

**T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO TELEVİZYON SİNEMA  
ANABİLİM DALI**

# **TÜRK SİNEMA TARİHYAZIMI: NİJAT ÖZÖN**

Yüksek Lisans Tezi

Emrah DOĞAN

Ankara-2009

T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO TELEVİZYON SİNEMA  
ANABİLİM DALI

## **TÜRK SİNEMA TARİHYAZIMI: NİJAT ÖZÖN**

Yüksek Lisans Tezi

Emrah DOĞAN

Tez Danışmanı  
Doç. Dr. Nejat ULUSAY

Ankara-2009

T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO TELEVİZYON SİNEMA  
ANABİLİM DALI

**TÜRK SİNEMA TARİHYAZIMI: NİJAT ÖZÖN**

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Nejat ULUSAY

Tez Jürisi Üyeleri

**Adı ve Soyadı**

**İmzası**

Doç. Dr. Nejat ULUSAY

.....

Prof. Dr. Kurtuluş KAYALI

.....

Yrd. Doç. Dr. Ahmet GÜRATA

.....

.....

.....

.....

.....

Tez Sınavı Tarihi .....

## ÖNSÖZ

*Türk Sinema Tarihyazımı: Nijat Özön* başlıklı tez çalışmamda arkadaşlarım Saadet Sevinç, Gülçin Tercanlı, Ezgi Fındık ve Zülfükar Özdoğan'a verdikleri destek için teşekkür ederim.

Cömertçe sunduğu destek, eleştiri ve emekleri için de tez danışmanım Doç. Dr. Nejat Ulusay'a sonsuz teşekkürler...

Emrah Doğan

Ankara, 2009

## İÇİNDEKİLER

GİRİŞ .....	1
<b>I. BÖLÜM</b>	
<b>BATI'DA TARİHYAZIMI ve SİNEMA TARİHYAZIMI .....</b>	<b>7</b>
<b>A) NASIL BİR TARİHYAZIMI?.....</b>	<b>8</b>
<b>1) KLASİK HİSTORİSİZM .....</b>	<b>11</b>
a) Klasik Historisizm ve Bunalımı .....	11
b) Almanya'da Toplumsal Tarihin Başlangıcı .....	16
c) ABD'de Toplumsal Tarih Çalışmaları .....	17
<b>2) TARİH VE SOSYAL BİLİMLER .....</b>	<b>19</b>
a) Annales Ekolü .....	19
b) Almanya'da Toplumsal Tarih Çalışmaları .....	23
c) Marksist Tarih Biliminden Eleştirel Antropolojiye .....	25
<b>3) MİKRO-TARİH .....</b>	<b>29</b>
a) Gündelik Yaşamın Tarihi .....	29
<b>B) NASIL BİR SİNEMA TARİHYAZIMI?.....</b>	<b>33</b>
<b>1) BİR TARİHSEL BELGE OLARAK SİNEMA TARİHYAZIMI .....</b>	<b>39</b>
<b>2) BÜTÜNSEL SİNEMA TARİHYAZIMI .....</b>	<b>43</b>
<b>3) TEKNOLOJİK VE ESTETİK SİNEMA TARİHYAZIMI .....</b>	<b>51</b>
<b>II. BÖLÜM</b>	
<b>TÜRKİYE'DE TARİHYAZIMI VE SİNEMA TARİHYAZIMI.....</b>	<b>55</b>
<b>A) TÜRKİYE'DE TARİHYAZIMI.....</b>	<b>57</b>
<b>1) TÜRKİYE'DE TARİHYAZIMININ ŞEKİLLENMESİNİ SAĞLAYAN ETKİLER .....</b>	<b>60</b>
a) Tarihyazımında Osmanlı'nın Mirası .....	61
b) Tarihyazımında Pozitivizm ve Milliyetçi İdeolojinin Etkisi .....	64
<b>2) TÜRKİYE'DE TARİHÇİLİĞİN KURUMSALLAŞMASI .....</b>	<b>70</b>
<b>B) TÜRKİYE'DE SİNEMA TARİHYAZIMI.....</b>	<b>79</b>
<b>1) NİJAT ÖZÖN'DEN ÖNCE TÜRK SİNEMA TARİHYAZIMI .....</b>	<b>81</b>
<b>2) NİJAT ÖZÖN VE SONRASINDA TÜRK SİNEMA TARİHYAZIMI.....</b>	<b>87</b>
<b>III. BÖLÜM</b>	
<b>TÜRKİYE'DE SİNEMA TARİHYAZIMI: NİJAT ÖZÖN.....</b>	<b>112</b>
<b>A) TARİHYAZIMI VE TÜRKİYE'DE TARİHYAZIMI ÇERÇEVESİNDE NİJAT ÖZÖN'ÜN TARİH ANLAYIŞI .....</b>	<b>115</b>
<b>B) SİNEMA TARİHYAZIMI ÇERÇEVESİNDE NİJAT ÖZÖN'ÜN SİNEMA TARİHİ ANLAYIŞI.....</b>	<b>134</b>
<b>SONUÇ .....</b>	<b>153</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>158</b>
<b>EK.....</b>	<b>169</b>
<b>ÖZET .....</b>	<b>211</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>212</b>

## GİRİŞ

Tarih nedir? Tarihe nasıl yaklaşılmalıdır? vb. sorular tarih metodolojisinin temel tartışma sorularıdır. Bu sorular, herhangi bir araştırmada nasıl bir tarihyazımı yapılması gerektiğini savlamak için de sorulur. Ancak herhangi bir araştırmada bu sorulara cevap bulmak ya da nasıl bir bakış açısıyla tarihyazımının yapılması gerektiğinin kendisini ortaya koymak da, tarihçi için kolay bir iş değildir.

Araştırma sorularını soran tarihçi, yaptığı araştırma ile içinde bulunduğu toplumun bir parçasıdır ve ister istemez kendi düşünsel dünyasını yaptığı araştırmanın içerisine katmaktadır. Carr'ın da belirttiği gibi, "tarih nedir?" sorusuna cevap vermeyi denemek, bilerek ya da bilmeyerek, zaman içindeki kendi tutumumuzu yansıtır ve aynı zamanda bu soru, içinde yaşadığımız toplum hakkında ne düşündüğümüz sorusuna vereceğimiz karşılığın da bir parçasını oluşturur (2003: 10-11). Iggers'in da ifade ettiği gibi, "tarihçi daima içinde düşündüğü dünyanın mahkûmudur, dolayısıyla düşünceleri ve algılamaları kullandığı dilin kategorileri tarafından koşullanır" (2000:9).

Tarih nedir? Tarihi olgu nedir? Tarihçi olguları nasıl yorumlamalıdır? Tarihin olgularını geçmişe ilişkin diğer olgulardan nasıl ayırabiliriz? Olgular kendi başlarına tarih oluştururlar mı? Tarih ve birey arasında nasıl bir ilişki vardır? Herhangi bir araştırmada nasıl bir tarihyazıcılığı uygulanmalıdır? gibi sorular, aslında, tarih yazma eyleminde bulunan kişi ile olgular arasında kesintisiz bir diyalogdur. Bu diyalog - tarihi yazan ile olgular arasındaki ilişki-, ondokuzuncu yüzyılda tarihin bir disiplin olarak ortaya çıkmasıyla birlikte, yirminci yüzyılın tarih düşüncesinde farklı bir

yönelime uğramıştır. Iggers'a göre, ondokuzuncu yüzyıl profesyonel tarih yazımının anlatıya dayalı, olay-yönelimli niteliği, yirminci yüzyılda sosyal bilim-yönelimli tarihsel araştırma ve yazma biçimlerine doğru dönüşmüştür. Nicel sosyolojik ve ekonomik yaklaşımlardan, *Annales* ekolünün yapısalcılığından, Marksist sınıf çözümlemesine değin uzanan çeşit çeşit sosyal bilim-yönelimli tarih türleri, metodolojik ve ideolojik yelpazede yerlerini almışlardır (2000:3). Böylelikle tarihyazımı, ondokuzuncu ve yirminci yüzyılın ilk çeyreğinden sonra makro tarihsel süreçten mikro tarihsel sürece kaymıştır. Tarihin konusu, toplumsal yapılar ve süreçlerden gündelik yaşam kültürüne doğru değişmiştir. Tarihyazımı metodolojisindeki bu değişim, farklı alan ve disiplinlerde de tartışmaların yapılmasına yol açmıştır.

Batı'da sosyal tarih türleri üzerine yapılan tartışmaların 1970'lerde popüler bir noktaya gelmesi, sinema tarihyazımında da ciddi tartışmaların yapılmasına öncülük etmiştir. Sinemada da farklı tarihyazımı türleri denenmiştir. Kimi sinema tarihçileri bütünsel -sinemanın estetik, teknolojik, ekonomik, sosyolojik ve politik yanlarının bir arada olduğu- bir sinema tarihyazımını öne sürmüş, kimi estetik ve teknolojik sinema tarihyazımını, kimisi de filmleri tarihsel bir belge olarak kabul edip filmlerle tarihyazımı yapmaya çalışmıştır. Kuşkusuz denenen bu tarihyazımı türleri, genel olarak tarihyazımı üzerine yapılan metodolojik tartışmalardan bağımsız değildir.

Batı'da bir grup sinema tarihçisi sinema tarihyazımı üzerine düşüncelerini ortaya koymuşlardır. Douglas Gomery ve Robert Allen'ın *Film History: Theory and Practice* (1985) ile David Bordwell ve Kristin Thompson'ın *Film History: An*

*Introduction* (2003) adlı kitapları nasıl bir bütünsel sinema tarihyazımının yapılması gerektiğine dair sorular sormakta ve bu sorularla sinemanın kompleks yapısının nasıl kavranacağına dair öneriler sunmaktadırlar. Bary Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis* (1983) adlı kitabında teknoloji ile biçim arasındaki ilişkiyi sorgular ve teknolojiden bağımsız, biçimi merkeze alan bir sinema tarihyazımının yapılamayacağını vurgular. David Bordwell ise *On the History of Film Style* (1997) adlı kitabında, biçimsel bir sinema tarihyazımının nasıl “bir başyapıtlar geleneği” oluşturduğunu ve bu geleneğin sinemada ne tür bir sınırlılığa yol açtığını ortaya çıkarmaya çalışır. Marc Ferro’un *Sinema ve Tarih* (1995) ile Robert A. Rosenstone’un *History on Film / Film on History* (2006) adlı kitapları ise, tarihsel bir belge olarak kabul ettikleri filmlerle bir sinema tarihi yazmanın mümkün olacağını vurgulamaktadırlar. Onlara göre, spesifik bir zamanda oluşturulan her bir filmin içinde, o toplumun gerçekliği ve algısı barınmaktadır. Bundan dolayı, bu filmler üzerinden tarih hatta sinema tarihi yazılabilir.

Bu noktada bu çalışmada yapılmak istenenlerden biri, Batı’da tarihyazımı metodolojisi üzerine yapılan tartışmalara bakarak, bu tartışmaların geldiği nokta itibariyle sinema tarihyazımında farklı yaklaşımlara nasıl katkı sunduğu gösterilmeye çalışılacaktır. Bundan sonra, Batı’da hem tarihyazımı hem de sinema tarihyazımı üzerine yapılan tartışmalarla Nijat Özön’ün öncülüğünde yazılmış Türk sineması tarihi irdelenmeye çalışılacaktır.

Batı’da tarihyazımı üzerine yapılan tartışmalar ile Türkiye’de tarihyazımı üzerine yalpan tartışmaların belli dönemler itibariyle paralellik göstermesine rağmen, genellikle Türkiye’deki tartışmalar Batı’da yapılan tartışmalara eklenme şeklinde

kendini göstermektedir. Türkiye’de tarihyazımı tartışmaları sıklıkla cumhuriyet ideolojisi çerçevesinde yapılmış, bunun dışında ortaya konulan tarihyazımı metodolojisi tartışmaları ise, ya devletin kurumsallaştırılmış tarih anlayışının dışına çıkamamış, ya daha indirgemeci bir noktada seyretmiş ya da devletin müdahalesi sonucunda sekteye uğramıştır. Bundan dolayı, Kurtuluş Kayalı’nın Peter Burke’un *Fransız Tarih Devrimi: Annales Okulu* adlı kitabının Türkçe basımının önsözünde belirttiği gibi, Türkiye’de tarih üzerinde ciddiyetle durulmamış, en temel tartışmalar tarih üzerinde şekillenmesine rağmen, yapılan tartışmalar tarihle tüm derinliğiyle buluşamamıştır (2002:7).

Bu çalışmada, bahsedilen temel problemden hareketle, Nijat Özön üzerinden Türk sineması tarihyazımı irdelenmeye çalışılacaktır. Özön, Türk düşün dünyasının - özellikle sinema alanına katkılarıyla- önemli entelektüellerinden biridir. Aynı zamanda Türk sinema tarihine ilişkin yazdıkları<sup>1</sup> referans noktası olarak görülmektedir. Ancak, Türk sinema tarihini estetik, sanatsal, endüstriyel ya da ekonomik, toplumsal ve teknolojik yönlerini değerlendirdiğini ifade etse de, Özön’ün tarih anlayışı ile içinde bulunduğu düşün dünyası, onun Türk sinemasına kendi düşün dünyasının ideolojik anlayışını kanıtlamak için baktığını göstermektedir.

Bu nedenle, öngörülen bu çalışmanın konusu Özön’ün sinema tarihçiliği olmasına rağmen, çalışmanın ana problemi, O’nun üzerinden Türkiye’de hem tarihyazımı hem de sinema tarihyazımı üzerinde ciddiyetle durulmadığına ilişkindir.

---

<sup>1</sup> *Sinema Sanatı* (1956), *Türk Sinema Tarihi* (1962), *Sinema El Kitabı* (1964), *Türk Sineması Kronolojisi 1895-1966* (1968), *Fuat Uzkınay* (1970), *100 Soruda Sinema Sanatı* (1972), *Sinema: Uygulayımı-Sanatı-Tarihi* (1985), *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü* (1981) ve *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları 1. ve 2. Cilt* (1995).

Gene bu çalışmada, Türkiye’de yoğunluklu olarak tartışılmış ve halen tartışılmakta olan, fakat işlevi ve önemi gözardı edilmiş tarihyazımı ve sinema tarihyazımının Özön üzerinden tartışılmaya açılması amaçlanmıştır. Özön üzerinden bu tartışmanın yapılmasının önemi, Türkiye’de tarihyazımı metodolojisi üzerine yapılan tartışmaların yanı sıra, Türkiye’de sinema tarihyazımı metodolojisi üzerine daha yeni zamanlarda yapılan tartışmalara katkıda bulunmaktır.

Bu doğrultuda çalışma, ilk olarak, Batı’da tarihyazımı ve sinema tarihyazımı metodolojisini genel hatlarıyla irdelemekte, daha sonra, Türkiye’de tarihyazımı ve sinema tarihyazımının nasıl gerçekleştiğini genel olarak anlatmaya çalışmaktadır. Çalışmanın temel amacı, hem Batı’da hem de Türkiye’de tarihyazımı ve sinema tarihyazımı dikkate alınarak, Özön’ün öncülüğünü yaptığı *Türk Sineması Tarihi* çalışmasının, hem tarih anlayışı hem de sinema tarihi anlayışı çerçevesinde tartışılmasıdır.

Bu tez çalışması, yukarıda belirtilen nedenlerle, üç ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümün ilk kısmında, Batı’da tarihyazımı metodolojisinin nasıl değişime uğradığı betimlenmiştir. İkinci kısmında ise, sinema tarihyazımında belli yaklaşımların sinemayı nasıl ele aldığı gösterilmeye çalışılmıştır. Böylelikle bu ilk bölümde, hem tarihyazımı hem de sinema tarihyazımı tartışmalarının birbirinden bağımsız olmadığı da gösterilmek istenmiştir.

İkinci bölümün ilk kısmında ise, Türkiye’de tarihyazımı üzerinde durulmuştur. Türkiye’de tarihyazımının kurumsallaşmasında Osmanlı’dan kalan miras, milliyetçilik ve pozitivistimin etkisi gösterilmeye çalışılmıştır. Daha sonra,

Cumhuriyet döneminin kurumsal tarih anlayışının dışında Türk tarihyazımındaki farklı tartışmalar günümüze kadar gösterilmeye çalışılmıştır. İkinci kısmında ise, Türkiye’de Özön’den önce ve sonra yapılmış sinema tarihi çalışmaları irdelenmiş ve eleştirilmiştir.

Son bölümde ise, ilk iki bölümde toplanan veriler ışığında, genelde ve Türkiye’de tarihyazımı çerçevesinde Özön’ün tarih anlayışı ve sinema tarihyazımı yaklaşımları doğrultusunda O’nun sinema tarihi anlayışı tartışılmış ve eleştirilmiştir.

## I. BÖLÜM

### BATI'DA TARİHYAZIMI ve SİNEMA TARİHYAZIMI

Ondokuzuncu yüzyılda Avrupa'da tarihyazımı siyaset ve iktidar merkezlidir. Özellikle Almanya'da görülen bu tarih anlayışı, belge ve arşivlerle dönemin hâkim siyasal iktidarının ideolojisi çerçevesinde yazılmıştır. Siyasal ve iktidar merkezli tarihyazımının içerisine sosyal bilimlerin girmesiyle (özellikle Fransa'da) tarih toplumsal alana kaymıştır. Bunun sonucunda tarihyazımı devletlerin finanse ettiği akademilerin dışında oluşturulmuş dergilerde (*Annales, Past and Present* vb.)<sup>2</sup> tartışılmaya başlanmıştır. Ayrıca tarihyazımı sadece kıta Avrupa'sında değil, ABD'de de kuramsal ve metodolojik olarak tartışılmıştır. 1970'lere gelindiğinde, ondokuzuncu yüzyılın siyaset ve iktidar merkezli tarih anlayışı akademilerde (özellikle Almanya'da) tamamen geçerliliğini yitirmiştir. Böylelikle sadece tarihyazımı üstünde kuramsal ve metodolojik olarak yapılan tartışmalar, daha özel alanlarda da (özellikle sinemada) yapılmaya başlanmıştır. Bu nedenle sinema tarihyazımı üstüne yapılan tartışmalar, genel anlamda tarihyazımı üzerine yapılan tartışmalardan bağımsız değildir.

Bu bölümde hedeflenen, ilk olarak, dünyada tarihyazımının nasıl bir dönüşüm ve değişime uğradığını göstermektir. Daha sonra tarihyazımı üzerine yapılan tartışmalardan hareketle, sinemada tarihyazımının nasıl ele alındığı açıklanılmaya çalışılacaktır.

---

<sup>2</sup> Dergiler hakkında bilgi bölüm içerisinde anlatılacaktır.

## A) NASIL BİR TARİHYAZIMI?

Tarihe nasıl bakılmalıdır? Tarih nasıl ele alınmalıdır? Tarih nasıl yazılmalıdır? vb. sorular ondokuzuncu ve yirminci yüzyıl boyunca tarihyazımı metodolojisi alanında kuramsal olarak tartışılmıştır ve bulunduğumuz yüzyılda da tartışılmaya devam edilmektedir. Tarihyazımı alanında yapılan bu tartışmalar özelleştirilmiş tarih çalışmalarında da kendini göstermektedir. Şöyle ki, tarihyazımı metodolojisi üzerine yapılan kuramsal bir tartışma, özel bir konu üzerine yapılan tarih çalışmasının da sınırlarını belirler. Örneğin, ulusal tarih anlayışı çerçevesinde oluşturulan, devlet ve arşiv taramasını merkeze almış çizgisel bir ulusal tarih anlayışı, o zaman ve mekânda sınırlandırılmış alanların -sanat, iktisat, politika vb- ya da daha özel alanların da -sinema, tiyatro vb gibi- tarihe yaklaşımını şekillendirebilmektedir. Bundan dolayı, özel tarih çalışmalarında ya da özelleşmiş bir disiplinin tarih çalışmasında tarihyazımının nasıl ele alındığını görmemiz açısından, ondokuzuncu ve yirminci yüzyılda bu konuda hangi kuramsal tartışmaların yapıldığına bakmak önemlidir.

Tarih, siyaset-iktidar merkezli anlayış ondokuzuncu yüzyılda, siyaset-iktidar ruhu baki kalacak şekilde, işin içerisine toplum, vatandaş, ulus kavramlarının girmesiyle konusunu değiştirse de, ulusların inşa sürecinde toplumsal bellek oluşturmada önemli rol oynar. Böylelikle ondokuzuncu yüzyılda, büyük devletler, büyük savaşlar, büyük devrimler, büyük adamlar tarihin merkezi konularını oluşturur. Ondokuzuncu yüzyılın pozitivist bilim anlayışıyla belge ve arşiv araştırmalarına dayanan tarih anlayışı, yirminci yüzyıla belge ve siyaset merkezli bir üslup olarak kendini devretmiş ve içerisine sosyoloji, antropoloji gibi sosyal

bilimlerin girmesi ile toplumsal ve kültürel konular da tarihin konusunu oluşturmuştur. Böylelikle, antropoloji, sosyoloji gibi disiplinler ve *Annales*<sup>3</sup> gibi akımların etkisi ile tarih, sosyal bilim yönelişli bir akışa oturmuştur (Danacıoğlu, 2007:1-2). Bu noktadan hareketle anlatılmaya çalışılan tarih anlayışı ya da tarihyazımı, iki başlık altında toplanılabilir: devlet ve siyaset merkezli arşivci tarih anlayışı (klasik historisizm olarak da adlandırılıyor) ile sosyal bilimlerin tarihsel araştırmanın içerisine girmesiyle oluşturulmuş toplumsal tarih anlayışı. Tam da bu çerçevede Georg G. Iggers'ın *Yirminci Yüzyılda Tarihyazımı*\* adlı metni, tarihyazımını, ondokuzuncu yüzyıldan yirminci yüzyıla kadar genel hatlarıyla anlatmıştır. Ancak Iggers, tarihyazımının genel hatlarını, üç ana başlık altında toplar: Birinci evrede, profesyonel bir disiplin olarak tarihin doğuşunu; ikinci evrede, sosyal bilimlerin tarihe meydan okumasını; üçüncü evrede ise, postmodernizm anlayışının tarihe yansımalarını anlatır. Profesyonel bir disiplin olarak tarihin doğuşunda, klasik historizm ve bunalımı, daha sonra ise, Almanya'da ekonomik ve toplumsal tarih ile tarihsel sosyolojinin başlangıcı ve Amerikan toplumsal tarih geleneklerinden bahseder. Sosyal bilimlerin tarihe meydan okuduğu orta evrede, Fransa Annales Ekolü, Federal Almanya'daki eleştirel kuram ve toplumsal tarih anlayışı ile Marksist tarih biliminden, yani tarihsel materyalizmden eleştirel antropolojiye kadar bir anlayışı ele alır. Tarih ve postmodernizm başlığı altında ise Iggers, tarihte anlatının önemine, makro-tarihten mikro-tarihe, yani gündelik yaşamın tarihi ve tarih anlatılarında dilbilimsel yaklaşımları irdelemiştir (2000). Biz de Iggers'dan hareketle

---

<sup>3</sup> *Annales* hakkında bilgi bölüm içerisinde açıklanacaktır.

\* Georg G. Iggers, *Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme: Yirminci Yüzyılda Tarih Yazımı*, (çev. Gül Çağalı Güven), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2000.

tarihyazcılığını üç ana başlık altında toplayabiliriz: klasik historisizm, tarih ve sosyal bilimler, mikro-tarih.

## 1) KLASİK HISTORİSİZM

Ondokuzuncu yüzyılda tarihyazımı üzerine yapılan tartışmalar, Almanya, Fransa ve ABD’de yoğunluklu olarak devam etmiştir. Devlet merkezli bu tartışmalar, devletin desteğiyle akademik alan içerisinde gerçekleştirilmiştir. Daha sonraları Almanya’da tarih alanında yazılmış klasik metinlerin eleştirilmesi ve aynı zamanda yeni bir eleştirel süzgeçten geçirilmesi ile klasik historisizm bakış açısından sıyrılarak tarihsel sosyolojinin temelleri atılmıştır. Burada Fransa’nın toplumsal meselelere duyarlı tarih anlayışı ile ABD’nin “demokratik” bir toplum için tarih yazma anlayışını da göz ardı etmemek gerekir.

### a) Klasik Historisizm ve Bunalımı

Iggers’a (2000) göre, ondokuzuncu yüzyıl tarihyazımında iki başat gelenek vardır: birincisi antik dönem tarih yazıcılığına yönelirken, ikincisi edebi tarih metinleri ortaya koymaktadır (23). Bu iki tarih anlayışını İngiliz tarihçiler Gibbon, Hume ve Robertson birleştirmişlerdir. Burada yeni tarih mesleği, belirli kamusal ve siyasal amaçlara hizmet etmektedir. Bu nedenle araştırma sonuçları biçimlendirilerek, güvenilirliği olan tarihçiler tarafından kamuya iletilmesi önem taşımaktadır (23). Ancak burada “güvenirliliği olan tarihçiler” üzerinde durmak gereklidir. Güvenirlilikten kastedilen, tarihçinin olgulara objektif yaklaşması ya da olgular nasılsa öylece göstermesidir. Yani pozitivist bir bilim neyi gerektiriyorsa, ondokuzuncu yüzyıl tarihçileri de tarihi, bir disiplin olarak o şekilde ele alıyorlardı. Böylelikle tarihe pozitivist bir şekilde yaklaşan tarihçiler, tarihi hem nesnel olarak kanıtlanabilen bir bilim olarak görmüş, hem de tarihi nesnel olgularla açıklamaya

çalışmışlardır. Ancak Edward H. Carr'a göre, tarihin bir bilim olduğu tezini doğrulamak isteyen pozitivistler, olgular kültürüne de kendilerini katmışlardır<sup>4</sup> (2003:10). Bu olgular çerçevesinde de tarihi yorumlamışlardır.

Tarihi profesyonel olarak eğitim görmüş tarihçiler tarafından icra edilen pozitif bir bilime dönüştürmek isteyen Alman tarihçi Leopold von Ranke'ye göre tarih, hem bir bilimsel disiplin hem de kültürdür. Bilimsel araştırma eleştirel yöntemle yakından bağlantılıdır. Böylelikle Ranke'nin tarih anlayışı bilimselliğe sıkı sıkıya bağlıdır ve yargılardan kaçınmaktadır. Ona göre tarihçi, geçmişi yargılamak yerine kendini ve şeylerin gerçekte nasıl olduğunu göstermekle sınırlandırmak zorundadır (akt. Iggers, 2000:25). Ranke böylelikle, tarihçinin temel görevinin incelediği çağın insanının kimliğine bürünerek, dünyayı onun gözlerinden ya da mümkün olduğu kadar onun standartlarından görmeye çalışmak istemektedir. Her ne kadar bu tür bir çalışmayı değer yargılarından bağımsız olarak yapmak istese de, çalışması kurumun değer yargılarından bağımsız ele alamamaktadır. Ancak yine de John Tosh'un da belirttiği gibi, Ranke'nin her ne kadar büyük bir tarihçi olup olmadığı tartışılabilir da, modern bir disiplin olarak akademik tarihi kurmuş ve tarihçiler için gerekli araştırma tekniklerini oluşturarak, birincil belgesel kaynaklara yönelmesini sağlamıştır (1997:16). Ancak Almanya'da ağırlıklı olarak yapılan çalışmalar siyasal ve diplomatik tarihe odaklanmaktadır.

Devlet merkezli siyasal ve diplomatik tarihe odaklanan tarihyazımı ile toplum merkezli toplumsal meselelere odaklanan tarihyazımı, ondokuzuncu yüzyılda pozitif

---

<sup>4</sup> Olgular kültürüne tarihçinin kendisini katmasından kastedilen, tarihçinin topladığı olguları -belgeler, yazıtlar vb.- alıp, bu olguları kendisinin istediği şekilde yorumlamasıdır.

bilimselliği merkeze alarak, akademik alanda profesyonel bir tarih disiplini olarak çalışmalarına devam etmiştir. Ancak Iggers'in (2000) da ifade ettiği gibi, ondokuzuncu yüzyılda tarih anlayışındaki muazzam yükseliş siyasal ve toplumsal ortam ile yakından ilişkilidir; çünkü hem Almanya'da hem de Fransa'da tarihsel araştırmalar devletin finanse ettiği üniversiteler ve enstitülerde yürütülmüştür; böylelikle, profesyonellerin sahip olduğu akademik özgürlüğe rağmen, istihdam sürecinde devletin rol oynaması, kurallara büyük ölçüde uyulmasını güvence altına almıştır (28). Aynı zamanda, tarihin profesyonel bir bilim olmasında ona eşlik eden bilim anlayışı (yani pozitivist yaklaşım) ve dönemin siyasal anlayışı tarihyazımının da şekillenmesini sağlamıştır. Tarihçiler arşivlere, kendi milliyetçiliklerini ve sınıfsal kanılarını destekleyecek, dolayısıyla onlara bilimsel bir yetke imkânı sağlayacak kanıtlar bulmak amacıyla giriyorlardı<sup>5</sup>. Sonraları 'historisizm'<sup>6</sup> diye adlandırılacak bu yeni tarihsel bakış, özellikle beşeri ya da kültürel bilimler kavramı ile siyasal ve

---

<sup>5</sup> Fransız sosyolog ve ekonomi-politikçi olan Julien Freund'un *Beşeri Bilim Teorileri* adlı kitabın "Tarih Şuuru" bölümünde bahsettiği gibi, onsekizinci yüzyılın akılcılığında farklı olarak, tarihin yeni anlamı, entelektüel kuruluşların soyutlanmasını reddediyor, müşahhas (somut) hayatın sezgisi sayesinde Ben'in gelişmesi biçiminde, asliyetin ve yaşananın, milliyetin veya halkın ruhunu (Volksgeist) keşfetmenin araştırılması sayesinde gerçeğin bir anlamı olarak tasdik olunuyordu (1997:15). Aynı zamanda geçmişte "ne olduğunu" anlatma konusundaki isteklerini gerçekleştirmeyi sağlayacak tek yöntem olarak tarihe özgü bilimsellik ilkelerini ve kurallarını belirlemeye çalışan tarihçiler farklı yöntemlere de sapsmışlardır. Bu konuda kimileri sahte bilgilerin üretimini sağlamış olan şeyleri araştırmaya koyulmuştur. Bu konuda bkz. Anthony Grafton, *Kalpazanlar ve Eleştirmenler: Batı Tarihiçiliğinde Sahtekarlık ve Yaratıcılık*, çev. Emre Yalçın, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1998

<sup>6</sup> Historisizm ya da tarihsiciliğin temelinde yatan ilkeye göre, her çağ, kendi kültürü ve kendi değerleriyle insan ruhunun benzersiz bir tezahürüdür. Bir çağdan bir başka çağı anlayabilmek için, geçen zamanla birlikte hem hayat koşullarının hem de insan zihniyetlerinin derinden değiştiğini kabul etmek ve bugünün değerlerini bir yana bırakıp daha önceki bir çağı içerden görebilmek için çaba göstermek gerekmektedir. Ancak bu akımı savunanlar, kendi zamanlarının kültürü ile kurumlarını anlamının ancak tarihsel bir bakış ile mümkün olabileceğini öne sürüyorlardı. Böylelikle bu akımı savunanlar, dünyayı kavramanın püf noktasını akıl değil, tarih olarak görmekte idler (Tosh, 1997:14).

toplumsal düzen kavramının benzersiz bir birleşimi olarak görülmektedir (29). Burada kuşkusuz, ulusal devlet inşası, tarih araştırmalarında ve yazımında büyük rol oynamıştır. Ancak şunu da göz önünde bulundurmalıyız; Batı Avrupa ile Doğu Avrupa arasında, ulus devletlerin inşası ya da oluşum süreçleri de birbirine benzememektedir<sup>7</sup>. Doğu Avrupa ülkeleri, ayrıca kendi ulusal oluşum süreci için bir tarihsel zemin oluşturmayı, tarih yazımına müdahale ederek gerçekleştirmeye çalışmışlardır. Böylelikle tarihçi ya da tarihi yazan da, o toplumun bir parçası olarak olguları ele almıştır. Bu çerçevede Carr'ın söyledikleri anlamlıdır:

(...) tarihçi de bir bireydir. Öteki bireyler gibi o da aynı zamanda bir toplumsal olaydır, ait olduğu toplumun hem ürünü, hem de isteyerek ya da istemeyerek sözcüsüdür; tarihi geçmişin olgularına işte bu sıfatla yaklaşır. (...) Tarihçi tarihin bir parçasıdır. Tarihçinin bu geçit alayı içinde kendini bulduğu nokta, onun tarihi görüş açısını belirler (2003:42).

