekrar yazılmış, böylelikle birbirin kopyası sinema tarihlerine son verilmiştir.

Giderek, sinema tarihyazımı, medya tarihyazımının bir alt başlığı olarak düşünülebileceği noktasına ulaşılmıştır ki bu anlamda medya arkeolojisi de bir üst başlık olarak düşünülmektedir. Bir taraftan sinema tarihyazımı üzerine düşünülürken diğer taraftan ‘medya tarihi’ televizyon, radyo, internet vd. kitle iletişim araçlarının tarihleri ve onların yazımı da gündeme getirilmeye başlanmıştır. Dolayısıyla, disiplinlerarası bir söylem gereksinimiyle uzmanlararası işbirliğinin sağlanması gerekmektedir.

Sinema tarihyazımına ilişkin tartışmlardan çıkan ‘batı dışı sinema tarihyazımlarının desteklenmesi gerektiği’ sonucu da önemlidir. Bu anlamda, ülke sinema tarihlerinin varolan örneklerinin değerlendirilmesi, incelenmesi önem kazanmaktadır. Böylelikle varolan sinema tarihleri yeniden ele alınarak serimlenen bilgilerin hangi bağlamda değerlendirildikleri, yapılan yorumların tutarlılıkları gözden geçirilmelidir.

2.2. Türk Sineması Tarihyazımı

Türk sineması tarihyazımının var olan durumunu sunmayı amaçlayan araştırmanın bu bölümü, betimsel bir çalışmadır.

Araştırmanın verileri, nitel araştırma yöntemlerinden “doküman incelemesi” yoluyla toplanmıştır.

Doküman incelemesi için, var olan Türk Sineması tarihine ilişkin yazılı çalışmalar (dokümanlar) ele alınmış ve birbirleriyle karşılaştırılarak incelenmiştir.

Türk sinema tarihi ile ilgili çalışmaların genel olarak taranmasının ardından, incelenenlerden bazılarının başlığı doğrudan ‘Türk Sinema Tarihi’ adını taşımıyorsa da Türk sinemasının tarihsel sürecini ortaya koymaları, dolayısıyla tarihyazımı kapsamına girmeleri nedeniyle değerlendirmeye alınmıştır. Söz konusu çalışmalar:

1. Nijat Özön, **Türk Sineması Kronolojisi**, Bilgi Yayınevi, 1. basım, Ankara, Şubat 1968.

Türk sinemasının, 1895-1966 yılları arasını ele alır.

2. Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınevi, 2. baskı, İstanbul, 2003.

Türk sinemasının, 1896-2003 yılları arasını ele alır.

3. Basın Yayın Enformasyon Gen. Müd. **Turkish Cinema**, resmi internet sayfası, <http://www.byegm.gov.tr/REFERENCES/TURKISH-CINEMA-2001.htm>

Türk sinemasının, 1897-2007 yılları arasını ele alır. Yıllık olarak güncellenmektedir.

4. Agah Özgüç, **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması**, Bilgi Yayınları, 1. Basım, Ankara, Şubat 1993.

Türk sinemasının, 1914-1993 yılları arasını ele alır.

5. Şükran Esen, **80’ler Türkiye’sinde Sinema**, Beta Basım, 2. Basım, İstanbul, Haziran 2000.

Türk sinemasının, 1980-1989 yılları arasını ele alır.

6. Niğar Pösteki **1990 Sonrası Türk Sineması**, Es Yayınları, İstanbul, Ocak 2004.

Türk sinemasının, 1980-2000 yılları arasını ele alır.

7. Atilla Dorsay, **Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları**, Remzi Kitabevi, 1. Basım, İstanbul, Aralık 2004.

Türk sinemasının, 1990-2004 yılları arasını ele alır.

8. Alim Şerif Onaran-Bülent Vardar, **20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması**, Beta Basım, 1. Basım, İstanbul, Temmuz 2005.

Türk sinemasının, 1994-2002 yılları arasını ele alır.

Türk sinema tarihi çalışmalarının tümünde, 1950'den sonrası Sinemacılar Dönemi olarak adlandırılmaktadır. 1950 öncesi, sinema sanatı/endüstrisi/-popüler- kültür ürünü olarak değil, yalnızca arkeolojik bir değer olarak anlatılmamıştır. Hem var olan bu yaklaşımdan hareketle hem de film ve filmlere ilişkin belgelere ulaşılma sorunları açısından, gidilebilen en eski tarihten 1950'ye kadar olan dönem, Türk sineması tarihyazımında, 'Türk sinemasının erken dönemi' gibi değerlendirilmiş görünmektedir.

Türk sinema tarihiyle ilgili ilk kuramsal çalışmaları başlatan kişiler, Rakım Çalapala ve Nurullah Tilgen, aynı zamanda Türk sinema tarihini yazan ilk kişiler³⁶⁷ olarak da anılmaktadır. Ancak çalışmalara, kişisel koleksiyonlarda bulunmaları nedeniyle ulaşılamadığı belirtilmektedir.

Türkler tarafından çekilen ilk filmin 1910'lu yılların ilk yarısına tarihlendiği öne sürülerek, Türk sinemasının doğuşu da söz konusu olayla başlatılır olmuştur. Varlığı hakkında kuşku³⁶⁸ olsa da ilk Türk filminin, 1914'te çekilen, *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* olduğunun, Türk sinema tarihi çalışmalarının çoğunda, sembolik de olsa benimsendiği görülmektedir.³⁶⁹

³⁶⁷ Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, (İstanbul: Kabalcı, 2006), s. 26.

³⁶⁸ Burçak Evren, **Türk Sinemasının Doğum Günü-Bir Savaş-Bir Anıt-Bir Film**, (İstanbul: Leya Yayıncılık, 2003); Burçak Evren, **İlk Türk Filmleri**, (İstanbul: Es Yayınları, Aralık 2006). (Aynı çalışma, iki ayrı yayınevi tarafından farklı tarihlerde, farklı başlıklarla basılmıştır.)

³⁶⁹ Nijat Özön, **Türk Sineması Kronolojisi**, (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968), s. 13; Agah Özgüç, **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması**, (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1993), s. 13.; Evren (2003). **Ön ver.**, s. 9; Şükran Esen, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, (İstanbul: Beta Basım, 2000), s. VII; Nigar Pösteki, **1990 Sonrası Türk Sineması**, (İstanbul: Es Yayınları, 2004), s. 7; Alim Şerif Onaran - Bülent Vardar, **20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması**, (İstanbul: Beta Basım, 2005), s. V.

Türk sineması tarihyazımında, ‘ilk Türk filmi üzerine tartışmalar sürmektedir’³⁷⁰ denilerek, daha eski tarihli olası diğer filmlerden söz edilmektedir. Bununla birlikte, ‘Geleneksel Türk Sinema Tarihi’ bilgilerinde, olaylarla tarihler arasında tutarsızlıklar olduğundan da söz edilmektedir.³⁷¹

2.2.1. Dönemlendirmeye Dayalı Türk Sineması Tarihyazımı

Tarihyazımlarında başlangıçlar, bitişler saptayarak dönemsel adlandırmaya gitmek sıkça başvurulan bir yöntemdir. Doğrusal zaman dizisinde, bir kesit anlamına gelen³⁷² dönemlerin adlandırılmasının, farklılıklara dayandırıldığı görülmektedir. Farklılıkların temelinde ise bir ‘yeni(lik)’ yatmaktadır. Saptanan yeni’ye göre başlangıçlar, bitişler belirlenir. Diğer taraftan, Hauser’ın ve Collingwood’un da belirttiği gibi, tarihsel olgular, her çağda, her kuşakta farklı açılardan ele alınabilir.³⁷³ Dolayısıyla, hiçbir tarihsel dönemlendirme, hiçbir tarihyazımı, değişmez değildir/olmamalıdır. Yine de ‘geç bir bakış açısının erken olandan daha uygun olduğu da varsayılmamalıdır’³⁷⁴.

Türk sinema tarihi çalışmaları söz konusu olduğunda da, tarihsel bakış açılarının, herhangi bir başka alanın tarihyazımındakinden daha az çeşitli olmaması beklenir. Ancak, var olan Türk sinema tarihi çalışmalarının sayısı fazla değildir ve varolan çalışmalarda da benimsenegelmiş bir dönemlendirme söz konudur.

Türk sinemasının erken döneminin tarihi yazılırken, doğrusal-ilerlemeci bir tarihsel dönemlendirmenin izi sürülmektedir. Belki de ilk defa ortaya konması nedeniyle, Nijat

³⁷⁰ Esen. **Ön ver.**, s. VII.

³⁷¹ Scognamillo. **Ön ver.**, s. 22.

³⁷² François Hartog, **Tarih, Başkalık, Zamansallık**, çev. M. Emin Özcan, Adnan Kahiloğulları, Levent Yılmaz, (Ankara: Dost Kitabevi 2000), s.203.

³⁷³ Arnold Hauser, **Sanat Tarihi Felsefesi** (‘Sanat Sosyolojisinin Kapsamı ve Sınırları’ -The Scope and Limitations of a Sociology of Art- Sanat Tarihi Felsefesi, (Londra: Routledge, 1959) içinde, s.13-17), İng.den çev. Mehmet H. Doğan, **Sanat Dünyamız**, Sayı 91, (bahar, 2004), s.89.

³⁷⁴ **Aynı**, s.50.

Özön'ün yaptığı Türk sinema tarihi dönemlendirmesi, her çalışmada ya doğrudan alıntılanarak ya da benzer dönemlendirmelere gidilerek kullanılmıştır.

Ele aldıkları zaman dilimlerinin genişliği açısından, iki çalışma, diğerlerinden ayrılmaktadır. Bunlardan biri, Giovanni Scognamillo'nun; ikincisi Basın Yayın Enformasyon Genel Müdürlüğü'nün çalışmasıdır. Her iki çalışma da Nijat Özön'ün dönemlendirmesine benzer bir yaklaşım içerisindedir.

Giovanni Scognamillo, Türk sinemasının erken döneminden başlayıp yakın dönemini de ele alarak, tarihsel süreç açısından en kapsamlı çalışmayı, kişisel olarak ortaya koyan tek isimdir. Ele aldığı sürecin, 1800'lerden 2003'e kadar yayılmasından dolayı, tüm Türk sinema tarihi çalışmalarıyla karşılaştırılabilir.

Sürekli güncellenmesi nedeniyle ve benzer tarihsel dönemlendirmesiyle, bir devlet kurumu olan Basın Yayın Enformasyon Genel Müdürlüğü'nün internet sayfasındaki Turkish Cinema çalışması da Giovanni Scognamillo'nun Türk Sinema Tarihi gibi geniş kapsamlıdır.³⁷⁵

Türk sinema tarihyazımında kurucu metin olarak nitelendirilen³⁷⁶ Nijat Özön'ün Türk Sineması Kronolojisi; Türk sinemasının, erken döneminden yakın dönemine kadar ele alındığı Giovanni Scognamillo'nun Türk Sinema Tarihi; yine başlangıcından 2007'ye kadar gelen Basın Yayın Enformasyon Genel Müdürlüğü tarafından hazırlanan Turkish Cinema, izledikleri anlatım yönteminde dönemlendirmeye başvurmaları açısından karşılaştırmalı olarak değerlendirilebilir:

Nijat Özön, Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)

Bilgi Yayınevi, 1. basım, Ankara, Şubat 1968.

Giovanni Scognamillo, Türk Sinema Tarihi (1896-2003)

³⁷⁵ <http://www.byegm.gov.tr/REFERENCES/TURKISH-CINEMA-2001.htm> erişim tarihi, 25.06.2008.

³⁷⁶ Kurtuluş Kayalı, "Türk Sineması Tarihi Yazımlarının Sınırlılıklarını Aşmanın Yolları", **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, der. Murat S. Dinçer, (Ankara: Doruk, 1996), ss.57-73.

Kabalcı Yayınevi, 2. baskı, İstanbul, 2003.

Basın Yayın Enformasyon Gen. Müd. Turkish Cinema (1897-2007)

<http://www.byegm.gov.tr/REFERENCES/TURKISH-CINEMA-2001.htm>

(Sıralanan çalışmalardan, aşağıda söz edilirken yazarlarının baş harfleri kullanılacaktır.)

Türk sineması tarihyazımında, Türk sinemasının erken döneminden söz edilirken, Nijat Özön'ün Türk Sineması Kronolojisi'ndeki dönemlendirmesi, hemen her çalışmada kullanılmıştır. Doğal olarak çalışmalarda, Türk sinema tarihi üzerine söylenenler, birbirinin tekrarı olarak kalmıştır.*

Nijat Özön, başlangıçta yalnızca bir *Türk Sineması Kronolojisi* olarak tasarladığı çalışmasına sonradan eklediğini bildirdiği 'yabancı sinemalar, iç ve dış olaylarla ilgili açıklamalar' bölümleriyle, Türk sinemanın tarihsel sürecini ortaya koymaya çalışır. 1968** yılında yayınlanan Türk Sineması Kronolojisi, 1895-1966 yıllarını içermektedir.

Kitabın giriş bölümünde, 'Türk Sinemasına Toplu Bir Bakış'a yer verilmiştir.³⁷⁷ Nijat Özön, sinemanın Türkiye'ye gelişiyile ilgili şu saptamada bulunur: 'Abdülhamit bütün saltanatı boyunca elektriğin İstanbul'a girmesine izin vermemişti. Bundan dolayı ilk yerleşik sinema yine Weinberg'in eliyle ikinci Meşrutiyet'in ilanından sonra, 1908 yılında açıldı.'³⁷⁸

* bkz., Gülseren Güçhan, **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, (Ankara: İmge Kitabevi, 1992); Oğuz Makal, **Sinemada Yedinci Adam: Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayları**, (İzmir: Ege Yayıncılık, 1994); Agah Özgüç, **Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler**, (Ankara: Yılmaz Yayınları, 1990); Alim Şerif Onaran, **Türk Sineması I**, (Ankara: Kitle Yayınları, 1994).

** Bazı kaynaklarda, Nijat Özön'ün 1962 yılına ait olduğu belirtilen bir diğer çalışmasından da söz edilmektedir. (bkz. İsimli, "Görüntünün Gündemi", **Görüntü**, Sayı 4, (1995), ss. 2-5; Kurtuluş Kayalı, "Türk Sineması Tarihi Yazımlarının Sınırlılıklarını Aşmanın Yolları", der. Murat S. Dinçer, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, (Ankara: Doruk, 1996), ss.57-73.

³⁷⁷ Özön. **Ön ver.**, s. 9.

³⁷⁸ Özön. **Ön ver.**, s. 13.

Nijat Özön'ün sözleri, Türk toplumunun sinemayla daha erken tanışmamasının nedenini açıklamakla birlikte, Türk sineması tarihyazımında, toplumun sinemayla nasıl tanıştığı üzerine ayrıntılı bir bölümün olmadığını da akla getirir. Türk sineması tarihyazımı, doğrudan Türkler tarafından çekilen ilk filmle başlatılır ki daha önce de belirtildiği gibi, sözü edilen ilk filmin varlığı hakkında kuşkular bulunmaktadır. Toplumun sinemayla tanışma süreci, Türk sineması tarihyazımının bugüne değin üzerine söz söylediği, olası belgelere ulaşılarak değerlendirildiği bir dönem olmamıştır. Kuşkusuz, böylesi bir amaç, ülkenin elektrik tarihinin, sinema salonlarının ve kurumlarının da tarihinin yazılmasını; nüfus, ekonomi vb. verilerinin de göz önünde bulundurulmasını gerektiren, yalnızca 'sinemasever' bir iki kişiyle değil, farklı alanlardaki uzmanlarca oluşturulan bir çalışma grubu tarafından gerçekleştirilebilir.

Belki de böylesi bir eksikliği biraz olsun giderme düşüncesiyle/sezgisıyla Nijat Özön, çalışmasının sonuna 'ek' olarak, önce Türkiye'nin (nüfus, yaş grupları, ekonomi); ardından Türk sinemasının (yapım, gösterim), 1965 yılına ait rakamsal bilgilerine yer vermiştir.

Nijat Özön'ün kullanılagelen dönemlendirmesinin yanı sıra T.C. Başbakanlık Basın-Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü tarafından yayınlanan kaynakta³⁷⁹ ve Giovanni Scognamillo'nun Türk Sinema Tarihi³⁸⁰nde de Türk sinema tarihi dönemlendirilmesi yapılmaktadır.

Sözü edilen dönemlendirmeler gözden geçirildiğinde benzer adlandırmalar, tarihlendirmeler olmakla birlikte, farklılıklar da görülmektedir. Yanı sıra, her yaklaşımın kendi içinde yanıtı bırakmadığı sorular olduğu da dikkat çekmektedir:

(N. Ö.) 1914-1922: Türk Sinemasının İlk Dönemi: Çekilen ilk filmde hareket edilmiştir. Dönem, Muhsin Ertuğrul'un profesyonel olarak sinemaya başlamasıyla sonlandırılır.

³⁷⁹ <http://www.byegm.gov.tr/REFERENCES/TURKISH-CINEMA-2001.htm> erişim tarihi, 25.06.2008.

³⁸⁰ Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, (İstanbul: Kabalcı, 2006).

(G. S.) 1896-1959 Hazırlık Dönemi: İlk film gösterimiyle başlatılan dönemin neden 1959'da sonlandırıldığı net olarak belirtilmemiştir.

(BYEGM) 1897-1923: Cumhuriyet Öncesi Türk Sineması: Açılan ilk sinema salonuyla başlatılan dönem, Cumhuriyetin ilanıyla sonlandırılır.

Nijat Özön, başlangıç için, film çeken kişileri ölçüt almıştır. Daha önce de varlığına ilişkin kuşkulardan söz edilmişse de bu kuşkların yüksek sesle dillendirildiği 1980'li yıllara kadar, Nijat Özön'ün sözünü ettiği Fuat Uzkınay tarafından 14 Kasım 1914 tarihinde çekildiği öne sürülen *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* Türk sinema tarihinin başlangıcı kabul edilmiştir. Ancak, şimdiye değin söz konusu filmin bulunamayışı, filmi gören hiç kimsenin olmayışı ve filmin çekildiğine dair dönemin resmi ya da özel hiçbir haber kanalında bilgi olmayışı, sözü edilen başlangıç yılını tartışılabilir kılmaktadır. Konu hakkındaki kuşklarını yüksek sesle dile getiren ilk kişi ise 1984'te 'Gelişim Sinema' dergisindeki yazılarıyla, 'belgesiz tarih yazılamayacağı'nı savunan Burçak Evren, 'Tarih bilgi-belge ile değiştirilip yazılır.'³⁸¹ demektedir.

Bilgi-belgeden çok, kaynaksız bir söylentiler üzerine kurulu olan sinema tarihimizde, kimi yanlışlar, günümüze dek inatla sürdürülerek neredeyse değiştirilemez doğrular halini almıştır. Alıntılar şeklinde; bir yazardan, diğerine, bir kitaptan öbürüne, hiç sorgulanmadan, ilk kaynaklara inilmeden devredilen bu tarih, birçok yanlış da beraberinde taşımış, günümüzde alışkanlıklar nedeniyle değiştirilmeyen bir konuma sokulmuştur.³⁸²

Yine de Burçak Evren, sembolik bir başlangıç tarihi kabul eder:

Kesin bir belge-film ya da benzer bir bilgi bulununcaya kadar 14 Kasım 1914 Türk sinemasının doğumgünü olarak kutlanmalıdır. Sembolik olsa bile...³⁸³

³⁸¹ Evren. **Ön ver.**, s. 9.

³⁸² Evren. **Ön ver.**,s. 10.

³⁸³ Evren. **Ön ver.**, s. 9.

Bu noktada, önemli olanın, Türk sinemasının başlangıcı olarak hangi ölçütün ele alınacağına karar verilmesi olduğu söylenebilir. Bu topraklarda çekilen ilk filmin mi? Bir Türk tarafından çekilen ilk filmin mi?

Burçak Evren'in çalışmasında, ilk Türk filmine ilişkin kuşkuları ele alan başka yazıların da varolduğu belirtilir. Benzer kuşkuları Burhan Arpad Cumhuriyet Gazetesi'ndeki "Hesaplaşma" adını taşıyan köşesinde "İlk Türk Filmi Üzerine Kuşkular" başlıklı yazısında, dile getirir.³⁸⁴

Burçak Evren, Tilgen'in başka bir çalışması daha olduğunu belirtmektedir 'bu çalışma, kaynak olarak günümüze değin sürdürülen çalışmasından daha eski bir tarihlidir. Film ve Öğretim adlı dergide Türk Filmciliği'nin Tarihi adlı bir makale yayımlamıştır (1951).'

Burçak Evren son olarak Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı filminden önce çekilmiş Türk filmlerini sıralar:

27 Ocak 1901 Sultanahmet'teki Alman çeşmesinin açılması
28 Temmuz 1905 Selim Sırrı Tarcan'ın rehberliğinde
5-26 Haziran 1911 Manaki kardeşler³⁸⁵

Burçak Evren, belgelendirmeye dayalı bir tarihyazımını benimsemekte ve 'zincirleme bir şekilde sürdürüle gelen' Türk sineması tarihyazımını eleştirmektedir.

Diğer taraftan, dönemlendirmeyi belirlemede film çekimi ölçüt alınacaksa 1906-1911 yılları arasında sinema çalışmaları yapan Makedon asıllı Osmanlı vatandaşı Manaki kardeşlerin 1911'de çektiği Sultan 5. Mehmet Reşat'ın Manastır ziyaretini gösteren çekimlerden³⁸⁶ hareketle, Türk sinema tarihi daha da eskilere götürülebilir. Görmezden

³⁸⁴ Evren. **Ön ver.**, s. 11.

³⁸⁵ Evren. **Ön ver.**, s. 49.

³⁸⁶ Agah Özgüç, "Ben bu filmi Makedonya Filmleri Haftası'nda bizzat seyrettim", **Hürriyet, Tatil-Pazar**, 13 Kasım 1999.

gelinen söz konusu filmlerin, Türkler tarafından değil, Osmanlılar tarafından çekilen filmler olması gerekçe gösterilerek değerlendirilmediği düşünülebilir.

Giovanni Scognamillo'ya göre de Uzkınay'ın gerçek önemi, aslında onun ilk Türk belgeselcisi olmasıdır.³⁸⁷ Yine de filmin şu anda elde bulunmaması, bir zamanlar çekildiğine ve izlendiğine ilişkin yazılı, sözlü hiçbir belgenin bulunmaması, üzerine söylenen her türlü düşüncenin yalanlanmasını kolaylaştırmaktadır. Yine de Türk sineması tarihyazımında Türk sinemasının başlangıcı, söz konusu filmin, sembolik de olsa kabul edilmesi gerektiğinin belirtilmesi,³⁸⁸ tarihyazımına bilimsel değil duygusal yaklaşılmışından kaynaklandığının göstergesi sayılabilir.

Türk sineması tarihyazımının dönemlendirilmesinde de bilimsel bir yaklaşımın, birbirleriyle tutarlı ölçütlerin kullanılmadığı görülmektedir. Dönemlendirmelerin başlangıç ve bitişleri kimi zaman kişilere (yönetmenlerin tiyatro kökenli olup olmaması gibi özelliklere); kimi zaman toplumsal dönüşümlere (cumhuriyetin ilan edilmesine) kimi zaman da siyasal olaylara (27 Mayıs ihtilali) göre belirlenmiştir. Yanı sıra Türk sineması tarihyazımı, daha önce de vurgulandığı üzere, uzmanlarca oluşturulan bir grup çalışmasının sonucu değil; bir (en fazla iki*) yazarın ortaya koyduğu çalışmalardır.

Türk sinemasının başlangıcının söz konusu edildiği yıllardaki toplumsal değişim dikkate alındığında (Osmanlı'nın son, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun ilk yılları oluşu), Türk sinemasının başlangıç yılının belirlenmesinde ölçüt olarak bu topraklarda film çeken kişilerin kullanılması, öznel bir seçimi de beraberinde getirmiş görünmektedir. Değil filmin kendisinin, filme ilişkin sözlü, yazılı, görsel hiçbir belgenin bulunmamasına karşın, Nijat Özön'ün Türk sinemasının başlangıcı olarak seçtiği(!) kişinin, yılın, hemen benimsenerek tartışılmadan aktarılagelmesi, Türk sinema tarihyazımı üzerine yeterince düşünülmediğinin de bir göstergesidir. Diğer taraftan,

³⁸⁷ Scognamillo. **Ön ver.**, s. 23.

³⁸⁸ Attila Dorsay, **Hürriyet, Tatil-Pazar**, 13 Kasım 1999.

* Alim Şerif Onaran - Bülent Vardar, **20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması**, (İstanbul: Beta Basım, 2005).

Giovanni Scognamillo, Ayastefanos filminden ilk söz eden kişinin 1953 yılında Nurullah Tilgen olduğunu belirtmektedir.³⁸⁹

Nijat Özön, tarihsel bir olaya tanıklık eden çekimi temel alarak başlattığı dönemi, klasik-dramatik anlatı yapısında öyküsel filmler çeken, daha çok tiyatro alanındaki çalışmalarıyla bilinen Muhsin Ertuğrul'un 1922 yılında sinemaya girişiyle sonlandırır. Aslında, Nijat Özön'ün anlattıkları temel alındığında, daha sonra incelenecek olan yakın dönem Türk sineması tarihyazımının anlattığı türde Türk sinemasının başlangıcı Muhsin Ertuğrul'a dayanmaktadır. Varlığından emin olunsa bile, Uzkınay'ın çektiği filmin, belgesel Türk sineması tarihinin başlangıcı olması daha anlamlı görünmektedir. Böylesi bir yaklaşım 'eğer sinema tarihi, Lumiere Kardeşler'in Trenin Gara Girişi'yle başlatılabiliyorsa, Türk sineması da Fuat Uzkınay'ın Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı'yla başlayabilir' düşüncesinin yansıması gibi görünmektedir. Gözden kaçırılan nokta, Lumiere Kardeşler'in bir buluşun tarihini başlatmış olmasıdır. Bu topraklarda bir 'Türk' tarafından çekim yapılmış olması, Türk sinemasını başlatmaktan çok, başkaları tarafından yapılan bir buluşun 'burada', 'bizler' tarafından kullanılması gibi değerlendirilebilir.

