Sinema çalışmalarındaki 'film kuramı'nın ve 'film eleştirisi'nin baskınlığı nedeniyle geciken sinema tarihi çalışmaları, bugün, 'Yeni Film Tarihi' başlığıyla önem kazanmaktadır.
Elinizdeki çalışma, sinema tarihyazımındaki değişimlerden hareketle Türk sineması tarihyazımının kapsamını belirleyerek, dışarıda bıraktıklarını da içerebilecek 'yeni sinema tarihyazımı' yöntemi arayışındadır.
Çalışmada öncelikle, sinema tarihyazımının, 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 derslerininin 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 tarihyazmının varolan durumuna ilişkin değerlendirmelerde bulunulmuştur.

www.urzeniyayinevi.com
9 786050 625967

urzeni

Fatma Okumuş SİNEMA TARİHYAZIMI

urzeni

Fatma Okumuş

SİNEMA TARİHYAZIMI

Türk Sineması Tarihyazımı İçin Yöntem Arayışı

2. BASKI

urzeni

FATMA OKUMUŞ

Lisans öğrenimini, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde gördü. Yüksek lisans ve doktora öğrenimini, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı'nda tamamladı. Aynı üniversitenin İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nde öğretim üyesidir. Lisans düzeyinde "Metin Çözümleme", "Sinemada Uyarlama", "Yazılı ve Sözlü Anlatım"; yüksek lisans düzeyinde "Sinemada Anlatı", "Sinemada Anlatı Çözümlemeleri" derslerini yürütmektedir.

URZENİ YAYINEVİ

Yayıncı Sertifika No: 43448
ISBN 978-605-06259-6-7

Fatma Okumuş

Sinema Tarihyazımı
Yayına Hazırlayan: *İsmet Gülseçgin*
2. Baskı Haziran 2020

Baskı ve Cilt
Mikyas Basım Yayın Matbaacılık San. Tic. Ltd. Şti
Alemdar Mh. Güzel Sanatlar Sk. No:2/A
Fatih-İstanbul
Tel: 0212 528 95 28
Matbaa Sertifika No: 35532

Urzeni Yayınevi
Caferağa Mh. Sakız Sk. Park Palas Ap. B-Blok 12/16
Kadıköy-İstanbul
Tel: 0532 297 72 59

www.urzeniyayinevi.com

SİNEMA TARİHYAZIMI

Türk Sineması Tarihyazımı İçin Yöntem Arayışı

Fatma Okumuş

İÇİNDEKİLER

Sinema Tarihyazımına Genel Bakış.....9
Geleneksel Tarihyazımından Tarihyazımı Çeşitliliğine.....21
Kültür Tarihi Penceresinden Farklı Disiplinlerin Tarihyazımına.....33
Sanat Tarihyazımının Sinema Tarihyazımına Değen Noktaları.....38
Yeni Bir Uzmanlık Alanı: Sinema Tarihyazımı.....51
Sinema Tarihyazımı İncelemeleri.....53
Sanat Tarihi Açısından Sinema Tarihyazımı.....71
Film Arşivciliği Açısından Sinema Tarihyazımı.....77
Sinema Tarihi Dersleri Açısından Sinema Tarihyazımı.....89
Sinema Tarihyazımında Yeni Yaklaşımlar.....98
Türk Sineması Tarihyazımı.....131
Dönemlendirmeye Dayalı Türk Sineması Tarihyazımı.....133
Temalandırmaya Dayalı Türk Sineması Tarihyazımı.....144
Türk Sineması Tarihyazımının Kapsadıkları.....159
Türk Sineması Tarihyazımı İçin Yöntem Arayışı.....170
Sinema Tarihyazımının Boyutları.....187
Türk Sineması Tarihyazımının Boyutları.....196
Türk Sineması Tarihyazımı İçin Öneriler.....202
Kaynakça.....207

Akademik yaşamımın başlangıcındaki en önemli isim, Prof. Dr. Seçil Büker'e; doktora tezimi yazma sürecindeki danışmanım Prof. Dr. Nazlı Bayram'a; çalışmamın desenlenmesindeki yol göstericilerim Prof. Yalçın Demir'e, Prof. Dr. Nazmi Ulutak'a; akademik duruşuyla, gülümseyen yüzüyle bölümümüzü aydınlatan Prof. Dr. N. Aysun Akıncı Yüksel'e; araştırmamın yöntemini belirlemedeki yardımlarının yanı sıra huzurlu bir çalışma ortamı da yaratan fakültedeki oda arkadaşım, Öğr. Gör. Mine Şen'e sonsuz teşekkürler.

Aramızdan erken ayrılan değerli Yard. Doç. Dr. Turhan Baraz'ı saygıyla anıyorum.

2020, Eskişehir

GİRİŞ

SİNEMA TARİHYAZIMINA GENEL BAKIŞ

Sunulanı, en 'hakiki' sanma büyüsüne kapılmayan insanın kendisini, ürettiklerini, yaşadıklarını, geriye dönük bir ilgiyle incelemesi, her coğrafyada varlığını sürdüren bir edim. Geçmiş-şimdi-gelecek üçlemesi içinde, geleceği önceden bilmeye çalışmak kadar geçmişin verilerini yorumlama girişimleri de azalmaksızın sürmekte.

Zaman, hem bugünü hem de dünü dönüştürür. Geçmiş yazılırken, bugünle arasında ne kadarlık bir uzaklık bırakılması gerektiği, tüm tarih yazarlarıyla okurları için, önemli bir sorunsaldır. Kuşkusuz, herhangi bir zaman sınırlaması gözetilmeksizin, geçmişte kalan her 'şey'in tarihi yazılabilir. Yazarları tarafından, doğrudan '… TARİHİ' başlığı altında sunulmasa da geçmişi anlatan tüm yazımlar, aslında tarihyazımı kapsamında ele alınabilir. Bugünün yakın geçmişini anlatan her çalışma, yarının uzak geçmiş tarihyazımının, tek değilse de önemli bir parçasına dönüşebilir. Her birinin, yalnızca uzak geçmişin değil, yakın geçmişin de tarihyazımlarında, önemli bir yerinin bulunduğu göz ardı edilmemelidir.

Her tarihyazımı, "geçmişin bilinebileceği" önyargısını berabe-

rinde getirir. Yapıları gereği kuşku duyulması gereken bir nitelik taşıyan tarihyazımı kaynaklarının değerlendirilmesi, biçimsel açıdan geriye dönük bir yordayış izliyorsa da konu, her zaman günceldir. Üzerinde hâlâ birlik sağlanamayan "ilk Türk filmi" tartışmalarındaki gibi.

Tarihyazımında, 'ne'yin tarihinin yazılacağı açık seçik belirtilse de ortaya çıkan metin, gelişigüzel bir öyküler toplamını; hayranlık bildiren bir yaşam anlatısını (biyografi); zamandizinsel (kronolojik) sıralamayı ya da okuyucuyu ayrıntılara boğan anlatılar toplamını sunabilir. Tarihin yazılması, yalnızca eldeki belgelerin, nesnelerin dizilmesi, olayların ya da olguların art arda sıralanması anlamına da gelebilir.

Zaman, tarih anlayışları, geçmişi ele alınacak konu doğrultusunda, tarihyazımı da çeşitlenmektedir. İçlerinden 'sinema tarihyazımı' çalışmaları da 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 aktarırken,[1] sinema tarihinin nasıl yazılabileceği üzerine ilk yorumlardan birini dile getirmiştir.

Sinema tarihyazımı yöntemine ilişkin tartışmalar, FIAF'ın (Fédération Internationaledes Archivesdu Film-Uluslararası Film Arşivleri Birliği) 1972 yılında Bükreş'te gerçekleştirdiği sempozyumla ayrıntılarıyla 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 ile Rusya'dan gelen katılımcılar arasında hem akademisyenler hem film tarihçileri hem de film arşivlerinin sorumluları bulunmaktadır. Sempozyumda, sinema tarihyazımı için filmlerin nasıl derlenip toparlanarak, nasıl düzenleneceği sonrasında da filmlerin nasıl kullanıma sunulması gerektiği üzerine yoğunlaşılmıştır. Her filme kolayca ulaşabilmeyi

isteyen film tarihçileri, kendileriyle film çalışmaları için önceliklerin belirlenmesini isteyen film arşivcileri, akademisyenler, sinema tarihyazımında düzenli bir yaklaşımın belirlenmesi gerektiği konusunda görüş birliği içindedirler. Bu süreçte temel sorunsal, saklamak için hangi filmlerin seçileceğine karar verilmesindeki güçlüktür. 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 yeni seçimlere gidildiği düşünüldüğünde, eldeki yaklaşım sayısı kadar çok sinema tarihyazımı türü ortaya çıkacaktır. Böylece, filmlerin seçiminde de birbirinden ayrı ölçütler kullanılacak, bir o kadar çok film de korunacaktır. Özetle, ilk tartışmalar film tarihçileri, akademisyenler film arşivcileri arasında yürütülmüştür. Daha çok sayıda filmin saklanıp korunmasına yönelik, olası bir düzenleme üzerinde yoğunlaşılmıştır.

Sempozyumda, diğer tüm tarihler gibi, sinema tarihinin de bulunulan yer ile zamana göre yeniden yazılabileceği görüşünden yola çıkılmaktadır. Değişen, filmler değil; çevreleriyle birlikte insanlardır. Filmler, ne zamanlarından ne de kültürel, sosyal, politik olaylarla düşüncelerden bağımsız kılınarak ele alınabilirler. Dolayısıyla amaç, tüm bu bilgileri bir arada sunacak yeni bir sinema tarihyazımı yöntemlerini ortaya koymaktır.

Yürütülen tartışmalarda ulusal düzlemde sinema tarihyazımı için yöntem arayışından çok, genel anlamda 'sinema'nın tarihyazımı yönteminin belirlenmesine odaklanılmaktadır. Başlangıçta, tanık 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 yönelinmesi gerekliliği vurgulanmıştır. Konferansın ardından, Amerika'daki sinema tarihçileri ekonomik, demografik, endüstriyel, teknolojik bir disiplinlerarası çalışma alanı yaratmışlardır. Sürecin ilk aşaması da yazılı tarihe kuşkuyla yaklaşmaktır.

1960'lı yıllar, Amerikan sineması ile tarihi üzerine yürütülen 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 kitabından söz edilemeyeceğini belirtir.[3] Bir kitap, yeterli değildir. Özellikle vurguladığı nokta, 'sinema tarihyazımında kim, ne, nerede, ne zaman soruları sorularak gerçeklerin saptandığı birinci aşamadan; artık nasıl, neden sorularının sorularak gerçeklerin açıklandığı ikinci aşamaya'[4] geçildiğidir. Altman'a göre sinema tarihi yazmak, sinemasal olaylar arasında tutarlılığı kurmaya dayanmalıdır.[5]

1960'lı yıllarda, sinema üzerine birçok çalışma gerçekleştirilmesinden yola çıkarak, sinema tarihyazımı incelemesine giden Altman'ın ele aldığı kaynaklar, yalnızca Amerikalı kişilerin Amerika'da yürüttüğü 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 edinmesi onu, üzerine yalnızca Amerikalı sinema tarihçilerinin söz söylediği bir alanın ötesine taşımıştır.

Daha önce Fransız sinema tarihini de yazan Roy Armes,[6] 1979'da, İngiliz sinema tarihini[7] 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]

Edward Branigan 1979'da, Jean Louis Comolli, Jean Louis Baudry, Terry Ramsaye, Patrick Ogle ile J. Douglas Gomery'nin sinema tarihi kitaplarından yola çıkıp dört ayrı tarihyazım yöntemini karşılaştırarak 'kalıp, tek, gerçek bir tarihyazımı yöntemi' aramadığının, 'çeşitli zamanlarda, farklı sorularla ve değişik bakış açılarıyla' yazılacak tarihyazımlarının yeni sözler edebileceklerinin altını çizer.[10]

Edward Branigan'ın sözleri, sinema tarihyazımı yöntemi üzerine yürütülen tartışmaların kesiştiği noktayı açıklamaktadır. 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 yaratan, geçmişin çeşitli anahtar kavramlarla anlatılmasının yanı sıra tarihyazımları çoğunlukla, kolay okunabilirliğin etkilediği söylenebilirse de koşullanmışlıkların da göz ardı edilmemesi gerektiği, doğrusal-ilerlemeci zaman anlayışıyla ortaya konulmaktadır. Geçmiş yazılırken başlangıçlar, bitişler belirleyerek dönemsel adlandırmaya gitmek sıkça başvurulan bir yöntemdir. Türk sinemasının uzak geçmişine ilişkin tarihyazımı da Nijat Özön'ün 1966 yılına kadar belirlediği dönemlendirmeye dayanmaktadır.

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

Türkiye'de sinema tarihyazımı üzerine gerçekleştirilen çalışmalar sınırlı sayıdadır.[12] Türk sinemasını, başlangıcından yakın geçmişe kadar getiren tarihyazımının ise devlet kurumunun 'Türk Sinema Tarihi' çalışması dışında, yalnızca iki örneği bulunmaktadır.[13]

Türk sinema tarihi çalışmalarında görülen, sinemacıların (yönetmenlerle hakkında çokça konuşulan oyuncuların) yaşamöyküleriyle ürettiklerinin aktarılarak, zamandizinsel açıdan sıralanarak, filmlerin konularına göre ayrılarak derlenmesi yöntemleri, bugünün özerk

disiplini, bilimsel çalışma alanı 'sanat tarihi'nin de başlangıçta kullandığı yöntemlere benzemektedir.[14] Zamanla artan sanatçısıyla üretimlerinin yanı sıra değişen tarih anlayışları nedeniyle, art arda dizmenin ötesinde yaklaşımlarla yeni sanat tarihyazımları ortaya konmuştur. Türk sineması tarihyazımında, sanat tarihyazımının başlangıcında kullanılan yönteme benzer bir yaklaşımın hâlâ sürdürülmesi, şimdilik sorun yaratmıyormuş gibi görünüyorsa da sinemasal verilerin gelecekte artacağı varsayıldığında ve sinemanın doğrudan sanatla ilgisi bulunmayan diğer yönlerinin de daha çok ele alınmasıyla, yeni sinema tarihyazımlarına gereksinim duyulacaktır.

Yakın dönem Türk sinema tarihi çalışmalarında filmlerin izlenerek konularının belirlenmesinin, yapım bilgilerinin verilmesinin ardından yıllık dökümlerin çıkarılmasının yeterliliği, sinema tarihyazımının temel nesnesi, yalnızca filmlerle film çekenlermiş gibi düşünüldüğünde geçerlidir. Sinemanın tarihsel akışının ortaya konmasında, yalnızca filmler izlenerek gerçekleştirilecek her okuma, bütünü görmede yetersiz kalacaktır. Salt 'yüksek sanat' açısından ele alınmaması gereken, popüler sanat, teknolojik gelişme, endüstri, yapım, film türleri ve sayısı daha da artırılabilecek diğer özellikleri bağlamında, kitleler üzerindeki etkisi en fazla görünürlüğü bulunan sanat dalı konumundaki sinemanın tarihi, filmlerden daha fazlasını kapsamaktadır. Sinemasal olaylar arasındaki ilişkilerin ortaya konduğu nasıl, neden sorularının sorularak gerçeklerin açıklandığı bir sinema tarihyazımının[15] ortaya konulabileceği düşünülmelidir.

Türk sinemasına ilişkin yöneltilebilecek sorular, verilecek yanıtlar, Türk sinema tarihinin yeni bir arkeolojisi çıkarılarak, yakın dönem tarihyazımı üzerine yeni yaklaşımlar getirilerek çoğaltılabilir. Böylece, bugüne değin keşfedilmemiş görünümler elde edilebilir. Tüm bunlar da Türk sinemasının daha iyi anlaşılmasının, tanınmasının yolunu açabilir. Dolayısıyla, Türk sinema tarihine farklı bakışların çoğalması, her alana daha açımlayıcı bakış açıları kazandıracaktır. Bu çaba, teknolojinin tarihini yazmakla, toplumsal üretimle

tüketim süreçlerini anlamakla, ekonomik dalgalanmalarla, iletişim araçlarının, kurumlarının toplumsal kullanımıyla vb. birçok incelemeyle doğrudan ilişkilidir.

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

Süregelen etkileşimler ışığında çalışmanın sorunu, sinema tarihyazımının filmlerden daha fazlasını kapsadığı ve Türk sineması tarihyazımının 1960 öncesini dönemlere ayırarak dondurduğu; sonrasını da onar yıllık dilimlere bölerek filmlerin yapım bilgilerinin verilmesiyle sınırlandırdığı gözlemine dayanmaktadır.

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

Sinema tarihyazımını bütünlüklü bir bakış açısıyla ele alıp Türk sinema tarihi çalışmalarını inceleyerek, Türk sineması tarihyazımı yöntemi konusunda yeni bir yaklaşım sunmayı amaç edinen çalışmada, aşağıdaki soruların yanıtları aranmıştır:

1- Sinema tarihyazımının, genel tarihyazımındaki konumu nedir?

2- Sinema tarihyazımında kullanılan yöntemlerle yaklaşımlar nelerdir?

3- Türk sinema tarihi çalışmalarında, uzak geçmiş anlatılırken kullanılan yöntemlerle yaklaşımlar nelerdir?

4- Türk sinema tarihi çalışmalarında, yakın geçmiş anlatılırken kullanılan yöntemlerle yaklaşımlar nelerdir?

5- Türk sineması tarihyazımı için nasıl bir yöntem kullanılabilir?

Türk sinema tarihi çalışmalarının incelenmesiyle uzak ve yakın geçmiş ile şimdiki zaman arasındaki süreklilik, aykırılık, kopukluk, benzerlik ya da benzemezlik konuları gündeme getirilerek, Türk si-

nemasına ilişkin sorulabilecek soruların ve alınabilecek yanıtların çoğaltılacağı böylece, Türk sinemasının daha iyi anlaşılmasının, tanınmasının sağlanabileceği, gelecekteki Türk sineması tarihyazımı için farklı yaklaşımların sunulacağı düşünülmektedir.

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

Çalışmanın, Türk sinema tarihiyle ilgili diğer çalışmalara kaynaklık etmesi açısından da önemli bir yer edinebileceği düşünülmektedir.

Bu araştırmada, aşağıdaki sayıltılar belirlenmiştir:

1- Bilinen Türk sinema tarihi çalışmaları, Türk sinemasına çeşitli açılardan bakılması için geniş olanaklar sunması bakımından yeterli görünmemektedir.

2- Bilinen Türk sinema tarihi çalışmalarında kullanılan yaklaşımlarla yetinilerek, aynılarının uygulanmaya devam edilmesi, Türk sinemasının gelecekteki sürecinin ortaya konulmasında da sınırlılıklar yaratacaktır.

Daha önce belirtilen sorulara yanıt arayan çalışmada, elde edilecek sonuçların genellenebilirliğini etkileyebileceği düşünülen sınırlılıklar şunlardır:

Çalışma,

1- genelde tarihyazımı ve sinema tarihyazımı çalışmalarıyla; özelde ise Türk sineması tarihyazımına ilişkin yazılı kaynaklarla sınırlıdır.

2- 2006 yılına kadarki Türk sinema tarihi çalışmalarıyla sınırlıdır.

Araştırma, üç temel bölümde yazılmıştır.

Araştırmanın birinci bölümünde, genel tarama yöntemi kullanılmıştır. Tarama sonucunda, farklılaşan tarih anlayışlarıyla dönüşen tarihyazımına ilişkin bilgilerin yanı sıra sinema tarihyazımı alanındaki çalışmalara ilişkin bilgi verilmiştir. Böylelikle, sinema tarihyazımının, diğer tarih türleriyle bağları saptanarak, genel tarihyazımındaki konumu belirlenmeye çalışılmıştır.

Araştırmanın ikinci bölümünde, Türk sinema tarihi çalışmaları, belge inceleme yöntemiyle ele alınmış; Türk sineması tarihyazımının konusu, üzerinde durduğu noktalarla benimsediği yöntem doğrultusunda, Türk sineması tarihyazımının kapsadıklarıyla sınırları belirlenmiştir.

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

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

Araştırmanın evreni, sinema tarihi çalışmalarıdır.

Araştırmanın örneklemi, aşağıda sıralanan Türk sinema tarihi çalışmalarını içermektedir:

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.

GiovanniScognamillo, Türk Sinema Tarihi. İstanbul: Kabalcı, 2006.

Şükran Esen, 80'ler Türkiyesinde 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, TurkishCinema. http://www.byegm.gov.tr/REFERENCES/TURKISH-CINEMA-2001.htm

Dipnotlar:

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

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.

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 Film making: North And South of the Sahara (2006); Roy Armes, Postcolonial Images: StudiesIn North African Film (Indiana University Press, 2005); Lizbeth Malkmus and Roy Armes Araband 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" Frame work 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.

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 Işığan, "Türk Sineması Çalışmalarında 1950 Öncesinin Dışlanması" İletişim, Sayı: 7 ss.195-212.

13- Giovanni Scognamillo, Türk Sinema Tarihi (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006). 1896'dan 2004 yılına kadarki 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 tarihi yazımının başlangıcı diye benimsenmiştir. M. Giorgio Vasari, Le Vite de piv Eccelenti Pittori, Scultori, e Architettori (En Mükemmel Ressam, Heykeltıraş ve Mimarların Yaşamı) https://books.google.com.tr/books?id=EYgl-hIAf0sC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false erişim tarihi, 02.06.2020.

15- Altman. Ön ver.

1. BÖLÜM

GELENEKSEL TARİHYAZIMINDAN TARİHYAZIMI ÇESİTLİLİĞİNE

Başlangıcı M. Ö. 5. yüzyıla değin götürülen tarihyazımı, başlangıçta, metinde anlatım güzelliğinin arandığı, hatta amaçlandığı yazınsal bir türdür. Tarihsel olaylarla törensel karakterler epik şiir, drama, hitabet ve lirik şiir gibi klasik edebiyat türlerinde anlatılmıştır.[16]

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

a) Klasik Yunan tarih anlayışı: Mitler.

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

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

Sözü edilen üç süreci, T. Stojanovich;

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 çözmenin ve sistematik açıklamanın yeğlenmesi),

çerçevesinde ele almaktadır.[18]

Peter Burke'ün belirttiğine göre, tarihyazımı üzerine ilk incelemeyi yazan La Popeliniére, 1599'da, tarihyazımını dört aşamada açıklar:

a) şiir

b) mit

c) yıllıklar

d) tam tarih (historie accomplie)[19]

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

Klasik Yunan tarihyazımı, kaynağını epik şiirden almaktadır. Evrimi dört aşamada gösterilir:

1) Homer tarzı manzumeler

2) Epik devre

3) Logographoi (Eski Yunanca'da 'söz, konuşma, haber, hikâye, anlatı' gibi anlamları içeren 'logos' sözcüğüyle yine Eski Yunanca'da

'yazmak, yazıya geçirmek, tarif etmek' gibi anlamlarına gelen 'grapho' fiilinden türetilen sözcük 'sözü, anlatıyı yazan, yazıya yani kayda geçiren kişi' anlamında, antik çağdaki tarih yazarları için kullanılmıştır.)

4) Heredot anlatımı[24]

Dönemin tarihçileri, Heredot ile Thucydides gibi, kendi şimdiki zamanlarının tanıklığıyla yaşanan değişiklikleri kaydetmişlerdir. Klasik Yunan tarihyazımının temel konusu, askeri ya da politik olaylardır.[25] Dönemin tarih anlatılarında konu genellikle, savaşlardır. Heredot, Pers savaşlarını; Thucydides, çağının Pelopones savaşını; Xenophon, Sparta ile Theban (M. Ö. 404-362) egemenliğini; Polybius ikinci Kartaca savaşını (M. Ö. 218) yazmıştır.[26] Dönemin tarihçileri, savaşlarla ya da siyasal büyük değişimlerle ilgilenmişler; ancak büyük değişimlerin yaşanmadığı dönemlerde kanunlardaki ya da alışkanlıklardaki zamana yayılan küçük değişimleri anlatmakta zorlanmışlardır.*

18. yüzyılda David Hume (1717-1776) ile Edward Gibbon (1737-1794), tarih kavramıyla tarih yazarının önemi üzerine görüşlerini belirterek felsefeyle tarihin birbirinden ayrılamayan yapılarının altını çizmişlerdir. Hume, tarihyazımında anlatım tekniği, tarihsel tanıklık ile bağıntılılık kavramlarını tartışmaya açarken klasik tarih yazarlarına değinmektedir:

Suetonius ile en az onun kadar uzman Tacitus'un kayıtsız ve sıkıcı yazım biçemleri, Nero ve Tiberius'un okuyucunun duygularına yönelik, gerçeklerden acımasızca uzaklaşan yazılarının yanında daha makul görünmektedir. Öncekiler, olaylarla belli bir uzaklıktan, yorum katmadan ilgilenirken, diğerleri okuyucuya Soranus ve Thrasea'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, sonrasında 'evrensel tarih' anlayışıyla, edebiyattan ayrı bir alanda değerlendi-

rilmeye başlanmıştır. Çağdaş uygarlığın gelişimini tüm kurumlarıyla, yasalarıyla, yaşam biçimleriyle, diliyle açıklamayı amaç edinen evrensel tarih[28] bakış açısının etkisiyle tarih anlatıcısının, 'yazar'dan farklılaşarak 'tarihçi' diye nitelendirilmeye başlandığı söylenebilir. Tarih, dolayısıyla tarihyazımı alanında, bilgi kuramına ilişkin konuların gündeme gelmesiyle tarih ile edebiyat arasındaki ayrım belirginleşmeye başlamıştır.

Thukydides'ten 19. yüzyılda bilimsel bir tarihyazımı yaklaşımı savındaki Rankeci tarih anlayışına kadar süren, tarihin bir anlatı gibi 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 adamış 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'[31]nı yaşayan tarih araştırmalarının, üniversitelerle araştırma merkezlerinde yoğunluk kazanmasının ardından, 'tarihsel araştırma ve 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 yola çıkarak, dilsel yapısı[34] göz önünde bulundurulduğunda, nesnellik iddiasındaki bir disiplinde, 'hikâye' anlatma zorunluluğunun kendi içinde barındırdığı çelişki tarihin, 'Ne kadar bilgi?' sunduğuna ilişkin tartışmaların, tarihyazımındaki kurgusal yapıyı imlediği düşünülebilir ki bu noktada, tarihyazımının değişim sürecinin anlaşılması daha da önem kazanmaktadır.

Tarihyazımının, dilsel bir kuruluşun sonucunda ortaya çıkması 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.

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

Heredot ve Thukydides'ten Ranke'ye; Ranke'den de 20. yüzyılın ileri yıllarına değin tarihyazımının yapısını belirleyen gerçeklik, kasıtlılık ve silsile kavramlarının 20. yüzyılın sonlarından başlayarak sorgulanması anlatıya dayalı, olay-yönelim niteliğindeki 19. yüzyılın uzmanlık gerektiren tarihyazımı, sosyal-bilim yönelimli tarihsel araştırmaya dayalı bir yazıma dönüşmüştür.[36]

Leopold von Ranke'nin (1795-1886) başlattığı uzmanlık gerektiren tarihyazımındaki 'büyük adamlar' ve olaylar üzerine odaklanılması nedeniyle bu tarihlerin, yer aldığı daha geniş bağlamı göz ardı etmesini 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. yüz-

yıl öncesinde, Alman tarihçi Droysen'in 'günlük işler' (gerschäfte) diye nitelendirdiği günlük yaşama dönük uğraşlar asıl tarihin (geschichte) bir parçası gibi değerlendirilmemiştir. Sadece 'büyük anlatı'ya katkıda bulunanlar tarihseldir. Bu nedenle de siyasal 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, yaygınlıkla benimsenmiştir.

Bununla birlikte, artık tarih uzmanlığında başlıca üç kalıptan söz edilmektedir. 1830'da Ranke'nin eleştirel filolojik yöntemlerin belgesel kaynaklara düzenli biçimde uygulanmasına odaklanan seminerleriyle doğan ve 20. yüzyılın ortalarına kadar baskın kalan tarihsel kalıpta, öznel yorumlardan kaçınılarak belge ve bilgilere dayanıldığı, neden-sonuç ilişkisi içerisinde doğrusal bir zaman çizgisi izlenerek tarihin yazılmaya çalışıldığı görülmektedir. Ancak, nesnellik ve yansız yaklaşım değerlerini temel alma iddialarına karşın, ortaya konan tarihyazımlarının, bağlı bulunulan kurumların siyasal bakış açılarını yansıttığı belirtilmektedir.[41]

19. yüzyıl sonlarında, tarihsel kalıbın çözümlemeye değil anlatıya dayanması ve ayrıcalıklı elitlere odaklanmasının eleştirilmeye başlanmasıyla sosyal-bilimsel kalıbın tarihyazımında egemenlik kurmaya başladığı görülmektedir. Böylece, siyasal anlatılardan sosyal yapıların ve süreçlerin çözümlenmesine başlanmıştır. Bilgisayarların sağladığı kolaylıklardan da yararlanan sosyal bilimlere yönelimli tarihçiler, nicel kalıplarla çalışarak[42] tarihi titiz bir analitik bilime dönüştürmeye çalışmışlardır.[43]

1960'ların ilk yıllarından başlayarak, sosyal-bilimsel kalıba filozoflarla edebiyat ve kültür eleştirmenlerince karşı çıkılarak kültürel kalıbın yaratıldığı görülmüştür. Bütün tarihsel incelemeler birer ede-

biyat biçimidir görüşündeki Barthes ve 'metin dışında hiçbir şey yoktur' diyen Derrida'yı anarak her metnin dilsel yapısından yola çıkan Hayden White da tarihi, dilsel bir kurmaca gibi görmektedir. White'a göre tarihyazımları, yazarın etkileşimleriyle seçimlerinin sonucudur. Öte yandan, '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 kiplerin yapılarını da açıklar:

Sahneleme Kipi	*Kanıtlama Kipi*	*İdeolojik İma Kipi*
Romantik	Formist	Anarşist
Trajik	Mekanistik	Radikal
Komik	Organisist	Muhafazakâr
Satirik	Bağlamsalcı	Liberal[45]

Tarihyazımı, belli bir yapı içinde, yalnızca olayların zamandizinsel sıralanmasıyla yazılsaydı, tek bir tarihyazımı yetmeliydi. Kuşkusuz tarihyazımı, zamandizinden yararlanır; ancak, dile bağımlılığı dolayısıyla, 'kurgusal' yapısı 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 kalıp 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 etmiştir.[46]

Yanı sıra tarihyazımı, temel bir bilim değildir. Bu nedenle de çeşitli felsefe düzenlerinin özündeki farklı gerçeklik teorilerine göre sınıflandırılmaktadır.[47] Her tarih yazarının, bilinçli ya da değil, üç temel gerçeklik kuramına göre tarihyazımını ortaya koyduğu, dolayısıyla tarihyazımında, üç temel gerçeklik sunum biçimi bulun-

duğu bildirilmektedir: Başı, ortası, sonu bulunan, dramatik bir bütünlük içindeki idealistik tarihyazımı; belgeleri toplayıp derleyerek geçmişi yalnızca betimlemeyi amaçlayan realistik tarihyazımı ve bilinçsizce ya da açıkça bir tezi kanıtlamak, desteklemek amacındaki pragmatik tarihyazımı.[48]

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

Özellikle Annales Okulu, öncelikle tarih çalışmalarını, yanı sıra da sosyal bilimlerin diğer çalışma alanlarını etkilemiştir. March Bloch ile Lucien Febvre, yeni bir tarih anlayışıyla 15 Ocak 1929'da Sosyal ve Ekonomik Tarih Yıllığı (Annales d'Histoire Economiqueet Sociale) adındaki dergilerinin ilk sayısını çıkarırlar. Derginin çatısı altında, yalnızca tarih alanından değil; coğrafya, sosyoloji, psikoloji, ekonomi, dilbilim, antropoloji gibi farkı disiplinlerden uzmanlar da bulunmaktadır. Derginin öncü düşünceleri, 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 yaklaşımlara ve yöntemlere açıklıklarıyla 'yüzyılımızın tarih disiplini ile toplum bilimleri (social sciences) arasında cereyan eden verimli etkileşimin en güçlü örneklerini sunmuştur.'[50]

Tarih yazarı, olaylar, kaynaklar, tarih yazarının verileri sorgulamada kullandığı yöntemler üzerinden gelişen tarih ve tarihyazımı tartışmalarının yanı sıra; her tarihsel kavram, açıkça uzam ve zaman kavramları üzerine temellenmektedir. Anlatılanların, tarihlendiril-

mesi ve konumlandırılması gerekir.[51] Bu anlamda, tarihyazımlarında sunulan olgular ya da olaylar üç başlık altında toplanabilir:

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 yaşananlar anlatılır. Orta Çağ Tarihi, XIX. Yüzyıl Tarihi vb.