Ancak ondokuzuncu yüzyıl sonunda, olaylar ve kişiler üzerine yoğunlaşan anlatsal tarih ve ağırlıklı olarak siyasal tarih yönündeki tercihlere itirazlar yükselmiş ve tarihin görgül sosyal bilimlere daha yakından bağlantılı olması gerektiği öne sürülmüştür. Klasik historisizm olarak adlandırılan bu dönemdeki tarih anlayışının,

---

<sup>7</sup> Suavi Aydın'a göre, Batı Avrupa ile Doğu Avrupa'nın ulus devletlerinin inşası birbirinden farklıdır. Ona göre, Fransız Devrimi 1648 İngiliz Devrimi gibi toplumsal değil siyasal bir devrimdir. 1648 İngiliz Devrimi gibi mülkiyet, üretim ve dağıtım sistemindeki değişiklikleri içermeyen Fransız Devrimi, eskimiş mutlakçı iktidar yerine "eşitlik, kardeşlik, özgürlük" sloganını koyar ve "egemenlik ulusundur" yargısına varır. Bu yargıyla hareket eden Fransız Devriminin üç temel amacı vardır: (1) Ulusal ekonomiyi yaratmak, (2) Özerk bir ulusal yasama/yürütme organı (ulus-devletin siyasal ve idari örgütünü) oluşturmak ve ayırıcı bütün bağ ve ilişkileri (bireysel, yöresel ve cemaat bağlarını) bu organın denetimi ve bütünleştiriciliği altında toplamak, (3) Ulusal bir kültür (ortak değer ve beklentiler sistemi) ve buna bağlı bir kimlik tanımlaması yaratmak. Ancak Batı Avrupa'da ekonomik ve siyasal zemine oturtturulan bu olgu, Doğu Avrupa ülkelerinde daha çok etnik ve kültürel bir zemin üzerinde yürütülmüştür (1993:63-65).

tarihsel olayları açıklamada yetersiz olduğu tartışılmaya başlamıştır<sup>8</sup>. Fransa, Amerika ve özellikle Almanya’da siyasal odaklı tarihe eleştirel bakılmış ve tarih, siyasal odaklı merkezden çıkarılıp ya Fransa’daki sosyoloji, ekonomi gibi disiplinlere bilgi sağlayan yan bir disiplin, ya da ABD’de olduğu gibi modern demokratik bir toplum için yazılmıştır.

Bu çerçevede klasik historisizme kimlerin eleştiri getirdiğine bakabiliriz. Iggers’a göre, Almanya’da Karl Lamprecht’in *Deutsche Geschichte (Alman Tarihi, 1891)* adlı kitabı geleneksel tarih anlayışının iki temel ilişkisini sorgulamıştır. Birincisi, devlete verilen merkezi rol; ikincisi, olaylar üzerine yoğunlaşma. Lamprecht bunların yerine kültürü, toplumu ve siyaseti kucaklayan geniş kapsamlı bir tarih anlayışını savunmuş ancak tarih anlayışı ağır eleştirilere maruz bırakılmıştır. Eleştiriler, kitabının üstünkörü yazıldığı yönündedir. Alman tarihinin antik çağdan beri saptanmış temellerinin aşırı spekülasyon biçiminde yazılması nedeniyle eleştiriye açıktır. Bütün bu eleştirilere rağmen, Lamprecht’in çalışmasının öneminin nedeni, Bismarck’ın önderliğinde kurulan Alman birliğinin sonucunda meslekte önemli

---

<sup>8</sup> Klasik historisizmin en büyük bunalımı bir olayı açıklamakta yetersiz oluşu ve aşırı genelleştirip yasalştırmasıdır. Bu tür bir açıklama, büyük oranda genetik karakterli bir açıklamadır. Bu tür bir açıklamada bir olayın sonucu kendisinden sonra gelen bir olayın nedenidir. Bunu şematik olarak açıklarsak; a olayı b’yi, b olayı c’yi, c olayı d’yi, d olayı da e’yi sonuç verdiği bir sürecin son noktası olarak açıklar. Ancak bu tür açıklamalar nedensellik üzerine kurulmuştur. a olayı b’yi doğuruyor, b, c’ye sonuç veriyor, c, d’ye yol açıyor ve d de e’yi yaratıyor. Burada “doğurmak”, “sonuç vermek”, “yol açmak” ve “yaratmak” sözcüklerinin hepsi de nedensel fiillerdir. Bu fiiller açıkça şuna işaret ediyor: Genetik bir açıklamadaki çeşitli dizi evreleri arasındaki bağlantı, sadece zamansal bir bağlantı değil, aynı zamanda da nedensel bir bağlantıdır. Bu nedensel ilişkiler, örtük olarak bazı genel yasalara dayanıyor. Diyelim ki I. Dünya Savaşı’nın nedeninin Arşidük Ferdinand’ın öldürülmesi olduğu iddia ediyorsa, bu nedensel iddia ispatlanmamış bir genel yasaya dayanmaktadır (Fay, 2005:234-238).

egemen görüşleri temsil eden devlet merkezli tarih anlayışını eleştirmesidir (2000:32-34).

Böylelikle ondokuzuncu yüzyılın sonunda Rankeci tarih yaklaşımına karşı olan bazı profesyonel tarihçiler, devlet merkezli siyasal tarih anlayışını eleştirmişlerdir. Lamprecht bunlardan biridir ama Rankeci ortodoksluğu kırma girişiminde başarısız olmuştur. Ancak Lamprecht'in devlet merkezli tarih anlayışını eleştirmesi, Almanya'da toplumsal tarihin de başlangıcı olmuştur. Lamprecht'in klasik tarih anlayışına yapmış olduğu eleştiri Peter Burke'e göre, daha sonraları Max Weber'in izleyicilerinden olan Otto Hintze ve bazı Alman tarihçilerin, siyasal ve büyük adamlara olan merakı açacak bir tarih anlayışını savunmalarına yol açmıştır (2005:14).

#### **b) Almanya'da Toplumsal Tarihin Başlangıcı**

Lamprecht'den sonra toplumsal tarih ile tarihsel sosyolojinin ilk çalışmaları, Almanya'da sanayileşmenin yarattığı sorunları tarihsel olarak ele almak için yapılmıştır. Iggers'a göre, ilk olarak Gustav von Schmoller tarafından gerçekleştirilen bu çalışma, "Yeni Ulusal Ekonomi Tarih Ekolü" adı altında toplanmıştır. Klasik tarih anlayışına sıkı sıkıya bağlı Schmoller ekolü, klasik Alman historisizminin iki temel varsayımı -birincisi, devletin merkezi rolü ikincisi, tarihsel araştırmanın arşiv kaynaklarıyla yürütülmesi- üzerine odaklanmıştır. Ancak Schmoller ekolünün eksik yönü, araştırmaların dayandığı kuramsal ve yöntembilimsel varsayımların derinlemesine göz önüne alınmamasıdır. Daha sonra araştırmalarında Schmoller ekolünü uygulayan Otto Hintze ile sosyolojiye

yönelmeden önce hukuk ve ekonomi ile ilgilenen Max Weber ise, Schmoller ekolünün yoksun olduğu kavramsal kesinliği geliştirmeye çalışmışlardır. Hem Weber hem de Hintze'ye göre sosyoloji ile tarih arasındaki fark klasik historizmin kabul ettiği kadar büyük değildi. Hintze ve Weber sosyolojiye Durkheim'dan daha çok tarihsel olarak bakmışlardır; ama aynı zamanda tarihe de tarihçilerin çoğunluğundan çok daha sosyolojik bir yaklaşım getirmişlerdir (2000:37-40).

### **c) ABD'de Toplumsal Tarih Çalışmaları**

Toplumsal tarih çalışmalarının örnekleri sadece Almanya'da değil İngiltere ve Birleşik Devletler'de de görülmektedir. Hatta Burke'ün de belirttiği gibi, Lamprecht'in siyasal tarihin tekeline kırma girişimi başarısızlığa uğramış olsa da, ABD'de ve özellikle Fransa'da toplumsal tarih kampanyası daha olumlu karşılanmıştır (2005:14). Iggers'a göre bunun nedeni, İngiltere ve Birleşik Devletler'deki yüksek sanayileşme düzeyine karşılık, kamu kesiminde bürokratikleşmenin, kıta Avrupa'sına göre daha az gelişmesidir. Böylelikle, ABD üniversitelerinde siyasete odaklanmış tarih araştırmaları, daha geniş tabanlı bir toplum tarihine doğru genişletilmiştir. Birleşik Devletler'deki "Yeni Tarihçiler", başta ekonomi, sosyoloji ve psikoloji olmak üzere modern toplumun bilimleriyle ilgilenerek, ABD mutabakatına duyulan inanç –ulusal bir topluluk olma duygusuna katkıda bulunan unsurları yadsımsızın- ABD halkını bölen ayrımların farkında olan yeni bir tarih anlayışını benimsemişlerdir. Ancak "Yeni Tarih" çalışmasında ortak bir payda yoktur. "Yeni Tarihçiler"den bazıları ABD tarihinde belirleyici etkenler olarak, ekonomik ve toplumsal çatışmaları, düşünceleri ve dini görmüştür. Yeni Tarihçiler, çeşitli sosyal bilim unsurlarını seçmeci tarzda ele alsalar da,

Fransa'da Durkheim ve Simiand, Almanya'da Marx, Lumprecht, Max Weber gibi tarihi sistemli bir sosyal bilime dönüştürmeyi istemiyorlardı. Tam tersine gevşek ve eklektik nitelikte bir tarih anlayışını benimsiyorlardı. Böylelikle, II. Dünya Savaşı'ndan sonraki ilk yirmi yılı içinde, Yeni Tarihçiler, kendilerine verdikleri adla "İlerlemeci Tarihçiler", hem siyasal hem de bilimsel varsayımları sorgulamaya başladılar. ABD, onlara, Avrupa'nın tersine ideolojik bölümlenmelerden uzak sınıfsız bir toplum olarak gözüküyordu. Geniş kapitalist pazar ekonomisinin sınıf çatışmalarının nihai unsurlarını ortadan kaldırdığına inanıyorlardı. Onlara göre, sanayi verimliliği gerçekleştirmiştir ve tüketici kitle pazarını yaratmış olan bir toplum, modern dünyanın gerçeklerine uygun bir tarih ve sosyal bilim gerektiriyordu. Tam da bilgisayarın ortaya çıkmasıyla birlikte, nicel yöntemler tarihsel araştırmaların içine girdi ve sosyal bilimlerin bilimsel disiplin olma iddialarını güçlendirdi. Birleşik Devletler'deki Yeni Ekonomik Tarih uygulayıcıları, pozitif bilimleri model alarak, siyaset ve toplumdan yalıtılmış ekonomik büyüme modelleriyle çalıştılar (2000:43-46).

## 2) TARİH VE SOSYAL BİLİMLER

Devleti ve siyaseti merkeze alan tarih anlayışının, ondokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyılın başında eleştirilmesi ile tarih, toplumsal alana kaymıştır. Dünyayı kavramanın püf noktası olarak görülen historisist bakış açısı bir kenara bırakılarak, sosyal bilimleri içerisine alan disiplinlerarası bir tarihyazımı anlayışına geçilmiştir. Bu tarihyazımında tek boyutlu çizgisel ve evrimsel bakış açısı bir kenara bırakılmış, çoklu zaman anlayışı Fransa'da Annales tarihçileri tarafından benimsenmiştir. Almanya'da ise, eleştirel kuramın etkisiyle klasik historisizm tekrar gözden geçirilip, akademiye egemen olan siyasal tarih anlayışının kırılmasıyla toplumsal tarih çalışmaları yapılmıştır. Aynı zamanda klasik Marksist anlayışın eleştirilmesiyle de antropolojiye kayan tarihsel çalışmalar görülmüştür. Ancak burada üzerinde durulması ve önemsenmesi gereken önemli bir nokta vardır: Toplumsal tarih çalışmaları, devletin finanse ettiği akademik kurumlardan kurtulmuş, Almanya, Fransa ve İngiltere'de dergi ve atölye çalışmaları çevresinde yapılmaya başlanmıştır. Bu bağlamda toplumsal tarih çalışmalarını, aslında, dergiler çevresinde de izleyebiliriz. Aynı zamanda dergilerdeki değişimler de toplumsal tarihin nasıl geliştiğini göstermektedir.

### a) Annales Ekolü

Almanya'da Lumprecht'in siyasal tarih anlayışı egemenliğine karşı başlatmış olduğu eleştiriye, Fransa'da 1920'lerde *Annales* dergisi çevresinde toplanmış tarihçilerden Lucien Febvre ve Marc Bloch da katılmıştır (Burke, 2005:15). Devleti merkeze alan ve tek boyutlu ilerleyen tarih anlayışı *Annales* dergisi çevresinde

kiyasıyla eleştirilmiştir. Iggers'a göre, Fransız Annales Ekolü tarihçileri, Ranke, Marx, Weber ve Amerikan sosyal bilim yönelimli tarihçilerin tarih anlayışını, geçmişten geleceğe ilerleyen tek boyutlu bir zaman dilimi olarak görürler. Annales tarihçileri, zamanın göreceliğinin ve çok katmanlılığının altını çizerek, bu kavrayışı kökünden değiştirmişlerdir. Aynı zamanda bu ekolün kurucuları olan Lucien Febvre ile Marc Bloch, tarih yazımında, devlet, ekonomi, din, hukuk, edebiyat ve sanat gibi her birini ayrı özerk bir kurum olarak merkeze alan tarih anlayışı yerine, hepsini kapsayan kültürü merkeze almışlardır (2000:51-52).

Farklı disiplin ve çalışmalardan beslenen Lucien Febvre'nin *Philippe II et la Franche – Comté* (1911) ile Marc Bloch'un *The Royal Touch (Kralların Dokunuşu)*, 1924) adlı metinleri Iggers'a göre, Annales Ekolü'nün kurucu metinleridir. Ayrıca 1929'da kurulan *Annales* dergisinin adı, 1946'da disiplinlerarası niteliğini vurgulamak için, *Annales. Economics. Sociétés. Civilisations* olarak değiştirilmiştir. Bu çerçevede Annales tarihçilerine göre tarih, insanı inceleyen bilimler arasında merkezi olmakla birlikte, klasik historisizmden farklı bir rol oynuyordu. Klasik historisizm devleti, toplumun ve kültürün bağımlı olduğu anahtar kurum konumuna yükseltirken, Annales tarihçileri geleneksel disiplinleri beşeri bilimlere eklemek üzere, bu disiplinler arasındaki sınırları kaldırdılar. Annales tarihçilerinin eserlerinin hiçbirinde, kişilerin eylemlerinin belirleyici bir rol oynadığı tarihsel anlatı içinde merkezi bir kurum yoktur. Ancak bu siyasetin rolünün göz ardı edildiği anlamına gelmez. Marc Bloch'un *Feodal Toplum* adlı eseri, feodalizmin resmi yönlerine (siyasi, dini ve hukuki) odaklanırken, Bloch, kişilerarası ilişkilere antropolojik açıdan da yaklaşır (2000:53-56). Çünkü Bloch'a göre tarih, değişimin bilimidir (aktaran Chirot, 2002:44). Bloch tarihe, toplumsal teorilere önem vererek, zamanın

sürekliliğini göz ardı etmeden toplumsal bir çözümleme yaparak, incelediği kanıt tipleri ve kanıt hakkında sorulara sorup, karşılaştırmalı bir yöntem kullanarak bakar ve bu onun tarihyazımının yöntembilimsel yanını oluşturur (Chirot, 2002:23).

Bunun yanısıra Annales tarihçileri, Roger Chartier'in de belirttiği gibi, “genelde çok az değişen ve esnek olmayan zihniyet yapılarının uzun süreli oluşumlarıyla, inanışların ve duyguların çok kısa süre içerisinde gelişen ani kopuşlarını nasıl bir araya getirebiliriz?” (1998:39) sorusuna yanıt aramıştır. Yanıt aradıkları bir başka soru ise, Fernand Braudel'in *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II (Akdeniz ve II. Philippe Çağında Akdeniz Dünyası, 1949)*\* adlı kitabında sorguladığı, “tarihte, olayların gerçekleştikleri farklı zaman dilimlerinin (kısa zaman, çakışma ve uzun süre) sınıflanmalarını, eklemlemelerini ve karmaşık bir yapı oluşturmalarını nasıl değerlendirebiliriz?”dir (Chartier, 1998:39). Böylelikle Annales tarihçilerinin araştırmaları, Iggers'in da belirttiği gibi, çağlar boyunca bir değişim sürecini aktarmaktan çok, tarihin akışından ayırdıkları bir kültür ya da çağa bakmakla ilgilidir. Modern çağın icadı ‘tek’ tarih düşüncesinin sona erdiği görüşündedirler. Bunun yerine, her bir uygarlığın kendi içinde de bir arada var olan çoğul zamanlar görürler. Fernand Braudel'in *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II (Akdeniz ve II. Philippe Çağında Akdeniz Dünyası, 1949)* adlı kitabı çoğul zamanları geliştirir. Buna göre üç türlü zaman vardır: coğrafi mekânların anlatıldığı zaman *longue durée* (durağan zaman), toplumsal ve ekonomik yapılardaki değişimlerin ağır ilerleyen zamanı *conjunctures* (konjonktür) ve siyasal olayların

---

\* F. Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen a l'époque de Philippe II*, Paris, 1949. (Türkçesi: *Akdeniz*, çev. M. A. Kılıçbay, Eren Yayınları, 1990, 2. baskı İmge Yayınları, 1996)

hızlı akan zamanı *évènements*'dir (olaylar). Çizgisel zamanın terk edilmesi ile gelişmeye açık olan güven ve onunla birlikte Batı kültürünün üstünlüğüne duyulan inanç ortadan kalkmıştır. Artık insanlığın büyük anlatısına dayalı birleşik bir tarihsel gelişme kavramı kalmamıştır (2000:57).

1960'larda, sosyal bilimlerdeki nicelleştirme çalışmalarına Annales tarihçileri de kapılmıştır. Iggers'ın da belirttiği gibi, 1960'larda Fransız toplumsal tarihi nicelleştirmeye dayanarak, kitlesel demografik veriler temelinde bir bölgenin 'bütüncül tarih'ini (*histoire total*) sunmaya çalışmışlardır. Bu anlamda Annales tarihçilerinden Le Roy Laudurie'nin *Languedoc Köylüleri* (1966) üzerine yaptığı çalışma, istatistiki verilerden oluşmuş insansız tarihten uzaklaşmaya, yani bir bilinç tarihine yönelmeye işaret eder. Philippe Ariès'in *Centuries of Childhood* (1960) ile *The Hour of Our Death* (1981) adlı eserleri de, Avrupa'daki zihniyetler tarihini, edebi ve sanatsal kaynaklara dayanarak keşfetmiştir. Aynı şekilde Robert Mandrou, Jacques Le Goff ve Georges Duby başta olmak üzere üçüncü kuşak Annales tarihçileri de zihniyetler tarihi üzerinde durmuştur. Ancak nicelleştirmeye dönüştü, bu tarihçiler, aynı zamanda kendilerini tarihsel sosyal bilim araştırmasında geniş bir harekete dönüşmüş olan akımın içinde yer almışlardır. Jacques Revel, André Burguière ve Bernard Lepetit'nin de aralarında bulunduğu dördüncü kuşak Annales tarihçileri ise, Annales yöneliminin çeşitli yönlerde ilerleyen bir tarih yazımı içinde çözülüşüne dikkat çekmişlerdir. Bu çözülüşteki değişimi derginin ismindeki değişiklikten görebiliriz. 1994'te derginin adında yapılan bir değişiklikte daha önce derginin alt başlığı olan *Economies. Sociétés. Civilisation.*, yerini *Histoire. Sciences. Sociales* 'e bırakmıştır (2000:60-62).

## b) Almanya’da Toplumsal Tarih Çalışmaları

Almanya’da yeni Alman toplumsal tarihçiler kuşağı, siyaseti çalışmaların merkezine yerleştirdiler. Ancak daha önceki meslektaşlarından farklı olarak, siyaseti toplumsal güçler ve modernizasyonla ilişkilendirdiler. Aynı zamanda, Max Weber’in siyaset sosyolojisinden ve Weber aracılığıyla Marx’tan derinlemesine etkilenen bir sosyal bilim geleneği içinde çalıştılar; siyaset ile toplumun karşılıklı yakın ilişkisine dayalı oldular. Bu çerçevede Fritz Fischer’in *Germany’s War Aims in the First War* (1961)\* adlı eseri, modern Alman tarihinin geleneksel yorumlarından köklü bir kopuşu temsil etmektedir. Hükümet kaynaklarına dayanması açısından geleneksel bir metodu vardı ama çıkardığı sonuçlar öyle değildi. Fischer, devletin kaynaklarına dayanarak, Alman emperyalizmini eleştirel bir şekilde incelemiştir ve şu soruya yanıt aramıştır: Alman emperyalizminin geçmişi ne ölçüde ondokuzuncu yüzyıla uzanmaktadır? Daha sonra Eckart Kehr ve Hans Ulrich Wehler gibi genç kuşak tarihçiler de bu tür eleştirel sorular sormuşlardır (Iggers, 2000:68-69).

Almanya’da genç kuşak tarihçilerden biri olan Hans Ulrich Wehler de klasik siyaset ve devlet merkezli tarih anlayışını eleştirmiş ve tarih çalışmalarını yeni bir teori ve metodoloji üzerine oturtmaya çalışmıştır. Iggers’a göre, Wehler’in ‘Tarihsel Sosyal Bilim’in temelleri üzerine 1960’ların sonu ve 1970’lerin başında yazdığı yazılarda, Frankfurt Okulu’nun (Max Horkheimer ve Theodor Adorno) Marksist öğretinin spekülâtif ve otoriteryen yönlerinden kurtulmuş ‘Eleştirel Kuram’ ile yakından bağlantılı bir sosyal bilim anlayışı vardır. Ayrıca Wehler, Max Weber’in

---

\* Fritz Fischer, *Germany’s War Aims in the First War (I. Dünya Savaşı’nda Almanya’nın Savaş Hedefleri)*, New York, 1967.

“sosyal bilim araştırmasının değer yargılarından arınmalıdır” zorunluluğunu benimsemiş ve Marx’ın ekonomik güçlerin başat rolü kavramını yadsımış; bunun yerine, toplumu belirleyen etkileşim halindeki üç güç olarak, Weber’in ‘siyaset, ekonomi ve kültür’ anlayışını kullanmıştır (2000:69-70).

Almanya’da toplumsal tarih çalışmalarının başlamasının en önemli etkenlerinden biri de akademik kurumlardaki egemenliğin ele geçirilmesidir. Böylelikle tarih çalışmalarında geleneksel tarihçilerin hegemonyası kırıldığı gibi, toplumsal tarih çalışmaları akademinin dışında oluşturulan dergi çevresinde de tartışılmıştır. Iggers’a göre, Alman tarihinde ve siyasetinde geleneksel yaklaşımları temsil eden tarihçiler, 1950’lerde Alman üniversitelerinde egemen olmalarına rağmen, 1960’larda emekli olmuşlardır. 1970’lerin başlarına değin süren mücadelede de geleneksel tarihçilerin tekeli yıkılmıştır. 1971’de Bielefeld Üniversitesi Disiplinler Arası Araştırma Merkezi kurulmuş ve Wehler 1971’de burada profesörlüğe getirilmiştir. 1975’te *Geschichte und Gesellschaft (Tarih ve Toplum)* dergisi yayınlanmış ve bu dergi, Fransa’da *Annales* Biritanya’da *Past and Present*’in sahip oldukları konuma benzer bir yer işgal etmeye başlamıştır. Bu derginin odağını modern sanayi toplumlarındaki dönüşüm süreci oluşturmuştur. Bir diğer önemli ilgi odağı da, siyaset ve toplum arasındaki etkileşimdir. Böylelikle, 1970’ler ve 1980’lerde Almanya’nın yanı sıra, genel olarak Batılı ülkeler ve bir süre sonra da Doğu Avrupa’da toplumsal tarihin büyük bir bölümü, vurgusunu ekonomik etkenlerden kültüre kaydırmıştır (2000:72-74).

### c) Marksist Tarih Biliminden Eleştirel Antropolojiye

Toplumsal tarih çalışmaları, aynı zamanda, ortodoks Marksist tarih anlayışının da eleştirilmesine katkıda bulunmuştur. 1960'lardaki öğrenci hareketi ile yeniden ivme kazanan Batı Marksizmi, klasik Marksist anlayışı eleştirmiştir. Iggers'in da belirttiği gibi, 1850 ile 1890 arasında kapsayan dönemin bilimsel varsayımlarının birçoğunda pozitivist gerçekçilik anlayışı egemendir. Bu egemen bakış açısında iki temel nokta vardı: (1) Nesnel bilimsel bilgi mümkündür ve (2) bilimsel bilgi kendisini görüngelerin belirli uygun davranışına ilişkin genel ifadelerle ortaya koyar. Bu bakış açısı, tarih açısından, bir bilim sırasına girebilmek için tarihsel gelişmenin yasalarının keşfi ve formüle edilmesi gerektiği anlamına geliyordu ve bu dönem Marx'da, tarihsel gelişim yasasının başat motorunu, köklerini ekonomik eşitsizlikten alan toplumsal çatışma olarak görüyordu. Ona göre tarihin ardındaki itici güç düşünceler değil, üretici güçlerdi (2000:80).

Tosh'a göre, bizzat Marx'ın ortaya attığı abartılı iddialar, Marksist tarih teorisinin adil bir şekilde değerlendirilmesini kolaylaştırmamaktadır. Onun iddiasına göre, üretim tarzlarının sürekli bir başkasına dönüşmesi, doğa bilimlerinde olduğu kadar kesin bir şekilde saptanabilir. Bu görüş ise, Sovyet bloğundaki resmi tarih yazıcılığından tam onay almıştır (1997:165). Iggers'a göre ise, Sovyet egemenliğindeki tüm devletler, tarih yazımı ve öğretimi üzerinde yüksek bir denetim gerçekleştirmeye ve ondan kendi siyasal amaçları için yararlanmaya çalışmışlardır. Tüm Sovyet bloğu ülkelerinde, tarihsel araştırmaların genel çizgilerini Parti Merkez Komitesi ve Parti Kongreleri belirliyordu. Ama bu çerçeve içinde, hatırı sayılır bir çeşitlilik vardı. Bu hatırı sayılı kişilerden Franciszek Bujak ve Jan Rutkowski, Bloch

ve Febre ile yakın temas kurmuştur. Böylelikle, 1926'da Polonya'da ilgi alanları *Annales*'e çok yakın, *Roczkine Dziejow Społecznych* (Toplumsal ve Ekonomik Tarih Yıllığı) gibi benzer bir adı olan bir dergi kuruldu. Daha sonra 1956'da, Bujak ve Rutkowski geleneğini sürdüren ilgi yeniden canlandı ve *Annales* ile bağlantılar yeniden kuruldu. Böylelikle, Polonya'da yeni kurulan Maddi Kültür Tarihi Enstitüsü'nün çalışmaları, *Annales*'in popüler kültüre olan ilgisiyle çakıştı. Böylece, Marksist geleneğin Marksist bir bakış açısından daha ciddi bir yeniden gözden geçirilmesi, Sovyetler Birliği'nin dışında, Batı Avrupa'da kendini göstermiş oldu. Özellikle, daha sonraları Büyük Britanya'da adlarını duyuracak olan Maurice Dobb, Rodney Hilton, Christopher Hill, Eric Hobsbawn ve Edward P. Thompson gibi tarihçilerin birçoğu için, 1952'de kurulan *Past and Present* (Geçmiş ve Gelecek) dergisi, Lawrence Stone, T. S. Ashton, John Elliot ve Geoffrey Elton gibi önde gelen Marksist olmayan tarihçiler arasında gerçekleşen tartışmalar için bir foruma dönüşmüştür (2000:82-86).

Marksizmin teorik kapsamının gücünden etkilenmeleri, Marksist geleneğe bağlı tarihçilerin ortodoksluk içine sıkışıp kaldığı anlamına gelmemelidir. Sonuçta, Sovyetler Birliği'nin egemenliği dışında Batı Avrupa'da, özellikle Britanya'da Marx'ın eserlerinin çelişkili yönlerinden hareket ederek farklı bir Marksist tarihyazımı yapılmaya çalışılmıştır. Tosh'un da belirttiği gibi, Marx'ın temel eserlerinden etkilenen Britanya'daki Marksist akademisyenler, kendi aralarında "kültürelizm" ve "ekonomizm" olarak ikiye ayrılmışlardır. Söz konusu bölümlenmeyi en iyi örnekleyen Marksist çalışma, Edward P. Thompson'ın *The*

*Making of the English Working Class*<sup>9</sup> (İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu, 1963) adlı eseridir (1997:162).

Bu dönemde Marksist tarih anlayışındaki değişimi görmek için, İngiltere’de çıkan dergi üzerine yapılmış tarihsel çalışmalara da bakabiliriz. Aslında, dergi ya da atölye etrafında yapılan tartışmalar, Marksist tarih anlayışının ekonomik alandan nasıl kültürel alana doğru kaydığını da göstermektedir.

Burke’e göre, toplumsal değişimin hızlanması, tarih ile toplum kuramı arasında gitgide daha yakın ilişkilerin gelişmesine yol açmıştır (2005:18). Toplumsal değişme üzerine odaklanma da ister istemez tarih çalışmalarının daha kültürel alanlara kaymasına yol açmıştır.

Bu çerçevede Iggers’in ifadelendirdiği gibi, “Sosyalist tarihçiler dergisi” olarak kurulan *History Workshop*, Thompson’ın emek tarihi yaklaşımı üzerine inşa edildiyse de, onun ötesine geçmiştir. Derginin 1976’daki kuruluşundan, 1982’de “sosyalist ve feminist tarihçiler dergisi” olarak değiştirilen alt başlığını iptal ettiği 1995’e değin geçirdiği dönüşüm, Büyük Britanya’da ve başka yerlerde, Marksist tarih yaklaşımlarındaki kendini gösteren köklü değişimleri belgelemektedir.