Giovanni Scognamillo ise, dönemlendirmesini ilk film gösteriminin yapıldığını belirttiği 1896 yılıyla başlatır. 1959 yılına kadarki 63 yıllık bir dönemi hazırlık aşaması³⁹⁰ olarak değerlendiren Scognamillo, dönemi neden 1959'da sonlandırdığını net olarak belirtilmemekle birlikte, 1960 yılından sonrasını incelemeye başlarken Türkiye'de yaşanan 27 Mayıs 1960 ihtilaline dikkat çekerek, toplumsal, siyasal, kültürel gelişimlerle sinema ilişkisinden söz eder.³⁹¹

Giovanni Scognamillo, hazırlık dönemi olarak tanımladığı 63 yıllık süreyi 'Sinematograf Türkiye'de', 'Muhsin Ertuğrul', 'Sessiz Dönemde Yapım ve Gösterim', 'Batıdan Gelenler ve Diğerleri', 'Film Endüstrimizin Gelişimi', 'Sinemacı Dediklerimiz' alt başlıklarında, çeşitli yan başlıklar açarak ele alır.

³⁸⁹ Scognamillo. *Ön ver.*, s. 25.

³⁹⁰ Scognamillo. *Ön ver.*, s. 9.

³⁹¹ Scognamillo. *Ön ver.*, s. 159.

Scognamillo'nun sinemanın, tiyatrodan bağımsız bir biçimde kendi dilini yarattığı düşünülerek adlandırılan Sinemacılar Dönemi'ne kadarki tüm eylemleri bir hazırlık dönemi etkinliği olarak görmesi, bir anlamda 1950'ye kadarki dönemin, sanatsal Türk sinema tarihinin dışındaymış gibi değerlendirilmesi anlamına gelmektedir. Tarihyazımlarında 1950'den sonrası bir yüksek sanat sineması söylemiyle ele alınır. Yakın dönem tarihyazımları ise, hiçbir ayırım gözetilmeksizin, gösterime giren tüm Türk yapımlarının listelenmesinden oluşmaktadır. Kaldı ki Scognamillo, Türk sinemasıyla ilgili erken dönemi çok da araştırılmaya değer görmemektedir: “Bu yarı karanlık yıllar, arkeolojik değerleri dışında ne gibi bir önem taşırlar ve bu arkeolojiyi deşmekte ne gibi bir yarar vardır?”³⁹²

Basın Yayın Enformasyon Genel Müdürlüğü, Türk sinemasını 1897 yılıyla başlatmış; ancak bu yılın neden seçildiğine ilişkin bir açıklamada bulunmamıştır. Söz konusu dönem de Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan önceye işaret ettiğinden olsa gerek, ayrıntılı bir biçimde ele alınmamıştır.

Turkish Cinema'da da ilk Türk filmi, Fuat Uzkınay tarafından çekilen ‘Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı’dır denmektedir. Çalışmada, Türk sinemasının ilk dönemi, 1914’ten sonra çekilen filmler, yönetmenleriyle sıralanarak; 1922’de de Muhsin Ertuğrul’un film çekmeye başladığı belirtilerek, cumhuriyetin ilan edildiği 1923 yılıyla sonlandırılır. Filmlerin adları, yönetmenleri dışında ayrıntılara ve yorumlara yer verilmediği görülmektedir.

(N. Ö.) 1922-1939: Tiyatrocular Dönemi: Muhsin Ertuğrul’un sinemaya girmesiyle başlatılan dönemin, neden 1939’da sonlandırıldığı belirtilmemektedir.

(BYEGM) 1923-1939: Tiyatrocular Dönemi: Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşuyla başlatılan dönem, Faruk Kenç’in sinemaya adım atmasıyla sonlandırılmıştır.

³⁹² Scognamillo. **Ön ver.**, s. 18.

Nijat Özön'ün, Tiyatrocular Dönemi'ni, neden 1939'da sonlandırdığı sorulabilir. 1939'a ilişkin olarak Nijat Özön, yalnızca, Türk sinemasında sansür uygulamasının başladığından³⁹³, 1938 yılında da sinemalardan ve filmlerden alınan vergilerde büyük ölçüde indirim yapıldığından söz etmiştir.³⁹⁴

Diğer taraftan, BYEGM tarafından yapıldığı gibi, 1939 yılında, tiyatro kökenli olmayan Faruk Kenç'in sinemaya girmesiyle Tiyatrocular Dönemi'nin sonlandığı düşünülebilirse de, var olan koşullar içerisinde (oyuncuların tiyatro kökenli olması vb.) ortaya çıkacak filmin, öncekilere göre yaratacağı farklılık düşündürücüdür. Dolayısıyla sinema dili adına bir değişimden çok; film çeken kişilerin hangi artyetişimden geldiklerine ilişkin bir değişimin ölçüt alınması söz konusudur.

(N. Ö.), (BYEGM) 1939-1950: Geçiş Dönemi

(G. S.) 1940-1948: Geçiş Dönemi

Her üç kaynakta da Türk sinemasının tarihsel gelişim sürecinde, bir Geçiş Dönemi'nin varlığından söz edilmektedir. Giovanni Scognamillo, diğer iki çalışmadan ayrılır. Geçiş Dönemi, Giovanni Scognamillo'ya göre 1940'da başlayıp 1948'de sona ermiştir. Ancak yılların neye göre seçildiği konusunda net bir açıklama bulunmamakta, bu yılların 'simgesel' anlamlar taşıdıkları belirtilmektedir.³⁹⁵

Nijat Özön'ün çalışmasında, yeni yapımevlerinin açıldığı, doğrudan sinemayla ilgili kişilerin film çekmeye başladıkları Geçiş Dönemi'nin başlangıç ve bitiş yıllarının belirlenmesinde net bir kişiden ya da olaydan söz edilmemesine karşın dönemin sonlandırılmasında, 'sinemacı' tanımına uyan yönetmen Lütfi Akad'ın filmlerinin etkisinden söz edilebilir. Daha sonra gelen döneme de 'Sinemacılar Dönemi' adını vermiştir.

³⁹³ Özön. **Ön ver.**, s. 22.

³⁹⁴ Özön. **Ön ver.**, s. 21.

³⁹⁵ Scognamillo. **Ön ver.**, s. 113.

BYEGM tarafından sunulan dönemlendirmede de Faruk Kenç'in sinemaya başlamasıyla Tiyarocular Dönemi ile Sinemacılar Dönemi arasında bir köprü oluşturulduğundan söz edilmektedir. Dönemin sonlandırılmasına ilişkin net bir olay ya da kişiden söz edilmemesine karşın, Nijat Özön'ün dönemlendirmesindeki gibi Lütfi Akad'ın ve onun gibi yönetmenlerin görülmesi, yeni bir dönemin başlatılması gerekliliğini yaratmış gibidir.

(N. Ö.), (G. S.) 1950-1960: Sinemacılar Dönemi

(BYEGM) 1950-1970: Sinemacılar Dönemi

Giovanni Scognamillo, 'Geleneksel Türk sinema tarihi bilgisi' tanımlamasıyla Nijat Özön'ün dönemlendirmesini izlemektedir. Her üç tarihyazımında da aynı yönetmenlerin (Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman Seden, Memduh Ün) Sinemacılar Dönemi'ni oluşturduklarından söz edilir ve filmleri çekim yıllarına göre sıralanır.

Sinemacılar Dönemi'nin neden 1950 yılıyla başlatıldığı da sorgulanabilir. Sinemacılar Dönemi'nde adı en başta anılan yönetmen Lütfi Akad'ın sinemaya başlangıç yılı Vurun Kahpeye filmiyle 1949 olarak verilmesine karşın; Sinemacılar Dönemi 1950'yle başlatılmaktadır.

(N. Ö.) 1960-1966: Sinemacılar Döneminin İkinci Bölümü: 27 Mayıs Devrimi'yle birlikte başlamıştır.

(G. S.) 1960-... : 1960'tan sonrası dönemlendirilmeksizin 2003 yılına kadar zamandizinsel bir biçimde ele alınır.

(BYEGM) 1970-... : BYEGM tarafından hazırlanan çalışmada Sinemacılar Dönemi'nin 1970'te sonlandırılmasına ilişkin kesin bir açıklama yapılmamıştır. 1970'ten sonrası, çekilen filmlerin ve yönetmenlerin, alınan sinema ödüllерinin 10'ar yıllık dönemler halinde 2003 yılına kadar listelenmesiyle ele alınmıştır. 2003 yılından sonra 2007 mayıs ayına kadar, her yılın sinema filmlerinin, yönetmenlerinin, sinema etkinliklerinin listelendiği görülmektedir.

Nijat Özön, dönemin yönetmenlerine ilişkin, tek tek yorumda bulunmaktadır: Ele aldığı yönetmenler arasında Atıf Yılmaz, Nevzat Pesen, Halit Refiğ, Ertem Göreç³⁹⁶ bulunmaktadır.

Nijat Özön, 1960'ların ortasındaki Türk sinemasına ilişkin genel bir değerlendirmede bulunarak, çalışmasının birinci bölümünü sonlandırır:

tiyatrocuların üstünlüğü artık söz konusu değildi; sinema dilini kurma çabası ilk meyvelerini vermişti; yıllık film sayısı, seyirci sayısı, sinema salonu sayısı, yapımevi sayısı, -hepsi aynı oranda olmamakla birlikte- sürekli bir artış içindeydi.³⁹⁷

Nijat Özön, Türk sinemasında tiyatrocuların 1950'ye kadar yoğun bir biçimde etkili olduğunu vurgulamaktadır. 1950-1960 arasında bir sinema dilinin yaratılmaya başlandığını belirtmektedir.

Çalışmanın ikinci bölümünde filmler, zamandizinsel olarak yıllara göre sıralanır. Filmlerin yanı sıra 1914'ten başlanarak 1966'ya kadar her yıl için öne çıkan iç ve dış olayların, eğilimlerin, kişilerin dökümü yapılmıştır.³⁹⁸

Üçüncü bölümde 30 yönetmenin kısa yaşam öyküleri ardından da filmleri verilmiştir.³⁹⁹

Çalışmanın sonuna 'ek' olarak, önce Türkiye'nin (nüfus, yaş grupları, ekonomi vs); ardından Türk sinemasının (yapım, gösterim), 1965 yılına ait rakamsal bilgilerine yer verilmiştir.

Türk sineması tarihyazımında, karşılaştırmalı olarak yukarıda ele alınan çalışmalarda da ortaya konmaya çalışıldığı üzere, Nijat Özön'ün dönemlendirmesinin izi sürülmektedir.

³⁹⁶ Özön. **Ön ver.**, s. 32.

³⁹⁷ Özön. **Ön ver.**, s. 33.

³⁹⁸ Özön. **Ön ver.**, s. 41-201.

³⁹⁹ Özön. **Ön ver.**, s. 205-244.

1960 sonrası, zamandizinsel bir sıralamayla filmlerin ve yönetmenlerinin listelenmesiyle anlatılmaktadır.

2.2.2. Temalandırmaya Dayalı Türk Sineması Tarihyazımı

Türk sinemasının erken döneminden yakın dönemine kadar ele alan çalışmalar gözden geçirildiğinde, listelemeye dayalı bir çalışma olan Agah Özgüç'ün '100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması' ile karşılaşılmaktadır.

Agah Özgüç, 100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması, Bilgi Yayınları, 1. Basım, Ankara, Şubat 1993.

Bir önceki bölümde ele alınan Giovanni Scognamiglio'nun Türk Sinema Tarihi ile T. C. Basın-Yayın Enformasyon Genel Müdürlüğü'nce hazırlanan Turkish Cinema çalışmaları, Türk sinemasının yakın tarihini de ortaya koymaya çalışmaktadır.

Agah Özgüç, Türk sinema tarihini 1914-1974, 1970-1980, 1975-1984 tarih dilimleri için sıralanan 'bütün zamanların en iyi 10 Türk filmi' anketleri bağlamında ele almıştır.

100 film, 1992'yi de içeren Türk sinemasının 78 yıllık tarihinden seçilmiştir. Çünkü Agah Özgüç de tüm kuşklara karşın 1914'ü Türk sinemasının başlangıcı olarak kabul eder. Agah Özgüç, "Türk sinemasında yüz film' derken tümü için 'ulusal nitelikler taşıdığını' ya da 'devrimci özellikler içerdiğini' iddia edecek değiliz.'⁴⁰⁰ uyarısında bulunmaktadır. Bununla birlikte, Aldo Tassone'nin şu değerlendirmesini de hatırlatır: 'Tarihsel değeri sanatsal değerini aşan yapıtlar da vardır'⁴⁰¹

Çalışmada öncelikle 'Başlangıcından Günümüze Türk Filmlerinin Tarihsel Gelişimi'ne yer verilmiştir. Agah Özgüç de tüm kuşklara karşın, 14 Kasım 1914'ü Türk

⁴⁰⁰ Agah Özgüç, **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması**, (Ankara: Bilgi Yayınevi, 19893), s. 10.

⁴⁰¹ Özgüç. **Ön ver.**, s. 11.

sinemasının ‘doğum tarihi’ olarak kabul etmektedir.⁴⁰² Diğer taraftan, 14 Kasım 1914’ün de bir ‘tarih öncesi’ olduğunu vurguluyorsa da o dönem üzerinde durmamaktadır. Gerekçe olarak da söz konusu çalışmaların ‘yabancı uyruklu’ kişilerce yapılmış olmasını ve ele almak istediği konunun, ‘Türk sinemasında üretimi gerçekleştiren filmlerin nasıl başladığı ve günümüze gelene kadar nasıl bir aşama geçirdiği ve nerelerden nerelere geldiğini saptayabilmek’⁴⁰³ olduğunu söylemektedir.

Agah Özgüç’ün de Türk sineması tarihyazımında, Nijat Özön’ün dönemlendirmesini benimsediği görülür. Muhsin Ertuğrul’un mimarı olarak gösterildiği Tiyatrocular Dönemi’nden Lütfi Akad’a kadar olan zaman Geçiş Dönemi⁴⁰⁴ olarak adlandırılır. Geçiş Dönemi’nin ardından tiyatro dışından Faruk Kenç’in gelmesiyle Sinemacılar Dönemi’nin başladığı belirtilir. Faruk Kenç, sinemacılar kuşağının öncülerinden biri olarak tanıtılır.

Agah Özgüç, Türk sinemasının sonraki yıllarını, ‘Yenileşme Yolunda’, ‘Nasıl Bir Gelişme’, ‘Atak Yapanlara Gelince...’ başlıkları altında ele alır.

1964-1965 yıllarını Türk sinemasının Gençleşme Dönemi’nin başlangıcı sayarak, ‘Türk Sineması Gençleşiyor’⁴⁰⁵ başlığını açar.

1970’li yıllarda, Türk sinemasında ‘ulusal’, ‘islami’ düşünce akımlarının etkisiyle yapılan filmlerle; ‘konfeksiyon’, ‘masal’, ‘babalar ve çocuklar’, ‘arabesk’ olarak sınıflandırdığı sinemaları anlatır. Aynı yıllarda ‘Yılmaz Güney Dönemi’ olarak adlandırdığı yeni bir dönemden söz eder.⁴⁰⁶

⁴⁰² Özön. **Ön ver.**, s. 13-23.

⁴⁰³ Özön. **Ön ver.**, s. 13.

⁴⁰⁴ Özön. **Ön ver.**, s. 20.

⁴⁰⁵ Özön. **Ön ver.**, 38-44.

⁴⁰⁶ Özön. **Ön ver.**, s. 45-50.

1974'ten sonra yoğun olarak üretilen seks filmlerini, "Bir 'Garip' Sinema" olarak ele alır.

1970'li yılların sonu ile 1980'li yılların başlangıcında bireysel dönüşümler gerçekleştiren isimlere değinen Agah Özgüç, 'Dönüm Noktasındakiler' başlığı altında Zeki Ökten'in, Tarık Akan'ın, Şerif Gören'in, Sinan Çetin'in, Ömer Kavur'un, Müjde Ar'ın, Halit Refiğ'in, Bilge Olgaç'ın filmlerinden söz eder. Sıralanan isimler arasında yalnızca yönetmenler değil, adı sıkça anılan sinema oyuncularını da bulunmaktadır.

Agah Özgüç çalışmasında, 'yapımcı sineması' olarak adlandırdığı filmlerden de söz eder:

Biz, yarına kalması mümkün olmayan, ancak dönemi içinde tarihsel ve tecimsel özellikler taşıyan örnekler biçiminde altını çizdiğimiz "Beyaz Ölüm" gibi filmlere "yapımcı sineması"nın ürünleridir diyebiliriz biraz da...⁴⁰⁷

Agah Özgüç, 1984 sonrası, 'ikinci genç kuşak' sinemacıların önde olmasına dikkat çekerek öne çıkan yönetmenleri (Yavuz Turgul, Tunç Başaran, Yusuf Kurçenli) sayar.⁴⁰⁸ Bu dönemde '12 Eylül Filmleri' adı altında toplanabilecek filmlerden söz eder.

Agah Özgüç çalışmasını 1993'te yayınlamış olmasına karşın '1990'lı yılların sonlarında bir "yeni bunalımcı sinema" ortaya çıkacaktır.⁴⁰⁹ yorumunda bulunur. Çalışmasının daha sonraki bölümünü de genel anlamda Türk sinemasının sorunlarına ilişkin öznel düşüncelerine ayıran Özgüç, 'Beyaz Sinema Akımı'ndan söz eder.⁴¹⁰

Çalışmasının son bölümünde, 100 filmlik seçkiyi 'Ve 100 Film'⁴¹¹ başlığı altında filmlerin künyelerini ve konularının özetlerini vererek sıralar.

⁴⁰⁷ Özön. **Ön ver.**, s. 60.

⁴⁰⁸ Özön. **Ön ver.**, 63-66.

⁴⁰⁹ Özön. **Ön ver.**, s. 67.

⁴¹⁰ Özön. **Ön ver.**, s. 69.

⁴¹¹ Özön. **Ön ver.**, s. 72-159.

1960'a kadar, genel olarak Nijat Özön'ün dönemlendirmesine yakın bir iz süren Giovanni Scognamillo ise 1960-1986 yılları arasında, Türk sinemasında 'kriz dönemi'nin yaşandığını savunur. 1986'nın sonuna gelene kadarki Türk sinema tarihini genel açıdan ele alırken üst ve alt başlıklar kullanır. Yakın dönem Türk sinema tarihyazımını aşamasına gelindiğinde ise tek tek isimler üzerinden hareket etmektedir.

Türk sinema tarihinin, üç temel dönemde incelendiği Giovanni Scognamillo'nun 'Türk Sinema Tarihi'nde alt ve yan başlıklar şöyledir:

1. bölüm: 1896-1959 Hazırlık Dönemi

1. SİNEMATOGRAF TÜRKİYE'DE

İLK SİNEMACILAR: WEINBERG'DEN UZKINAY'A / FUAT UZKINAY / SEDAT SİMAVİ / İLK FİLMLERİMİZ VE KAYNAKLARI / AHMET FEHİM / ŞADİ FİKRET KARAGÖZOĞLU

2. MUHSİN ERTUĞRUL

MUHSİN ERTUĞRUL SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ / YURTDIŞI DENEYİMLERİ (1916-1926) / İSTANBUL'DA BİR SİNEMACI

3. SESSİZ DÖNEMDE YAPIM VE GÖSTERİM

4. BATIDAN GELENLER VE DİĞERLERİ

MÜNİR HAYRİ EGELİ / HA-KA FİLM / FERDİ TAYFUR / FARUK KENÇ / ŞADAN KAMİL / BAHA GELENBEVİ / TURGUT DEMİRAĞ / AYDIN ARAKON / ÇETİN KARAMANBEY / VEDAT ÖRFİ BENGÜ / ŞAKİR SIRMALI

5. FİLM ENDÜSTRİMİZİN GELİŞİMİ

(Giovanni Scognamillo, 125. sayfadan başlayarak-128. sayfaya kadar film künyelerini ve konularını veriyor.)

6. SİNEMACI DEDİKLERİMİZ

ÖMER LÜTFİ AKAD / ATIF YILMAZ (BATİBEKİ) / METİN ERKSAN / OSMAN F. SEDEN / MEMDUH ÜN / ORHAN M. ARIBURNU / MUHARREM GÜRSES

2. bölüm: 1960-1986 Kriz Dönemi

7. BİR DÖNEMİN KRONOLOJİK ANATOMİSİ (1960-1986)

(Çalışmanın 159. sayfasından 188. sayfasına kadar, zamandizinsel olarak film künyeleri, konuları sıralanmıştır)

8. SİNEMACILAR KUŞAĞI

Ö. LÜTFİ AKAD / ATIF YILMAZ / METİN ERKSAN / HALİT REFİĞ / OSMAN F. SEDEN / MEMDUH ÜN

9. YENİ KUŞAK

TARIK DURSUN KAKINÇ / ZEKİ ÖKTEN / FEYZİ TUNA / FERİT CEYLAN / TUNÇ BAŞARAN / REMZİ JÖNTÜRK / ERDOĞAN TOKATLI / BİLGE OLGAÇ / DUYGU SAĞIROĞLU / ALP ZEKİ HEPER

10. TİCARİLİK VE ÖTESİ

Ele aldığı isimler arasında gruplandırmaya gider:

Konuyu ve kişileri toparlamak açısından bu yönetmenleri, hayli keyfi de olsa dört ana gruba ayırabiliriz:

- a) Yapımcı yönetmenler
- b) Oyuncu yönetmenler
- c) Teknisyenler
- d) Ve diğerleri⁴¹² s.273

YAPIMCI YÖNETMENLER

MUZAFFER ARSLAN / TURGUT DEMİRAĞ / SÜREYYA DURU / YILMAZ DURU / ERTEM EĞİLMEZ / SEMİH EVİN / MELİH GÜLGEN / TÜRKER İNANOĞLU / NEVZAT PESEN / HULKİ SANER / ÜMİT UTKU

OYUNCU YÖNETMENLER

TÜRKAN ŞORAY / KARTAL TİBET / ZEKİ ALASYA / CÜNEYT ARKIN

TEKNİSYENLER

ERTEM GÖREÇ / NEJAT SAYDAM / ÜLKÜ ERAKALIN / ARAM GÜLYÜZ / MEHMET DİNLER VE ZAFER DAVUTOĞLU / YILMAZ ATADENİZ / ÇETİN İNANÇ / NATUK BAYTAN / ORHAN AKSOY / TEMEL GÜRSU / ÜMİT EFEKAN / ORHAN ELMAS

⁴¹² Scognamillo. **Ön ver.**, s.273.

ESKİ DÖNEMDEN KALANLAR VE DİĞERLERİ

11. YILMAZ GÜNEY'DEN YENİ SİNEMAYA

ZEKİ ÖKTEN / ŞERİF GÖREN / YAVUZ ÖZKAN / ERDEN KIRAL / ALİ ÖZGENTÜRK / KORHAN YURTSEVER / SİNAN ÇETİN / ÖMER KAVUR / TUNÇ OKAN

VE DİĞERLERİ

BAŞAR SABUNCU / NESLİ ÇÖLGEÇEN / YAVUZ TURGUL / NİSAN AKMAN / YUSUF KURÇENLİ / ÜMİT ELÇİ VE ATILLA CANDEMİR / YÜCEL ÇAKMAKLI

12. KAYNAKLAR, TÜRLER VE ETKİLER

EDEBİYAT UYARLAMALARI

ÇİZGİ ROMANLAR

POLİSİYELER

WESTERN

YERLİ KAYNAKLAR

YERLİ ÇİZGİ ROMANLAR

DİNİ FİMLER

YABANCI FİLM UYARLAMALARI

3. bölüm: 1987-1998 Dönemi:

13. KRİZ YILLARI

Giovanni Scognamillo, yeni bir 'geçiş dönemi'nden söz eder:

1987-1989 dönemi bir şeylerin, hatta pek çok şeyin elden gittiğini ve dahasının da gideceğini gösteren bir geçiş dönemidir.⁴¹³

14. ORTA KUŞAKTAN KALANLAR

MEMDUH ÜN / HALİT REFİĞ / SÜREYYA DURU / ERTEM EĞİLMEZ / ATIF YILMAZ / TUNÇ BAŞARAN / YÜCEL ÇAKMAKLI / SİNAN ÇETİN / NESLİ ÇÖLGEÇEN / ÜMİT ELÇİ / ŞERİF GÖREN / ÖMER KAVUR / ERDEN KIRAL / YUSUF KURÇENLİ / TUNÇ OKAN / MUAMMER ÖZER / ALİ ÖZGENTÜRK / YAVUZ ÖZKAN / BAŞAR SABUNCU / YAŞAR SERİNER VE ERDOĞAN

⁴¹³ Scognamillo. **Ön ver.**, s. 367.