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

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

Üç kümenin kesişimleri ya da yer, zaman, konu kısıtlanmaksızın tümü bir arada da ele alınabilir. Orta Çağ Avrupa Tarihi, Osmanlı İmparatorluğu'nun Yıkılış Dönemi, Yakın Çağ'da Avrupa'nın Ekonomik Yapısı vb.

Tarihyazımı türlerinin;

a) İncelenen dönemin zamanımımızdan 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 değerlendirildiği 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. Özellikle, benzer, hatta aynı düşünsel alanlardan kaynaklanan disiplinlerin nerede başlayıp nerede bittiğinin tanımlan(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 Tarih[53]

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

Tarihyazımı çalışmaları, uluslararası boyutlar göz ardı edilerek, ulusal bağlamlar içerisinde, sınırlandırılmış açıklamalarla ilgilenmiştir.[54] Dolayısıyla, özgül amaçlı tarihyazımı çalışmaları, yakın bir dönemde, ancak, 1990'lı yıllarda tartışılmaya başlanmıştır.[55] Tarih yazmanın tarihini araştırma konusu edinen tarihyazımı, yazılanın tekrar yazımıdır.[56] Okunmak için yazıldığı vurgulanarak, bir iletişim biçimi gibi çözümlenmesi gerektiği[57] de düşünülen tarihyazımındaki gelişmelerin, seslenilen kitlenin 'beklenti sarmalı'yla ilişkisi içinde incelenmesi gerektiği yönünde de görüşler bulunmaktadır.[58]

> Tarihyazımına ilişkin bilgiyi edinmenin, tarihi başlatan klasik Yunanlar dönemindekine oranla artık, çok daha önem kazan-

dığının yadsınamaz gerçekliğinin, Momigliano'ya göre dört açıklaması vardır:

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 toerilerinde, 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 kalıp içerisinde, özellikle yakın dönem tarihyazımı üzerine düşünülmesi anlamlı görünmektedir. Yakın dönem söz konusu edildiğinde, 'sürecini tamamlamış tarih' yerine 'oluşum içindeki tarih' öne çıkmaktadır ve yakın dönem zamanın, 'tarihçinin yaşadığı dönem'i tanımladığı belirtilmektedir.[60] Bu süreçte, tarih ile diğer sosyal bilimlerin ilgilendiği alanlar, birçok noktada kesişmektedir. Başlangıçtaki, ulusal-siyasal tarihçilik geleneğinin üzerine yakın dönemde, tarihsel konuların giderek çeşitlendiği görülmektedir.

Tarihyazımı konusundaki çeşitliliğinin yanı sıra, yeni bir tarihsel anlatım kavramı da belirginleşmektedir. Sözel ve yazılı tarihe eklenen, gelişen teknolojik olanaklar, görsel tarihyazımı üzerine de düşünme ortamı yaratmıştır. Alanın kavramsal terimini, 1988 yılında Hayden White, Robert Rossentone'un 'tarihin filmlerde betimlenebileceği'[61] önermesinden yola çıkarak, görsel tarihyazımı (historiop-

hoty) diye tanımlanır.[62] White'a göre tarihyazımı, 'yazılı söylem ve sözel 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 yaşamının kısa süresi içinde, kendi varoluş evrenini anlamlandırma sınırlılığı vardır. Söz konusu sınırlılık, tarihsel aktarımlarla 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 kesiştiğini ortaya koyar.

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'dir[65]. Collingwood, felsefi görüşlerini, farklı bilgi türleri arasında kurmaya çalıştığı bir birlik arayışı üzerine oturtarak, tarihsel düşünceye farklı bir boyut daha katar. İnsan için en temel deneyim biçimlerinden sanat, din, bilim, tarih ve felsefenin birbirleriyle hiç ilgisi bulunmayan bilgi türleri gibi görülmesi, Collingwood için, kabul edilemez bir durumdur.[66] Collingwood'un 'bilgi haritası', Sanat, Din, Bilim, Tarih ve Felsefe anakaralarıdır. Bunlardan her biri, izledikleri biçimlerde görülen bozukluklara yanıt verir görünümdedir. Bradley ve Collingwood'dan da yola çıkarak söylenebilir ki her alanın tarihyazımı için çoklu bakışlar söz konusudur.

Öte yandan özellikle sosyal bilimlerde disiplinlerarası etkileşimler, çalışma alanlarının sınırlarını belirsizleştirmekte ve yeni çalışma alanları yaratılmaktadır. Tarih çalışmalarındaki giderek artan çeşitlilik içerisinde, sinema tarihyazımına temel attığı düşünülebilecek, sanat tarihyazımı ve sanat tarihinin bir üst başlığı gibi değerlendirilen kültür tarihi kendi özerk alanlarını çok daha önce yaratmıştır.

Kültür Tarihi Penceresinden Farklı Disiplinlerin Tarihyazımına

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, 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 bazısı görsel, bazısı sözeldir.

5. Geleneksel paradigmaya göre tarih, nesneldir. 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 anlaşılmaya çalışılması, tarihçilerin sosyal antropoloji, ekonomi, sanatsal eleştiri, psikoloji, sosyoloji gibi birçok disiplinle etkileşim içinde bulunmasını gerektirmiştir.Böylece tarihyazımında disiplinlerarasılık, kaçınılmaz bir özelliğe dönüşür.[71]

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 alandır.

Kültür tarihi askeri, siyasal, 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 çalışmalardaki gibi, çeşitli nesnelerin 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)

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 çalışmalarını gerçekleştiren 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 'Bir Çağın Portresi' adlı çalışmalarından söz etmektedir.[73]

Söz konusu çalışmalar, tarihyazımında alışılagelen siyasal olayları anlatmak yerine; dönemin sıradan insanlarının 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' gibi ele aldığı çalışmasında Burckhardt, Rönesans dönemindeki İtalya'yı betimlemiştir. Hanedanların anlatıldığı ilk bölümde, savaş bile bir sanat eseri gibi ele alınmıştır.[75] Birey ve çağdaşlık kavramları bağlamında güzel sanatlardan günlük yaşam içerisindeki şenliklere, modaya, 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.

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

Özellikle, Karl Lamprecht'in 1890'larda Alman tarihini, Rankeci tarih anlayışından ayırarak, 'sanatsal üretimi anahtar öğe' gibi 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 yaşanmıştır. 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' vurgusu, Lamprecht'in 1878'de Almanya üzerine gerçekleştirdiği çalışmasının da temel öğesidir. Günlük yaşam alışkanlıklarına, davranışlarına, sanata, mimariye, edebiyata, dine ilişkin bilgilerin bir araya getirildiği belirtilmektedir.[81]

1924'te Flemenkçeden İngilizceye çevrilen, modern tarihsel yazımın temel metinlerinden biri sayılan, 1919'da yayımlanan Huizinga'nın çalışmasında da Burckhardt etkisi görülmektedir.[82] 'Huizinga, ne geçmişin olaylarını, düşüncelerini, ne de sosyal yapılarını, tarihsel çalışmanın nesnesi kılmıştır.'[83]

İlki sanat tarihine, ikincisi de Burgonya dükünün politik tarihine göndermede bulunduğundan Huizinga, kitabın başlığını 'Jan van Eyck'ın Aynasında'mı yoksa 'Burgonya Çağı' mı koyacağına 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 konuları arasına girmeye başlamıştır.[86]

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 ateşleyicileridir.

İlerleyen dönemde, antropolojiyle yoğun bir etkileşime girilmesi edebiyat, sanat ve bilim tarihyazımında da kendini göstermiştir. 1970'li yıllarda mikro tarih türünde çalışmalar yürütülmüş, 'köyler ve bireyler, aileler ve manastırlar, ayaklanmalar, cinayetler, intiharlar üstüne odaklanan yüzlerce mikro tarih çalışması yayımlanmıştır'.[89]

Kültür tarihi, tarihin alt dallarını kapsayan bir alandır. Çalışma konuları ve yöntemine ilişkin görüşler, 1987'de California Üniversitesi'nde ve İskoçya-Aberdeen Üniversitesi'nde gerçekleştirilen konferanslarla tartışılmaya başlanarak 1990'lı yıllarda yoğunukla 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.

Sanat Tarihyazımının Sinema Tarihyazımına Değen Noktaları

Yasal anlamda ilk kez, 1840 yılında Almanya'da, üniversite öğrenimine alınan[91] Sanat Tarihi bugün kendi yöntemleri, kendi tarihi, kendi inceleme konusu belirlenmiş, kültür tarihinin bir kolu niteliğindeki özerk bir disiplindir.

Ranke'nin tarih anlayışına uygun tarihyazımlarının egemenliğindeki 1800'lerde, ulus devletlere hizmet eden siyasal tarihyazımları öne çıkmaktadır. Yine de ilerleyen yakın dönemde, her ne kadar Ranke'nin izleyicilerince değerli bulunmasalar da Jacob Burckhardt'ın ve Johan Huizinga'nın çalışmaları konuşulmaya başlanır. Arşivlere, resmi belgelere dayanmayan, devlet kurma görevine hizmet etmeyen söz konusu çalışmalar güzel sanatların, edebiyatın, felsefenin, bilimin vb. başyapıtları için bir 'ölçüt' yaratmaya yönelmiştir.[92] Bununla birlikte, ele aldığı dönemin güzel sanat ve edebiyat yapıtlarını inceleyen Burckhardt gibi, diğer kültür tarihçilerinin de sezgisel yönelimle çalıştığı da belirtilmektedir.[93]

1500'lü yıllara değin götürülen sanat tarihyazımının geçmişi, Vasari'nin çalışmasıyla başlatılmaktadır.[94] 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 bir tarihyazımıdır. Merkezde, sanatçı/insan bulunmaktadır.[95]

Sanatçıların yaşamöykülerini kaleme alarak, sanat tarihyazımının ilk örneklerini veren Vasari'nin ardından, Erwin Panofsky'den alınan ikonoloji yöntemiyle yetinilenerek[96] günümüze değin gelinen sanat tarihyazımı bugün, Georges Didi-Huberman açısından, disiplinleraşırıdır (transdidisipliner).[97] Didi-Huberman'a göre 'Her sanat kendi kalıntılarından, her tarih kendi yıkıntılarından beslenir: Bunlar, bir yıkımdan geriye kalan izlerdir.'[98]

Tarih disiplinleri içinde en hızlı büyüme eğrisi gösteren sanat tarihinin, arkeolojiyle de yakın ilişkisi bulunmaktadır. 'Sanat tarihi, kimilerine göre, güzeli, belli bir sınıfın zevklerini irdelemeye çalışan bir bilimdir, arkeoloji ise maddi kültür üstüne soruşturmalar sayesinde mütevazı insanların yaşamına nüfuz etme olanağı verir.'[99]

Sanat tarihinde kompozisyon, biçim ve hacim araştırmalarına yönelen formalist; Antal, Blunt, Schapiro, Kligender ve Hauser gibi sanat tarihçilerinin Marx ve Engels'in teorileri doğrultusunda ilerleyen Marksist; sanatsal üretimin sosyolojik yapılarını değerlendiren sosyolojik; imgeyi biçimden ayırarak dönemler içinde ortaya çıkan imgeleri araştıran ikonolojik ve sanat yapıtının yapısal çözümlemesini amaşlayan semiyolojik ya da yapısalcılık alanlarıyla beş temel eğilimin öne çıktığı görülmektedir.[100]

Yeni bir yönelimin başlamasıyla, 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 benimsenen '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.[101]

> 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.[102]

> Kanon kavramının, dört farklı mecazi anlamından söz edilebilir:
>
> A) Ölçek, cetvel, ölçüt
>
> B) Örnek, model
>
> C) Kural, norm
>
> D) Tablo, liste[103]

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.[104]

17. yy. başlarında, İngiltere'de başlayan saray şairliği (poet laurette) geleneğinin etkisiyle, sanatsal bağlamda ilk kanon oluşumları, İngiliz yazın dünyasında görülmektedir. Daha sonra, giderek kendi alanlarını yaratan sanatsal dalların hemen her türü için kanonlar oluşturulmuştur. Dolayısıyla, daha çok yazınsal alanda ama başka birçok kanon türü de bulunmaktadır. Yazınsal alanda, 50 ciltlik The

Harvard Classics, önemli bir kanon örneğidir. Bu noktada, göz ardı edilmemesi gereken bir özellik de oluşan kanonların, Batılı Kanon niteliğini taşımasıdır. Bu özellikteki, Harold Bloom'un yazınsal anlamda oluşturduğu 'The Western Canon' (Batı Kanonu)[105] en kapsamlı çalışmalardan biridir.

Kanonu kimin ya da kimlerin oluşturduğu, 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, değerlendirmeyle 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.[106]

Kolaylıkla söylenebilir ki 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 taşırken; 'kapalı kanon' da onu kuşatan ve etkileyen diğer 'rakip'lerinden ayrılarak yok olma tehlikesiyle karşılaşabilir.[107] Yanı sıra uzlaşma, zamana bırakılabiliyorsa da sanat dışı kaygılardan soyutlanmaz. Yine de 'kanon yıkılmaz; sadece genişletilebilir ve yeniden yapılandırılabilir'[108] görüşü yaygındır. Yakın dönemde, yazınsal eserler bağlamında, çok sayıda okuyucuyunun ya da 'seçilmiş' kişinin görüşlerine dayanılarak roman ya da romancı listeleri oluşturulmaya devam edilmektedir.*

Sanat tarihiyle ilgili metinlerde sıkça karşılaşılabilecek kanon kavramı, 'saf/arı olmayan sanat ürünlerini kapsamayan katı bir hiyerarşik düzen'[109] yaratmıştır. 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 göründüğü düşünülen eserlerin değerlendirilmesini; geçmişte kalmış böylesi eserlerin de

yeniden değerlendirilmesini ve önemli görülen özelliklerine dikkat çekilmesini sağlamaktadır.

1. Bölüm Dipnotları

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

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 UniversityPress, 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.

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 savaşlarıyla politik devrimleri dışında toplumsal ve yapısal değişiklikleri anlatan ancak kaybolduğunu belirttiği iki çalışmaya değinir. Bkz. Momigliano, (1972). Ön ver., p. 290.

27- David Hume, An Enquiry Concerning the Principles of Morals. (London, 1751), p. 91, "http://books.google.com.tr/books?id=o0g VAAAAQAAJ&dq= %22an+enquiry+concerning+the+ principles+of+morals%22&printsec=frontcover&source=bn&hl=tr&ei=RzalSZSlKIO_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).

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

33- Aynı, s.2.

34- White (2008). Ön ver., s.11-12.

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.

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.

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.

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.

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

53- N. Jayapalan, Historiography, (AtlanticPublished&Distributos, 2002), s. 29 http://books.google.com.tr/books?id=TYRYH96RaS0C&dq=%22historiography%22&printsec=frontcover&source=bl&ots=J62mZ_fvFX&sig=k3vSo

Bcg5GgqebZrNCbtI-Fkr4E&hl=tr&ei=Kq3ISffTCpev-Abtm6CdAw&sa=X&oi=book_result&resnum=4&ct=result#PPA16,M1erişim tarihi, 25.03.2009.

54- ChrisLorenz, "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 Conflictfrom a Communicative Perspective," Storiadella Storiographia, Vol. 22, (1992), pp. 85-92, p. 85.

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.

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-kaiChou, Reflections on Historiophoty as Historical Knowledge and a Historical Course, Department of History, Chung-HsingUnv. Taichung, Taiwan, 1990.http://myweb.fcu.edu.tw/~t91093/fcu/2/paper1/historiophoty.pdferişim tarihi, 27.03.2009.

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

66- Aynı, s.21.

67- Peter Burke, "Overture: The New History, its Pastandits 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.

*Ahmet Uhri, Ateşin Kültür Tarihi, (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, Aralık 2003). (Tanrılardan ateşi çalan Prometheus'un mitolojik bir örü 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 insancıllaşan öyküsünün anahatlarınıserimliyor Ahmet Uhri. Maddi uygarlığın ve yerleşik kültürün tarihsel izlerinde ateşin tüm azametiyle yeniden bulgulandığı 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 yoları bulabilmesi için insanoğlunun ufkunu 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 boşa 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.)

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.

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-Bookreview, 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.

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.

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.

91- Ali Artun, "Çağdaş Sanat Tarihleri ve Türkiye'de Sanatın Çağdaşlaşması," Toplum ve Bilim, No. 79, (kış, 1998), s.36.

92- Burke (2006). Ön ver.,s.10.

93- Burke (2006). Ön ver., s 12.

94- Altet. Ön ver., s.11; Artun. Ön ver., s.36.

95- Giorgio Vasari, Le Vite de pivEccelentiPittori, Scultori, e Architettorihttps://books.google.com.tr/books?id=EYgl-hIAf0sC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false erişim tarihi, 02.06.2020.

96- 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.

97- Aynı, s.27.

98- Aynı, s.32.

99- Altet. Ön ver., s.110.

100- Altet. Ön ver., s.28-30.

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

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

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

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

105- HaroldBloom, The Western Canon: The Booksand School of theAges. Appendixes (New York: HarcourtBrace&Company, 1994), http://www.interleaves.org/~rteeter/grtbloom.html erişim tarihi, 16.06.2008.

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

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

108- 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.

109- Steiner. Ön ver., p. 213.

2. BÖLÜM

YENİ BİR UZMANLIK ALANI: SİNEMA TARİHYAZIMI

Sanayi devriminin etkisiyle yerleşim yerlerinin, yaşam biçimlerinin değiştiği; kültürel, toplumsal, sanatsal kavramların yeniden tanımlandığı dönemin içine hareketli görüntüyle doğan sinemanın başlı başına kendisi 'yeni'dir. 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, hareketli görüntü sunabilen teknolojik araçların icadı ve onların dünyaya yayılmasıdır. 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, doğallıkla, 'ülke/ulusal sinema tarih-(ler)i'nden biraz daha fazladır.[110]

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, gösterim aracının gelişim süreci ele alınmaksızın, doğrudan hareketli görüntülerin dünyadaki ilk toplu gösterimiyle de başlatılabilmektedir. Dünyadaki ilk toplu gösterimin ise 1895 yılında Lumiére Kardeşler'in gerçekleştirdiği sıkça yinelenen bir bilgidir.

Kriston Thompson ve David Bordwell'in de belirttiği gibi, yaklaşık '45 yıldan daha eskiye gitmeyen bir geçmişe'[111] dayanan sinema tarihi çalışmalarının incelenmeye başlandığı 1950'li yıllarda -öncelikle Amerika Birleşik Devletleri'nde ve doğallıkla da film yapımının gerçekleştirildiği diğer ülkelerde- Fransa, İngiltere, İsviçre ve İtalya'da, sinema tarihiyle ilgili yayınların arttığı belirtilmektedir.[112] 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.[113] 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.[114] 1960'lı yılların sonuna kadar, estetik ve sanat tarihinin etkisinde kalan sinema tarihyazımı, 1960'lı yılların sona ermesiyle de akademik alanda özerk bir disiplin gibi tanınmasının[115] ardından, farklı sinema tarihyazım yöntemlerinin bulunması gerektiği yüksek sesle dile getirilmeye başlanmıştır.

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

Sinema Tarihyazımı İncelemeleri

1950'de yayımlanan, James Card'ın, 'Problems of Film History'[116] (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'[117] diyerek, 5 Mayıs 1880 yılında, The San Francisco Alta gazetesinin, Muybridge'in gösterimiyle 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 yürüttüğü 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.[118]

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 değişiklik gösterebilir. Tek tür

içinde tutarlı ölçütler kullanılması beklentisinden de söz edilebilir. Bu noktada vurgulanmak istenen, değişmez tek bir ölçüt belirlenmesi gerektiği değil; ölçütlerin birbiri arasındaki ilişkinin kopukluğu, çoğu zaman da yokluğu; dahası, yazar açısından gerekçelendirilmeksizin öznel tarihlerin belirlenmesidir.

James Card, geleneksel film tarihçilerinin zayıf noktalarından birinin, söylediklerini kanıtlamak için yeterli gördükleri keyfi bir noktada araştırmalarını sonlandırmaları olduğunu belirtir.[119] Card'ın zayıflık diye nitelendirdiği bu eğilim terk edildiğinde, filmin toplu gösterimi ölçütünde sinemanın doğuşu, Lumiére Kardeşler'in 1895'teki gösterimleri yerine, daha önceye, 1880 yılına kadar götürülebilir. Elbette, daha öncesine ait başka bir belge bulunana kadar.

Kuşkusuz, ilk toplu gösterim de tartışmalı bir konudur. Teknik açıdan Lumiére Kardeşler'in görüntülerinin daha çok filme; Muybridge'inkinin ise daha çok fotoğrafa yakın durduğu gibi bir yargı ortaya konabilir. Böylesi bir yaklaşım söz konusu edildiğinde de sinema tarihinin durumu, kendisine ilişkin getirilen 'ilk' tanımının netliği ölçüsünde sağlıklıdır.[120] 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.[121]

Card film tarihyazımının, filmin kendine özgü tarihsel gelişimine benzer bir kalıp aldığını savunur. Film, Edison'ın ve Lumiére Kardeşler'in çalışmalarıyla gerçekten hareket edip basit, durağan görüntülerden, yapılmış/kurgulanmış filme; sonrasında, yanılsama yaratan yapımlara evrilmiş; ardından anlatısal görüntüler gelmiş ve nihayet yorumsal durumlardaki gerçek belge-görüntülerle ilgili belgesellere ulaşmıştır.[122] Dolayısıyla, sinema tarihi yazma çalışmalarının da bugün, bir o kadar çeşitlenmesi olağan, hatta gereklidir düşüncesinden yola çıkarak; film tarihi yazmak, daha birçok alt başlığı bulunması gereken sinema tarihyazımının kapsamındadır denilebilir.

Card'a göre, film tarihinde yararlı yazılar, 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,[123] 1950'lerde bile, eleştirel tarihlerin de psikolojik tarihlerin de gerçekleri yalnızca yansıtmayı deneyen eski moda tarihleri küçümsediklerini belirtmektedir.[124] Card'ın 'eski moda tarih' diye tanımladığı dönemi, 1977'de Altman, 'sinema tarihyazımında kim, ne, nerede, ne zaman sorularının sorulup gerçeklerin saptandığı birinci aşama'[125] diye açıklayacaktır.

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

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 anlaşmaya varmalıdır.[126] 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 çalışmadır.[127]

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 belirtmiştir. Card, film tarihinin en ciddi ve yetenekli yazarlarından biri olmasına rağmen Sadoul'un bu iddiada bulunurken, filmin kendisinden değil, Lewis Jacobs'un *'Rise of the American Film'* (Amerikan Filminin Yükselişi) adlı çalışmasından yararlandı-

ğını söylemektedir.[128] 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.[129] Aynı yıl, Montreal'de, FIAF (Federation International des Archivesdu Film - Uluslararası Film Arşivleri Birliği) otuzuncusunu düzenlediği yıllık kongrede, '*Symposium on the Methodology of Film History*' (Film Tarihi Yöntemleri Sempozyumu)[130] adı altında çalışmalar gerçekleştirir.

1977'de ise sinema yarihyazımı konusunda sıkça göndermede bulunulan, Charles F. Altman'ın '*Towards a Historiography of American Film*' (Amerikan Film Tarihyazımına Doğru)[131] başlıklı makalesi yayımlanır. Sinema Tarihi konusunun, film çalışmalarının merkezinde yer aldığını düşünen Lyons, 1972'de yayımlanan yazısında, varolan sinema tarihçilerinin çalışmalarını amatörce 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 filmleri vurgular,
>
> (3) ***teknolojiciler***, yalnızca artistik başarının ölçütü olarak değil, sanatın olası gücünü belirleyen bir araç olarak 'makine'yi izlerler,
>
> (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.[132]

1972'de, Gerald Mast'ın 'A Short History of the Movies' (Filmin Kısa Bir Tarihi – 1971) çalışmasını değerlendirirken ileri sürdüğü yukarıdaki adlandırmanın yer aldığı yazısının ardından Lyons, 1974'te o güne değin yazılan, bütünsel sinema tarihyazımı kapsamında ele alınabilecek, dokuz sinema tarihi çalışmasını üç ayrı bölümde inceler.

Birinci bölümün ilk sırasında Terry Ramsaye'in yazdığı, 1926 yılında yayımlanan 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 kurgulanmış bir çalışmadır. Lyons'a göre çalışmanın önemi, kendisinden sonra gelen tarihçileri, bir Boucicault* melodramı modelindeki film tarihini tekrar yapılandırmaları için yüreklendirmesidir. Bu anlamda, Terry Ramsaye'in çalışması yadsınamaz; ancak güvenilir bir kaynak da değildir.[133]

Ramsaye'in 1001 Gece Masalları'na göndermede bulunarak adlandırdığı çalışması, 1979 yılında Edward Branigan'ın da romantik '*serüvenci tarih*' tanımlamasıyla değerlendirdiği resimli bir masaldır.[134] Tarih çalışmalarını otopsiye benzetirken; sinema tarihi çalışmasını 'canlı' üzerinde gerçekleştirilen bir otopsi[135]ye benzeten Ramsaye'in '*A Million and One Nights*' kitabının, tartışılan eksikliklerine karşın, 1964'te de bir dönüm noktası yarattığı belirtilmektedir.[136]

Öte yandan Kristin Thompson, tarihsel çalışmalar içinde çokça önemsediği, 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.[137]

Lyons'un çalışmasındaki ilk bölümünün 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 bölümde yer alan ve sinema tarihinin öncüsü niteliğinde 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 öğelerdir.[138]

Birinci bölümdeki, Lewis Jacobs'un '*A Critical History*' (Eleştirel Bir Tarih) altbaşlığını taşıyan, 1939'da yayımlanan '*The Rise of the American Film*'in (Amerikan Filminin Yükselişi), diğer iki öncülünden ayrılarak, filmleri doğrudan sosyo-kültürel bir olgu incelemesiyle sunulduğunu belirten Lyons'a göre, içlerinde en yetkini Jacobs'un çalışmasıdır.[139] 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.[140]

Lyons'un ilk bölümde söz ettiği film tarihlerinin ortak özelliği, özellikle belirlenmiş metinler değilse de onlardan elde edilen bilgilerin, yaygın bir biçimde dönemin seçkilerinde (antolojilerinde) kullanılmaları ve kendilerinden daha sonra gelen film tarihçilerini yönlendirmeleridir.[141]

İkinci bölümde değerlendirilen film tarihleri ise birinci bölümdekilerin yaklaşımlarını sürdürmüştür. 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.[142]

Bir önceki bölümde yer alan film tarihi çalışmalarına benzer yaklaşımları sürdüren, 1957-1967 yılları arasındaki dönemde adı anılan diğer çalışma, Paul Rotha tarafından yazılmaya başlanan ve düzenli aralıklarla Richard Griffith'in güncellediği '*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.[143]

İkinci bölümde değerlendirilen ve onları izleyen sinema tarihçilerini, 1996 yılında Paul Kusters de 'ikinci nesil' sinema tarihçileri başlığıyla anar. Kusters, bilimsel yöndeki donanımlarına karşın 'birinci nesil' sinema tarihçilerinin estetik algılamalarına ve genellemelerine kendilerini hiç kısıtlamadan atıfta bulunmakla teori, yöntem ve eleştirellik anlamındaki eksiklikleri açısından eleştirecektir.[144]

Lyons tarafından üçüncü bölümde ele alınan, 1971'de yayımlanan Gerald Mast'in '*A Short History of the Movies*' (Filmlerin Kısa Bir Tarihi) çalışması, Knight'ın çalışmasını 1971'e kadar uzatarak hızla onun yerine geçmiştir. Mast'in çalışmasının en temel özelliği, auteur'e önem vermesidir. Gerçekte Mast, kendisinin önemsediği yönetmenlerce çekilmiş filmleri inceleyen bir tarih ortaya koymuştur.[145]

Lyons'un bölümlendirmesinde 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 içindeki özellikleriyle değerlendirmiştir.[146]

Timothy J. Lyons'un Sinema Tarihi Değerlendirmesi

I. Bölüm (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).

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

II. Bölüm (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. Bölüm (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: Steinand Day, 1973).