---

<sup>9</sup> Thompson bu çalışmasında “prototipik” işçi sınıfı düşüncesini reddeder ve onun yerine özgül bir tarihsel bağlamda ortaya çıkan “somut bir İngiliz işçi sınıfı” kavramına döner. Gene Thompson burada üç temel Marksist kavramı da yadsır: Ekonomik güçlerin başatlığı, bilimsel yöntemin nesnelliği ve ilerleme düşüncesi (Iggers, 2000:89). Aynı zamanda Edward P. Thompson’ın *The Making of the English Working Class* adlı metni, İngiliz kültürel çalışmalarının temelini atan üç metinden (diğer ikisi Richard Hoggart’ın *The Uses of Literacy* ve Raymond Williams’ın *Culture and Society* adlı eserleridir) birisidir. İngiliz akademik dünyasının temel metinlerine karşı tamamiyle marjinal gelenekten gelen bu düşünürlerin temel amacı, kültürel değişime ilişkin temel sorular -kültürel değişimi nasıl anlarız, tanımlarız, teorize ederiz ve bunların siyasal etkileri nelerdir?- sormak olmuştur (Hall, 1990:12).

“Workshop” (atölye çalışması) terimi, gerek çalışmaya ve atölyeye yönelik Marksist ilgiye işaret etmek, gerek ilişkilerden gelen tarihçilerle ortak olarak yazılan bir tarih yaratmak üzere, kasıtlı olarak seçilmiştir. Ancak, *History Workshop*’u öteki tarih dergilerinden ayıran nokta, sosyalist bakışı değil, onun “kapalı akademik çevreden ziyade, geniş demokratik okuyucuya ulaşmak ve onlara hizmet etmek” için profesyonel tarihi dar sınırlarını kırıp çıkarma niyeti oluşturmuştur. İlk sayılarındaki başyazılarında kurumsallaşmış siyasal tarihin anti-feminist bir şekilde yazıldığına işaret etmişlerdir. Böylelikle, dergide kadınların ele alınışı daha ilk sayılarından itibaren sanayi ilişkilerinden, haneici ve mahrem alana doğru kaydırılmış ve gittikçe artan biçimde cinsellikle ilgili olmaya başlamıştır. Kadınların sömürsü, cinsiyet ilişkilerinden daha geniş bağlamda ele alınmıştır. Boş zaman etkinliklerindeki farklılıkların yanı sıra, erkek kimliğinin tanımında şiddetin rolü de incelenmiştir. Daha sonra dergi 1980’lerden başlayarak, toplumsal deneyimin en önemli unsurlarından biri olarak dilin rolüne gittikçe artan bir şekilde yer ayırmaya başlamıştır. Dile odaklanmalarının altında yatan temel neden ise, cinsiyetin doğal olarak verili olmayıp, dilde temellenen kültürel bir yapı olduğu konusunda feminist kuramcılarla hemfikir iken, aynı zamanda, bizzat dilin toplumu yansıttasının yanı sıra, onun üzerinde edimde bulunduğunu düşünmeleriydi. Bunun yanısıra dergi, 1990’lara kadar sanayileşmiş Avrupa ve Kuzey Amerika’ya odaklanmasına rağmen, 1990’larda Batı dışı dünyada genişleyen emperyalizmin gölgesinde kalmış Latin Amerika, Afrika ve Aborjinlerin Avustralya’sına da büyük bir dikkatle odaklanmışlardır (2000:91-94).

### 3) MİKRO-TARİH

Tarih yazıcılığının, devlet ve siyaset merkezli tarih anlayışından toplumsal alana, akademiden dergi ve atölye çalışmalarına ve klasik Marksist tarih anlayışından sosyolojik ve antropolojik tarih çalışmalarına kayması, daha özel alanların incelenmesine ve mikro-tarihsel araştırmaların yapılmasına neden olmuştur. Burke, 1950'lerin ve 1960'ların sosyologları gibi, toplum tarihçilerini de, niceliksel yöntemler kullanarak, milyonlarca kişinin yaşamlarını "12. kattan" gözlemleyerek, çabalarını genel eğilimlerin çözümlenmesi üzerinde yoğunlaştıran kişiler olarak göstermektedir. Ancak gene Burke'e göre, 1970'lerde bazı sosyal bilimciler teleskoptan mikroskopa dönmüş ve sosyal antropologların izinden giden sosyologlar mikro-toplumsal çözümler yapmaya çalışmışlar, tarihçiler de mikro-tarih denen şeye ağırlık vererek daha küçük alanlarda tarih çalışmalarını yoğunlaştırmışlardır (2005:37). Böylelikle, tarihin konusuna, sıradan insanın gündelik yaşam koşulları da girmiştir. Bu da, tarihçilerin, romancılar ve şairler gibi kurmaca işinde olmalarını, yani onların da türün ve biçimin kurallarına göre "yazınsal kurmacalar" üretmesini sağlamıştır.

#### a) Gündelik Yaşamın Tarihi

Iggers'ın anlattığı gibi, 1970'lerde ve 1980'lerde gittikçe artan bir biçimde, yalnız Batı'daki değil, bazı örneklerde Doğu Avrupa ülkelerindeki tarihçiler de sosyal bilim tarihinin varsayımlarını sorgulamaya başladılar. Eleştirmenlere göre, sosyal bilim tarihinin dünya görüşünün anahtarı, modernizasyonun olumlu bir güç olduğu inancında yatıyordu. İçlerinde Marksizmin de bulunduğu makro-tarihsel

sosyal bilim yaklaşımlarına karşı yöneltilen itirazlar, metodolojik olmaktan çok, siyasal ve etik zemine dayanıyordu. Tarihin sıradan insanların yaşadığı şekilde gündelik yaşam koşullarına dönmesi gerekiyordu. 1970’lerde ise, kültürü sağlam bir siyasal, toplumsal ve ekonomik bağlam içine oturtan bir tarih ortaya çıkmıştı. Georges Duby’nin evlilik, ulusal efsanelerin sürdürülmesi ve feodalizmin toplumsal yapısı üzerine yaptığı çalışmalar ve Jacques Le Goff’un da entelektüeller ve ruhbanlar, kavramlar ve iş kalıpları üzerine yaptığı çalışmalar bu tarihi hazırlamıştı (2000:103-105). Aynı zamanda, tarihçilerin mikro-tarihe yönelmesinin altında, antropolojik çalışmaların tekrardan keşfedilmesi de vardır. Burke’un de ifade ettiği gibi, Le Roy Ladurie, Carlo Ginzburg, Natalie Z. Davis ve Giovanni Levi gibi tarihçilerin hepsi antropolojiyi iyi bilirler. Mikro-tarih yönteminin, 1930’larda Robert Redfield gibi antropologların yaptıkları topluluk incelemeleriyle ya da ondan az sonra Max Gluckman ve diğerlerinin geliştirdiği “yayılmış örnek olay” çalışmalarıyla da pek çok ortak yanı vardır (2005:38).

Mikro-tarih çalışmalarında İtalyan *microstoria* (mikro-tarih) çalışmalarının da önemli katkısı olmuştur. Iggers’a göre, Almanların *Historische Anthropologie* adlı dergisinde Carlo Ginzburg’un İtalyan mikro-tarih çalışmaları üzerine bir makalesi (1993), büyük anlatılara karşı gittikçe artan düş kırıklığının bir parçası olarak makro-tarihin bunalımına işaret etmiştir. Kitlemel ve nicel bilgisayar verilerine dayanan büyük ölçekli sosyal bilimsel araştırmaların varolan gerçekliği tam anlamıyla yansıtmadığı nedeniyle eleştirilmiştir. Uygulayıcılarına göre, *microstoria*’nın temel amaçlarından biri, tarihi, öteki yöntemlerle dışarıda bırakılmış olan kişilere açmak ve yaşamın büyük bölümünün gerçekleştirdiği küçük gruplar düzeyinde tarihsel nedenselliği aydınlatmaktır. Mikro-tarihsel yaklaşım, çeşitli ipuçları, işaretler ve

belirtiler aracılığıyla gelişimin bilgisine nasıl ulaşacağımız sorununa yönelir. Yine de, tarihsel metinlerin dışında bilinebilecek bir gerçekliğin var olduğu üzerine ısrar etmeyi sürdürürler. Bilgiye dolaylı yoldan ulaşıldığı kabul edilir. Bu nedenledir ki, mikro-tarihsel yöntem gerçekliğin nesnel olduğunu söyleyen tarihçiler tarafından benimsenmiş, iddialı, otoriter, geleneksel söylem biçimini terk etmiştir. Mikro-tarihte araştırmacının bakış açısı, anlatının özgül bir parçası haline gelir. Soyut biçimde ortaya konamayacak olan unsurların iletilebilmesi ve tarihçinin kendi anlatısına ulaşmasını sağlayan süreci göstermesi açısından, anlatı, tarihçinin bulgularının sunulmasında önemli hale gelir (2000:111-112).

Burke'e göre, mikro-tarihi harekete geçirmekte iki ünlü incelemenin büyük etkisi olmuştur: Fransız tarihçi Emmanuel Le Roy Laudurie'nin *Montaillou*'su ile İtalyan tarihçi Carlo Ginzburg'un *The Cheese and Worms: The Cosmos of a Sixteenth-Century Miller*'sı (Peynir ve Kurtlar: Bir Onaltıncı Yüzyıl Değirmencisinin Evreni, 1976)\*. Ancak Ginzburg'un kitabı, mikro-tarih yönteminin aşırı bir örneği sayılabilir; çünkü tek bir bireyin, onaltıncı yüzyılda Kuzeydoğu İtalya'da yaşamış "Menocchio" diye bilinen bir değirmencinin düşüncelerini, dünya görüşünü kurgulamayı amaçlamaktadır (2005:37).

Mikro-tarihçilere karşı yöneltilen eleştiriler ise, Burke'e göre, önemsiz kişilerin yaşamöykülerini ya da küçük toplulukların karşılaştıkları güçlükleri inceleyerek tarihi küçük bir alana indirgeyerek basitleştirdiği yönündedir. Gerçekten, bu türe yapılan kimi katkılar, geçmiş üstüne, gazetecilerin "insanların ilgisini çeken

---

\* C. Ginzburg, *Cheese and Worms*, London, 1976. (Türkçesi: *Peynir ve Kurtlar*, çev. Ayşen Gür, Metis Yayınları, 1996)

öykü” dedikleri şeyleri anlatmaktan ibaret kalmışlardır. Böyle olmakla birlikte, mikro-tarihçiler yine Burke’e göre, genellikle bundan çok daha düşünsel olarak tutkulu amaçlar peşindedirler. Bütün dünyayı bir tuz zerresinde göstermeye heves etmeseler bile, bu tarihçiler yerel verilerden genel sonuçlar çıkarmak savındadırlar (2005:39). Iggers ise, mikro-tarihçilere yöneltilen eleştirileri şu şekilde sıralamaktadır: (1) küçük ölçekli tarih üzerinde yoğunlaşan yöntemlerinin tarihi anekdotlara dayalı bir antikacılığa indirgediği, (2) geçmiş kültürleri romantikleştirdikleri, (3) daha önce ileri sürüldüğü üzere, görece durağan kültürler üzerinde çalışmaları nedeniyle, hızlı değişimin belirlediği modern ve çağdaş dünyaları ele alamadıkları ve (4) bu bağlantı içinde, siyaseti ele almakta yetersiz kaldıkları (2000:116).

Sonuç olarak, bu bölümde, hem Avrupa’da (özellikle Almanya, Fransa ve İngiltere) hem de ABD’de genel hatlarıyla tarihyazımı üzerine yapılan kuramsal ve metodolojik tartışmaları değerlendirdik. Bu değerlendirmeler ışığında tarihyazımında gelinen nokta, klasik siyaset-iktidar merkezli tarih anlayışından mikro-tarihsel tartışmaların yapıldığı bir sürece kadar anlatılmıştır. Özellikle 1970’lerde sosyal bilimlerin tarih çalışmalarında etkin bir şekilde kullanılması, daha özelleştirilmiş alanlarda da tarihsel çalışmalar üzerinde kuramsal ve metodolojik tartışmaların yapılmasını sağlamıştır. Sinema da bu özel alanlardan bir tanesidir ve aynı zamanda 1970’ler, sinema tarihyazımında da tartışmaların yapıldığı bir dönemdir. Bu nedenle, sinema tarihyazımı üzerine yapılmış kuramsal ve metodolojik tartışmalar ve çalışmalara bakılması da, Türk sinema tarihyazımının nerede durduğunu anlamamız açısından önemlidir.

## B) NASIL BİR SİNEMA TARİHYAZIMI?

Ondokuzuncu yüzyılda siyaset-iktidar merkezli tarih anlayışı ulusların inşa sürecinde önemli rol oynamıştır. Ondokuzuncu yüzyılın pozitivist bilim anlayışıyla belge ve arşiv araştırmalarına dayanan tarihyazımı, yerini siyaset-iktidar ve belge anlayışının hâkim olduğu bir paradigmaya devretmiştir. Böylelikle tarihyazımı, büyük adamların, büyük devletlerin tarihi olmuştur. Sosyal bilimlerde hâkim olan pozitivist paradigmanın eleştirilmesi, doğal olarak tarihyazımı metodolojisine de yansımıştır. Özellikle sosyoloji ve antropoloji gibi disiplinlerin tarih çalışmalarının içerisine girmesiyle, tarihyazımı, siyaset-iktidar merkezli anlayıştan toplumsal alana doğru kaymıştır. Tarihyazımının toplumsal alana kayması ile sadece akademik alan içerisinde değil, akademinin dışında oluşturulan dergiler çerçevesinde de tartışmalar devam etmiştir. 1970'lerde akademik alanda hâkim olan klasik historisist anlayışının yıkılmasıyla (özellikle Almanya) birlikte tarih, tamamen toplumsal bir zemine oturmuş ve daha da özelleştirilmiş alanların tarih çalışmaları ve yazımı üzerine metodolojik ve kuramsal tartışmalar yapılmıştır.

Bu çerçevede, sinema ile tarih arasındaki ilişki ya da sinema tarihyazımı da genel anlamda tarihyazımındaki tartışmalardan bağımsız değildir. Özellikle sinema tarihyazımı üzerine tartışmaların 1970'lerin başında gerçekleşmesi tarihyazımının değişimini dikkate aldığımızda oldukça anlamlıdır. Bu dönem, devlet ve siyaset merkezli tarih anlayışının bir kenara bırakıldığı ve sosyal tarih çalışmalarının tartışıldığı bir dönemdir. Artık tarihsel anlatıların kendisi devletlerin tuttuğu arşiv ve belgelerle değil, toplumsal çıktılarla da yazılmaya başlanmıştır. Neticede sinema da toplumsal bir çıktıdır ve bu çıktı hem genel anlamda tarih yazıcıları hem de sinema

tarihi yazıcıları tarafından kullanılmıştır. Ancak bu toplumsal çıktının nasıl değerlendirileceği, sinema tarihyazımı üzerine teorik tartışmaların yapılmasını da beraberinde getirmiştir. “Sinema tarihi nasıl yazılmalıdır?” sorusuna cevap aranmıştır.

Tarih yazmak ya da daha özelden sinema tarihi yazmak neden sorunludur ya da sinema tarihi nasıl yazılmalıdır? Bu sorunun sorulması ve cevaplanması için pozitivist bir dönemin geride bırakılması ya da tartışılması gerekiyordu. Pozitivist bir anlayışın geride bırakıldığı 1970’lerde bir dizi yayın, sinema tarihi yazımının problematiği üzerinde tartışmıştır.

*Cinema Journal* (14 – Kış / 1974-75) dergisinde Jay Leyda’nın “Towards A New Film History” ile Viladimir Petric’in “From a Written Film History to a Visual Film History” adlı metinleri, yine *Cinema Journal*’da (17 – ilkbahar / 1977) Charles Altman’ın “Towards a Historiography of American Film” adlı metni, *Quarterly Review of Film Studies*’de (1/3 Ağustos 1976) “Film History and Film Histories” adlı metni, *Film: Historical-Theoretical Perspectives* (1977) adlı iki ciltlik film çalışmaları yıllığında Edward Buscombe’nin “A New Approach to Film History” ile Robert C. Allen’in “Film History: The Narrow Discourse” adlı metinleriyle bu yıllığın tamamındaki yazılar ve Edward Buscombe’nin *Film Reader*’de (No:4) “Introduction: Metahistory of Film” adlı metni sinema tarihyazımı üzerinde kuramsal ve metodolojik olarak durmuşlardır (Straw, 1980:15)\*.

---

\* Will Straw’ın bahsettiği bu temel metinler, sinema tarihyazımı açısından önemli çalışmalardır. Ancak metinlerin kendisine ulaşamadığı için üzerinde durulamamıştır.

Bu dönemden önce de sinema tarihi problemleri üzerinde durulmuştur. Ancak yapılan tartışmalar sinemayla uğraşan öğrenciler için, “nasıl bir sinema tarihi kitabı hazırlanmalıdır?” ya da “bir sinema tarihi kitabı nasıl yazılmalıdır?” sorularına cevap aramıştır.

*Hollywood Quarterly*'de James Card, “Problems of Film History” adlı metninde, sinema tarihini anlatan kitapların içeriği ve öğrencilerin bu kitaplardaki beklentileri üzerinde eğilmiştir. Card'a (1950) göre, hareketli resmin tarihi, Fransa, İngiltere, İsviçre ve İtalya'da tartışılmakta ve yazarlar düzeltilmemiş çalışmalarıyla bu tartışmaya katılmaktadır. Tarihyazımındaki eleştirel çalışmalar, eski moda tarih yazımlarını küçümsemelerine rağmen, bu eski çalışmaların çoğu belirli bir hedef kitleye (özellikle sinema öğrencilerine) hitap eder. Bu çalışmalarda Muybridge ve Edison, Friese-Greene ve Birt Acres, Lumières ve Demeny, Paul, Méliés, Porter ve Uchatius gibi sinemaya katkı sunan kişilerin ayrıntılı analizleri verilir ve devamlı basılır. Ancak öğrenci sinema tarihine baktığında, tereddütler, dedikodular ve çok çeşitli spekülasyonlar bulur. Çünkü yazar, kendinden önce yazılanlara kendi spekülasyonlarını katmıştır. Çalışması yeni sıfatlar -eleştirel, psikolojik, ansiklopedik- içerse de, nadiren yeni bir tarihsel gerçekliği ya da olguyu ortaya sunmuştur (279). Böylelikle Card'a göre, klasik film tarihçilerinin zayıflığı, verili bir teoriyi kanıtlamaya yeterli görünen keyfi bir noktada duran araştırmalar yapmış olmalarıdır (283). Yani klasik film tarihçileri, kanıtlamak istedikleri şeyler doğrultusunda sinema tarihini yazmışlardır. Örneğin sinemayı sanat sineması olarak gören bir tarihçi yazmış olduğu sinema tarihinde, sanat filmleri dışında kalan popüler filmleri kendilerinin sanat filmi kriterlerine uymadığı için incelemezler.

Sinema tarihi üzerine bu tür tartışmalar yapılmasına rağmen, sinema tarihyazımı da kendi içerisinde bir takım zorlukları barındırmaktadır. Örneğin Frank P. Tomasulo'ya (2001) göre, sinema tarihi yazıcılığında uluslararası film tarihine giriş niteliğindeki bir çalışmanın, potansiyel olarak pratik ve entelektüel zorlukları vardır: her ulus veya hareketi bir terimde karşılamak, kanonik ve/veya kanonik olmayan (ve hatta anti kanonik) film metinlerini seçmekte karar verememek, geçmiş araştırmak için bir metodolojinin seçilmesinde zorlanmak gibi. Bu tür nedenlerden dolayı, sinema tarihyazımı farklı yaklaşımları içermektedir. Bu yaklaşımlar beş paradigmaya ayrılır: (1) Estetik/metinsel tarih, (2) Teknolojik tarih, (3) Sinema endüstrisi-ekonomik tarih, (4) Sosyo-kültürel tarih, (5) Tarih yazımı (110). Gene Tomasulo'ya göre, tek bir yaklaşım öncelikli paradigma olarak seçildiğinde, bu paradigmanın beraberinde getirdiği içsel belirlenim, daha sonraki bir çok kararı yapılandırır ve böylece oldukça karmaşık bir konuda tek bir bakış açısını önerir ya da yaklaşıma dikkat çeker. Ayrıca, bu beş metodolojik yaklaşımın her birine farklı bir eleştirel perspektiften bakılabilir; ideolojik, feminist, auterist, semiyotik biçimci, post-yapısalcı, yapıbozumcu kültürel çalışmalar ya da bilişselci; anaakım ya da üçüncü dünya kanonik ya da anti-kanonik. Yine vurgu, bunların dışında klasik anlatı sineması, deneysel sinema, animasyon ya da belgesel üzerine de olabilir (111).

Benzer şekilde Jaj Leyda, da "Toward a New Film History" adlı metninde sinema tarihyazımında farklı bakış açıları arasında ayırım yapmanın zorluğundan bahsetmektedir. Leyda'ya göre, teknoloji ve estetik ya da sanat ve ekonomi arasında duvarlar inşa etmek, sinema tarihi hazırlayanları işini kolaylaştırır, ama geçmiş ve şimdiki zamanda gerçek film yapım sürecini yansıtmaz. Böylelikle bazı önemli

şeyler, örneğin kimya ve mercekler, ortodoks kategoriler ve geleneksel film tarihinin dışında bulur kendini (1974:40-41).

Burada önemle sorulması gereken bir soru vardır: sinema tarihyazımında hangi paradigma ya da bakış açısı temel alınarak bir sinema tarihi yazılabilir? Gene Tomasulo'ya göre, muhtemelen çoğumuz film tarihini akademik olarak kendi bireysel tercihlerimiz temelinde belirleriz (2001:111). Film endüstrisinin ekonomik analizi üzerine uzmanlaşmış bir Marksist, Tino Balios'un *The American Film Industry* (1985) ya da Robert C. Allen ve Douglas Gomery'inin *Film History: Theory and Practice* (1985) kitaplarına bakabilir. Aracın tarihini sanatsal bir dilin evrimi olarak gören bir biçimselci göstergibilimci, temel tarihsel belgelerin filmlerin kendileri olduğunu savunan Gerald Mast ve Bruce Kawin'in *A Short History of the Movies* (1971) kitabını seçebilir; çünkü Mast'a göre, diğer geri kalan her şey 'ikincil materyal', 'arka plan bilgisi'dir. Ayrıca, David Bordwell, Louis Giannetti, Jack C. Ellis, Robert Sklar, Thomas Bohn ve Richard Stromgren, John Fell, Pam Cook ve birçok sinema yazarlarının güncellenmiş çalışmaları da vardır. Gene, bütün ulusal sinema tarihleri hakkında derinlemesine bilgi elde etmek istiyorsak da, David Cook'un bilinen tek ciltlik *A History of Narrative Film* (1981) adlı kitabına bakabiliriz (111).

Ancak Tomasulo, sinemayı tek bir yaklaşım çerçevesinde ele almayı yeterli görmemektedir. Ona göre sinema, aynı anda hem bir sanat biçimi, hem bir iktisadi kurum, hem bir kültürel ürün ve hem de bir teknoloji olduğu için bütün bu parçaları ilişkilendiren bir diyalektik çerçeve içerisinde bakmak aydınlatıcı olur. Bunun

dışında sinema tarihine bakmak, Tomasulo'ya göre, bir sinema tarihinden daha ziyade bir ansiklopedi olacaktır (2001:112).

Bunların dışında kuşkusuz, sinema tarihi yazıcılığında birbirinden farklı bakış açıları da vardır: betimleyici bir sinema tarihi, bir tarihsel belge olarak sinema, bütünsel bir sinema tarihi, biçimsel bir sinema tarihi, bir sanat biçimi olarak sinema tarihi, biçim ve teknoloji üzerine kurulmuş sinema tarihi, başyapıt filmlerin tarihi vb gibi. Bu kombinasyonlar sinemaya ya da sinema tarihine bakış açımıza göre çoğaltılabilir. Ancak, kuramsal ve metodolojik tartışmalar çerçevesinde sinema tarihyazımını üç genel başlık altında toplayabiliriz: bir tarihsel belge olarak sinema tarihyazımı, bütünsel sinema tarihyazımı, estetik ve teknolojik bir sinema tarihyazımı.

## 1) BİR TARİHSEL BELGE OLARAK SİNEMATARİHYAZIMI

Sinema ile onun aktif bir parçası olduğu toplum arasında çok yönlü ve karmaşık bir ilişki vardır. Neticede, yukarıda belirttiğimiz gibi, sinema da her neyi nasıl perdeye yansıtırsa yansıtın toplumsal bir çıktıdır. Biz bu toplumsal çıktı üzerinde yaptığımız analizlerle toplumunun bir karşı çözümlemesini yapabilir, hatta sinema ile tarih öğrenebiliriz.

Dominique Chansel de *Beyaz Perdede Avrupa* (2003) adlı kitabında, sinema ile tarih eğitimi yapılabileceğini öne sürmüştür. Bu bağlamda Chansel, dört tema (milliyetçilik, kadın, göç ve insan hakları) altında seçilmiş elli tane film ile tarih öğretiminde bilgilendirici tarihi bir analiz yapılabileceğini anlatmıştır. Seçilen her bir filmin yönetmeni, tarihsel bağlamı, senaryosu ve olay örgüsü hakkında bilgiler verilmiştir. Ayrıca seçilen bu dört tema, tarihsel bir sıra izlenerek alt başlıklara ayrılmıştır. Örneğin milliyetçilik teması tarihsel olarak üç başlık altında incelenmiştir: “Çatışmaya giren milliyetçilik: Birinci Dünya Savaşı”, “ulusal ve ideolojik nefret: İkinci Dünya Savaşı” ve son olarak “milliyetçilik aşılabilir mi?” Bu alt başlıklar altına da, *St. Petersburg’un Sonu* (1927- Vsevolod Pudovkin), *Kral ve Ülke* (1964- Joseph Losey), *Roma, Açık Şehir* (1945-Roberto Rosellini), *Turnalar Uçarken* (1957-Mihail Kalatozov), *İki Sevgili/Jules ve Jim* (1961-François Truffaut), *Kusursuz Çember* (1997-Ademir Kenovic) gibi bir takım filmler seçilmiştir. Kuşkusuz, bu filmler seçilirken bazı usta yönetmenlerin kült filmleri de dışarıda bırakılmıştır. Burada şu soru açık ve net kendini göstermektedir: bir tarihsel dönemi anlatırken, hangi temel filmlere bakılmalı ya da bu filmler seçilirken kıstas ne olmalıdır?

Sinema ile tarih ya da sinema ile tarih eğitimi üzerinde duran Chansel'a göre, sinema, içinde geliştiği toplumu ilgilendiren ve dönemin başlıca siyasal, ekonomik ve ideolojik kuvvetlerinin şekil vermiş olduğu meselelerin anlık bir portresi olarak nitelenebilir. Chansel'a göre, bu olgu iki yoldan gerçekleşir. Birincisi, sinema bir topluma kimlik veren birçok farklı davranış, görenek, hiyerarşi ve değer türüyle dünyaya ilişkin belirli bir vizyonu yeniden üretir ve yansıtır. İkincisi, dünyayı ve belli bir toplumu 'gösterirken' ya da perdeye yansıtırken sinemanın güttüğü amaç, izleyicilerine belirli bir bakış açısını vermektir (2003:3). Bundan dolayı sinema toplumsal bir çıktı, filmler ise tarihsel bir belgedir. Bu niteliğinden dolayı da, sinema ile tarih yazılabilir ya da filmler doğrultusunda bir konu hakkında tarihsel bir bilgi öğrenilebilir. Sinemanın tarihsel bir belge ya da toplumsal bir çıktı olarak kullanılmasıyla yakın dönemde yaşanan olaylar, toplumun karşı karşıya olduğu güçlükler ile tarihsel kökler arasında bağlantılar, toplumun kıyasına itilmişlerin durumu, sosyal adaletsizlik, azınlıklar vb. gibi birçok konuda tarihsel ve güncel sorunlar hakkında bilgi sahibi olunabilir.

Tarihsel bir belge olarak filmlerle toplumun karşı çözümlemesi yapılarak da tarih yazılabilir. Bu bağlamda Marc Ferro, *Sinema ve Tarih* (1995)\* adlı kitabında filmlerin neden bir tarihsel belge olacağı üzerinde durmuş ve bu tarihsel belge ile toplumsal bir çözümleme yapıp yapılamayacağını tartışmıştır.

Ferro, tarihsel bir belge olan filmlerle ilgili şu temel soruları sormuştur: La Ciotat garına giren bir treni gösteren ilk küçük film parçasının tarihe ne gibi yararı olabilir? Yirminci yüzyılın ilk yıllarında aklı başında kimseler için sinema makinesi

---

\* M. Ferro, *Sinema ve Tarih*, çev. Turhan Ilgaz, Hülya Tufan, Kesit Yayıncılık, 1995.

nedir ki? Hukukçular, eğitim görmüş kimseler, yöneticiler topluluğu, devlet için yazılı olmayan şeyin, görüntünün kimliği yoktur: tarihçiler görüntüye nasıl göndermede bulunabilirler, hatta onu nasıl anabilirlerdi? Bir film, bir olaydan, bir anekdottan, bir kurmaca anlatıdan, sansürden geçmiş enformasyonlardan, bu kısım modası ile bu yazın ölülerini aynı düzeye yerleştiren bir güncellikten başka nedir ki? Yeni tarih çalışmaları sinemayla ilgili bu olgularla ne yapabilir ki? Egemen ideoloji sinemayı bir ‘rüya fabrikası’ haline getirmemiş midir? Batı’da devasa sanayi, Doğu’daysa her şeyi denetleyen devlet, gerçeğin hangi sözde görüntüsünü sunmaktadır? Sinema gerçekten de, hangi gerçeklerin görüntüsüdür? Sonuçta Ferro, bu sorulardan hareketle filmleri, gerçeğin görüntüsü olsun ya da olmasın, belge ya da kurmaca, gerçek ya da tamamen düşsel olsun, tarih ve aynı zamanda birer tarihi belge olarak görmüştür (1995:28-32).

Ancak şunu da belirtmek gerekir ki; her ne kadar Ferro, filmleri tarihsel bir belge olarak görse de, “tarihin bir filmsel yazımı olur mu?” sorusuna ilk aşamada şüpheyle bakmıştır. Robert A. Rosenstone’a göre, bu soruya Ferro'nun ilk yanıtı, “[H]ayır”dır. Çünkü film yapımcıları, geçmişin yorumunu, körü körüne ya bir ulusal ya da bir solcu ideoloji çerçevesinde tartışırlar. Onların filmleri böylece diğerleri tarafından düşünülen bir tarihi görüşü kopyalamaktan daha fazla bir şey olmaz. Ancak Ferro, bu bakış açısının dışında istisnalar olduğunu da itiraf eder. Birkaç yönetmenin (Andrei Tarkovsky, Rusya; Ousmane Sembene, Senegal; Hans Jürgen Syberberg, Almanya ve Luchino Visconti, İtalya) güçlü bir tarihsel görüşe sahip olması, onların kendi ülkelerinin geleneksel siyasal ve ideolojik anlayışını aşmaktadır. Böylelikle film yapımcıları, tarihin bağımsız yorumlarını yaratabilir ve

geçmiş olguları anlayarak orijinal bir katkı sağlayıp bu olguların şimdiki ile ilişkisini kurabilir (2002:136).