TOKATLI / İRFAN TÖZÜM / YAVUZ TURGUL / MESUT UÇAKAN / ARTUN YERES / TUNCA YÖNDER / NİSAN AKMAN / BİLGE OLGAÇ / ORHAN AKSOY / ORHAN ELMAS / ŞAHİN GÖK / MELİH GÜLGEN / NEJAT SAYDAM / ERTEM GÖREÇ / CÜNEYT ARKIN

15. YENİ YÖNETMENLER KUŞAĞI

ENGİN AYÇA ŞAHİN KAYGUN / YAVUZER ÇETİNKAYA / ZÜLFÜ LİVANELİ / ORHAN OĞUZ / MUZAFFER HİÇDURMAZ / REHA ERDEM / MAHİNUR ERGUN / SELİM İLERİ / BARIŞ PİRHASAN / FÜRÜZAN / FEHMİ YAŞAR / BARBRO KARABUDA / CANAN GEREDE / IŞIL ÖZGENTÜRK / OĞUZHAN TERCAN / MUSTAFA ALTIOKLAR / ERSİN PERTAN / İSMAİL GÜNEŞ / CEMAL GÖZÜTOK / SEÇKİN YAŞAR / OSMAN SINAV / MEHMET TANRISEVER / SEMİR ASLANYÜREK / BİKET İLHAN / YEŞİM USTAOĞLU / RAGİP TARANÇ VE FAİK KARTELLİ / KUTLUĞ ATAMAN / ZEKİ DEMİRKUBUZ / CANAN EVCİMEN İÇÖZ / TOMRİS GİRİTLİOĞLU / HANDAN İPEKÇİ / FAİK AHMET AKINCI / NURİ BİLGE CEYLAN / REİS ÇELİK / FERZAN ÖZPETEK / DERVİŞ ZAİM

VE DİĞERLERİ

16. OLAYLAR VE KONULAR

FİLMLERİMİZDE ANLATILAN YÖNETMENLER

SİNEMAMIZDA KADIN ERKEK İLİŞKİLERİ

TÜRK SİNEMASINDA KADIN SORUNLARI

TÜRK SİNEMASINDA 1990'LARDAKİ DEĞİŞİM

17. İKİBİNLİ YILLARA KISA BİR BAKIŞ

Giovanni Scognamillo,

...bu kitaptaki amacımız bitip tükenmeyen film adlarını sıralamak değil, bir sinemanın tarihsel açıdan anatomisini ortaya koymak ve bu anatomik-tarihsel çalışmanın içinde Türk sinemasını meydana getirenlerin özel çabalarını belirtmektir.⁴¹⁴

⁴¹⁴ Scognamillo. *Ön ver.*, s. 117.

demekle birlikte, film adlarını zamandizinsel olarak sıralamaktan kurtulamamıştır. Çekilen her filmin ve yönetmenin adını anma çabası içindedir.

BYEGM de 1970'ten sonrası çekilen filmlerin ve yönetmenlerin, alınan sinema ödüllerini 10'ar yıllık dönemler halinde 2003 yılına kadar listelemektedir. 2003 yılından sonra 2007 mayıs ayına kadar, her yılın sinema filmlerinin, yönetmenlerinin, sinema etkinliklerinin listelendiği görülmektedir. Giovanni Scognamillo'daki çekilen her filmin ve yönetmenin adını anma çabası BYEGM'nün çalışmasında da söz konusudur.

Türk sinemasının yakın dönemini ele alan çalışmalar tarandığında yine temalandırma yaklaşımının kullanıldığı görülmektedir. Söz konusu çalışmalar:

Şükran Esen, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, Beta Basım, 2. Basım, İstanbul, Haziran 2000.

Nigar Pösteği, **1990 Sonrası Türk Sineması**, Es Yayınları, İstanbul, Ocak 2004.

Atilla Dorsay, **Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları**, Remzi Kitabevi, 1. Basım, İstanbul, Aralık 2004.

Alim Şerif Onaran-Bülent Vardar, **20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması**, Beta Basım, 1. Basım, İstanbul, Temmuz 2005.

Şükran Esen'in çalışmasının başlığında doğrudan 'tarih' kavramı kullanılmıyorsa da 'İkinci Baskı İçin Önsöz' de 'çalışmanın 'sinema tarihi' meraklılarına seslendiği'⁴¹⁵ belirtilmektedir.

Şükran Esen de Türk sinema tarihi üzerine yapılan her çalışmada olduğu gibi ilk Türk filmine ilişkin var olan kuşkulardan söz etmektedir. Nijat Özön'ün dönemlendirmesini Şükran Esen de benimsemiştir. 1970'li yıllar için, daha önce yazılmamış bir adlandırmayla karşılaşılır: Genç Türk Sineması Dönemi.

⁴¹⁵ Şükran Esen, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, (İstanbul: Beta Basım, 2000), s. IX.

1970'ler Türk siyasal ve toplumsal yaşamında çalkantılı ve önemli yıllardır. Genç Türk Sineması Dönemi diye adlandırılan bu dönemde sinema, iki ayrı uçtaki filmlere yönelmiştir. Bir yanda ticari amaçlı seks filmleri, diğer yanda özellikle Genç Yönetmenlerin çektiği toplumcu filmler.⁴¹⁶

Çalışma, o zamana kadar yazılmayan dönemlerden, 1980'li yılları ele almayı amaçlamaktadır.

Çalışmada, Türk sinemasının toplumsal bir 'misyon'u olduğu ön kabulüyle hareket edilmektedir. 'Bu çalışmamızda bizim amacımız, 1980'li yıllarda Türk sinemasının toplumsal olaylara yaklaşımını incelemek, misyonunu gerçekleştirip gerçekleştirmediğini araştırmaktır.'⁴¹⁷ 'Misyon'un ne olduğu ya da olması gerektiği hakkında, herhangi bir açıklama yapılmıyorsa da bölüm adlandırmalarından hareketle 'kadın hakları'na ilişkin bir misyonun aranmış olduğundan söz edilebilir.

Çalışmanın 'giriş' bölümünde, ele alınan konuyla ilgili kavramların tanımlarının verilmesinden hareketle, sinema ve sanat kavramlarının açıklandığı 'Sinema Nedir?', 'Sanat Nedir?', 'Toplum Nedir?' ve 'Toplumsal Olay Nedir?' başlıklarına ulaşılır. Bu bölümlerde, sinemanın en önemli özelliğinin sanat olduğunun kabul edildiği vurgulanmaktadır.⁴¹⁸ Ancak, sanatsal ölçüt olarak nelerin kullanıldığından söz edilmemektedir. Yalnızca 'sinemasal yetkinlikler'in göz önünde bulundurulduğu vurgulanmıştır. Bu noktada 'yetkinlik ölçütleri'nin açıklanması beklenebilir.

Şükran Esen, 1980'li yıllardaki sinemanın tarihini yazmaktan çok, Türkiye'de, toplumsal anlamdaki değişimlerin, sinemaya yansımalarını ele almaktadır. Bu anlamda, öne çıkan konular olarak 'kadın', 'iç göç', 'arabesk kültürü', 'toplumsal eleştiri' belirlenerek, bunlar hakkındaki filmler ele alınmıştır.

⁴¹⁶ Esen. **Ön ver.**, s. VIII.

⁴¹⁷ Esen. **Ön ver.**, s. 2

⁴¹⁸ Esen. **Ön ver.**, s. 6.

Şükran Esen, ‘Türk Sinema Tarihinde “Sinemacılar Dönemi” 1949’da Lütfi Ömer Akad’ın “Vurun Kahpeye” adlı filmiyle başlatılmaktadır.⁴¹⁹ demektir. Daha önce de vurgulandığı üzere film, Nijat Özön tarafından da 1949 olarak tarihlendirilmişse de Sinemacılar Dönemi’nin başlangıcı 1950 olarak kabul edilmektedir. Bu noktada, olay olarak, Akad’ın filmi ele alındığında 1949 yılı baz alınmakta; ancak sadece yıllar üzerinden konuşulduğunda 1950 yılı benimsenmektedir.

Şükran Esen’in çalışmasında 1980 öncesi için Giovanni Scognamillo’nun deyişiyle geleneksel Türk sinema tarihi benimsenmiş, 1960’lı yıllardaki film sayıları için de Giovanni Scognamillo’nun Türk Sinema Tarihi kaynak olarak gösterilmiştir.⁴²⁰

Çalışmanın geri kalan bölümü, 1980’li yıllardaki Türk filmlerinde kadının ele alınışına odaklanmaktadır: 1981’den başlayarak her yıl için çekilen kadın filmlerinin çözümlemesi yapılmıştır. İlerleyen bölümlerde göç, kent temalı ve ‘arabesk’ kavramı altında ele alınan filmlerden söz edilmiştir. Özellikle arabesk filmler için, 1980-1990 yıllarını kapsayan zamandizinsel bir sıralama verilmiştir.⁴²¹

‘Türk Sinemasında Siyasal ve Toplumsal Eleştiri Filmleri’ne ayrılan son bölümde Şükran Esen, Türk sinemasında yeni bir dönemden söz eder: ‘Türk Sinemasında Umut’la Başlayan Dönem’.⁴²²

Şükran Esen’in çalışması, önsözde her ne kadar sinema tarihi meraklılarına sesleniyorsa da üzerine yoğunlaştığı konular açısından, sinemadan çok toplumsal anlamda öne çıkan konulardır. Çalışmada, sinemanın öncelikle bir sanat olarak kabul edildiği belirtilmesine karşın filmler, yalnızca toplumsal konulara yaklaşımı açısından ele alınmıştır.

⁴¹⁹ Esen. **Ön ver.**, s. 30.

⁴²⁰ Esen. **Ön ver.**, s. 32.

⁴²¹ Şükran Esen, s.153-158 arasında verdiği Arabesk Filmler Kronolojisi’ni, Agah Özgüç’ün 6 ciltlik Türk Filmleri Sözlüğü ve Beyazperde Dergisi’nin, Ocak 1990 tarihli ‘Türk Sinemasında 80’li Yıllar’ ekinde yer alan, 1988-1989 yılları film kronolojisinden derlediğini belirtmektedir.

⁴²² Esen. **Ön ver.**, s. 167.

Türk sinemasının yakın dönemini ele alan Nigar Pösteki de çalışmasında Türk sinemasının başlangıcı olarak 1914 yılını kabul etmiş; 1950’li yıllarla birlikte sinema dilinin oluşmaya başladığını belirtmiştir.⁴²³

Nigar Pösteki de Şükran Esen gibi Türkiye’nin 1980’den başlayarak 10’ar yıllık dilimler içindeki toplumsal yapısıyla ilişkilendirerek filmleri ele alır. Toplumsal değişimleri göz önünde tutarak filmlere yaklaşılması, filmlerin öneminin, toplumu ne kadar yansıtıp yansıtmadığıyla orantılıymış gibi bir izlenim yarattığı düşünülebilir. Kuşkusuz, toplumsal yarar/dönüşüm/yansıtma açısından da bir sinema tarihi yazılabilir. Ancak, filmlerin en önemli öğesinin, ele aldıkları konu olmadığı unutulmamalıdır.

Nigar Pösteki, 1990’lı yıllarda çekilen filmlerin konularına göre dağılımını verir:⁴²⁴

Suçlu Filmleri: Eşkîya, Karışık Pizza, Laleli’de Bir Azize, Leopar’ın Kuyruğu, Ağır Roman, Gemide.

Politik Filmler: Işıklar Sönmesin, Siyabend ile Heco, Mem ü Zin, Bekle Dedim Gölgeye, Uzlaşma, Babam Askerde, 80. Adım, Hoşçakal Yarın, Leopar’ın Kuyruğu, Gülün Bittiği Yer, Karartma Geceleri, Çözümler.

Kadın Filmleri: Cazibe Hanım’ın Gündüz Düşleri, Sarı Tebessüm, Mum Kokulu Kadınlar, Kaçıklık Diploması, Bir Kadının Anatomisi, Sekizinci Saat, İki Kadın, Kiraz Çiçek Açıyor, Madde 438, Düş Gezginleri, Tersine Dünya, Gün Ortasında Karanlık.

Kent İnsanı Anlatan Filmler: Dönersen Islık Çal, Gece, Melek ve Bizim Çocuklar, Lola ve Bilidikid, Tabutta Rövasata, Robert’s Movie, Laleli’de Bir Azize, Gemide, Ağır Roman, Karışık Pizza.

Beyaz Sinema: Minyeli Abdullah 1-2, Yalnız Değilsiniz, Sonsuza Yürümek, İskipli Atıf Hoca, Bize Nasıl Kıydınız, Beşinci Boyut.

Oryantalist Motifli ve Tarihsel Filmler: Hamam, Harem Suare, Cumhuriyet, İstanbul Kanatlarımın Altında, Kuşatma Altında Aşk, Kahpe Bizans.

⁴²³ Nigar Pösteki, **1990 Sonrası Türk Sineması**, (İstanbul: Es Yayınları, 2004), s. 7.

⁴²⁴ Pösteki. **Ön ver.**, s. 51-66.

Aşk Filmleri: Yumuşak Ten, Kız Kulesi Aşıkları, Kuşatma Altında Aşk, Kayıkçı, Güle Güle.

Çocuk Filmleri: Zıkkımın Kökü, Piano Piano Bacaksız, Hollywood Kaçakları, Babam Askerde.

1990'lı yıllarda gösterime giren filmler sıralandıktan⁴²⁵ sonra aynı açıdan 2000'li yılların Türk sineması da ele alınır. Listeleme, 2003 yılının ilk beş ayını içermektedir.

2000'li Yıllarda Çevrilen Filmlerin Konularına Göre Dağılımı:⁴²⁶

Politik Filmler: Filler ve Çimen, Melekler Evi, Oyunbozan, Deliyürek, Dokuz, Hiçbir Yerde, Dava-Doz, Fotoğraf, Deli Yürek: Bumerang Cehennemi, Büyük Adam Küçük Aşk, Acı Gönül, Maruf, O da Beni Seviyor, Melekler Evi.

Komedi Filmleri: Ömerçip, Abuzer Kadayıf, Komser Şekspir, Fasulye, Abuzer Kadayıf, Oyunbozan, Vizontele, Mumya Firarda, Kolay Para, Son, Şeytan Bunun Neresinde, Rus Gelin, O Şimdi Asker, Ömerçip.

Aşk Filmleri: Yeşil Işık, Gönderilmemiş Mektuplar.

Tarihsel Motifli Dönem Filmleri: Şarkıcı, Vizontele, O da Beni Seviyor, Şellale, Acı Gönül, Derviş, Abdülhamid Düşerken.

Çocuk Filmleri: Sır Çocukları, Abuzer Kadayıf, Büyük Adam Küçük Aşk, Ömerçip

Filmlerin konularına ilişkin değerlendirmelerin ardından 1990'dan başlayarak yönetmenler gruplandırılarak ele alınır:⁴²⁷

1-Eski Dönem Sinemacıları: Atıf Yılmaz / Halit Refiğ / Memduh Ün

⁴²⁵ Pösteki. **Ön ver.**, s. 67-86.

⁴²⁶ Pösteki. **Ön ver.**, s. 87-92.

⁴²⁷ Pösteki. **Ön ver.**, s. 103-143.

2-Orta Kuşak Yönetmenler: Ömer Kavur / Tunç Başaran / Yavuz Turgul / Şerif Gören / İrfan Tözüm / Yavuz Özkan / Sinan Çetin / Ali Özgentürk / Orhan Oğuz / Erden Kıral / Yusuf Kurçenli / Zeki Ökten

3-Yeni Kuşak Yönetmenler: Zeki Demirkubuz / Nuri Bilge Ceylan / Mustafa Altıoklar / Ferzan Özpetek / Reis Çelik / Cemal Gözütok / Barış Pirhasan / Derviş Zaim / Serdar Akar / Kudret Sabancı / Yeşim Ustaoglu / Reha Erdem / Ersin Pertan / Seçkin Yasar / Handan İpekçi

4-TRT Kökenli Yönetmenler: Tomris Giritlioğlu / Canan Evcimen İçöz / Ziya Öztan

Nigar Pösteki, çalışmasının sonunda, finansal sorunlar açısından Türk sinemasına bakar ve 1990'lı yıllarda çeşitli kurumlarca, finansal anlamda desteklenen filmleri sıralar:⁴²⁸

Eurimages Destekli Filmler

TRT Destekli Filmler

ATV Destekli Filmler

Kanal 6 Destekli Filmler

Kanal D Destekli Filmler

Show TV Destekli Filmler

TGRT Destekli Filmler

Nigar Pösteki, Türk filmlerini finansal açıdan ele alarak, Türk sinema tarihinde ekonomik anlamda ilk değerlendirmeyi yapmıştır.

Atilla Dorsay'ın 'Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları, Türk Sineması 1990-2004' başlıklı çalışması, tarihyazımı bağlamında ele alınabilecek bir diğer çalışmadır. Türk sinemasının 1990'lı yıllarıyla 2000'lerin ilk dört yılının filmlerinin sıralaması yapılır. Çalışma, söz konusu yılların film sözlüğü olarak da değerlendirilebilirse de sıralamadaki alfabetik yaklaşım dışında, daha önceki tarihyazımlarından çok farklı bir yöntem izlenilmemiştir. Filmlerin künyeleri sıralanarak kısa bilgiler verilmiş, sonra da filmin gösterimi sırasında hakkında yine yazarın kendisi tarafından yazılan bir eleştiri yazısı eklenmiştir.

⁴²⁸ Pösteki. **Ön ver.**, s. 155-161.

Atilla Dorsay, Türk sinemasının ele aldığı dönemi hakkında kapsamlı bir çalışma sunma iddiasında değildir. Üstelik bu amaçla, ‘daha birçok sinema yazarının, tarihçisinin, toplumbilimcinin de çaba göstermesi’⁴²⁹ gerektiğini savunmaktadır.

Atilla Dorsay, sinema tarihyazımı açısından çok önemli bir soru yöneltir: ‘Türk sinemasının 1990-2004 arasındaki serüvenini özetleyen ve filmlerde ortak olarak görülebilecek nitelikler var mıdır, varsa nelerdir?’⁴³⁰ Böylesi bir çalışmanın, ‘makro düzeyde bir toplumbilimci ya da sanat tarihçisi bakışı gerek’liğini vurgulayan Atilla Dorsay kendisini, yönetmenlerin ve filmlerin dökümünü yapmakla sınırlar.⁴³¹

Orta Kuşak: Gören, Ökten, Kavur, Kırıl, Başaran ve Özkan, Tözüm, Kurçenli, Turgul, Özgentürk, Çetin, Pertan ve Diğerleri.

Kadın Yönetmenlerimiz: Bilge Olgaç, Işıl Özgentürk, Canan Gerede, Handan İpekçi, Biket İlhan, Seçkin Yaşar, Yeşim Ustaoglu, Tomris Giritlioğlu.

Yeniler Geliyor: Pirhasan, Erdem, Çelik, Zaim ve Ataman s.19

Bir Atımlık Barut: Fehmi Yaşar, Oğuzhan Tercan, Gani Müjde, Umur Turagay, Turgut Yasalar, Ümit Ünal, Faruk Aksoy, Ercan Durmuş, Savaş Ay.

Sinemaya Ömür Verenler: Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Serdar Akar, Kudret Sabancı, Tayfun Pirselimoglu, Kazım Öz, Semih Kaptanoğlu.

Popüler Sinema Ustaları: Mustafa Altıoklar, Ömer Vargı, Çağan Irmak, Ezel Akay, Aydın Sayman, Ümit Cin Güven, Durul ve Yağmur Taylan Kardeşler.

‘Beyaz Sinema’cılar ve Belgeciler: Mesut Uçakan, İsmail Güneş, Tolga Örnek, Ömer Ali Kazma

⁴²⁹ Atilla Dorsay, **Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları, Türk Sineması 1990-2004**, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004), s. 9.

⁴³⁰ Dorsay. **Ön ver.**, s. 17.

⁴³¹ Dorsay. **Ön ver.**, s. 17-20.

Atilla Dorsay, çalışmasında Türkiye dışından gelen yönetmenlerin, Türklere ait konuları anlattığını belirtir. ‘Menekşe Koyu ile Barbro Karabuda, Derviş’le Alberto Rondelli, Fırsat’la Paxton Winters, Gönümdeki Köşk Olmasa ile Elisabeth Rygard gibi...⁴³²

Türk sinemasının ele alındığı dönemsel bir çalışmada, Türklere ait konuları ele alan yabancılardan söz edilmesi ‘Türk sinema tarihyazımının içine neler dahil edilmeli? Neler dışarıda bırakılmalı?’ sorularını akla getirebilir.

Diğer taraftan, durumun tersi de düşünülebilir. Bu konuyu, Atilla Dorsay, ‘Ve de Dışarıdaki Türkler’ başlığı altında ele alır (Başer, Özpetek, Fatih Akın).⁴³³

Atilla Dorsay, ele aldığı 15 yılın filmlerinin türsel olarak da değerlendirilebileceğini düşünürse de bunu yapmaya gönüllü değildir. ‘Ama bu, öylesine uzun ve ayrıntılı bir çaba olur ki, pek girişmek istemiyorum’ dese de genel bir değerlendirme yapmadan geçemez:

Komediler / Dram, Melodram, Aşk Filmleri / Sosyal Sinema ve Dönem Filmleri / Beyaz Sinema, Tez Filmleri ve Uygulamalar / Yeni Usul Cinsellik, Klasik Gerilim / Hiçbir Kalıba Sığmayan Filmler, Ve Geriye Kalanlar⁴³⁴

Atilla Dorsay, ‘Hiçbir Kalıba Sığmayan Filmler’ başlığı altında topladığı Usta Beni Öldürsene, Aaay, Ateş Üstünde Yürümek, Şahmaran, Gizli Yüz, Akrebin Yolculuğu, İz, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Gemide, İtiraf, Ağır Roman, İnat Hikâyeleri adlı filmleri diğer filmler arasında öne çıkarır⁴³⁵ olarak değerlendirmektedir. Ancak, ‘öne çıkmak’ derken nelerin ölçüt alındığı belirsizdir.

Atilla Dorsay’ın çalışması, 1990-2004 yıllarında gösterime giren filmlere ilişkin öznel değerlendirmeleriyle devam eder. ‘15 Yılın Ödülleri’ alt başlığında Türk sinemasında

⁴³² Dorsay. **Ön ver.**, s. 21.

⁴³³ Dorsay. **Ön ver.**, s. 21.

⁴³⁴ Dorsay. **Ön ver.**, s. 21-24.

⁴³⁵ Dorsay. **Ön ver.**, s. 23.

ödül alan filmlerin sıralanması beklenirken ‘Bunların hepsini tarayıp bulmak ve eksiksiz bir tablo çıkarmak zor, ama doğrusu ilginç olurdu.’⁴³⁶ denilerek tam bir liste sunulmadığı görülür.

Atilla Dorsay, çalışmasında tarihsel bir süreci ortaya koymaktan çok –böyle bir iddiası da yoktur- kendi eleştiri yazılarını derlediği bir çalışma ortaya koymaktadır. ‘Kimi Filmler Niye Yok?’ altbaşlığında ‘güme giden’⁴³⁷ ‘bilgisayarda uçan yazılar’⁴³⁸, olduğu belirtilmektedir. 1989-2004 yılları arasındaki film eleştirilerine yer verdiği çalışmada 1990-2004 yıllarının filmleri zamandizinsel olarak sunulmuş, filmler yıldız verilerek değerlendirilmiştir.

Türk sinemasının yakın dönemini ele alan en son çalışma 2005 yılında yayınlanan Alim Şerif Onaran ve Bülent Vardar tarafından yazılan ‘20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması’dır.

Onaran ve Vardar da Türk sinemasının doğum tarihi olarak, 14 Kasım 1914’ü kabul etmektedir.⁴³⁹

Çalışmanın, 1994 ile 2002 yılları arasında gösterime girmiş 119 Türk filmi kapsadığı belirtilmektedir. Filmler yıllara göre başlıklandırılarak sıralanmıştır. 1994 yılından başlayarak 2002 yılına kadar filmler

A-Gösterime Giren Filmler

B-Yapılmakta Olan ve Gösterime Giren Filmler

C-Yapılmakta Olan ve Gösterime Giremeyen Filmler

başlıkları altında her filmin künyesi verilip konusu aktarıldıktan sonra, film hakkındaki bir eleştiri yazısı eklenerek zamandizinsel bir sıralama yapılmıştır.

⁴³⁶ Dorsay. **Ön ver.**, s. 24.

⁴³⁷ Dorsay. **Ön ver.**, s. 25.

⁴³⁸ Dorsay. **Ön ver.**, s. 26.

⁴³⁹ Alim Şerif Onaran - Bülent Vardar, **20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması**, (İstanbul: Beta Basım, 2005), s. V.

2.2.3. Türk Sineması Tarihyazımının Kapsadıkları

Çok açık bir biçimde, konusu, ‘geçmiş’le ilgili olan tarihyazımında zaman, tarihin sürekli değişen, bununla birlikte, dönüştüren ögesidir. Her tarihyazımının, ‘olayların bilinebilir olduğu’ önkabülüne gereksinimi var. Bununla birlikte, yapıları gereği kuşku duyulması gereken bir nitelik taşıyan tarihyazımı kaynaklarının değerlendirilmesi, biçimsel olarak geriye dönük bir yordayış izliyorsa da konu, her zaman günceldir. Üzerinde hâlâ birlik sağlanamayan ‘ilk Türk filmi’ tartışmalarında olduğu ya da James Card’ın da vurguladığı, ‘ilk sinemacıların sürekli olarak yeniden keşfedileceği’⁴⁴⁰ gibi.

Türk sinema tarihini anlatan çalışmaların incelenmesi sonucunda elde edilen verilerle, aralarındaki benzerliklerle farklılıklar, daha önceki bölümlerde ele alınan, sinema tarihyazımındaki değişimler ve ortaya konan yaklaşımlar doğrultusunda incelendiğinde, aşağıda sıralanan başlıklar altında değerlendirme yapılabilir:

i) Türk sineması tarihyazımının bulunduğu aşama: 1950’de Card’ın, sinema tarihyazımında ‘eski moda tarih’; 1977 yılında da Charles F. Altman’ın ‘sinema tarihyazımında *kim, ne, nerede, ne zaman* sorularının sorulup gerçeklerin *saptandığı* birinci aşama’⁴⁴¹ değerlendirmeleri, varolan Türk sineması tarihyazımını özetler niteliktedir. Türk sineması tarihçileri de ilk sinema tarihçileri gibi, buldukları ‘gerçek’leri iletme denemesindedirler. Çalışmalar, *kim(ler)in, nerede, ne zaman, ne* çektğine ilişkin bilgileri sıralamakla ve bunlara öznel yorumlar eklemekle yetinmektedir.