Devinim içerisinde bulunduğunun ayırdına 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.[147] Amerika, Belçika, Almanya, Kanada, Ro-

manya, Avusturya, İngiltere, (eski) Yugoslavya, Danimarka, Brezilya ile 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. İzlenilen ama ardından unutulan filmler, bazen yeni bir güçle tekrar konuşur/konuşulabilir. Amerika film arşivciliğinin öncülerinden Iris Barry'nin vurguladığı gibi, 'değişen filmler değil, bizleriz'.[148]

1974 FIAF Konferansı'nda gerçekleştirilen tartışmalarda, tek tek ülkelerin sinema tarihyazımı için yöntem arayışından çok, bütünsel sinema tarihyazımı yöntem(ler)inin bulunmasına çalışılmaktadır. Başlangıçta, tanık konumundaki filmlerin (Lumiére 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.[149]

Sempozyumda yer alan Ron Mottram'a göre, sinema tarihinde en çok göz ardı edilen konulardan biri, ülkelerin sinemaları arasındaki etkileşimin üzerinde yeterince durulmamasıdır. Ron Mottram, 'tarihçilerin birçoğunun zamandizinsel sıralama ve ülkeye göre kategorilendirme'yle yetindiğini belirtmektedir. Çeşitli ulusal sinemalardaki eylemler, film biçemleri kendi içlerinde kalmamış, birbirlerini etkilemiştir; ancak bu ortak etkileşimlerin boyutlarının izi sürülerek elde edilen saptamalar, sınırlı kalıntılarla belgelenmiştir.[150]

1920'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.[151]

Mottram'a göre, bunu gerçekleştirmek, sinema tarihinin her dönemi için zor bir uygulama gerektirse de özellikle erken dönem (ilk 20 yılı göz önünde bulundurur) söz konusu edildiğinde zorluklar, daha keskindir. Zorluklardan ilki, çalışmak için elde bulunan filmlerin sayısının azlığıdır. Söz konusu sınırlılık, önceki film tarihçisinden sorgulanmaksızın geçirilen hazır bir film kanonunu kullanma eğilimine yol açar. Mottram, film kanonu oluşturulurkenki seçimlerin, filmlere yüklenen özelliklerin yerinde olup olmadığı konusunda da kuşkucudur.[152]

Jay Leyda da daha kapsamlı, bütünsel bir sinema tarihyazımı beklentisinden söz ederken;[153] Thomas Cripps de sadece filmleri, özetleri ve tanıtımları içermekle yetinmeyen uluslararası bir film dizisinin gerçekleştirmesi 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.[154]

Vlademir Petric, eldeki sinema tarihyazımlarının, belirli bir dönemin ve eğiliminin açıklanmasında, sinemasal olmayan çıkarsamaları içinde barındıran tematik düzeyde incelemeleri içerdiğini düşünmektedir. Dolayısıyla çalışmalar, sinemanın genel evrimini doğrudan birincil kaynaklara ulaşılmaksızın, filmin kuşatıcı birer öğesi durumundaki edebi anlamlarına, toplumsal iletilerine, felsefi bağlamlarına ve tarihsel donatılarına yoğunlaşmaktadır.[155] Petric, sorun olarak gördüğü durumdan hareketle diğer alanlardaki tarihyazımı uygulamalarına dikkat çeker.[156] 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 düşünüle-

bilir/düşünülmelidir. Filmlerin günümüzdeki erişim kolaylıklarının söz konusu edilemediği, en çok bir ya da iki kere izlenebildiği yıllarda, film tarihi için yazılanlar da daha önce gerçekleştirilen tanımlamalara ve yorumlara dayanmaktadır. Dolayısıyla bilgiler, doğrulukları denetlen(e)meden bir tarihyazımından diğerine aktarılmaktadır.[157]

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

> Geçerli sinemasal verileri ve klasik filmlerin sinemasal yapısının yeterli bir açıklamasını sağlayan tek bir çözümlemeli / eleştirel film tarihyazımı yoktur; 'ayrılmış' filmler ve bireysel film yapanlar (için) – evet ama tarihsel dönem ya da tür (için) – hayır![158]

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.[159]

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.[160]

Sinema tarihyazım yöntemi ve film arşivciliği üzerine tartışmaların gerçekleştirildiği 1974 FIAF sempozyumdan bir yıl sonra, 1975 yazından başlayarak, Lacancı ve psikanalitik anlayışa dayalı film çözümlemelerin gündeme gelmesine önderlik eden Screen dergisindeki yazılarla, sinema çalışmalarındaki yaklaşım farklılığı giderek belirginleşmektedir. İngiltere'de resmi belgeler, elyazmaları, söyleşiler, kâr-zarar hesapları, stüdyo reklam dökümleri temel alınmaya başlanmıştır.[161] Söz konusu yeni yaklaşımla, 1980'lerde yeni sinema tarihyazımları ortaya konulacaktır. Buscombe'nin de belirttiği üzere, 1970'ler kuram yıllarıyken; 1980'ler tarih yıllarıdır.[162]

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 gibi 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 edinen[163] Lacan'ın görüşleri ve onun çalışmalarının temelini yaratan Freud'un savlarıyla genel anlamda psikanaliz; Propp'un 'Masalın Morfolojisi'nden hareketle, metinsel çözümlemelerde kullanılan 'anlatı (narratif) çizelgesi'yle yapısalcı çalışmalar; 'auteur' kuram temelli çalışmalar ve diğerleri, 'film dilinin bilimsel açıdan ele alınmasını sağlamıştır.[164] Öte yandan 1970'li yıllardaki egemen diğer disiplinlerdeki tüm bu kuramsal gelişmelerin sinemaya yansımasının 'film çalışmalarının ilk nesnesi konumundaki filmin kendisine tam bir bakışın çok geç kalmasına yol açtığı'[165] da göz önünde bulundurulması gereken bir noktadır.

Bir teori on yılı gibi görülebilecek 1970'lerde, tarih alanındaki dönüşümler, sinema tarihyazımını da etkilemiştir. Geçmişi 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. Öte yandan sinema yaygınlaşmaya başlamış, böylelikle, bütünsel bir sinema tarihinin koşulların- dan 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 yer edindiği görülmektedir. Altman, son 10 yılda, Amerikan film tarihi üzerine gerçekleştirilen yayınların giderek artmasından yola çıkarak, 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.[166]

Altman, sözünü ettiği değişim sürecinde, Amerikan film tarihinin, her birinin kendi konusu ve yöntemi bulunan, sinema yapım ve dağıtımıyla ilgili farklı bir varsayıma dayanan, kendi değerlendirmesi, kendi kanonu, kendi dönemlendirmesi bulunan okullara ayrıldığını belirtmektedir.[167] Altman'a göre film tarihi yazmak, filmle ilgili olaylar arasında bir tutarlılık teorisi kurmaktır.[168]

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

Yapım aşamasında;

1) Teknolojik tarih (teknolojik araçlar, Muybridge ve Edison, Lumiére 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)[169]

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

…… - 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 Hollywood[170]

Sunduğu dönemlendirmenin de şimdiye değin kullanılan diğer dönemlendirmelerin de yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini düşünen Altman, Amerikan ve Dünya sinema tarihi için yaygınlıkla benimsenen 'sessiz sinema tarihi', 'klasik ses' ve 'modern ses'[171] olmak üzere, üç temel dönemlendirmeden söz ederek, dönemlendirmelerde başlangıç, geçiş ve bitiş yıllarının ölçütüne 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.[172]

Film tarihinde dönemlendirme bağlamında Altman, iki bölümlük yaklaşımını 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.[173]

1978'de düzenlenen Brighton-FIAF Konferansı'nda da sinema tarihyazımında farklı kaynaklara yönelinmesi 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 şüpheci bir tavırla yaklaşmaktır.

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 yayımlanan 'Cinema 1900-1906: *An Analytical Study*'[174] (Sinema 1900-1906: Analitik Bir Çalışma), sinema tarihi çalışmalarında yeniliğin somut örnekleridir.[175] Konferansta John Fell, 1895'ten 1907-1908'e kadar geçen dönemi 'Griffith öncesi' diye adlandırmıştır.[176]

Özellikle William K. Everson'un '*American Silent Film*' (Amerikan Sessiz Filmi) ile Roy Armes'ın '*A Critical History of British Cinema*' (İngiliz Sinemasının Eleştirel Bir Tarihi) çalışmaları 1978'de yayımlandıktan sonra, sinema tarihyazımının meta-tarih gibi ortaya konulması üzerine çeşitli yazılar, 1979'da Film Reader dergisinde yayımlanır. Sayının editörü, 1980'lerde, sinema tarihyazımı üzerine daha yoğunlaşan Edward Buscombe, Everson'ın çalışmasında "*Stronheim'ın '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' anlaşılamayan benzetmeler bulunmasına karşın, bu tür çalışmaların akademik bir yayınevince basılmasına, 'uzmanlarca' desteklenmesine, biraz da şaşkınlıkla dikkat çeker.[177]

Althusser'in görüşlerini temel alarak İngiliz toplumu ile film yapımı arasındaki ilişkiyi sergileme amacındaki Roy Armes'ın çalışmasına değinen Buscombe, toplumsal eylemlerle film yapımı arasında bir ilişkinin 'var olduğu düşünülerek' yazılacak bir sinema tarihinin, daha kapsamlı bir modeli gerektirdiği görüşündedir.[178]

Roy Armes'ın 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 yansırlar. Bundan şu

sonuç çıkar ki, bir tarih eseri ele alınınca, ilk ilgileneceğimiz, içindeki olgular değil, onu yazan tarihçi olmalıdır.[179]

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.[180]

1979'da Edward Branigan, sinema tarihyazımında dört ayrı bakış açısı belirlemiştir: 'filmin serüveni, filmin teknolojisi, filmin endüstriyel yönetimi, filmin ideolojisi'.[181] Saydığı yaklaşımları temsil eden çalışmalar arasında, 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 göndermede bulunarak J. Douglas Gomery'nin yaklaşımını ve Jean-Louis Comolli'nin çalışmalarını incelemiş ve özelliklerini karşılaştırmalı bir biçimde, 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	Evrim (doğum, büyüme, ölüm)	Teknik tamamlanma	Ekonomik Döngü (buluş, yenilik, yayılım)	Marksist sınıf (diyalektik değişim)
ÖZNE (bireysel rol)	Kişilerle ilgili anekdotlar ve OrganicMetaphor (psikoloji)	Mucitler ve Sinematograflar	Yaratıcı Takım	Ekonomik Sınıfın Üyesi ve İdeolojinin Öznesi

Şekil 2. Dört tip tarihsel araştırmanın olası bir karşılaştırması

Kaynak;: Branigan. Ön ver., p. 29.

Branigan da tek, gerçek, biricik bir tarihyazımının yetersizliğinin altını çizmektedir. Comolli'ye daha çok yer verildiği görülen çalışmada, bu ayrıcalığın nedeni, Comolli'nin her aşamada, yöntemini açıklamasıdır.[182]

Çalışmalarıyla, Branigan'ın endüstriyel sinema tarihyazımı örneklerini veren Douglas Gomery ile Janet Staiger, 1979'da, dünya sinema tarihi için ekonomik bir çözümleme kalıbı sunarlar. 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 dönüşümler, sanatsal biçemler ve eğilimler, teknolojik gelişmeler çalışmalarının kapsamına girmemektedir.[183] Staiger ve Gomery, geleneksel film tarihçilerinin, egemen filmler ve yönetmenler üzerine popüler yorumlara ve diğer sanatlardaki eğilimlere dayalı tarihyazımları ortaya koyduklarına dikkat çekerler.

1970'lerden günümüze, eski sinema tarihyazımlarıyla ilgili yorumlarda bulunarak kendilerine özgü görüş ve yaklaşımlarını da tartışıp daha düzenli 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) adıyla bir paradigma araştırması ortaya çıkmaktadır'.[184]

1978 Brighton FIAF konferansının ardından, doğrudan 1900-1906 yıllarının sinema tarihini yeniden yazmaya yönelik çalışmalar yürütülmüştür.[185] Çalışmalarda, International Museum of Photography at George Eastman House (George Eastman Merkezi, Uluslararası Fotoğraf Müzesi), *Departmant of Film of the Museum of Modern Art* (Modern Sanat Müzesi Film Bölümü), *Motion Picture Section of the Library of Congress* (Kongre Kütüphanesi Sinema Bölümü) gibi birçok kurumun film arşivlerinden yararlanıldığı belirtilmektedir.[186]

Sinema tarihyazımında artık, arşivciler, akademisyenler ve tarihçiler arasında işbirliğinin sağlanması gerektiğine ilişkin kuşku bu-

lunmamaktadır. Sinema tarihyazımı çalışmalarının, yalnızca 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 fazladır. Sinema, üniversitelerin dilbilim, edebiyat vb. bölümlerinden ayrılarak 'sinema/ film çalışmaları' adıyla ele alınmaya başlanmıştır. 1970'li yıllarda baskınlık gösteren kuramsal çalışmalar, göstergebilim ve psikanalitik çözümlemelerin[187] ardından 1980'lere gelindiğinde film çalışmalarının, akademik düzeyde:

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

Adlandırmalarıyla üç temel başlığı bulunduğu düşünülmektedir.[188]

Sanat Tarihi Açısından Sinema Tarihyazımı

Sinema tarihyazımı için yeni yöntem arayışına girildiğinde akla ilk gelen, daha önceki disiplinlerden neler öğrenilebileceğidir.[189] 1974'te, Stroheim üzerine gerçekleştirdiği tarihsel çalışmada kültürel ekoloji, psikotarih, antropoloji, kültürel tarih, ekonometri tarihi gibi, diğer disiplinlerden aldığı yöntemleri kullanmayı deneyen Yon Barna, sanat tarihini de kullanarak, diğer alanlardan, sinema konusuna uyarlanmak koşuluyla yöntemler ödünç alınabileceğini vurgularken, özellikle unutulmaması gerektiğini düşündüğü konulardan söz eder:

> (1) film estetiğiyle tanımlanan, bir diğerinden farklı ilgileri bulunan, bir sanat nesnesiyle ilgileniyoruz, (2) tarihçiler olarak, hem sanatçıyı hem de sanat nesnesini göz önünde bulundurmalıyız ve (3) filme özgü yaratıcı sürecin özgül koşullarını incelemek zorundayız.[190]

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.'[191] Sonuçta, sinemanın diğer birçok özelliği ya tamamen göz ardı edilecek ya da geride kalacaktır. 1990'larda, 'sinema tarihi, etki-tepki zincirine bağlı olguların sıralanması demektir. Tüm olgular önemlidir.'[192] denilerek kurumsallaşma, ampirizm ve arşivcilik de vurgulanmıştır.[193]

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.[194]

Sanat eseri bağlamında filmlerin tarihsel gelişimi ortaya konulurken, film çalışmaları alanında benimsenegelen 'en iyi filmler' havuzundan düzenli özellikleriyle öne çıkarılan Potemkin Zırhlısı (1925), Büyük Yanılsama (1937), Yurttaş Kane (1941), Bisiklet Hırsızları (1948) gibi filmlerle ilgili 'başyapıt' nitelendirmesinin kullanıldığı görülmektedir. Başyapıt diye benimsenen 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 gibi ele aldıkları belirtilmektedir.[195]

Sanatsal başyapıt düzeyinde görülen filmler, 'genre' filmlerinden çok 'auteurs' film eğilimindedirler ya da anaakım ve tecimsel filmden çok 'sanat sineması' dizgesinde konumlandırılırlar.[196] Ayrıca,

söz konusu yaklaşım, yapımların kurumsal ve kültürel bağlamları karşılığında, hatta pahasına, yalnızca metne odaklanma eğilimindedir. Bu anlamda, 'filmlerin tarihi olarak film tarihi'[197]söz konusudur.

Tarihsel süreçte, 'sanatsal değerleri' göz önünde bulundurularak bir 'film dizgesi' oluşturulduğu görülmektedir ki bu dizge, film kanonunu oluşturmaktadır.

'Hangi filmler?' sorusuna yanıt veren film kanonu, en genel açıklamasıyla herhangi bir 'sanatsal' özelliğiyle öne çıkarak eleştirilmeye, üzerinde konuşulmaya, örnek gösterilmeye değer bulunan filmlerin derlenmesidir.

> 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.[198]

Kanon eleştirmenler, kuramcılar, tarihçiler, akademisyenler, arşivciler, yapımcılar tarafından belirlenerek 'Hangi filmleri izleriz/izlemeliyiz?'[199] 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 alacağını etkileyebilir. Söz konusu tüm etkenler, hangi filmin ilgiyi, gösterimi, dolaşımı ve hatta sinemasal çözümlemeyi hak ettiğini, seçim sürecini, kısaca kanonu belirlemektedir. Öte yandan film kanonu, hangi filmlerin arşivleneceği, korunup saklanacağı konusunda da etkilidir.

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 dizge oluşturulması gibi görülebilir. 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.[200]

Sinemanın sanat olarak kabul edilmesiyle, film kanonu içerisinde yer alan filmlerin, 'başyapıt' düzeyine ulaştırıldığı dikkat çekmektedir. Söz konusu filmler arasında *The 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 Régledujeu* (Oyunun Kuralları), Vittoria De Sica'nın *Ladridi 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 *Ugetsumonogatari* (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' diye adlandırmaktadır.[201]

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

1. Sanatsal öz: 'Tüm sanatlar X yapar; film X yapabilir; öyleyse film bir sanattır' çıkarsamasına dayalı seçim

2. Özgüllük: Sanat olarak filmin özgül niteliklerine dayalı seçim

3. Olgunlaşma: Sanatsal çalışmaların üretimi için gerekli gelişimlere dayalı seçim. (Erken dönem film tarihçilerince film, sanat olarak Griffith'le olgunluğa erişmiştir.)[202]

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 başlamıştır.

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

Film kanonlarındaki çeşitliliğin, 1990'lı yıllardan başlayarak arttığı görülmektedir. 10'ar yıllık dönemlere ayrılarak 'En İyi Filmler' dizgeleri oluşturulmaktadır. Söz konusu çeşitlilik, 'Ölmeden Önce Görülecek Filmler', 'Hayatınızı Değiştiren Filmler' gibi başlıklar altında oluşturulan dizgelere kadar dayanmaktadır.[203] Jonathan Rosenbaum, 1985-2003 yılları arasındaki 1000 filmi, '*Essential Cinema*' (Asıl Sinema)[204] çalışmasında sunmaktadır.[205] Sight& Sound dergisi 1952 yılından bu yana, eleştirmen ve yönetmenlerin oluşturdukları dizgelere göre her 10 yılda bir düzenlediği film dizgeleri hazırlamaktadır. Söz konusu dökümlerden hangisinin kanon diye 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 quanon (olmazsa olmaz) koşulu 'ebedilik', sonsuza dek var olabilirlik anlamında yinelenebilirlik / tekrar üretilebilirlik;
>
> izleyicinin, filmin anlamlandırılması açısında yaratıcı sürece katılımı bağlamında izleyici etkinliği ve 'çağrılmasa da her zaman, her yerde olan' erdem.[206]

Oluşturulan film kanonları incelendiğinde tümünün, bir hikâye anlatan, giriş-gelişme-sonuç bölümlerinden oluşan anlatısal 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* (bilim-kurgu) görülmektedir. Adrian Martin'e göre kanonlar, 'Akademi Ödülleri'nde olduğu gibi komediden çok dramlara ağırlık vermektedir.[207]

Öte yandan 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 ardın-

dan İran sinemasından söz edilmeye başlanması, artık, film kanonu içerisinde çeşitli uluslardan filmlerin de yer alacağının göstergesidir. Bu noktada, film kanonunun, hangi yılda sonlandırılacağı ya da böylesi bir sınırlama getirilmesinin gerekliliği tartışılabilir.

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

Film Arşivciliği Açısından Sinema Tarihyazımı

Filmlerin varlıklarını sürdürebilmeleri ve filmlere ilişkin bilgilerin derlenmesi, temelde arşivcilik çalışmasını gerektirmektedir. Yanı sıra film arşivciliği, bir uzmanlık alanı diye değerlendirildiğinde, hem kütüphanecilik hem de müzecilik çalışmalarıyla ilişkilidir.[208]

Sinema tarihyazımı alanının genişleyerek 'medya tarihyazımı' sınırlarına dayanması gibi, film arşivciliği de giderek 'görsel-işitsel arşivcilik' çalışmalarına ulaşıyor görünmektedir.[209]

Verne Harris'in 'tüm arşivciler okumalı'[210] dediği Derrida'nın 'Archive Fever'* çalışmasında, Latince *archivumdan* ya da *archiumdan* 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 arkheionlarda yaşayan archonlar, yani hükümdarlar, 'her şeyden önce belgelerin koruyucuları'dır.[211]

Latince, 'resmi daire, belediye sarayı' anlamını 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'[212] diye tanımlanmaktadır.

Arşivcilik, hızla gelişen yüksek teknik iletişim ortamları (uydu kanalları, bilgisayar modemleri, e-posta, vd.) ile çoklu kanallar ve çoklu kültürel etkileşimlerle yalnızca geçmişle değil bugünle de yakından ilgilidir.[213] Toplumsal anlamda 'Biz, ne yaptık? Nasıl yaptık? Yaparken, düşüncelerimiz ve eylemlerimiz nelerdi?'[214] sorularının yanıtlamaktadır.

Arşivcilik, Amerika'ya ilk yerleşenlerin beraberinde getirdiği kilise ya da aile üyelerinin sakladığı evlilik, doğum, vaftiz kayıtları; avcıların gerçekleştirdiği tüm işlemleri gösteren basılı rapor veya kâğıtların derlenmesi, tecimsel satışlar; mektup, günlük, yaşamöyküsü, emlak senet kayıtları gibi ev, aile, birey eylemlerinin dosyalanmasıyla başlamıştır. Giderek gelişen ve Amerikan Devrimi'nden (1775-1783) sonra, birinci 'Continental Congress'in (1774 ile 1781 yılları arasındaki Amerikan Milli Meclisi), tüm vatandaşlar adına resmi kayıtların korunmasının benimsenmesiyle 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 dersler yürütülmekte, 2001 yılından beri de yıllık arşivcilik toplantıları düzenlemektedir.[215] Yasal anlamda, arşivcilik işlemleri 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 tutmak[216]

yer almaktadır.

Film arşivcisinin görevleri,

-Seçmek: Bir yandan arşivi geliştirirken, diğer yandan da kapsamını denetim altında tutmak.

-Kolleksiyona katmaya karar verilen filmleri;

-kataloglamak,

-teknik açıdan seyredilebilir kılmak,

-kullanıcılara arama ve seçim aşamasında danışmanlık etmek.

Ya da

-filmi kendi koleksiyonumuzda kullanmayacaksak başka bir kuruma göndererek orada değerlendirilmesini sağlamaya çalışmak

-Filmi en iyi koşullarda korumak.[217]

Başlangıçta, sinema tarihi yazılırken yalnızca filmler, yeterli kaynak gibi görünmüştü. Dolayısıyla filmleri, zamanın aşındırma / yıpratma etkisinden uzak tutarak, onları her an 'kullanılabilir kılmak' ve 'korumak / saklamak' film arşivciliğinin temel amaçlarıdır. 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 gibi değerlendirilmeye başlandığı 1970'li yıllarda Wolfgang Klaue, film arşivcisinin görevlerini dört aşamada ele almaktadır:[218]

Filmlerin Toplanması: İlk aşama olan film toplayıcılığı sürecinde iki temel sorun vardır: 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, kaçınılmazdır.

Filmlerin Korunması: Teknik gelişmelerle ilgili olan filmlerin korunması, finansal desteği gerektirmektedir. Maddi kaynak yoksa 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 kataloglandırılması 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 donanımıdır. Filmleri izlemeyi yalnızca tarihçiler istememektedir yanı sıra üniversite öğrencileri için de gösterimler düzenlenmelidir. Film gösterim süreci, arşivlerin teknik açıdan daha iyi donanımını gerekli kılmaktadır.

John Kuiper, "birçok arşivcinin, öncelikle kendi ülkesinin filmlerini toplayarak onları korumakla görevlidir" der. 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 zorlaşabileceğine dikkat çekmektedir.[219]

Sinema tarihyazımı çalışmaları ilerledikçe, yalnızca filme ulaşmak yetersiz kalmış; onların çekim, yapım, dağıtım ve gösterimleriyle ilgili belgelere de ulaşılması gerekliliği önem kazanmıştır. Gelinen noktada film arşivleri, görsel belgeler kadar; kültürel belgelerin korunması amacını da taşımalıdır. 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 diğer bilgiler de yer almalıdır. Film kütüphaneleri, giderek film çalışmaları merkezlerine dönüşmektedir.[220]

Filmin yapısal değişimiyle 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 etmektedir[221] 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.[222] Amaçları bilimsel, eğitsel, haber verme amaçlı öyküsel, belgesel, çizgi film vb. tüm filmleri saptamak, kataloglandırmak, korumak, sergilemek, müzeler ve diğer kurumlar arasında dolaşımını sağlamaktır.[223] 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 kaybolduğu[224]) düşünülmüş; ancak sinema belgelerinin saklanmasındaki gelişen ilgiyle birçok film, saklandıkları, daha önce de yaşandığı gibi[225] çok şaşırtıcı yerlerde bulunarak kataloglandırma çalışmalarının ilk adımlarının atılmasını sağlamıştır.

Film arşivciliğinin öncülerinden IrisBarry, 1945'te, bir araştırma alanı olarak sinema arşivinin, yeni uzman bakışını beklediğini vurgulamıştır.[226]

1935 yılında MoMA'da, daha sonraki tüm film arşivlerine örnek alındığı düşünülen[227] Film Kütüphanesi'nin açılmasının ve 1936 yılında, Iris Barry ile ekibinin düzenlediği 'Amerika'da Filme Kısa Bir Genel Bakış: 1895 – 1932'[228] başlıklı serginin ardından diğer ülkelerde de film arşivciliği çalışmalarının kurumlaştığı görülmektedir.

Henri Langlois ve Georges Franju, 1936'da Paris'te, Cinémathéque Française'i (Fransız Sinemateki) kurmuştur.[229]

Londra'da, 1935 yılında, daha sonra adı *The National Film Archive* (Ulusal Film Arşivi), ardından da *The National Archive* (Ulusal Arşiv) diye değiştirilen ve British Film Institute'ün - BFI (İngiliz Film Enstitüsü) bir kolu,[230] *The National Film Library - NFL* (Ulusal Film Kütüphanesi) kurulmuştur.[231] NFL; 1993 yılında hazırladığı '*Film Preservation*' (Film Koruma) yönergesinde film saklama çalışmalarının önemi, teknik artyetişimi, konunun uygulama aşamalarına ilişkin kapsamlı bilgiler sunmaktadır.[232]

Berlin'de kurulan Reichsfilmarchiv'le (Film Arşivi) birlikte, diğer film arşivleri bir araya gelerek, dünya sinema mirasısının sanatsal, kültürel ve tarihsel belgelerini toplamak, korumak ve tek çatı altında birleştirmek amacıyla, 1938 yılında, kısa adı FIAF olan *Fédération Internationaledes Archivesdu Film*'i (Uluslararası Film Arşiv Kurumu) kurarlar. 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'in üzerinde ülkenin 120 kurumu, FIAF'a üyedir.[233]

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

1970'li yıllarda kataloglandırma ve film arşivciliğiyle ilgili tartışmaların başlaması, sinema tarihyazımı çalışmalarının öncesine oranla neden daha hızlı değiştiğinin de yanıtıdır. Film arşivcilerinin bir araya gelmeleriyle birçok sinema tarihçisince daha önce görülmemiş çok sayıda filme ulaşılmaya başlanmıştır.[234]

Kataloglandırma işlemi, filmlerin bir araya toplanmaları, saklanmaları, başlıklandırmaları açısından, sinema tarihi yazımında önemli yararlar sağlayabilir. İlk yıllarda öğrenciler, filmlere kolayca ulaşamamaktadır. James Card, bu sorunun çözümü için, ulusal kütüp-

hanelerin onları toplamaya başlamalarını ve ödünç vermelerini önerir.[235]

Öte yandan, sadece kataloglandırmalardaki başlıklarda yazılanlardan yola çıkarak; filmleri izlemeksizin, yasal belgelere ulaşmaksızın film tarihlerinin yazılması engellenememiştir:

> Durumun gerçek çılgınlığı ya da tüm sinema okullarının ciddi tartışması, sanatçıların işlerine bakmayı dert etmeksizin, bazı müzelerin katalog tanımlarından çıkarımlarda bulunan yazarlarca, yalnızca kayıtlı kataloglarda basılmış başlıkların temel alındığı hayal edilerek anlaşılabilir.[236]

Daha önce de belirtildiği gibi, sinema tarihyazımı yöntemine ilişkin tartışmalar, 1972 yılında Bükreş'te gerçekleştirilen sempozyumla bütünlüklü anlamda 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. Temelde, daha önceki FIAF toplantılarında da tartışıldığı belirtilen, filmlerin korunması, kataloglandırılması, belgelendirilmesi vb. konular ele alınmıştır.[237] Sinema tarihyazımı için nasıl bir film koleksiyonu oluşturulacağı, koleksiyonun nasıl düzenlenmesi ve kullanıma sunulması gerektiği üzerine yoğunlaşılmıştır. 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 düzenli bir yaklaşımla yazılması gerektiği konusunda görüşbirliği bulunmaktadır. Neyin, nasıl toplanacağına, nasıl düzenleneceğine sonrasında da koleksiyonların nasıl kullanılacağına karar vermek için, filmlerle

ilgili çalışan herkesin kendisinin de birer sinema tarihçisinin bilincine ulaşması gerektiği vurgulanır.[238]

2007'de Yeni Film Tarihçileri de 'film tarihçisinin, özgül bir çalışma alanı yaratan görsel ve biçimsel çözümleme becerisi' kazanması gerektiğini ekleyecektir.[239]

Üretilen tüm filmlerin, tek bir çatı altında toplanıp saklanması olası görülmemektedir. Bu nedenle, sinema tarihyazımında temel çıkış noktasının ve sorunsalın, filmler arasında 'seçim'in nasıl gerçekleştirileceği konusuna dikkat çekilmektedir. Doğallıkla, sinema tarihçileri daha çok filme kolayca ulaşabilmeyi; arşiv sorumluları ise tarihçilere kendileri için öncelik verilmesini dilemektedir. Ancak, hiçbiri gerçekten bir 'kural dizisi' benimsememektedir.

Belçika Sinematek müdürü Jacques Ledoux, seçim süreciyle ilgili 'Seçime yaklaşımlarda, en azından bazı farklılıklar görmek istiyorum, biraz anarşi, çünkü bu, birçok filmin korunması için tek yoldur.'[240] demektedir. Genel eğilim de yeni yaklaşım biçimleri yaratılarak farklı tarihyazımlarının ortaya konması gerektiği yönündedir. Farklı yaklaşımlarla seçimlerin gerçekleştiği düşünüldüğünde, yaklaşım sayısı kadar sinema tarihyazımı ortaya çıkacaktır. 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, işlevlerini sürdüren arşivlerin başına yangın, yıldırım vb. çeşitli felaketlerin gelmesi önemli bir sorundur.