Aynı şekilde Rosenstone da *History on Film Film on History* (2006)\* adlı kitabında tarih ve filmler arasındaki ilişkiyi vurgulayarak, filmleri özellikle tarihsel olayları anlatan filmleri, tarihin yeniden yaratılması şeklinde değerlendirmektedir. Ayrıca, “blockbuster”<sup>10</sup> tarih filmleri, mini seriler, belgesel filmler, dramalar vb. bütün bu tarzlar, bize, geçmişi anlamamızda ve ilişkilerimizde önemli katkı sağlamaktadır (3-4).

---

\* R. A. Rosenstone, *History on Film / Film on History*, Great Britain, Pearson, 2006.

<sup>10</sup> Ticari anlamda başarı kazanmayı hedefleyen filmlerdir. Hollywood sinemasında Steven Spielberg'in *Jaws* filmi ile başlayıp George Lucas'ın *Star Wars* serisiyle devam eden, hem gişede hem de filmin yan ürünleriyle (oyuncaklar, tişörtler vb.) ticari başarı kazanan filmlerdir (Bordwell ve Thompson, 2003:524-526).

## 2) BÜTÜNSEL SİNEMA TARİHYAZIMI

Daha önce de vurguladığımız gibi, sinema toplumsal bir çıktıdır. Bu toplumsal çıktıyı tek bir yaklaşım çerçevesinde ele almak, sinemanın bir yönünü gözden kaçırmamıza neden olur. Bu toplumsal çıktı hem bir sanat biçimi, hem bir iktisadi kurum, hem bir teknoloji ve hem de bir kültürdür. Sinemayı vareden de bu bütünün kendisidir. Bunların hepsini kapsayan yaklaşımın dışında sinemaya bakmak yanıltıcı olur.

Kimi tarihçiler sinema tarihinin çizgiselliğini, kimi teknolojiyi, kimi biçimi ve estetiği, kimi ulusal film tarihini ve kimi ise sosyal tarihi öne çıkararak sinema tarihi yazmaya çalışmışlardır. Seçil Büker'e göre sinema tarihi, 'serüvenlerin' tarihi şeklinde de ele alınmıştır. Sinema tarihinde bir buluş, bir 'öykü' gibi -başı, ortası, sonu olan- çizgiselliği korunarak anlatılmıştır. Daha sonra, teknolojideki değişimleri merkeze alarak tarihyazımı denenmiştir. Bu tarihyazımında ise, teknolojinin tarihi ve estetiğin tarihi birbirine sıkıca bağlıdır. Her yeni teknik, teknolojik gelişimi gerekli kılar, gelişimle birlikte anlatımda yeni biçimler ortaya çıkar. Fakat bu tarih anlatısındaki teknoloji ve bununla birlikte gelişmiş estetik anlayışındaki bakışlar, ekonomik ve toplumsal bağlam dışında değerlendirildiği için bir tür sınırlılığa sahiptir (2008:14-15). Görüldüğü gibi, sinemanın bir yönünü ele aldığımızda bir başka yönü gözden kaçırmakta ya da göz ardı edilmektedir. Ayrıca tek bir bakış açısıyla sinemayı ele almak sinemayı bir tür sınırlılığın içerisine sokmaktadır. Peki, sinema bütünsel, yani bütün yönleriyle (teknolojik, estetik, ekonomik, sosyal) değerlendirilebilir mi? Ya da bütün bu bakış açılarının bir arada olduğu bütünlüklü bir sinema tarihi yazılabilir mi?

Bütünsel bir şekilde sinema tarihine bakılabilir ya da bütünsel bir sinema tarihi yazılabilir. Robert C. Allen ve Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*\* adlı kitaplarında sinemayı bir bütün olarak ele almaya çalışırlar. Allen ve Gomery, sinemayı estetik, teknolojik, ekonomik ve sosyal olguların etkisinde karmakarışık bir bütün olarak görürler. Film tarihi neyi çalışmak istemektedir? Film tarihçileri hangi materyaller ile çalışmak ister? Hangi yaklaşımları çalışmalarında kabul etmişlerdir? Bu yaklaşımlar nasıl eleştirilebilmiştir? sorularına cevap aramışlardır (1985:3).

Allen ve Gomery'in sinema tarihine bütünlüklü (estetik, teknolojik, ekonomik ve toplumsal) olarak yaklaşımları, onları, aynı zamanda sinema tarih yazımının şablonsal ve çizgisel şeklinden uzaklaştırmıştır. Onlara göre, yirminci yüzyılda Avrupa siyasi tarihi çalışmalarının dışında çok az tarihsel araştırma, sinema tarihi çalışmasıdır. Amerikan sinema tarihinde kitap ve bilimsel makalelerin büyük çoğunluğu 1960 yılından bu yana yazılmıştır. Bazı önemli çalışmalar da (Terry Ramsaye'in *Million and One Nights*, Lewis Jacobs'un *The Rise of the American Film* ve Benjamin Hampton'ın *History of the American Film Industry*) 1960'tan önce yayımlanmıştır. Bu çerçevede, film tarihinin bilimsel bir alan olması için çeşitli sebepler vardır. İlk olarak, sinema aygıtları (kamera, film, projektör) 1890'lara kadar görülmemiştir. Bu anlamda yeni bir alandır ve estetik, ekonomik ve sosyal sonuçlarına bakılmalıdır. Aynı zamanda üniversitelerde akademik alanda yapılan

---

\* R. Allen ve D. Gomery, *Film History: Theory and Practice*, New York, McGraw-Hill, 1985.

sinema çalışmaları, kültür çalışmalarını beklemiştir<sup>11</sup>. Üniversitelere 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında kadın çalışmaları gibi programların eklenmesi ile sinema çalışmaları da gelişmiştir. Ayrıca Bergman, Fellini, Rosellini ve diğer Avrupalı sinemacılar, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ciddi analizlerle sinemanın kültürel statüsünü yükseltmeye yardım etmişlerdir. Bundan dolayı, şimdiki yeni tarihçilerin sinema tarihi kitaplarında sadece sinema tarihi yoktur, ama aynı zamanda sinemanın tarihsel olarak nasıl dönüştüğü de sinema tarihinin içerisine girmiştir (1985:25-28).

Bütünsel bir sinema tarihinin nasıl olacağını sorgulayan Allen ve Gomery(1985)'e göre, bazı sinema tarihçileri için sinema tarihi, film analizlerinden oluşmaktadır. Bu tür bir analiz sadece, film metninin kendisine odaklanmaktadır. Ancak bu filmler, sosyal, politik ve ekonomik bağlamlarından koparılmakta, sinema tarihinin kompleks yapısı göz ardı edilmektedir. Bunun için öncelikle, "film nedir?" sorusunu sormalıyız. Örneğin *Yurttaş Kane* (1941) filmi, film eleştirmenleri ve tarihçileri tarafından Amerikan sinema tarihinde bir kilometre taşı kabul edilir.

---

<sup>11</sup> Kültür çalışmalarından kastedilen İngiltere'de akademik alanda başlayıp, daha sonra akademik alanın dışına çıkarak sosyal bilimlere disiplinler arası irdeleyen bir çalışmadır. Stuart Hall'e göre kültürel çalışmaların temeli, İkinci Dünya Savaşı sonrası, 1950'lerde politik tartışmanın merkezinde İngiliz toplumunun geçirdiği değişim sorgulanarak atılmıştır. Bu sorgulanma o dönem Yeni Sol olarak tanımlanmıştır. Yeni sol olarak tanımlanan kültürel çalışmaların temeli, 1956'da Richard Hoggart'ın *The Uses of Literacy*, Raymond Williams'ın, *Culture and Society* ve Edward P. Thompson'ın *The Making of the English Working Class* adlı metinleri ile atılmıştır. İngiliz akademik dünyasının temel metinlerine karşı tamamıyla marjinal gelenekten gelen bu düşünürlerin temel amacı, kültürel değişime ilişkin temel sorular (kültürel değişimi nasıl anlarız, tanımlarız, teorize ederiz ve bunların siyasal etkileri nelerdir?) sormak olmuştur. Bu amaçla hareket eden kültürel çalışmalar, 1960-1970'lerde beşeri bilimlerin ardındaki gerçekleri çıkarmaya başlamış, pratik ve eğitim programlarının temelini oluşturan ideolojik yapıyı aydınlatmaya çalışmıştır.. Yani kültürel çalışmalar, bir sosyolog veya antropolog gibi olguları ele almamış, disiplinlerarası birlik veya meslektaşlarıarası bir koalisyona varmadan bir akademik sofraya oturmuşlardır (1990:12-16).

Ancak, *Yurttaş Kane* bir ekonomik üretimdir; çünkü yapımcısının yıllık masrafının karşılanması için, bilet gişesinde telafi edilmek zorunda olan büyük bir masraftır. Film 1941’de gösterildiği zaman birçok yorumcu *Yurttaş Kane*’i, dönemin politik gücü ve etkilerini anlatan bir sosyal bildirim şeklinde de okumuşlardır. Aynı zamanda *Yurttaş Kane*, Hollywood sinema teknolojisiyle gerçekleştirilmiş bir “sanat” örneği olarak da kabul edilir. Filmde alan derinliği kullanılır ve özel efektler üzerinde durulur<sup>12</sup> (36-37).

Bu çerçevede sinema tarihi estetik, teknolojik, ekonomik ve sosyal olmak üzere dört alana bölünerek ele alınmalı, ama bütünselliği de korunmalıdır. Bu dört alandan biri olan estetik film tarihi, bir sanat biçimi olarak sinema tarihiyle ilgilenmektedir. Ancak estetik sinema tarihi, teknolojinin kullanılmasının seyirciler için nasıl duygusal bir haz yarattığını da içermektedir. Estetik film tarihi, sadece yönetmenlerin çalışmaları, film yapımcılarının biçimci ve sanatsal hareketlerini içermemekte, aynı zamanda, sinemada bazı estetik kullanımların film tarihinde diğer kullanımlara oranla nasıl hâkim olduğunu da içermektedir. Teknolojik film tarihi ise, teknolojik gelişmeyi ve kökenlerini içermektedir. Sinema, film malzemesi, kameralar, lensler, projeksiyon olmadan olmaz. Peki, sinemada kullanılan bu teknoloji nasıl gelişti? Sinema teknolojisindeki değişiklikler (Örneğin, senkronize ses, çok yönlü film malzemeleri, geniş ekran vb) neden ortaya çıktı? Spesifik bir tarihsel

---

<sup>12</sup> *Yurttaş Kane* filminde alan derinliği, sahnenin dramatik bütünlüğünü sağlayıp, nesnelere, olay örgüsünün nesnelere istediği kusursuz aracılığın ötesinde izler olarak var olma olanağını verir ve ayrıca eylemi izleyen izleyiciye seçim özgürlüğü sunar. Örneğin filmde, Susan Alexander’ın intihar girişiminden sonraki ayırmda, kamera O’nun yatak odasının kapı kolunu betimlemeye koyulur ve bakırın verdiği soğukluk duygusunu aktararak ve kapının bakır kolunu ya da girintili emayesini betimleyerek yoluna devam eder. Böylece Orson Welles, izleyicinin ilgisini aydınlatma ve hareket yoluyla yönlendirir (Wollen, 2008:340).

harekette bu teknolojiler neden görüldü? İletişim ortamında, ekonomik üretimde, sanat biçiminde sinemanın teknolojik durumu nasıl koşullar sağladı ve kullanıldı? vb. sorulara cevap arar. Ekonomik film tarihi ise, sinema için kimin nasıl ve neden para verdiği ile ilgilenir. Sosyal film tarihi ise, üç soru üzerinde odaklanır: (1) Filmleri kim yaptı ve neden? (2) Filmleri kim izledi? Nasıl ve neden? (3) Ne izlenildi? Nasıl ve neden? (Allen ve Gomery,1985:37-38).

David Bordwell ile Kristin Thompson *Film History: An Introduction* \* adlı kitaplarında, tarihçi ya da sinema tarihçisinin araştırma programında en az iki şeyi yapmayı hedeflediğinden bahsederler. İlkinde, tarihçi bir süreci ya da meseleleri tanımlamaya çalışır. Bunun için, ‘ne’, ‘kim’, ‘nerede’ ve ‘neden’ sorularını sorar: Film nedir, kim yapar, nerede ve ne zaman? Tarihçinin problemi bu soruların cevaplarına bilgi toplamaktır. İkincisinde, tarihçi bir süreci ya da meseleleri anlatmaya çalışır. Şu soruları sorar: Bu iş nasıl yapılır? Bu neden oldu? Bir şirket sorumluluklarını nasıl tayin eder, planlar ve projeyi nasıl tamamlaya çalışır? Bir yönetmenin çalışması şirketteki diğer filmlerden nasıl etkilendi? Böylelikle, film tarihçisi bu soruları sorarak bir sanat ya da politika tarihçisi gibi açıklayıcı bir tartışmayı önerir. Bunu da geçmiş bilgiler ve sanılar ışığındaki kanıtları karşılaştırarak, nasıl ve niçin sorularına bir cevap bulmayı öne sürerek yapar. Ayrıca, film tarihinde standart yaklaşımlar belli bir noktaya odaklanmıştır. Biyografik tarih anlayışında bireysel yaşama, endüstriyel ya da ekonomik tarih anlayışında ticari pratiklere, estetik tarih anlayışında film sanatına (biçim, stil, tür), teknolojik tarih anlayışında film aygıtları ve materyallerine, sosyal/kültürel/politik tarih anlayışında

---

\* D. Bordwell ve K. Thompson, *Film History: An Introduction*, New York, McGraw-Hill, 2003.

toplumlarda sinemanın rolü üzerinde durulmuştur. Ancak bu yaklaşımlar film tarihini anlamamıza yardımcı olmaz, sadece sinema tarihinde farklı bakış açılarına odaklanmamızı sağlar. Bununla birlikte sinema tarihçisinin bütün soruları bu yaklaşımlardan (estetik, teknolojik, ekonomik, sosyal) biri için sorulabilir, ama bazı şeylerin de göz ardı edilmesine neden olur. Örneğin estetik için sorduğumuz niçin sorusu, sadece estetik üzerine odaklanmaz, aynı zamanda film yapımıcısının biyografisi ve filmin yapıldığı zaman, teknolojiyle de bağlantı kuracaktır. Gene bir film türleri çalışması hem estetik hem de kültürel faktörleri içerir (2003:4-5). Bu tür nedenlerden dolayı Bordwell ve Thompson, “[D]ünya sinema tarihi nedir?” gibi zor bir sorudan hareket ederek sinema tarihine bakmaya çalışmışlardır. Buradan hareketle üç temel soruyu kendilerine sorarlar: (1) Film araçlarının kullanımı<sup>13</sup> zamanla nasıl değişime uğradı? (2) Film endüstrisinin koşulları (üretim, dağıtım ve gösterim) film araçlarının kullanımını nasıl etkiledi? (3) Uluslararası eğilimler film araçlarının kullanımında ve film pazarında nasıl kendini gösterir (2003:7-8)?

Böylelikle bu üç soru ile Bordwell ve Thompson’un, sinemanın endüstriye dayalı bir tarih yazımını benimsedikleri görülmesine rağmen, sinemanın estetik, teknolojik, ekonomik ve sosyal/kültürel/politik alanlarının hepsini sinema tarihi üzerine yazdıkları kitaplarında göstermeye çalışmışlardır.

Peki, sinemada bütünsel bir sinema tarihyazımı efsane midir? Ya da sinemada bütünsel bir sinema tarihyazımı *histoire total* kavramına denk düşer mi? Will Straw’a (1980) göre, bütünsel bir tarihyazımında, tarihyazımı metotları, değişken olarak

---

<sup>13</sup> Thompson ve Bordwell bununla film biçimi, film stili, film tekniği ve aynı zamanda film üslubunu kastetmektedirler (2003:7).

bilinen söylemler içersinde ‘doküman’ ile tarih yazımının nesnesini temsil eden “olaylar” arasında kurduğu ilişkiye göre farklı olabilir (9). Gerçek şu ki, olay olarak “geçmiş” tarihin şimdinden yoksundur. Fakat belgelerdeki temel çelişki, tarihçi ile yüzleşmek için varlığını da sürdürmektedir. Biri geleneksel ve tarihsel bir uygulamayı bir adın ya da kategorik etiketin kanıtı için verili olarak alabilir. Bu durum ise tamamen şeffaf ve başvuru amaçlıdır. Diğer tarihçi ise bunu arşiv belgelerinin zorunlu bir adımı olarak görebilir (9). Bu nedenle tarihçinin dokümanlar ve olaylar arasında kurduğu ilişki ya da gerilim ve ayrıca sinema tarihini yazanların bireysel katkılarının sınırlılığı, “bütünsel sinema tarihi hiçbir zaman yazılamayacaktır” yorumuna ve bu yorum ise, “bütünsellik efsanesi”ne atıfta bulunmaktadır. Bu ifadeler de doğrudan bir tarihyazımının kavram eleştirisi olan, “bütünsel sinema tarihine” işaret etmektedir. Ancak tarihçinin faaliyetinin baskın şekli, veri toplaması ve özümsemesi, bütünsel bir tarihi engeller (Straw, 1980:13).

“Bütünsel tarih” kavramını ortaya atan, Annales ekolü temsilcileri de bunu bütünsel bir tarih yazmak iddiasıyla değil, sadece araştırılan konunun dışına sistematik bir şekilde çıkmak için kullanmışlardır. Lucien Febvre *histoire totale* kavramını, ekonomik ya da toplumsal ya da siyasi tarihin karşıtı olarak kullanmıştır. Daha sonra bu terimi, Fernard Braudel *Akdeniz Dünyası* kitabının ikinci baskısında kullanmış ve yerini *histoire globale* terimine bırakmıştır. Bu terimle Braudel küresel dünyanın topyekûn bir tarihini yazma iddiasında değildir; yalnızca bir sorunla karşılaştığımızda, incelemekte olduğumuz konunun sınırlarının dışına sistematik bir şekilde çıkma arzusunu ifade etmektedir (Burke, 2002:177-178).

Klinger'a göre, bir bütünsel tarihte analiz çalışmaları karmaşık etkileşimli ortamlarda veya toplumun bir olay ile ilgili düzeyleri arasında, bir tarihsel sentezi, bir diyakronik değişim gibi senkronik bir resmini de içermektedir. Foucauldian terimlerde bütünsel tarih, sistemli ilişkiler gibi katmanlar arasındaki heterojen söylem formları olarak görülür. Bir Marksist bütünsel tarihi, politika, ekonomi ve kültür arasında kesintisiz bir etkileşimin bulunduğu diyalektik bir tarihin sonucu olarak, sonunda bütün toplumun dönüştürülmesi olarak tarif eder. Ne olursa olsun birbirinden ayrı olguların ardı ardına değişik bir şekilde dizilmeleri, bir *histoire total* arkasındaki büyük görüntünün film tarihi için birkaç değerli işlevleri vardır: kesinlikle ulaşılabilir gerçeği daha bilimsel amaçta cisimleştirmek, kurulan kavram sınırları ötesinde tarihçilerin soruşturmalarında kendi kurumsal kapsamını genişletmek ve sürekli vaat edilen kendi tarihsel yöntem ve bakışını rafine etmektedir (2000:301).

### 3) TEKNOLOJİK VE ESTETİK SİNEMA TARİHYAZIMI

Charles Altman'a göre, ilk sinema tarihi çalışmaları geniş ölçüde teknolojik tarih denemeleridir. Ona göre bu tarih anlayışı, film görüntüsünün sunumu ve üretimi için, gerekli mekanik cihazların icadını ve ticaretini kaydeder. Bu şekilde, teknolojik tarihin ilk şekli çizgiseldir: araçlar görüntüyü belirler. Ancak sayıları artan bazı Fransız teorisyenleri (Baudry ve Comolli) bu duruma karşı çıkarlar. Onlara göre, teknolojik araçlar kendi kendini çok sayıda farklı aygıt arasında etkilemekte ve birbirlerini tamamlamaktadırlar. Nihai sonuç olarak, aygıtlar kendi başına gelişemez ama ideolojik sistemin çalışan icatçıları tarafından geliştirirler. Böylelikle ortaya şöyle bir model çıkar: ideoloji araçları, araçlar da görüntüyü belirler (1977:3). Altman, bu tür çizgisel modeller yerine, üretim/dağıtım/geri besleme döngüsünün bulunduğu bir modeli tercih eder. Ona göre bu model, sadece yaratıcı amaçların görüntüsünü görmemizi sağlamaz ama aynı zamanda bu karmaşık ağ içerisindeki izleyici, toplum, film endüstrisi ve ideoloji arasındaki birbirleriyle olan ilişkilerini de içerir. Gene teknoloji odaklı sinema tarihi üzerinde tartışan Altman'a göre, bu tür bir sinema anlayışının aydınlattığı bir takım şeyler olsa da, teknolojik sinema tarihleri faaliyet alanı oldukça dardır; çünkü bir kapitalist (ya da sosyalist) sistem içinde teknolojinin oynadığı rol göz ardı edilmiştir (1977:3-4).

Sadece teknolojik ve endüstri sinema tarihi yazmanın yeterli olmadığını savunan Jean-Louis Comolli, teknoloji ve endüstrinin içerisine ideolojiyi de katan bir model önerir (Büker, 2008:16). Gene Allen ve Gomery'e göre, Comolli, geniş bir bağlamda, Marksist perspektifte teknolojik değişimi analiz etmiştir. Comolli'nin geniş perspektifi, iki tip sosyal gücü (ideolojik ve ekonomik) belirlemiştir.

Comolli'nin tartıştığı ideolojik öğe için, sinema makineleri (projektörler, mercekler, kameralar vb) bu dünyada gerçek bir bakışı yansıtmakta objektif ve tarafsız değildir. Ancak sinemayı kapsayan bütün teknoloji biçimlerinin yenilikçileri ve yaratıcıları, dünyayı bilmek ve anlamak için makineler yaratmışlardır. Yani, teknolojik değişim, dünya ve onun nasıl çalıştığı hakkında fikirler ve inançlar tarafından etkilenmiş ve etkilenmektedir. Sonuç olarak, Comolli için teknolojik film tarihi (gerçekten bütün film tarihi tiplerine göre) diyalektik bir biçimdir. Ona göre tarih, çizgisel bir şekilde ilerlemez. Tarih, ne kökeni ne de sonu olan bir çoğulluktur. Devam eden bir süreçte tarih, başlangıcın çoğulluğuna sahiptir ve bir noktadaki çizgi çelişkili olabilir. Bundan dolayı tek bir olay ve buluş mümkün değildir (1985:125-126).

Daha önce de bahsettiğimiz gibi estetik sinema tarihi, sinemada biçim, tarz ve türler üzerine odaklanmaktadır. Böylelikle, estetik sinema tarihinde biçim, tarz ve türleri birbirinden ayıramazsınız. David Bordwell *On The History of Film Style*\* adlı kitabında, biçimin estetik tarihini yazmaya çalışmıştır.

Bordwell'e göre, film biçim tarihi geniş anlamda estetik sinema tarihinin bir parçasıdır. Bu çerçevede, film biçimi tarihini (örneğin, anlatı ya da anlatı olmayan), film tarihi türlerini (örneğin, Western) ve film tarihi tarzlarını (örneğin, kurgusal, belgesel film) kapsamaktadır. Film akademisyenleri genellikle estetik film tarihini, film endüstrisi tarihinden, film teknolojisi tarihinden ve sinema tarihinin toplum ya da kültür ile olan ilişkisinden ayırmaktadırlar. Ona göre, sinema tarihini bu tür bir şekilde ayırmak basit değildir; çünkü herhangi bir araştırma genellikle bunların

---

\* D. Bordwell, *On The History of Film Style*, Second Printing, Harvard University Press, 1999.

karışımı olacaktır. Muhtemelen en iyi soru, farklı düzeylerde film tarihi yazmayı tasavvur etmektir. Bu bağlamda film biçim tarihçileri iki genel soruya cevap aramaktadırlar: Değişen ve sürekliliği olan kalıplar neden önemlidir? Bu kalıplar nasıl açıklanmış olabilir? Aynı zamanda bu sorular doğal varsayımların da limanıdır. Bir modeli ne teşkil edecektir? Önemli kriterleri nedir? Karşıt eğilimler arasında yavaş yavaş veya aniden ortaya çıkan bir mücadele veya bir başlangıç potansiyeli olarak değişim nasıl tasarlanmıştır? Açıklanan türler nasıl çağrılmış olabilir ve nedensel mekanizmaları nasıl sıralanır (1999:4)?

Ancak biçimci sinema tarihi, diğer sinema tarihçileri ve teorisyenler tarafından eleştirilmiştir. Bordwell'e göre, 1960'larda film teorisinde yeni eğilimlerin (1945'te İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile başlayıp onlardan etkilenen Fransız yönetmenlerin Yeni Dalga hareketiyle devam eden sinema akımının) yükselişi, biçimci sinema tarihinin keşfini "deneyci" ve "biçimci" olarak suçlanmıştır. Bu konuda çalışanlar, güvenilir veriler yerine, kapalı film kavramlarında neyin gerçekte önemli olduğu (toplum, ideoloji, kültür) konusunda suçlanmışlardır (1999:5).

Gene Bordwell'in biçim tarihi çalışması geleneksel filmlerin biçimci tarihi üzerine odaklanmıştır. Bundan dolayı da biçime verdikleri önem nedeniyle, Georges Sadoul, Jean Mitry, ve André Bazin gibi sinema yazarları biçimci film tarihinde incelenmişlerdir. Ayrıca biçimci film tarihçileri, dikkate değer filmlerin (*A Trip to Moon – 1902, The Great Train Robbery – 1903, The Battleship Potemkin – 1925, Citizen Kane – 1941, Breathless – 1960 vb*) bir katalogunu yaratarak, "başyapıtlar geleneği" yaratmışlardır. Biçimci tarihçiler sayesinde bu filmler, okullarda

öğretilmiş, müzelerde yer almış, televizyonlarda gösterilmiş ve popüler olmuştur (1999:6-7).

Barry Salt *Film Style and Technology*\* adlı kitabında ise, biçim ile teknoloji arasındaki ilişkiyi irdeler. Salt'a göre, film tarihine gerçekçi bilimsel bir yaklaşımla bakmak, bilim, teknoloji ve gerçek dünya arasında var olan ilişkileri açık bir şekilde ortaya koyabilir. Ona göre, doğa bilimleri gerçekçi bir dünyayı anlatabilir ama bazı bilimler için bu geçerli değildir. Örneğin biyokimya ve astronomi gibi bilimler gerçek dünya hakkında gerçekçi bir bilgi verebilir ama sosyoloji gibi bilimler bunu yapmaz (1992:1). Bu bakış açısına göre, Salt için önemli olan endüstrileşmiş dünyada teknolojinin film tarihinde nasıl bir rol oynadığıdır. Ancak Salt'a göre, teknolojinin sinemayı nasıl bir biçimsel değişime uğrattığını göstermek bilimsel bir çalışma olmasına rağmen, bu tür bir çalışma sadece sinemanın erken dönemini açıklar ama bilimsel bir gerçekliği de tam anlamıyla yansıtmaz (1992:2). Bu nedenle Salt, *Style and Technology* adlı kitabında biçim ile teknoloji arasındaki ilişkiyi dönem dönem kronolojik bir şekilde açıklamasının yanı sıra, film tarihindeki eski ve yeni film teorileri hakkında da bilgi vermektedir. Böylelikle Salt, teknoloji ile biçimi birbirinden ayırmamaktadır. Teknolojideki en ufak bir değişimin biçimde neler yarattığını ve bu biçimsel değişimin ise, nasıl bir kuramsal zemin üzerine inşa edildiğini göstermeye çalışmıştır.

---

\* B. Salt, *Film Style and Techonology: History and Analysis*, 2nd Edition, Starword, London, 1992.

## II. BÖLÜM

### TÜRKİYE'DE TARİHYAZIMI VE SİNEMA TARİHYAZIMI

Avrupa'da profesyonel bir tarihyazımı ile sinema tarihyazımı üzerinde kuramsal ve metodolojik olarak yapılan tartışmaları ilk bölümde anlatmaya çalıştık. Yaptığımız bu çalışma, hem Türkiye'de tarihyazımı hem de Türk sinema tarihyazımının genel çerçevesini anlamamız açısından önemlidir.

Türkiye'deki tarihyazımı ile Avrupa'da tarihin profesyonel bir disiplin olma süreci arasında izlediği aşamalar açısından bazı benzerlikler taşımasına rağmen, kendi içerisinde bazı farklılıkları da barındırmaktadır. Şurası açık ki, Türkiye'deki tarihyazımı, Avrupa'daki tarihyazımındaki değişimleri ilk aşamalarda birebir takip etmemiş ve aynı evrimsel süreçten geçmemiştir. Ancak aynı evrimsel süreçten geçmemeleri, aralarında bazı benzerlikler olmadığı anlamına da gelmez. Belli sıçramalar ile Avrupa'da ve ABD'deki tarihsel yaklaşımları Türkiye'deki tarih çalışmaları takip etmiş ve eklemlenmiştir. Bunda bir şekilde yurtdışında bulunan akademisyenler ve entelektüellerin yaptığı çalışmalar da etkili olmuştur. Bu bölüm içerisinde göstermeye çalışacağımız gibi, Türkiye'deki tarihyazımına kuramsal ve metodolojik olarak en büyük katkı, yurtdışında bulunan hem meslek olarak tarihçi hem de aslen tarihçi olmayan kişiler tarafından sağlamıştır.

Bu bölümde hedeflenen, Türkiye'deki tarihyazımının nasıl bir evrimsel süreç geçirdiğinin göz önüne serilip incelenmesidir. Ana hatlarıyla Türkiye'de tarihyazımının nasıl değiştiğini göstermemizin nedeni, Türkiye'de yapılmış her türlü tarihsel çalışmaların nasıl bir atmosfer altında yapıldığını anlatmaya çalışmaktır.

Gene Türkiye'deki tarihyazımı üzerinde durmamızın nedeni, Nijat Özön ve Türk sinema tarihyazımının nasıl bir zemin üzerinde yapıldığını anlamamız açısından önemlidir. Özön'ün Türk sineması üzerine tarihsel çalışması, kendisinden önce yapılmış sinema tarihi çalışmalarına nazaran ilk ciddi denemedir. Ancak Özön'ün yaptığı bu deneme, kendinden sonra yapılmış sinema tarihi çalışmalarının ana hatlarını bazen direkt bazen de dolaylı olarak belirlemiştir.

Bundan dolayı, ilk önce Türkiye'deki tarihyazımının nasıl bir evrimsel süreç izlediğini göstermeliyiz; daha sonra bu evrimsel süreç içerisinde Türkiye'de sinema tarihi çalışmalarının nasıl bir atmosfer altında oluşturulduğunu anlatmaya çalışmalıyız. Bunun için Türkiye'deki tarihyazımına bakarken, tarihyazımı ve metodolojisi üzerinde durmuş önemli tarihçilerin eserlerinin incelenmesinden ziyade, Türkiye'deki tarihyazımı ve özellikle erken dönem ve daha sonraki süreçte tarihyazımının ana hatlarını ve çeşitli bakış açılarını aktarmaya çalışacağız. Bununla birlikte Türk sinemasında tarihyazımını ele alırken, Özön dışındaki Türk sinema tarihi üzerine yazmış kişilerin temel metinleri üzerinde de duracağız. Bir sonraki bölümde ise, Nijat Özön'ün Türk sinema tarihyazımı üzerinde daha ayrıntılı olarak duracağız.