Dolayısıyla, Card’ın ve Altman’ın açıklamalarından hareketle Türk sineması tarihyazımı, hâlâ birinci aşamadır ve eski moda tarih anlayışını sürdürmektedir.

1977’de Altman, sinema tarihyazımında ‘ikinci aşama’dan söz etmektedir:

⁴⁴⁰ Card. **Ön ver.**, p. 287.

⁴⁴¹ Altman. **Ön ver.**, p. 1.

Film tarihi, ikinci aşamaya ulaşmıştır: *kim, ne, nerede* ve *ne zaman* sorularından *nasıl* ve *neden* sorularına; gerçekleri *saptamaktan*, gerçekleri *açıklamaya* geçtik.⁴⁴²

.Allen ve Gomery'e göre de 'tarih yazmak, sadece gerçekleri aktarmayı değil, yargıyı gerektirir.'⁴⁴³

Türk sineması tarihyazımında *nasıl* ve *neden* soruları yanıtlanmamakta, sinemasal gerçeklerin *açıklanması* üzerinde durulmamaktadır. Dolayısıyla, Türk sineması tarihyazımı, birinci aşamada kalmıştır.

ii) Türk sineması tarihyazımında zaman algısı: Türk sinema tarihini yazmak, çekilen tüm filmlerin doğrusal bir zamandizin içerisinde sıralanması olarak algılanmaktadır. Gösterime giren tüm filmlerin künyelerinin yıllara göre listelenerek, olay örgüsünün verilerek, üstüne bir iki metinsel yorumun eklendiği görülmektedir. Dolayısıyla, Türk sineması tarihyazımında, gösterime giren her filmin yazılması, üstelik sözü edilen her filmin, yazar tarafından izlenmiş olması gerekmektedir.

Kuşkusuz, söz konusu sinema tarihyazımı olduğunda, filmlerin izlenilmesinin, öncelikli koşul olduğu yaygın olarak kabul edilmektedir. Ancak, zaman ilerledikçe artan film sayısı düşünüldüğünde, bu koşulun yerine getirilmesi zorlaşacaktır. Bu sorun, sinema tarihyazımında, daha 1970'li yıllarda dile getirilmiştir: 'Gerçekten, bir sinema tarihçisi, yüzlerce filmi içeren bir dönemin tümünün tarihinin üstesinden nasıl gelebilir?'⁴⁴⁴

1985 yılında, sinema tarihyazımına ilişkin görüşlerinde Allen ve Gomery, amaçlarının, sinema tarihini zamandizinsel bir biçimde yazmak olmadığını özellikle belirtmektedirler.⁴⁴⁵

⁴⁴² Altman. **Ön ver.**, p. 1.

⁴⁴³ Robert C. Allen and Douglas Gomery. **Ön ver.**, p. iv.

⁴⁴⁴ Petric. **Ön ver.**, p. 23.

⁴⁴⁵ Robert C. Allen and Douglas Gomery. **Ön ver.**, p. iii.

2000’li yıllarda Cinema Journal dergisinde de vurgulanan ‘zamandizinsel tarihyazımının yetersizliği’, Türk sineması tarihyazımında sorun olarak görülmemiş, doğrusal zamandizin izlenerek, filmler sıralanmıştır.

iii) Türk sineması tarihyazımında çeşitlilik: Amerikan sinema tarihyazımında 1970’li yılların sonunda artık, her birinin kendi konusu ve yöntemi olan, film yapımıyla ve dağıtımıyla ilgili farklı bir varsayıma dayanan, kendi değerlendirmesi, kendi kanonu, kendi dönemlendirmesi olan okullar söz konusudur.⁴⁴⁶

Türk sineması tarihyazımında ise hâlâ, Nijat Özön’ün Türk Sineması Kronolojisi’ndeki dönemlendirmesi, hemen her çalışmada kullanılmaktadır. Doğal olarak çalışmalarda Türk sinema tarihi üzerine söylenenler, birbirinin tekrarıdır.*

David Bordwell’in ‘tarih, kendini tekrar etmez; tarihçiler birbirini tekrar ederler’⁴⁴⁷ sözünü vurgulayarak belirttiği üzere, tarihyazımı süreci, bilgi / belge biriktirmekten daha fazlasını içermektedir.⁴⁴⁸ Bordwell’e göre, ‘Kalıp Anlatım’lı, ‘Temel Hikâye’sini oluşturan ve 1930’lara kadar genel anlamda kabul edilen uluslararası film biçem tarihi, yeni bir dönemlendirmenin ve yeni kanon oluşumlarının sunulduğu Maurice Bardéche ile Robert Brasillach’ın⁴⁴⁹ çalışmasıyla 1938’den sonra, yeniden yazılmaya başlanmıştır. Ancak, Türk sineması tarihyazımında, birbirini tekrar eden çalışmalarla yetinilerek çeşitlilik yaratılmamıştır.

⁴⁴⁶ F. Altman. **Ön ver.**, p. 1-2.

* bkz., Agah Özgüç, **Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler**, (Ankara: Yılmaz Yayınları, 1990); Gülseren Güçhan, **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, (Ankara: İmge Kitabevi, 1992); Oğuz Makal, **Sinemada Yedinci Adam: Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayları**, (İzmir: Ege Yayıncılık, 1994); Alim Şerif Onaran, **Türk Sineması I**, (Ankara: Kitle Yayınları, 1994).

⁴⁴⁷ Bordwell. **Ön ver.**, p. 73.

⁴⁴⁸ Bordwell. **Ön ver.**, p. 59.

⁴⁴⁹ Maurice Bardéche and Robert Brasillach, **The History of Motion Pictures**, trans. Iris Barry (New York: W. W. Norton/Museum of Modern Art, 1938. <http://www.questia.com/read/513653> erişim tarihi, 18.07.2008.

iv) Türk sineması tarihyazımında dönemlendirme: Sinema tarihyazımlarında, her dönemlendirmenin yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini düşünen Altman,

İki film tarihçisi, tek bir dönemlendirme üzerine görüşbirliğinde olmayacak(tır) ve benim sunduğum dönemlendirme de daha sonra sunulacak olanlar da sadece kişiseldir.⁴⁵⁰

diyerek, sinema tarihyazımında dönemlendirme konusuna dikkat çekmektedir.

Sinema tarihinde dönemlendirme bağlamında, iki bölümden oluşan bir yaklaşımı ortaya koyan Altman'ın,

1. analitik bir süreçle her tarih yazım yöntemi kendi materyallerini değerlendirmeli, kendi Amerikan film tarihini geliştirmeli ve er geç kendi dönemlendirmesini türetmelidir.
2. sentez süreciyle genel tarihçiler, tutarlı bir bütünlük içinde bu analizleri yapılandırır. Böylece, her farklı dönemde, bir sonraki her filmin tarihsel açısı ile bağlantılı karmaşık ilişkiler ağı keşfedilir.⁴⁵¹

sözlerinden hareketle, sinema tarihyazımının önemli öğelerinden biri olan 'dönemlendirme' üzerine, Türk sineması tarihyazımında çok eğilinmemiştir. Nijat Özön'ün sunduğu dönemlendirmesi ölçüt alınarak ilerleyen yıllar için de benzer tarzdaki dönem eklemeleri yapılmıştır. Dolayısıyla, Türk sinema tarihyazımında birbirinden bağımsız bir yaklaşımla yapılan dönemlendirmeler söz konusu değildir.

v) Türk sineması tarihyazımında tutarlılık: Sinema tarihyazımında Altman'ın vurguladığı bir diğer konu olan sinemasal olaylar arasında tutarlılığın kurulması⁴⁵² noktasında da Türk sineması tarihyazımı, gevşek bir bağlantı ortaya koymaktadır. Olaylar arasında bir 'tutarlılık teorisi'⁴⁵³ kurulamamaktadır.

⁴⁵⁰ Altman. **Ön ver.**, p. 23.

⁴⁵¹ Altman. **Ön ver.**, p. 23.

⁴⁵² Altman. **Ön ver.**, p. 2.

⁴⁵³ Altman. **Ön ver.**, p. 2.

Türk sineması tarihyazımında aynı dönem adlandırmalarının kullanıldığı görülmektedir. Tiyatrocular Dönemi, Geçiş Dönemi, Sinemacılar Dönemi hemen her çalışmada yer almaktadır. Aynı adla anılan dönemler, birbirlerine yakın yıllarla belirlenmelerine karşın, farklılıklar göstermektedir. Benimsenen dönemlerin, başlangıç ve bitiş yıllarının belirtilen olaylarla ya da kişilerle kurulan ilişkisi, her zaman, dönem adını çok da açımlayıcı nitelikte değildir. Dönemlendirmelerin başlangıç ve bitişleri bazen kişilere (yönetmenlerin tiyatro kökenli olup olmaması gibi özelliklere); bazen toplumsal dönüşümlere (cumhuriyetin ilan edilmesine); bazen de siyasal olaylara (27 Mayıs ihtilaline) göre belirlenmiştir. Tümüyle kişilere, tümüyle olaylara, tümüyle filmlere dayalı tutarlı bir ölçüt kullanılmamıştır.

İlerleyen yıllar için, Türk sineması tarihyazımında örneklerine rastlanılan ‘yeni / genç kuşak sinemacılar dönemi’ gibi yeni adlandırmalar da genel-geçer bir özellik taşımaktadır. Zaman ilerledikçe her yeni kuşak, eskiyeceğinden ‘eski, orta, yeni’⁴⁵⁴, yepyeni sinemacı kuşağı⁴⁵⁵ gibi, adlandırmalar bir süre sonra anlamını yitirmektedir.

vi) Türk sineması tarihyazımında film anlatısı: Robert C. Allen’in sinema tarihyazımında vurguladığı önemli bir nokta, tarihyazımında anlatısallık kavramıdır. Altman’ın sözlerini anımsatır bir şekilde *nasıl* ve *ne* sorularıyla ilgili olan ‘tarihsel anlatı’ ile *nasıl*, *ne* ve *neden* sorularıyla ilgilenen ‘anlatı tarihinin yazımı’ farkına değinen Allen’a göre ‘sadece zamandizinsel olaylardan bir anlatı örgüsü oluşturmak tarih yazmak değil, bir öykü anlatmak olabilir.’⁴⁵⁶

John Sundholm’un vurguladığı filmin, öncelikle ve sadece ‘bir anlatı makinesi’ olmadığı görüşü,⁴⁵⁷ Türk sineması tarihyazımında göz önünde bulundurulmamaktadır. Söz konusu yaklaşım, yalnızca metne odaklanma eğilimindedir. Yapımların kurumsal ve kültürel bağlamları üzerinde ayrıntılı incelemeler ortaya konulmamaktadır.

⁴⁵⁴ Dorsay (2004). **Ön ver.**, s.16-19.

⁴⁵⁵ Scognamillo. **Ön ver.**, s. 437.

⁴⁵⁶ Allen (1980). **Ön ver.**, p. 28.

⁴⁵⁷ SundHolm. **Ön ver.**, p. 107.

Dolayısıyla Türk sineması tarihyazımı, ‘filmlerin tarihi olarak film tarihi’⁴⁵⁸ düzeyindedir.

Sinema tarihyazımında ilgilenilmesi gerektiğini düşündüğü dört anahtar kavram sunan Steven J. Ross’un ‘metin, içerik, alımlama (izleyici araştırması) ve dil (jargon)’⁴⁵⁹ vurgu noktalarından hareketle, Türk sineması tarihyazımında daha çok metinsel, biraz da içerik açısından yaklaşımların egemen olduğu söylenebilir. İzleyici araştırmaları ise gösterime giren filmlerin gişe başarıları ya da ulusal / uluslararası ödülleriyle sınırlandırılmış görünmektedir. Bu anlamda, küresel iletişim ve pazar ekonomisi konularının öne çıkması beklenebilirse de Türk sineması tarihyazımı, doğrudan bu konuya eğilmekten çok, Hollywood sinema sektörünün olumsuz etkisinden yakınmakla yetinmektedir. Yaşanan küresel ve elektronik değişimlerin, Türk sinemasını da etkilediği⁴⁶⁰ dillendirilmekte; ancak *nasıl* ve *neden* soruları net bir biçimde yanıtlanmamakta, yalnızca filmlerin anlatsal özelliklerine değinilmektedir.

vii) Türk sineması tarihçileri: Kuşkusuz, hiçbir zaman, bize ‘arı’ olarak gelmeyen tarihsel olgular, her zaman kayıt tutanın zihninden kırılarak yansılar. Bu noktada, Carr’ın ‘bir tarih eseri ele alınınca, ilk ilgilenilecek, içindeki olgular değil, onu yazan tarihçi olmalıdır’⁴⁶¹ düşüncesi önem kazanmaktadır.

Sinema tarihyazımında, tarihçilerin yaklaşımları üzerinde durulmuştur. Timothy J. Lyons’un, 1972’de ‘*auteur*’ tarihçi; klasik yaklaşım(cı)lar; teknolojiciler; stüdyo merkezli yaklaşım(cı)lar; kültürel tarihçiler olmak üzere beş başlık altında değerlendirdiği sinema tarihçilerini,⁴⁶² Robert Sklar 1990’da, üç kuşakla açıklamaya çalışır. Sklar’a göre ilk kuşak, artyetişimi gazetecilikten, arşiv çalışmalarından, film yapımından, iş dünyasından beslenen ve akademik olmayan bir kuşaktır ki bu kuşak,

⁴⁵⁸ James Chapman, Mark Glancy and Sue Harper. **Ön ver.**, p. 3.

⁴⁵⁹ Ross. **Ön ver.**, p. 130.

⁴⁶⁰ Sklar (2004). **Ön ver.**, pp. 134-138.

⁴⁶¹ Carr. **Ön ver.**, s.26.

⁴⁶² Lyons (1972). **Ön ver.**, p. 102.

üniversitelerde film tarihi ve eleştirisi öğretmeye başlayarak 1960'larda akademik bir artyetişimi olan küçük bir bilimsel topluluk kurmuştur. İkinci kuşak, edebiyat çalışmaları, felsefe, sanat tarihi gibi insan bilimlerinden gelerek 1970'lerde dergiler yayımlamaya, konferanslar düzenlemeye, en önemlisi de akademik öğrenim programları oluşturmaya başlamışlardır. Ardından gelen üçüncü kuşak, doktora programları düzeyinde yeni akademik çalışmalar üretecek yeterliliğe ulaşılmasını sağlamıştır.⁴⁶³

Türk sineması tarihçilerinin art yetişi, Sklar'ın değerlendirmesi ölçüt alınarak bakıldığında çeşitli bir görünüm ortaya çıkmamaktadır. Her ne kadar, son dönemde, akademik art yetişi olan kişilerce yazılan Türk sinema tarihleri söz konusuysa da ortaya çıkan tarih çalışmaları, filmlerin zamandizinsel sıralanmasından ya da toplumsal olaylarla ilintili tematik sınıflandırılmalarından oluşmaktadır. Diğer taraftan, erken dönem Türk sineması tarihçileri, Sklar'ın ilk kuşak tarihçileri gibi değerlendirilebilir. Ortaya koydukları Türk sinema tarihine ilişkin değerlendirmeler de sinema tarihyazımının nesnesi olan filmlerle ilgili 'bireysel' görüşlerine dayanmaktadır. Tıpkı, Edward Buscombe'nin kaygıyla yaklaştığı değerlendirmeler olan, Everson'ın sinema tarihi çalışmasındaki "*Stronheim'in 'Foolish Wives'ı (Aptal Karılar) 'ağızda ekşi bir tat' bırakır*" ya da "*Sessiz ve sesli film arasındaki fark, resim ve fotoğraf arasındaki fark gibidir.*" tarzındaki anlatımlarla Türk sineması tarihyazımında da karşılaşılmaktadır. Örneğin G. Scognamillo'nun, "*... çaresizlik, sevgi gibi duygular sayesinde Türk sinemasına farklı bir şeyler getirmişti.*"⁴⁶⁴ diyerek somut bir veri koymaması; A. Dorsay'ın, filmdeki ağır çekimleri işaret ederek "*... filme bir bale havası veriyor.*"⁴⁶⁵ benzeri anlatımları Türk sineması tarihyazımında sıkça kullanılmaktadır. Buscombe, bu tür çalışmaların akademik bir yayınevi tarafından basılmasına, 'uzmanlarca' desteklenmesine, biraz da şaşkınlıkla dikkat çekmektedir.⁴⁶⁶ Filmin gösterime girmesinin ardından, yazarın film hakkındaki görüşlerini yayın organlarında

⁴⁶³ Sklar (1990). **Ön ver.**, 14-15.

⁴⁶⁴ Scognamillo. **Ön ver.**, s. 418.

⁴⁶⁵ Dorsay (2004). **Ön ver.**, s.32.

⁴⁶⁶ Buscombe (1979). **Ön ver.**, p. 11.

yayınlanması ve sonrasında bu yazıları derleyerek bir Türk sinema tarihi çalışması ortaya koyması, yukarıda örnek verilen anlatımların çokça bulunmasına neden olmaktadır.

Bir (en fazla iki) kişi tarafından yazılan Türk sinema tarihlerinin de birçok alanın uzman görüşüne gereksinimi olduğu göz ardı edilmektedir. Var olan Türk sineması tarihyazımı, yanlış olmasa da yazarının bilimsel olmaktan çok, öznel değerlerini temsil ettiği için eksik ya da her ‘şey’den biraz eklenerek çok parçalı bir yaklaşımla ortaya konulmaktadır.

Sinema tarihçisi gerçekleri aktarırken, *nasıl, neden, ne zaman ve nerede* sorularını da yanıtlamalıdır. ‘Film tarihçisi, sinemanın geçmişiyile ilgili bu soruları yanıtlamak için yalnızca bir *film uzmanı* değil, aynı zamamnda, bir o kadar da *tarih uzmanı* olmalıdır.’⁴⁶⁷

viii) Türk sineması tarihyazım türleri: Sinema tarihyazımı konusuna, yürütülen dersler ve derslerde yararlanılan sinema tarihi kitapları üzerinden yaklaşan Allen, kendi sinema tarihi dersinde kullandığı, dört sinema tarihyazımı türünden söz eder: ‘estetik, ekonomik, teknolojik, toplumsal’⁴⁶⁸.

O güne kadar yazılan sinema tarihi kitaplarıyla ilgili öğrencilere yönelttiği sorular da sinema tarihyazımına daha kapsamlı ya da daha farklı bir bakış getirilebilmesi açısından anlamlı görünmektedir:

Bu kitap neden yazıldı? Temel tezi nedir? Çalışmada, fark edebileceğiniz felsefi, estetik ya da politik etkilemeler nelerdir? Yazarın kullandığı kaynak araçların türü nedir? Bu kaynak araçlar sorulan soruya uygun cevaplar mıdır? Yazar tarafından kararlaştırılan / belirlenen rasgele etkenler içinde, düzen bulabiliyor musunuz?⁴⁶⁹

⁴⁶⁷ Robert C. Allen and Douglas Gomery. **Ön ver.**, p. 5.

⁴⁶⁸ Allen (1980). **Ön ver.**, p. 26.

⁴⁶⁹ Allen (1980). **Ön ver.**, p. 27.

Yöneltiren sorular, Türk sinema tarihi kitapları üzerinden yanıtlanmaya çalışıldığında, Türkiye’de film yapımının zamandizinsel olarak ortaya konulmasının amaçlandığı görülmektedir. Çalışmaların, yazarın ‘sinema sanatı’na ilişkin görüşleriyle ve ‘sinemasal anılarıyla’ çevrelenmiş ‘kişisel bir görünüm’ sunduğu ve sanatsal söylem dışında, estetik, ekonomik, teknolojik, toplumsal vb. farklı tarihyazım türlerine örnekler vermediği görülmektedir.

ix) Türk sineması tarihyazımında sanatsal bakış: Türk sinema tarihi kitaplarında, sinemaya bakışta, sanatsal bir söylem öne çıkmaktadır. Bu anlamda, filmlerden bazıları ‘önemli’ kılınmaktadır. Söz konusu önemli filmler, çoğunluğun temsilcileri değildir ve bu filmlerin, ayrıntıları üzerinde durulmaktadır. Bir anlamda, ‘auteurs’ filmler olarak değerlendirilme yaklaşımı söz konusudur. Anaakım ve tecimsel filminden çok ‘sanat sineması’ dizgesinde konumlandırılırlar.

Türk sineması tarihyazımında yararlanılan kaynaklar, filmlerin anlatısına dayalı temasal sınıflandırmalardan oluşan olay örgüleriyle, yapımı gerçekleştiren film ekibine, özellikle yönetmene ve oyunculara ilişkin biyografilerle sınırlıdır. Söz konusu yaklaşım, sanat tarihyazımının başlangıcı olarak kabul edilen Vasari’nin yöntemine benzemektedir. Bugün, sanat tarihyazımı, ‘Her sanat kendi kalıntılarından, her tarih kendi yıkıntılarından beslenir: Bunlar, bir yıkımdan geriye kalan izlerdir.’⁴⁷⁰ diyen Didi-Huberman tarafından disiplinlerarası (transdisipliner)⁴⁷¹ olarak nitelendirilmektedir ki bu anlamda sinema tarihyazımının, birçok disiplinin uzmanlık bilgisine sahip kişilerle ortak çalışılmaya gereksinim duyduğu söylenebilir.

x) Türk sineması tarihyazımında yabancı etkiler: ‘Dışarı’dan gelen bir buluş olan sinemanın bu topraklardaki tarihinin yabancı film gösterimleriyle başlatılması olasıdır; ancak Türk sineması tarihyazımında, genelde başlangıç ölçütü olarak film çekiminin alındığı görülmektedir.

⁴⁷⁰ Akay. **Ön ver.**, s.32.

⁴⁷¹ Akay. **Ön ver.**, s.27.

Sinema tarihyazımında, ülkelerin sinemaları arasındaki etkileşimin başlangıçta, çokça göz ardı edilmesi Ron Mottram'a göre, 'tarihçilerin birçoğunun zamandizinsel sıralama ve ülkeye göre kategorilendirme'yle yetinmesinin bir sonucudur. Çeşitli ulusal sinemalardaki hareketler, film biçemleri, kendi içlerinde kalmamış, birbirlerini etkilemiştir; ancak bu ortak etkileşimlerin boyutlarının izi sürülerek yapılan saptamalar, epeyce sınırlı kalıntılarla belgelenmiştir.⁴⁷² Yabancı filmlerden etkilenildiği çokça dillendirilen Türk sineması tarihyazımında da böylesi etkileşimlere ancak, değinilmiştir; söz konusu etkileşimlerin izinin sürüldüğünü söylemek zordur.

xi) Türk sineması tarihyazımında yöntem: Sinema tarihyazımında tek bir doğru yöntemin olmadığı, her modelin kendine özgü iyi ve kötü yanlarının bulunduğu özellikle belirtilmektedir. Tarihsel dönem ya da tür için, geçerli sinemasal verileri ve klasik filmlerin sinemasal yapısının yeterli bir açıklamasını sağlayan tek bir çözümlenmeli / eleştirel film tarihyazımı olmadığını savunan Vlademir Petric için bu tür tarihyazımları, ancak bireysel film çalışmaları için yeterli görülebilir.⁴⁷³

Sinema tarihinin, diğer tüm tarihler gibi, bulunulan yer, zaman ve bakış açısına göre, daima yeniden yazılabileceği göz ardı edilmemelidir. İzlenen ama ardından unutulmuş filmler, bazen yeni bir güçle tekrar konuşur / konuşulabilir. Film arşivciliğinin öncülerinden Iris Barry'nin vurguladığı gibi, 'değişen filmler değil, bizleriz'.⁴⁷⁴

Sinema tarihyazımına bakışın, entelektüel bir disiplin⁴⁷⁵ olarak sorgulanması gerektiği düşüncesinden hareketle sinema tarihyazımının kuralları, yöntemleri, araştırma ölçütleri üzerine düşünülerek Türk sinema tarihi yeniden yazıldığında, çoklu bakışların yaratılacağı akla gelebilir. Yeni yöntem gereksinimi, kaçınılmaz görünmektedir. Tek başına filmlerin ya da bir yönetmenin, hatta bir ülkenin bütün filmlerini incelemek, sinema tarihyazımının küçük bir bölümünü oluşturmaktadır. Filmler birbirleriyle

⁴⁷² Mottram. **Ön ver.**, p. 3.

⁴⁷³ Petric. **Ön ver.**, p. 21.

⁴⁷⁴ Bowser (1974/75). **Ön ver.**, p. 2.

⁴⁷⁵ Usai (1994). **Ön ver.**, p. 3.

ilişkilendirilerek ele alınabilir. Kendi zamanlarından, diğer kültürel, sosyal, politik olaylardan ve düşüncelerden ayrı görülemeyen filmlerden hareketle sinema tarihyazımında temel sorun, tüm bu bilgileri bir araya getirmektir. Tek, mutlak bir çalışmayla çözümlenemeyecek bu sorun, aynı zamanda, filmlerin etiketlenmesi / sınıflandırılması sürecinin kaçınılmazlığı⁴⁷⁶ da ortaya koymaktadır. Dolayısıyla, film arşivciliği çalışmalarının da gözden geçirilmesi gerekmektedir. Lagny'nin de vurguladığı üzere, '... film tarihi, filmler olmadan incelenemez!'⁴⁷⁷

Filmlerin ve sözü edilen tüm bilgi / belgelerin elde olduğu varsayıldığında, sinema tarihyazımı için, 'seçim yapmak' temel soruna dönüşecektir. Jacques Ledoux, 'Seçime yaklaşımlarda, en azından bazı farklılıklar görmek istiyorum, biraz anarşi, çünkü bu, birçok filmin korunmuş olması için tek yoldur.'⁴⁷⁸ diyerek seçim süreciyle ilgili ilk çözüm önerisini 1974'te ortaya koymuştur. Yeni yaklaşım biçimleri yaratılarak farklı tarihyazımlarının ortaya konması, var olan yaklaşım sayısı kadar sinema tarihyazımı çeşidini doğuracak böylece, filmlerin seçiminde de çeşitli ölçütler kullanılarak, bir o kadar çok film de korunacaktır. Türk sinemasında üretilen film sayısının, çoklu bir seçim için zengin bir kaynak oluşturmadığı düşünülebilirse de gelecekte, varolan durumun çeşitleneceği düşünülerek hareket edilmesi gerektiği, şimdiden yordanabilir.