Örneğin 1907'den beri sakladığı negatifler, yapım, yönetim, yazar kayıtları ve tecimsel kayıtlarla 1970'lerde Stokholm'de hâlâ etkinlik gösteren Svenska Biografteatern (İsveç Kütüphanesi), eylül 1941 ve temmuz 1948'de çıkan yangınlarla tüm İsveç film belgelerini kaybetmiştir. Daha sonra dünyanın dört bir yanında gerçekleştirilenn aramalarla bazılarının kopyalarına ulaşılmıştır.[241]

1974 FIAF Konferansı'nda vurgulandığı gibi, eğer film tarihi düzenlenmemişse, gerçekten kaotikse, o hâlâ sinanmaya çalışılan, diğerlerine göre yeni bir olgudur. Belki, eski disiplinlerden öğrenilecekler vardır. Bununla birlikte sinema, eski sanatları kapsar. Aynı zamanda en azından, bir kitle kültürü gibi alındığında işlevleri sinemaya özgüdür. Belki de yeni yöntemler bulmak, bir yere kadar kaçınılmazdır. Tek başına bir filmin ya da bir yönetmenin, hatta bir ülkenin bütün filmlerini incelemek yeterli görülmemektedir. Filmler birbirleriyle ilişkilendirilirilerek ele alınmalıdır. Filmler kendi zamanlarından diğer kültürel, sosyal, politik olaylardan ve düşüncelerden bağımsız görülemezler. Temel konu, tüm bu bilgileri bir araya getirme yöntemine karar vermenin ardından, yeni bir bakış açısıyla sinema tarihini ortaya koymaktır. 'Sinema tarihyazımı nasıl düzenlemelidir?' sorusunun yanıtını bulmak[242] gerekmektedir. Bu anlamda, 1994'te Eric de Kuyper, arşiv çalışmalarında filmlerin etiketlendirilme/ayırarak adlandırma sürecinin kaçınılmazlığından söz eder.[243]

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'un yürüttüğü; diğeri 1933'te, Marksist bir yaklaşımla Harry Alan Potamkin'in sunduğu, film koleksiyonculuğu önerileridir.[244]

Bir Film Kütüphanesi

Katalog Bölümleri İki temel bölüm: 1. Yabancı Filmler 2. Yerli Filmler	
I. Filmler	
A.	B.
1. Dramatik	1. Popüler
2. Etnolojik	2. Biçemsel ve teknik buluşlar

3. Deneysel (film yapım ilkeleri) a. soyut b. 'pure' sinema (absolute) 4. Eğitsel 5. Endüstriyel 6. Belgesel yasaklama (haberler-filmler) 7. Animasyon	3. Bağımsız gösterimler 4. Bağımsız yönetme 5. Ulusal Çekimler – İsveç, İtalyan, vb 6. Endüstriyel Çekimler (Fox, Metro,vb.) 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
Kaynak: Potamkin'den aktaran Peter Decherney, Imaginingthe 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 incelemeleri sürdürerek Yeni Zelanda, Kore, Rusya, İngiltere, Amerika Birleşik Devletleri, Hindistan, Fransa, İspanya gibi ülkelerdeki film müzelerini, 'görsel-işitsel medya' kapsamında ele almıştır.[245] 2006 yılında Stephen Bottomore, dünya çapında kapsamlı bir film müzeleri dizgesi ve bibliyografyası hazırlamıştır.[246]

Belirtilmeye çalışıldığı üzere, film arşivciliği çalışmalarında başlangıçta, filmlerin

-toplanması

-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 varlığıdır.[247]

Bu noktada, 'orphan films' (sahipsiz filmler), konusunun öne çıktığı görülmektedir. 1980'lerde, film arşivciliği çalışmalarında yaygınlıkla kullanılan 'NİTRAT BEKLEMEZ' duyurusunun yerini 1990'lı yıllarda 'sahipsiz film' kavramının aldığı belirtilmektedir.[248] Terim, ilk kez Library of Congress, 1993 yılında tanımlanır.[249] Orphan filmler, kime ait oldukları bilinmeyen, dolayısıyla telif hakları da bulunmayan ve tecimsel anlam taşımayan 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 kaynakları da bulunmadıklarından bir süre sonra izine kaybolmaktadır.[250]

1999 yılında Güney Carolina Üniversitesi'nin düzenlediği 'Orp-

hans of the Storm: Saving Orphan Films in the Digital Age' (Sayısal Çağda Sahipsiz Filmleri Korumak) sempozyumunda,[251] Paolo Cherchi Usai, milyonlarca sahipsiz filme dikkat çekerek film arşivciliğinin boyutlarının genişlediğini vurgulamaktadır.[252] Film çalışmalarının ötesinde sahipsiz filmler, kültürel mirasın bir öğesi gibi değerlendirilerek ele alınmaya[253] hatta sahipsiz filmlerin estetiğinden söz edilmeye başlanmıştır.[254]

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 Tarihi Dersleri Açısından Sinema Tarihyazımı

Sinema uzmanları ve öğrencileriyle sinema tarihi dersleri ve kitapları arasındaki etkileşim, sinema tarihyazımı üzerine düşünülmeye başlandığından beri, film arşivciliğiyle birlikte en önemli konudur.

James Card 1950'de, o yıla değin ortaya konan sinema tarihi çalışmalarıyla sinema öğrencilerinin konumunu değerlendirirken, durumdan yakınmaktadır:

> Öğrenciler, film tarihçilerine dönüşüyorlar ve kendilerini karmaşa, dedikodu ve en çılgınca 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 yazardan yazara, ülkeden ülkeye geçtiği garip bir Yok-Yok Ülke'de kendilerini buluyorlar.[255]

1972'de Timothy J. Lyons, diğer sanatların tarihlerininkiyle karşılaştırıldığında sinema tarihi çalışmalarının, üniversitelerde yürütülen derslerde hâlâ önemsiz bir yerde durduğunu belirterek değerleri üzerine düşünülmeksizin, 'kalıplar'ın sürdürüldüğünü vurgular.

Arthur Knight'ın 'The Liveliest Art'ı (1959), 'güncellenmiş' bir haliyle hâlâ çok popülerdir; 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 görünen 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 çevrilen Jean Mitry'nin 'Histoire du Cinema' (Sinemanın Tarihi), derslerde kullanılamamaktadır.[256]

Öte yandan 1950'de James Card, sinema tarihinin en ciddi ve yetenekli yazarlarından biri sayılmasına karşın Georges Sadoul'un, Edwin S. Porter'ın filmi hakkındaki değerlendirmesinin yanlışlığını vurgulamaktaydı.*

Bu noktada dikkat çekilmek istenen, sinema öğrenimi verilen ku-

rumlarda öğrencilere aktarılan, yanı sıra yazılan sinema tarihinin, nasıl bir tarih sunduğuna ilişkin tartışmaların, yorumlamaların daha 1970'li yıllarda başladığıdır.

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 işbirliğine girmeyi ve finansal açıdan desteklenmeyi ummaktadır.[257] Sunduğu başlıklar, ilk 'sinema tarihi ders programı' niteliğindedir. Petric, ayrıntılı bir sinema tarihi ders akışı hazırlamıştır:[258]

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 biçemin (biçimsel ve temasal) genel tartışması (45 dakika)

1. SİNEMANIN DOĞUŞU. GERÇEKLİK VE YANILSAMA

Louis ve Auguste Lumiére 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 conquétedupôle*, 1912.

Ferdinand Zecca filmleri Mahkum Hayatının Sahneleri, *Scenes of Convict Life*-Aubagne, 1905; Hilebaz Jim, *Slippery Jim-Metempsychose*, 1907; Nereli? *Whence Does He Come*?-*D'oûvient-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

Cabiria (Piero Fasco), 1914.

The Ten Commandments (*Cecil B. DeMille*), 1923.

Napoléon (Abel Gance), 1926.

4. SESSİZ KOMEDİNİN GÖRSEL DİNAMİĞİ

Max Linder'in erken dönem filmleri 1906-1912.

Mack Sennet Key stone Kops çekimleri.

Shoulder Arms! (Charles Chaplin), 1918.

The Cameraman (Buster Keaton), 1928.

5. DIŞAVURUMCULUĞUN TİYATRAL VE GRAFİK BİÇEMLEŞTİRİLMESİ

The Cabinet of Doctor Caligari-Das Cabinetdes Dr. Caligari (Robert Wiene), 1920.

Waxworks-Das Wachsfiguren kabinet (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-Ejvindochhanshustru (Victor Sjöström), 1917.

The Treasure of Arne-HerrArnespengar (Mauritz Stiller), 1919.

8. RUHSAL VE DOĞAÜSTÜ ETKİ

Witchcraft Trough the Ages-Häxän (Benjamin Christensen), 1922.

The Passion of Joan of Arc-La Passion de Jeanned'Arc (Carl Theodor Dreyer), 1928.

9. İNSAN KARAKTERLERİNİN ÇÖZÜMLEMESİ VE ÇEVRE BETİMİ

Greed (Ericvon 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 vonSternberg), 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 (LevKuleshov), 1926.

The Overcoat-Shinel' (Kozintsev ve Trauberg), 1926.

12. FİLMİN KURGUSAL SÖZ DİZİMİ: EISENSTEIN FİLMLERİNDE 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.

H_20 (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 filmsel diğer herhangi bir özelliğini de belirtmektedir. Özetle, değerlendirmeye aldığı her film, Petric'e göre, bir açıdan diğerlerine göre, yenilik getirmiş filmlerdir.

1970'lerde, sinema tarihi dersleri kapsamında, Gerald Mast'ın 1971'de yayımlanan 'A Short History of the Movie' (Sinemanın Kısa Bir Tarihi); Alan Casty'nin 1973'te yayımlanan 'Development of the Film' (Filmin Gelişimi), David Robinson'ın 1974'te yayımlanan 'The History of the World Cinema' (Dünya Sinemasının Tarihi); Bohn ve Stromgren'in 1975'te yayımlanan 'Light and Shadow' (Işık ve Gölge); Eric Rhode'nin 1976'da yayımlanan 'A History of the Cinema' (Bir Sinema Tarihi) kitaplarından yararlanıldığı öğrenilmektedir.[259] Bu anlamda kullanılan kitaplar şunlardır:

1980'lerde öne çıkan kitaplar arasında ilk kez 1957'de yayımlanan Arthur Knight'ın 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)

1981 yılında yayımlanan David Cook'un 'A History of Narrative Film' (Anlatı Sinemasının Bir Tarihi).[260]

David B. Chamberlin, 1982'de, söz konusu sinema tarihi kitaplarının bölümlerini, ele aldıkları film sayılarını ve diğer ek bilgelerin karşılaştırmalı dökümünü sunmuştur.[261]

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?'[262]

Allen, soruyu yanıtlamaya çalışırken, kendi sinema tarihi dersinde kullandığı, dört sinema tarihyazımı türünden söz eder: 'estetik, ekonomik, teknolojik, toplumsal tarih'[263]. 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 musnuz?[264]

Allen'ın özellikle vurguladığı diğer önemli bir nokta, tarihyazımında anlatısallık kavramıdır. Altman'ın sözlerini anımsatır bir şekilde nasıl ve ne sorularıyla ilgi kuran 'tarihsel anlatı' ile nasıl, ne ve neden sorularıyla ilgilenen 'anlatı tarihinin yazımı' farkına değinen Allen'a göre 'sadece zamandizinsel olaylardan bir anlatı örgüsü kurmak tarih yazmak değil, bir öykü anlatmaktır.'[265] 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 zamanda, bir o kadar da tarih uzmanı olmalıdır.'[266]

Allen ve Gomery, sinema tarihine ilişkin sözü edilen görüşlerini, 1985 yılında 'Film History Theory and Practise'te kitaplaştırdıklarında amaçları, sinema tarihini zamandizinsel yazmak değildir.[267] Film tarihyazımında tek bir doğru yaklaşımın bulunmadığı, her kalıbın kendine özgü iyi ve kötü yanlar taşıdığı da özellikle vurgulanmaktadır. Allen ve Gomery'e göre 'tarih yazmak, sadece gerçekleri aktarmayı değil, yargıyı gerektirir.'[268]

Allen ve Gomery'nin çalışması, sinema tarihyazımı konusuna çokça ilgi çekmiş ve konuyla bağlantılı hemen her çalışmada, çalışmalarına göndermeler bulunulmuştur.[269]

1986'da da Michéle Lagny, Fransa'da 1984 yılında üniversitelerin öğrenim akışına girdiğini belirttiği sinema tarihinin, yeni bir yaklaşımla, akademik ve bilimsel bir düzeyde ele alınma çabasına dikkat çeker.[270]

1988'de, John Belton, tarihsel yöntem ve sinema arasındaki ilişkiyi incelerken, sinema tarihyazımı yönteminde öne 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 açıdan ele almaktadır.[271]

1990'da Sklar, tüm sinema çalışmalarını üç kuşağa bölmektedir. İlk kuşak, artyetişimi gazetecilikten, arşiv çalışmalarından, film yapımından, iş dünyasından beslenen ve akademi dışından gelen bir kuşaktır ki bu kuşak, 1960'larda üniversitelerde film tarihi ve eleştirisi öğretmeye başlayarak 1960'larda akademik bir artyetişimi bulunan 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 dersler yürütmeye başlamışlardır. Ardından gelen üçüncü kuşak, doktora dersleri düzeyinde yeni akademik çalışmalar üretecek yeterliliğe ulaşılmasını sağlamıştır.[272]

2001 yılında Frank Tomasulo da 'Ne tür bir sinema tarihi öğreti-

yoruz?' 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) tarihyazımı[273]

Tomasula, şu yaklaşımları sıralar: İdeolojik, feminist, auteurist, semiyotik, formalist, postyapısalcı, yapıbozumcu, kültürel çalışmalar, bilişsel, anaakım, üçüncü dünya, geleneksel ya da geleneğe aykırı.[274]

Sinema Tarihyazımında Yeni Yaklaşımlar

Yeni uzman bakışına artık hazırlandığı[275] düşünülen sinema tarihyazımı çalışmalarında 1980'li yıllara ulaşıldığında, 'bütünsel sinema tarihi'nin bir mite dönüştüğünden söz edilmektedir.[276]

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.[277] Straw, başlangıçta ortaya konan tarihyazımlarının daha çok arşivciliğe dayandığını vurgulamaktadır.

Ek olarak Will Straw, Gerald Mast'tan alıntılayarak 'sinema biçemleri tarihi', 'sinema yazarlarının tarihi', 'kamera teknolojisi tarihi' türlerine de değinerek, 'sinema tarihinin asla yazılamayacak' ve 'farklı tarihlerin farklı şeyler söyleyecek' yargısını yineler.[278]

1990'a ulaşıldığında, sinema tarihyazımı açısından olgunlaşan tartışmalarda, pek çok farklı yaklaşımla sinema tarihyazım yöntemi 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 yaklaşıma kadar irdelemişlerdir. Sklar'ın dikkat çekici bir başlıkla ele aldığı makalesiyle konuyu tartışmayı açarlar: 'Oh! Althusser!: Historiography and the Rise of Cinema Studies' (Oh! Althusser!: Tarihyazımı ve Sinema Çalışmalarının Yükselişi).[279]

Yüksek sesle tartışılmaya başlanan sinema tarihyazımı konusu, ülkelerin kendi sinema tarihleri bağlamında da öne çıkmaya başlamıştır. 1991'de Sabina Hake, Thomas Elsaesser tarafından 1989'da yayımlanan 'New German Cinema - A History' (Yeni Alman Sineması - Bir Tarih) çalışmasından yola çıkarak, Alman sinemasının tarihyazımı sorunlarına değinir.[280]

1990'da üç ciltte yayımlanan '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.[281]

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 çalışmalarındaki gibi, anlatısal filmlerin egemenliği altında yazıldığının altını çizer.[282] Dolayısıyla Musser, birer giriş, gelişme, sonuç sunan anlatısal filmlerin öne çıkışına ve bu filmler doğrultusunda yazılan sinema tarihyazımı çalışmalarına değinmektedir. Musser, erken sinema dönemini üçe ayırır:

- 1895'in sonlarından 1897'nin başlangıcına kadarki tiyatral dönem

- 1897'den 1901 ya da 1903'e kadarki 'yaratım' sürecinin, yapımcı şirketler ve göstericiler tarafından paylaşıldığı dönem
- 1904-1905 arası, editoryal kontrolün, göstericilerden yapımcılara geçtiği anlatısal bütünleşme (narrative integration) dönemi[283]

1994'te Film History dergisi 'The Philosophy of Film History' (Film Tarihi Felsefesi) sayısıyla; 1996'da Almanya'da yayımlanan Matador dergisi 'Film historiographie' (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 esinlenilen ilkeler nelerdir?[284]
>
> (...)
>
> Entelektüel bir disiplin olarak, film tarihine bakışınız nedir?[285]

Dergideki makalelerinde Stephen Bottomore ile film tarihini, sosyo-kültürel tarihin bir parçası gibi gören Michéle Lagny,[286] sinema tarihinin, genel tarih kavramının geniş alanı içerisindeki ilişkilerine değinirken, postmodern araştırmaların konu üzerindeki yansımalarını ele alırlar. Bottomore "Tarih, sanat mı yoksa bilim midir?" sorusuna yanıt ararken Carr, Collingwood, Mills gibi tarih düşünürlerinden yola çıkarak Hayden White'in meta-tarih kavramına kadar ulaşır.[287]

Jeffery F. Klenotic ise, 'biçem' açısından konuya yaklaşır.[288] Ta-

rihyazımı sürecinin, bilgi/belge biriktirmekten daha fazlasını içerdiğini belirten[289] David Bordwell, 'geleneksel' diye adlandırdığı, yakın döneme kadarki sinema tarihlerini durağan bulmaktadır. Genel anlamda benimsenen uluslararası film biçem tarihini, 'Temel Hikâye' diye adlandırır. Temel Hikâye, I. Dünya Savaşı'nın etkisiyle ulusal özelliklere göre bir 'Kalıp Anlatım' (Standart Version) desenlemiştir. 'İtalyan epikleri Amerikan ve İsveç filmlerince; onlar da Alman Dışavurumcularca izlenir.'[290] 1930'lara kadar kesme, kamera hareketleri, ışık kullanımı gibi teknik gelişmeleri sunan Temel Hikâye'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 Hikâye, 1930'larda, geniş anlamda benimsenmiştir. Bu nedenle de Kalıp Anlatım, 'olay açıklaması' yönünde geliştirilmiştir.[291] 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 vurgu- lamaktadır.[292]

Heide Schlüpmann ise Frankfurt Okulu, Siegfried Kracauer ve Friedrich Nietzsche'nin ürettiği kültürel dizgeden yola çıkarak, film tarihinde feminist bakış açısını yorumlamaya çalışır.[293]

Fransız sinema tarihini yazan Richard Abel, kültürel çalışmalar bağlamında sinema tarihyazımını incelemektedir.[294]

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

Kendisini 'film ve sinema ile uğraşan bir tarihçi' diye tanımlayan Michéle Lagny'e göre, 'sinemanın estetik tarihi, aslında onun biçimsel tarihidir ve film kuramı, son yıllarda bununla çok az ilgilenmiştir'.[295] Sinema tarihyazımına, izleyici açısından da yorumlar getiren

ve bu anlamdaki tarihyazımını 'kurumsal tarih' diye niteleyen Lagny, '... film tarihi, filmler olmadan incelenemez!'[296] 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'ni açımlar. Sinema tarihi, Thomas S. Kuhn'un 'paradigma shift' (bilimsel devrim) görüşü yönünde dönüşmüştür.[297] Sinema tarihyazımı, 'kendi haline bırakılamayacak' kadar karmaşık bir bilimsel çalışma alanı yaratmıştır.

Daha önce James Card, Thimothy J. Llyons, Charles Altman vd. uzmanların ele alıp incelediği Gram, Ramsaye, Mitry, Sadoul, Knight ve Mast tarafından ortaya konan sinema tarihyazımları, 'klasik/geleneksel' sinema tarihyazımıdır.[298]

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

Klasik	**Yenilikçi**
makro-tarih	mikro-tarih
doğrusal-ilerlemeci zaman	doğrusal-ilerlemeci olmayan zaman anlayışı (tarihsel akış tasarımı)
epik anlatı	epik değil, anlatı değil
'Great Man Theory'	tarihsel bağlamda birey (kaynak sorunu).[299]

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, yalnızca filmler izlenerek yetinilecek bir alan değildir ve filmlerden daha fazlasını kapsamaktadır.

Kusters ve Allen'ın belirttiği üzere, ilk sinema tarihçilerinin filmlerini doğrudan izlemeyen bağımlı ya da bağımsız gazeteciler, iş adamları ya da film yapımcılarından gelmeleri; yayımların okurizler kitlesinin akademik nitelik taşımamaları nedeniyle, sinema tarihi içeriklerinin büyük bölümü 'gösteri dünyası'nı, 'büyük adamlar'ın eylemlerini alkışlayan başarı öykülerini anlatmaktadır. Dolayısıyla, sinema tarihyazımının ilk dönemi, çoğu artık hiç incelenmeyen anektod ve iddialardan oluşan bir dizidir.[300]

Daha önce de değinildiği gibi sinema tarihyazımı, 1970'li yıllarda akademik anlamda yoğunlukla ele alınmaya başlanmıştır. Artık sinema tarihçileri, sinema arşivcileri, akademisyenler birbirleriyle işbirliği içinde çalışmaları gerektiği konusunda görüş birliğine varmıştır. Sinema tarihyazımına ilişkin düşünceler uzmanlık dergilerinde yer almaya başlamıştır.

1997'de David Bordwell, 'On the History of Film Style'da (Film Biçeminin Tarihi), anlatısal bağlamda film biçemindeki dönüşümleri tarihsel açıdan ele alır.[301] Kristin Thompson ile 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: Toplumlarda sinemanın rolüne odaklanır.[302]

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 Americanand 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.

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 ilgi[303]

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.

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 sayılan[304] sinemaya gitme alışkanlıklarını incelendiği çalışmada sözel tarihi ortaya koymak için gerçekleştirilen görüşmeler de kullanılan yeni 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.[305]

2003'te Cinemas dergisi,[306] 2002 Domitor Konferansı'nda sunulan,[307] 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.[308]

2003'te John Sundholm'un, sinema tarihyazımı konusundaki farklı bir yaklaşımı dikkat çeker. Sundholm, 'film çalışmalarında filmin, öncelikle ve sadece 'bir anlatı makinesi' olmadığının sıkça unultulduğu'nu vurgular[309] 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 tarihyazımıyla arasındaki ilişkisi, sinema tarihyazımını da kapsayarak öne çıkarılmaktadır. Sinema tarihyazımı, bir anlamda medya tarihyazımının bir alt başlığı gibi de düşünebilir yaklaşımı akla gelmektedir ki artık sinema tarihyazımının başlangıçtakinden çok ileri ve karmaşık bir noktada bulunduğu 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 adı altında tasarlar.[310] 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, şu anda uygulandığı gibi, film çalışmalarının bir uzantısı gibi ele alınamaz.[311] Doğrusal (linear) sinema tarihinde, sinemanın temelindeki birçok 'ebeveyni' ve kimliğini tanımlayan 'kardeşleri' bulunmaktadır. Bunlar 'fotoğraf tarihi', 'gösterim araçlarının tarihi' ve 7. sanat bağlamında onu ayakta tutan 'görsel keşifler tarihi' başlıklarıyla üç ana koldan gelişir.[312] Elsaesser, sayılan kolların yan kolları arasında sesin, fonografın, radyonun, yayın dalgalarının, elektro-manyetik alanın tarihi gibi başka öğelerin de geçmişi yazılırken göz ardı edilemeyeceğini düşünmektedir.[313] 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 ilkişkisinin altını çizen 'sistem kuramı' yaklaşımının işe yarayabileceğini düşünmektedir.[314] 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.[315]

Sinema tarihyazımı, giderek gelişen ve yaygınlaşan kitle iletişim

araçlarının toplumsal, teknolojik, kültürel etkilerinin açıklanması, anlamlandırılmaya çalışılması ve tarihsel süreciyle bağlantıları açısından ele alınmaya başlanmıştır. Bir taraftan sinema tarihyazımı üzerine düşünülürken öte yandan 'medya tarihi' televizyon, radyo, internet vd. kitle iletişim araçlarının tarihleri ve onların yazımı da gündeme getirilmeye başlanmıştır.

2004 yılında Cinema Journal dergisindeki makaleler bu anlamda, sinema tarihyazımına yeni yaklaşımlar sunar.[316] Catherine Russel, 1930'lardan sonra, fotoğraf ve sinemanın etkisiyle, 'elektronik' mi, 'sayısal' (dijital) mı yoksa 'sibernetik' mi diye tanımlanacağına karar verilemeyen küresel bir görsel kültür çağında sinemanın, yaşamdaki etkilerinin altını çizmektedir.[317] Benjamin'in makalesine de göndermelerde bulunarak Russel, 'estetiğin ve politikanın baştan sona birbiriyle karıştığı küresel kitle iletişim alanında, politize edilmiş estetik ile estetize edilmiş politika arasındaki ayrımı ortaya koymanın zorluğu'nu[318] belirtmektedir.

Telgraftan bu yana büyük bir değişikliğe uğrayan, genelde iletişim kurma araçları; özelde ise bilgiye / belgeye erişim araçları, çoklu ortamın 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, filmlerle belgelere ulaşımı kolaylaştırmaları nedeniyle 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 filmden sayısal ortama aktarılabilen görsel-işitsel araçlara dönüşmüştür. Russel bu noktada, Benjamin'in sanat eserinin 'aura'sıyla ilgili düşüncelerini de anımsatarak, sinema tarihçilerinin çalışma nesnelerinin değişiminin de altını çizmektedir.[319]

Sinema tarihyazımında, başlangıçta yeterli bir çalışma nesnesi gibi benimsenen filmlerle onların kopyaları, gelinen noktada hem görünüm değiştirmiş hem de çeşitlilik kazanmıştır. Yeni sinema tarihyazımı için, sadece filmlere ulaşmak yeterli değildir. 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 sayılan, Derrida'nın 'mal d'archive/archivefever'[320] kavramından yararlanıldığı görülmektedir. Elsaesser'in vurguladığı üzere, 'Kişisel bir kütüphane mi bir iş kartı mı, 24 saat açık bir mağaza mı yoksa bir ansiklopedi mi?'[321] diye 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 ilişkin değişik kaynaklardaki bilgilerin birbirleriyle karşılaştırılması, özgünlüklerinin ve doğruluklarının araştırılması.[322]

Filmlerle diğer kültürel ürünler arasındaki uyarlama sorunlarını da içeren ilişkiyi inceleme: Metinlerarasılık ilişkisinin göz önünde bulundurulması.[323]

Tarihsel değişimin doğası, nedensellik bağıntısı ve film uygulamasının dönüşümü: Tarihsel süreçte yaşanan değişikliklerin, çekilen filmlerin yapım ve gösterim aşamalarındaki etkilerinin belirlenmesi.[324]

Erken sinema dönemi çalışmalarının, yazılan çeşitli tarihlere ilişkin sorgulama gerektirmesi: Filmlerin ve üretim süreçleriyle ilgili bilgilerin, diğer tarih türleri için de en önemli kaynak olduğunun düşünülmesi.[325]

Filmlerin (ve diğer kültür ürünlerinin) ideolojilerini de açığa vuran toplumsal temele dayalı ilişkisinin araştırılması: Filmlerin yalnızca teknik olanaklarla değil toplumsal gerçekliklerle üretildiğinin unutulmaması.[326]

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.[327]

Jane M. Gaines, feminist film kuramı çalışmalarını anımsatarak feminist film tarihi yazılabilmesi yolundaki çabalara değinir.[328]

Lee Grieveson ise çok da üzerinde durulmayan 'sansür çalışmaları'nın, kültürel tarihe dayanarak, sinema tarihi çalışmaları içerisinde belli bir yer edinmesi gerektiğini düşünmektedir.[329]

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.[330]

İkinci olarak, kasıtlı amnezi, bize yardım etmez. (...) İnsanların sadece on-line bibliyografilere değil, Film Alanyazın Dizini'ne başvurmaları gerekmektedir.[331]

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.[332]

Tarihyazımında sıkça vurgulanan, farklı soruların farklı yöntemler gerektirdiği düşüncesini Steven J. Ross, 'film tarihi yazmak için en iyi tek bir yol yoktur'[333] diyerek yinelemektedir. Ross, filmde yalnızca 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)'.[334]

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 elektronik değişimlerin, sinema tarihyazımında yarattığı etkilere dikkat çeker. Bu bağlamda, küresel iletişim ve pazar ekonomisi konuları öne çıkmaktadır.[335]

Özellikle cinsiyet, sınıf, etnik vb. farklılıkları temel alarak bir yörünge oluşturan toplumsal ve kültürel tarih konularının sinema tarihyazımıyla kesişim noktaları üzerine de yoğunlaşıldığı *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.[336] Bu konuda, Donald Crafton'ın önerisi 'işbirliği içinde çalışmalar yürütmektir'.[337]

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

- Disiplinlerarası bir söylem yaratma gerekliliği

- Zamandizinsel tarihyazımının yetersizliği
- Batı-dışı sinema tarihyazımlarının desteklenmesi
- Uzmanlararası işbirliğinin sağlanması

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.[338]

Son 30 yılda, akademik sinema yazımında, kuramsıcılığı (theoreticism) ve büyük kuramı (grand theory) merkezden uzaklaştıran 'tashihçi/yenilik yanlısı (revisionist) tarih' anlayışıyla İngiliz sineması üzerine yürütülen çalışmaları karşılaştırarak inceleyen Sue Harper,[339] İngiliz yenilikçi sinema tarihçilerine dikkat çekerken aşağıdaki çalışmaları inceler:

JeffreyRichards'ın 1984 yılında yayımlanan, 'Age of Dream Palace: Cinema and Society in Britain 1930-39 (Düş Sarayı Çağı: İngiltere'de Sinema ve Toplum 1930-39)

John Sedgwick'in 2000'de yayımlanan 'Popular Film going in 1930s Britain: A Choise of Pleasures (1930'lar İngiltere'sinde Popüler Film Gidişatı: Zevklerin Bir Seçimi)

H. Mark Glancy'nin 1999'da yayımlanan 'When Hollywood Loved Britain: The Hollywood 'British' Film 1939-45 (Hollywood İngiltere'ye Aşık Olduğunda: Hollywood 'İngiliz' Filmi 1939-45)

TonyShaw'ın 2001'de yayımlanan 'British Cinema and Cold War: The State, Propoganda and Consensus (İngiliz Sineması ve Soğuk Savaş: Devlet, Propaganda ve Fikir Birliği)

Bert Hogenkamp'ın 1999'da yayımlanan 'Film, Television and the Left 1950-1970 (Film, Televizyon ve 1950-70 Solu).[340]

Filmlerin kurumsal ve endüstriyel bağlamlarını dikkate alan yaklaşımıyla Richards'ın çalışması, içlerinde en önemlisi ve çığır açanı diye değerlendirilmektedir.[341]

1930'ların popüler filmlerinin bir haritasını çizmediği, eleştiri getirmediğini de belirtilen Sedgwick'in çalışması ise o dönemde, filmleri bir meta gibi ele alması açısından vurgulanmaktadır. İngiliz pazarında Hollywood filmlerinin baskınlığına ve sınırlı bütçelerine karşın yerli yapımlar, daha etkilidir. İngiliz sinemasının, kendine özgü temaları; kâr ve popülerlik anlamında dayanıklılığı ve uygun gelişmeyi denetleyebildiği ortaya konmaktadır. İngiliz film tarihi için büyük bir ileri adım[342] gibi görülen Sedgwick'in çalışmasında gazete reklamlarıyla POPSTAT* verileri, dağıtım düzenleriyle ilişkilendirilerek filmlerin popülerliği değerlendirilmiştir. Üretim-kaynak-dönüşüm-tüketim ilişkilerini ayrıntılarıyla inceleyen Sedgwick'in çalışmasının giriş bölümü özellikle önemli bulunmaktadır.[343]

Yeni arşiv kanıtlarına ulaşılmasını sağlayan H. Mark Glancy'nin çalışmasının ise Hollywood filmlerinde İngiltere'nin sunumuna odaklanmıştır. Sonuçta, İngiliz ulusal kimliğinin kapsamı, belirlenmiş politika ve stratejilerin etkisi 150 filmde sergilenmektedir.[344] Kitabın tek sorunu çok fazla filmi ve yapım öncesi malzemeyi, pazar bilgisini ve yayınını kapsaması ancak, filmlerin kendisine çok az yer vermesidir. Filmlerin biçemi ve yapısının çözümlenmesiyle ilgili daha çok bilgi verilmesinin daha iyi olacağı düşünülmektedir.[345]

Tony Shaw'ın çalışmasında tematik düzenlemeye gidildiği belirtilmektedir.[346] Eğer İngiltere'de üretilmişse 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 üretilmiştir; ama Amerikan stüdyoları tarafından bazı kota düzenlemeleri sonucu ya durdurulmuş ya da dolar rezervlerinin kullanılması için çekilmiştir.[347] Bir diğer sorun, 1945'ten 1965'e ve bu sürecin öncesine de biraz dikkat çeken çalışmanın, zaman açısından çok geniş bir alanı kapsamasıdır.[348]

Bert Hogenkamp'ın ise belgesel filme ve onun politikayla yakın ilişkisine göz atan bir İngiliz sinema tarihi yazdığı belirtilmektedir.[349]

2004 yılında, İngiliz sinema tarihyazımlarını karşılaştırarak de-

ğerlendiren Sue Harper, 2007'de James Chapman ve Mark Glancy ile birlikte 'Yeni Film Tarihçileri' adıyla çalışmalarını sunar.[350] Artık sinema tarihyazımının tanımı, nasıl bir yöntem izlemesi gerektiği, daha net bir biçimde ortaya konularak, diğer tarih türleriyle sinema tarihi arasındaki benzerliklerle farklılıklar üzerinde durulmaktadır:

> Film tarihi, hem diğer tarih türleri gibidir hem de değildir. Tarihsel yapı ve süreçle ilgisi açısından 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).[351]

Tarihyazımının değişkenliğini vurgulayan Yeni Film Tarihçileri yine, diğer tarih türlerinin yazarlarından farklı olarak film tarihçisinin fazladan görsel ve biçimsel çözümleme getirebilecek donanımı edinmesi gerektiği görüşünü savunmaktadırlar: 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.[352]

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 gibi değerlendirilerek 'amatör tarihçiler' adıyla anılırlar.