## A) TÜRKİYE’DE TARİHYAZIMI

Avrupa’da reform hareketleriyle birlikte ilerleyen sosyo-ekonomik ve politik değişimler, Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemi ve Cumhuriyet’in ilk yıllarının şekillenmesini de sağlamıştır. Bu değişimle birlikte, toplumsal sorunları çözmek için pragmatist bilim anlayışı benimsenmiştir. Kuşkusuz, Avrupa’daki reform hareketlerinin Türkiye’yi etkilememesi söz konusu değildir. Avrupa’nın hem siyasal ideolojisi, hem ekonomik gelişmesi, hem de bilim anlayışı ve metodolojisi, Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerindeki düşün ve kültürel yapısını etkilenmiştir. Bu anlamda Türkiye’de yapılan tarih çalışmalarının Batı’da tarih üzerine yapılan tartışmalardan etkilendiğini söyleyebiliriz. Ancak, aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu’ndan miras kalmış tarihçilik anlayışı, dönemde hâkim olan pozitivist epistemoloji ve milliyetçi ideolojiden de etkilenmiştir. Bundan dolayı, bu bölümde iki konu incelenecektir: Türkiye’de tarihyazımının şekillenmesini sağlayan etkiler ve Türkiye’de tarihçiliğin kurumsallaşması.

Ancak Cumhuriyet döneminde tarihin kurumsallaşmasını anlamamız için, Osmanlı’nın son dönemleri üzerinde durmamız gereklidir. Çünkü Cumhuriyet dönemi tarih çalışmaları, Osmanlı’nın son dönem tarih çalışmalarından oldukça etkilenmiştir. Osmanlı’nın son döneminde yapılan reformlar, çökmekte olan bir devleti kurtarmak içindi. Yapılan reformlarla oluşturulmaya çalışılan Osmanlılık ideolojisi, bir yandan İslamcılığı bir yandan da Türkçülüğü içerisinde barındırıyordu. Fakat Batı’da hâkim olan milliyetçilik ideolojisi ile Osmanlılık ideolojisi uyuşmuyordu. Biri çok kültürlü bir devleti, diğeri ise tek bir kültür ya da milletin ideolojisini temsil ediyordu. Bu bağlamda, Osmanlı’nın son dönemlerindeki tarih

çalışmaları Batı'da gelişen bilim anlayışı, toplumsal ve ideolojik hareketlerle paralellik gösterir, ama aynı zamanda bazı farklılıkları da içerir.

1908 Devrimi ile birlikte, Cumhuriyetin erken döneminde tarih çalışmalarında kurumsallaşmanın ilk örnekleri görülür. Cumhuriyet ile birlikte bu kurumsallaşma Türk Tarih Kurumu'nun kurulmasıyla resmi bir hüviyete kavuşur. Bundan sonraki süreçte tarih çalışmaları ya da tarihyazımı, “resmi tarih” görüşünün yeniden kavranması üzerine kurulmuştur. Özellikle Fuat Köprülü, Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşu üzerinde durarak, belgeler ve arşiv kayıtlarının dışında Osmanlı İmparatorluğu'nu materyalist bir metot ve karşılaştırmalı tarih anlayışıyla yeniden incelemiştir (Berktaş, 1983a:2469). Kuskusuz, tarihe bu tür bir metodolojik çerçevede bakmak, kimi tarihçilerin ondokuzuncu yüzyılın Rankeci tarih anlayışından sıyrılmasına ve *Annales* ekolünün sosyal bilimlerle birlikte iç içe ilerleyen tarih anlayışının benimsenmesine yol açmıştır.

Daha sonra, Osmanlı toplumunun feodal olup olmadığı tartışılmıştır. Bir kısım tarihçiler Osmanlı toplumunun feodal bir toplum olmadığı üzerinde dururken, bir kısım tarihçiler ya da aslen tarihçi olmayan ama farklı sosyal bilim disiplinlerinden gelen kişiler, 1960'larda Batı'da Marksizm tartışmalarının revaçta olmasıyla, tarih çalışmalarının içerisine Marksist bir yorum sokmaya çalışmışlardır. Böylelikle Osmanlı'nın toplumsal yapısı üzerinden “Asya Üretim Tarzı” ile “Feodal Üretim Tarzı” tartışmaları başlamıştır. Bu tartışmalarla birlikte, bir kısım tarihçiler de, Osmanlı İmparatorluğu'nun onyedinci ve onsenkizinci yüzyılları üzerinde odaklanmak yerine, ondokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda Tanzimat, Meşrutiyet ve

Cumhuriyet dönemleri üzerinde durmuşlar ve mikro ölçekli derinlemesine tarih çalışmaları yapmışlardır.

## 1) TÜRKİYE’DE TARİHYAZIMININ ŞEKİLLENMESİNİ SAĞLAYAN ETKİLER

Tarihin ondokuzuncu yüzyılda profesyonel bir disiplin olarak ortaya çıkmasının belli temel özellikleri vardır. Temelleri klasik antikçağa kadar uzanan tarih anlayışında, büyük adamların ve askeri olayların ön planda olduğu bir tarihyazımı benimsenmiştir. Bu bakış açısı ondokuzuncu yüzyılın tarih anlayışında da görülmektedir. Ondokuzuncu yüzyılda tarihin bir diğer önemli özelliği ise, pozitivist epistemolojisinin hâkim olmasıdır. Bu da, tarih çalışmalarında belge ve arşiv taramalarının yapılmasına yol açmıştır. Yani tarih araştırmalarında geçmişe ait bir olay ya da olgu belgelerle kanıtlanılmaya çalışılmıştır. Dönemin tarih anlayışının bir diğer özelliği ise, ulus-devletlerin oluştuğu ve giderek uluslararası siyasal alanda kendini gösterdiği zamanda, “milliyetçi ideoloji”nin tarih disiplinde kullanılması ve ulusların inşa sürecinde önemli rol oynamasıdır.

Türkiye’de çağdaş tarihçiliğin ortaya çıkması ile ondokuzuncu yüzyıl Avrupa’ında tarihin profesyonel bir disiplin olarak ortaya çıkması benzer özellikleri göstermektedir. Yirminci yüzyıl Türkiye’sinde çağdaş tarihçiliğe baktığımızda, Osmanlı İmparatorluğu’ndan miras kalmış büyük adamların ve askeri olayların anlatıldığı vakanüvislik, ondokuzuncu yüzyılın pozitivist epistemoloji ve milliyetçi ideolojisinin etkilerini görürüz. Yirminci yüzyılda Türkiye’de çağdaş tarihyazımı bu üç özellik üzerine kurulmuştur.

### a) Tarihyazımında Osmanlı'nın Mirası

Türkiye’de tarihyazımı geçmişin izlerini taşımaktır. Özellikle Osmanlı tarihyazımı, Türkiye’deki tarih çalışmalarını da etkilemiştir. Osmanlı dönemi tarihyazımına baktığımızda, Büşra Ersanlı’ya göre, yönetici Osmanlılar (padişah, vezirler ve ulema) tarihi yapan ve yazan kişilerdir. Genel anlamda Osmanlı İmparatorluğu’nun tarihsel varlığı, devlet ve iktidar anlayışı, sarayda resmi bir konumu olan Osmanlı tarihçisinin ya da vakanüvisinin dünya görüşünün temelini oluşturuyordu; bu kişi ya da kişiler, padişahlar tarafından içinde yaşadıkları hükümdarlığın olaylarını yazmakla görevlendiriliyordu. Osmanlı yönetiminin ilk birkaç yüzyılında tarihyazımı daha ziyade yöneticilerin hayatlarının ve başarılarının, özellikle de askeri ve siyasal başarılarının bir betimlemesiydi. Tarihyazımında egemen akım, imparatorluk ve başarıları etrafında dönüyordu. Çünkü Osmanlı tarihçisinin zaman ve mekân anlayışı, imparatorluğu, başka ortamlar ve zaman dilimleriyle karşılaştırma yapılacak şekilde geniş tutmamıştır. Ancak Osmanlı tarihyazımının İslam tarih anlayışından etkilendiği de çok açıktır. Fakat İslam tarih anlayışı ile Avrupa’da ya da Hıristiyan teolojisinde hâkim olan tarihyazımı arasında fark vardır. İslam tarih kavramı Avrupa’daki gibi felsefi bir içeriğe sahip değildir. Özellikle Avrupa’daki tarih anlayışında, “Tanrı”nın tarih üzerindeki etkisinin azaltılmasıyla İslam tarih anlayışı ile Avrupa tarih anlayışı arasındaki fark iyice açılmıştır (1996:41-43). Zeki Velidi Togan’ın ifadesiyle, İslam tarih kavramı Allah’ı, “istediğini yapan” bir padişah olarak tanımlıyor ve Allah’ın iradesini tarihin sebepleri olarak görüyordu. Çünkü her şey Allah’ın iradesiyle meydana geliyorsa, Allah her şeyi muayyen bir kanuna göre yapmak istemiştir (1950:157).

Buradan hareketle, Osmanlı tarihçiliğinin temel özelliklerini İlber Ortaylı'nın belirttiği gibi şöyle sıralayabiliriz: (1) Vakanüvisliğin bir memuriyet oluşu; (2) tarihyazımının varolan ideolojiye cevap vermesi; (3) Osmanlı tarihyazımının her şeyden önce bir üslup, bir edebiyat hüviyetinde olmasıdır (1986:420).

Osmanlı tarihinin en önemli özelliklerinden biri edebi eser şeklinde olmasıdır. Ersanlı'ya göre, edebi tarzın belirgin olmasının nedeni, üslubun zenginliği ve birkaç dilin (Arapça, Farsça ve Türkçe) birden Osmanlı tarihyazımında kullanılmasıdır. Hem üslup zenginliği hem de bir kaç dilin tarihyazımında kullanılması, Osmanlı tarihçileri tarafından farklı edebi tarzlarının kullanılmasına yol açmıştır. Bu edebi tarzlar: (1) *Gaza ve gazavatname*: ondördüncü ve onbeşinci yüzyıllarda yazılmış olan savaş ya da askeri zaferlerle ilgili tarihlerdir; (2) *Şehnam.*, onaltıncı ve onyedinci yüzyıllarda destan tarzında ya da düzyazı olarak yazılan resmi vakainamelerdir; (3) *Menakıbname*: kahramanlık ya da halk öyküleri anlamına gelir; (4) *Seyahatname*: coğrafya ve uygarlık tarihi içeren gezi notlarıdır; (5) *Nasihatname*, tarihten ders çıkarmak için yazılmış eserlerdir (1996:44).

Ancak Osmanlı tarih anlayışında hâkim olan (vakanüvisliğin memuriyet oluşu, varolan ideolojiye tarihin cevap vermesi ve edebi tarzının zenginliği) özellikler, Avrupa'daki reform hareketleri ile birlikte değişmiştir. Ersanlı'ya göre, reform dönemi onsekizinci yüzyılın ortalarından sonra hayatın kültürel ve bilimsel yanlarını kucaklayacak bir biçimde gelişmeye başlamıştır. Osmanlı'da kültürel ve toplumsal değişmeler, Osmanlı tarihyazımında da değişimlere neden olmuştur. Reform döneminde Osmanlı matbaası (Müteferrika Matbaası) kurulmuş ve çeviriler basılmaya başlanmıştır. Ondokuzuncu yüzyılda ise, Osmanlı İmparatorluğu'nun

ekonomik, toplumsal ve siyasal koşullarını düzeltmek amacıyla radikal reformlar yapılmıştır. Bu reformlar yeni ve modern bir siyasal iktidarı hedefliyordu. Ancak bunu Avrupa'daki eşdeğerlerine uygun olmayan bir entelektüel geçmişe dayandırmak zorunda kalmışlardır. Bir yandan hem idari hem de siyasi yetkeyi merkeziyetçi bir yerde toplamak, bir yandan kısmi laikleşme ve modernleşme, bir yandan da Batılılaşma esasına oturtulmak istenmişti. Fakat Batı'da siyasi merkezileşme genellikle uzun süreli bir sosyo-ekonomik değişimin sonucu oluşmuştur Hâlbuki Osmanlı toplumunda böyle bir gereksinim askeri yenilgiler, imparatorluktan kopmalar ve ekonomik çöküş nedeniyle hissedilmeye başlanmıştır. Neticede, Osmanlı aydın ve entelektüellerinin Avrupa'nın çeşitli entelektüel akımlarının yarattığı dinamik güçleri izleme telaşı, akımları tam anlamıyla sindirmeden siyasileştirmelerine yol açmıştır. Böylelikle Osmanlı İmparatorluğu'nda reform hareketleri hem "savunmacı" hem de "pragmatik" amaçla yapılmıştır. Çünkü Osmanlı tarihçilerinin Osmanlı tarihini incelemekteki amaçları, imparatorluğun "çöküş"ünü engellemektir. Böylelikle, Batı'nın ulusal tarih anlayışındaki hem romantik hem de pragmatik yaklaşımlar, Osmanlı aydınları ve tarihçilerini de etkilemiştir (1996:46-51).

Osmanlı aydın ve entelektüelleri tarihe bir yandan geleneksel tarihyazımı, bir yanda da Batı'dan aldıkları pozitivist bakış açısıyla bakmaya çalışıyorlardı. Temel hedefleri çokkültürlü Osmanlı tebaasını bir arada tutmaktı. Ancak, Osmanlı entelektüel ve aydınlarının tarihe bakışları Erdem Sönmez'in de belirttiği gibi diyakronik değildir. Avrupa tarihyazımındaki gerçeklikle örtüşme, Osmanlı tarihyazımında, menkîbe, efsane ve rivayet gibi türlerin varlığında somutlaşmıştır. Fakat hem Osmanlı hem de Avrupa tarih anlayışının temelinde yatan "büyük

adamlar” ve siyasi ve askeri olayların anlatılması da her ikisinin benzer yanlarını oluşturmaktadır (2008:99).

### **b) Tarihyazımında Pozitivizm ve Milliyetçi İdeolojinin Etkisi**

Batı’da yapılan araştırmaların temel amacı yeni ideolojik perspektifi pekiştirmek içindir. Ancak Osmanlı İmparatorluğu’nda tarihyazımı duraklamayı engellemek için yapılmıştır. Bu bağlamda Osmanlı entelektüel ve aydınları duraklamayı önlemek için, Batı’da yapılmış çalışmaları çevirmişler ve bu çeviri faaliyetleri ile birlikte, Batı’nın pozitivist epistemoloji ve milliyetçi ideolojisinden etkilenmişlerdir.

Osmanlı aydın ve entelektüelleri, Avrupa’da yapılan tarih çalışmalarının çevirileri ve denemelerini okumuşlardır. Özellikle Avrupalı yazarlar arasında Voltaire, Condorcet, ve Turgot gibi düşünürler okunmuş ve bu düşünürlerin eserlerinde pozitif bilimlerin önemli yer tutması Osmanlı aydınlarını da etkilemiştir. Ancak Avrupa’da ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısına damgasını vuran, tarihin milliyetçi ideoloji ve onunla bağlantılı olan pozitivist yorumundan Osmanlı İmparatorluğu aydınları henüz çok uzaktırlar (Sönmez, 2008:103).

Batı’da Aydınlanma düşüncesindeki “rasyonel” bir toplum düzeninin kurulabilirliği inancı, Levent Köker’e göre, Auguste Comte’un “Üç Hal Yasası”<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Comte “Üç Hal Yasası”yla, insan zihninin önce bir teolojik yorum aşamasından, sonra metafizik ve soyut yorum aşamasından olgun bir *positive* ya da *bilimsel* anlayış aşamasına geçtiğini savunuyordu. *Positive* anlayış ise yalnızca gözlenebilir olgular ve olgularla onların gözleminden çıkarılabilen yasalar arasındaki ilişkilere dayanıyordu; diğer her tür köken, neden ya da amaç araştırması bilim

olarak formüle ettiği pozitivism üzerine kurulmuştur (1998:20). Ancak Doğan Özlem'in de altını çizdiği gibi, Osmanlı aydınları Aydınlanma'nın ve pozitivism epistemolojisiyle pek az ilgiliydiler. Onlar ilgilerini, hemen hemen tamamen, Aydınlanma'nın ve pozitivism siyaset öğretisi üzerine yoğunlaştırdılar. Çünkü Osmanlı'nın geleceği hiç de parlak görünmüyordu; devleti kurtarmak ve ona yeni bir "nizam" vermek gerekiyordu. Bunun için, Fransız etiketli bilim ve siyaset öğretilerinin sözcülüğünü yaptılar. Comte'un "sosyoloji"si ve özellikle "pozitif siyaset sistemi" Osmanlı aydınları ve entelektüelleri tarafından temel başvuru kaynaklarıydı. Osmanlı aydınları ve entelektüelleri, Guizot, Jaures, Thiers ve Taine gibi düşünür ve tarihçileri izliyorlar, pratikte Fransız siyasetçilerinin görüş ve yöntemlerini taklit ediyorlardı (2002:458). Ersanlı, örneğin Ahmet Cevdet'in çok bilinen *Cevdet Tarihi* adlı kitabının, Michelet gibi romantik-ulusçu ile Taine gibi pozitivist-ulusçu tarihçilerin etkisi altında kalmış olduğunu söylemektedir. Aynı şekilde, Namık Kemal de başka bir Fransız tarihçi ve siyasetçi olan Guizot'dan etkilenmiştir (1996:53).

Böylelikle pozitivist epistemoloji benimsenerek sürdürülen tarihyazımı hem pragmatik hem de savunma amacıyla yapılmıştır. Bir yandan merkezi yetkeyi meşrulaştırma çabaları söz konusuysen, bir yandan da çökmekte olan bir imparatorluk kurtarılmak istenmiştir. Ancak kendi siyasal yetkelerini "sorgulayan" Osmanlı tarihyazımında nasihatname gibi zengin bir tarihyazımı tarzı olmasına rağmen, Ersanlı'nın da belirttiği gibi, bu zenginlik Cumhuriyet dönemi tarihyazımına yansımamıştır. Eleştirel bakıştan uzak siyasal çözümleme düzeyi, Cumhuriyetin ilk

---

öncesiydi. Ancak Comte'un pozitivismi bir bilgi kuramından ibaret değildi, aynı zamanda bir tarih planı ve toplumsal reform programı idi (Williams, 2005:288).

dönem tarihçiliğinde devamlılık göstermiştir (1996:59). Bu çerçevede Cumhuriyetin ilk yıllarındaki tarih anlayışını Avrupa'daki Rankeci tarihyazımının ilk dönemine benzetebiliriz. Pozitivist bir epistemoloji ışığında, tarihsel olguları (belgeler, dökümanlar vb) kendi siyasal yetkelerini meşrulaştırmak için kullanmışlardır.

Türkiye'de modern tarihin ortaya çıkması ve kurumsallaşması Osmanlı tarihyazımı izlerini taşımaktadır. Bununla birlikte, dönemde hâkim olan pozitivism düşüncesi ve milliyetçilik ideolojisi de önemli bir etkidir. Milliyetçi ideoloji ve pozitivist epistemoloji çevresinde oluşan düşünce hareketi, Türkiye'de toplumun hemen her alanını etkilemiştir.

Fatma Müge Göçek'e göre, resmi Osmanlı tarih, edebiyat ve eğitim görüşleri din ve mezhep temelinde bir ayırım yapmadan çokuluslu bir devleti çöküşten kurtarmayı amaçlayan Osmanlılık düşüncesi üzerine temellenmişti. Ancak Osmanlılık, ortaya çıkmaya başlayan etnik milliyetçiliklerin ve kutuplaşan sosyal grupların karşısında ayakta kalmayı başaramamıştır (2003:70).

Ancak Osmanlı'nın aksine Türkiye'nin ulus-devlete giden yolda modernleşme ve aynı anlama gelmek üzere Batılılaşma girişimi, pozitivist bir "dünya değiştirme" projesiyle el ele gitmesi bağlamında, şüphesiz ondokuzuncu yüzyıl sonlarında cereyan eden siyasal gelişmelerin etkisiyle modernleşme, uluslaşma ve milliyetçilik çerçevesinde düşünülmüştür (Sönmez, 2008:109). Bu bağlamda, Türkiye'de modern tarih çalışmaları Batılılaşma ya da çağdaşlaşma olgusuyla tam anlamıyla paralellik göstermektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nun Cumhuriyet oluşu ya da imparatorluk tebaasının ulus oluş süreci aynen tarihçiliğe yansıtılmıştır.

Batılılaşma ya da çağdaşlaşma olgusu, klasik Osmanlı vakanüvisliğinin “kapalı ve sınırlı tarih görüşü”nü materyalist bir nedensellik anlayışı içeren modern tarihyazımına doğru genişletmiştir. Bununla birlikte, onsekizinci yüzyılın sonu ve ondokuzuncu yüzyıl başlarının kültürü ve siyasal ideolojisinde tarih bilgisi ve bilinci önemli bir yere sahiptir. Çünkü egemen uluslar, egemenliklerinin kaynağını ve meşruiyetini, esir uluslar ise özledikleri özgürlüklerinin gereğini ve haklılığını tarihlerin ihtişamı ve o şanlı tarihin kendilerine verdiği misyonla açıklamak istemişlerdir ve bu dönemin ulusalcılığı, ulus hakları için mücadeleye tarihyazımı ile başlamıştır (Berktaş,1983b:26-27).

Bunun doğal bir sonucu olarak, Türkiye’deki tarihyazımı milliyetçi bir ideolojik çerçeve içerisine oturmuştur. Bu perspektifte, Türkiye’de modernleşme ya da Batılılaşma, uluslaşma ve milliyetçilik çerçevesi içinde Ziya Gökalp’in söyledikleri önemli bir yer teşkil eder. Çünkü Orhan Koçak’ın ifade ettiği gibi, modernliğin sahnesine İngiltere ve Fransa’ya oranla geç çıkan toplumlarda “tarihsel gecikmişlik” duygusu vardır ve Türkiye Cumhuriyeti’nin kültür politikalarından tutun da kurumsal yapılanmalarının her alanında derin bir tedirginlik ve bu tedirginliğe karşı geliştirilen psikolojik, düşünsel ve kurumsal savunma mekanizmaları “tarihsel gecikmişlik” duygusuyla belirmiştir. Ancak bu gecikmişlik duygusunun yarattığı tedirginlik ile oluşan içsel bölünmeye Ziya Gökalp’in “hars ve medeniyet” sentezi cevap vermeye çalışmıştır (2001:371-374). Gökalp’e göre,

Garp medeniyetinin her yerde şark medeniyetinin yerine kaim olması, tabii bir kanun olunca, Türkiye’de de bu ikame hâdisesinin vukuu zarurî demektir. O halde, şark medeniyeti, behemahal ortadan kalkacak, onun yerine bir taraftan İslâm diniyle beraber bir Türk harsı, diğer taraftan da garp medeniyeti kaim olacaktır. İşte Türkçülüğün vazifesi, bir taraftan yalnız halk arasında kalmış olan Türk harsını arayıp bulmak, diğer

cihetten garp medeniyetini tam ve canlı bir surette alarak milli harsa aşılacaktır (1976:40).

Hem Batı algısını hem de milliyetçilik teorisini hars ve medeniyet ayrımı üzerine kuran Gökalp'in temel sorunu, modernlik bağlamında milliyetçilik ideolojisini kendi ulusal egemenlik projesi ile bağdaştırabilmektir. Bu nedenle, Batı'dan alınacak öğeler yalnızca maddi kültür alanıyla, yani bilimsel ve teknolojik bilgilerle sınırlı bırakılmamalıdır. Kültürün manevi özü Batı tarafından 'kirletilmemelidir' (Ünüvar, 2003:32). Böylelikle Cumhuriyetin ilk yıllarında tarih algısı, hars ve medeniyet ayrımı üzerinden milliyetçi bir zemine yerleştirilmeye çalışılmıştır.

Burada döneme hâkim olan milliyetçilik ideolojisi üzerine bir parantez açmak gerekir. Avrupa'da milliyetçilik anlayışı farklı dönemlerde farklı amaçlar için kullanılmıştır. Edward H. Carr(1999)'a göre, milliyetçiliğin oluşumunda birinci dönem, Fransız Devrimi'nin izlerini taşır. Bu dönemde merkantilizmin etkisiyle "bırakınız yapsınlar" anlayışı yaygındır. Merkantilizm içte, Orta Çağ düzeninin tek biçimciliğinin temelini oluşturan ekonomik içe kapalılığı, yerel pazarları ve kısıtlayıcı düzenlemeleri ortadan kaldırmaya, devleti ekonomik birim haline getirmeye ve kendi topraklarının her yerinde ticaret ve manüfaktür alanlarındaki mutlak otoritesini dayatmaya; dışta ise, devletin zenginliğini ve dolayısıyla diğer devletler karşısındaki gücünü arttırmaya çalışıyordu. Fakat yine bu dönemde milliyetçiliğin temelinde yatan "tek ülke, tek din" olgusunda ulusal ve bireysel amaçlar kralın liderliğinde toplanıyordu. Milliyetçilik bu dönemde aynı dil ve kültür etrafında yeni yeni varolmaya çalışıyordu (16-17). Milliyetçiliğin yükselişinde ikinci dönem, Napoleon'dan Birinci Dünya Savaşı sonrasına kadar uzanan dönemi

kapsamaktadır. Bu dönemde ulus, tek bir hükümdarın kişiliğinde somutlaştırmış ve liberal demokrasi anlayışı ve merkantilist politikaların tam anlamıyla topluma yansınmasıyla birlikte milliyetçilik ticaretle birlikte anılmıştır (19-20). Milliyetçiliğin yükselişinde üçüncü dönem ise, Birinci ve İkinci Dünya Savaşı arasına tekabül etmektedir. Bu dönemde, milliyetçilik siyasal alandan ekonomik alana yayılır. Ulusal sınırlar çizilerek, ulus toplumsallaştırılmış ve ekonomik politikalar uluslaştırılmıştır. Böylelikle milliyetçiliğin coğrafi alanı da genişlemiştir. Bu dönemde oluşturulan ulusal politikanın başlıca amacı, artık sadece düzeni korumak değil, ulusun bireylerini refaha kavuşturmak ve kendi yaşamlarını devam ettirebilmeleri için, ücretlerin ve istihdamın ulusal politikanın ilgi alanına girmesini ve eğer gerekirse diğer ulusal politikalara dayatılmasını getirmektir. Bu da işçinin ulusal politikalara ilgi duymasını sağlamıştır (32-33). Ancak Osmanlı'nın son zamanlarında ve Cumhuriyetin ilk yıllarındaki milliyetçilik anlayışı, Carr'ın sınıflandırmasında birinci döneme tekabül etmiştir. Yani tek ülke, tek dil, tek din temelinde ve tek bir kişinin yetkisinde ya da liderliğinde toplanılması hedeflenilmiştir.

## 2) TÜRKİYE’DE TARİHÇİLİĞİN KURUMSALLAŞMASI

Avrupa’da tarihin profesyonel bir disiplin olarak ortaya çıkması ve kurumsallaşması ondokuzuncu yüzyılda gerçekleşirken, Türkiye’de tarihin kurumsallaşmasının, uygun şartların oluşmasıyla birlikte, 1908 Devrimi’ni takip eden dönemde gerçekleştiğini söylemek mümkündür (Sönmez, 2008:117). Benzer şekilde Mustafa Oral’ın da ifade ettiği gibi, ondokuzuncu yüzyılın başlarında Avrupa tarihçiliğinin bilimsel bir düzeye ulaştığı, üstelik yeni yönelimler içine girdiği bir dönemde, Osmanlı tarihçiliğinin bu seviyeye henüz ulaşmadığı görülmektedir. Osmanlı tarih yazarları, İkinci Meşrutiyet dönemine kadar bilimsel nitelikte bir tarihsel eseri ortaya koyamamıştır. Türkiye’de bilimsel tarihçilik bu yeni dönemde görülmeye başlanmıştır (2006:73).

Bu dönemde tarih çalışmaları için oluşturulan kurumlar, Türkiye’de tarih çalışmalarının kurumsallaşmasına öncülük etmiştir. Abdurrahman Şeref öncülüğünde 1909’da kurulan *Tahrir-i Osmani Encümeni*; Ahmed Mithat, Veled Çelebi, Necip Asım ve Yusuf Akçura öncülüğünde 25 Aralık 1908’de kurulan *Türk Derneği*; bunu takiben 14 Mart 1913’de kurulan *Türk Birliği Derneği*, *Asar-ı İslamiye ve Milliye Tedkik Ecümeni (Encümen-i Tedkik)* ve *Türk Yurdu* dergisi Türkiye’de tarih çalışmalarının kurumsallaşmasını sağlamıştır (Sönmez, 2008:118-122). Daha sonra bu kurumsallaşma, Berktaş’ın ifade ettiği gibi, resmi tezlerin ve örgütlenmenin gelişmesiyle elele yürümüştür. Resmi tezlerin gelişmesi, örgütlenmenin itici gücü olmuştur. Böylelikle, eski *Tarih-i Osmani Encümeni*’nin devamı olan *Türk Tarih Encümeni*’nin, 6 Temmuz 1927’de İstanbul’da Darülfünun binası içinde, Fuat Köprülü’nün başkanlığı altında yeniden örgütlenmesinin ardından, Nisan 1930’daki

Altıncı Türk Ocakları Kurultayı'nda, Merkez Heyeti'ne bağılı onaltı kişilik *Türk Ocağı Türk Tarihi Tektik Heyeti*'ne teşkil etmiştir. Bir yıl sonra Türk Ocakları'nın kapanması üzerine, bu heyetin 15 Nisan 1931'de *Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti*'ne dönüşmesine ve bu cemiyetin adını Atatürk'ün *Türk Tarih Kurumu* yapmasıyla son kurumsal halini almıştır (1983a:2463).

Ancak Cumhuriyet'in ilk döneminde bilimsel anlamda tarih çalışmaları gerçekleştirilip bunlara kurumsal bir hüviyet kazandırılmaya çalışılmasına rağmen, Ortaylı'nın da ifade ettiği gibi, Türk tarihçiliğinin Türkiye tarihçiliği olmaktan çok, romantik bir yaklaşımla Asya bozkırlarına uzandığı ve efsanevi açıklamalara başvurduğu yine bu dönemde tekrarlanmıştır. Dönem boyunca, ulusalcı bir iklimin Türk tarihyazımını etkisi altına aldığı, bunun bazen bir moda olduğu gerçektir. Gene dönemin ulusalcıları, onsekizinci yüzyıldan beri kökünü ve üslubunu tarihsellikte ve tarihçilikte aramışlardır. Onsekizinci yüzyıl sonu ve ondokuzuncu yüzyıl başlarının kültürü ve siyasal ideolojisinde tarih bilgisi ve bilinci önemli bir yere sahip olagelmıştır. Çünkü egemen uluslar ve esir uluslar meşruiyetlerini tarihin kendilerine verdiği misyonla açıklamak istemişlerdir. Böylelikle, dış dünya şartlarının zorlanması, irili ufaklı Avrupa uluslarının aşırı ulusalcı tarih tezlerinin benimsenmesine neden olmuştur. 1930'lar Türkiye'sinin bu atmosfer dışında kalması için bir neden yoktu. Yeni bir ulusal devlet, ulusal tarihçilik yapmaya çalışmıştır (Ortaylı, 1997:136-138).