1974 FIAF Konferansı'ndan bu yana vurgulandığı gibi, eğer sinema tarihyazımı düzenlenmemişse, gerçekten kaotikse, o hâlâ sınılanması denenilen, diğerlerine göre yeni bir olgudur. Farklı disiplinlerden öğrenilecekler vardır. Hem eski sanatları kapsayan hem de bir kitle kültürü olarak işlevleri kendine özgü olan sinemanın tarihyazımının, erken dönem sinema geleneklerinin niteliklerini öğrenmiş eleştirmen ve bilim insanlarına sahip kendi okulları ve tarih yaklaşımları, kanonları, yöntemleri olacağı, birbirini tekrarlamayan bütünlükler kuracağı düşünülebilir. Gerçekleşmesi olası söz konusu tasarımda, Cinema Journal dergisinin sinema tarihyazımıyla ilgili sayısındaki

⁴⁷⁶ Kuyper. **Ön ver.**, p. 100.

⁴⁷⁷ Ein Gespräch mit Michéle Lagny, '... man kann keine Filmgeschichte ohne Filme betreiben!', **Matador**, (5/1/1996), p. 8, 5.

⁴⁷⁸ **Cinema Journal, Symposium on the Methodology of Film History, Special Issue**, Vol. 14, No. 2, (winter. 1974/75).

makalelerde değinilen vurgu noktalarının, Türk sineması tarihyazımında üzerine düşünülme konular olduğu söylenebilir.

Söz konusu vurgu noktalarından ‘disiplinlerarası bir söylem yaratma gerekliliği’ ve ‘uzmanlararası işbirliğinin sağlanması’ konularının üzerinde, Türk sineması tarihyazımında hiç durulmamış, ortaya konan Türk sinemasına ilişkin tarih çalışmaları, tek yazar tarafından ya da tek alanın söz sahibi kişileri tarafından yazılmıştır.

xii) Türk sineması tarihyazımında medya tarihi: Gelecekte, daha da farklılaşacak ve artacak olan teknolojik gelişmelerin hız kazandığı yaşanan çağda görsel, işitsel ve basılı araçların tarihi de sinema tarihyazımıyla ilintili bir konudur. Görsel, işitsel ve basılı araçların tarihinin bir noktada birleşmesi kaçınılmazsa da Thomas Elsaesser’in vurguladığı üzere, sinema, televizyon ve görsel-işitsel tarihin ayrımı da söz konusudur ve ‘medya arkeolojisi’ çalışmasını yaratır.⁴⁷⁹ Elsaesser’e göre, sayısal araçların (digital media) çözümlemesi, halen uygulandığı gibi, film çalışmalarının bir uzantısı olarak ele alınamaz.⁴⁸⁰ Doğrusal (linear) sinema tarihinde, sinemanın temelini oluşturan birçok ‘ebeveyni’ ve kimliğini tanımlayan ‘kardeşleri’ bulunmaktadır ki bunlar ‘fotoğraf tarihi’, ‘gösterim araçlarının tarihi’ ve 7. sanat olarak onu ayakta tutan ‘görsel keşifler tarihi’ olmak üzere üç ana koldan gelişir.⁴⁸¹ Elsaesser, sayılan kolların yan kolları arasında sesin, fonografin, radyonun, yayın dalgalarının, elektro-manyetik alanın tarihi gibi başka öğelerin de geçmişi yazarken göz ardı edilemeyeceğini düşünmektedir.⁴⁸² Bu noktada, değil zamandizinsel (chronological) bir tarihyazımı, ‘soy’a ilişkin (genealogical) tarihyazımı bile yeterli görünmemektedir; çünkü ‘soy’a ilişkin tarihyazımı, sinemasal, tele-görsel ve elektronik cihazların ancak kaydını tutabilir ama bu araçların birbirleriyle bağlantılı içerik kesişimlerinin anahtar benzerliklerini açıklayamaz. Hiçbir aracın, bir diğerinin yerine geçemeyeceğini vurgulayan Elsaesser, kültürel etkileşimleri, ekonomik işlevleri ve izleyici memnuniyetleri özellikleriyle

⁴⁷⁹ Elsaesser. **Ön ver.**, pp. 76-117.

⁴⁸⁰ Elsaesser. **Ön ver.**, p. 77.

⁴⁸¹ Elsaesser. **Ön ver.**, p. 85.

⁴⁸² Elsaesser. **Ön ver.**, p. 86.

birbirlerini besleyen; ancak birbirinden bağımsız bir şekilde var olan sinema, televizyon ve sayısal araçların ortak bağlarının nasıl tanımlanabileceğini ve çözümlenebileceğini sorar. Bu anlamda, sinema, televizyon ve internetin birbirleriyle ilişkisinin altını çizen ‘sistem kuramı’ yaklaşımının işe yarayabileceğini düşünmektedir.⁴⁸³ Dolayısıyla, erken dönem sinema tarihi çalışmaları içinde, daha önce sıraladığı ses, fonograf, radyo, yayın dalgaları, elektro-manyetik gelişimlerin de araştırılması gerekmektedir ki bu süreç de ‘medya arkeolojisi’ çalışmak demektir.⁴⁸⁴

Sinemanın araçlarını ve yukarıda sözü edilen tüm araçların kaynağının, Türkiye merkezli olmaması, ‘medya arkeolojisi’ çalışmalarında, yanı sıra sinema tarihyazımında Türkiye’de, bir uygulamalar ve araç kullanımının tarihiyle sınırlı kalınmasını doğurabilir. Genelde tüm araçların; özelde sinemasal araçların kullanımı açısından da bir Türk sineması tarihyazımı ortaya konulmamıştır. Söz konusu süreçte, ‘filmlerle diğer kültürel ürünler arasındaki uyarlama sorunlarını da içeren metinlerarasılık ilişkisinin’⁴⁸⁵; ‘tarihsel süreçte yaşanan değişikliklerin, çekilen filmlerin yapım ve gösterim aşamalarındaki etkilerinin belirlenmesi’⁴⁸⁶ göz ardı edilmiştir.

Türk sineması tarihyazımının kapsadığı ve dışarıda bıraktığı özelliklerden hareketle, Türk sineması tarihyazımında yer alabilecek olası başlıklar sıralanarak yeni bir yaklaşım ortaya konmaya çalışılacaktır.

2.3. Türk Sineması Tarihyazımı İçin Yöntem Arayışı

Edison’ın ve Lumière Kardeşler’in çalışmalarıyla basit, durağan görüntülerin hareket kazanarak yapılmış / kurgulanmış filme; sonrasında, yanılsama yaratan yapımlara; ardından anlatısal görüntülerin yanı sıra yorumsal durumlardaki gerçek belge-

⁴⁸³ Elsaesser. **Ön ver.**, p. 93.

⁴⁸⁴ Elsaesser. **Ön ver.**, p. 94-99.

⁴⁸⁵ Musser (2004). **Ön ver.**, p. 103.

⁴⁸⁶ Musser (2004). **Ön ver.**, p. 103-104.

görüntülerle ilgili belgesellere ulaşan⁴⁸⁷ filmin tarihsel serüveni, birçok alt başlık açılarak anlatılabilir. Dolayısıyla, gelinen noktada, sinema tarihyazımının da çeşitli alt başlıklardan oluşması gerektiği düşünülebilir.

Durağan görüntülerin hareketlendirilmesi çalışmalarına odaklanılarak, teknolojik bir buluşun tarihini anlatmaya başlayan sinema tarihyazımı, giderek sanatsal, kültürel, toplumsal, ekonomik koşulların da göz önünde bulundurulmasını gerektiren bir çalışma alanına evrilerek Altman'ın vurguladığı, *nasıl* ve *neden* sorularının yanıtlarını vermeye çalışan *açıklama* süreciyle ikinci aşamaya geçmiştir.⁴⁸⁸

Özellikle Amerikan sinema tarihyazımı, her birinin kendi konusu ve yöntemi olan, sinema yapım ve dağıtımıyla ilgili farklı bir varsayıma dayanan, kendi değerlendirmesi, kendi kanonu, kendi dönemlendirmesi olan okullara ayrılmıştır.⁴⁸⁹ Bu anlamda, sinema tarihyazımında, Edward Branigan'ın vurguladığı serüven tarihi, teknik tarih, endüstriyel tarih, ideolojik tarih gibi sinema tarihyazımı türlerinden söz edilmeye başlanmıştır.⁴⁹⁰

Sinema tarihyazımında, eski-yeni ya da birinci aşama-ikinci aşama karşılaştırmasında, 'bilimsel' ve 'bilimsel olmayan' kavramları, merkezde durmaktadır. Bu karşıtlık içerisinde:

<p><u>ESKİ</u> makro-tarih doğrusal-ilerlemeci zaman</p> <p>epik anlatı</p> <p>'Great Man Theory'</p>	<p><u>YENİ</u> mikro-tarih doğrusal-ilerlemeci olmayan zaman anlayışı (tarihsel akış tasarımı) epik değil, anlatı değil tarihsel bağlamda birey (kaynak sorunu)⁴⁹¹</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

⁴⁸⁷ Card. **Ön ver.**, p. 280.

⁴⁸⁸ Altman. **Ön ver.**, p. 1.

⁴⁸⁹ Altman. **Ön ver.**, p. 1-2.

⁴⁹⁰ Branigan (1979). **Ön ver.**, p. 29.

⁴⁹¹ Kusters. **Ön ver.**, pp 41-60.

kavramları söz konusudur.

Giderek, medya tarihyazımının bir alt başlığı olarak düşünülebilecek sinema tarihyazımının yanı sıra televizyon, radyo, internet vd. kitle iletişim araçlarının tarihleri ve onların yazımı da gündeme getirilmeye başlanmıştır. Bu noktada Thomas Elsaesser, ‘medya arkeolojisi’ olarak tanımladığı çalışmalara vurgu yapmaktadır.⁴⁹²

İnsana ve topluma ilişkin neredeyse tüm kavramlara değen apayrı bir yapı sunması nedeniyle geniş bir araştırma alanı yaratan sinemanın geçmişinin anlaşılması, anlatılması, geleceğe aktarılması; kısaca sinema tarihyazımı da oldukça karmaşık bir yapı sergilemektedir.

Sözü edilen gelişmeler doğrultusunda, genelde sinema tarihyazımı; özelde Türk sineması tarihyazımı için farklı vurgu noktalarından hareketle,

- A. Gösterim Öncesi
- B. Gösterim Aşaması
- C. Gösterim Sonrası
- D. Genel Sinema Tarihi

ana başlıkları oluşturulabilir. Her ana başlığın altında yer alabilecek alt konu başlığının tarihsel gelişimi izlenerek sinema tarihinin bütünlüklü ve tutarlı bir yazımı meydana getirilebilir. Son dönemde, Türk sineması tarihyazımında, sıralanacak başlıklara örnek oluşturabilecek çalışmalar ortaya konmuştur.

Aşağıda, Türk sineması tarihyazımına kazandırılması gerektiği düşünülen başlıklarla; diğer başlıklar, örnekleriyle sıralanmaya çalışılmıştır:

⁴⁹² Elsaesser. **Ön ver.**, p. 94-99.

A. GÖSTERİM ÖNCESİ

Yapım Süreci

Teknolojik Tarih teknolojik araçlar
Teknolojik sinema tarihyazımında, teknik araçların (zootrope, sinemada ses vb) icadının ve üretiminin tarihi ile söz konusu buluşları gerçekleştiren sinemacıların (Muybrigde, Lumiéere kardeşler vd.) tarihi baskın olacaktır.

Türk sineması tarihyazımında, film yapımı ve gösterimi sürecinde kullanılan teknolojik araçların yurtdışı kaynaklı olmaları nedeniyle, Türk sineması tarihyazımında teknolojik sinema tarihyazımının, yalnızca ‘uygulama’lar tarihi düzeyinde kalacağı varsayılabilir.

Kişiler Tarihi

senaryo yazarı/yazarları
yönetmen
oyuncular
teknik ekip

Filmin yapımında görev alan kişilerin ve görevlerinin öyküsü hakkında bilgi verilebilir. Örneğin, senaryo yazım süreci, oyuncu seçimi gibi film çekimine hazırlık aşamaları ve sinemacıların işlevlerinin tarihi yazılabilir.

Türk sineması tarihyazımında ‘yönetmenler tarihi’ne örnek olabilecek çalışmalar bulunmaktadır:

Akpınar, Ertekin. 10 Yönetmen ve Türk Sineması. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005.

Erakalın, Ülkü. Ülkü Erakalın. Antalya: 46. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayını, 2009.

Yaşamöyküsü Tarihi

yıldız isimler
önemli kişiler

Filmlerle ‘yıldız’laşan, kültleşen oyuncuların ya da farklı özellikleriyle önem kazanan diğer sinemacıların, sinema tarihindeki yerlerini de göz önünde bulunduran, ayrıntılı yaşamöykülerini anlatan tarihler yazılabilir.

Türk sineması tarihyazımında, ‘yaşamöyküsü tarihi’nin örneklerine rastlanmaktadır:

Scognamillo, Giovanni. **Türk Sinemasında Şener Şen**. İstanbul: Kabalı Yayınevi. 2005.

Sevinç, Seyhan. **Soğuk Bir Gazoz İster misin Yavrum Nuri Alço ve NARO ve Türk Sinemasının Son 30 Yılı**. İstanbul: Akın Kitap, 2005.

Evren, Burçak. **Sevda Ferdağ**. Antalya: 46. Uluslar arası Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayını, 2009.

İlyasoğlu, Evin. **Yalçın Tura**. Antalya: 46. Uluslar arası Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayını, 2009.

Pösteki, Nigar. **Fikret Hakan Eskimeyen Yeşilçamlı**. İzmit: Umuttepe Yayınları, 2009.

Kurumsal Tarih

yapımevleri
sinema salonları
çekim salonları

Filmlerin yapımını gerçekleştiren yapımevlerinin yanı sıra gösterimleri için kullanılan sinema salonlarının tarihsel süreci anlatılabilir. Yanı sıra film çekimi için kullanılan salonların tarihsel gelişimi anlatılabilir.

B. GÖSTERİM AŞAMASI

Dağıtım Süreci

Endüstriyel Tarih

tanıtım
sinema salonları
finansal bilgiler

Endüstriyel sinema tarihyazımı, film sektörünü oluşturan dinamiklere ilişkin (bilet satış oranları, filmlerin tanıtım bilgileri, sinema salonlarının yapısal özellikleri vb) bilgi ve belgelere de ulaşarak yazılabilir.

Türk sineması tarihyazımında, ‘tanıtım tarihi’ne örnek olabilecek çalışma:

İnanoğlu, Türker. **5555 Afişle Türk Sineması**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2004.

Yasal Tarih

devlet-sinema ilişkisi
sansür

Yasal sinema tarihyazımı, devlet kurumlarının sinema sektörüyle olan ilişkisini, sinemacılara verilen desteğin ya da uygulanan yaptırımların, düzenlenen yasaların tarihini anlatabilir.

Türk sineması tarihyazımında, ‘sansür tarihi’ne örnek olabilecek çalışma:

Burçak Evren, Hasan Bülent Kahraman, Aziz Nesin, Nijat Özön vd **Türk Sinemasında Sansür**. İstanbul: Kitle Yayınları, 2000.

C. GÖSTERİM SONRASI

Okuma Süreci

Teknik Tarih

çekim ölçekleri
kurgu
ışık
ses
müzik

Filmlerde kullanılan farklı, özel çekim tekniklerini belirlemeye ilişkin araştırmayı gerektiren teknik sinema tarihinde, filmlerde kullanılan ‘özel’ çekim, kurgu, ışık, ses vb. tekniklerin tarihsel gelişimi üzerinde durulabilir. Teknik sinema tarihi, bir yönetmenin ya da dönemin filmlerinde kullanılan teknikler hakkında bilgi verebilir.

Türk sineması tarihyazımında, ‘müzik tarihi’ne örnek olabilecek çalışma:

Ok, Akın. **Türk Sinemasında Film Müzikleri**. İstanbul: Arion Yayınevi, 1995.

Estetik Tarih

film ve diğer sanatlar
resim, edebiyat, müzik

Filmlerin, görsel olarak, resim sanatıyla; senaryo yazımı sürecinde edebiyatla ve hemen her filmde kullanılan müzikle olan ilişkisinin tarihi anlatılabilir.

Tür Tarihi

film türleri

Varolan film türlerinin tarihsel süreci anlatılabilir. Korku filmleri tarihi, romantik filmler tarihi vb.

Türk sineması tarihyazımında, ‘film türleri tarihi’ne örnek olabilecek çalışmalar:

Scognamillo, Giovanni ve Metin Demirhan. **Erotik Türk Sineması**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2002.

Scognamillo, Giovanni ve Metin Demirhan. **Fantastik Türk Sineması**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005.

Özgüç, Agah. **Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi**. İstanbul: +1 Yayınları, 2006.

Toplumsal Tarih

toplumsal gruplar
azınlıklar, kadınlar, etnik
gruplar

Toplumunu oluşturan etnik gruplar, kadınlar, çocuklar, eşcinseller vd. grupları anlatan filmlerin tarihsel süreci ele alınabilir. Bu tür tarihsel anlatımda, filmin toplumda yarattığı etkiden çok, toplumun filmdeki yansımalarının tarihsel sürecinden söz edilebilir. Toplumda yaşanan savaş, doğal afet, katliam, devrim, terör vb. gerçek olayların filmlerde nasıl sergilendiklerinin tarihi anlatılabilir. Bu tür sinema tarihyazımı, toplumla film arasındaki ilişkinin olumlu mu yoksa olumsuz mu olduğunun yanıtını verebilir. Filmler, toplumsal gerçekliği mi yansıtmaktadırlar yoksa olduğundan farklı mı göstermektedirler?

Türk sineması tarihyazımında, ‘toplumsal tarih’e örnek olabilecek çalışmalar:

Yücel, Müslüm. **Türk Sinemasında Kürtler**. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008.

Ögüç, Agah. **Türk Sinemasının Kadınları**. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008.

Toplumbilimsel Tarih

film ve toplum ilişkisi

Toplumsal tarihin aksine, sinemanın toplum üzerindeki etkisinin tarihsel süreci anlatılabilir.

Ritüel Tarihi

izleyici araştırmaları

İzleyicilerin film izleme alışkanlıklarının tarihi yazılabilir.

D. GENEL SİNEMA TARİHİ

Zamandizinsel Tarih

Zamandizinsel sinema tarihi, filmsel kanon içinde yer alan ‘başyapıt’ olarak nitelendirilen örnek filmler hakkında betimleyici ve tanıtıcı bilgiler içeren tarihyazımı

olarak değerlendirilebilir. Türk sineması tarihyazımında Giovanni Scognamillo'nun Türk Sinema Tarihi kitabı, zamandizinsel tarih türüne örnek gösterilebilirse de kanon kullanılmaksızın gösterime giren her filmi anıyor olmasından dolayı, katalog çalışmasına yaklaşmaktadır. Diğer taraftan, zamandizinsel sinema tarihi, her filminden söz ederek kataloğa yaklaştıklarında, sinema tarihi çalışmaları için bir başlangıç metni olarak önemli bir işlev kazanabilir.

Türk sineması tarihyazımında, zamandizinsel olarak, belli bir konu ekseninde tarihsel gelişimi anlatan çalışmalar bulunmaktadır:

Dorsay, Atilla. **Sinemamızın Umut Yılları 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar**. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1989.

Dorsay, Atilla. **12 Eylül Yılları ve Sinemamız 160 Filmle 1980-90 Arası Türk Sinemasına Bakışlar**. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1995.

Erakalın, Ülkü. **Yeşilçam'dan Son Yapraklar Belge ve Anılarla Türk Sinemasının Kırk Yılı**. İstanbul: Arıtan Yayınevi, 2000.

Arslan, Tunca. **1980 Sonrası Türk Sinemasında Akla Zarar Filmler**. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2009.

Esen, Şükran Kuyucak. **Türk Sinemasında Kilometre Taşları**. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.

Sinemayı oluşturan öğeler göz önünde bulundurularak oluşturulan yukarıdaki başlıkların, zamana ve mekâna göre çeşitlilik göstererek değişikliklere uğrayabileceği göz ardı edilmemektedir. Yanı sıra, sıralanan tüm başlıkları kapsayan, uzun soluklu çalışmalar yapılabileceği gibi, bir ya da birkaç başlık merkeze alınarak tarihsel sürecin yazılabileceği de düşünülmelidir.

Açıklanmaya çalışılan sinema tarihyazımı başlıklarının genel sıralaması aşağıda sunulmaktadır:

A. GÖSTERİM ÖNCESİ

Yapım Süreci

Teknolojik Tarih

Kişiler Tarihi

teknolojik araçlar

senaryo yazarı/yazarları

yönetmen

oyuncular

teknik ekip

Yaşamöyküsü Tarihi

yıldız isimler

önemli kişiler

Kurumsal Tarih

yapımevleri

sinema salonları

çekim salonları

B. GÖSTERİM AŞAMASI

Dağıtım Süreci

Endüstriyel Tarih

tanıtım

sinema salonları

finansal bilgiler

Yasal Tarih

devlet-sinema ilişkisi

Sansür

C. GÖSTERİM SONRASI

Okuma Süreci

Teknik Tarih

çekim ölçekleri

kurgu

ışık

ses

müzik

Estetik Tarih

film ve diğer sanatlar

resim, edebiyat, müzik

Tür Tarihi

film türleri

Toplumsal Tarih

toplumsal gruplar

azınlıklar, kadınlar, etnik

gruplar

Toplumbilimsel Tarih

film ve toplum ilişkisi

Ritüel Tarihi

izleyici araştırmaları

D. GENEL SİNEMA TARİHİ

Zamandizinsel Tarih

Seçilen sürece (gösterim öncesi, gösterim aşaması, gösterim sonrası) ve ele alınan özelliğe göre, Türk sinema tarihinin yeni bir dönemlendirmesi yapılabilir. Dönemlerin belirleyici öğeleri saptanarak, bu dönemleri temsil edebilen kişiler/olaylar/filmler seçilerek incelenebilir. Yeni film kanonları oluşturulabilir.

Türk sinema tarihinin yeniden yazımında, disiplinlerarası bir söylem yaratılarak uzmanlararası işbirliğinin sağlandığı bir çalışmanın, daha açıcı olacağı düşünülmektedir.

Sinemanın sadece filmlerden oluşmayan çok yönlü bir yapısı olduğu göz önünde bulundurularak sinemasal etkinliklerin, kurumların, yasaların, izleyici alışkanlıklarının, sinema endüstrisinin vd. tarihi yazılabilir.

3. SONUÇ VE ÖNERİLER

3.1. Sonuç

Sinema, öncesinde, ‘yeni’ olmanın beraberinde getirdiği; sonrasında, yarattığı alanlarla insana ve topluma ilişkin neredeyse tüm kavramlara değen apayrı bir yapı sunmaktadır. Tek bir inceleme alanı içinde değerlendirilip çözümlenemeyecek olan; dahası, ne kadar çok farklı açıdan bakılırsa bakılsın her an, dokunulmadan kalmış bir yanı bulunacakmış gibi görünen sinema, geçmişinin anlaşılması, anlatılması, geleceğe aktarılması konularında da geniş bir araştırma alanı yaratmakta; sinema tarihyazımı da giderek daha zorlayıcı bir yola girmektedir.

1920’lerin ikinci yarısıyla hareketli görüntünün; giderek, filmlerin tarihsel süreci kaleme alınmaya; 1950’lerle birlikte yazılmaya başlanan bu tarihler birbirleriyle karşılaştırılmaya; 1970’lerde yeni sinema tarihyazım yöntemleri aranmaya başlanmıştır. 2000’lere ulaşılan kadar sinema, tarihinin nasıl yazılması gerektiği konusunda daha olgun tartışmalar üretecek kadar yetkinleşmekle birlikte, karmaşık bir görünüm sergilemektedir.

Diğer taraftan, tüm insanlık eylemleriyle ilgilenen ve farklı tarih türlerinin doğmasını sağlayacak ‘yeni tarih’ anlayışıyla günlük yaşamın, sıradan insanın tarihi yazılmaya başlanmış ve bu süreçte ‘kültür tarihi’, kendi çalışma alanını yaratmıştır. Ağırlıklı olarak askeri, siyasi, toplumsal konuların ele alındığı geleneksel tarih anlayışının değinmediği, ulaş(a)madığı konuları ele alan kültür tarihinin ilk aşamasında günlük yaşamın, güzel sanatların ve edebiyat eserlerinin tarihi yazılmıştır. Dönemin düşünsel, sanatsal üretimleri arasındaki ‘eserle yaratıcısı, eserle dönemi ve aynı dönemin farklı eserleri arasındaki farklı ilişkiler’ ortaya konulmaya başlanmıştır. Böylelikle sanat tarihi çalışmaları görünürlük kazanmaya başlamıştır. Kültür tarihinin bir kolu olarak kabul edilen sanat tarihi, bugün, kendi yöntemleri, kendi tarihi, kendi inceleme konusu olan özerk bir disiplindir.