1980'lere kadar yalnızca az sayıdaki 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 Associationfor Media and History* – Uluslararası Medya ve Tarih Derneği) adında, kendi meslek kuruluşunun temellerini atmışlardır.[353]

Yeni Film Tarihçileri'ne göre, eski ya da geleneksel sinema tarihinde iki temel eğilim vardır: Biri, sinema tarihini sanatsal yapı gibi ele alır. Diğeri filmleri toplumun aynası ya da yansıtıcısı gibi değerlendirir. İlkine örnek, 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 tarihiyle birçok benzerlik taşır. Ayrıca, estetik yaklaşımın, yapımların kurumsal ve kültürel bağlamlarına rağmen, yalnızca metne odaklanması, 'filmlerin tarihi olarak film tarihi'ni yaratmıştır.[354]

İkinci dizge, *From Caligari to Hitler* (1947) kitabının yazarı Alman sosyolog Siegfried Kracauer'in çalışmalarına dayanan, 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.[355]

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. Öte yandan film tarihi, toplumsal ve politik tarih disiplinlerinin dışında, iki doğrultuda gelişmiştir. Bunlardan ilki, tarihsel filmlerin doğruluğunu ve yanlışlığını çözümlerken; ikincisi bağlamsal çözümlemelerle ilgilenmekteydi.[356]

Yeni Film Tarihi, yansıtmacılığın ötesine geçerek filmlerle sosyal bağlam arasındaki daha karmaşık alana yerleşme, film yapımının kültürel dinamiklerine daha çok dikkat etme ve yapım sürecinde belirlenen filmlerin içerik ve biçem boyutunun farkındalığı iddiasındadır. İşlem (process) ve aracı (agency), en öndeki kavramlardır: Tarihsel süreçlerle (ekonomik sınırlılıklar, endüstriyel pratikler, stüdyo yapım stratejileri ve resmi kurumlar, parasal kurullar, sansür gibi

dış organlarla ilişkiler) kişisel aracılar (sanat yönetmeninin, kostümcünün, yönetmenin, yapımcıların, yıldızların, yazarların vb. yaratıcılıklarıyla kültürel yeterililikleri v.d.) arasında belirlenen ve şekillendirilen film metinleri, yapım ve tüketim ilişkilerinin karmaşık yapısı göz önünde bulundurularak ele alınmaya çalışılır.[357]

Yeni Film Tarihçileri'nin ikinci temel özelliği, çalışma kaynaklarına yaklaşımlarıdır. Hem filmsel hem de filmsel alan dışındaki 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 topluluklarıdır.[358]

Üçüncü özellik filmleri, görsel ve ses kalitelerini de kapsayan estetik ve biçimsel özellikleriyle kültürel bir üretim gibi anlamaktır. Eski film tarihinde, filmlerin sanki roman gibi, yalnızca birer anlatı gibi görülmesi Yeni Film Tarihçileri için, film okuma yollarından biridir ancak, filmin 'ses'i ve 'görselliği' de değerlendirilmelidir. Film tarihçisi, görsel biçem ve ses özelliklerinin tarihsel gelişimini değerlendirebilmek için, tarihsel süreç içerisindeki teknolojik gelişim bilgisini de edinmelidir. Film tarihçisinin değişikliklerle yeni buluşları tanıması, film biçemindeki modalara dikkat etmesi önemlidir.[359]

> Amacımız (sözü edilen filmleri) öne çıkarmak değil. Yeni film tarihi, 'iyi' ve 'kötü' film ayrımı koymaz. Ne de sadece 'eski' filmleri göz önünde tutma amacındadır. Bu kitap yaklaşımların, yöntemlerin ve kaynakların kullanımını ortaya koymak için düzenlenmiştir ve klasikler kadar çağdaş filmleri de kapsayabilir.[360]

Tarih, Auteur Kuram, Tür ve Alımlama başlıkları altında 15 bölümde çalışmaların sunulduğu Yeni Film Tarihi için filmler ne zamanlarından ne de kültürel, sosyal, politik olaylardan ve düşünce-

lerden bağımsızdır. 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 paradigmada siyasi elitlerin merkeze alınmasıyla, toplumsal ve kültürel geniş bağlamın göz ardı edilmesi gibi; sinema tarihyazımınında da yalnızca başı, ortası, sonu bulunan anlatısal filmlere odaklanılarak, sinemanın diğer öğelerinin kapsamlı incelenmesi gerçekleştirilmemiştir.

Yapısal-işlevsel paradigmayla 'hikâye anlatmak'tan kaçınıp, sorun çözmenin ve düzenli açıklamanın yeğlenmesi gibi; sinema çalışmalarındaki 1970'lerin teori devriminin ardından, 1980'lere gelindiğinde, geleneksel sinema tarihyazımından artık uzaklaşılmıştır. Tarihin kendi alanı içindeki önemli dönüşümlerden, tarihsel çalışmanın nesnesini yeniden ele alan Fransız Annales Okulu'nun yaklaşımının etkileri, sinema tarihyazımı üzerinde de görülmektedir. Sinemayla insanlığın yeme-içme alışkanlıkları, cinsellik yaşantıları gibi günlük yaşam deneyimlerinin ilişkisine değinen, izleyiciyi de göz önünde bulunduran araştırmalar yürütülmesinin yanında, ülkelerin 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 konu değildir. Hem akademik hem de popüler bir ilgi alanı yaratan sinema tarihi, kapsamlı ve karmaşık bir yapı kazanmıştır. Artık, bağımsız filmlerin, kurumsal yapılanmaların, ulusal sinemaların ya da küresel eğilimlerin bakış açılarından yola çıkarak, her biri farklı görünümler 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 üreten öğelerin fazlalığı, üstelik bu öğelere ilişkin belge ve bilgilerin çeşitliliği, onların incelenmelerinde ve tarihlerinin yazımında, seçimi 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 çalımalarla 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 görüş birliğine 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 derlenerek erken dönem sinema tarihi tekrar yazılmış, böylelikle birbirinin kopyası sinema tarihlerine son verilmiştir.

Giderek sinema tarihyazımı, medya tarihyazımının bir alt başlığı gibi düşünülebileceği noktasına ulaşılmıştır. Bu anlamda medya arkeolojisi önem kazanmaktadır. Bir yandan sinema tarihyazımı üzerine düşünülürken diğer yandan '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 tartışmalardan çıkan 'batı dışı sinema tarihyazımlarının desteklenmesi gerektiği' sonucu da önemlidir. Bu anlamda, ülke sinema tarihlerinin daha önce yazılmış örneklerinin değerlendirilmesi, incelenmesi önem kazanmaktadır.

Dipnotlar:

110- 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.

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

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

* 1974 yılında gerçekleştirilen Montreal FIAF Konferansı'nda derlenen sinema tarihi çalışmaları, uzun bir dizi yaratır. 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.

113- Ripeanu. Ön ver., p. 51.

114- Ripeanu. Ön ver., p. 51.

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

116- Card. Ön ver.,pp. 279-288.

117- Card. Ön ver.,p. 287.

118- Card. Ön ver., p. 285.

119- Card. Ön ver., p. 283.

120- Card. Ön ver., p. 287.

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

122- Card. Ön ver.,p. 280.

123- Card. Ön ver.,p. 288.

124- Card. Ön ver.,p. 279.

125- Altman. Ön ver.,p. 1.

126- Card. Ön ver., p. 288.

127- Card. Ön ver.,p. 287.

128- Card. Ön ver.,p. 281.

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

130- "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).

131- Altman. Ön ver.,pp. 1-25.

132- 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 Dion Boucicault'nun (1822-1890) yazdığı melodramlardır. Özellikle ABD'de çok izlenen "Uncle Tom's Cabin" (Tom Amca'nın Kulübesi) adlı romanının uyarlaması "The Octoroon" adlı eser, ABD'de uzun süre varlığını ve önemini koruyarak, 20. yüzyıla değin tutulmuş, "Tom Amca'nın Klübesi" uyarlamaları 1853'ten başlayarak 1. Dünya Savaşı yıllarına değin yaklaşık yüzyıl boyunca defalarca sahnelenmiştir.

133- Lyons (1974). Ön ver., p. 267.

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

135- Alıntılayan Lyons (1974).Ön ver., p. 267.

136- 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.

137- KristinThompson, "The Art of the Moving Picture by Vachel Lindsay",Cinema Journal, Vol. 12, No. 2, (spring, 1973), pp. 71-74, p. 74.

138- Lyons (1974). Ön ver., p. 268.

139- Lyons (1974). Ön ver., p. 269.

140- 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.

141- Lyons (1974). Ön ver., p. 267.

142- Lyons (1974). Ön ver., p. 269.

143- Lyons (1974). Ön ver., p. 270.

144- Kusters. Ön ver., p.48.

145- Lyons (1974).Ön ver., p. 270.

146- Lyons (1974).Ön ver., p. 271.

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

148- Aynı, p. 2.

149- 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.

150- 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.

151- Aynı, p. 4.

152- Aynı, p. 4.

153- Jay Leyda, "Toward a New Film History," Symposium on the Metho-

dology of Film History, Cinema Journal, Vol. 14, No. 2, (winter, 1974/75), p. 40.

154- 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.

155- Vlademir 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.

156- Aynı, p. 21.

157- Aynı, p. 21.

158- Aynı, p. 21.

159- Aynı, p. 23.

160- Aynı, p. 24.

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

162- Edward Buscombe, "Film History in the 1980s",Velvet Light Trap, Vol. Not cited, Unv. Of Texas at Austin, Unv. Of Texas Pres, (03/22/1991), p. 1.

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

164- Buscombe. Ön ver., p. 1.

165- Buscombe. Ön ver., p. 1.

166- Altman, Ön ver., p. 1.

167- Altman, Ön ver., p. 1-2.

168- Altman, Ön ver., p. 2.

169- Altman, Ön ver., p. 3-22.

170- Altman, Ön ver., p. 2.

171- Altman, Ön ver., p. 23.

172- Altman, Ön ver., 23.

173- Altman, Ön ver., p. 23.

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

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

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

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

178- Aynı, p. 12.

179- Carr, Ön ver., s.26.

180- Aysevener. Ön ver., s.118.

181- Branigan. Ön ver., p. 17.

182- Branigan. Ön ver., p. 30.

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

184- Kusters. Ön ver., pp 41-60.

185- 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).

186- 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.

187- Christine Gledhilland 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.

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

189- Bowser. Ön ver., p. 2.

190- 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.

191- Robert C. Allenand 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.

192- Kusters. Ön ver., p. 47.

193- Robert C. Allenand Douglas Gomery. Ön ver., p. 7; Straw, Ön ver., p.12.

194- Kusters. Ön ver., p. 47.

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

196- Aynı, p. 3.

197- Aynı, p. 3.

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

199- Altman. Ön ver., p. 24.

200- Adrian Martin, "Light My Fire: The Geology and Geography of Film Canons," http://www.afca.org.au/LightFire.php erişim tarihi, 21.06.2008.

201- Aynı.

202- Staiger (1985). Ön ver., pp. 5-8.

203- 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 GreatestFilmshttp://www.theyshootpictures.com/gf1000_links.htm erişim tarihi, 21.06.2008.

204- Jonathan Rosenbaum, 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.

205- JonathanRosenbaum's 1000 Essential Films http://www.alsolikelife.com/FilmDiary/rosenbaum.html erişim tarihi, 22.08.2008.

206- Schrader. Ön ver., p. 44-46.

207- Martin. Ön ver.

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

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

210- 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' olarak çevrilen Fransızca 'mal d'arcihe' kavramını 'ateş humması' diye Türkçeleştirmiştir.

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

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

213- http://www.archivists.org/about/history.asp erişim tarihi, 30. 05.2008.

214- Aynı.

*TheSociety of AmericanArchivists'nin (SAA) ayrıntılı tarihsel gelişimi için bkz. http://www.archivists.org/about/history.asp erişim tarihi, 30. 05.2008.

215- Aynı.

216- Arşiv ve Dokümantasyon Dairesi Başkanlığı resmi internet sayfası, http://www.egm.gov.tr/arsiv/arsivcilikhakkinda.htm erişim tarihi, 24. 02. 2008.

217- Elif Rongen-Kaynakçı, "Arşiv Görüntülerinin yeniden Kullanımı ve Arşivcinin Rolü", Görsel-İşitsel Arşivcilik Konferansı'nda sunulan bildiri, İstanbul: 29 Şubat 2008.

218- Wolfgan 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.

219- 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.

220- Aynı, p. 47.

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

222- 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.

223- 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.

224- Henson. Ön ver.

225- Card. Ön ver., p. 288.

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

227- Henson, Ön ver.

228- 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.

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

230- Christophe Dupin, "The Origins and Early Development of the Na-

tional Film Library: 1929-1936",Journal of the Media Practise,Vol. 7, No: 3 (2006), pp. 199-217, p. 199.

231- http://www.bfi.org.uk/about/media/history.html erişim tarihi, 24.02.2008.

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

233- http://www.fiafnet.org/uk/whatis.cfm erişim tarihi, 21. 02. 2008.

234- Bowser. Ön ver., p. 2.

235- Card. Ön ver., p. 288.

236- Card. Ön ver., p. 280.

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

238- Bowser. Ön ver., p. 2.

239- James Chapman, Mark Glancy and Sue Harper. Ön ver., s. 1.

240- Cinema Journal. Ön ver.

241- 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.

242- Bowser, Ön ver., p. 2.

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

244- Harry Alan Potamkin'den "Notes on the Film: A Proposalfor a School of the Motion Picture" Houndand Horn (October-December 1933):140-143; Peter Decherney, "Imagining the Archive: Film Collecting in America Before MoMA", (Yayımlanmamış Doktora Tezi, New York University, 2001), p. 112.

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

246- Stephen Bottomore, "Cinema Museums-A World wide List", Film History, Vol. 18, (2006), pp. 261-273; Stephen Bottomore, 'Cinema Museums-QA-Bibliography". Film History, Vol. 18, pp. 327-349, 2006.

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

248- 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.

249- http://www.loc.gov/film/plan.html erişim tarihi, 31.07.2007.

250- http://www.sc.edu/filmsymposium/orphanfilm.html erişim tarihi,

31.05.2008;http://www.filmpreservation.org/preserved/orphanfilms.html erişim tarihi, 31.05.2008.

251- http://www.sc.edu/filmsymposium/archive/ orphans2001/lukow.html erişim tarihi, 31.05.2008.

252- 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.

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

254- "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-televisio n/ erişim tarihi, 31.05.2008.

255- Card. Ön ver.,p. 279-280.

256- Lyons (1972). Ön ver., p. 101.

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

258- Vladimir 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.

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

260- Aynı, p. 266.

261- Aynı, pp. 266-272.

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

263- Aynı, p. 26.

264- Aynı, p. 27.

265- Aynı, p. 28.

266- Robert C. Allenand Douglas Gomery. Ön ver., p. 5.

267- Robert C. Allenand Douglas Gomery. Ön ver., p. iii.

268- Robert C. Allenand Douglas Gomery. Ön ver., p. iv.

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

270- Michéle Lagny, "History, Cinema's Auxiliary," Sub Stance, Vol. 15, No. 3, (1986), pp. 8-19, p. 8.

271- John Belton, "Cinema Scope and Historical Methodology", Cinema-Journal, Vol. 28, No. 1, (autumn, 1988),pp. 22-44.

272- 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 Unv. Press, 1990)pp. 14-15.

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

274- Aynı, p. 111.

275- Barry. Ön ver., p. 209.

276- Straw. Ön ver., pp. 8-16.

277- Straw. Ön ver., p. 12.

278- Straw. Ön ver., p. 13.

279- Sklar. Ön ver., pp. 12-35.

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

281- History of the American CinemaVol. 1-Charles Musser, The Emergence of Cinema: The American Screento 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).

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

283- Aynı, p.,216, 217, 221.

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

285- Aynı, p. 4

286- Michéle Lagny, "Film History: or History Expropriated", Film History, Vol. 6, No. 1 (1994), pp. 26-44, p. 27.

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

288- 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.

289- David Bordwell, "The Power of a Research Tradition: Prospectsfor Progress in the Study of Film Style", Film History, Vol. 6, No. 1, (1994), pp. 59-79, p. 59.

290- Aynı, p. 60.

291- Aynı, p. 60.

292- Aynı, p. 73.

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

294- Richard Abel, " 'Don't Know Much About History' or the (İn)vested Interests of Doing Cinema History", Film History, Vol. 6, No. 1, (1994), pp. 110-115.

295- Frank Kessler, "Ein Gespräch mit Michéle Lagny, '... mankannkeine-Filmgeschichteohne Filme betreiben!"', Matador, (5/1/1996), pp.6-22, p. 5.

296- Aynı, p. 8, 5.

297- Kusters. Ön ver.,pp. 41-60.

298- Kusters. Ön ver.,pp 41-60.

299- Kusters. Ön ver.,pp 41-60.

300- Kusters. Ön ver.,p. 48.

301- David Bordwell, On the History of Film Style, (Cambridge, Massachusetts: Harvard UniversityPess, 1997).

302- Kristin Thompson and David Bordwell, Film History An Introduction, (New York:McGrowHill, 2003).

303- Stephen Herbert, A History of Early FilmVolume I, (London and New York: Routledge, 2002), p. xi. http://books.google.com.tr/books?id=uiKVC-nuoXLUC&pg=PR11&lpg=PR11&dq=+history+%22vachel+lindsay%22+cinema&source=web&ots=ACQyCACk1y&sig=60nd5mAZCj15OgHWlUUoz QZlS60&hl=tr&sa=X&oi=book_result&resnum=6&ct=resulterişim tarihi, 16.06.2008.

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

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

306- Cinémas Depositif(s) ducinéma (despremierstemps)b, Vol. 14, No. 1, (automne, 2003).

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

308- Melanie Nash, "Introduction", Cinémas Depositif(s) du cinéma (despremier stemps)b, Vol. 14, No. 1, (automne, 2003), pp. 1-10.

309- John Sund Holm, "Narrative Machines, or, from 'Bottomto Top'", Nordikom Review, Nordic Information Center for Media Communication Research, Vol. 24, No. 1 (2003), Sweden, pp. 107-114, p. 107.

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

311- Aynı, p. 77.

312- Aynı, p. 85.

313- Aynı, p. 86.

314- Aynı, p. 93.

315- Aynı, p. 94-99.

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

317- 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.

318- Aynı, p. 82.

319- Aynı, p. 83.

320- Derrida.Ön ver., pp. 9-63.

321- Elsaesser (2004). Ön ver., p. 115.

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

323- Aynı, p. 103.

324- Aynı, p. 103-104.

325- Aynı, p. 105.

326- Aynı, p. 106.

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

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

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

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

331- Aynı, p. 127-128.

332- Aynı, p. 128.

333- 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.

334- Aynı, p. 130.

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

336- 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.

337- Donald Crafton, "Collaborative Research, Doc?", Cinema Journal, Vol.

44, No. 1, (fall, 2004), pp. 138-142.

338- 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.

339- Harper. Ön ver., p. 447.

340- Harper. Ön ver., 447-454.

341- Harper. Ön ver., p.447.

342- Harper. Ön ver.,p.449.

* POPSTAT: popularitystatistic (popülerlik istatistiği)

343- Harper. Ön ver., p.448.

344- Harper. Ön ver., p.449.

345- Harper. Ön ver., p.450.

346- Harper. Ön ver., p.450.

347 Harper. Ön ver., p.451.

348- Harper. Ön ver.,, p.451.

349- Harper. Ön ver., p.452.

350- James Chapman, Mark Glancy and Sue Harper. Ön ver.

351- James Chapman, Mark Glancy and Sue Harper. Ön ver., p. 1.

352- James Chapman, Mark Glancy and Sue Harper. Ön ver., p. 2.

353- James Chapman, Mark Glancy and Sue Harper. Ön ver., p. 2.

354- James Chapman, Mark Glancy and Sue Harper. Ön ver., p. 3.

355- James Chapman, Mark Glancy and Sue Harper. Ön ver., p. 3.

256- James Chapman, Mark Glancy and Sue Harper. Ön ver., p. 4.

257- James Chapman, Mark Glancy and Sue Harper. Ön ver., p. 7.

258- James Chapman, Mark Glancy and Sue Harper. Ön ver., p. 7.

359- James Chapman, Mark Glancy and Sue Harper. Ön ver., p. 8.

360- James Chapman, Mark Glancy and Sue Harper. Ön ver., p. 9.

3. BÖLÜM

TÜRK SİNEMASI TARİHYAZIMI

Türk sineması tarihyazımının belirtilen zaman dilimindeki durumunu sunmayı amaçlayan araştırmanın bu bölümü, betimsel bir çalışmadır.

Araştırmanın verileri, nitel araştırma yöntemlerinden "belge incelemesi" yoluyla toplanmıştır.

Belge incelemesi için, Türk Sineması tarihine ilişkin yazılı çalışmalar ele alınıp ve birbirleriyle karşılaştırılarak incelenmiştir.

İncelenen çalışmalardan 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 ile 1966 yılları arasını ele alır.

2. Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi,* Kabalcı Yayınevi, 2. baskı, İstanbul, 2003. Türk sinemasının, 1896 ile 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 ile 2007 yılları arasını ele alır. Her yıl güncellenmektedir.

4. Agah Özgüç, *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*, Bilgi Yayınları, 1. Basım, Ankara, Şubat 1993. Türk sinemasının, 1914 ile 1993 yılları arasını ele alır.

5. Şükran Esen, *80'ler Türkiyesi'nde Sinema*, Beta Basım, 2. Basım, İstanbul, Haziran 2000. Türk sinemasının, 1980 ile 1989 yılları arasını ele alır.

6. Nigar Pösteki, *1990 Sonrası Türk Sineması*, Es Yayınları, İstanbul, Ocak 2004. Türk sinemasının, 1980 ile 2000 yılları arasını ele alır.

7. Atilla Dorsay, *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları*, Remzi Kitabevi, 1. Basım, İstanbul, Aralık 2004. Türk sinemasının, 1990 ile 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 ile 2002 yılları arasını ele alır.

Türk sinema tarihi çalışmalarının tümünde, 1950'den sonrası Sinemacılar Dönemi diye adlandırılmaktadır. 1950 öncesi, sinema sanatı/sienma endüstrisi/ya da kültür ürünü gibi değil, yalnızca arkeolojik bir değer gibi anlatılagelmiştir. Hem bu yaklaşımdan yola çıkarak hem de film ve filmlere ilişkin belgelere ulaşılma sorunları açısından, gidilebilen en eski tarihten 1950'ye kadarki 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 kişiler.[361] diye de anılmaktadır. Ancak çalışmalarına, kişisel koleksiyonlarda bulunmaları nedeniyle ulaşılamadığı belirtilmektedir.

Hemen her çalışmada, Türklerin çektiği ilk filmin 1910'lu yılların ilk yarısına tarihlendiği öne sürülmektedir. Türk sinemasının doğuşu da söz konusu olayla başlatılır. 1914'e tarihlenen, Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı, varlığına ilişkin kuşkular[362] taşınsa da ilk Türk filmi diye gösterilmektedir.[363]

Türk sineması tarihyazımında, 'ilk Türk filmi üzerine tartışmalar sürmektedir'[364] denilerek, daha eski tarihli başka filmlerden söz edilmektedir. Bununla birlikte, 'Geleneksel Türk Sinema Tarihi' bilgilerinde, olaylarla tarihler arasında tutarsızlıklardan da söz edilmektedir.[365]

Dönemlendirmeye Dayalı Türk Sineması Tarihyazımı

Tarihyazımlarında başlangıçlar, bitişler belirleyerek dönemsel adlandırmaya gitmek sıkça başvurulan bir yöntemdir. Doğrusal zaman dizisinde, bir kesit anlamına gelen[366] dönemlerin adlandırılmasının, farklılıklara dayandırıldığı görülmektedir. Farklılıkların temelinde ise bir 'yeni(lik)' yatmaktadır.Yeniye göre başlangıçlarla bitişler belirlenir. Öte yandan, Hauser'ın ve Collingwood'un da vurguladığı gibi, tarihsel olgular, her çağda, her kuşakta farklı açılardan ele alınabilir.[367] Dolayısıyla, hiçbir tarihsel dönemlendirme, hiçbir tarihyazımı, değişmez değildir/olmamalıdır. Yine de 'geç bir bakış açısının erken dönemde belirlenenden daha çok uygunluk taşıdığı da varsayılmamalıdır'[368].

Türk sinema tarihi çalışmalarının sayısı çok değildir. Eldeki çalışmalarda da benimsenegelmiş bir dönemlendirme söz konudur.

Türk sinemasının erken döneminin tarihi yazılırken, doğrusalilerlemeci bir tarihsel dönemlendirmenin izi sürülmektedir. Belki de ilk defa ortaya konması nedeniyle, Nijat Özön'ün yazdığı Türk sinema tarihi dönemlendirmesi, her çalışmada ya doğrudan alıntılanarak ya da benzer dönemlendirmelere gidilerek kullanılagelmiştir.

Ele aldıkları zaman dilimlerinin genişliği açısından iki çalışma, diğerlerinden ayrılmaktadır. Bunlardan biri, Giovanni Scogna-

millo'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 açıdan ortaya koyan tek isimdir. Ele aldığı sürecin, 1800'lerden 2003'e kadar yayılmasından dolayı, yakın döneme kadarki Türk sinema tarihi çalışmalarıyla karşılaştırılabilir.

Her yıl güncellenmesi nedeniyle ve benzer tarihsel dönemlendirmesiyle, devlet kurumu Basın Yayın Enformasyon Genel Müdürlüğü'nün internet sayfasındaki *Turkish Cinema* çalışması da Giovanni Scognamillo'nun Türk Sinema Tarihi gibi geniş kapsamlıdır.[369]

Türk sineması tarihyazımında kurucu metin gibi nitelendirilen[370] 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'nce hazırlanan *Turkish Cinema*, izledikleri anlatım yönteminde dönemlendirmeye başvurmaları açısından karşılaştırılarak değerlendirilebilir:

Nijat Özön, Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)
Bilgi Yayınevi, 1. basım, Ankara, Şubat 1968.
GiovanniScognamillo, Türk Sinema Tarihi (1896-2003)
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. Doğallıkla çalışmalarda, Türk sinema tarihi üzerine söylenenler, birbirinin aynısıdır.*

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

Kitabın giriş bölümünde, 'Türk Sinemasına Toplu Bir Bakış'a yer verilmiştir.[371] Nijat Özön, sinemanın Türkiye'ye gelişiyle 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.' [372]

Nijat Özön'ün sözleri, Türk toplumunun sinemayla daha erken tanışamamasının nedenini açıklamakla birlikte, Türk sineması tarihyazımında, toplumun sinemayla nasıl tanıştığı üzerine ayrıntılı bir açıklama getirilmediğini de akla getirir. Türk sineması tarihyazımı, doğrudan Türklerin çektiği ilk filmle başlatılır ki daha önce de belirtildiği gibi, sözü edilen ilk filmin varlığına ilişkin kuşkular bulunmaktadır. Toplumun sinemayla tanışma süreci, Türk sineması tarihyazımının bugüne değin üzerine söz söylediği, olası belgelere ulaşılarak değerlendirildiği bir dönem değildir. 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 uzman bir çalışma topluluğunca gerçekleştirilebilir.

Belki de böylesi bir eksikliği biraz olsun giderme düşüncesiyle/

sezgisiyle Nijat Özön, çalışmasının sonundaki 'ek'te, önce Türkiye'nin (nüfus, yaş grupları, ekonomi); ardından Türk sinemasının (yapım, gösterim), 1965 yılına ilişkin sayısal bilgilerine yer vermiştir.

Nijat Özön'ün kullanılagelen dönemlendirmesinden başka T.C. Başbakanlık Basın-Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü'nün yayınladığı kaynakta[373] da Giovanni Scognamillo'nun *Türk Sinema Tarihi*[374]'nde de Türk sinema tarihi dönemlere ayrılmıştır.

Dönemlendirmelerde benzer adlandırmalar, tarihlendirmeler bulunmakla birlikte, ayrılıklar da görülmektedir. Yanı sıra her yaklaşımın kendi içinde yanıtsız bıraktığı sorular da dikkat çekmektedir:

(N. Ö.) 1914-1922: Türk Sinemasının İlk Dönemi: Çekilen ilk filmden yola çıkılmıştır. Dönem, Muhsin Ertuğrul'un film çekmeye başlamasıyla sonlandırılır.

(G. S.) 1896-1959 Hazırlık Dönemi: İlk film gösterimiyle başlatılan dönemin neden 1959'da sonlandırıldığı net değildir.

(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 kuşkuların yüksek sesle dillendirildiği 1980'li yıllara kadar, Nijat Özön'ün sözünü ettiği Fuat Uzkınay'ın 14 Kasım 1914 tarihinde çekildiği öne sürülen Ayastefanos'taki *Rus Abidesinin Yıkılışı* Türk sinema tarihinin başlangıcı sayılmıştır. Şimdiye değin söz konusu filmin bulunamayışı, filmi hiç kimsenin izlememesi ve filmin çekildiğine ilişkin dönemin resmi ya da özel hiçbir haber kanalında bilgi bulunmayışı, sözü edilen başlangıç yılını tartışılabilir kılmaktadır. Konuya ilişkin kuşkularını yüksek sesle dile getiren ilk kişi ise 1984'te 'Gelişim Si-

nema' dergisindeki yazılarıyla, 'belgesiz tarih yazılamayacağı'nı savunan Burçak Evren, 'Tarih bilgi-belge ile değiştirilip yazılır.'[375] demektedir.