Benzer şekilde Salih Özbaran'ın da ifade ettiği gibi, Türk tarihçiliği Cumhuriyet dönemine, Osmanlı Devleti'nin son zamanlarında İslam birliğini savunanların ve Türk ırkının bütünleyiciliğini esas alanların fikirleriyle girmiştir. Bu

fikirler Atatürk döneminde, özellikle 1930'lu yıllardaki yaklaşımlarla ve Türk Tarih Kurumu'nun önderliğiyle Anadolu tarih araştırmacılığının temel konusu olmuştur (1995:456).

Türk tarih çalışmaları daha sonraki süreçte kurumsallaşmış resmi tarih tezinin eleştirilmesi ve eksik yönlerinin ortaya çıkarılmasıyla uğraşmıştır. Bu konuda önemli bir tarihçi Fuat Köprülü'dür. Berktaş'ın da ifade ettiği gibi, Fuat Köprülü 1930'ların resmi tarih tezini olgun bir biçimde kavramaya yönelmiştir. Köprülü'nün yaptığı çalışma titiz belgencilikten, metin tenkidinden ya da "bütün incelemelerin o zamana kadar yapılan işlerin dikkatle gözden geçirilmesiyle başlaması"ndan daha fazla bir şeydir. Köprülü'nün çalışması öncelikle, materyalist bir düşünme yöntemi ve çok geniş bir kültür birikiminden hareketle "karşılaştırmalı tarih" üzerine kurulmuştur. Köprülü tarih metodolojisinde ilk olarak parça ile bütün arasında doğru bir ilişki kurmuştur. İkinci olarak, bir olguyu bir anormallik veya tamamen özel ve benzersiz bir olay olarak değil, tam tersine genel akışın çok önemli bir bölümü veya merhalesi olarak görmüştür. Bunu için Köprülü, "tarihi tekâmül" fikrini ortaya atmıştır. Bu fikre göre, her şey bir gelişme ve değişme içerisinde. Köprülü bu bakış açısını *Annales* ekolü temsilcilerine (Lucien Febvre ve Marc Bloch) borçludur. *Annales* ekolü temsilcilerinden Marc Bloch için tarih her şeyden önce değişimin bilimidir. Aynı şekilde Köprülü de tarihinin görevinin, herhangi bir toplumun belirli bir zaman ve mekân içindeki sürecinin sebeplerini açıklaması gerektiği olduğunu öne sürmektedir (1983b:81-85).

Gene Berktaş'a göre, Köprülü'nün çeşitli disiplin ve çağları kucaklayan çok geniş ilgi alanı kendisini izleyen diğer tarihçilerde parçalanmaya uğramıştır.

Köprülü'nün radikal, Aydınlanmacı bir milliyetçi tarihyazımı için ifade ettiği sınırların ötesinde ve 1930'ların ikinci yarısından bu yana Türkiye'de esen çeşitli dış rüzgârlar (önce Almancılık, sonra Amerikancılık) ile derinleşen sınıfsal ayrışmalar (Türk – İslam sentezi, sanayileşme ve işçileşme) ortamında, Türk tarihçilerinden bazıları aşırı Orta Asyacı bir ırkçılığa savrulmuşlar, bazıları ise, tarihimizdeki bütün halk hareketlerini lanetleyen devlet fetişizmi çizgisine oturarak, adlarına sahip çıktıkları Yusuf Akçura ve Fuat Köprülü'den uzaklaşmışlardır. Ve bazı tarihçiler tarafından da “Türk – İslam sentezi” fikri, geçmiş tarihimizin açıklanması olmaktan çıkıp, çağdaşlaşmaya karşı Ortaçağ değerlerine sığınmayı sürdürmenin gelenekçi sloganı haline gelmiştir (1983a:2469).

Türkiye'de Köprülü'nün öncülüğünü yaptığı sosyal tarih tartışmaları daha sonra, Osmanlı toplumunun “feodal olup olmadığı” görüşü üzerine odaklanmıştır. Bir kısım tarihçiler (özellikle Ömer Lütfi Barkan ve Halil İnalçık) Osmanlı'nın feodal bir toplum olmadığı üzerinde yoğunlaşırken, Osmanlı tarihyazımına Marksist bir yorum getirmek iddiasıyla ortaya çıkan ve büyük çoğunluğunu aslen tarihçi olmayıp iktisat ve sosyoloji, en fazla da doğrudan siyaset kökenli olan tarihçiler (özellikle Sencer Divitçioğlu, İdris Küçükömer, Doğan Avcıoğlu, Hikmet Kıvılcımlı, İsmail Cem, Kemal Tahir, Asaf Savaş Akat, Çağlar Keyder), Osmanlı'nın feodalizmden ayrı ve farklı bir “Asya Tipi Üretim Tarzı” sistemine sahip olduğu üzerinde durmuşlardır (Berktaş, 1983a:2470).

Osmanlı tarihi nasıl yazılmalıdır? üzerine odaklanan Türkiye'deki tarihçilerin bir kanadı Osmanlı'nın sosyo-ekonomik tarihi üzerinde odaklanırken, bir kanadı da pozitivist aydınlanmacı bir yaklaşımla Osmanlı tarihi üzerine yoğunlaşmışlardır.

Özellikle bu tartışmaların yoğunluklu olarak 1970’lerde yapılması bir tesadüfün sonucu değildir. Oktay Özel ve Gökhan Çetinsaya’ya göre, Avrupa’da gelişen “sosyal tarih” yazımının birikim ve açılımları, Fransız Annales Okulu üzerinden ABD’ye taşınmış ve burada Immanuel Wallerstein’in neo-Marksist çizgisiyle birleşerek, Marksist üretim tarzı tartışmaları içinde ağırlığını koruyan Asya Tipi Üretim Tarzı yaklaşımı ile Wallerstein’in geliştirdiği Kapitalist Dünya Sistemi yaklaşımıyla sentezlenmiştir (2002:9).

Huri İslamoğlu ve Çağlar Keyder’in, ABD’de yaptıkları araştırmaları Wallerstein’in yaklaşımıyla birleştirmesi, ABD’de Binghamton Üniversitesi’nde kurulan Fernand Braudel Center’in dergisi *Review*’un ilk sayısında Osmanlı tarihine yer açması, Osmanlı tarihçiliği ve genel anlamda tarihyazımının gelecek gündemini de belirlemiştir (Özel ve Çetinsaya, 2002:8).

İslamoğlu ve Keyder’e göre, Osmanlı tarihi, Asya Tipi Üretim Tarzı’nın (ATÜT) hâkim tarz olduğu bir dünya imparatorluğundan kapitalizmin dünya ekonomisi içinde periferi durumuna geçişi anlatacak şekilde yazılmalıdır (1977:49). İslamoğlu ve Keyder, Osmanlı’nın ATÜT tarzına sahip olduğunu ve zamanla Kapitalist Dünya Sistemi içerisinde gerilediğini ve bu sistemin periferisinde olduğunu vurgulamak istemişlerdir. Osmanlı tarihinin de bu şekilde değerlendirilmesi gerektiği kanaatindedir. Ancak onların bu yaklaşımına itirazlar yükselmekte gecikmemiştir. Özellikle Türkçesi *Toplum ve Bilim* dergisinin birinci sayısında yayımlanan bu yazıya yanıt, derginin dördüncü sayısında Toktamış Ateş’ten gelmiştir. Ateş’e göre, Osmanlı’da Asya Tipi Üretim Tarzı hâkimdir. Feodal bir sistem olduğu da kabuldür. Ancak Osmanlı kapitalist dünya ekonomisinin

periferisi durumuna düşmemiştir (1978:96). Ateş, yazısının ilerleyen kısımlarında İslamoğlu ve Keyder'in yeterli bir şekilde Osmanlı kaynaklarını sağlıklı bir şekilde taramayıp ve yeterli argümanları oluşturmadığı konusunda eleştirmiştir (1978:97-101).

Bu tartışmaların yanı sıra, Türkiye'deki akademik Osmanlı tarihçiliği bir kanadıyla Ömer Lütfi Barkan – Halil İnalçık – Mustafa Akdağ çizgisinde sosyo-ekonomik tarih yönünde gelişirken, Türk Tarih Kurumu çevresinde odaklanan Cumhuriyet'in ilk tarihçi kuşağından Enver Ziya Karal ve Bekir Sıtkı Baykal önderliğinde bir grup tarihçi de, İstanbul'da Reşat Kaynar ve Tarık Zafer Tunaya gibi isimlerin katılımıyla birlikte pozitivist aydınlanmacı bir yaklaşımla son dönem Osmanlı tarihine yoğunlaşmışlardır (Özel ve Çetinsaya, 2002:9-10).

Türkiye'de tarihyazıcılığı 1980'lerde önemli bir değişikliğe uğramış, metodolojik ve kuramsal olarak yeni bir alana kaymıştır. Özel ve Çetinsaya'ya (2002) göre 12 Eylül 1980, Türkiye'nin yakın siyasi ve toplumsal hayatında önemli değişiklikler yaratmıştır. Bu tarihle birlikte sivil siyaset devre dışı kalmış, kurulan askeri rejimin baskıcı politikalarının yeni oluşturduğu kurumlar vasıtasıyla bütün topluma dayatmaya çalışmıştır. Oluşturulmaya çalışılan resmi ideoloji çabalarına, söylemin doğası bir taraftan laik pozitivist (aydınlanmacı) diğer taraftan da muhafazakar milliyetçi-maneviyatçı bir kesim damgasını vurmaya çalışmış, ilki “Atatürkçülük” ikincisi de “Türk-İslam Sentezi” şeklinde tezahür etmiştir (11). Bu bağlamda 1980'lerin özellikle ilk yarısında yaşanan devlet baskısı ve bu çerçevede oluşturulmaya çalışılan devletçi-milliyetçi söylem Cumhuriyet dönemi tarihi üzerinde resmi tarih tezlerinin yeniden şekillenmesi ve canlanmasına yol açmıştır.

Diğer yandan gene aynı söylem Osmanlı'ya ve hatta Orta Asya Türk tarihine kadar uzanan tarih ve coğrafyayı “millileştirme”ye girişmiştir (13). Gene bu dönemde bilimsel ve entelektüel etkinliğin ekseninin üniversite dışına kayarak açıkça kamuya dönük bir üretim yapması ve milli davaların (Ermeni ve Kürt sorunu) yarattığı ortam, 12 Eylül baskısına karşı toplumun değişik kesimlerinde ortaya çıkan baskıyla birleşince, 1980'lerde Türkiye'de resmi tarih-alternatif tarih tartışmalarının yapılmasına neden olmuştur. Bu çerçevede yakın tarih, yani Cumhuriyet'in ilk dönemi bu tartışmanın konusu olmuştur. Bu gelişmeler ve özellikle Ermeni sorununun Türkiye'deki tarihçiliğe en büyük katkısı, Osmanlı arşivinin daha geniş ölçüde açılması ve arşivdeki çalışma ortamı ile imkânlarının geliştirilmesi olmuştur. Böylelikle Osmanlı arşivi, tarihinde eşi görülmedik ölçüde bir yerli ve yabancı kitleye açılmış ve hizmet vermiştir. Arşivlerde istihdam edilen uzmanlara yüksek lisans ve doktora imkânı tanınarak, arşivin karmaşık zenginliğini herkesten daha iyi kavrayan birçok genç tarihçi 1990'lardan itibaren büyük şehir ve taşra üniversitelerinde öğretim görevlisi olarak yer almaya başlamış ve arşiv üzerinde yapılan araştırmaların artması ile düzenli olarak arşiv belgelerinin yayınlanması sağlanmıştır (14).

Ancak Osmanlı arşivlerinin açılması olumlu bir gelişme gibi gözükse de, üniversitelerde akademik kadroların birdenbire beş-on kat artmasına, sosyal bilimlerde ve tarih çalışmalarında kalitenin ve niteliğin düşmesine neden olmuştur. Bunun yanı sıra, yetişmiş tahlil yapacak kadroların azlığı sebebiyle biranda “belge fetişizmi” ortalığı sarmıştır. Kuşkusuz arşivlerin açılmasında en kazançlı çıkan belli bir çalışma ve metodolojisi ile yetiştirilmiş olan Batılı araştırmacılar olmuştur (Koloğlu, 1996:1355).

Aynı zamanda 12 Eylül 1980 askeri darbesi sonunda ortaya çıkarılan gerek Yükseköğretim Kurulu gerekse Türk Tarih Kurumu ve Türk Dil Kurumu'nun hükümete bağlı Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurulu'na dönüştürülmeleri ve tarihin o günkü rejimine hizmet ettirilmesi sosyal tarih çalışmalarında derin yaralar açmıştır. YÖK, üniversitelerde tarihin stratejisini hazırlarken, üniversiteler de tarihi, ülkeyi içine düştüğünü sandığı sol ve parçalayıcı hareketlerin panzehiri olarak kullanmanın yollarını aramış, milli tarihin biricikliğini/benzersizliğini kanıtlama stratejilerini hazırlamıştır (Özbaran, 1996:1358). Bununla birlikte, 1980'li ve 1990'lı yıllardaki tarih çalışmalarının en belirgin özelliklerinden birini, Özbaran'ın da ifade ettiği gibi, “vesika” üretimi ile “teori” fakirliğinin çatıştığı dönemler olarak algılamak yerinde olabilir (1996:1359). Daha öncede belirttiğimiz gibi, aslen tarihçi olmayıp tarihyazımına teorik bir açılım getirmeye çalışanlar ile akademik tarihçiler Osmanlı tarihi nasıl yazılmalıdır? üzerinde odaklanırken, belge ve teori arasındaki farkı da göstermeye çalışmışlardır; ve bir anlamda da teorik bir çerçeve ışığında belgeleri yorumlamışlardır diyebiliriz. Gene daha önce arşivlerin açılmasında vurguladığımız gibi, teorik ve metodolojik bilgiye sahip Batılı araştırmacıların arşivleri en iyi şekilde kullanması da bu açıdan önemlidir.

1990'lı yıllarda özel sektörün gelişmesiyle vakıf üniversitelerinin lisans ve yüksek lisans programlarında tarih bölümleri oluşturulmuştur. Bu bölümler kendini kanıtlamış tarihçiler tarafından kurulmuştur. Örneğin Bilkent Üniversitesi ABD'den getirdiği Halil İnalçık'a, Bilgi Üniversitesi Mete Tuncay'a, Sabancı Üniversitesi Halil Berktaş'a tarih bölümlerini kurdurmuştur. Vakıf üniversitelerinde istihdam edilen Türkiye tarihçiliğinin en eleştirel kadrolarına kapı açması, devletten gelecek ideolojik müdahale karşısında akademik özelliklerine ciddi bir şekilde sahip

çıkılmasını sağlamıştır (Özel ve Çetinsaya, 2002:26). Böylelikle 1980 darbesi ile oluşturulmuş resmi tarih anlayışına karşı alternatif tarihçilik de kendine çalışma alanı bulmuştur.

Türkiye'deki tarih çalışmalarının özellikle son çeyrek yüzyılını Özel ve Çetinsaya'nın da ifade ettiği gibi, arşivlerin yeniden yapılandırılması, yeni tarih bölümlerinin açılması ile içe kapanma ve yükselen standartlar ile dışa açılma şeklinde bir sıra takip ettiğini söyleyebiliriz (2002:31). Bunun yanı sıra akademinin dışında oluşturulmuş, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı'nın 1990'lı yıllarda öncülük ettiği ve gerçekleştirdiği kongrelerle, yayınlarla, seminerlerle; pek çok yayınevinin bağımsız girişimleri sonucu ortaya çıkan tarih incelemeleriyle Türkiye'de tarih çalışmalarının ufku genişletilmiştir (Özbaran, 1996:1359). Sosyal tarih çalışmaları daha da önem kazanmıştır.

## B) TÜRKİYE’DE SİNEMA TARİHYAZIMI

Türkiye’de sinema tarihyazımından söz edilince ilk akla gelen kişi Nijat Özön’dür. Özön’ün *Türk Sineması Tarihi (Dünden Bugüne)*\* (1962a) adlı kitabı, Türkiye’de sinema tarihyazımının temel kaynağı olarak görülebilir. Çünkü onun Türk sineması tarihi bölümleştirmeleri daha sonraki Türk sinema tarihi yazarlara kaynaklık etmiştir. Âlim Şerif Onaran, Oğuz Makal gibi Türk sineması tarihçileri, benzer şekilde Özön’ün *Türk Sineması Tarihi* kitabındaki gibi kendi çalışmalarını bölümleştirmişlerdir. Ancak bu bölümleştirme her ne kadar Özön’ün sinema tarihyazımı gibi sistemleştirilmişse de aralarında “farklılıklar”dan daha ziyade benzerlikler vardır.

Özön her ne kadar Türk sineması tarihyazımında öncü bir kişi olsa da, Özön’den önce Türk sinema tarihi de yazılmaya çalışılmıştır. Yalnız bu çalışmalar sadece Türk sineması hakkında bilgi vermemekte, genel olarak dünya sinemasından da bahsetmektedir. Sedat Simavi’nin *Sesli Sessiz ve Renkli Sinema*\*\* (1931) ile Mühendis Nüvit Osman’ın *Işıktan Doğanlar*\*\*\* (1934) adlı kitapları genel olarak sinemadan sinemanın ne olduğunu anlatan betimleyici çalışmalardır. Rakım Çalalpa’nın Yerli Film Yapanlar Cemiyeti’nin *Filmlerimiz* (1946) adlı broşürünün içindeki *Türkiye’de Filmcilik*\*\*\*\* başlıklı metni, Nurullah Tilgen’in *Yıldız* (1953)

---

\* N. Özön, *Türk Sineması Tarihi (Dünden Bugüne) 1896-1960*, Artist Reklam Ortaklığı Yayınları, 1962.

\*\* S. Simavi, *Sesli Sessiz ve Renkli Sinema*, Kanaat Kütüphanesi:İstanbul, 1931.

\*\*\* N. Osman, *Işıktan Doğanlar*, yayınevi belirtilmemiş, 1934. Kitabın kendisine ulaşılmamıştır.

\*\*\*\* R. Çalalpa, *Türkiye’de Filmcilik*, Yerli Film Yapanlar Cemiyeti içinde, 1946.

sinema mecmuasında *Türk Filmciliği Düünden Bugüne 1914-1953*\* ile tekrardan *Yeni Yıldız* (1956) dergisinde yayınladığı *Bugüne Kadar Türk Filmciliğimiz*\*\* adlı metinleri ve Zahir Güvemli'nin *Sinema Tarihi*\*\*\* (1960) adlı kitabında *Türkiye'de Sinema* başlıklı bölümü, Özön'den önce ilk Türk sinema tarihi denemeleridir.

Özön'ün Türk sinema tarihini nasıl ele aldığını değerlendirmek açısından bu bölümde, Özön'den önce ve sonra Türk sinema tarihinin nasıl değerlendirildiğine bakmamız gereklidir. Böylelikle Özön'ün Türk sinema tarihini yazarken hangi kaynaklara başvurduğunu ve nasıl yararlandığını görebiliriz. Bununla birlikte Özön'ün çalışması, kendinden önce yayınlanmış Türk sineması tarihi denemelerine nazaran ilk ciddi denemedir diyebiliriz. Bunun nedeni, Özön'ün yaptığı çalışmasında filmler ve yönetmenler hakkında bilgi vermenin yanı sıra, Türk sinemasının sosyal ve ekonomik yanını da değerlendirmeye çalışmasıdır. Özön'ün Türk sinemasına dair kendi değer yargılarını bir kenara bırakırsak, yaptığı çalışma o dönem içerisinde büyük bir ilgi uyandırdığı açıktır. Ancak bu ilgi, daha önce de vurguladığımız gibi, kendinden önce yapılmış çalışmalara nazaran Türk sineması tarihi üzerine ilk ciddi deneme olmasından kaynaklanmaktadır.

---

\* N. Tilgen, *Türk Filmciliği Düünden Bugüne 1914-1953*, Yıldız dergisi, 1953, sayılar:30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37.

\*\* N. Tilgen, *Bu Güne Kadar Filmciliğimiz*, Yeni Yıldız dergisi, 1956, sayılar: 36, 37, 38, 39, 41, 42, 44.

\*\*\* Z. Güvemli, *Sinema Tarihi*, Varlık Yayınları, 1960.

## 1) NİJAT ÖZÖN'DEN ÖNCE TÜRK SİNEMA TARİHYAZIMI

Özön'den önce sinema çalışmaları, onun yapmış olduğu çalışmalara nazaran, kaynakça gösterilmeden, yazarın kendi betimlemelerinden oluşan ya da sinema üzerine yapılmış başka çalışmalardan esinlenerek yapılmış veya özetlenerek çevrilmiş metinlerden oluşmaktadır. Bu metinler hiç kuşku yok ki, -yazılanların doğruluğunu bir tarafa bırakırsak- Türk sineması hakkında kısmen de olsa betimleyici bilgiler vermektedir. Aynı zamanda yapılan bu çalışmalar daha sonraki Türk sineması tarihi çalışmalarına kaynaklık etmiştir. Ancak Türk sineması üzerine oluşturulmuş bu metinler, daha sonra yapılan çalışmalara kaynaklık etmesinin yanı sıra, bazı spekülasyonlara da neden olmuştur. Özellikle Türk sinemasının ilk dönemleri üzerine yapılan çalışmalarda, dönemi anlatan yeterli belgelerin olmaması ve dönem ile ilgili kaynakların kişisel gözlemlerden oluşması, bu dönem üzerinde değişik tartışmaların yapılmasına yol açmıştır.

Bu çalışmalardan biri Sedat Simavi'nin çalışmasıdır. Simavi'nin çalışması Özön'den önce yapılmış ilk çalışmadır. Simavi'nin *Sesli Sessiz ve Renkli Sinema* (1931) adlı kitabı, Türk sinema tarihini anlatan bir kitap değildir. Sinemanın nasıl ortaya çıktığını anlatan bir kitaptır. Simavi çalışmasında, filmin alıcıya girmesinden projeksiyon makineleri ile perdeye yansıtılmasına kadar hangi aşamalardan geçtiğini anlatmaktadır. Simavi çalışmasında, projeksiyon makineleri, dönemin film şeritlerinin özellikleri, filme hareketin nasıl aktarıldığı, hızlı ve yavaş çekimin nasıl sağlandığı ve projeksiyon makinesinin filmi nasıl perdeye yansıttığını bahsetmektedir. Ayrıca, bir eserin nasıl senaryolaştırılıp sahneye konulduğu ile kitabının ilerleyen bölümlerinde, sinemanın uygulama alanları, renkli filmler, portatif

kameralar, sesli filmler, sinemanın geleceği, yıldızlar ve sinema ile tiyatro arasındaki ilişkiyi ele almıştır (1931:7-62). Simavi'nin de ifade ettiği gibi bu çalışma, sinema alanında bir boşluğu doldurmak için hazırlanmıştır. Ona göre, herkes sinemayı sever, ama pek çok kimse seyrettiği filmin nasıl meydana geldiğini bilmez. Bunun için bu çalışmanın halka sinema hakkında özetlenmiş ve kısaltılmış bir bilgi vermekten başka bir iddiası yoktur (1931:5).

Türk sineması hakkında Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin *Filmlerimiz* (1946) adıyla yayımladıkları broşürünün içerisinde Rakım alapala'nın *Türkiye'de Filmcilik* başlıklı sekiz sayfalık yazısı, Türk sinema tarihi değerlendirmesidir. alapala metninde, sinemanın doğuşu, bize gelişi, ilk film gösterimi, sinemayı Türkiye'de ticari bir iş olarak ele alanlar, ilk yerli filmler ile filmografileri, dönemin sinema salonları ile ilk açılan sinema salonları, ilk sinema yönetmeni, orduda sinemanın işlevi, sinema stüdyoları (Müdafaa-i Milliye Cemiyeti Stüdyosu ve Malul Gaziler Cemiyeti Stüdyosu), ilk film şirketleri (Kemal Film, İpek Film, Ha-Ka Film, Ses Film) ve ilk sesli filmimizden bahsetmektedir. Ayrıca dönem içerisinde (1914-1941) bazı filmlerin sahne fotoğrafları ve filmografileri de verilmiştir. Filmleri kronolojik bir sırayla anlatmak yerine Çalapala, dönem içerisinde kurulmuş film şirketlerinin prodktrlğn üstlendiği filmlerden bahsetmiştir. alapala'nın alışması Türk sinemasını tarihsel olarak ele alan ilk metindir. Ancak yaptığı çalışmada kaynak göstermemiştir. Film nedir? Neden ve niçin çevrilmiştir? gibi soruların karşılığı yoktur. Filmler hakkında eleştirel bir değerlendirme de yoktur. Eleştirel bir değerlendirme olmadığı gibi, filmlerden bahsedilirken ve bir sıralama yapılırken, o dönem içerisinde kurulmuş cemiyetler (dernekler) ve film şirketleri çerçevesinde ele alınmıştır. Gene filmlerdeki sıralama şirketlerin öncelikleri göz

önünde bulundurularak yapılmıştır. Örnek verirsek, İpek Film şirketinden bahseden Çalapala, prodüktörlüğünü üstlendiği ilk sesli filmde (*İstanbul Sokaklarında*, 1931) bahsederken, şirketin çevirdiği filmleri pahalı filmler, ucuz filmler olarak ayırmaktadır. Çalapala'ya göre,

Bir Millet Uyanıyor (1932), Karım Beni Aldatırsa (1933), Söz Bir Allah Bir (1933), Cici Berber (1933), Milyon Avcıları (1934), Leblebici Horhor (1934) çok masraf edilen filmlerdir, ki bu filmler konulan sermayeyi kurtaramamışlardır. O zaman İpekçiler büyük bir buhran geçirdiler. Kendilerini biraz toparladıktan sonra, daha az sermayelerle film çevirmeye başladılar. Bu devirde sırasıyla Güneşe Doğru (1937), Aynavos Kadısı (1938), Bir Kavuk Devrildi (1939), Şehvet Kurbanı (1940), Akasya Palas (1940) çıktı (1940).

Çalapala her ne kadar filmler hakkında ayrıntılı bir bilgi vermese de, film şirketlerinin hangi filmler için ne kadar bütçe ayırdığını kısmen de olsa şirketler üzerinden bize göstermektedir.

Nurullah Tilgen'nin *Yıldız* (1953) sinema mecmuasında çıkan *Türk Filmciliği Düünden Bugüne 1914-1953* adlı metni de Türk sineması tarihi üstüne bir denemedir. Tilgen metninde, Türk sinemasını anlatırken, belirli yıllarda sinemadaki önemli olaylar ve o dönemde çekilmiş filmleri incelemiştir. Ancak Tilgen Türk sinemasına dair söylediklerinde kaynak göstermemiş ve yazdıkları kendi gözlemlerinden oluşmuştur. Tilgen Türk sinemasının başlangıcını, Orduda görevli Fuat Uzkınay'ın *Ayastefanos'taki Rus Abidesi*'ni 300 metre uzunluğunda olan bir filme 14 Kasım 1914 yılında kaydetmesi olarak kabul eder (1953:16). Gene Tilgen ilk konulu filmler (*Himmat Ağanın İzdivacı*, *Pençe*, *Casus*, *Alemdar Vak'ası* yahut *Sultan Selim-i Salis*), film şirketlerinin (Kemal Film, İpek Film) sinemamızda oynadığı rol (1953:17), o dönemdeki yönetmenlerin (Muhsin Ertuğrul, Muharrem Gürses, Orhon Murat Arıburnu) tiyatrodan uyarlayıp yaptığı filmler, Mısır filmlerinin Türk

sinemasına etkisi gibi konuları da anlatmıştır (1953:12). Kuşkusuz Türk sinemasına dair ilk metinlerden biri olduğu için önemlidir. Ancak bu önem, Tilgen'nin Türk sinemasını başlangıcından bu metnin yazıldığı tarihe kadar olan dönemi tarihsel olarak ele almasından kaynaklanmaktadır. Bunun nedeni Tilgen'in metninin, Çalapala'nın metnine göre daha derli toplu bir metin olmasından kaynaklanmaktadır. Ancak Tilgen de Çalapala gibi metninde, film şirketlerinin Türk sinemasında oynadığı role önem atfetmiş ama aynı zamanda Türk sinemasının gelişmesini tarihsel olarak da anlatmaya çalışmıştır. Aslında Tilgen'in çalışması belirli yıllarda yapılmış çalışmaları ve faaliyetleri ardı ardına sıralayan kronolojik bir tarihsel çalışmadır da diyebiliriz.

Tilgen daha sonra *Yeni Yıldız* (1956) dergisinde *Bu Güne Kadar Türk Filmciliğimiz* başlığı altında Türk sinemasını yeniden değerlendirmiştir. Tilgen bu çalışmasında ise, bir öncekine ek olarak film makinelerinin Türkiye'ye girişinden bahsetmektedir (1956:12). Daha sonra ise bir önceki metnindeki gibi tarihsel bir sıra izleyerek ama yılları vurgulamadan bütünlüklü bir şekilde Türk sinemasının tarihini anlatmaya çalışmıştır. Ancak Tilgen'nin *Yeni Yıldız* dergisindeki metni 1954'te yarım bırakılmış ve metnin geri kalanı dergide tefrika edilmemiştir.

Özön, hem Çalapala hem de Tilgen'in metinlerini gayri ciddi olarak değerlendirmektedir. Fakat Özön'ün *Türk Sineması Tarihi* adlı kitabının ilk iki bölümü Çalapala ve Tilgen'in metinlerine dayanmaktadır. Özön, daha sonra kitabının ikinci baskısına yazdığı "Bu Kitabın Öyküsü" başlıklı kısımda bu konuya değinmektedir. Özön, *Türk Sineması Tarihi* çalışmasının ilk iki bölümünün Çalapala ve Tilgen'in metinlerine dayandığını, ancak bu metinlerin yararlı olduğu kadar

yanıltıcı olduğunu da vurgular. Özön'e göre, özellikle *Türk Sineması Tarihi* kitabının yayınlanmasından sonra ele yeni belgeler ve bilgiler geçtikçe, bunları ne kadar gayri ciddi ve yanıltıcı olduğu ortaya çıkmıştır. Örneğin Ali Fuat Uzkınay'ın adı bile 1946'da Çalapala'nın metninde doğru yazılmasına rağmen, Tilgen'in 1953'teki yazı dizisinde Fuad Özkınay, 1956'daki yazı dizisinde Fuat Uzkınay/F. F. Özkınay olarak geçmektedir (2003:16).