Tarihin çok kısa bir diliminde, tüm sanatların bileşiminin temelleri üzerinde yükselen sinema da salt bir sanat olarak ele alındığında, tarihi yazılırken, sanat tarihinin bir başka dalı gibi konumlandırılabilir. 1970’lerde, sinema tarihyazımı için yeni yöntem arayışına girildiğinde, öncelikle sanat tarihine başvurulmuş, sinema tarihyazımının ilk durak noktası, sanat tarihi olmuştur. Sanat tarihine gelene kadar da geleneksel tarihyazımından, kültür tarihine bir dönüşüm söz konusudur. Sinema tarihyazımının, ilk elde bağlantı noktaları olarak sanat tarihi ve kültür tarihi görülmektedir:



Şekil 4. Sinema tarihyazımının bağlantılı olduğu tarihyazımları

Sinema tarihyazımı, sinema çalışmalarının 1960’lı yılların sonunda akademik alanda özgül bir yer edinmesiyle önem kazanmıştır. Ancak, sinema çalışmalarında 1970’li ve 1980’li yıllar daha çok kuram ve eleştiri yılları olmuştur. Dolayısıyla, sinema tarihinin bütünlüklü olarak ele alınması gecikmiştir.

Bir uzmanlık alanı olarak sinema tarihyazımındaki tartışmalar, üç konuda yoğunlaşmaktadır:

1. Sanat tarihi açısından sinema tarihyazımı
2. Film arşivciliği açısından sinema tarihyazımı
3. Sinema tarihi dersleri açısından sinema tarihyazımı

1960’lı yılların sonuna kadar, estetik ve sanat tarihinin etkisinde kalan sinema tarihyazımı, bir sanat türünün evrimsel öyküsü biçiminde yazıldığında, sinema

tarihyazımının tek nesnesi, ‘film’ler olmakta ve ‘filmlerin tarihi olarak film tarihi’⁴⁹³ yazılmaktadır. Film estetiği tarafından tanımlanan yargılar topluluğu doğrultusunda, genellemelere, sınıflandırmalara ve bir anlatı tarzında sunulan dönemlendirmelere gidilmektedir.

Sinema tarihine sanatsal bakışta, sinemanın film dışında kalan diğer özellikleri ya tamamen göz ardı edilmekte ya da arka planda bırakılmaktadır. Sinemada kurumsallaşma, arşivcilik, gösterim süreci ya da izleyici etkinlikleri gibi diğer özellikler ele alınmamaktadır.

Sanat tarihyazımı ile sinema tarihyazımı arasındaki ortak bir kavram da ‘kanon’dur. Diğer sanatsal çalışmalardan bir biçimde ayrıcalıklı olduğu düşünölen eserlerin değerlendirilmesini; geçmişte kalmış böylesi eserlerin de yeniden değerlendirilmesini ve önemli görölen özelliklerine dikkat çekilmesini sağlayan kanonların, sinema ve sanat tarihyazımlarında önemli yerleri bulunmaktadır.

Oluşturulan film kanonlarına genel olarak bakıldığında tüm filmlerin bir hikâye anlattığı, giriş-gelişme-sonuç bölümlerinden oluşan anlatısal tarzda filmlere yer verdiği görölmektedir. Kısa, belgesel, deneysel filmler, kanon dışında bırakılmışlardır.

Kanon içerisinde yer alan eserler birer ‘klasik’ ya da ‘başyapıt’ düzeyine yükseltilerek, sinema tarihyazımı içerisinde mutlaka izlenmesi gereken ‘örnek film’ özelliği kazanmaktadır. Bu filmler, tekrar çalışmak, göndermede bulunmak, eleştirmek için kendilerinden önceki diğer filmlerden ayrılarak ayrıcalıklı başvuru kaynakları haline dönüşerek, sinema tarihyazımı içerisinde görece değişmez yerler edinmişlerdir.

Kuşkusuz sinema tarihi, filmler olmaksızın yazılamaz. Dolayısıyla filmlerin, gelecekte de izlenebilir kılınmaları, korunmaları gerekmektedir. Bu süreçte, film arşivciliği önem kazanmaktadır.

⁴⁹³ James Chapman, Mark Glancy and Sue Harper. **Ön ver.**, p. 3.

Sinema tarihyazımı çalışmaları ilerledikçe, yalnızca filme ulaşmış olmak yetersiz kalmış; onların çekim, yapım, dağıtım ve gösterimleriyle ilgili belgelere de ulaşılması gerekliliği önem kazanmıştır. Gelineen noktada, film arşivleri, görsel belgelerin olduğu kadar; kültürel belgelerin korunması amacını da taşımaktadır. Dolayısıyla, film arşivciliğinin belgeleri arasında, filmlerin üretim ve dağıtım belgeleri, yapım görüntüleri, dekor öğeleri, sahne donanımı, kostümleri, gösterim programları, sinema dergileri, filmcilere ait yazılı/görsel belgeler, tanıtım/duyuru yazıları, finansal belgeler, üretim programı, ödüller, yapım araçlarının teknik kullanım bilgileri, çekim ve gösterim araçları ve bunlarla ilgili olabilecek diğer bilgiler de yer almalıdır. Söz konusu süreç, kütüphanecilik ve müzecilik çalışmalarıyla da ilgilidir.

Filmlerin gelecek kuşaklara aktarılmasında, filmlerin kataloglandırılma işlemi de önem kazanmaktadır. Kataloglandırma, filmlerin sınıflandırılmaları, filmlere ilişkin bilgilerin başlıklandırılmaları yoluyla filmlere ulaşılması açısından, sinema tarihi yazımında önemli yararlar sağlayabilir.

1980'lerde, film arşivciliğinde yaygın olarak kullanılan 'nitrat beklemez' sloganıyla filmlerin korunmasına ilişkin kaygılar doğrultusunda çalışmalar yürütülmüştür. 1990'lı yılların sonunda, filmlerin 'görsel-işitsel miras' başlığı kapsamında değerlendirilebilecek bir türünden de söz edilmeye başlanmıştır. Bu noktada, kime ait oldukları bilinmeyen, dolayısıyla telif hakları da olmayan ve tecimsel olmayan, hem eski hem yeni haber filmlerine, endüstriyel ve eğitim amaçlı filmlere, etnografik filmlere, bağımsız filmlere, amatör yapımlara, hükümet filmlerine, reklam ve sponsor filmlerine, öğrenci çalışmalarına kadar birçok türü bulunan 'sahipsiz filmler' (orphan films), konusunun öne çıktığı görülmektedir.

Film arşivciliği çalışmaları, giderek daha çok sayıda ve türde film üretilmesi nedeniyle birçok altbaşlık kazanmaktadır. Bir yandan sinema tarihyazımı çalışmalarında kullanılacak kaynakları derlemesi açısından önemli bir görev üstlenirken; diğer yandan görsel-işitsel üretimlerin toplanarak 'kültürel miras'ın korunması açısından da önem kazanmaktadır.

Sinema tarihyazımı üzerine düşünölmeye başlandığından beri, sinema uzmanları ve öğrencileri ile sinema tarihi dersleri ve kitapları arasındaki etkileşim, film arşivciliği ile birlikte, en önemli konu olarak ele alınmaktadır.

Sinema çalışmaları, başlangıçta üniversite ders programlarında önemli bir konumda değildirdir: Üniversite öğrencilerinin sinema tarihi dersi kapsamında edindiği bilgiler, anekdotlarla sınırlı görünmektedir. Derslerde ele alınan sinema tarihi kitapları birbirini tekrar eden çalışmalar olarak anılmaktadır. Arthur Knight'ın 'The Liveliest Art'ı (1959), Terry Ramsaye'in 'A Million and One Nights'ı (1926), Lewis Jacobs'un 'The Rise of the American Film' (1939) vb.

1974 FIAF Montreal Konferansı'nda Vlademir Petric'in sunduğu 'Sessiz Sinemanın Görsel / İşitsel Tarihi' başlıklı program, ilk sinema tarihi ders programıdır. Program, 50'den fazla filmin tekrar tekrar izlenilerek incelenebilmesi için film arşivleriyle işbirliğini ve finansal açıdan desteklenmeyi gerektirmektedir.

Sinema çalışmalarının, akademik düzeyde ele alınmasıyla, varolan sinema tarihi kitapları da gözden geçirilmeye başlanmıştır. 'Nasıl bir film tarihi öğretiyoruz?' sorusu yanıtlanmaya çalışılırken, sinema tarihçisinin yeni tanımı da yapılmıştır. Artık sinema tarihçisi, yalnızca bir *film* uzmanı değil, aynı zamanda, bir o kadar da *tarih* uzmanı olmalıdır. Sklar'ın üçüncü kuşak olarak nitelendirdiği sinema tarihçileri bugün, doktora programları düzeyinde yeni akademik çalışmalar üretecek yeterliliğe ulaşılmasını sağlamıştır.⁴⁹⁴

Sinema tarihi derslerinde kullanılan sinema tarihi kitaplarının yaklaşımlarından hareketle estetik, ekonomik, teknolojik, toplumsal sinema tarihyazımı türlerinden söz edilmeye başlanmıştır. Sinema tarihyazımında tek bir doğru yaklaşımın olmadığı, her modelin kendine özgü iyi ve kötü yanlarının bulunduğu özellikle vurgulanmaktadır.

2000'li yıllara gelindiğinde, 'Ne tür bir sinema tarihi öğretiyoruz?' sorusu bağlamında sinema tarihi çalışmalarında beş temel eğilimden söz edilmektedir:

⁴⁹⁴ Sklar (1990). **Ön ver.**, pp. 14-15.

- (6) estetik/metinsel tarih
- (7) teknolojik tarih
- (8) film endüstrisi/ekonomik tarih
- (9) sosyo-kültürel tarih
- (10) tarihyazımı⁴⁹⁵

Her eğilimin de filmlerin anlatı yapısına dikkat edilerek deneysel, animasyon ya da belgesel olup olmadıklarına göre, farklı eleştirel yaklaşım yöntemleriyle ele alınabileceğine dikkat çekilerek ideolojik, feminist, auteurist, semiotik, formalist, postyapısalcı, yapıbozumcu, kültürel çalışmalar, bilişsel, anaakım, üçüncü dünya, geleneksel ya da geleneğe aykırı sinema tarihyazımları üzerine konuşulmaya başlanmıştır.

Sinema tarihçilerinin, film arşivcilerinin ve akademisyenlerin bir araya gelmesiyle, bilimsel konferanslarda üzerinde tartışılmaya başlanılan sinema tarihyazımının, bir uzmanlık alanı olduğu görüşü benimsenmiştir. Yapılan tartışmalardan, sinema tarihyazımına ilişkin şu sonuçlar çıkarılabilir:

1. **Değişmez, tek bir sinema tarihyazımı söz konusu değildir:** Sinema tarihi, bulunulan yer, zaman ve bakış açısına göre, daima yeniden yazılabilir. Farklı sorular, farklı yöntemleri gerektirmektedir. İzlenen ama ardından unutulmuş filmler, bazen yeni bir güçle tekrar konuşur/konuşulabilir. Her dönemin sinemasal olayları arasında farklı bağlantılar keşfedilebilir. Amerika film arşivciliğinin öncülerinden Iris Barry'nin vurguladığı gibi, 'değişen filmler değil, bizleriz'.⁴⁹⁶
2. **Sinema tarihyazımında, kim, ne, nerede, ne zaman sorularının sorulup sinemasal gerçeklerin saptanması, birinci aşamayı oluşturur:** İlk sinema tarihçileri, buldukları gerçekleri iletme denemesindedirler. Süreci, 1950'de

⁴⁹⁵ Tomasulo. **Ön ver.**, p. 110.

⁴⁹⁶ Bowser. **Ön ver.**, p. 2.

James Card sinema tarihyazımında ‘eski moda tarih’; 1977’de de Charles F. Altman, sinema tarihyazımında ‘birinci aşama’ olarak değerlendirmişlerdir.

3. Sinema tarihyazımında, *nasıl* ve *neden* sorularının da sorulup; sinemasal gerçeklerin açıklanmaya da başlanması ikinci aşamayı oluşturur: 1970’lerin sonlarından başlayarak özellikle ABD’de her birinin kendi konusu ve yöntemi olan, sinema yapım ve dağıtımıyla ilgili farklı bir varsayıma dayanan, kendi değerlendirmesi, kendi kanonu, kendi dönemlendirmesi olan çeşitli tarihyazımlarında sinemasal gerçekler yalnızca kaydedilmekle yetinmemiş farklı bakış açılarıyla açıklanmaya başlanmıştır.

4. ‘Yeni Sinema Tarihyazımı’ yaklaşımıyla, sinema tarihyazımında çeşitlilik başlamıştır: Sinema tarihyazımı, ‘eski’ ile ‘yeni’ karşılaştırması yapılabilecek aşamaya ulaşmıştır. Karşılaştırmada, ‘bilimsel’ ve ‘bilimsel olmayan’ kavramları merkezde durmaktadır. Pek çok bakış açısı, bu karşıtlık içinde yer alır:

<p>Eski makro-tarih doğrusal-ilerlemeci zaman</p> <p>epik anlatı ‘Great Man Theory’</p>	<p>Yeni mikro-tarih doğrusal-ilerlemeci olmayan zaman anlayışı (tarihsel akış tasarımı) epik değil, anlatı değil tarihsel bağlamda birey (kaynak sorunu).⁴⁹⁷</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

5. Sinema tarihyazımına ilişkin düşünceler uzmanlık dergilerinde yer almaya başlamıştır: 1994’te Film History dergisi ‘The Philosophy of Film History’ (Film Tarihi Felsefesi) sayısında; 1996’da Almanya’da yayınlanan Matador dergisi ‘Filmhistoriographie’ (Film Tarihyazımı) sayısında; 2004’te Cinema Journal, 44. sayısında yer verdiği yazılarla, doğrudan sinema tarihyazımı tartışmalarına yer vererek, sinema tarihyazımını bir uzmanlık alanı olarak ele almıştır.

⁴⁹⁷ Kuster. **Ön ver.**, pp 41-60.

6. Sinema tarihyazımında tarihsel dönemlendirme çeşitliliği söz konusudur:

Sinema tarihyazımında, birbirinden farklı tarihsel dönemlendirmelerle karşılaşmaktadır. Örneğin, Amerikan ve Dünya sinema tarihi için yaygın olarak benimsenen ‘sessiz sinema tarihi’, ‘klasik ses’ ve ‘modern ses’⁴⁹⁸ olmak üzere, üç temel dönemlendirmenin yanı sıra,

1895’in sonlarından 1897’nin başlangıcına kadar olan tiyatral dönem
1897’den 1901 ya da 1903’e kadar olan ‘yaratım’ sürecinin, yapımcı şirketler ve göstericiler tarafından paylaşıldığı dönem
1904-1905 arası, editoryal kontrolün, göstericilerden yapımcılara geçtiği anlatısal bütünleşme (narrative integration) dönemi⁴⁹⁹

türü dönemlendirmelerle birlikte başka tarihsel başlangıç ve bitişlerle belirlenen dönemlendirmelerle karşılaşmak olasıdır. Dolayısıyla, iki film tarihçisinin, tek bir dönemlendirme üzerine görüşbirliğinde bulunmamaları olağan görülmektedir. Çünkü her tarihyazım yöntemi verilerini kendine özgü bir biçimde değerlendirerek kendi dönemlendirmesini türetmektedir. Böylece, her farklı dönemde, bir sonraki her filmin tarihsel açısı ile bağlantılı ilişkiler ortaya konmaktadır.

7. Sinema tarihyazımında farklı yöntemler kullanılmaya başlanmıştır: Film tarihyazımında tek bir doğru yaklaşımın olmadığı, her modelin kendine özgü iyi ve kötü yanlarının bulunduğu altı çizilmiştir. Tarihsel yöntem ve sinema arasındaki ilişki incelerken, sinema tarihyazımı yönteminde ön plana çıkan teknolojik, ekonomik ve ideolojik üç etmen üzerinde durulmuştur. Yanı sıra, sinemasal olaylar anlatılırken doğrusal bir zamandizin ortaya konması gerçekleri yalnızca saptamaktadır. Gerçeklerin saptanması, sinema tarihyazımının birinci aşaması için yeterliyken, gerçeklerin açıklanmasını da gerekli kılan ikinci aşamada yeterli olmayacağından zaman atlamaları gerekli olabilmektedir. Dolayısıyla, sinema tarihyazımının, yalnızca olayların

⁴⁹⁸ Altman. **Ön ver.**, p. 23.

⁴⁹⁹ Musser. **Ön ver.**, p, ,216, 217, 221.

zamandizinsel sıralamasıyla yetinilemeyecek bir alan olmuş ve farklı tarihyazımları ortaya konmaya başlanmıştır.

8. Artık, sinema tarihçileri, sinema arşivcileri ve akademisyenler birbirleriyle işbirliği içinde çalışmaları gerektiği konusunda görüşbirliğine varmıştır: Sinema tarihyazımının, birden çok uzmanlık alanının bilgisini gerektirdiğinin benimsenmesiyle çalışmalar yürütülmeye başlanmıştır. Böylece disiplinlerarası bir söylem ortaya çıkmaya başlamıştır. Sinema tarihinin, hem yazılma, aktarılma hem de okunma sürecinde birçok disiplinden yararlanması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Örneğin Carr, Saussure, Kuhn, Althusser gibi, doğrudan sinema çalışmaları içinde yer almasa da diğer disiplinlerde büyük değişim yaratan kişilerin sunduklarından etkilenilmesi kaçınılmaz görünmektedir. Sinema çalışmalarıyla diğer disiplinler arasındaki söz konusu etkileşim; sinema çalışmalarını yürütmek için hangi donanımlara sahip uzmanlar yetiştirilmesi gerektiği açısından da son derece önemli görünmektedir.

9. Sinema tarihçisinin yeni tanımı ortaya konmuştur: 1872’de Lyons’un, 1990’da Sklar’ın dikkati çektiği sinema tarihçisinin özellikleri, gelinen noktada farklılaşmış, sinema tarihçisinin yalnızca bir *film* uzmanı değil, aynı zamanda, bir o kadar da *tarih* uzmanı olması gerektiği düşüncesi önem kazanmıştır. Tarih yazmanın, sadece gerçekleri aktarmayı değil, yargıyı da gerektirdiği göz önünde bulundurulduğunda; bir sinema tarihçisi olunabilmesi için edinilmesi gereken özellikler çeşitlenmekte ve giderek daha yüklü bir bilgi birikimi gerektirmektedir. Yazarın artyetişimi, kültürel ilişkileri doğrultusunda farklı tarihyazımları ortaya konmaktadır.

10. Sinema tarihyazımı, medya tarihiyle de bağlantılı olarak ele alınmaktadır: Bir taraftan sinema tarihyazımı üzerine düşünülürken diğer taraftan ‘medya tarihi’ televizyon, radyo, internet vd. kitle iletişim araçlarının tarihleri ve onların yazımı da gündeme getirilmeye başlanmıştır. Oldukça belirgin bir şekilde, sinema tarihyazımı, giderek gelişen ve yaygınlaşan kitle

iletişim araçlarının toplumsal, teknolojik, kültürel etkilerinin açıklanması, anlamlandırılmaya çalışılması ve tarihsel sürecinin yazılmasıyla bağlantılı olarak ele alınmaya başlanmıştır.

Sinema tarihyazımının tarihsel gelişim süreci izlenerek elde edilen veriler doğrultusunda Türk sineması tarihi çalışmaları incelenerek, Türk sineması tarihyazımının özellikleri şöyle sıralanabilir:

1. **Türk sineması tarihyazımı hâlâ birinci aşamadır:** Türk sineması tarihyazımı birinci aşamada kalmıştır. Sinema tarihyazımında *kim, ne, nerede, ne zaman* soruları yanıtlanarak gerçeklerin *saptandığı* birinci aşamanın ardından gelen, *nasıl* ve *neden* sorularının yanıtlanarak gerçeklerin *açıklandığı* ikinci aşama, Türk sineması tarihyazımı için söz konusu değildir.
2. **Türk sineması tarihyazımında, zamandizinsel yöntem kullanılmaktadır:** Türk sineması tarihyazımında, gösterime giren filmlerin yıllara göre doğrusal bir zamandizin izlenerek listelenmesiyle yetinilmektedir.
3. **Türk sineması tarihyazımı, birbirini tekrar eden tarihyazımlarından oluşmaktadır:** Türk sineması tarihyazımı, Nijat Özön'ün Türk Sineması Kronolojisi'ne benzer bir yaklaşımla yazılmaya devam etmektedir. Aslı arandığında çalışma, Nijat Özön'ün de adlandırdığı üzere, kronolojik bir sunumdur; ancak benzer yaklaşım, son dönem Türk sinema tarihi çalışmalarında sürdürülmektedir. Doğal olarak çalışmalarda Türk sinema tarihi üzerine söylenenler, birbirinin tekrarıdır.
4. **Türk sineması tarihyazımında 'dönemlendirme' çeşitliliği yoktur:** Türk sineması tarihyazımında, Nijat Özön'ün Türk Sineması Kronolojisi'ndeki dönemlendirmesi, hemen her çalışmada kullanılmaktadır. Yakın dönem için yazılan tarihlerde de çalışmalar, 10'ar yıllık dönemlere ayrılarak incelenmektedir.

5. Türk sineması tarihyazımında, tutarlı bir yaklaşım bulunmamaktadır:

Türk sineması tarihyazımında, benimsenen dönemlerin, başlangıç ve bitiş yıllarının belirtilen olaylarla ya da kişilerle kurulan ilişkisi, her zaman, dönem adını çok da açımlayıcı nitelikte değildir. Dönemlendirmelerin başlangıç ve bitişleri bazen kişilere (yönetmenlerin tiyatro kökenli olup olmaması gibi özelliklere); bazen toplumsal dönüşümlere (cumhuriyetin ilan edilmesine); bazen de siyasal olaylara (27 Mayıs ihtilaline) göre belirlenmiştir. Tümüyle kişilere, tümüyle olaylara, tümüyle filmlere dayalı tutarlı bir ölçüt kullanılmamıştır. Türk sineması tarihyazımında örneklerine rastlanılan ‘yeni / genç kuşak sinemacılar dönemi’ adlandırması da genel-geçer bir özellik taşımaktadır. Zaman ilerledikçe her yeni kuşak, eskiyecektir.

6. Türk sineması tarihyazımı, film anlatısına dayanmaktadır:

Türk sineması tarihyazımında, yalnızca giriş, gelişme, sonuç aşamalarıyla ilerleyen öyküsel nitelikteki filmlerden söz edilmekte, diğer film türlerine ilişkin tarihyazımları ortaya konmamaktadır. Yanı sıra, sözü edilen filmlerin de kurumsal, teknolojik, kültürel vb. özellikleri göz ardı edilerek, anlatı odaklı bir sinema tarihi sunulmaktadır. Dolayısıyla Türk sinema tarihyazımı, film metnine ağırlık vermiştir. Bu yaklaşımla da temasal başlıklandırmalar yapılmıştır. Dolayısıyla Türk sineması tarihyazımı, ‘filmlerin tarihi olarak film tarihi’⁵⁰⁰ düzeyindedir.

7. Türk sineması tarihçileri, konularında uzmanlaşma yolundadır:

Türk sineması tarihçilerinin art yetişimi, 1990’da Robert Sklar’ın sunduğu değerlendirme ölçüt alınarak bakıldığında çeşitli bir görünüm ortaya çıkmamaktadır. erken dönem Türk sineması tarihçileri, Sklar’ın ilk kuşak tarihçileri gibi değerlendirilebilir. Artyetişimi gazetecilikten, arşiv çalışmalarından, film yapımından, iş dünyasından beslenen ve akademik olmayan bir kuşaktır. Ortaya koydukları Türk sinema tarihine ilişkin değerlendirmeler de sinema tarihyazımının nesnesi olan filmlere ve onlara ilişkin bilgilerden çok, kendi ‘bireysel’ görüşlerine dayanmaktadır. Yazılanlar,

⁵⁰⁰ James Chapman, Mark Glancy and Sue Harper. . **Ön ver.**, p. 3.

yanlış olmasa da yazarının bilimsel olmaktan çok, öznel değerlerini temsil ettiği için eksik ya da her 'şey'den biraz eklenerek çok parçalı bir yaklaşımla ortaya konulmaktadır.

Son dönemde, akademik art yetişimi olan kişilerce yazılan Türk sinema tarihleri ortaya konmaktadır. Bu çalışmalar da daha önceki Türk sineması tarihçilerinin yaklaşımını devam ettirir görünmektedir.

Türk sinemasına ilişkin tarih çalışmaları, tek yazar tarafından ya da tek alanın söz sahibi kişileri tarafından yazılmıştır.

8. Türk sineması tarihyazımı, farklı türlere ayrılmamaktadır: 1985'te Robert C. Allen'ın söz ettiği ve daha da çeşitlenebileceği düşünülen 'estetik, ekonomik, teknolojik, toplumsal'⁵⁰¹ gibi sinema tarihyazımı türlerinin örnekleriyle Türk sineması tarihyazımında karşılaşılmamaktadır. Türk sineması tarihi üzerine yapılan çalışmalar, film anlatısı baz alınarak yazarın, 'sinema sanatı'na ilişkin görüşleriyle ve 'sinemasal anılarıyla' çevrelenmiş 'kişisel yargılar' sunmaktadır.

8. Türk sineması tarihyazımında sanatsal söylem öne çıkmaktadır: Türk sineması tarihyazımında, bazı filmler, anaakım ve tecimsel filminden çok 'sanat sineması' dizgesinde konumlandırılarak 'önemli' kılınmaktadır. Söz konusu yapıyı gerçekleştiren film ekibine, özellikle yönetmene ve oyunculara ilişkin biyografilere ağırlık verilmektedir.