Sinema tarihimizde, günümüze dek sürdürülerek neredeyse değiştirilemez doğrulara dönüşen bilgiler vardır. Alıntılar şeklinde; bir yazardan, diğerine, bir kitaptan öbürüne, hiç sorgulanmadan, ilk kaynaklara inilmeden devredilen bu tarih, birçok yanlışı da beraberinde taşımış, günümüzde alışkanlıklar nedeniyle değiştirilmeyen bir konuma sokulmuştur.[376]

Yine de Burçak Evren, sembolik bir başlangıç tarihi benimser:

> Kesin bir belge-film ya da benzer bir bilgi bulununcaya kadar 14 Kasım 1914 Türk sinemasının doğumgünü olarak kutlanmalıdır.
>
> Sembolik olsa bile...'[377]

Bu noktada, Türk sinemasının başlangıcı için hangi ölçütün ele alınacağına karar vermek önem kazanmaktadır. Bu topraklarda çekilen ilk filmin mi? Bir Türk tarafından çekilen ilk filmin mi?

Burçak Evren, ilk Türk filmine ilişkin kuşkuları ele alan başka yazılardan da söz eder. Benzer kuşkuları Burhan Arpad Cumhuriyet Gazetesi'ndeki "Hesaplaşma" adını taşıyan köşesinde "İlk Türk Filmi Üzerine Kuşkular" başlıklı yazısında, dile getirir.[378]

Burçak Evren, Tilgen'in başka bir çalışması daha bulunduğunu 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, Ayastefanos'taki *Rus Abidesi'nin Yıkılışı* filminden önce çekilmiş Türk filmlerinden de söz eder:

27 Ocak 1901 Sultanahmet'teki Alman çeşmesinin açılması

28 Temmuz 1905 Selim Sırrı Tarcan'ın rehberliğinde

5-26 Haziran 1911 Manaki kardeşler[379]

Burçak Evren, belgelendirmeye dayalı bir tarihyazımını benimsemekte ve 'zincirleme bir şekilde sürdürülegelen' Türk sineması tarihyazımını eleştirmektedir.

Öte yandan, dönemlendirmeyi belirlemede film çekimi ölçüt alınacaksa, Makedon asıllı Osmanlı vatandaşı Manaki kardeşlerin 1911'de çektiği Sultan 5. Mehmet Reşat'ın Manastır ziyaretini gösteren çekimlerden[380] yola çıkarak, Türk sinema tarihi daha da eskilere götürülebilir.

Giovanni Scognamillo'ya göre de Uzkınay'ın gerçek önemi, aslında onun ilk Türk belgeselcisi olmasıdır.[381] Yine de filmin şu anda elde bulunmaması, bir zamanlar çekildiğine ve izlenildiğine 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,[382] tarihyazımına bilimsel değil duygusal yaklaşılmasından kaynaklandığının göstergesi sayılabilir.

Türk sineması tarihyazımının dönemlendirilmesinde de bilimsel bir yaklaşımın, birbirleriyle tutarlı ölçütlerin kullanılmadığı görülmektedir. Dönemlendirmelerin başlangıçları ve bitişleri zaman zaman kişilere (yönetmenlerin tiyatro kökenli olup olmaması gibi özelliklere); zaman zaman toplumsal dönüşümlere (Cumhuriyet'in ilan edilmesine) zaman zaman da siyasal olaylara (27 Mayıs Darbesi) göre belirlenmiştir. Yanı sıra Türk sineması tarihyazımı, daha önce de vurgulandığı üzere, bir uzman topluluğunun 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), Türk sinemasının başlangıç yılının belirlenmesindeki ölçütte, 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 dediği (!) kişinin, yılın, hemen benimsenerek tartışılmadan aktarılagelmesi, Türk sineması tarihyazımı üzerine yeterince düşünülmediğinin de bir göstergesidir. Öte yandan Giovanni Scognamillo'ya göre, Ayastefanos filminden ilk söz eden kişi 1953 yılında Nurullah Tilgen'dir.[383]

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.

Varlığından kuşku duyulmasaydı bile, Uzkınay'ın çektiği filmin, belgesel Türk sineması tarihinin başlangıcı sayılması 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 başlatmasıdır. Bu topraklarda bir 'Türk'ün film çekimini gerçekleştirmesi, Türk sinemasını başlatmaktan çok, başkalarının bir buluşunun 'burada', 'bizler' tarafından kullanılması gibi değerlendirilebilir.

Giovanni Scognamillo ise dönemlendirmesini ilk film gösteriminin gerçekleştirildiğini belirttiği 1896 yılıyla başlatır. 1959 yılına kadarki 63 yıllık bir dönemi hazırlık aşaması[384] diye değerlendiren Scognamillo, dönemi neden 1959'da sonlandırdığını açıklamamasına karşın, 1960 yılından sonrasını incelemeye başlarken Türkiye'de yaşanan 27 Mayıs 1960 Darbesi'ne dikkat çekerek toplumsal, siyasal, kültürel gelişimlerle sinema ilişkisinden söz eder.[385]

Giovanni Scognamillo, hazırlık dönemi diye tanımladığı 63 yıllık zaman dilimini '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.

Scognamillo'nun sinemanın, tiyatrodan bağımsız bir biçimde kendi dilini yarattığı düşünülerek adlandırılan Sinemacılar Dönemi'ne kadarki tüm eylemleri bir hazırlık dönemi etkinliği gibi 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 ayrım gözetilmeksizin, gösterime giren tüm Türk yapımlarının art arda dizilmesini içerir. 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?[386]

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, '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, Cumhuriyet'in 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.

Nijat Özön'ün Tiyatrocular Dönemi'ni, neden 1939'da sonlandırdığı sorulabilir. 1939'a ilişkin Nijat Özön yalnızca, Türk sinemasında

sansür uygulamasının başladığından,[387] 1938 yılında da sinemalardan ve filmlerden alınan vergilerde büyük ölçüde indirime gidildiğinden söz etmiştir.[388]

Öte yandan, BYEGM'in yazdığı gibi 1939 yılında, kökeni tiyatroya dayanmayan 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'ta başlayıp 1948'de sona ermiştir. Yılların neye göre seçildiği konusunda net bir açıklama bulunmamakta, bu yılların 'simgesel' anlamlar taşıdıkları belirtilmektedir.[389]

Nijat Özön'ün çalışmasında, yeni yapımevlerinin açıldığı, doğrudan sinemayla ilgili kişilerin film çekmeye başladıkları belirtilmiştir. 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.

BYEGM tarafından sunulan dönemlendirmede de Faruk Kenç'in sinemaya başlamasıyla Tiyarocular Dönemi ile Sinemacılar Dönemi arasında bir köprü kurulduğundan söz edilmektedir. Dönemin sonlandırılmasına ilişkin net bir olaydan 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 yarattıkklarından 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 diye verilmesine karşın; Sinemacılar Dönemi 1950'yle başlatılmaktadır.

(N. Ö.) 1960-1966: Sinemacılar Döneminin İkinci Bölümü: 27 Mayıs Darbesi'yle başlamıştır.

(G. S.)1960-... : 1960'tan sonrası dönemlendirilmeksizin 2003 yılına kadar zamandizinsel bir biçimde ele alınır.

(BYEGM)1970-... :Sinemacılar Dönemi'nin 1970'te sonlandırılmasına ilişkin kesin bir açıklama yoktur. 1970'ten sonrası, çekilen filmlerin ve yönetmenlerin, alınan sinema ödüllerinin 10'ar yıllık dönemlerde 2003 yılına kadar dizilmesiyle ele alınmıştır. 2003 yılından sonra 2007 mayıs ayına kadar, her yılın sinema filmlerinin, yönetmenlerinin, sinema etkinliklerinin dizildiği görülmektedir.

Nijat Özön, dönemin yönetmenlerine ilişkin, tek tek yorumda bulunmaktadır: Ele aldığı yönetmenler arasında Atıf Yılmaz, Nevzat Pesen, Halit Refiğ, Ertem Göreç[390] 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.[391]

Nijat Özön, Türk sinemasında tiyatrocuların 1950'ye kadar yoğun etkisinden söz etmektedir. 1950-1960 arasında bir sinema dilinin yaratılmaya başlandığını belirtmektedir.

Çalışmanın ikinci bölümünde filmler, zamandizinsel açıdan yıllara göre sıralanır. Filmlerin yanı sıra 1914'ten başlanarak 1966'ya kadar her yıl için öne çıkan iç ve dış olaylar, eğilimler, kişiler anlatılmıştır.[392]

Üçüncü bölümde 30 yönetmenin kısa yaşam öykülerini ardından da filmleri verilmiştir.[393]

Çalışmanın sonuna 'ek'lenen bölümde, önce Türkiye'nin (nüfus, yaş grupları, ekonomi vs); ardından Türk sinemasının (yapım, gösterim), 1965 yılına ilişkin sayısal bilgilerine yer verilmiştir.

Özetle, Türk sineması tarihyazımında, Nijat Özön'ün dönemlendirmesinin izi sürülmektedir. 1960 sonrası, zamandizinsel bir yaklaşımla filmlerin ve yönetmenlerinin adlarının anılmasıyla anlatılagelmektedir.

Temalandırmaya Dayalı Türk Sineması Tarihyazımı

Türk sinemasının erken döneminden yakın dönemine kadar ele alan çalışmalar gözden geçirildiğinde, Agah Özgüç'ün çalışmasıyla karşılaşılmaktadır: Agah Özgüç, *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*, Bilgi Yayınları, 1. Basım, Ankara, Şubat 1993. Agah

Özgüç, Türk sinema tarihini 1914-1974, 1970-1980, 1975-1984 tarih dilimleri için sıralanan 'bütün zamanların en iyi 10 Türk filmi' sormacıları bağlamında ele almıştır.

100 film, 1992'yi de içeren Türk sinemasının 78 yıllık tarihinden seçilmiştir. Çünkü Agah Özgüç için de tüm kuşkulara karşın 1914, Türk sinemasının başlangıcıdır. Agah Özgüç, "Türk sinemasında yüz film' derken tümü için 'ulusal nitelikler taşıdığını' ya da 'devrimci özellikler içerdiğini' iddia edecek değiliz.'[394] uyarısında bulunmaktadır. Bununla birlikte, Aldo Tassone'nin şu değerlendirmesini de anımsatır: 'Tarihsel değeri sanatsal değerini aşan yapıtlar da vardır'.[395] Öte yandan, 14 Kasım 1914'ün de bir 'tarih öncesi' bulunduğunu vurguluyorsa da o dönem üzerinde durmamaktadır. Gerekçesi de söz konusu çalışmaların 'yabancı uyruklu' kişilerce gerçekleştirilmesidir. Üstelik, ele almak istediği konunun, 'Türk sinemasında üretimi gerçekleşen filmlerin nasıl başladığı ve günümüze gelene kadar nasıl bir aşama geçirdiği ve nerelerden nerelere geldiğini saptayabilmek'tir.[396]

Çalışmada öncelikle 'Başlangıcından Günümüze Türk Filmlerinin Tarihsel Gelişimi'ne yer verilmiştir. Agah Özgüç'ün de Türk sineması tarihyazımında, Nijat Özön'ün dönemlendirmesini benimsediği görülür. Muhsin Ertuğrul'un yönlendirdiği benimsenen Tiyatrocular Dönemi'nden Lütfi Akad'a kadarki zaman Geçiş Dönemi[397] diye adlandırılır. Geçiş Dönemi'nin ardından tiyatro dışından Faruk Kenç'in gelmesiyle Sinemacılar Dönemi'nin başladığı belirtilir. Faruk Kenç, sinemacılar kuşağının öncülerindendir.

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'[398] başlığını açar.

1970'li yıllarda, Türk sinemasında 'ulusal', 'islami' düşünce akımlarının etkisiyle üretilen filmlerle; 'konfeksiyon', 'masal', 'babalar ve

çocuklar', 'arabesk' diye adlandırdığı sinemaları anlatır. Aynı yıllarda 'Yılmaz Güney Dönemi' diye adlandırdığı yeni bir dönemden söz eder.[399]

1974'ten sonra yoğunlukla üretilen seks filmlerini, "Bir 'Garip' Sinema" başlığı altında ele alır.

1970'li yılların sonuyla 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. Anılan isimler arasında yalnızca yönetmenler değil, adı sıkça konuşulan sinema oyuncuları da bulunmaktadır.

Agah Özgüç çalışmasında, 'yapımcı sineması' diye 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...[400]

Agah Özgüç, 1984 sonrasını, 'ikinci genç kuşak' sinemacılar adıyla anar. Öne çıkan yönetmenleri (Yavuz Turgul, Tunç Başaran, Yusuf Kurçenli) sayar.[401] Bu dönemde '12 Eylül Filmleri' adı altında toplanabilecek filmlerden söz eder.

Agah Özgüç çalışmasında, '1990'lı yılların sonlarında bir "yeni bunalımcı sinema" ortaya çıkacaktır.'[402] yorumunda bulunur. (Oysaki söz ettiği filmler, 1993'te gösterime girmiştir.) Çalışmasının daha sonraki bölümünü de genel anlamda Türk sinemasının sorunlarına ilişkin öznel düşüncelerine ayıran Özgüç, 'Beyaz Sinema Akımı'ndan söz eder.[403]

Çalışmasının son bölümünde, 100 filmlik seçkiyi 'Ve 100 Film'[404]

başlığı altında filmlerin yapım bilgilerini ve konularının özetlerini vererek sıralar.

1960'a kadar, genelde Nijat Özön'ündönemlendirmesine 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 sineması tarihyazımı aşamasına gelindiğindeyse tek tek isimler üzerinden yola çıkmaktadır.

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 filmlerin yapım bilgilerini ve konularını veriyor.)

6. SİNEMACI DEDİKLERİMİZ

ÖMER LÜTFİ AKAD / ATIF YILMAZ (BATIBEKİ) / 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 açıdan filmlerin yapım bilgileriyle 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 isimleri birbirinden ayırır. Verilen tüm bilgiler, yazarın öznel birikimine dayanmaktadır:

a) Yapımcı yönetmenler

b) Oyuncu yönetmenler

c) Teknisyenler

d) Ve diğerleri[405]

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

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 ATİLLA CANDEMİR / YÜCEL ÇAKMAKLI

12. KAYNAKLAR, TÜRLER VE ETKİLER

EDEBİYAT UYARLAMALARI

ÇİZGİ ROMANLAR

POLİSİYELER

WESTERN

YERLİ KAYNAKLAR

YERLİ ÇİZGİ ROMANLAR

DİNİ FİLMLER

YABANCI FİLM UYARLAMALARI

3. Bölüm: 1987-1998 Dönemi:

13. KRİZ YILLARI

Çalışmasının bu noktasında 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.[406]

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 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 / FÜRUZAN / 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 / RAGIP 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.[407]

demekle birlikte, film adlarını zamandizinsel açıdan sıralamaktan kurtulamamıştır. Çekilen her filmin ve yönetmenin adını anma çabası içindedir.

BYEGM de 1970'ten sonrası çekilen filmleri ve yönetmenleri, alınan sinema ödüllerini 10'ar yıllık dönemlerde 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 tarandı-

ğında yine temalandırma yaklaşımının kullanıldığı görülmektedir. Söz konusu çalışmalar:

Şükran Esen, *80'ler Türkiyesi'nde Sinema*, Beta Basım, 2. Basım, İstanbul, Haziran 2000.

Nigar Pösteki, *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'[408] belirtilmektedir.

Şükran Esen de Türk sinema tarihi üzerine yürütülen her çalışmadaki gibi ilk Türk filmine ilişkin 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.

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.[409]

Çalışma, o zamana kadar yazılmayan dönemlerden, 1980'li yılları ele almayı amaçlamaktadır.

Çalışmada, Türk sinemasının toplumsal bir 'misyon' taşıdığı düşünülmektedir. 'Bu çalışmamızda bizim amacımız, 1980'li yıllarda Türk sinemasının toplumsal olaylara yaklaşımını incelemek, misyonunu gerçekleştirip gerçekleştirmediğini araştırmaktır.'[410] 'Mis-

yon'un ne anlama geldiği ya da taşıması gerektiğine ilişkin, herhangi bir açıklama getirilmiyorsa da bölüm adlandırmalarından yola çıkarak 'kadın hakları'na ilişkin bir misyonun arandığı düşünülebilir.

Çalışmanın 'giriş' bölümünde, ele alınan konuyla ilgili kavramların tanımlarının verilmesinden yola çıkılarak, sinema ve sanat kavramlarının açıklandığı 'Sinema Nedir?', 'Sanat Nedir?', 'Toplum Nedir?' ve 'Toplumsal Olay Nedir?' başlıklarına ulaşılır. Bu bölümlerde sinema, taşıdığı özellikler açısından yanlızca sanatsal yapısıyla önemsenmektedir.[411] Ancak, sanatsal ölçütün neleri kapsadığından 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 yaşanan toplumsal anlamdaki değişimlerin, sinemaya yansımalarını ele almaktadır. Bu anlamda 'kadın', 'iç göç', 'arabesk kültürü', 'toplumsal eleştiri' konuları belirlenerek, sözü edilen konuları işleyen filmler ele alınmıştır.

Şükran Esen, 'Türk Sinema Tarihinde "Sinemacılar Dönemi" 1949'da Lütfi Ömer Akad'ın "Vurun Kahpeye" adlı filmiyle başlatılmaktadır.'[412] demektedir. Daha önce de vurgulandığı üzere film, Nijat Özön tarafından da 1949 yıllına tarihlendirilmişse de Sinemacılar Dönemi'nin başlangıcı 1950 diye benimsenmektedir. Bu noktada, Akad'ın filmi ele alındığında 1949 yılı seçilmekte; ancak yanlızca 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 etmiştir.[413]

Çalışmanın geri kalan bölümü, 1980'li yıllardaki Türk filmlerinde kadının ele alınışına odaklanmaktadır: 1981'den başlayarak her yıl için çekilen kadın filmleri çözümlenmiştir. 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.[414]

'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'.[415]

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.

Türk sinemasının yakın dönemini ele alan Nigar Pösteki'nin çalışmasında da Türk sinemasının başlangıcı 1914 yılıdır. 1950'li yıllarla birlikte sinema dilinin yaratılmaya başlandığı belirtmiştir.[416]

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 ilişkilendirildiği izlenimini yaratır. Kuşkusuz, toplumsal yarar/dönüşüm/yansıtma açısından da bir sinema tarihi yazılabilir; ancak unutulmamalıdır ki filmlerin en önemli ya da tek öğesi, ele aldıkları konu değildir.

Nigar Pösteki, 1990'lı yıllarda çekilen filmlerin konularına göre dağılımını verir:[417]

Suçlu Filmleri: Eşkıya, 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, Çözülmeler.

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 İnsanını 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.

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 sıralandıktan[418] sonra aynı açıdan 2000'li yılların Türk sineması da ele alınır. 2003 yılının ilk beş ayı dışarıda tutulmuştur.

2000'li Yıllarda Çevrilen Filmlerin Konularına Göre Dağılımı:[419]

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.

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 değerlendirmelerinin ardından 1990'dan başlayarak yönetmenler ele alınır:[420]

1-Eski Dönem Sinemacıları: Atıf Yılmaz / Halit Refiğ / Memduh Ün

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 Ustaoğlu / 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:[421]

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 kez değerlendirmiştir.

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 filmleri sıralanır. Çalışma, söz konusu yılların film sözlüğü gibi değerlendirilebilirse de sıralamadaki alfabetik yaklaşım dışında, daha önceki tarihyazımlarından çok farklı bir yöntem izlenilmemiştir. Filmlerin yapımına ilişkin kısa bilgiler verilmiş, sonra da filmin gösteriminin ardından yine kendisinin yazdığı bir eleştiri metni eklenmiştir.

Atilla Dorsay, Türk sinemasının ele aldığı döneme ilişkin kapsamlı bir çalışma sunma iddiasında değildir. Üstelik bu amaçla,'daha birçok sinema yazarının, tarihçisinin, toplumbilimcinin de çaba göstermesi'[422] 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?[423] Böylesi bir çalışmanın, 'makro düzeyde bir toplumbilimci ya da sanat tarihçisi bakışı gerek'tirdiğini vurgulayan Atilla Dorsay kendisini, yönetmenlerin ve filmlerin dökümüyle sınırlar:[424]

Orta Kuşak: Gören, Ökten, Kavur, Kıral, 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 Ustaoğlu, 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 Pirselimoğlu, Kazım Öz, Semih Kaplanoğlu.

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

Atilla Dorsay, çalışmasında Türkiye dışından gelen yönetmenlerin, Türklere ilişkin konuları anlattığını belirtir.'Menekşe Koyu ile Barbro Karabuda, Derviş'le Alberto Rondelli, Fırsat'la Paxton Winters, Gönlümdeki Köşk Olmasa ile Elisabeth Rygard gibi…[425]

Türk sinemasının ele alındığı dönemsel bir çalışmada, Türklere ilişkin konuları ele alan yabancılardan söz edilmesi 'Türk sineması-tarihyazımının içinde neler incelenmeli? Neler dışarıda bırakılmalı?' sorularını akla getirebilir.

Öte yandan, durumun tersi de düşünülebilir. Bu konuyu, Atilla Dorsay, 'Ve de Dışarıdaki Türkler' başlığı altında ele alır (Başer, Özpetek, Fatih Akın).[426]

Atilla Dorsay, ele aldığı 15 yılın filmlerinin türsel açıdan da değerlendirilebileceğini düşünürse de bunu yazmaya gönüllü değildir. 'Ama bu, öylesine uzun ve ayrıntılı bir çaba olur ki, pek girişmek istemiyorum' dese de genel bir değerlendirmede bulunmaktan kaçınmaz:

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 Kalanlar[427]

Atilla Dorsay, 'Hiçbir Kalıba Sığmayan Filmler' başlığı altında topladığı Usta Beni Öldürsene, Aaay, Ateş Üstünde Yürümek, Şah-

maran, Gizli Yüz, Akrebin Yolculuğu, İz, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Gemide, İtiraf, Ağır Roman, İnat Hikâyeleri adlı filmleri diğer filmler arasında öne çıkanlar[428] diye 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 ödül alan filmlerin sıralanması beklenirken 'Bunların hepsini tarayıp bulmak ve eksiksiz bir tablo çıkarmak zor, ama doğrusu ilginç olurdu.'[429] denilerek tam bir dökümün 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'[430] 'bilgisayarda uçan yazılar'[431], bulunduğu belirtilmektedir. 1989-2004 yılları arasındaki film eleştirilerine yer verdiği çalışmada 1990-2004 yıllarının filmleri zamandizinsel açıdan sunulmuş, filmler yıldız verilerek değerlendirilmiştir.

Türk sinemasının yakın dönemini ele alan en son çalışma 2005 yılında yayımlanan Alim Şerif Onaran ve Bülent Vardar'ın birlikte yazdığı '20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması'dır.

Onaran ve Vardar için de Türk sinemasının doğum tarihi, 14 Kasım 1914'tür.[432]

Çalışmanın, 1994 ile 2002 yılları arasında gösterime girmiş 119 Türk filmini 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 yapım bilgileri verilip konusu aktarıldıktan sonra, filme ilişkin bir eleştiri yazısı eklenerek zamandizinsel bir sıralama gerçekleştirilmiştir.

Türk Sineması Tarihyazımının Kapsadıkları

Çok açık bir biçimde, konusu, 'geçmiş'le ilgili olan tarihyazımında zaman, tarihin sürekli değişen bununla birlikte, tarihi dönüştüren öğesidir. Her tarihyazımı, "yaşananların bilineceği" önyargısını beraberinde getirir. Yapıları gereği kuşku duyulması gereken bir nitelik taşıyan tarihyazımı kaynaklarının değerlendirilmesi, biçimsel açıdan geriye dönük bir yordayış izliyorsa da konu, her zaman günceldir. Üzerinde hâlâ birlik sağlanamayan 'ilk Türk filmi' tartışmalarındaki gibi. Bu noktada, James Card'ın 'ilk sinemacılar durmaksızın yeniden yetişecektir sözleri akla gelir.'[433]

Sinema tarihyazımına ilişkin edinilen bilgileri akılda tutarak, Türk sinema tarihini anlatan çalışmaların incelenmesi sonucunda aşağıdaki değerlendirmeler sunulabilir:

1. 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'[434] değerlendirmeleri, 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 çektiğine ilişkin bilgileri sıralamakla ve bunlara öznel yorumlar eklemekle yetinmektedir.

Dolayısıyla, Card'ın ve Altman'ın açıklamalarından yola çıkarak Türk sineması tarihyazımı, hâlâ birinci aşamadadır ve eski moda tarih anlayışını sürdürmektedir.

Allen ve Gomery'e göre de 'tarih yazmak, sadece gerçekleri aktarmayı değil, yargıyı gerektirir.'[435]

2. Türk sineması tarihyazımında zaman algısı: Türk sinema tarihini yazmak, çekilen tüm filmlerin doğrusal bir zamandizin içerisinde sıralanması diye algılanmaktadır. Gösterime giren tüm filmlerin yapım bilgilerinin yıllara göre listelenerek, olay örgüsünün verilerek, üstüne bir iki metinsel yorumun eklendiği görülmektedir. Dolayı-

sıyla Türk sineması tarihyazımında, gösterime giren her filmin yazılması, üstelik sözü edilen her filmin, yazar tarafından izlenmesi gerekmektedir.

Kuşkusuz, sinema tarihyazımı için, filmlerin izlenilmesi öncelikli koşuldur; 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?'[436]

1985 yılında, sinema tarihyazımına ilişkin görüşlerinde Allen ve Gomery, amaçlarının, sinema tarihini zamandizinsel bir biçimde yazmak olmadığını özellikle belirtmektedirler.[437]

2000'li yıllarda *Cinema Journal* dergisinde de vurgulanan 'zamandizinsel tarihyazımının yetersizliği', Türk sineması tarihyazımında sorun edilmemiş, doğrusal zamandizin izlenerek, filmler sıralanmıştır.

3. Türk sineması tarihyazımında çeşitlilik: Amerikan sinema tarihyazımında 1970'li yılların sonunda artık, her birinin kendi konusu ve yöntemi bulunan, film yapımıyla ve dağıtımıyla ilgili farklı bir varsayıma dayanan, kendi değerlendirmesi, kendi kanonu, kendi dönemlendirmesi olan okullar söz konusudur.[438]

Türk sineması tarihyazımında ise hâlâ, Nijat Özön'ün Türk Sineması Kronolojisi'ndeki dönemlendirmesi, hemen her çalışmada kullanılmaktadır. Doğallıkla, çalışmalarda Türk sinema tarihi üzerine söylenenler, birbirinin aynısıdır.*

David Bordwell'in 'tarih, kendini tekrar etmez; tarihçiler birbirini tekrar ederler'[439] sözünü vurgulayarak belirttiği üzere, tarihyazımı süreci, bilgi / belge biriktirmekten daha fazlasını içermektedir.[440] Bordwell'e göre, 'Kalıp Anlatım'lı, 'Temel Hikâye'sini oluşturan ve 1930'lara kadar genel anlamda benimsenen uluslararası film biçem tarihi, yeni bir dönemlendirmenin ve yeni kanon oluşumlarının sunulduğu Maurice Bardéche ile Robert Brasillach'ın[441] çalışmasıyla

1938'den sonra, yeniden yazılmaya başlanmıştır. Ancak Türk sineması tarihyazımında, birbirini tekrar eden çalışmalarla yetinilerek çeşitlilik yaratılmamıştır.

4. 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."[442] diyerek, sinema tarihyazımında dönemlendirme konusuna dikkat çekmektedir.

Sinema tarihinde dönemlendirme bağlamında, iki bölümlük bir yaklaşım sunan 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.[443]

sözlerinden yola çıkarak, sinema tarihyazımının önemli öğelerinden biri olan 'dönemlendirme' üzerine, Türk sineması tarihyazımında çok düşünülmemiştir. Nijat Özön'ün sunduğu dönemlendirmesi ölçüt alınarak ilerleyen yıllar için de benzer dönemler eklenmiştir. Dolayısıyla, Türk sineması tarihyazımında birbirinden bağımsız bir yaklaşımla yazılan dönemlendirmeler söz konusu değildir.

5. Türk sineması tarihyazımında tutarlılık: Sinema tarihyazımında Altman'ın vurguladığı bir diğer konu, sinemasal olaylar arasında tutarlılığın kurulması[444] noktasında da Türk sineması tarihyazımı, gevşek bir bağlantı ortaya koymaktadır. Olaylar arasında bir 'tutarlılık teorisi'[445] kurulamamaktadır.

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, ayrılılıklar da 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 (Cumhuriyet'in ilan edilmesine); bazen de siyasal olaylara (27 Mayıs Darbesi vb.) göre belirlenmiştir. Tümüyle kişilere, tümüyle olaylara, tümüyle filmlere dayalı tutarlı bir ölçüt kullanılmamıştır.

İlerleyen yıllar için, Türk sineması tarihyazımında örnekleriyle karşılaşılan 'yeni / genç kuşak sinemacılar dönemi' gibi yeni adlandırmalar da genel-geçer bir özellik taşımaktadır. Zaman ilerledikçe her yeni kuşak, eskiyeceğinden 'eski, orta, yeni[446], yepyeni sinemacı kuşağı'[447] gibi, adlandırmalar bir süre sonra anlamını yitirmektedir.

6. Türk sineması tarihyazımında film anlatısı: Robert C. Allen'ın sinema tarihyazımında vurguladığı önemli bir nokta, tarihyazımında anlatısallık kavramıdır. Altman'ın sözlerini anımsatır bir şekilde nasıl ve ne sorularıyla ilgilinen 'tarihsel anlatı' ile nasıl, ne ve neden sorularıyla ilgilenen 'anlatı tarihinin yazımı' ayrımına değinen Allen'a göre 'sadece zamandizinsel olaylardan bir anlatı örgüsü oluşturmak tarih yazmak değil, bir öykü anlatmak sayılabilir.'[448]

John Sundholm'un vurguladığı filmin, öncelikle ve sadece 'bir anlatı makinesi' olmadığı görüşü,[449] Türk sineması tarihyazımında göz önünde bulundurulmamaktadır. Söz konusu yaklaşım, yalnızca metne odaklanma eğilimindedir. Yapımların kurumsal ve kültürel bağlamları üzerinde ayrıntılı incelemeler ortaya konulmamaktadır. Dolayısıyla Türk sineması tarihyazımı, 'filmlerin tarihi olarak film tarihi'[450] düzeyindedir.

Sinema tarihyazımında ilgilenilmesi gerektiğini düşündüğü dört

anahtar kavram sunan Steven J. Ross'un 'metin, içerik, alımlama (izleyici araştırması) ve dil (jargon)'[451] vurgu noktalarından yola çıkarak, Türk sineması tarihyazımında daha çok metinsel, biraz da içerik açısından yaklaşımların egemenlik kurduğu söylenebilir. İzleyici araştırmalarıysa 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 etkilediği[452] dillendirilmekte; ancak nasıl ve neden soruları net bir biçimde yanıtlanmamakta, yalnızca filmlerin anlatısal özelliklerine değinilmektedir.