Zahir Güvemli *Sinema Tarihi* (1960) adlı kitabında ilk olarak, sinema makinelerinin icadı ve sanat filmi yapma girişimlerinden bahsetmiştir. Daha sonra, Amerika'da Hollywood sinemasını; Avrupa'da İsveç, Alman, Fransa, İtalya ve Rus sinemasını anlatmıştır. Son olarak da İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasındaki sinema akımlarından bahsetmiştir. Ancak Güvemli de çalışmasında Çalapala ve Tilgen gibi kaynakça kullanmamıştır. Güvemli'nin önsözde belirttiğine göre çalışması, Geoges Sadoul'un *Histoire du Cinéma Mondil* adlı kitabının 1959 yılındaki baskısı temel alınarak hazırlanılmıştır (1960:4). Güvemli Sadoul'un çalışmasını özetleyerek Türkçeye çevirmiştir. Ayrıca Güvemli kitabın sonuna *Türkiye'de Sinema* başlıklı bir bölüm koymuş olan Güvemli, burada Türkiye'de projeksiyon makinesiyle ilk filmin gösterilmesi, Fuat Uzkınay'ın 1914'de çekmiş olduğu *Ayastefanos'taki Rus Abidesi*'nin yıkılması, ilk yerli film denemeleri (1960:231), kurulan film şirketleri (1960:235), dönemin önde gelen yönetmenleri (Baha Gelebenevi, Çetin Karamanbey, Orhon Murat Arıburnu, Lütfi Ö. Akad), sinema derneği -Türk Film Dostları Derneği, 1952- (1960:260), Türkiye'deki sansür yasası ve dönemin önde gelen bazı aktörleri ile kadın oyuncularını ayrıntılı olmayacak bir şekilde anlatmaktadır. Ayrıca Güvemli'nin sinema tarihi çalışması kronolojik olmayan ve dönemlere bölümleştirmeden yapılmış bir çalışmadır. Bu

nedenden dolayı, dönemlerin belirgin özellikleri, koşulları ve o dönemde yaşanan olaylar derinlemesine anlatılmamaktadır. Her ne kadar Güvemli'nin Türk sineması üzerine değerlendirmesi yüzeysel olup, kendi görüş ve düşüncelerini yansıtısa da, onun çalışması daha sonraki Türk sineması tarihyazımı için hem kaynaklık etmiş, hem de Özön'den önce Türk sineması tarihi üzerine yazılmış ilk sinema tarihi kitabı niteliğini taşımıştır. Ancak Güvemli'nin metni, Özön'den önce ilk derli toplu bir çalışma niteliğini taşısa da, Türk sineması üzerine anlattıkları Çalapala ve Tilgen'in metinlerinin benzeridir diyebiliriz. Bununla birlikte Güvemli'nin metni, Georges Sadoul'un Fransızca olarak yazılmış genel sinema tarihi metninin özetlenmiş halidir.

## 2) NİJAT ÖZÖN VE SONRASINDA TÜRK SİNEMA TARİHYAZIMI

Nijat Özön'den önce Türk sinema tarihi metinlerin genel karakteristiğine baktığımızda, bunların salt bilgi vermek amaçlı olduklarını görürüz. Ancak bu metinler yazarların kendi gözlemleri ve sinemayla ilgileri doğrultusunda yazılmıştır. Özön ise, yaptığı çalışmasında kendisinden önce yazılmış bu kaynakları kullanarak, kaynakça göstererek ve bir o kadar da eleştirerek, Türk sineması tarihini yazmaya çalışmıştır. Böylelikle kendisinin yapmış olduğu bu çalışma -"bilimsel kıstaslar" kullanarak yapmış olduğu bir çalışma olması nedeniyle- Türk sinema tarihi yazımında kırılma noktası oluşturmuştur diyebiliriz.

Öncelikle Özön, *Türk Sineması Tarihi* (1962a) adlı kitabında elde bulunan belgeler ışığında "Türk sineması tarihi yazılabilir mi?" sorusuna yanıt aramıştır. Özön'e göre, sinema tarihi her şeyden önce filmlere dayanır. Bunun dışında kalan bütün öbür belgeler -irili ufaklı incelemeler, makaleler, eleştiriler, anılar, senaryolar, tanıtma yazıları, reklamlar, afişler...- ancak yardımcı belgelerdir. Filmlerin kolayca bozulabilmesi ve toptan yok olmaya son derece elverişli bir madde olması nedeniyle, sinema tarihçisi ister istemez ikinci elden belgelere başvurmak zorundadır. Fakat ikinci belgeler hiçbir zaman filmlerin yerini tutmaz ve bu durumda sinema tarihçisi bir "arkeolog çalışması" ile irili ufaklı ikincil kaynaklara başvurarak ortaya bir şeyler çıkarması gerekir (1962a:8). Özön de Türk sineması tarihini yazarken filmleri izleyerek değil, daha çok ikinci elden kaynaklara başvurarak yazmaya çalışmıştır. Bunun nedeni, Özön Türk sineması tarihini yazmaya kalktığında Türkiye'de sinemanın başlangıcını ve ilk dönemlerini anlatan yeterli kaynak ve materyalin olmamasıdır. Özön'den önce Türk sinema tarihini anlatan derli toplu iki tane metin

vardır. Bu metinler de sahiplerinin kişisel görüşleri, yani sinemaya bakışları çerçevesinde yazılmıştır Ciddi anlamda sinema değerleri de yoktur. Dönemin sinema dergileri *Artist*, *Yıldız*, *Yeni Yıldız* ciddi bir sinema dergiciliği yayını yerine, popüler bir magazin dergiciliği kimliğini taşımaktadır. Bunun yanı sıra, Özön'ün bahsettiği gibi, filmlerin toplanıp, tekrardan izlenilmesini sağlayan bir “sinematek” de yoktur (1962a:9).

Ancak Özön'e göre, Türk sinema tarihçisinin işini kolaylaştıran bir durum vardır: Birincisi, ilk dönemlerde Türk sinemasının gelişmesini engelleyen film yapımının ve sinema çalışmalarının azlığı araştırmacıya kolaylık sağlamaktadır. İkincisi, 1939'dan 1948'e kadar olan dönemde filmlerin büyük çoğunluğu Basın-Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü'nde toplanması sinema araştırmacılarına büyük kolaylık sağlamıştır (1962a:10). Ancak bu son dönemde sinema tarihçisi başka bir meseleyle karşı karşıya kalmıştır. Üzerine araştırma yaptığı filmler ile sinema tarihçisinin gerekli bir zaman aralığını sağlayamaması, böylesi bir araştırmada elden geldiği kadar “nesnel” olmasını güçleştirmiştir (Özön, 1962a:10)

Özön, her ne kadar Türk sinemasında “nesnel”likten ya da “objektif”likten bahsetse de, savunduğu sanat sineması anlayışı doğrultusunda Türk sinemasına bakmıştır. Özellikle Özön'ün “Sinemacılar Dönemi” üzerine eğilmesi ve bu dönemde Lütfi Ö. Akad'ı ön plana çıkarması bunun göstergesidir diyebiliriz. Bir kere Özön, “Tiyatrocular Dönemi”nden hoşlanmamaktadır. Özellikle Özön, Muhsin Ertuğrul sinemasının, sinema üzerine -ve hatta tiyatro üzerine- yaptıklarını olumsuz bir katkı olarak değerlendirmektedir (1962a:60). Buna karşın Akad ise, Ertuğrul'un sinemayı “tiyatrolaştırmasına” karşı, sinemaya sinemanın gerçekçi özelliklerini

kazandırmıştır. Özön bu nedenle Akad'ı Türk sinemasında önemli bir yere koyar. Özön'e göre Akad, birkaç kötü deneme dışında, filmleri Amerikan gangster filmlerinin tema ve tutumlarından, Fransız "kara filmleri" ile "şairane gerçekçi" akımlarından etkilenmiş, bu etkiyi de "yerli" bir hava içinde verebilmiştir (1962a:166).

Peki, Özön'ün Akad'ı sevmesi ve Ertuğrul döneminden hoşlanmamasının nedeni Akad'ın sinema dilini iyi bir şekilde kullanmasından mı gelmektedir? Bunu Özön'ün aslında sinemayı, özellikle Türk sinemasını ele alışında sorgulayabiliriz.

Bir kere Özön dönemin, Batıcı, modernist bir entelektüel kişiliğini temsil etmektedir. Bu entelektüel bakış açısı, sanat anlayışına ve daha özelden ise sinemaya bakışına da yansımıştır. Böylelikle Özön sinema anlayışında kanonlar inşa etmiş ve bu kanona uymayanları da Türk sineması tarihi içerisinde değerlendirmemiş ya da eleştirmiştir. Bu perspektiften Özön'ün tarih anlayışını değerlendirdiğimizde, onun entelektüel dünyasına göre oluşturmuş olduğu kanonik modernist koşulları karşılayanlar bir anlamda Batılı, kanonun dışındakiler ise, Doğu toplumlarına has özellikler içermektedir. Kanonun dışındakiler hakkında bir şeyler söylemeye gerek yoktur.

Özön'e göre, II. Dünya Savaşı'nın yarattığı özel koşullar nedeniyle Avrupa'dan ithal edilen filmlerin Türkiye'ye girememesi, Mısır filmlerine yönelmemize neden olmuştur. Yabancı sinemaların Türkiye'deki durumunda savaşın büyük etkisi olmuştur. Savaştan önce Avrupa ve Amerikan sinemaları Türkiye'de eşit derecede temsil edilmektedir. Savaş zamanında Fransız filmleri beyazperdede

kaybolmuş, bütün çabasını dokümantere çeviren İngiltere’den hikâyeli filmler gelmemiştir. Savaşta tarafsızlığını ilan eden Türkiye’de, propagandalarını iyice arttıran Sovyet ve Alman sinemasının örnekleri beyazperdeye daha az ulaşmıştır. Bununla birlikte savaşın ilk yıllarında tarafsızlığını ilan eden bir diğer ülke ABD, diğer tarafsız ülkelerinin pazarlarından uzak durmamış ve ABD’nin filmleri sinemamızda en büyük yeri kaplamıştır. Savaş yüzünden Mısır yoluyla Türkiye’ye giren Amerikan filmleri yalnız gelmemiş, yanı sıra, Mısır sinemasının ürünlerini de getirmiştir. Ancak Mısır’dan gelen filmler Türkiye’de büyük bir rağbet görmüştür. 1938 Kasımında *Aşkın Gözyaşları Şehzadebaşı*’nda gösterildiği zaman, filmi oynatan sinemanın camları kırılmış, caddedeki trafik durmuştur. Üç yıldan beri yeni bir yerli film görmemiş olan seyirciler, fesli-entarili kişilerin yer aldığı, tanınmış Arap şarkıcılarının oynadığı, tutum bakımından “tiyatrocular”ın eserlerinde hiçbir başkalığı olmayan bu filmleri el üstünde tutmuşlardır. Böylelikle, Türkiye’de başlayan Mısır filmi akımı ile 1938-1944 arasında Türkiye’ye giren Mısır filmleri, aynı yıllarda çevrilen yerli filmlerin sayısı ile hemen hemen aynıdır ve bu filmlerin gerek seyirciler, gerekse sinemacılar üzerinde etkisi önemlidir. Bu filmler, “tiyatrocular”ın daha önceki kötü etkisini pekiştirmiş; seyircinin de sinemacının da zevkinin bozulmasına neden olmuştur (1962a:116-118).

Görüldüğü gibi Özön, Mısır filmlerini sevmemektedir. Mısır filmlerinin Doğu toplumlarının bakış açısını yansıttığını ve kötü sinema örnekleri olduğunu savunur. Mısır filmlerinin iyi ya da kötü sinema örnekleri oldukları tartışılır. Fakat Özön, bu tür bir eleştiriyi yaparken ya da *Türk Sineması Tarihi*’ni yazarken, olguları modernleşmeci ve kanonlar inşa edici bir şekilde ele almaktadır. Özön burada Mısır filmlerini, ne estetik açıdan, ne biçimsel, ne ekonomik, ne ideolojik ve ne de

toplumsal anlamda değerlendirmektedir. Hâlbuki Özön, daha sonra *Sinema El Kitabı* (1964) ile *Sinema Uygulayımı-Sanatı-Tarihi* (1985) adlı kitaplarında sinema tekniği ve sinema sanatı üzerinde durmasına rağmen, Türk sinema tarihini yazarken bu kıstasları dikkate almamıştır. Gene Özön, bu kitapların ilgili bölümlerinde Mısır filmleri ile ilgili Türk sinema tarihinde anlattığı düşüncelerini aynen tekrarlamıştır. Özön'e göre Mısır filmleri, Türk perdelerini kaplamış ve “şarkılı” özellikleri dolayısıyla henüz gelişmemiş olan Türk seyircisi kitesince tutulmuştur. Böylelikle bu filmler, “tiyatrocular”ın etkisini bir kat daha artırmıştır; çünkü bunlar arasında hemen hiçbir ayrılık yoktur (1964:120). Ayrıca Özön'e göre Mısır filmleri, gereç ve uygulamı açısından o zamanki yerli filmlerden bir parmak önde olmasına rağmen, Türk sinemasını olumsuz etkilemiştir (1985:352).

Özön Mısır filmlerini beğenmemekte ama aynı zamanda “tiyatrocular” olarak ifadelendirdiği Muhsin Ertuğrul dönemi sinemasını da eleştirmektedir. Böylelikle Özön, Türk sinema tarihine bakarken filmleri iyi ya da kötü kıstaslarını kullanarak hayli kişisel beğeniler temelinde değerlendirmiştir. Kristin Thompson ve David Bordwell'e göre, bir sanat yapıtı hakkında konuşurken insanlar çoğu kez onu değerlendirirler, yani onun iyi ya da kötü oluşu üzerine iddiada bulunurlar. Ancak bu onların kişisel beğenilerini yansıtmaktadır. Filmler nesnellik düzeyiyle değerlendirilmelidir ve kişisel beğeni ile değerlendirici yargı arasında da bir fark vardır. Bu nedenle kişisel tercihin bir filmin kalitesini yargılamannın tek temeli olması gerekmez ve göreceli olarak nesnel bir değerlendirmede bulunmayı isteyen eleştirmen özel ölçütler (gerçekçi, tutarlılık, uyum, etki yoğunluğu, karmaşıklık, özgünlük) kullanmalıdır (2008:63).

Daha sonra Özön, kitap, dergi ve ansiklopedik çalışmalarda yayınladığı metinlerle Türk sineması tarihini yazmaya kaldığı yerden devam etmiştir. Özön'ün yayınladığı bu metinlere bakarsak; ilk olarak *Sinema El Kitabı*'nda\* (1964) *Türk Sineması* adlı bir bölüm ayırmıştır. Bu bölüm daha önce yayınlanan *Türk Sineması Tarihi* adlı kitabının biçim ve içerik olarak aynısıdır. Ancak Türk sinema tarihi bu çalışmada özetlenmiştir. Gene *Yeni Sinema* (1966/3) adlı derginin Türk sineması özel sayısında *Türk Sinemasına Eleştirmeli Bir Bakış*\*\* , *Türk Dili Dergisi* (1968a) sinema özel sayısında *Türk Sinemasına Toplu Bir Bakış*\*\*\* ve *Yedinci Sanat* (1974/11) aylık sinema dergisinde *Elli Yılın Türk Sineması*\*\*\*\* adlı metinleri *Türk Sineması Tarihi* kitabının özetlenmiş halidir ve bu üç metin de birbirinin aynısıdır.

*Yeni Sinema* dergisindeki metninde Özön, sinema tarihi kitabına koyamadığı dönemleri ifade eden bir tablo koymuştur. Bu tablo ile birlikte Türk sinema tarihine nasıl bakılması gerektiği konusunda bir açıklamada bulunmuştur. *Türk Dili Dergisi* sinema özel sayısında ise Özön, bir önceki metnine göre Türk sinemasını biraz daha uzunca değerlendirmiştir. Ancak bu metnin sonuna eklediği bir paragrafta Özön, 1960'ta Türk sinemasının en umutlu bir dönüm noktasındaki hayal kırıklığını anlatır ve 1967'ye gelindiğinde bu durumun umut verici bir noktaya ulaştığını söyler. Bunun nedenlerini Özön, sinema derneklerinin kurulması, sinema yayınlarının hızlı bir şekilde artması, İstanbul ve Ankara'daki üniversite kürsülerinde sinemanın yer edinmesi, sinemaya yakınlık duyan yeni bir kuşak ortaya çıkması ve 1968 yılının

---

\* N. Özön, *Sinema El Kitabı*, Elif Kitabevi, 1964.

\*\* N. Özön, *Türk Sinemasına Eleştirmeli Bir Bakış*, *Yeni Sinema* içinde, 1966/3, s.6-12

\*\*\* N. Özön, *Türk Sinemasına Toplu Bir Bakış*, *Türk Dili Sinema Özel Sayısı* içinde, 1968/196, s.266-287

\*\*\*\* N. Özön, *Elli Yılın Türk Sineması*, *Yedinci Sanat Aylık Sinema Dergisi* içinde, 1974/11, s.3-7

başında kurulması kesinleşmiş televizyonun sinemaya olumlu bir etkide bulunması olarak sıralamaktadır (1968a:287).

Özön, Türk sineması tarihini farklı yerlerde yayınladığı metinlerle genişletmeye çalışmıştır. İlk olarak *Arkın Sinema Ansiklopedisi* (1975) için yazdığı *Türkiye’de Sinema\** başlıklı yazısında *Türk Sineması Tarihi* adlı çalışmasında oluşturulmuş olduğu şablonu koruyup, bu şablona eklemeler yapmıştır. Özön aynı şekilde *Sinema: Uygulayımı-Sanatı-Tarihi\*\** (1985) adlı kitabında da daha önce oluşturmuş şablona eklemeler yapmıştır. “Sinemacılar Dönemi”nin aralığı (1950-1970) genişletilmiştir. Bu bölüm üç alt başlık altında incelemiştir. İlk olarak, 1950-1960 aralığında Lütfi Ö. Akad’ın Türk sinemasına katkısını, Muhsin Ertuğrul sinemasının, Türk sinemasını tiyatrolaştırmasına karşı Akad’ın kurduğu sinema dilinden bahseder. Bu dönem aralığını Özön, “Çalkantılı Bir Dönem” olarak adlandırılır. Bu dönemin çalkantılı olması Özön’e göre, Türk sinemasını iç ve dış olayların etkisinde olmasıdır. İç olaylarda tek partili dönemden çok partili döneme geçilmiş, ekonomideki enflasyoncu tutum sinemada “film enflasyonu” şeklinde kendini göstermiş, Amerikan sinemasının yabancı film pazarını ele geçirmesiyle Amerikan sinemasının en kötü örnekleri Türkiye’de sinemalarda gösterilmiştir (1985:358). “Sinemacılar Dönemi”nin ikinci bölümü 1960-1965 aralığını kapsamaktadır. Özön, 1960 Devrimi ve 1961 Anayasasının Türk toplumunda umut verici bir şekilde karşılandığından bahseder. Toplumda esen bu olumlu hava ile Türk sinemasına toplumun sorunları yansıtılmaya çalışılmıştır. Ancak bu çabaların “toplumsal gerçekçilik” akımını oluşturduğunu söylemek gerçek dışıdır. Çünkü

---

\* N. Özön, *Türkiye’de Sinema*, Arkın Sinema Ansiklopedisi içinde, Cilt: 2, s.449-480

\*\* N. Özön, *Sinema: Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*, Hil Yayınları, 1985.

denetlemenin elverdiği ölçüde, toplumsal sorunların kıyasına köşesine dokunuyorlar, hatta geleneksel Yeşilçam filminin şurasına burasına gerçekçi görüntüler ekleniyor ve bunu da toplumsal konulu filmler “moda” olduğu için yapıp gösterime sokuyorlardı (1985:363). Özön bu dönemi, “Yarım Gerçeklik Çabaları” olarak adlandırmaktadır. “Sinemacılar Dönemi”nin üçüncü bölümü 1965-1970 aralığını kapsamaktadır. Bu dönemi de Özön çalkantılı bir dönem olarak nitelirmektedir. 1965 seçimleriyle tekrardan iktidarın el değiştirmesi, toplumsal düzeni geriye götürme çabaları ile buna karşı koymak isteyen güçler arasındaki savaşın giderek sertleşmesi, “tabu” sayılan sorunların aydınlardan ve gençlerden başlayıp geniş halk yığınlarına ulaşması ve tartışılması, değişik düşünce ve siyasal akımlarının ortaya çıkması, televizyonun yığınsal iletişim aracı olarak etkisini gittikçe göstermesi bu dönemin önemli olayları arasındadır. Bu nedenler aynı zamanda bu dönemin de sınırlarını çizmektedir (1985:372). Bu dönem aynı zamanda Özön’e göre, Halit Refiğ, Metin Erksan, Atıf Yılmaz Batıbeki, ve Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenlerin “toplumsal gerçekçilik” yerine “ATÜT sineması”, “halk sineması” ve giderek “ulusal sinema” görüşlerini savunmakla geçtiği bir dönem olmuştur (1985:373).

Özön Türk sineması tarihi dönemlendirmelerine ek olarak yayınladığı diğer çalışmalarına, “Genç/Yeni Sinema Dönemi” (1970 -1987) adı altında bir dönem de eklemiştir. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (1983) içinde *Türk Sineması\** adlı metni ile *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları\*\** (1995) adlı kitabında bu dönemden bahsetmektedir. “Genç/Yeni Sinema Dönemi”inde Özön,

---

\* N. Özön, *Türk Sineması*, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi içinde, Cilt: 7, 1983, s.1878-1907

\*\* N. Özön, *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları*, Cilt:1, Kitle Yayınları, 1995.

Akad'ın uzun bir suskunluk döneminden sonraki atılımını, Akad ve Atıf Yılmaz dışında ikinci kuşağın gitgide gerilemesi, buna karşın Yılmaz Güney'in ortaya çıkması, Güney'in ardından yeni bir sinemacılar topluluğunun belirerek Türk sinemasının üçüncü dünya sinemalarında en önünde başarı kazanması ve buna karşılık Türk sinemasının özellikle son yıllarda bunalımlı bir döneme girmesini anlatmaktadır (1995:37-38). Buna ek olarak Özön, Türk sineması tarihini *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları* adlı kitabında Türk sineması endüstrisi ve ekonomisi ile devlet ve sinema ilişkisini değerlendiren bir bölüm de eklemiştir. Bu bölümde Özön, teknik yetersizlikler, yapımevleri, enflasyon filmlerinin nedenleri, yerli ve yabancı filmlerdeki izleyici oranlarının değişimi ve niteliği, sinema ve televizyon arasındaki ilişki, savaş öncesi ve sonrası devletin sinemayı desteklemesi ve denetlemesi, dönem dönem denetleme kriterleri ve son olarak sinemanın üniversitelerde öğretimi konularını değerlendirmiştir. Bununla birlikte Özön, öykülü uzun film yapımı, Türkiye'de yerli/yabancı film izlenme oranı ve Türkiye'deki nüfus ile izleyici sayısı, sinema salonları, kişi başına düşen bilet sayısı gibi Türk sinemasına dair 1970-1985 arasında genel durumu ifade eden sayısal tablolar ve veriler de sunmuştur.

Özön'ün *Türk Sineması Tarihi* kitabının dışında, Türk sinemasını değerlendiren iki temel kitabı da vardır. Bunlardan biri, *Türk Sineması Kronolojisi 1895-1966\** (1968b), diğeri ise *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay\*\** (1970) kitabıdır. *Türk Sineması Kronolojisi* kitabında Özön, ilk olarak Türk sinemasını toplu bir şekilde özetlemiştir. Özet niteliğindeki bu metin, *Türk Sineması Tarihi* metninin

---

\* N. Özön, *Türk Sineması Kronolojisi 1895-1966*, Bilgi Yayınevi, 1968.

\*\* N. Özön, *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay*, Türk Sinematek Derneği Yayınları, 1970.

kısaltılmış halidir. Daha sonra Türk sinemasının kronolojik tarihini vermiş ve son olarak yönetmenlerin biyografileri ve filmografileri hakkında kısa bilgiler sunmuştur. Özön'ün *Türk Sineması Kronolojisi* kitabı, *Türk Sineması Tarihi* kitabına nazaran daha gelişkin diyebiliriz. Gelişkin olmasının nedeni, Türk sinemasının kronolojik tarihini anlatırken o yılın başlıca filmleri, eğilimleri, özellikleri ve türleri, yıl içerisinde oynamış filmlerin oyuncularını ile bunların içinde en göze çarpanları, yıl yıl Türk sinemasındaki olaylar ve yıl içerisinde belli başlı iç ve dış olaylar tarihsel bir sırayla aktarılmıştır. Aslında Özön'ün bu kitabını gelişkin kılan, sinemayla ilgili kendi değer yargılarını ortaya koymamasıdır. Genelde Özön'ün çalışmalarına baktığımızda, *Türk Sineması Tarihi* metni olsun ya da daha sonraki Türk sineması tarihi denemelerinde olsun, Lütfi Ö. Akad'da ile Yılmaz Güney'den önce ve sonra Türk sineması gibi bir bölümleştirme üstü örtük olarak vardır. Türk sinemasının popüler anlatıları olan Yeşilçam filmleri üzerinde durmamış, Türk sinemasına olumlu katkı sunan dönemin önde gelen yönetmenlerinin entelektüel dünyasını ciddiyle yansıtmayıp kıyasıya eleştirmiş ya da kendi sinema anlayışı çerçevesinde oluşturduğu kanonun dışına itmiştir. Örneğin Metin Erksan bunlardan biridir. Erksan hakkında *Türk Sinema Tarihi* adlı metninde Özön, “Sinemacılar Dönemi’nde L. Ö. Akad’dan sonra gelen önemli bir yönetmendir ve Türk sinemasına önemli katkıları olmuştur” gibi cümlelerle başlayıp, olumsuzlamaya kadar varan imalı ifadelerle yer vermiştir.

Erksan “Sinemacılar Dönemi”nde Akad’dan sonra gelen önemli bir yönetmendir. 22 yaşında ilk filmini çevirmiştir. Ressam-ozan Rahmi Eyüboğlu'nun senaryosunu yazdığı, halk ozanı Âşık Veysel'in hayatını anlatan filmle sinemaya girmiştir. Film denetleme kurulu tarafından sansürlenerek ya da “kuşa

dönüştürülmüş” olarak piyasaya çıkabilmiştir. Erksan toplumsal kaygıları ön planda bulundurmakla birlikte, bunları ancak 1960’tan sonraki dönemde, o da küçük çapta ve gene sansürle sürekli bir çekişme sonucu gerçekleştirebilmiştir (Özön, 1968a:279). Gene Özön’e göre, “Sinemacılar Dönemi”nin 1960’tan 1967’e kadar uzanan ikinci döneminde Erksan önemli çalışmalar ortaya koymuştur. *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962), *Acı Hayat* (1963), *Susuz Yaz* (1963). Aynı zamanda bu önemli çalışmaların bazılarında (*Gecelerin Ötesi*, 1966 Kartaca Şenliği’inde Şeref Madalyası – *Susuz Yaz*, Berlin Film Şenliği’nde Altın Ayı) Erksan ödül de almıştır (1968a:281). Ancak “*Susuz Yaz*’ın Berlin Şenliği’ndeki beklenmedik başarısı sinemamıza da, Erksan’a da yararından çok zararı dokunmuştur. Çünkü, sinemamız olayı yanlış değerlendirip kendine boş ve gülünç övünme payları çıkarırken, Erksan da ondan sonraki çalışmalarında hep bir *Susuz Yaz* “kompleks”inin ağırlığını üzerinde hissetmiştir” (Özön, 1968a:282).

“Sinemacılar Dönemi”nin ikinci döneminde, 1960’tan 1967’e kadar olan süreçte, Erksan’ın filmleri, “yarım gerçeklik çabaları”ndan başka bir şey değildir. Peki, nedir bu “yarım gerçeklik çabaları”? Özön’e göre, 1960 Devrimi ve 1961 Anayasası ile toplumda oluşan umutlu havanın getirdiği iyimserlik içinde, toplumun sorunlarını ortaya koyan bir dizi film çekilmiştir. Ancak bunların, bu filmleri çevirenlerden kimilerinin sonradan taktıkları adla “toplumsal gerçekçi” akımı oluşturduğunu söylemek gerçek dışı bir şeydir. Bunlar ne bir akım oluşturabilecek kadar verimli, ne de -daha önemlisi- toplumsal gerçeklik diye adlandırılacak bilinçli, sağlam, derinlemesine, dürüst bir gerçeklik çabasını yansıtmaktadır. Olsa olsa, denetimlerin elverdiği ölçüde, toplumsal sorunlara kıyısından köşesinden şöyle dokunmuş, hatta bunu bile çoğunlukla geleneksel Yeşilçam filminin şurasına

burasına birkaç gerçekçi görüntü eklemekle yapmaya çalışmıştır. Hatta bu işi, toplumsal konulu filmler, gerçekçi filmler “moda olduğu için” yapanlar bile vardır (1985:363).

Erksan, Türk sinemasının, en genci, en umut vereni, fakat bu umudun gerçekleşmesinde en çok hayal kırıklığına uğratan yönetmenidir. Özön’e göre, hayal kırıklığına uğratmasının nedeni, on yıldır (1950-1960) çevirdiği filmlerle bir türlü “kendi kendini bulamaması”, belirli bir kişilik ortaya koyamaması, çeşitli etkiler arasında bocalamasıdır. Umut verici yanı sıra ise, genç oluşuna rağmen sinema alanındaki tecrübesinin genişliğinden ve eğitiminden gelmektedir (1962a:174).

Gene Erksan, birçok filmde kendine ait özgün bir biçim oluşturamamıştı. Özön’e göre, Erksan’ın filmlerinin birçoğu Batı’daki yönetmenlere öykünmelerle doludur. Örneğin Erksan’ın *Dokuz Dağın Efesi* (1958) filmi, Elia Kazan’ın *Viva Zapata!* (1952), Fred Zinnemann’ın *High Noon – Kahraman Şerif* (1952), Emilio Fernandez’in filmlerindeki irili ufaklı “Western”lerden ve Robert Z. Leonard’ın Nelson Eddy – Janette McDonald’lı *The Girl of the Golden West* (1938) filmlerinden izler taşımaktadır. Erksan’ın tasarladıkları ile gerçekleştirebildikleri arasındaki uyumsuzluk, iki durum arasındaki açığı kapatmak için birtakım çarpıcı görüntü düzenlemelerine, özentiyeye, arkası kof çıkan sahne düzenlemelerine başvurmasına yol açmıştır. Bundan dolayıdır ki, belki de Amerikalıların “kovboy”ları, Japonların “samurai”leri kadar ulusal özellikler taşıyan “efe”lerin serüveni bu yabancı etkiler, özentiler arasında kaybolup gitmiştir (1962a:178). Ayrıca Erksan’ın *Sevmek Zamanı* (1966), *Kuyu* (1968) gibi filmleri de Antonioni’den Fellini’ye, Resnais’den Bunuel’e uzanan esin kaynaklarını zaman zaman kendi ruhsal bunalımlarıyla birleştirerek,

yapmacık, özentili bir “aydın işi” havaya bürünmekten öteye geçememiştir (1995:35).

Görüldüğü gibi, Özön’ün Erksan üzerine söylediklerinde kıyasıya bir eleştiri vardır. Yapılan bu eleştiri her ne kadar nesnel bir şekilde yapılmış gibi gözükse de, Özön’ün sinema anlayışıyla Erksan’ın çalışmaları uyuşmuyordur. Kaldı ki, Erksan’ın çalışmaları tamamıyla Türkiye toplumunun sorunları üzerine odaklanmaktadır. Bunun en güzel örneğini *Gecelerin Ötesi* ve *Susuz Yaz* filmleriyle Erksan vermektedir. Özön, Akad’ın sinemasından bahsederken ve onun sinemasının etkilendiği sinema akımlarını anlatıp olumlarken, Erksan’ın etkilendiği esin kaynaklarını eleştirmekte ve hatta kötü öykünme örnekleri olarak görmektedir. Bu durum, Özön ile Erksan’ın sinema anlayı ve entelektüel dünyasının uyuşmadığını göstermektedir. Bundan dolayı, Erksan’ın Türk sinemasına getirdiği yenilikler, Özön’ün *Türk Sineması Tarihi* çalışmasında yeterince değerlendirilmemiştir.