9. Türk sineması tarihyazımında ülke dışı etkilerin izi sürülmemektedir: Sinema tarihindeki etkileşimlere bakıldığında, çeşitli ulusal sinemalardaki hareketlerin, film biçemlerinin, kendi içlerinde kalmadığı, birbirlerini etkilediği görülmektedir. Türk sineması tarihyazımında, bu ortak etkileşimlerin boyutlarının izi sürülerek yapılan saptamalar, epeyce sınırlı kalıntılarla belgelenmiştir. Yabancı filmlerden etkilenildiği çokça dillendirilen

⁵⁰¹ Allen (1980) . **Ön ver.**, pp. 25-131, p. 26.

Türk sineması tarihyazımında da böylesi etkileşimlere ancak değinilmiştir; söz konusu etkileşimler, yalnızca başlıklandırma ya da sinema akımları düzeyinde ele alınmıştır. Kültürel, edebi, toplumsal vb. dış etkilerin filmlere yansımaları, Türk sineması tarihyazımında, ayrıntılı bir dökümlerle sunulmamaktadır.

Diğer taraftan, 'dışarı'dan gelen bir buluş olan sinemanın bu topraklardaki tarihinin, yabancı film gösterimleriyle başlatılması olasıdır; ancak Türk sineması tarihyazımında, genelde başlangıç ölçütü olarak film çekiminin alındığı görülmektedir.

10. Türk sineması tarihyazımında farklı yöntemler kullanılmamaktadır: Türk sineması tarihyazımında sinema tarihinin, diğer tüm tarihler gibi, bulunulan yer, zaman ve bakış açısına göre, daima yeniden yazılabileceği göz ardı edilerek doğrusal bir zamandizinele, benzer dönemlendirme ve başlıklandırmalar kullanılmıştır. Dolayısıyla, her tarihyazımında, izlenen ama ardından unutulmuş filmler olabileceği düşünülmemektedir, öne çıkarılan ve üzerine söz söylenen filmler, genelde aynıları olmuştur. O güne dek önemsenmeyen filmlerin, yeni bir bakış açısıyla, önem kazanabileceği dillendirilmeksizin Türk sinema tarihi ortaya konmuştur. Tek, mutlak bir yöntemle anlatılamayacak kadar çok özelliği olan sinema tarihyazımı için çeşitli yöntemler kullanılabileceği göz ardı edilmiştir. Türk sinemasında üretilen film sayısının, çoklu bir seçim için zengin bir kaynak oluşturmadığı söylenebilir de gelecekte, varolan durumun çeşitleneceği düşünülmemektedir. Kullanılan yöntem, film anlatılarını esas almaktadır ve gösterime giren filmlerin yıllara göre sıralanarak film anlatısı ve film çekim ekibi hakkında bilgi verilmesiyle sınırlıdır. Bu yöntem, sinema tarihinin ortaya konulmasından çok, film arşivciliği çalışmalarının kataloglandırma sürecine benzemektedir ve sinemanın diğer özelliklerini göz ardı etmektedir. Kendi zamanlarından, diğer kültürel, sosyal, politik olaylardan ve düşüncelerden ayrı görülemeyen film anlatılarının ve çekim ekiplerinin yanı sıra sinemanın ekonomik, teknolojik, kurumsal vd özelliklerinin tarihi anlatılmamaktadır.

Sinemanın farklı vurgu noktalarının tarihinin yazılması için gerekli olan ‘disiplinlerarası söylem’i ve ‘uzmanlararası işbirliği’ni gerektirebilecek yöntem arayışı, Türk sineması tarihyazımında söz konusu değildir.

11. Türk sineması tarihyazımında medya tarihi göz ardı edilmektedir:

Medyanın tarihsel süreci, teknolojik gelişimlerle doğrudan ilişki içindedir. Gelecekte, daha da farklılaşacak ve artacak olan teknolojik gelişmelerin hız kazandığı yaşanan çağda görsel, işitsel ve basılı araçların tarihi de sinema tarihyazımıyla ilintili bir konudur. Görsel, işitsel ve basılı araçların tarihinin bir noktada birleşmesi kaçınılmazsa da Thomas Elsaesser’in vurguladığı üzere, sinema, televizyon ve görsel-işitsel tarihin ayrımı da söz konusudur ve ‘medya arkeolojisi’ çalışmasını yaratır.⁵⁰²

Görsel-işitsel iletişimdeki, ‘fotoğraf tarihi’, ‘gösterim araçlarının tarihi’ ve 7. sanat olarak onu ayakta tutan ‘görsel keşifler tarihi’ olmak üzere üç ana koldan gelişerek sinema tarihine yön veren değişimler Türk sineması tarihyazımında göz ardı edilmiştir. Yanı sıra sesin, fonografin, radyonun, yayın dalgalarının, elektro-manyetik alanın tarihi de Türk sineması tarihyazımında ele alınmamaktadır. Dolayısıyla, sinemasal, tele-görsel ve elektronik araçların birbirleriyle bağlantılı içerik kesişimlerinin anahtar benzerlikleri açıklanmamaktadır.

Diğer taraftan, birbirinden bağımsız bir şekilde var olan sinemanın, televizyonun ve sayısal araçların kültürel etkileşimleri, ekonomik işlevleri ve izleyici memnuniyetleri özellikleriyle birbirlerini nasıl besledikleri de Türk sineması tarihyazımında ele alınmayan bir diğer konudur. Sinemanın araçlarının ve yukarıda sözü edilen görsel-işitsel iletişim araçlarının kullanımı açısından da Türk sineması tarihyazımı eksik kalmıştır.

⁵⁰² Elsaesser. **Ön ver.**, pp. 76-117.

Sinema bugün, 1896'da Maksim Gorki'nin Moskova'da Lumière'in filmlerini gördükten sonra kullandığı 'Gölgeler Krallığı' benzetmesiyle *'İnsanları da aynı ölçekte cüceleştirmiş, üstelik ellerinden konuşma kabiliyetini almış ve yeryüzü ve gökyüzünün tüm pigmentlerini monoton bir gri rengine çevirmiş.'* görüntülerden çok ileri bir düzeydedir. Kendisini oluşturan, etkileyen, dönüştüren tüm öğeleriyle sinemanın geçmişinin anlatılmasında, çok öznel, çok yöntemli, çok 'tarihli' bir döneme gelinmiştir.

Genelde sinema, özelde Türk sineması tarihyazımında, bugünkü aşamada, öncelikle ele alınması gereken

- sanat tarihi
- film arşivciliği
- sinema tarihi dersleri

konularının, sinema tarihyazımıyla ilişkileri göz önünde bulundurulduğunda, ayrıntılı bir sinema tarihyazımı ortaya çıkacaktır. Dolayısıyla, sinema tarihyazımında akademisyenlerin, film arşivcilerinin, ticari sinema şirketlerinin ve yapımcıların işbirliği içinde çalışmaları kaçınılmaz görünmektedir.

Sinema tarihinin, hem yazılma, aktarılma hem de okunma sürecinde, birçok disiplinden yararlanması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Sinema tarihi yazılabilmesi için yazarların edinmesi gereken özellikleri çeşitlenmekte ve giderek daha yüklü bir bilgi birikimi gerekmektedir.

Sinema tarihi çalışmalarında filmlerden söz ediliyor olması ama filmin kopyasının ya da filmin varlığına ilişkin belgeye sahip olunmaması, film arşivciliği çalışmalarının, sinema tarihyazımında son derece önemli bir rol üstlendiğine dikkat çekmektedir.

Sanat tarihindeki tek bir resmin ya da tek bir yazılı eserin çözümlemesinin sıralanmasına başvurulmadığı düşünüldüğünde, tek tek film çözümlerine dayanan sinema tarihi de eksik kalacaktır. Giderek, sadece filmlerin elde bulundurulması değil; film yapım, gösterim ve dağıtım süreçlerine ilişkin resmi belgelerin de derlenmesi

gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bu da film arşivciliğinin yanı sıra film kütüphaneciliği ve sinema müzeciliği çalışmaları üzerine eğilmeyi gerektirmektedir.

Türkiye'nin genel tarihyazımındaki aksaklıklar, eksiklikler, tartışmalar vs. Türk sinemasının tarihyazımı için de veri oluşturabilir. Örneğin, Türkiye'de elektrik üretimine, dağıtımına ve kullanımına ilişkin kapsamlı bir tarih ortaya konulmaksızın yazılacak Türk sineması tarihi, sinemanın kitlelere nasıl, ne ölçüde ulaştırıldığı sorularını yanıtızsız bırakmaktır. Kuşkusuz, tek bir tarihsel çalışmanın da her soruya yanıt vermesi beklenemez. Ancak, Türk sinema tarihini ele alan çalışmaların çok az olduğu, var olanların da öznel olmakla birlikte benzer oldukları gözden kaçırılmamalıdır.

Türk sinema tarihi Nijat Özön, Giovanni Scognamillo, Burçak Evren, Agah Özgüç gibi yazarların ortaya koyduğu çalışmalarla yetinilerek, üzerine yeni bir yaklaşım getirmeyerek devam etmektedir. Türk sineması tarihyazımı, hâlâ, gösterime giren filmlerin zamandizinsel sıralanması olarak algılanmaktadır. Söz konusu zamandizinde, yakın geçmişe gelene kadar hep aynı dönemlendirme kullanılmış, yakın geçmişin dönemlendirilmesi de öncekine uyarlanmıştır.

Tekrarlanagelen dönemlendirme, yeni sinema tarihyazımı türleri için her zaman anlamlı olmayabilir. Örneğin 'teknik sinema tarihi'nde kullanılacak dönemlendirmeyle, 'izleyici araştırmaları tarihi'nde kullanılacak dönemlendirme aynı olmayacaktır.

Sinemasal üretimi 'doğrudan etkileyen koşullar olduğu gibi dolaylı olarak etkileyen, 'uzak' gibi durmasına karşın etkili olabilen koşullar'⁵⁰³ ayırımında olmaksızın yazıldığı söylenebilecek Türk sineması tarihyazımı, film yapımlarının zamandizinsel ve temasal sınıflandırılmasına indirgenmiş görünmektedir. Yalnızca filmleri ele almaksızın, sinemanın diğer özelliklerinin tarihini de anlatacak Türk sineması tarihyazımı için, 'geleneksel dönemlendirme'nin dışına çıkılarak yeni dönemlendirmeler sunulması gerekecektir.

⁵⁰³ Seçil Bükler, "Sinema Tarihine Bakmak Nasıl Bir Tarih?" **Sinema Tarih/Kuram/Eleştiri**. Der.: Seçil Bükler-Y.Gürhan Topçu, (Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi, şubat 2008, ss.13-23), s.23.

Sinema tarihyazımına, disiplinlerarası çalışma gerektiren bir uzmanlık alanı olarak bakıldığında ortaya çıkacak her sinema tarihi türü, kendi dönemlendirmesini, kanonunu, yöntemini, biçimini ve dilini yaratacaktır. Sonuç olarak, Türk sineması tarihyazımında çok öznel, çok yöntemli, çok ‘tarihli’ bir dönem başlayacaktır.

3.2. Öneriler

Sinema tarihi yazmak için, sadece filmleri gösterim yıllarına göre sıralamanın yeterli olmadığı ve filmleri izlemenin bir ön-koşul olmasına karşın; yeter-koşul olmadığı unutulmamalıdır.

Film anlatısı dışında, sinemayı oluşturan diğer öğelere ilişkin verilere sahip olunarak bu bilgilerin tutarlı bir bakışla yazılmasının; sinema tarihyazımını, ‘filmlerin tarihi’ olmaktan çıkararak, daha kapsamlı bilgiler sunabileceği düşünülmelidir.

Sinema tarihyazımında öne çıktığı saptanan,

-film arşivciliği

-sanat tarihi

-sinema tarihi dersleri

vurgu noktalarının değerlendirilmesi üzerinde durulmalıdır.

Kuşkusuz, filmler olmaksızın, bir sinema tarihinden söz etmek zordur. Filmlerin elde edilmesi ve varlıklarını sürdürebilmeleri sürecinde önem kazanan film arşivciliği çalışmaları, yalnızca uzmanlık düzeyinde değil; devlet ve sektörel kurumlar arasında işbirliği sağlanarak, finansal anlamda da desteklenmelidir. Film arşivciliğinin görev alanının genişletilmesiyle düzenlenebilecek ‘özel gösterimler’le, eldeki filmlerin rafta beklememeleri sağlanabilir. Film arşivciliğinin en önemli işlevlerinden olan ‘filmlerin kataloglandırılması’, ayrıntılı bir şekilde gerçekleştirilmelidir. Sinema tarihyazımı açısından gerekli olduğu düşünülen sinema salonları, gişe başarıları, kurumsal dokümanlar vb. filmlere ilişkin bilgilerin derlenmesinin de film arşivciliğinin görevleri arasında yer alabileceği düşünülmelidir. Film arşivciliğini tamamlayan kurumlar olarak film kütüphanelerinin ve film müzelerinin kurulmasının, alana farklı açılımlar getireceği

öngörülmektedir. Sözü edilen kurumlar aracılığıyla, sinema tarihine ilişkin her türlü kaynağa ulaşılması sağlanabilir.

Film arşivciliği, bir yandan sinema tarihyazımı çalışmalarında kullanılacak kaynakları derlemesi açısından önemli bir görev üstlenirken; diğer yandan görsel-işitsel üretimlerin toplanarak ‘kültürel miras’ın korunması açısından da önem kazanmaktadır. Giderek daha çok sayıda ve türde film üretilmesi nedeniyle, film arşivciliğinin birçok altbaşlık kazanabileceği öngörülebilir. Söz konusu süreçte, sahihsiz (orphan) filmlerin arşiv çalışmalarında öncelik kazanacağı varsayılabilir. Sinema tarihyazımı alanının genişleyerek ‘medya tarihyazımı’ sınırlarına dayanması gibi, film arşivciliğinin de giderek ‘görsel-işitsel arşivcilik’ çalışmalarına ulaştığı göz önünde bulundurulmalıdır.

Sinema tarihi, bir sanat türünün evrimsel öyküsü biçiminde yazıldığında, yapımların kurumsal ve kültürel bağlamlarının geri plana itilerek metin odaklı bir eğilimin öne çıkabileceği unutulmamalıdır. Estetik yargılar bağlamında filmlerin tarihsel gelişimini ortaya koyan çalışmaların, ‘başyapıt’ nitelendirmesinin kullanıldığı filmler için, ayrıcalıklı bir yaklaşım sergilediği akılda tutulmalıdır. Bu süreçte, ‘sanatsal değerleri’ göz önünde bulundurularak oluşturulan ‘film dizgesi’, **film kanonunu** meydana getirmektedir. Film kanonlarının, tekrar çalışmak, göndermede bulunmak, eleştirmek için kendilerinden önceki diğer filmlerden ayrılarak ayrıcalıklı başvuru konuları haline dönüşmeleri nedeniyle, sinema tarihyazımının, önemli bir ögesi olduklarının altı çizilmelidir. Oluşturulan kanonlar, var olan eleştiri ortamına farklı bakış açıları kazandırabilir. Diğer taraftan, tarihsel sürecin bir dökümü çıkartılarak gelişim sürecinin ortaya konulmasını sağlayabilirler ki bu, sinema tarihyazımında kolaylıkla kullanılacak bir veri oluşturabilir.

Film çalışmalarının akademik düzeyde özgül bir yer edinmesiyle söz edilmeye başlanan, yüksek öğrenim kurumlarında yürütülen sinema tarihi derslerinin içeriğinin nasıl olması gerektiği günümüzde, pedagojik bağlamda da ele alınmaya başlanmıştır. Sinema öğrenimi verilen kurumlarda öğrencilere aktarılan, yanı sıra yazılan sinema tarihinin, nasıl bir tarih sunduğuna ilişkin tartışmalar, yorumlamalar ‘Ne tür bir sinema tarihi öğretiyoruz?’ sorusunu yanıtlamaya çalışmaktadır. Sinema tarihi dersleri

kapsamında kullanılan kaynakların çeşitlenmesi sağlanmalıdır. Gelecekteki sinema tarihçilerinin edinmesi gerektiği düşünülen donanımlar da göz önünde bulundurularak, sinema öğrencilerinin sinema tarihyazımı konusunda da uzmanlaşabilmelerinin yolu açılmalıdır.

Sinema tarihyazımının, bir uzmanlık alanı olduğu kabul edilerek, farklı tarihyazım yöntemlerinin bulunması sağlanabilir. Böylece, genelde sinema tarihi; özelde ise Türk sinema tarihi çalışmalarının birbirini tekrar etmelerinden kaçınılabilir.

Sinema tarihi yazma sürecinin, film biriktirmekten daha fazlasını içerdiğinin farkına varılmasıyla, Türk sineması tarihyazımı da *kim, ne, nerede ve ne zaman* sorularından *nasıl ve neden* sorularını yanıtlamaya; gerçekleri *saptamaktan, gerçekleri açıklamaya* geçebilir.

Sinema tarihyazımında aşama kaydedilebilmesi için sinema tarihçileri, sinema arşivcileri ve akademisyenler birbirleriyle işbirliği içinde çalışmalı ve sinema tarihyazımına ilişkin düşüncelerin yer alabileceği özgül uzmanlık dergilerine sahip olunmalıdır.

Sinema tarihyazımı giderek, medya tarihyazımının bir alt başlığı olarak düşünülebileceği noktasına ulaşılmıştır ki bu anlamda ‘medya arkeolojisi’ de bir üst başlık olarak düşünülebilir. Bir taraftan sinema tarihyazımı üzerine düşünülürken diğer taraftan ‘medya tarihi’ televizyon, radyo, internet vd. kitle iletişim araçlarının tarihleri ve onların yazımı da gündeme getirilmelidir. Dolayısıyla, disiplinlerarası bir söylemle, uzmanlararası işbirliğinin sağlanması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- Abel, Richard. “ ‘Don’t Know Much About History’ or the (In)vested Interests of Doing Cinema History”. **Film History**. Vol. 6, No. 1, pp. 110-115, 1994.
- . “History can Work for You, You Know How to Use It”. **Cinema Journal**. Vol. 44, No. 1, pp. 107-112, Fall 2004.
- Abbott, John E. “Iris Barry, An Outline of a Project for Founding the Film Library of the Museum of Modern Art”. **Film History**. Vol. 7, No. 3, pp. 325–335, 1995.
- Acun, Fatma. “Yakın Dönem Tarihi Metodolojisi”. **Atatürk Araştırma Merkezi**. S. 42, ss. 717-756, Kasım 1998.
- Akay, Ali. “Georges Didi-Huberman ile söyleşi, Georges Didi-Huberman: Sanat Tarihi, Şu Tuhaf Disiplin!”. Çev. Serap Öztürk. **Sanat Dünyamız**. Bahar, 2004.
- Akpınar, Ertekin. **10 Yönetmen ve Türk Sineması**. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005.
- Allen, Robert C. “Relocating Film History, The ‘Problem’ of the Empirical”. **Cultural Studies**. Vol. 20, No. 1, pp. 48-88, January 2006.
- . “Historiography and the Teaching of Film History”. **Film and History**. Vol. 10, No. 3, pp. 25-131, May 1980.
- and Douglas Gomery. **Film History Theory and Practise**. New York: McGraw-Hill, 1985.
- Altman, Charles F. “Towards a Historiography of American Film”. **Cinema Journal**. Vol. 16, No. 2, pp. 1-25, Spring 1977.
- Altet, Xavier Barral i. **Sanat Tarihi**. Çev. İsmail Yuerguz. Ankara: Dost Yayınları, 2006.
- Altieri, Charles. “An Idea and Ideal of a Libreray Canon”. **Critical Inquiry**. Vol. 10, No. 1, pp. 37-60, Sept. 1983.
- Arslan, Tunca. **1980 Sonrası Türk Sinemasında Akla Zarar Filmler**. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2009.
- Artun, Ali. “Çağdaş Sanat Tarihleri ve Türkiye’de Sanatın Çağdaşlaşması”. **Toplum ve Bilim**. No. 79, s.36, Kış 1998.

- Assmann, Jan. **Kültürel Bellek**. Çev. Ayşe Tekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Aysevener, Kubilay. **Collingwood'un Tarih Felsefesi**. İstanbul: İmge Yayınları, 2001.
- Barna, Yon. "Next Steps in Film History Research". **Cinema Journal**. Vol. 14, No. 2, pp. 37-39, Winter 1974/75.
- Barry, Iris. "Motion Pictures As a Field of Research". **College Art Journal**. Vol. 4, No. 4, pp. 206-209, May 1945.
- Beau, Brian Le. "Historiography Meets Historiophoty: The Perils and Promise of Rendering the Past on Film". **American Studies**. , V. 38, No. 1,, Spring 1997.
- Belge, Murat. "Türkiye'de Kanon". **Kitap-lık**. S. 68, ss. 54-59, Ocak 2004.
- Belton, John. "CinemaScope and Historical Methodology". **Cinema Journal**. Vol. 28, No. 1, pp. 22-44, Autumn 1988.
- Bloch, March. "Avrupa Toplumlarının Karşılaştırmalı Tarihi İçin". **Tarih ve Tarihçi**. Der. Ali Boratav. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1985.
- Bordwell, David. "The Power of a Research Tradition: Prospects for Progress in the Study of Film Style". **Film History**. Vol. 6, No. 1, pp. 59-79, 1994.
- . **On the History of Film Style**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1997.
- and Kristin Thompson. **Film History: An Introduction**. New York: McGraw Hill, 2003.
- Bottomore, Stephen. "Out of This World: Theory, Fact and Film History". **Film History**. 1994.
- . "Cinema Museums-A Worldwide List". **Film History**. Vol. 18, pp. 261-273, 2006.
- . "Cinema Museums-A Bibliography". **Film History**. Vol. 18, pp. 327-349. 2006.
- Bowser, Ellien. "Introduction". **Cinema Journal**. Vol. 14, No. 2, pp.1-2, Winter 1974/75.
- . "Preparation for Brighton – The American Contribution" in **Cinema 1900-1906 An Analytical Study by the National Film Archive (London) and the International federation of Film Archives**. Brussel: FIAF, 1982.
- Branigan, Edward. "The Color and Cinema: Problems in the Writing of History". **Film Reader**. pp. 16-33, 1979.

- Burckhardt, Jacob. **İtalya'da Rönesans Kültürü I.** Çev. Bekir Sıtkı Baykal. İstanbul: Maarif Basımevi, 1957.
- Burke, Peter. "Overture: The New History, its Past and its Future". **New Perspectives on Historical Writing.** Ed. Peter Burke. Cambridge UK: Polity Press, pp.1-24, 1993.
- . **Varieties of Cultural History.** New York: Cornell University Press, Ithaca, 1997.
- . **Fransız Tarih Devrimi: Annales Okulu.** Çev. Mehmet Küçük. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2002.
- . **Kültür Tarihi.** Çev. Mete Tuncay, İstanbul: Bilgi Üniversitesi, 2006.
- Buscombe, Edward. "Film History in the 1980s". **Velvet Light Trap.** 03/22/1991.
- . "Introduction: Meta-History of Film". **Film Reader.** pp. 11-15, 1979.
- Büker, Seçil. "Sinema Tarihine Bakmak Nasıl Bir Tarih?" **Sinema Tarih/Kuram/Eleştiri.** Der.: Seçil Büker-Y.Gürhan Topçu. Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi, ss. 13-23, Şubat 2008.
- Callenbach, Ernest. "A Million and One Nights A History of the Motion Picture Through 1925 by Terry Ramsaye". **Film Quarterly.** Vol. 17, No. 4, p.64, Summer, 1964.
- Card, James. "Problems of Film History". **Hollywood Quarterly.** Vol. 4, No. 3, pp. 279-288, Spring 1950.
- Carr, Edward Hallet. **Tarih Nedir.** Çev. Misket Gizem Gürtürk. İstanbul: İletişim Yayınları 2004.
- Catapano, Peter. "Creatin 'Reel' Value. The Establishment of The Museum of Modern Art Film Library: 1935 – 1939". **Film & History.** Vol. 24, No. 3-4, pp. 29-46, 1994.
- Chamberlin, David B. "Auteurism and Film History". **Literature Film Quarterly.** Vol. 10, No. 4, pp. 266-272, 01/12/1982.
- Chapman, James and Mark Glancy and Sue Harper. **The New Film History: Sources, Methods, Approaches.** Palgrave Macmillan, 2007.
- Chartier, Roger. **Yeniden Geçmiş.** Çev. Lale Arslan. Ankara: Dost Kitabevi, 1998.

- Chickering, Roger. "Young Lamprecht: An Essay in Biography and Historiography". **History and Theory**. Vol. 28, No. 2, pp. 198-214, 1989.
- Cinema Journal**. Spring 2004.
- Cinemas Depositif(s) du cinéma (des premiers temps)b**. Automne 2003.
- Cohen, Emily. "The Orphanista Manifesto: Orphan Films and the Politics of Reproduction". **American Antropologist**. Vol. 106, No. 4, pp. 719-731, 2004.
- Cook, David. "Early Cinema: Space, Frame, Narrative by Thomas Elsaesser, Adam Barker". **Film Quarterly**. Vol. 45, No. 4, pp. 32-34, Summer 1992.
- Crafton, Donald. "Collaborative Researc, Doc?". **Cinema Journal**. Vol. 44, No. 1, pp. 138-142, Fall 2004.
- Cripps, Thomas. "The Future Film Historian: Less Art and More Craft". **Cinema Journal**. Vol. 14, No. 2, pp. 42-46, Winter 1974/75.
- Decherney, Peter. "Imagining the Archive: Film Collecting in America Before MoMA". Yayınlanmamış Doktora Tezi. New York University, 2001.
- Derrida, Jacques. "Archive Fever: A Freudian Impression". **Diacritics**. Vol. 25, No. 2, pp. 9-63, Summer 1995.
- Dorsay, Attila. **Sinemamızın Umut Yılları 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar**. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1989.
- **12 Eylül Yılları ve Sinemamız 160 Filmle 1980-90 Arası Türk Sinemasına Bakışlar**. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1995.
- **Hürriyet, Tatil-Pazar**. 13 Kasım 1999.
- **Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları, Türk Sineması 1990-2004**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004.
- Dupin, Christophe. "The Origins and Early Development of the National Film Library: 1929-1936". **Journal of the Media Practise**. Vol. 7, No: 3, pp. 199-217,2006.
- Edmondson, Ray. "Is Film Archiving a Profession?". **Film History**. Vol. 7, No. 3, pp. 245-255, 1995.
- Elsaesser, Thomas. "The New Film History as Media Archaeology". **Cinemas**. Vol. 14, No. 2-3, pp. 76-117, Printemps 2004.
- Erakalın, Ülkü. **Ülkü Erakalın**. Antalya: 46. Uluslar arası Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayını, 2009.
- Esen, Şükran. **80'ler Türkiye'sinde Sinema**. İstanbul: Beta Basım, 2000.