7. Türk sineması tarihçileri: Kuşkusuz, hiçbir zaman, bize 'arı' nitelikte gelmeyen tarihsel olgular, her zaman kayıt tutanın zihninden kırılarak yansırlar. Bu noktada, Carr'ın 'bir tarih eseri ele alınınca, ilk ilgilenilecek, içindeki olgular değil, onu yazan tarihçi olmalıdır'[453] düşüncesi önem kazanmaktadır.

Sinema tarihyazımında da tarihçilerin yaklaşımları önemlidir. Timothy J. Lyons'un, 1972'de 'auteur' tarihçi; klasik yaklaşım(cı)lar; teknolojiciler; stüdyo merkezli yaklaşım(cı)lar; kültürel tarihçiler diye beş başlık altında değerlendirdiği sinema tarihçilerini;[454] Robert Sklar 1990'da, üç kuşakla açıklamaya çalışır. Sklar'a göre ilk kuşak, artyetişimi gazetecilikten, arşiv çalışmalarından, film yapımından, iş dünyasından beslenen ve akademik alanın dışındaki bir kuşaktır ki bu kuşak, üniversitelerde film tarihi ve eleştirisi öğretmeye başlayarak 1960'larda akademik bir artyetişimi bulunan 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 ders akışları düzenlemeye başlamışlardır. Ardından gelen üçüncü kuşak, doktora dersleri düzeyinde yeni akademik çalışmalar üretecek yeterliliğe ulaşılmasını sağlamıştır.[455]

Türk sineması tarihçilerinin art yetişimi, Sklar'ın değerlendirmesi ölçüt alınarak bakıldığında çeşitli bir görünüm ortaya çıkmamaktadır. Her ne kadar, son dönemde, akademik art yetişimi bulunan kişilerce yazılan Türk sinema tarihleri varsa da ortaya çıkan tarih çalışmaları, filmlerin zamandizinsel sıralanmasıyla ya da toplumsal olaylarla ilintili tematik sınıflandırılmalarla yetinmektedir. Öte yandan, erken dönem Türk sineması tarihini yazanlar, Sklar'ın ilk kuşak tarihçileri gibi değerlendirilebilir. Ortaya koydukları Türk sinema tarihine ilişkin değerlendirmeler de filmlerle ilgili 'bireysel' görüşlerine dayanmaktadır. Tıpkı, Edward Buscombe'nin kaygıyla yaklaştığı değerlendirmeler gibi, Everson'ın sinema tarihi çalışmasındaki "Stronheim'ın '*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.'[456] diyerek somut bir veri koymaması; A. Dorsay'ın, filmdeki ağır çekimleri işaret ederek '... filme bir bale havası veriyor.'[457] benzeri anlatımları Türk sineması tarihyazımında sıkça kullanılmaktadır. Buscombe, bu tür çalışmaların akademik bir yayınevi tarafından basılmasına, 'uzmanlarca' desteklenmesine, biraz da şaşkınlıkla dikkat çekmektedir.[458] Filmin gösterime girmesinin ardından, yazarın filme ilişkin görüşlerini yayımlaması ve sonrasında bu yazıları derleyerek bir Türk sinema tarihi çalışması ortaya koyması, yukarıda örnek verilen anlatımların çokça bulunmasına yol açmaktadır.

Bir (en fazla iki) kişi tarafından yazılan Türk sinema tarihlerinin de birçok alanın uzman görüşüne gereksinimi bulunduğu göz ardı edilmektedir. Eldeki Türk sineması tarihyazımı, yanlış değilse de yazarının bilimsellikten çok, öznel değerlerini temsil ettiği için eksik ya da her 'şey'den biraz eklenerek çok parçalı bir yaklaşımla ortaya konulmuş çalışmalardır.

Sinema tarihçisi gerçekleri aktarırken nasıl, neden, ne zaman ve nerede sorularını da yanıtlamalıdır. 'Film tarihçisi, sinemanın geçmişiyle ilgili bu soruları yanıtlamak için yalnızca bir film uzmanı değil, tarih uzmanı gibi çalışmalıdır.'[459]

8. 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'[460].

Allen'ın, o güne değin yazılan sinema tarihi kitaplarıyla ilgili öğrencilere yönelttiği sorular da sinema tarihyazımına daha kapsamlı bakılabilmesi 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?[461]

Yöneltilen sorular, Türk sinema tarihi kitapları üzerinden yanıtlanmaya çalışıldığında öncelikle, Türkiye'de film yapımının zamandizinsel yöntemle 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.

9. 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. Bu filmlerin ayrın-

tıları üzerinde durulmaktadır. Bir anlamda, 'auteurs' filmler açısından değerlendirilme yaklaşımı söz konusudur. Filmler, anaakım ve tecimsel filmden çok 'sanat sineması' dizgesinde konumlandırılır.

Türk sineması tarihyazımında yararlanılan kaynaklar, filmlerin anlatısına dayalı temasal dizimlerdeki olay örgüleriyle, yapımı gerçekleştiren film ekibine, özellikle yönetmene ve oyunculara ilişkin yaşamöyküleriyle sınırlıdır. Söz konusu yaklaşım, sanat tarihyazımının başlangıcı sayılan Vasari'nin yöntemine benzemektedir. Bugün, sanat tarihyazımı, 'Her sanat kendi kalıntılarından, her tarih kendi yıkıntılarından beslenir: Bunlar, bir yıkımdan geriye kalan izlerdir.'[462] görüşündeki Didi-Huberman'ın vurguladığı gibi sanat tarihi disiplinleraşırı (transdidisipliner)[463] bir alandır. Bu anlamda sinema tarihyazımının, birçok disiplinin uzmanlık bilgisini edinmiş kişilerle ortak çalışılmaya gereksinim duyduğu söylenebilir.

10. Türk sineması tarihyazımında yabancı etkiler: Sinemanın, bu topraklardaki tarihinin yabancı film gösterimleriyle başlatılması olasıdır; ancak Türk sineması tarihyazımında başlangıç ölçütü, günümüze kadar, film çekimidir.

Sinema tarihyazımında, ülkelerin sinemaları arasındaki etkileşimin başlangıçta, çokça göz ardı edilmesi Ron Mottram'a göre, 'tarihçilerin birçoğunun zamandizinsel sıralamaya ve ülkeye göre kategorilendirme'yle yetinilmesinin bir sonucudur. Ulusal sinemalardaki girişimler, film biçemleri, kendi içlerinde kalmamış birbirlerini etkilemiştir; ancak bu ortak etkileşimlerin boyutlarının izi sürülerek elde edilen veriler, epeyce sınırlı kalıntılarla belgelenmiştir.[464] Yabancı filmlerden etkilenildiği çokça dillendirilen Türk sineması tarihyazımında da böylesi etkileşimlere yalnızca, değinilmiştir; söz konusu etkileşimlerin izinin sürüldüğünü söylemek güçtür.

11. Türk sineması tarihyazımında yöntem: Sinema tarihyazımında tek bir doğru yöntemin bulunmadığı her birinin, kendine özgü iyi ve kötü yanlarının bulunduğu özellikle belirtilmektedir. Vlademir-Petric'ten yola çıkarak denilebilir ki Türk sineması tarih yazımında

kullanılan yöntem, ancak bireysel film çalışmaları için yeterli görülebilir.[465]

Sinema tarihinin, diğer tüm tarihler gibi, bulunulan yer, zaman ve bakış açısına göre, daima yeniden yazılabileceği göz ardı edilmemelidir. İzlenilen ama ardından unutulan filmler, bazen yeni bir güçle tekrar konuşur / konuşulabilir. Film arşivciliğinin öncülerinden Iris Barry'nin vurguladığı gibi, 'değişen filmler değil, bizleriz'.[466]

Sinema tarihyazımına bakışın, entelektüel bir disiplin[467] gibi sorgulanması gerektiği düşüncesinden yola çıkarak sinema tarihyazımının kuralları, yöntemleri, araştırma ölçütleri üzerine düşünülüp Türk sinema tarihi yeniden yazıldığında, çoklu bakışların yaratılacağı akla gelebilir. Yeni yöntem gereksinimi, kaçınılmaz görünmektedir. Tek başına bir kişinin, bir ülkedeki, hatta bir yönetmenin bile bütün filmlerini incelemesi, sinema tarihyazımının küçük bir bölümünü kapsamaktadır. Filmler birbirleriyle ilişkilendirilerek ele alınmalıdır. Kendi zamanlarından, diğer kültürel, sosyal, politik olaylardan ve düşüncelerden ayrı görülemeyen filmlerden yola çıkarak sinema tarihyazımında temel sorun, tüm bu bilgileri bir araya getirmektir. Tek, mutlak bir çalışmayla çözümlenemeyecek bu sorun aynı zamanda, filmlerin etiketlendirilmesi / sınıflandırılması sürecinin kaçınılmazlığını[468] da ortaya koymaktadır. Dolayısıyla, film arşivciliği çalışmalarının da gözden geçirilmesi gerekmektedir. Lagny'nin de vurguladığı üzere, '... film tarihi, filmler olmadan incelenemez!'[469]

Filmlerin ve sözü edilen tüm bilgi / belgelerin elde bulunduğu varsayıldığında, sinema tarihyazımı için, 'film seçmek' temel soruna dönüşecektir. Jacques Ledoux, 'Seçime yaklaşımlarda, en azından bazı farklılıklar görmek istiyorum, biraz anarşi, çünkü bu, birçok filmin korunması için tek yoldur.'[470] 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 kullanılacak, bir o kadar çok

film de korunacaktır. Türk sinemasında üretilen film sayısının, çoklu bir seçim için zengin bir kaynak yaratmadığı düşünülebilirse de gelecekte, bu durumun çeşitleneceği şimdiden yordanabilir.

1974 FIAF Konferansı'ndan bu yana vurgulandığı gibi, eğer sinema tarihyazımı düzenlenmemişse, gerçekten kaotikse, o hâlâ sınanması denenen, diğerlerine göre yeni bir olgudur. Farklı disiplinlerden öğrenilecekler vardır.

Sinema tarihyazımının vurgu noktalarından 'disiplinlerarası bir söylem yaratma gerekliliği' ve 'uzmanlararası işbirliğinin sağlanması' konularının üzerinde, Türk sineması tarihyazımında hiç durulmamıştır. Ortaya konan Türk sinemasına ilişkin tarih çalışmaları, tek kişinin birikimine dayanılarak yazılmıştır.

12. Türk sineması tarihyazımında medya tarihi: Gelecekte, daha da farklılaşacak ve artacak görünen teknolojik gelişmelerin tarihi de sinema tarihyazımıyla ilintili bir konudur. Görsel, işitsel ve basılı araçların tarihinin bir noktada birleşmesi kaçınılmazsa da Thomas Elsaesser'in vurguladığı gibi sinema, televizyon ve görsel-işitsel tarihin ayrımı da söz konusudur ve 'medya arkeolojisi' çalışmasını yaratır.[471] Elsaesser'e göre, sayısal araçların (digital media) çözümlenmesi, şimdi uygulandığı gibi, film çalışmalarının bir uzantısı gibi ele alınamaz.[472] Doğrusal (linear) sinema tarihinde, sinemanın temelinde birçok 'ebeveyni' ve kimliğini tanımlayan 'kardeşleri' bulunmaktadır ki bunlar 'fotoğraf tarihi', 'gösterim araçlarının tarihi' ve 7. sanat niteliğiyle sinemayı ayakta tutan 'görsel keşifler tarihi' başlıklarıyla üç ana koldan gelişir.[473] Elsaesser, sayılan başlıkların alt başlıkları arasındaki sesin, fonografın, radyonun, yayın dalgalarının, elektro-manyetik alanın tarihi gibi başka öğelerin de geçmişi yazarken göz ardı edilemeyeceğini düşünmektedir.[474] 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.[475] 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.[476]

Sinemanın araçlarının ve yukarıda sözü edilen araçların hiçbirinin kaynağı, Türkiye'de değildir. Sinema tarihyazımı da 'medya arkeolojisi' çalışmaları da Türkiye'de, bir uygulamalar ve araç kullanım tarihiyle sınırlı kalmıştır. 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'[477]; 'tarihsel süreçte yaşanan değişikliklerin, çekilen filmlerin yapım ve gösterim aşamalarındaki etkilerinin belirlenmesi'[478] göz ardı edilmiştir.

Çalışmanın gelecek bölümünde, Türk sineması tarihyazımının kapsadığı ve dışarıda bıraktığı özelliklerden yola çıkarak, Türk sineması tarihyazımında yer alabilecek olası başlıklar sıralanarak yeni bir yaklaşım ortaya konmaya çalışılacaktır.

Türk Sineması Tarihyazımı İçin Yöntem Arayışı

Edison'ın ve Lumiére Kardeşler'in çalışmalarıyla basit, durağan görüntülerin hareket kazanarak kurgulanmış filme; sonrasında, yanılsama yaratan yapımlara; ardından anlatısal görüntülerin yorumlanabilir durumlardaki gerçek belge-görüntülerle ilgili belgesellere

ulaşan[479] filmin tarihsel serüveni, birçok alt başlık açılarak anlatılabilir.

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.[480]

Özellikle Amerikan sinema tarihyazımları, her biri kendi konusu ve yöntemiyle, sinema yapımıyla ve dağıtımıyla ilgili farklı bir varsayıma dayanan, kendi değerlendirmesi, kendi kanonu, kendi dönemlendirmesi bulunan okullara ayrılmıştır.[481] Bu anlamda, sinema tarihyazımında, Edward Branigan'ın vurguladığı serüven tarihi, teknik tarih, endüstriyel tarih, ideolojik tarih gibi sinema tarihyazımı türlerinden söz edilmeye başlanmıştır.[482]

Sinema tarihyazımında, eski-yeni ya da birinci aşama-ikinci aşama karşılaştırmasında, 'bilimsel' ve 'bilimsel alan dışı' karşıtlıkları, temeldir. Bu karşıtlık içerisinde:

ESKİ	YENİ
makro-tarih doğrusal-ilerlemeci zaman	mikro-tarih doğrusal-ilerlemeci olmayan zaman anlayışı (tarihsel akış tasarımı)
epik anlatı	epik değil, anlatı değil
'Great Man Theory'	tarihsel bağlamda birey (kaynak sorunu)[483] kavramları söz konusudur.

Giderek, medya tarihyazımının bir alt başlığı gibi 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' adını verdiği çalışmaları vurgulamaktadır.[484]

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 karmaşık bir yapı sergilemektedir.

Sözü edilen gelişmeler doğrultusunda, genelde sinema tarihyazımı; özelde Türk sineması tarihyazımı için farklı vurgu noktalarından yola çıkarak,

A. Gösterim Öncesi
B. Gösterim Aşaması
C. Gösterim Sonrası
D. Genel Sinema Tarihi

ana başlıkları yazılabilir. 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 verilebilecek çalışmalar ortaya konmuştur.

Aşağıda, Türk sineması tarihyazımına kazandırılması gerektiği düşünülen başlıklarla; diğer başlıklar, örnekleriyle sıralanmaya çalışılmıştır:

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 baskınlık gösterecektir.

Türk sineması tarihyazımında, film yapımı ve gösterimi sürecinde kullanılan teknolojik araçların yurtdışından satın alınmaları 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 öyküsüne ilişkin 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 verilebilecek 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 yerle-

rini de göz önünde bulunduran, ayrıntılı yaşamöykülerini anlatan tarihler yazılabilir.

Türk sineması tarihyazımında, 'yaşamöyküsü tarihi'nin örnekleriyle karşılaşılmaktadır:

Scognamillo, Giovanni. *Türk Sinemasında Şener Şen*. İstanbul: Kabalcı 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 sektöründeki etkinliklere ilişkin (bilet satış oranları, filmlerin tanıtım bilgileri, sinema salonlarının yapısal özellikleri vb) bilgi ve belgelere de ulaşılarak yazılabilir.

Türk sineması tarihyazımında, 'tanıtım tarihi'ne örnek verilebilecek çalışma:

İnanoğlu, Türker. *5555 Afişle Türk Sineması*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2004.

Yasal Tarih	devlet-sinema ilişkisi
	sansür

Yasal sinema tarihyazımı, devlet kurumlarının sinema sektörüyle ilişkisini, sinemacılara verilen desteğin ya da uygulanan yaptırımların, düzenlenen yasaların tarihini anlatabilir.

Türk sineması tarihyazımında, 'sansür tarihi'ne örnek verilebilecek 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 'özel' çekim, kurgu, ışık, ses vb. tekniklerin tarihsel gelişimi üzerinde durulabilir. Teknik sinema tarihi, bir yönetmenin ya da dönemin filmlerinde kullanılan tekniklere ilişkin bilgi verebilir.

Türk sineması tarihyazımında, 'müzik tarihi'ne örnek verilebilecek çalışma:

Ok, Akın. *Türk Sinemasında Film Müzikleri*. İstanbul: Arion Yayınevi, 1995.

Estetik Tarih	film ve diğer sanatlar resim, edebiyat, müzik

Filmlerin, görsel açıdan, resim sanatıyla; senaryo yazımı sürecinde edebiyatla ve hemen her filmde kullanılan müzikle kurulan ilişkisinin tarihi anlatılabilir.

Tür Tarihi	film türleri

Çekilen film türlerinin tarihsel süreci anlatılabilir. Korku filmleri tarihi, romantik filmler tarihi vb.

Türk sineması tarihyazımında, 'film türleri tarihi'ne örnek verilebilecek 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 yapılar azınlıklar, kadınlar, etnik topluluklar

Etnik yapılar, kadınlar, çocuklar, eşcinseller vd. toplulukları anlatan filmlerin tarihsel süreci ele alınabilir. Bu tür tarihsel anlatımda, filmin toplumda yarattığı etkiden çok, toplumun filmdeki yansımasının 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 arasında olumlu mu yoksa olumsuz mu ilişki kurduğunun yanıtını verebilir. Filmler, toplumsal gerçekliği nasıl yansıtmaktadır?

Türk sineması tarihyazımında, 'toplumsal tarih'e örnek verilebilecek 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 tarihten ayrılarak, 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 'baş-

yapıt' diye nitelendirilen örnek filmlere ilişkin betimleyici ve tanıtıcı bilgiler içeren tarihyazımı gibi değerlendirilebilir. Türk sineması tarihyazımında Giovanni Scognamillo'nun Türk Sinema Tarihi kitabı, zamandizinsel tarih türüne örnek gösterilebilirse de kanon kullanılmaksızın gösterime giren her filmi anması nedeniyle, katalog çalışmasına yaklaşmaktadır. Öte yandan zamandizinsel sinema tarihi, her filmden söz ederek kataloğa yaklaştığında, sinema tarihi çalışmaları için bir başlangıç metni olarak önemli bir işlev kazanabilir.

Türk sineması tarihyazımında, zamandizinsel açıdan, 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.

Sinemanın öğeleri göz önünde bulundurularak yazılan yukarıdaki başlıkların, zamana ve mekâna göre çeşitlilik göstererek değişikliklere uğrayabileceği göz ardı edilmemektedir. Yanı sıra, sıralanan tüm başlıkları kapsayan, uzun soluklu çalışmalar yürütülebileceği gibi, bir ya da birkaç başlık merkeze alınarak tarihsel sürecin yazılabileceği de düşünülmelidir.

Açıklanmaya çalışılan sinema tarihyazımı başlıklarının genel görünümü aşağıda sunulmaktadır:

A. GÖSTERİM ÖNCESİ

Yapım Süreci

Teknolojik Tarih	teknolojik araçlar
Kişiler Tarihi	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 yapılar
	azınlıklar, kadınlar,
	etnik yapılar
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 tarihi, yeniden dönemlendirilebilir. Dönemlerin başlangıçlarıyla bitişleri belirlenerek, 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, nesnel bilgiler üretme açısından verimliliği artacaktır.

Sinemanın yalnızca filmleri kapsamayan çok yönlü yapısı göz önünde bulundurularak sinemasal etkinliklerin, kurumların, yasaların, izleyici alışkanlıklarının, sinema endüstrisinin vd. tarihi yazılabilir.

Dipnotlar:

361- Giovanni Scognamillo, Türk Sinema Tarihi, (İstanbul: Kabalcı, 2006), s. 26.

362- 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 yayınevince farklı tarihlerde, farklı başlıklarla basılmıştır.)

363- 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 Türkiyesi'nde 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.

364- Esen. Ön ver., s. VII.

365- Scognamillo. Ön ver., s. 22.

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

367- Arnold Hauser, Sanat Tarihi Felsefesi ('Sanat Sosyolojisinin Kapsamı ve Sınırları'-The Scopeand 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.

368- Aynı, s.50.

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

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

* 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. İsimsiz, "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.

371- Özön. Ön ver., s. 9.

372- Özön. Ön ver., s. 13.

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

374- Scognamillo, Türk Sinema Tarihi, (İstanbul: Kabalcı, 2006).

375- Evren. Ön ver., s. 9.

376- Evren. Ön ver.,s. 10.

377- Evren. Ön ver., s. 9.

378- Evren. Ön ver., s. 11.

379- Evren. Ön ver., s. 49.

380- Agah Özgüç, "Ben bu filmi Makedonya Filmleri Haftası'nda bizzat seyrettim", Hürriyet, Tatil-Pazar, 13 Kasım 1999.

381- Scognamillo. Ön ver., s. 23.

382- Attila Dorsay, Hürriyet, Tatil-Pazar, 13 Kasım 1999.

*Alim Şerif Onaran -Bülent Vardar, 20. Yüzyılın Son Beş Yılında TürkSineması, (İstanbul: Beta Basım, 2005).

383- Scognamillo. Ön ver., s. 25.

384- Scognamillo. Ön ver., s. 9.

385- Scognamillo. Ön ver., s. 159.

386- Scognamillo. Ön ver., s. 18.

387- Özön. Ön ver., s. 22.

388- Özön. Ön ver., s. 21.

389- Scognamillo. Ön ver., s. 113.

390- Özön. Ön ver., s. 32.

391- Özön. Ön ver., s. 33.

392- Özön. Ön ver., s. 41-201.

393- Özön. Ön ver., s. 205-244.

394-Agah Özgüç, 100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması, (Ankara: Bilgi Yayınevi, 19893),s. 10.

395- Özgüç. Ön ver., s. 11.

396- Özön. Ön ver., s. 13.

397- Özön. Ön ver., s. 20.

398- Özön. Ön ver., 38-44.

399- Özön. Ön ver., s. 45-50.

400- Özön. Ön ver., s. 60.

401- Özön. Ön ver., 63-66.

402- Özön. Ön ver., s. 67.

403- Özön. Ön ver., s. 69.

404- Özön. Ön ver., s. 72-159.

405- Scognamillo. Ön ver., s.273.

406- Scognamillo. Ön ver.,s. 367.

407- Scognamillo. Ön ver.,s. 117.

408- Şükran Esen, 80'ler Türkiyesi'nde Sinema, (İstanbul: Beta Basım, 2000), s. IX.

409- Esen. Ön ver., s.VIII.

410- Esen. Ön ver., s. 2

411- Esen. Ön ver., s. 6.

412- Esen. Ön ver., s. 30.

413- Esen. Ön ver.,s. 32.

414- 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.

415- Esen. Ön ver.,s. 167.

416- Nigar Pösteki, 1990 Sonrası Türk Sineması, (İstanbul: Es Yayınları, 2004), s. 7.

417- Pösteki. Ön ver., s. 51-66.

418- Pösteki. Ön ver., s. 67-86.

419- Pösteki. Ön ver., s. 87-92.

420- Pösteki. Ön ver., s. 103-143.

421- Pösteki. Ön ver., s. 155-161.

422- Atilla Dorsay, Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları, Türk Sineması 1990-2004, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004), s. 9.

423- Dorsay. Ön ver., s. 17.

424- Dorsay. Ön ver., s. 17-20

425- Dorsay. Ön ver., s. 21.

426- Dorsay. Ön ver., s. 21.

427- Dorsay. Ön ver., s. 21-24.

428- Dorsay. Ön ver., s. 23.

429- Dorsay. Ön ver., s. 24.

430- Dorsay. Ön ver., s. 25.

431- Dorsay. Ön ver., s. 26.

432- Alim Şerif Onaran - Bülent Vardar, 20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk-Sineması, (İstanbul: Beta Basım, 2005), s. V.

433- Card. Ön ver., p. 287.

434- Altman. Ön ver., p. 1.

435- Robert C. Allenand Douglas Gomery. Ön ver., p. iv.

436- Petric. Ön ver., p. 23.

437- Robert C. Allenand Douglas Gomery. Ön ver., p. iii.

438- 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).

439- Bordwell. Ön ver., p. 73.

440- Bordwell. Ön ver.,p. 59.

441- Maurice Bardécheand Robert Brasillach, TheHistory of Motion Pictures, trans. IrrisBarry (New York: W. W. Norton/Museum of Modern Art, 1938. http://www.questia.com/read/513653 erişim tarihi, 18.07.2008.

442- Altman. Ön ver., p. 23.

443- Altman. Ön ver., p. 23.

444- Altman. Ön ver., p. 2.

445- Altman. Ön ver.,p. 2.

446- Dorsay (2004). Ön ver., s.16-19.

447- Scognamillo. Ön ver., s. 437.

448- Allen (1980). Ön ver., p. 28.

449- SundHolm. Ön ver., p. 107.

450- James Chapman, Mark Glancy and Sue Harper. Ön ver., p. 3.

451- Ross. Ön ver., p. 130.

452- Sklar (2004). Ön ver.,pp. 134-138.

453- Carr. Ön ver., s.26.

454- Lyons (1972). Ön ver., p. 102.

455- Sklar (1990). Ön ver., 14-15.

456- Scognamillo. Ön ver., s .418.

457- Dorsay (2004). Ön ver., s.32.

458- Buscombe (1979). Ön ver., p. 11.

459- Robert C. Allen and Douglas Gomery. Ön ver., p. 5.

460- Allen (1980). Ön ver., p. 26.

461- Allen (1980). Ön ver., p. 27.

462- Akay. Ön ver., s.32.

463- Akay. Ön ver., s.27.

464- Mottram. Ön ver., p. 3.

465- Petric. Ön ver., p. 21.

466- Bowser (1974/75). Ön ver., p. 2.

467- Usai (1994). Ön ver., p. 3.

468- Kuyper. Ön ver., p. 100.

469- EinGespräch mit MichéleLagny, '... mankannkeineFilmgeschichteohne Filme betreiben!', Matador,(5/1/1996), p. 8, 5.

470- CinemaJournal, Symposium on theMethodology of Film History, Special Issue, Vol. 14, No. 2, (winter. 1974/75).

471- Elsaesser. Ön ver., pp. 76-117.

472- Elsaesser. Ön ver., p. 77.

473- Elsaesser. Ön ver., p. 85.

474- Elsaesser. Ön ver., p. 86.

475- Elsaesser. Ön ver., p. 93.

476- Elsaesser. Ön ver., p. 94-99.

477- Musser (2004). Ön ver., p. 103.

478- Musser (2004). Ön ver., p. 103-104.

479- Card. Ön ver., p. 280.

480- Altman. Ön ver., p. 1.

481- Altman. Ön ver., p. 1-2.

482- Branigan (1979).Ön ver., p. 29.

483- Kusters. Ön ver., pp 41-60.

484- Elsaesser. Ön ver., p. 94-99.

4. BÖLÜM

SİNEMA TARİHYAZIMININ BOYUTLARI

Sinema öncesinde, 'yeni'liğinin beraberinde getirdiği; sonrasında, yarattığı alanlarla insana ve topluma ilişkin neredeyse tüm kavramlara değen eşsiz bir yapı sunmaktadır. Tek bir inceleme alanı içinde değerlendirilip çözümlenemeyecek; 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 karmaşık bir yola girmektedir.

1920'lerin ikinci yarısıyla hareketli görüntünün; giderek, filmlerin tarihsel süreci yazılmaya; 1950'lerle birlikte bu tarihler birbirleriyle karşılaştırılmaya; 1970'lerde yeni sinema tarihyazım yöntemleri aranmaya başlanmıştır. 2000'lere ulaşılana kadar sinema, tarihinin nasıl yazılması gerektiği konusunda daha olgun tartışmalar yürütecek kadar yetkinleşmekle birlikte, karmaşık bir görünüm sergilemektedir.

Öte yandan, tüm insanlık eylemleriyle ilgilenen ve farklı tarih türlerinin doğmasını sağlayacak 'yeni tarih' anlayışıyla günlük yaşa-

mın, sıradan insanın tarihi yazılmaya başlanmış ve bu süreçte 'kültür tarihi', kendi çalışma alanını yaratmıştır. Ağırlıkla askeri, siyasal, 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 da görünür kılınır. Kültür tarihinin bir kolu niteliğindeki sanat tarihi bugün, kendi yöntemleri, kendi tarihi, kendi inceleme konusu bulunan özerk bir disiplindir.

Tarihin çok kısa bir diliminde, tüm sanatların bileşiminin temelleri üzerinde yükselen sinemanın tarihi de salt bir sanat alanı gibi yazılırken, sanat tarihinin bir başka dalı gibi konumlandırılmıştır. 1970'lerde, sinema tarihyazımı için yeni yöntem arayışına girildiğinde, öncelikle sanat tarihine başvurulmuştur. Sanat tarihine gelene kadar da geleneksel tarihyazımından, kültür tarihine bir dönüşüm söz konusudur. Sinema tarihyazımının, ilk elde bağlantı noktaları, sanat tarihi ile kültür tarihi görülmektedir:



Şekil 4. Sinema tarihyazımının diğer tarihyazımlarının arasındaki yeric

Sinema çalışmaları, 1960'lı yıllarda akademik alanda özgül bir yer edinmiştir. Sinema tarihyazımı 1970'li yıllarda konuşulmaya başlanmıştır ancak, 1970'li ve 1980'li yıllar, sinema çalışmalarında daha çok kuram ve eleştiri . Dolayısıyla, sinema tarihinin bütünlüklü bir anlamda ele alınması gecikmiştir.

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 sinema tarihyazımı, estetik ve sanat tarihinin etkisindedir. Bir sanat türünün evrimsel öyküsü biçiminde yazıldığında, sinema tarihyazımının tek nesnesi, 'film'lerdir ve 'filmlerin tarihi olarak film tarihi'[485] yazılmaktadır.

Sinema tarihine sanatsal bakışta, sinemanın film dışında kalan diğer özellikleri ya bütünüyle göz ardı edilmekte ya da ikincil konumda bırakılmaktadır. Sinemada kurumsallaşma, arşivcilik, gösterim süreci ya da izleyici etkinlikleri gibi diğer özellikler ele alınmamaktadır.

Sanat tarihyazımıyla sinema tarihyazımı arasındaki ortak bir kavram da 'kanon'dur. Diğer sanatsal çalışmalardan bir biçimde ayrıcalıklı konumdaki eserlerin değerlendirilmesini; geçmişte kalmış böylesi eserlerin de yeniden değerlendirilmesini ve önemli görülen özelliklerine dikkat çekilmesini sağlayan kanonların, sinema ve sanat tarihyazımlarında önemli yerleri vardır. Öte yandan, oluşturulan film kanonlarındaki tüm filmler hikaye anlatır. Kısa, belgesel, deneysel filmler, kanon dışında bırakılmıştır.

Kanon içerisinde yer alan eserler birer 'klasik' ya da 'başyapıt' düzeyine yükseltilerek, sinema tarihyazımı içerisinde kesinlikle izlenmesi gereken 'örnek film' özelliği kazanmaktadır. Bu filmler tekrar çalışmak, göndermede bulunmak, eleştirmek için kendilerinden önceki diğer filmlerden ayrılarak ayrıcalıklı başvuru kaynaklarına dönüşüp, sinema tarihyazımı içerisinde görece değişmez yerler edinmiştir.

Kuşkusuz sinema tarihi, filmler kullanılmaksızın yazılamaz. Filmlerin, gelecekte de izlenebilir kılınmaları, korunmaları gerekmektedir. Bu süreçte, film arşivciliği önem kazanmaktadır.

Sinema tarihyazımı çalışmaları ilerledikçe, yalnızca filme ulaşmak yetersiz kalmış; onların çekim, yapım, dağıtım ve gösterimleriyle ilgili belgelere de ulaşılması gerekliliği önem kazanmıştır. Gelinen noktada film arşivleri, görsel belgelerinki kadar; kültürel belgelerin korunması amacını da taşımalıdır. Dolayısıyla, film arşivciliğinin belgeleri arasında, filmlerin üretim ve dağıtım belgeleri, yapım görüntüleri, dekor öğeleri, sahne donanımı, kostümleri, gösterim programları, sinema dergileri, filmcilere ilişkin yazılı/görsel belgeler, tanıtım/duyuru yazıları, finansal belgeler, üretim programı, ödüller, yapım araçlarının teknik kullanım bilgileri, çekim ve gösterim araçları ve bunlarla ilişki kurulabilecek 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 tarihyazımında önemli yararlar sağlayabilir.

1980'lerde, film arşivciliğinde yaygınlıkla kullanılan 'nitrat beklemez' duyurusuyla filmlerin korunmasına ilişkin kaygılar taşınarak çalışmalar yürütülmüştür. 1990'lı yılların sonunda, filmlerin 'görsel-işitsel miras' başlığı kapsamında değerlendirilebilecek bir türünden de söz edilmeye başlanmıştır. Bu noktada, kimin çektiği bilinmeyen, dolayısıyla telif hakları da bulunmayan ve tecimsel alan dışındaki, 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' (orphanfilm), konusu öne çıktığı görülmektedir.

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

Sinema tarihyazımı üzerine düşünülmeye başlandığından beri, sinema uzmanları ve öğrencileriyle sinema tarihi dersleri ve kitapları arasındaki etkileşim, film arşivciliğiyle birlikte, en önemli konulardır.

Sinema çalışmaları başlangıçta, üniversite düzeyinde önemli bir konumda değildir: Üniversite öğrencilerinin sinema tarihi dersi kapsamında edindiği bilgiler, anektodlarla sınırlı görünmektedir. Derslerde ele alınan sinema tarihi kitapları birbirini yineleyen çalışmalardır. 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 çalışması, sinema tarihi dersleri için bir yol göstericidir. Ders akışı, 50'den fazla filmin birden çok izlenilerek incelenebilmesi için (dönemin koşulları düşünülünce) film arşivleriyle işbirliğini ve finansal açıdan desteklenmeyi gerektirmektedir.

Sinema çalışmalarının, akademik düzeyde ele alınmasıyla, basılan sinema tarihi kitapları da gözden geçirilmeye başlanmıştır. 'Nasıl bir film tarihi öğretiyoruz?' sorusu yanıtlanmaya çalışılırken, sinema tarihçisi de yeniden tanımlanmıştır. Sinema tarihçisi artık, yalnızca bir film uzmanı değil, aynı zamanda, tarih uzmanıdır. Sklar'ın üçüncü kuşak dediği sinema tarihçileri bugün, doktora düzeyinde yeni akademik çalışmalar üretecek yeterliliğe ulaşmıştır.[486]

Sinema tarihi derslerinde kullanılan sinema tarihi kitaplarının yaklaşımlarından yola çıkarak estetik, ekonomik, teknolojik, toplum-

sal sinema tarihyazımı türlerinden söz edilmeye başlanmıştır. Sinema tarihyazımında tek bir doğru yaklaşımın bulunmadığı, her kalıbın 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:

- estetik/metinsel tarih
- teknolojik tarih
- film endüstrisi/ekonomik tarih
- sosyo-kültürel tarih
- tarihyazımı[487]

Sinema tarihyazımının, eleştirel yaklaşım yöntemleriyle ele alınabileceği vurgulanarak 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 alanına dönüştüğü benimsenmiştir. Yürütülen 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. İzlenilen ama ardından unutulan filmler, bazen yeni bir güçle yeniden konuşur/konuşulabilir. Her dönemin sinemasal olayları arasında farklı bağlantılar keşfedilebilir. Amerika film arşivciliğinin öncülerinden Iris Barry'nin vurguladığı gibi, 'değişen filmler değil, bizleriz'.[488]

2. Sinema tarihyazımında, kim, ne, nerede, ne zaman sorularının sorulup sinemasal gerçeklerin saptanması, birinci aşamadır: İlk sinema tarihçileri,

buldukları gerçekleri iletme denemesindedirler. Süreci, 1950'de James Card sinema tarihyazımında 'eski moda tarih'; 1977'de de Charles F. Altman, sinema tarihyazımında 'birinci aşama' diye değerlendirmiştir.

3. Sinema tarihyazımında, nasıl ve neden sorularının da sorulup; sinemasal gerçeklerin açıklanmaya da başlanması ikinci aşamadır: 1970'lerin sonlarından başlayarak özellikle ABD'de her birinin kendi konusu ve yöntemi bulunan sinema yapım ve dağıtımıyla ilgili farklı bir varsayıma dayanan, kendi değerlendirmesi, kendi kanonu, kendi dönemlendirmesi belirlenmiş sinema tarihyazımları vardır. Sinemasal gerçekler yalnızca kaydedilmekle yetinilmemiş farklı bakış açılarıyla açıklanmaya başlanmıştır.

4. 'Yeni Sinema Tarihyazımı' yaklaşımıyla, sinema tarihyazımında çeşitlilik başlamıştır: Sinema tarihyazımı, 'eski' ile 'yeni' karşılaştırması sunulabilecek aşamaya ulaşmıştır. Karşılaştırmada, 'bilimsel' ve 'bilimsel alan dışı' karşıtlıkları kullanılmaktadır. Bu karşıtlık içinde birçok bakış açısı yer alır:

Eski	Yeni
makro-tarih	mikro-tarih
doğrusal-ilerlemeci zaman	doğrusal-ilerlemeci olmayan zaman anlayışı (tarihsel akış tasarımı)
epik anlatı	epik değil, anlatı değil
'Great Man Theory'	tarihsel bağlamda birey (kaynak sorunu).[489]

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 Tarihya-

zımı) sayısında; 2004'te Cinema Journal, 44. sayısında yer verdiği yazılarla, doğrudan sinema tarihyazımı tartışmalarını öne çıkararak sinema tarihyazımını bir uzmanlık alanı gibi değerlendirir.

6. Sinema tarihyazımında tarihsel dönemlendirme çeşitliliği söz konusudur: Sinema tarihyazımında, birbirinden farklı tarihsel dönemlendirmelerle karşılaşılmaktadır. Örneğin, Amerikan ve Dünya sinema tarihi için yaygınlıkla benimsenen 'sessiz sinema tarihi', 'klasik ses' ve 'modern ses'[490] başlıkları altında üç temel dönemlendirmenin yanı sıra,

> 1895'in sonlarından 1897'nin başlangıcına kadarki tiyatral dönem;
>
> 1897'den 1901 ya da 1903'e kadarki 'yaratım' sürecinin, yapımcı şirketler ve göstericiler tarafından paylaşıldığı dönem;
>
> 1904-1905 arası, editoryal kontrolün, göstericilerden yapımcılara geçtiği anlatısal bütünleşme (narrative integration) dönemi[491]

türü dönemlendirmelerle birlikte başka tarihsel başlangıç ve bitişlerle belirlenen dönemlendirmelerlekarşılaşılabilir. Dolayısıyla, iki film tarihçisinin, tek bir dönemlendirme üzerine görüş birliğinde bulunmamaları olağan görülmektedir. Her tarihyazım yöntemi verilerini kendine özgü bir biçimde değerlendirerek kendi dönemlendirmesini yazmıştır.

7. Sinema tarihyazımında farklı yöntemler kullanılmaya başlanmıştır: Film tarihyazımında tek bir doğru yaklaşımın bulunmadığı, her yöntemin kendine özgü iyi ve kötü yanlarının çıkabileceğinin altı çizilmiştir. Tarihsel yöntem ve sinema arasındaki ilişki incelenirken, sinema tarihyazımı yönteminde öne çıkan teknolojik, ekonomik ve ideolojik üç etmen üzerinde durulmuştur. Sinemasal olaylar anlatılırken doğrusal bir zamandizin ortaya konması gerçekleri yalnızca belirlemektir. Gerçeklerin bulunması sinema tarihyazımının birinci

aşaması için yeterliyken, gerçeklerin açıklanmasını da gerekli kılan ikinci aşamada yeterli değildir. Bu nedenle, zaman atlamaları gerekebilir.

8. Artık, sinema tarihçileri, sinema arşivcileri ve akademisyenler birbirleriyle işbirliği içinde çalışmaları gerektiği konusunda görüş birliğine varmıştır: Sinema tarihyazımının, birden çok uzmanlık alanının bilgisini gerektirdiğinin benimsenmesiyle çalışmalar yürütülmeye başlanmıştır. Böylece disiplinlerarası bir söylem ortaya çıkmaktadır. Sinema tarihinin hem yazılma, aktarılma hem de okunma sürecinde birçok disiplinden yararlanması gerekliliği benimsenmiştir. Örneğin Carr, Saussurre, 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 donanımları edinmiş uzmanlar yetiştirilmesi gerektiği açısından da son derece önemlidir.

9. Sinema tarihçisi yeniden tanımlanmıştır: 1872'de Lyons'un, 1990'da Sklar'ın vurguladığı sinema tarihçisinin özellikleri, gelinen noktada farklılaşmış, sinema tarihçisinin yalnızca bir film uzmanı değil, aynı zamanda, tarih uzmanının donanımlarını da edinmesi gerektiği düşüncesi önem kazanmıştır. Tarih yazmanın, yalnızca gerçekleri aktarmayı değil, yargıyı da gerektirdiği göz önünde bulundurulduğunda; bir sinema tarihçisi için edinilmesi gereken kazanımlar çeşitlenmekte ve giderek daha yüklü bir bilgi birikimi gerektirmektedir. Yazarın artyetişimi, kültürel ilişkileri doğrultusunda farklı tarihyazımları ortaya konmaktadır.

10. Sinema tarihyazımı, medya tarihiyle de ilişkilendirilerek yazılmaktadır: Bir yandan sinema tarihyazımı üzerine düşünülürken diğer yandan 'medya tarihi' televizyon, radyo, internet vd. kitle iletişim araçlarının tarihleri ve onların yazımı da gündeme getirilmeye başlanmıştır. Sinema tarihyazımı, giderek gelişen ve yaygınlaşan kitle iletişim araçlarının toplumsal, teknolojik, kültürel etkilerinin açık-

lanması, anlamlandırılmaya çalışılması ve tarihsel sürecinin yazılmasıyla ilişkilendirilerek ele alınmaya başlanmıştır.

Türk Sineması Tarihyazımının Boyutları

Sinema tarihyazımının tarihsel gelişim süreci izlenerek elde edilen veriler doğrultusunda Türk sineması tarihi çalışmaları incelenerek, Türk sineması tarihyazımının boyutları, aşağıdaki başlıklar altında değerlendirilebilir:

1. Türk sineması tarihyazımı hâlâ birinci aşamadadır: Türk sineması tarihyazımı birinci aşamada kalmıştır. Sinema tarihyazımında kim, ne, nerede, ne zaman soruları yanıtlanarak gerçeklerin belirlendiği 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 sıralanmasıyla yetinilmektedir.

3.Türk sineması tarihyazımı, birbirini yinelemektedir: Türk sineması tarihyazımı, Nijat Özön'ün Türk Sineması Kronolojisi'ne benzer bir yaklaşımı kullanmayı sürdürmektedir. Aslı arandığında çalışma, Nijat Özön'ün de adlandırdığı üzere, zamandizinsel bir sunumdur; ancak benzer yaklaşım, son dönem Türk sinema tarihi çalışmalarında sürdürülmektedir. Doğallıkla çalışmalarda Türk sinema tarihi üzerine söylenenler, birbirinin aynısıdır.

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, onar 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 (Cumhuriyet'in ilan edilmesine); bazen de siyasal olaylara (27 Mayıs Darbesi) göre belirlenmiştir. Tümüyle kişilere, tümüyle olaylara, tümüyle filmlere dayalı tutarlı bir ölçüt kullanılmamıştır. Türk sineması tarihyazımında örnekleriyle karşılaşılan '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. Sözü edilen filmlerin de kurumsal, teknolojik, kültürel vb. özellikleri göz ardı edilerek, anlatı odaklı bir sinema tarihi sunulmaktadır. Dolayısıyla Türk sineması tarihyazımı, film metnine ağırlık vermiştir. Bu yaklaşımla da temasal başlıklandırmalarla yetinilmiştir. Dolayısıyla Türk sineması tarihyazımı, 'filmlerin tarihi olarak film tarihi'[492] düzeyindedir.

7. Türk sineması tarihçileri, konularında uzmanlaşma yolundadır: Türk sineması tarihçilerinin art yetişimine, 1990'da Robert Sklar'ın sunduğu değerlendirme ölçüt alınarak bakıldığında çeşitli bir görünüm ortaya çıkmamaktadır. Erken dönem Türk sineması tarihçileri, Sklar'ın söylediği ilk kuşak tarihçileri gibi değerlendirilebilir. Türk sinema tarihi yazarları, artyetişimi gazetecilikten, arşiv çalışmalarından, film yapımından, iş dünyasından beslenen ve akademi dışından gelen bir kuşaktır. Ortaya koydukları Türk sinema tarihine ilişkin değerlendirmeler de sinema tarihyazımının nesnesi filmlere ve onlara ilişkin bilgilere dayanmak yerine, yazarın 'bireysel' görüşlerine dayanmaktadır. Çalışmalar, her 'şey'den biraz eklenerek çok parçalı bir yaklaşımla ortaya konulmaktadır. Son dönemde, akade-

mik alandan gelen kişilerce yazılan Türk sinema tarihleri ortaya konmaktadır. Bu çalışmalar da daha önceki Türk sineması tarihçilerinin yaklaşımını devam ettirir görünmektedir.

8. Türk sineması tarihyazımı, farklı türlere ayrılmamaktadır: 1985'te Robert C. Allen'ın söz ettiği ve daha da çeşitlenebileceği düşünülen 'estetik, ekonomik, teknolojik, toplumsal'[493] gibi sinema tarihyazımı türlerinin örnekleriyle Türk sineması tarihyazımında karşılaşılmamaktadır. Türk sineması tarihi üzerine yürütülen çalışmalar, film anlatısı temel alınarak yazarın, 'sinema sanatı'na ilişkin görüşleriyle ve 'sinemasal anılarıyla' çevrelenmiş 'kişisel yargılar' sunmaktadır.

9. Türk sineması tarihyazımında sanatsal söylem öne çıkmaktadır: Türk sineması tarihyazımında, bazı filmler, anaakım ve tecimsel filmden çok 'sanat sineması' dizgesinde konumlandırılarak 'önemli' kılınmaktadır. Söz konusu yapımı gerçekleştiren film ekibine, özellikle yönetmene ve oyunculara ilişkin yaşamöykülerine ağırlık verilmektedir.

10. Türk sineması tarihyazımında ülke dışı etkilerin izi sürülmemektedir: Sinema tarihindeki etkileşimlere bakıldığında, çeşitli ulusal sinemalardaki işlerin, film biçemlerinin, kendi içlerinde kalmadığı, birbirlerini etkilediği görülmektedir. Türk sineması tarihyazımında, bu ortak etkileşimlerin boyutlarının izi sürülmez. Yabancı filmlerden etkilenildiği çokça dillendirilen 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 yansıması, Türk sineması tarihyazımında, ayrıntılı bir dökümle sunulmamaktadır.

Öte yandan, 'dışarı'dan gelen sinemanın bu topraklardaki tarihinin, yabancı film gösterimleriyle başlatılması olasıdır; ancak Türk sineması tarihyazımında başlangıç ölçütü genelde, film çekimidir.

11. 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 zamandizinle, benzer dönemlendirme ve başlıklandırmalar kullanılmıştır. Dolayısıyla, her tarihyazımında, izlenilen ama ardından unutulan filmlerin bulunabileceği düşünülmemiş, genellikle aynı filmler öne çıkarılarak aynı filmler üzerine söz söylenmiştir. 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 bulunan sinema tarihyazımı için çeşitli yöntemler kullanılabileceği göz ardı edilmiştir. Türk sinemasında üretilen film sayısının, çoklu bir seçim için zengin bir kaynak yaratmadığı söylenebilirse de gelecekte, çekilecek filmlerin çeşitleneceği düşünülmelidir. Kullanılan yöntem, film anlatılarını temel almaktadır ve gösterime giren filmlerin yıllara göre sıralanarak film anlatısına ve film çekim ekibine ilişkin bilgilerle 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 'disiplinlerarası söylem'i ve 'uzmanlararası işbirliği'ni gerektirebilecek yöntem arayışı, Türk sineması tarihyazımında söz konusu değildir.

12. Türk sineması tarihyazımında medya tarihi göz ardı edilmektedir: Medyanın tarihsel süreci, teknolojik gelişimlerle doğrudan ilişkilidir. 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.[494]

Görsel-işitsel iletişimdeki 'fotoğraf tarihi', 'gösterim araçlarının tarihi' ve 7. sanat bağlamında onu ayakta tutan 'görsel keşifler tarihi' başlıklarıyla üç ana koldan gelişerek sinema tarihine yön veren de-

ğişimler, Türk sineması tarihyazımında göz ardı edilmiştir. Yanı sıra sesin, fonografın, 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.

Öte yandan, birbirinden bağımsız ilerleyen sinemanın, televizyonun ve sayısal araçların kültürel etkileşimleri, ekonomik işlevleri ve izleyici beğenirlikleri 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.

Sinema bugün, 1896'da Maksim Gorki'nin Moskova'da Lumiére'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 özneli, 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, film yapımcıların işbirliği içinde çalışmaları kaçınılmaz görünmektedir. Sinema tarihinin yazılma sürecinde, birçok disiplinden yararlanmalıdır. Sinema tarihi yazılabilmesi için yazarların edinmesi

gereken özellikler çeşitlenmekte ve giderek daha yüklü bir bilgi birikimi gerekmektedir.

Tek tek film çözümlemelerine dayanan sinema tarihi eksik kalacaktır. Giderek, yalnızca filmlerin elde bulundurulması değil; film yapım, gösterim ve dağıtım süreçlerine ilişkin 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 Türk sinemasının tarihyazımı için de veri üretebilir. 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 yanıtsız bırakır. Kuşkusuz, tek bir tarihsel çalışmanın da her soruya yanıt vermesi beklenemez. Öte yandan, Türk sinema tarihini ele alan çalışmaların azlığı, eldekilerin de öznel yaklaşımla yazıldığı yine de birbirlerine benzer özellikler taşıdığı gözden kaçırılmamalıdır.

Türk sinema tarihi Nijat Özön, Giovanni Scognamillo, Burçak Evren, Agah Özgüç üzerinden söz söylemektedir. Adı anılan yazarların çalışmalarıyla yetinilerek, üzerine yeni bir yaklaşım getirilmemektedir. Türk sineması tarihyazımı, hâlâ, gösterime giren filmlerin zamandizinsel sıralanmasıyla yetinmektedir. Söz konusu zamandizinde, yakın geçmişe gelene kadar hep aynı dönemlendirme kullanılmış, yakın geçmişin dönemlendirilmesi de öncekine uyarlanmıştır.

Yinlenen dönemlendirme, yeni sinema tarihyazımı türleri için her zaman anlam taşımayabilir. Örneğin 'teknik sinema tarihi'nde kullanılacak dönemlendirmeyle, 'izleyici araştırmaları tarihi'nde kullanılacak dönemlendirme aynı başlıklarla yazılamaz.

Sinemasal üretimi 'doğrudan etkileyen koşullar olduğu gibi dolaylı olarak etkileyen, 'uzak' gibi durmasına karşın etkili olabilen koşullar'ın[495] ayrımına varılmaksızın 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.

Sinema tarihyazımına, disiplinlerarası çalışma gerektiren bir uzmanlık alanı açısından bakıldığında ortaya çıkacak her sinema tarihi türü, kendi dönemlendirmesini, kanonunu, yöntemini, biçimini ve dilini yaratacaktır. Özetle, Türk sineması tarihyazımında çok özneli, çok yöntemli, çok 'tarihli' bir dönemin başlamasında yarar vardır.

Türk Sineması Tarihyazımı İçin Öneriler

Sinema tarihi yazmak için, yalnızca filmleri gösterim yıllarına göre sıralamanın yetersiz kaldığı ve filmleri izlemenin bir ön-koşul sayılmasına karşın; yeter-koşul sayılamayacağı unutulmamalıdır.

Film anlatısı dışında, sinemanın diğer öğelerine ilişkin verileri edinerek bu bilgilerin tutarlı bir bakışla yazılmasının; sinema tarihyazımını, 'filmlerin tarihi' kılmaktan çıkararak, daha kapsamlı bilgiler sunabilecek metinlere dönüştüreceği düşünülmelidir.

Sinema tarihyazımında öne çıktığı belirlenen

-film arşivciliği,

-sanat tarihi,

-sinema tarihi dersleri

vurgu noktaları gözden geçirilmelidir.

Kuşkusuz, filmler yoksa, bir sinema tarihinden söz edilemez. Filmlerin elde edilmesi ve varlıklarını sürdürebilmeleri sürecinde önem kazanan film arşivciliği çalışmaları, yalnızca uzmanlık düzeyinde değil; devlet ve özel 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 sayılan 'filmlerin kataloglandırılması', özenle gerçekleştirilmelidir. Sinema salonları, gişe başarıları, kurumsal belgeler vb. filmlere ilişkin bilgilerin derlenmesinin de film arşivciliğinin görevleri arasında yer alabileceği düşünülmelidir. Film arşivciliğini tamamlayan kurumlardan 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, sahipsiz (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 geriye itilerek metin odaklı bir eğilimin öne çıkabileceği unutulmamalıdır. Estetik yargılar bağlamında, 'başyapıt' nitelendirmesinin kullanıldığı filmler için, ayrıcalıklı bir yaklaşım sergilendiği akılda tutulmalıdır. Bu süreçte 'film dizgesi', film kanonunu oluşturmaktadır. Film kanonları filmler üzerine çalışmak için kullanılabilecek başvuru kaynaklarıdır. Bu nedenle, sinema tarihyazımının önemli bir öğesine dönüştüklerinin altı çizilmelidir. Oluşturulan kanonlar, eleştiri ortamına farklı bakış açıları kazandırabilir. Öte yandan, tarihsel sürecin bir dökümü çıkartılarak gelişim sürecinin ortaya konulmasını sağlayabilirler ki bu, sinema tarihyazımında kolaylıkla kullanılabilecek bir veri sunabilir.

Sinema çalışmalarının akademik düzeyde özgül bir yer edinmesiyle, yüksek öğrenim kurumlarında yürütülen sinema tarihi derslerinin içeriğinin nasıl düzenlenmesi gerektiği, uzmanlık alanı bağlamında 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 tarihyazımında uzmanlaşılabilirse yeni yazım yöntemleri bulunabilir. Yeni tarihyazım yöntemlerinin bulunmasıyla da genelde sinema tarihi; özelde ise Türk sinema tarihi çalışmalarının birbirini yinelemesinden kaçınılabilir. Sinema tarihi yazma sürecinin, film biriktirmekten daha fazlasını içerdiğinin farkına varılmasıyla, Türk sineması tarihyazımı da kim, ne, nerede ve ne zaman sorularını yanıtlamaktan nasıl ve neden sorularını yanıtlamaya; gerçekleri saptamaktan, gerçekleri açıklamaya geçebilir.

Sinema tarihyazımında ilerlenebilmesi için sinema tarihçileri, sinema arşivcileri ve akademisyenler birbirleriyle işbirliği içinde çalışmalı ve sinema tarihyazımına ilişkin düşüncelerin yer alabileceği özgül uzmanlık dergileri yayınlanmalıdır.

Sinema tarihyazımı giderek, medya tarihyazımının bir alt başlığına dönüşecek görünmektedir. Bu anlamda 'medya arkeolojisi' önemli bir konuma erişecektir. Bir yandan sinema tarihyazımı üzerine düşünülürken öte yandan 'medya tarihi' televizyon, radyo, internet vd. kitle iletişim araçlarının tarihleri ve onların yazımı da gündeme getirilmelidir. Bütünlüklü bir bakış açısıyla yazılacak sinema tarihi için disiplinlerarası bir söylemle, uzmanlararası işbirliğinin kurulması kaçınılmazdır.

Bölüm Dipnotları

485- James Chapman, Mark Glancy and Sue Harper. Ön ver., p. 3.

486- Sklar (1990). Ön ver., pp. 14-15.

487- Tomasulo. Ön ver., p. 110.

488- Bowser. Ön ver., p. 2.

489- Kuster. Ön ver., pp 41-60.

490- Altman. Ön ver., p. 23.

491- Musser. Ön ver., p. 216, 217, 221.

492- James Chapman, Mark Glancy and Sue Harper. . Ön ver., p. 3.

493- Allen (1980). Ön ver., pp. 25-131, p. 26.

494- Elsaesser. Ön ver., pp. 76-117.

495- 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.23.

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 UseIt". 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. İst.: Agora Kitaplığı, 2005.

Allen, Robert C. "Relocating Film History, The 'Problem' of the Emprical". Culturel 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 Yerguz. Ankara: Dost Yayınları, 2006.

Altieri, Charles. "An Idea and Ideal of a LibrerayCanon". Critical Inquary. 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. "Cinema Scope 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 theHistory of Film Style. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1997.

---------- and Kristin Thompson. Film History: An Introduction. New York: McGrawHill, 2003.

Bottomore, Stephen. "Out of This World: Theory, Factand 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.

----------. "Preparationfor 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 Pastandits 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. "Auteurismand 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. 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.

Cinémas Depositif(s) ducinéma (despremierstemps)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, Narrativeby 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. "Imaginingthe Archive: Film Collecting in America Before MoMA". Yayımlanmamış 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". Cinémas. 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 Türkiyesi'nde 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 Practiseby 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.

Grieveson, 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. Audiovisiul 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 CinemaVol. 1-Charles Musser, The Emergence of Cinema: The American Screento 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. "LocalViews: A Blind Spot in theHistoriography 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, '... mankannkeine Filmgeschichteohne 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 Grundzügeeinerneunen Filmgeschichtswissenschaft". Matador. Pp. 39-60, 05/01/1996.

Kuyper, Eric de. "Anyonefor an Aesthetic of Film History". Film History. Vol. 6, No. 1, pp. 100-109, 1994.

Laduire, EmmanuelLeroy. "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 ShortHistory of the Moviesby 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 Criticisim. Vol. 7, No. 2, pp. 203-232, 1994.

----------. "Historiographic Methodand the Study of Early Cinema". Cinema Journal. Vol. 44, No. 1, pp. 101-107, Fall 2004.

Nash, Melanie. "Introduction". Cinémas Depositif(s) ducinéma (despremierstemps)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". CinemaJournal. 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 Conflictfrom a Communicative Perspective". Storiadella Storiographia. Vol. 22, pp. 85-92, 1992.

Rios, Alejandro. The Sleepless Screen: A Brief History of Cuban Cinema (Features: Cuba). Hemissphere: Latin Americanand 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 on to film". The American Historical Review. Vol. 93, No. 5, pp. 1173-1185,Dec. 1988.

Ross, Steven J. "Jargon and the Crises of Readability: Methodology, Lan-

guage, 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-lllustrated, 8 Sep 2005.

Schrader, Paul. "CanonFodder". 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 Sklarand Charles Musser, Resisting Images Essays on Cinemaand History. Philadelphia: Temple Unv. 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 CanonBurst?". 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. (specialissue). Cinema Journal Winter, 1974/75.

Thompson, Kristin. "The Art of the Moving Picture byVachel Lindsay". Cinema Journal. Vol. 12, No. 2, pp. 71-74, Spring 1973.

---------- and David Bordwell. Film History An Introduction. New York: McGrow 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 Pedagocical 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 Preservationand Film Scholorship". Film History. Vol. 7, No. 3, pp. 243-244, 1995.

UNESCO. Museum International: Cinema Museumsandarchive. 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-Bookreview". Academy.July/Dec. 1905.

White, Hayden. "Historiograph yand 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. IrrisBarry. New York: W. W. Norton/Museum of Modern Art, 1938. http://www.questia.com/read/513653 erişim tarihi, 18.07.2008.

BFI–British Film Institutehttp://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-HsingUnv. 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 SharpReview.Winter, 1997. http://edfu.lis.uiuc.edu/review/winter1997/henson.pdf erişim tarihi, 24.02.2008.

Herbert, Stephen. A History of Early Film I.Londonand 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=60nd5mAZCj15OgHWlUUozQZlS60&hl=tr&sa=X&oi=book_result&resnum=6&ct=result erişim tarihi, 16.06.2008.

Jayapalan, N. Historiography. New Delhi:AtlanticPublishers, 2008. 2http://books.google.com.tr/books?id=TYRYH96RaS0C&dq=%22historiography%22&printsec=frontcover&source=bl&ots=J62mZ_fvFX&sig=k3vSoBcg

5 G g q e b Z r N C b t I - F k r 4 E & h l = t r & e i = K q 3 I S f f T C p e v - Abtm6CdAw&sa=X&oi=book_result&resnum=4&ct=result#PPA16,M1 erişim tarihi, 25.03.2009.

JonathanRosenbaum's 1000 EssentialFilms.

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 Televisionhttp://kampusherald.wordpress.com/2007/11/02/journal-of-popular-film-and-television/ erişim tarihi, 31.05.2008.

La Cinémathèquefrançaise.http://www.cinematheque.fr/fr/51-rue-debercy/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 Librerian 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 erişimtarihi, 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'sUniversityPress, 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 erişimtarihi, 31.05.2008.

Usai, Paolo Cherchi. "What is an Orphan Film? Definition, Rationale and Controversy" http://www.sc.edu/filmsymposium/archive/ orphans2001/lukow.htmlerişimtarihi, 31.05.2008.

Vasari, M. Giorgio. Le Vite de piv Eccelenti Pittori, Scultori, e Architettori https://books.google.com.tr/books?id=EYgl-hIAf0sC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false erişim tarihi, 02.06.2020..

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.