- Esen, Şükran Kuyucak. **Türk Sinemasında Kilometre Taşları**. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.
- Erakalın, Ülkü. **Yeşilçam'dan Son Yapraklar Belge ve Anılarla Türk Sinemasının Kırk Yılı**. İstanbul: Arıtan Yayınevi, 2000.
- Evren, Burçak. **Türk Sinemasının Doğum Günü-Bir Savaş-Bir Anıt-Bir Film**. İstanbul: Leya Yayıncılık, 2003.
- . **İlk Türk Filmleri**. İstanbul: Es Yayınları, 2006.
- . **Sevda Ferdağ**. Antalya: 46. Uluslar arası Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayını, 2009.
- Evren, Burçak, Hasan Bülent Kahraman, Aziz Nesin, Nijat Özön vd. **Türk Sinemasında Sansür**. İstanbul: Kitle Yayınları, 2000.
- Fawell, John. **The Unknown 1930's: An Alternative History of the British Cinema, 1929-1939**. New York: North American Conference on British Studies, 09/22/2002.
- Fell, John. "Film History: Theory and Practise by Robert C. Allen: Douglas Gomery". **Film Quarterly**. Vol. 38, No. 4, pp. 40-42, Summer 1985.
- (ed). **Film Before Griffith**. Berkeley: University of California Press, 1983..
- Gaines, Jane M. "Film History and the Two Presents of Feminis Film Theory". **Cinema Journal**. Vol. 44, No. 1, pp. 113-119, Fall 2004.
- Georgakas, Dan. **Greek Cinema for Beginners. A Thumbnail History**. Allegheny College, 12/22/2002.
- Gledhill, Christine and Linda Williams. **Reinventing Film Studies**. London: Arnold, 2000.
- "Görüntünün Gündemi". **Görüntü**. 1995.
- Grieverson, Lee. "Woof, Warp, History". **Cinema Journal**. Vol. 44, No. 1, pp. 119-126, Fall 2004.
- Güçhan, Gülseren. **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**. Ankara: İmge Kitabevi, 1992.
- Hake, Sabine. "The New German Cinema: Problems of Historiography". **Quar. Rev. of Film & Video**. Vol. 12, No. 4, pp.107-115, 1991.
- Harper, Sue. "Review Article Film History: Beyond the Archive". **Journal of Contemporary History**. Vol. 39, No. 3, pp. 447-454, 2004.

- Harrison, Helen P. **Audiovisual Archive Literature**. Paris: General Information Programme an UNISIST United Nations Educational Scientific and Cultural Organization, 1992.
- Hartog, François. **Tarih, Başkalık, Zamansallık**. Çev. M. Emin Özcan, Adnan Kahiloğulları, Levent Yılmaz. Ankara: Dost Kitabevi 2000.
- Hauser, Arnold. "Sanat Tarihi Felsefesi". İng.den çev. Mehmet H. Doğan. **Sanat Dünyamız**. Bahar, 2004.
- Harris, Verne. "Reviews/Resensies". **South African Archives Journal**. Vol. 39, pp. 61-64, 1997.
- Higashi, Sumiko. "in Focus: Film History, or a Baedeker Guide to the Historical Return". **Cinema Journal**. Vol. 44, No. 1, pp. 94-100, Fall 2004.
- History of the American Cinema** Vol. 1-Charles Musser, **The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907**; Vol. 2-Eileen Bowser, **The Transformation of Cinema, 1907-1915**; Vol. 3-Richard Kozarski, **An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928**, New York: Scribner, 1991.
- Holman, Roger (comp.). **Cinema 1900-1906 An Analytical Study by the National Film Archive (London) and the International Federation of Film Archives**. Brussel: FIAF, 1982.
- and André Gaudreault, **Cinema 1900-1906: An Analytical Study**. Brussels: FIAF, 1982.
- Huizinga, Johan. **Ortaçağın Günbatımı**. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi, 1997.
- Iggers, Georg G. **Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme Yirminci Yüzyılda Tarihyazımı**. Çev. Gül Güven Çağalı. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2003.
- "20. yüzyılda Tarihyazımı". Tarihi Kötüye Kullanma Biçimleriyle Yüzleşmek Sempozyumu açılış konuşması, Oslo-Norveç, (18-20 Haziran 1999). **Tarihin Kötüye Kullanımı**. Çev. Nurettin Elhüseyni. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, Mayıs 2004.
- İlyasoğlu, Evin. **Yalçın Tura**. Antalya: 46. Uluslar arası Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayını, 2009.

- İnanoğlu, Türker. **5555 Afişle Türk Sineması**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2004.
- Jung, Uli. "Local Views: A Blind Spot in the Historiography of Early German Cinema", **Historical Journal of Film, Radio on Television**, Vol. 22, No. 3. 2002.
- Kayalı, Kurtuluş. "Türk Sineması Tarihi Yazımlarının Sınırlılıklarını Aşmanın Yolları". **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**. Der. Murat S. Dinçer. Ankara: Doruk, 1996.
- Kaynakçı, Elif Rongen. "Arşiv Görüntülerinin yeniden Kullanımı ve Arşivcinin Rolü". **Görsel-İşitsel Arşivcilik Konferansı'nda sunulan bildiri**, İstanbul: 29 Şubat 2008.
- Kessler, Frank. "Ein Gespräch mit Michéle Lagny, '... man kann keine Filmgeschichte ohne Filme betreiben!'. **Matador**. pp. 6-22, 05/01/1996.
- Klau, Wolfgan. "Transcript of Discussion". **Cinema Journal**. Vol. 14, No. 2, pp. 47-63, Winter 1974/75.
- Klenotic, Jeffrey F. "The Place of Rhetoric in 'new' Film Historiography: The Discourse of Corrective Revisionism". **Film History**. Vol. 6, No. 1, pp. 45-58, 1994.
- Krul, Wessel. "In the Mirror of van Eyck: Johan Huizinga's Autumn of the Middle Ages", **Journal of Medieval & Early Modern Studies**. Vol. 27, No. 3, pp.353-383, 01/09/1997.
- Kuhn, Annette. **An Everyday Magic, Cinema and Cultural Memory**. London; New York: I.B. Tauris, 2002.
- Kuiper, John. "Transcript of Discussion". **Cinema Journal**. Vol. 14, No. 2, pp. 47-63, Winter 1974/75.
- Kusters, Paul "New Film History Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft". **Matador**. Pp. 39-60, 05/01/1996.
- Kuyper, Eric de. "Anyone for an Aesthetic of Film History". **Film History**. Vol. 6, No. 1, pp. 100-109, 1994.
- Laduire, Emmanuel Leroy. "Tarihçi ve Bilgisayar". **Tarih ve Tarihçi**. Der. Ali Boratav. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1985.
- Lagny, Michéle. "History, Cinema's Auxiliary". from French to İng. Dianah Jackson. **SubStance**. Vol. 15, No. 3, pp. 8-19, 1986.

- "Film History: or History Expropriated". Vol. 6, No. 1, pp. 26-44,
Film History. 1994.
- Leyda, Jay. "Toward a New Film History". **Cinema Journal**. Vol. 14, No. 2, pp.40-41,
Winter 1974/75.
- Lorenz, Chris. "Comperative Historiography: Problems and Perspectives". **History and
Theory**. Vol. 38, No. 1, pp. 25-40, Feb. 1999.
- Lyons, Timothy J. "A Short History of the Movies by Gerald Mast". **Educational
Theatre Journal**. Vol. 24, No. 1, pp. 101-103 March 1972.
- "Myth, Methodology, and the Movies". **Educational Theatre
Journal**. Vol. 26, No. 2, pp. 265-272, May 1974.
- Makal, Oğuz. **Sinemada Yedinci Adam: Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayları**.
İzmir: Ege Yayıncılık, 1994.
- McLennan, G. "Braudel ve Annales Paradigması". **Tarih ve Tarihçi** içinde Der. Ali
Boratav. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1985.
- Merz, John Theodore. **A History of European Thought in the Nineteenth Century
Chapter I: Introductory**. England: The Continuum International Publishing
Group, 2000.
- Momigliano, Arnaldo. "Friedrich Creuzer and Greek Historiography". **Journal of the
Warburg and Courtauld Institutes**. Vol. 9, pp. 152-163, 1946.
- "Tradition and The Classical Historian". **History and Theory**.
Vol. 11, No. 3, pp. 279-293, 1972.
- "Greek Historiography". **History and Theory**. Vol.17, No. 1,
pp.1-28, Feb. 1978.
- "The Historians of the Classical World and Their Audiences".
American Scholar. Vol. 47, No. 2, pp. 193-205, Spring 1978.
- Mottram, Ron. "Influences Between National Cinemas: Denmark and United States".
Cinema Journal. Vol. 14, No. 2, pp. 3-10, Winter 1974/75.
- Musser, Charles. "Rethinking Early Cinema of Attractions and Narrativity". **Yale
Journal of Criticism**. Vol. 7, No. 2, pp. 203-232, 1994.
- "Historiographic Method and the Study of Early Cinema". **Cinema
Journal**. Vol. 44, No. 1, pp. 101-107, Fall 2004.

- Nash, Melanie. "Introduction". **Cinemas Depositif(s) du cinéma (des premiers temps)b**. Vol. 14, No. 1, pp. 1-10, mAutomne, 2003.
- Ok, Akın. **Türk Sinemasında Film Müzikleri**. İstanbul: Arion Yayınevi, 1995.
- Onaran, Alim Şerif. **Türk Sineması I**. Ankara: Kitle Yayınları, 1994.
- ve Bülent Vardar. **20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması**. İstanbul: Beta Basım, 2005.
- Özgüç, Agah. **Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler**. Ankara: Yılmaz Yayınları, 1990.
- . **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması**. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1993.
- . "Ben bu filmi Makedonya Filmleri Haftası'nda bizzat seyrettim". **Hürriyet, Tatil-Pazar**, 13 Kasım 1999.
- . **Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi**. İstanbul: +1 Yayınları, 2006.
- . **Türk Sinemasının Kadınları**. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008.
- Özön, Nijat. **Türk Sineması Kronolojisi**. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968.
- Panofsky, Erwin. "Bir İnsani Bilim Olarak Sanat Tarihi". Çev. E. Efe Çakmak. **Sanat Dünyamız**. Bahar 2004.
- Parla, Jale. "Edebiyat Kanonları". **Kitap-lık**. S. 68, ss. 51-53, Ocak, 2004.
- Perry, Ted. "Formal Strategies as an Index to the Evolution of Film History". **Cinema Journal**. Vol. 14, No. 2, pp. 25-36, Winter 1974/75.
- Petric, Vlademir. "From a Written Film History to a Visual Film History". **Cinema Journal**. Vol. 14, No. 2,, pp. 20-24, Winter 1974/75.
- . "Appendix I Visual-Analytical History of the Silent Cinema". **Cinema Journal**. Vol. 14, No. 2, pp. 64-71, Winter 1974/75.
- Pösteki, Nigar. **Fikret Hakan Eskimeyen Yeşilçamlı**. İzmit: Umuttepe Yayınları, 2009.
- Pyenson, Lewis. "Uses of Cultural History: Karl Lamprecht in Argentina". **American Philosophical Society**. Vol. 146, No. 3, pp. 235-255, 2002.
- Pösteki, Nigar. **1990 Sonrası Türk Sineması**. İstanbul: Es Yayınları, 2004.
- R.D.M. "The Rise of the American Film by Lewis Jacobs". **Cinema Journal**. Vol. 9, No. 1, pp. 55-56, Autumn 1969.

- Rigney, Ann. "Time for Visions and Revisions: Interpretative Conflict from a Communicative Perspective". **Storia della Storiografia**. Vol. 22, pp. 85-92, 1992.
- Rios, Alejandro. **The Sleepless Screen: A Brief History of Cuban Cinema (Features: Cuba)**. Hemisphere: Latin American and Caribbean Center, 03/22/2003.
- Ripeanu, Bujor. "Transcript of Discussion". **Cinema Journal**. Vol. 14, No. 2, pp. 47-63, Winter, 1974/75.
- Rosenstone, Robert. A. "History in images/History in words: Reflections on the possibility of really putting history onto film". **The American Historical Review**. Vol. 93, No. 5, pp. 1173-1185, Dec. 1988.
- Ross, Steven J. "Jargon and the Crises of Readability: Methodology, Language, and the Future of Film History". **Cinema Journal**. Vol. 44, No. 1, pp. 130-133, Fall 2004.
- Russo, Salvatore. "A Philosophical Classification of Historiography". **Social Studies**. Vol. 28, No. 8, pp. 355-359, Dec. 1937.
- Russel, Catherine. "New Media and Film History: Walter Benjamin and the Awakening of Cinema". **Cinema Journal**. Vol. 43, No. 3, pp. 81-85, Spring 2004.
- Schlüpmann, Heide. "Re-reading Nietzsche Through Kracauer: Towards a Feminist Perspective on Film History". **Film History**. Vol. 6, No.1, pp. 80-93, 1994.
- Schneider, Steven Jay. **1001 Movies: You Must See Before You Die**. Cassell Illustrated, 8 Sep 2005.
- Schrader, Paul. "Canon Fodder". **Film Comment**. Vol. 42, No. 5, pp. 33-49, Sept.-Oct. 2006.
- Scognamillo, Giovanni ve Metin Demirhan. **Erotik Türk Sineması**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2002.
- ve Metin Demirhan. **Fantastik Türk Sineması**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005.
- , **Türk Sinemasında Şener Şen**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi. 2005.
- , **Türk Sinema Tarihi**. İstanbul: Kabalcı, 2006.
- Sevinç, Seyhan. **Soğuk Bir Gazoz İster misin Yavrum Nuri Alço ve NARO ve Türk Sinemasının Son 30 Yılı**. İstanbul: Akın Kitap, 2005.

- Sklar, Robert. "Oh! Althusser!: Historiography and the Rise of Cinema Studies" in Ed. Robert Sklar and Charles Musser, **Resisting Images Essays on Cinema and History**. Philadelphia: Temple Univ. Press, 1990.
- . "Does Film History Need a Crises?". **Cinema Journal**. Vol. 44, No. 1, pp. 134-138, Fall 2004.
- Staiger, Janet. "The Politics of Film Canons". **Cinema Journal**. Vol. 24, No. 3, pp. 4-23, Spring 1985.
- . "The Future of the Past". **Cinema Journal**. Vol. 44, No. 1, pp. 126-129, Fall 2004.
- and Douglas Gomery. "The History of World Cinema: Model for Economic Analysis". **Film Reader**. pp. 35-44, 1979.
- Standish, Isolde. **A New History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film**, New York: The Continuum Publishing Group, 12/01/2006.
- Steiner, Christopher B. "Can the Canon Burst?". **Art Bulletin**. Vol. 78, No. 2, pp. 213-217, June, 1996.
- Straw, Will. "The Myth of Total Cinema History". **Cine-Tracts**. Vol. 3, No. 1, pp. 8-16, Winter, 1980.
- Streible, Dan. "The Role of Orphan Films in the 21st Century Archive". **Cinema Journal**. Vol. 46, No. 3, pp. 124-128, Spring 2007.
- Sundholm, John. "Narrative Machines, or, from 'Bottom to Top' ". **Nordikom Review. Nordic Information Center for Media Communication Research**. Vol. 24, No. 1, pp. 107-114, 2003.
- Symposium on the Methodology of Film History. (special issue). Cinema Journal** Winter, 1974/75.
- Thompson, Kristin. "The Art of the Moving Picture by Vachel Lindsay". **Cinema Journal**. Vol. 12, No. 2, pp. 71-74, Spring 1973.
- and David Bordwell. **Film History An Introduction**. New York: McGraw Hill, 2003.
- Thompson, E. P. **İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu**. Çev. Uygur Kocabaşoğlu. İstanbul: Birikim Yayınları, 2004.

- Tomasulo, Frank P. "What Kind of Film History Do We Teach?: The Introductory Survey Course as a Pedagogical Opportunity". **Cinema Journal**. Vol: 41, No. 1, pp. 110-114, Autumn 2001.
- Tunçay, Mete. "Tarihyazımının Bazı Sorunları Üstüne Düşünceler". **Toplum ve Bilim**. S. 91, ss. 280-284, Kış 2001-2002.
- Tura, Saffet Murat. **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**. İstanbul: Ayrıntı, Mart 1996.
- Usai, Paolo Cherchi. "Editorial: The Philosophy of Film History". **Film History**. Vol. 6, No. 1, pp. 3-5, 1994.
- ". "Film Preservation and Film Scholarship". **Film History**. Vol. 7, No. 3, pp. 243-244, 1995.
- UNESCO. **Museum International: Cinema Museums and archive**. Paris 1994.
- Werner, Gosta. "A Method of Reconstructing Lost Films". **Cinema Journal**. Vol. 14, No. 2, pp. 11-15, Winter 1974/75.
- "What is History?". Five Lectures on the Modern Science of History-Book review". **Academy**. July/Dec. 1905.
- White, Hayden. "Historiography and Historiophoty". **American Historical Review**. Vol. 93, No. 5, pp. 1193-1199, 01/12/1988.
- ". **Metatarih-Ondokuzuncu Yüzyıl Avrupası'nda Tarihsel İmgelem**. Çev. Mehmet Küçük. Ankara: Dost Kitabevi, 2008.
- Wickberg, Daniel. "What is the History of Sensibilities? On Cultural Histories, Old and New". **American Historical Review**. Vol.112, No. 3, pp. 661-684, June 2007.
- Yücel, Müslüm. **Türk Sinemasında Kürtler**. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008.
- 'Yüzyılın 40 Romancısı' listesi. **Notos Öykü**. S. 08, Şubat-Mart 2008.

İnternet Sayfaları

1000 Films to See Before You Die. <http://film.guardian.co.uk/1000films/0,,2108487,00.html>
erişim tarihi, 21.06.2008.

Arşiv ve Dokümantasyon Dairesi Başkanlığı. <http://egm.gov.tr/arsiv/arsivcilikhakkinda.htm>
erişim tarihi, 24.02.2008.

Bardéche, Maurice and Robert Brasillach. **The History of Motion Pictures**. trans. Iris Barry. New York: W. W. Norton/Museum of Modern Art, 1938. <http://www.questia.com/read/513653> erişim tarihi, 18.07.2008.

BFI–British Film Institute <http://www.bfi.org.uk/about/media/history.html> erişim tarihi, 24.02.2008.

Bloom, Harold. **The Western Canon: The Books and School of the Ages. Appendixes**. New York: Harcourt Brace & Company, 1994. <http://www.interleaves.org/~rteeter/grtbloom.html> erişim tarihi, 16.06.2008.

Bordwell, David. “Film and the Historical Return”. March 2005. <http://www.davidbordwell.net/essays/return.php> erişim tarihi, 12.05.2008.

Chou, Liang-kai. **Reflections on Historiophoty as Historical Knowledge and a Historical Course, Department of History**. Chung-Hsing Univ. Taichung. Taiwan 1990. <http://myweb.fcu.edu.tw/~t91093/fcu/2/paper1/historiophoty.pdf> erişim tarihi, 27.03.2009.

Domitor An International Association Dedicated to the Study of Early Cinema. <http://www.domitor.uni-trier.de/en/Conf/formerconf.html> erişim tarihi, 28.04.2008.

FIAF-the International Federation of Film Archives. <http://www.fiafnet.org/uk/whatis.cfm> erişim tarihi, 21. 02. 2008.

Henson, Bruce. “Iris Barry: American Film Archive Pioneer”. **The Katharine Sharp Review**. Winter, 1997. <http://edfu.lis.uiuc.edu/review/winter1997/henson.pdf> erişim tarihi, 24.02.2008.

Herbert, Stephen. **A History of Early Film I**. London and New York: Routledge, 2002. <http://books.google.com.tr/books?id=uiKVCnuoXLUC&pg=PR11&lpg=>

[PR11&dq=+history+%22vachel+lindsay%22+cinema&source=web&ots=ACQyCACk1y&sig=60nd5mAZCj15OgHWIUUozQZIS60&hl=tr&sa=X&oi=book_result&resnum=6&ct=result](http://www.history.com/topics/cinema/2008-06-16/2008-06-16-16-06-2008) erişim tarihi, 16.06.2008.

Jayapalan, N. **Historiography**. New Delhi: Atlantic Publishers, 2008.
[2http://books.google.com.tr/books?id=TYRYH96RaS0C&dq=%22historiography%22&printsec=frontcover&source=bl&ots=J62mZ_fvFX&sig=k3vSoBcg5GgqebZrNCbtI-Fkr4E&hl=tr&ei=Kq3ISffTCpev-Abtm6CdAw&sa=X&oi=book_result&resnum=4&ct=result#PPA16,M1](http://books.google.com.tr/books?id=TYRYH96RaS0C&dq=%22historiography%22&printsec=frontcover&source=bl&ots=J62mZ_fvFX&sig=k3vSoBcg5GgqebZrNCbtI-Fkr4E&hl=tr&ei=Kq3ISffTCpev-Abtm6CdAw&sa=X&oi=book_result&resnum=4&ct=result#PPA16,M1)
 erişim tarihi, 25.03.2009.

Jonathan Rosenbaum's 1000 Essential Films.

<http://www.alsolikelife.com/FilmDiary/rosenbaum.html> erişim tarihi, 22.08.2008.

Kampus Herald Global. “Orphans No More: Ephemeral Films and American Culture”.
 A Proposal for a Theme Issue of **Journal of Popular Film and Television**
<http://kampusherald.wordpress.com/2007/11/02/journal-of-popular-film-and-television/> erişim tarihi, 31.05.2008.

La Cinémathèque française. <http://www.cinematheque.fr/fr/51-rue-de-bercy/english/history.html> erişim tarihi, 24.02.2008.

Martin, Adrian. “Light My Fire: The Geology and Geography of Film Canons”.
<http://www.afca.org.au/LightFire.php> erişim tarihi, 21.06.2008.

Melville, Annette and Scott Simmon. **Film Preservation 1993: A Study of the Current State of American Film Preservation: Report of the Librarian of Congress**. June, 1993. <http://www.loc.gov/film/study/html> erişim tarihi, 31.07.2007.

National Film Preservation Foundation.

<http://www.filmpreservation.org/preserved/orphanfilms.html> erişim tarihi, 31.05.2008.

Rosenbaum, Jonathan. **Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons.** 30 March 2004.

http://books.google.com.tr/books?id=l0mo02cmZaQC&dq=%22jonathan+rosenbaum%22+essential&pg=PP1&ots=g2ozvbHurZ&sig=awPfe6C04RLD_Rp4a9LCizrETVE&hl=tr&prev=http://www.google.com.tr/search%3Fhl%3Dtr%26lr%3D%26as_qdr%3Dall%26q%3D%2B%2522jonathan%2Brosenbaum%2522%26as_q%3Dessential&sa=X&oi=print&ct=title&cad=one-book-with-thumbnail erişim tarihi, 16.06.2008.

Ross, Trevor. **Making of the English Literary Canon: From the Middle Ages to the Late Eighteenth Century.** McGill-Queen's University Press, 01.04.2000.
<http://site.ebrary.com/lib/anadolu/Doc?id=10141965> erişim tarihi, 05.06.2008.

Society of American Archivists. <http://www.archivists.org/about/history.asp> erişim tarihi, 30. 05.2008.

T. C. Başbakanlık Basın Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü
<http://www.byegm.gov.tr/REFERENCES/TURKISH-CINEMA-2001.htm>
erişim tarihi, 25.06.2008.

The 1000 Greatest Films. http://www.theyshootpictures.com/gf1000_links.htm erişim tarihi, 21.06.2008.

The Library of Congress. <http://www.loc.gov/film/plan.html> erişim tarihi, 31.07.2007.

Unesco. <http://portal.unesco.org/ci/en/ev/php> erişim tarihi, 31. 05.2008.

University of South Carolina <http://www.sc.edu/filmsymposium/orphanfilm.html>
erişim tarihi, 31.05.2008.

Usai, Paolo Cherchi. "What is an Orphan Film? Definition, Rationale and Controversy"
<http://www.sc.edu/filmsymposium/archive/orphans2001/lukow.html> erişim
tarihi, 31.05.2008.

Vasari, M. Giorgio. **Le Vite de piv Eccelenti Pittori, Scultori, e Architettori (En
Mükemmel Ressam, Heykeltıraş ve Mimarların Yaşamı).**
<http://easyweb.easynet.co.uk/giorgio.vasari/index.htm> erişim tarihi,
12.03.2007.

Webster Dictionary. <http://www.websters-online-dictionary.org/definition/canon>
erişim tarihi, 05.06.2008.

Waterstones. **Top 100 Books of The Century.**
<http://home.comcast.net/~antaylor1/waterstones100.html> erişim tarihi,
19.08.2008.