Özön’ün *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay* (1970) adlı kitabı, Türk sinema tarihinin ilk dönemine odaklanmaktadır. 1966’da Türk Sinematek Derneği’nin ilk yerli filmin çevrilişinin elliikinci ve ilk öykülü filmin çevrilişinin elliinci yıldönümleri dolayısıyla gerçekleştirdiği bu yayın, ilk Türk sinemacımız olarak kabul edilen Fuat Uzkınay üzerine dikkatlerin yeniden çevrilmesi sağlanmıştır. Uzkınay’ın filminin K.K. Foto-Film Merkezi’nde kurgusu yapılmamış negatif kopyaların bulunması ve daha sonra 1966’da Türk Sinematek Derneği’nin anma programında bu filmlerin pozitif kopyalarının çıkarılması, daha da önemlisi negatiflerin yeniden kurgulanması, Uzkınay’ın filmlerini daha yakından incelemek olanağını sağlamıştır. Böylece Özön, Uzkınay üzerine yeniden eğilmiştir (1970:5). Özön bu çalışmasında, Uzkınay’ın kısa

bir biyografisini açıklamakta, 1914'deki Ayestefanos'taki Rus Abidesi'nin ilk kez filme almasını ve Merkez Ordu Sinema Dairesi'ndeki belgeci film çalışmalarından çevirdiği öykülü filmlere kadar olan süreci anlatmaktadır. Özön daha sonra, 1966 yılının anma programı için hazırlanmış kurgu taslaklarıyla Uzkınay'ın çektiği kurmaca filmleri değerlendirmiştir. Ayrıca bu filmlerin kabataslak oluşturulmuş senaryolarından parçaları çalışmasına eklemiştir. Özön çalışmasının sonunda ise, Uzkınay'ın filmlerinin yıllara göre filmografisini vermiştir. Ancak Özön'ün Türk sineması tarihinde belli bir döneme odaklanarak yaptığı bu çalışma derlemeci ve betimleyici niteliktedir. Uzkınay üzerinden Türk sinemasının bir dönemini aydınlatan bir çalışma değildir.

Özön'ün Türk sineması için çizdiği şablon daha sonra Türk sineması tarihi çalışmaları için de bir örnek teşkil etmiştir. Örneğin Erman Şener'in *Yeşilçam ve Türk Sineması* \* (1970) ile *Sinema Seyircisinin El Kitabı* \*\* (1976) adlı çalışmaları, Özön'ün oluşturmuş olduğu şablonu takip etmiştir. Şener'in kaynak göstermeden anlattığı kısa Türk sineması değerlendirmesi Özön'ün *Türk Sineması Tarihi* kitabının bir nevi özetidir. Şener'in çalışmasındaki bölümlendirmeleri (İlk Dönem, Tiyatrocular Dönemi, Geçiş Dönemi, Simacılar Dönemi) Özön'den aldığı o kadar açıktır ki, onun yaptığı yorumlara bile aynı şekilde katılmaktadır. Örneğin Özön'ün tiyatrocular dönemi için yaptığı eleştiriye Şener de katılmaktadır. Özön'e göre, “Muhsin Ertuğrul, sinema duygusundan yoksundur. Sinema dilini hiçbir vakit öğrenmedi, filmlerin hiçbiri “filme alınmış tiyatro” düzeyini aşamadı...” Özön'den alınmış bu birebir alıntıya Şener de, katılarak, kendisi de tiyatrocular dönemi ve

---

\* E. Şener, E. Şener, *Yeşilçam ve Türk Sineması*, Kamera Yayınları, 1970.

\*\* E. Şener, *Sinema Seyircisinin El Kitabı*, Koza Yayınları, 1976.

özellikle Muhsin Ertuğrul hakkındaki kanaatinin aynı şekilde olduğunu ifade etmektedir (1976:62). Fakat Şener *Yeşilçam ve Türk Sineması* adlı kitabının ikinci bölümünde, Türk sinemasında bir filmin nasıl meydana geldiğini dönemler üzerine eleştiri getirerek anlatmaya çalışmıştır. Şener, Türk sinemasında yapımcılığın işleyiş tarzını, dönem dönem yönetmenlerin sinemaya bakışını, ekonomik yapısı ve işleyişini, Türk sinemasındaki eleştirmenleri ve Sinematek'in katkıları ile Yeşilçam'ın sorunlarını irdelemiştir. Ancak Şener'in bu çalışmasının temel kaynağı da Özön'ün yapmış olduğu çalışmaya dayanmaktadır. Örneğin Özön'ün Türkiye'deki yönetmeler hakkındaki genel eleştirisine Şener de katılmaktadır. Özön'e göre, Türkiye'de yönetmenler “usta-çırak” düzeni içinde yetişmektedirler ve “usta”larının çoğunun aslında “çıraklık” düzeninden geçmemiş olmaları, çeşitli eksiklikle dopdolu olmaları onların yanında yetişen gençlerin de aynı kusurla sinemaya başlamalarına yol açmıştır (1962a:213). Şener de aynı yargıya katılmaktadır (1970:115). Çünkü Şener, Özön'ü Türk sinemasında bir ekol olarak kabul etmektedir (1970:158). Özön'ü bu şekilde merkeze alıp Türk sinemasına baktığı için, Şener'in çalışmaları Özön'ün çalışmalarının bir “benzeri” şeklinde kendini göstermiştir.

Âlim Şerif Onaran da *Türk Sineması*\* (1994) adlı kitabının birinci cildinde, Türk sineması tarihinin şablonsal çerçevesini Özön'den almıştır. Ancak Onaran *Türk Sineması*'nın birinci cildinde 1896-1980 aralığını kapsamaktadır ve Özön'ün “Sinemacılar Dönemi 1950-1970” aralığını 1952-1963 yılları arası olarak sınırlamaktadır. Onaran, Lütfü Ö. Akad'ın 1952'de çevirdiği *Kanun Namına* filmini

---

\* Â. Ş. Onaran, *Türk Sineması*, Cilt: 1, Kitle Yayınları, 1994.

“Sinemacılar Dönemi”nin başlangıcı olarak kabul eder (1994:53). Onaran 1963-1980 aralığını ise, “Yeni Türk Sineması” olarak değerlendirir. Bu dönemlendirmenin altında da “Eski Kuşak”, “Orta Kuşak”, “Yeni Kuşak” bölümlenmeleri yapılarak, her bölümlemenin altında o dönem yönetmenlerinin çalışmalarından bahsedilir. Ancak Onaran, Türk sinema tarihinde neden böyle bir bölümlenme yaptığından bahsetmemiştir. Onaran kitabının sonunda, “Sinema Yoluyla Kitle Kültürüne Hizmet Edenler” başlığı altında bir bölüm koymuştur. Bu bölümde Onaran, daha çok ticari amaçlarla salon filmleri, tarihsel serüven filmleri, arabesk melodramlar ve sulu güldürüler üreten geniş bir yönetmenler yelpazesini sergilemek istemiştir (1994:178). Çünkü Onaran sinemayı sırf bir sanat eseri olarak değil, kitlelerin kendi benliğini bulduğu ve eğlendiği bir eğlence olarak da görmektedir (1994:179). Türk sinemasında ticari amaçlı yapılmış salon filmleri, arabesk melodramlar ve sulu güldürüler kitle kültürüne hizmet etmektedir. Ancak Onaran, bu tür filmlerden bahsederken, bu filmlerin izleyici kitlesini nasıl yönlendirdiğini, izleyicilerin bu tür filmlerde ne bulduğunu ya da nasıl özdeşim kurdukları konusunda sorgulama yapmamış, sadece genel bir yargıda bulunmuştur. Ancak bu yargıya nasıl ulaştığı üzerine bir değerlendirme de mevcut değildir.

Onaran, *Türk Sineması\** (1995) adlı kitabının ikinci cildinde 1980-1994 yılları arasını incelemiştir. İlk cildindeki gibi 1980-1994 yılları arası Türk sinemasını, “Eski Kuşak Yönetmenleri”, “Orta Kuşak Yönetmenleri”, “Yeni Kuşak Yönetmenleri”, “Oyuncu Yönetmenler”, “Televizyon İçin Film Yapanlar Televizyondan Gelen Yönetmenler”, “Türk-İslam Sentezi Üzerine Film Yapan Yönetmenler”, “Yabancı

---

\* Â. Ş. Onaran, *Türk Sineması*, Cilt: 2, Kitle Yayınları, 1995.

Ülkelerde Türk Sanatçılarının Katkısıyla Çevrilen Filmler”, “Genç Türk Sineması” ve “Tek Filmle Kendilerini Kanıtlayan Genç Kuşak Yönetmenler” başlıkları altında ele almıştır. Onaran, kuşaklara ayırarak sistemleştirdiği yönetmenlerin önemli filmleri ve bu filmlerin konuları hakkında da bilgiler vermiştir. Ancak Onaran’ın Türk sinemasına bakarken bu tür şekilde kategorize etmesi sorunludur. Özön’ün de ifade ettiği gibi, Türk sinema tarihinde bu tür bir ayrımlaştırma görecelidir (1980:37). Ona göre, “Eski Kuşak, Orta Kuşak, Yeni Kuşak” gibi bölümlere ayrılması doğru ama biraz atlaticıdır; çünkü zaman geçtikçe Yeni Kuşak, Orta Kuşak oluyor, sonra gittikçe Eski Kuşak çıkıyor. O bakımdan bu ayırım sakıncalıdır” (1980:37).

Türk sineması sadece Özön’ün yapmış olduğu dönemlendirmeler dikkate alınarak yazılmamıştır. Belgeler ve arşivler ışığında da yazılmaya çalışılmıştır. Cemal Kafadar’a göre, Agâh Özgüç ve Giovanni Scognamillo’nun arşivci tarih anlayışıyla da Türk sineması tarihi değerlendirilmiştir. Bu sinema tarihçileri, filmlerin ve sinemacıların tarihi üzerinde durarak; kimler film yapmış, kimler oynamış, hangi tarihlerde ne gösterilmiş, kendi içinde alt bölümleri nelermiş, nasıl değişmiş ve evrilmiş sorularına yanıt aramışlardır (2006:16).

Agâh Özgüç, Türk sineması tarihini farklı açılardan (kronolojik, tür incelemesi ya da Türk sinemasında benimsenmiş bir ikonun incelenmesi) ele almıştır. Hazırladığı bu incelemeler, Özgüç’ün Türk sinemasına dair biriktirdiği belgeler ve kendi gözlemlerine dayanmaktadır. Özgüç’ün *Kronolojik Türk Sinema Tarihi 1914-1988\** (1988) adlı kitabı, bu söylediklerimize en iyi örneklerden birini

---

\* A. Özgüç, *Kronolojik Türk Sinema Tarihi 1914-1988*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Sinema Dairesi Başkanlığı Yayını, 1988.

teşkil eder. Fakat Özgüç'ün kronolojik olarak anlattığı aralık Özön'ün *Türk Sineması Kronolojisi*'nden geniş olmasına rağmen, detaylandırmalar Özön'e göre daha sınırlıdır. Türk sinemasında çekilmiş filmlere ve yönetmenlere ağırlıklı olarak odaklanmış ve kısa bilgiler vermiştir. Bununla birlikte Özgüç eserinde, yapımcılar, oyuncular ve festivaller hakkında da kısa bilgilere yer vermiştir. Ancak verdiği bu bilgiler nesnel olmasına rağmen oldukça geneldir ve bir çözümlemeden yoksundur.

Özgüç, belli dönemlerdeki olaylar, ilkler ve yönetmenler üzerine eğilerek de Türk sineması tarihine bakmıştır. *Türk Sineması Sansür Dosyası\** (1976), *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler\*\** (1990) ve *Türk Yönetmenleri Sözlüğü\*\*\** (2003) Özgüç'ün bu tür çalışmalarına örnek olarak verilebilir.

Özgüç *Türk Sineması Sansür Dosyası* adlı kitabında, sansürün tarihçesi, işlevi ve yasaklanma gerekçelerini Türk sineması tarihinden örnekler vererek anlatmıştır. Müstehcen ve erotik filmlere karşı sansür mekanizmasının aldığı tavır ile seks filmlerinin çocuk ve kadın izleyiciler üzerindeki etkisi ve sömürsünü dikkate alıp, sömürünün yalnız seks filmleri ile değil, melodramlar ve tarihsel filmlerle de yapıldığını vurgulamıştır. Örneğin Özgüç'e göre, tarihsel filmlerin çoğunda, Türk tarihinin ünlü simaları uyduruk ve gülünç kostümlerle gülünç duruma düşürülmüş, hiçbir belgeye dayanmadan, araştırılmadan perdeye aktarılmıştır. Örneğin senaryosunu Turgut Özakman'ın yazdığı ve Kanuni Sultan Süleyman döneminde geçen *Turhanoğlu* (Yılmaz Atadeniz, 1975) adlı film bunlardan biridir (1976:115).

---

\* A. Özgüç, *Türk Sineması Sansür Dosyası*, Koza Yayınları, 1976.

\*\* A. Özgüç, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*, Yılmaz Yayınları, 1990.

\*\*\* A. Özgüç, *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, Agora Yayınları, 2. Baskı, 2003.

*Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*'de Özgüç, konulu ilk uzun metrajlı film (1916, Himmet Ağa'nın İzdivacı, Sigmund Weinberg), ilk kadın vamp oyuncu (Madam Kalitea), ilk tarihsel film denemesi (1919, Binnaz, Ahmet Fehim), ilk yapımevi (Kemal Film), ilk sesli çekilen film (İstanbul Sokaklarında), ilk renkli film (1953, Halıcı Kız, Muhsin Ertuğrul), ilk uluslararası büyük zafer (belgesel film niteliğinde 1956'da Berlin Film Şenliği'nde *Hitit Güneşi* ile gene 1964'te Berlin Film Şenliği'nde *Susuz Yaz*) gibi Türk sinema tarihinde ilkleri anlatan bir tarihsel çalışma yapmıştır. Ayrıca kitabın sonuna 1914-1990 yılları arasını anlatan Türk sineması kronolojisi eklemiştir. Ancak Özgüç'ün Türk sinemasında ilkleri hangi kriterlere göre belirlediği muğlaktır. Türk sinema tarihinin belli dönemleri üzerine derinlemesine bir araştırma olmamasına rağmen, Özgüç'ün ilkler üzerinden Türk sinemasına bakması ilginçtir.

Devamlı güncellenen *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü* adlı kitabında Özgüç, yönetmenlerin biyografileri ile filmografileri, yurt içinde ve yurt dışında sinemaya sundukları katkılar sonucunda festival ve çeşitli kurumlardan aldıkları ödüllerden bahsetmiştir. Özgüç yönetmenlerin biyografilerini oluştururken, hayatta olan yönetmenlerle yüzyüze, olmayanlar için ise yakınları ve dostlarıyla görüşmüştür. Tüm çabalara rağmen ulaşılması mümkün olmayanların doğum ve ölüm tarihleri ile biyografileri boş bırakılmıştır (2003:VI).

Belgeci Türk sinema tarihçilerinden biri de Giovanni Scognamillo'dur. Scognamillo, topladığı belge ve dokümanları Türk sineması üzerine yazdığı metinlerde sistematik bir şekilde kullanmıştır. Türk sineması tarihi üzerine değerlendirmelerde bulunurken Scognamillo, sadece yönetmenler, filmler ve

dönemlerden bahsetmemiş, aynı zamanda sinema salonlarını ve bu salonların Türk sinemasında oynadığı rol üzerinde de durmuştur. Scognamillo'nun *Cadde-i Kebirde Sinema*\* (1991) adlı kitabı tam da bahsettiğimiz genel Türk sineması tarihini anlatan kitapların dışında bir değerlendirmedir. Scognamillo bu çalışmasında, İstiklal Caddesi'nin eski ve eskiden kalma sinemaları üzerinde durur. Scognamillo Beyoğlu'ndaki sinemaları incelemesinin nedenleri olarak, sinema salonlarının, sinema sahiplerinin, sinema salonu ve yöneticileri ile bu salonlara film temin edenlerin dünden bugüne nasıl bir çizgi oluşturduklarını ve böylelikle Türkiye'de sinemacılık ile filmciliğin temellerinin atılmasına nasıl katkıda bulduklarını gözler önüne serme olarak sıralamıştır (1991:7). Böylelikle Scognamillo, Türkiye'de sinema oluşumunun köklerine dönerek, daha değişik bir açıdan ve daha ayrıntılı bir perspektif içinde Türk sinemasına bakmak istemiştir (1991:7). Bu nedenle bir yandan Türkiye'de sinemanın köklerine inerken, bir yandan da sinema seyircisinin eğilimleri ve davranışlarından bahsetmeyi amaçlamıştır (1991:8). Scognamillo Türk sineması tarihine farklı bir şekilde yaklaşmaktadır. Özön'ün ve daha sonra onun takipçilerinin tarih anlayışının tersine Scognamillo, Türk sinema tarihine belgelerle objektif ve bir o kadar da nesnel olarak bakmaya çalışmıştır.

Scognamillo'nun Türk sinema tarihine objektif ve nesnel bakışını Özön ile karşılaştırarak daha iyi anlayabiliriz. Özön, *Türk Sineması Tarihi* kitabında, olguların “nesnel” olarak değerlendirilmesi ve olgular ile tarihçi arasında bir mesafe ve zaman aralığının olması konusunda dem vurmaktadır. Ancak Özön'ün Türk sineması tarihini ele aldığımızda, bu mesafenin daraldığını, bazı yönetmenlerin oluşturduğu

---

\* G. Scognamillo, *Cadde-i Kebirde Sinema*, Metis Yayınları, 1991.

kanon neticesinde Türk sinemasının kötü yönetmenleri olarak gösterdiğini, bazılarını ise sinemanın merkezine yerleştirip Türk sinemasını bu yönetmenler üzerine inşa ettiğini görmekteyiz. Bunun altında Özön'ün sinema anlayışı ile onun entelektüel kişiliği ve kimliği yatmaktadır. Ancak Özön'ün aksine Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*\* (2003) adlı kitabında tarihe bakışını şöyle ifade etmektedir;

Bir tarihin kitabını yazmak -ister bir çağın, bir ulusun ister bir sanatın tarihi olsun- sadece o çağın, ulusun ya da sanatın yapıtlarını sıralamaktan ibaret değildir. Tarih, en geniş anlamıyla, çok daha karmaşık ve çoğunlukla da “örnek” teşkil etmekten uzak bir süreçtir. Tarih, belirli bir çağı, ulus ya da sanatın, belirli bir buluş ya da aracın tüm aşamalarını izleyen, yeniden yaşatan, olumlunun yanına olumsuz başarılarının yanına başarısızı koyan, iyiyi ve kötüyü, doğruyu ve yanlış bir araya getiren ve sadece bütün bu değişik ve çeşitli unsurların toplamından bir sonuç çıkarma sürecidir.

Tarihçi bir eleştirmen değildir, olmamalıdır. Tarihçi belgeleri toplayıp sıralayan, karşılaştırıp derleyen, değerlendirip yorumlayan kişidir. Asıl amacı bir durumun “nasıl olması gerektiğini” belirtmek değil, “nasıl ve neden olduğunu” açıklamaktır. Amacı ve görevi yargı vermek değil, belgeler, yapıtlar ve somut malzemelere dayanarak gerçekleri ortaya koyup bir dönemi aydınlatmaktır (2003:3).

Görüldüğü gibi Scognamillo, tarih anlayışını nesnel bir zemine oturtmaya çalışmakta ve nesnelliğin ölçütünü ise belgelere dayandırmaktadır. Belgelerin yanı sıra, sinema tarihi kitabında belli bir dönemi büyük canlılık ve heyecanla anlatan kişilere de yer vermiştir. Scognamillo'ya göre çalışması, bu anlamda bir “derleme” niteliği de taşımaktadır (2003:9). Aynı zamanda yaptığı çalışma salt bir Türk sinema sanatı tarihi değildir. Sanatsal yapıtları ve tecimsel ürünleri bütün yönleriyle anlatan da bir çalışmadır (2003:9). Çünkü Türk sinemasından söz edildiğinde aslında bir Yeşilçam sinemasından bahsedilmektedir. Ancak ona göre, son derece pratik olan bu tanımlama yanıltıcıdır. Ticari yapımları ve yapıları, klişeleşmiş konuları, anlatım şekilleri, sanatsal/deneysel/özgün/amatör yapıtları ve yaklaşımlarıyla tarihsel

---

\* G. Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, 2. Baskı, 2003.

perspektif içinde Türk sineması bir bütündür (2003:10). Buna ek olarak, Türk sinemasında dönem dönem yaşanan enflasyonist yaklaşımı, bunun doğurduğu furyaları, duraklamaları, kriz ve geçiş yıllarını, tüm bunların ortaya attığı çözüm şekillerini ucuz ya da olumsuz olarak eleştirmek son derece kolaydır. Fakat bütün bunlar siyasal/toplumsal/ekonomik dinamiklerle birlikte açıklanmalıdır (Scognamillo, 2003:10).

Scognamillo'nun tarih çalışmasında kesin yargılayıcı ifadeler yoktur. Bunu özellikle Scognamillo'nun Muhsin Ertuğrul üzerine söylediklerinden çıkarabiliriz. Ertuğrul, Türk sineması çalışmalarında incelenirken en çok suçlanmış yönetmenlerinden biridir. Scognamillo'ya göre, Ertuğrul Türk sinema tarihinde “nazik” bir konudur. Ertuğrul'un Türk sinemasında yirmi yılı aşkın oluşturduğu “tekel”, sinema endüstrisindeki tüm eksikliklerin ve gecikmelerin nedeni sayılmıştır (2003:39). Scognamillo, bunu bir bakıma doğru ama bir bakıma da yanlış bir sav olarak görür. Ancak Scognamillo, Ertuğrul'u değerlendirirken, tarafsız bir açıdan bakarak tarihsel görünüm içinde yaptıklarını ve yapmadıklarını inceleyip değerlendirmek gerektiğini de vurgular (2003:39). Fakat Scognamillo'nun tarafsız bir şekilde Ertuğrul'u anlatmaya çalışmasına karşın, bazı Türk sinema tarihi anlatıcıları onu genellikle ağır eleştiriye maruz bırakmışlardır. Özellikle Özön *Yön* (1962b) dergisinde “Yılanların Öcü Ertuğrul'dan Erksan”a adlı yazısında, Ertuğrul'un *Aysel*, *Bataklı Damın Kızı* (1934) adlı filmini ağır bir şekilde eleştirmiş ve bu filmin gerçekliğinin bir “kartpostal” görünümünden ileri gitmediğini ileri sürmüştür (19). Gerçi Özön için, Türk sinemasında iyi yapılmış bir iki örnek önemli değildir. Onun için önemli olan, yönetmenin duruşu ile entelektüel kimliğidir ve bu kimlik ile ne kadar Batı standartlarına uygun bir modern sanat anlayışı sergilediği

önemlidir. Ertuğrul da Türk sinemasında yirmi yılı aşkın oluşturduğu “tekel” ile Türk sinemasının kötü bir döneme girmesine neden olmuştur. Bu nedenle Özön’ün oluşturduğu kanonik yapılanma içerisine Ertuğrul girememiştir. Sadece Ertuğrul değil, Metin Erksan da bu kanonik yapının dışındadır. Erksan’ın *Yılanların Öcü* filmi de yüzeysel bir gerçeklik sunmuştur ve film bütün gerçeklik çabasına rağmen, “objektif” bir belge niteliğinden uzaktır (Özön, 1962b:19). Fakat Özön’ün aksine Âlim Şerif Onaran, Ertuğrul’un filminde gerçekten realist bir havanın hakim olduğunu ve o tarihe kadar İtalyan sinemasında bile bu kadar realizmin görülmediğini vurgulamaktadır (1981:241). Yani Onaran filme, ilk köy filmi örneği olması nedeniyle bir anlamda olumlu bakmakta ve övmektedir. Yapılan bu tartışmalara rağmen, Türk sinema tarihi değerlendirmesinde Scognamillo, Ertuğrul’u hem Özön gibi hem de Onaran gibi ne eleştirmekte ne de övmektedir (2003:59-61). Scognamillo, Türk sineması tarihinde yapılmış bütün çalışmaları eleştirileri ve övgüleri ile göz önüne sermeye çalışmıştır.

Türk sineması tarihini belgelerle anlatmaya çalışanlardan biri de Burçak Evren’dir. Evren Türk sineması tarihine, belgelerle belirli bir döneme odaklanarak bakmıştır. Evren’nin *Eski İstanbul Sinemaları: Düş Şatoları\** (1998) adlı kitabı, İstanbul’un önemli eski sinema salonlarını, yazlık sinemalarını, sinema localarını, sinema gişelerini, yeniden Türkiye’de bilinen önemli sinema salonlarını ve onlar hakkında sayısal veriler ile sinema seyircisinin nasıl kabuk değiştirdiği konusunda ayrıntılı bir çalışma yapmıştır. Evren bu çalışmasında, “sinema salonları ya da düş şatolarını, yalnızca filmlerin izlendiği sıradan mekânlar değil, onun da ötesinde

---

\* B. Evren, *Eski İstanbul Sinemaları: Düş Şatoları*, Milliyet Yayınları, 1998.

sinemaya gitmeyi bir ritüele dönüştüren, topluca film alışkanlığı sunan, benzer keyfi ve güzellikleri paylaşmayı kendi tercihleri doğrultusunda yapan insanların birlikte soluduğu bir başka mekânlar (1998:7)” olarak görmektedir.

Evren’in belli bir döneme odaklanarak yaptığı bir diğer araştırması ise, *İlk Türk Filmleri\** (2006) adlı çalışmasıdır. Türk sinemasının geçmişine ait belgelerin yok denecek kadar az olması, söylentiler üzerine Türk sineması tarihi kurulmasına yol açmıştır. Bu söylentiler ise, Türk sineması içerisinde neredeyse değiştirilmez doğrular olarak kabul edilmiştir. Evren’in bu eksik ve yanlışlardan biri olarak gördüğü Fuat Uzkınay tarafından çekilen Ayastefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı adlı ilk Türk kısa-belge filmi üzerinde durmuş ve dönemi aydınlatmaya çalışmıştır (2006:10). Ancak Evren’e göre, bu filmle ilgili adından başka hiçbir belge bulunmamaktadır (2006:10). Filmin kendisi de yoktur. Bu filmin çekilip çekilmediği ya da ilk Türk filmi olup olmadığı da önemli değildir. Önemli olan eğer bu film çekilmişse bu filmin oluşumuna zemin hazırlayan nedenleri ve olayları tarihsel açıdan değerlendirmekle birlikte, tarihi belgeler ışığında, Türk sinemasının ilk yıllarında önemli yer tutan Rus Abidesi ve bu abidenin yapılışı ve yıkılışına zemin hazırlayan olaylar zincirini ayrıntılı bir şekilde ortaya koymaktır (2006:14). Evren’in yapmış olduğu çalışmaları, doğruluklarını bir tarafa bırakırsak, Türk sineması tarihinde belli bir döneme odaklanılarak yapılan ilk ciddi çalışmalardan olduğunu söyleyebiliriz. Türk sineması tarihinde karanlıkta kalan noktaları aydınlatmaya çalışan bir denemedir. Ancak bu deneme, Türk sineması tarihinin toplu bir fotoğrafını ortaya koymak yerine, mikro ölçekli eleştirel bir çalışmadır. Genel

---

\* B. Evren, *İlk Türk Filmleri*, Es Yayınları, 2006.

anlamda Türk sineması tarihinde daha özel ve daha dar alanların tarihinin yazılmasına çalışılmıştır.

Rekin Teksoy'un *Rekin Teksoy'un Türk Sineması\** (2007) adlı kitabı, hem Özön'ün Türk sinemasının tarihsel dönemlendirmesini, hem de Scognamillon'un belgesi ve tarihsel dönemlendirmesini içermektedir. Teksoy çalışmasını, "Türkiye'de Sinemanın Öncüleri", "Türkiye'de Sinemanın Kurucusu: Muhsin Ertuğrul", "Muhsin Ertuğrul'dan Yeşilçam'a", "Yeşilçam'ın Yükselişi ve Çöküşü", 1990'lar ile "Yeni Bir Sinemacı Kuşağı" ve "Belgesel Sinema" olarak bölümleştirmiştir. Teksoy, Türk sinemasını anlatırken belli dönemlerdeki yönetmenler ve filmografileri hakkında kısa bilgiler vermiştir. Ayrıca kendi kişisel yorumlarını da çalışmasına ağırlıklı olarak eklemiştir. Örneğin Teksoy, Muhsin Ertuğrul'u Türk sinemasının kurucusu olarak görmektedir. Teksoy'a göre, "Muhsin Ertuğrul'un özel girişimcileri film üretmeye yönlendirmeyi başarması ve onyediy yıl boyunca ülkenin tek yönetmeni olarak film çevirmeyi sürdürmesi, onun Türk sinemasının kurucusu sayılması için yeterlidir (2007:21)." Ancak Teksoy, on yedi yıl boyunca ülkenin tek yönetmeni olarak film çevirmesi, Muhsin Ertuğrul'un Türk sinemasının kurucusu olarak sayılması için yeterli midir? sorusuna cevap verememektedir. Çalışmasının adından da anlaşılacağı gibi, "Rekin Teksoy'un Türk Sineması"dır. Yani kendi kişisel değerlendirmeleri çerçevesinde yazılmış, nesnellikten uzak bir tarihsel çalışmadır diyebiliriz.

---

\* R. Teksoy, *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*, Oğlak Yayıncılık, 2007.

### III. BÖLÜM

#### TÜRKİYE'DE SİNEMA TARİHYAZIMI: NİJAT ÖZÖN

İlk iki bölümde Nijat Özön'ün Türk sineması tarihine nasıl yaklaştığını anlamamız için, hem genel anlamda tarihyazımı ile özeldde sinema tarihyazımı, hem de Türkiye'de tarihyazımı ile Türk sinema tarihyazımının nasıl bir süreçten geçtiğini ele aldık.

Birinci bölümde genel anlamda tarihyazımından bahsederken, devlet-iktidar merkezli klasik tarih anlayışı ve sosyal bilimlerin tarihin içerisine girmesiyle, devlet-iktidar ve siyaset merkezli tarih anlayışının toplumsala nasıl kaydığını gördük. Toplumsal merkeze alan tarih anlayışı ya da tarihyazımı daha sonraki süreçte, bir toplumun genel anlamdaki toplumsal tarihini yazmaktan mikro ölçekli tarihsel çalışmalara kaymıştır. Mikro ölçekli tarih çalışmalarında ise, özel alanların da toplumsal tarihi yazılmaya çalışılmıştır.

Toplumsal tarih çalışmalarının 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında revaçta olması itibariyle, sinema tarihyazımında ciddi tartışmalar yapılmıştır. Kuşkusuz sinema tarihinin nasıl yazılacağı 1970'lerden önce ele alınsa da, bu tartışmaların yoğunluklu olarak 1970'lerde yapılmasının bu anlamda önemli ve manidar olduğunu ilk bölümde vurgulamıştık. Bu durumda tarihyazımı üzerine yapılan tartışmalar ile sinema tarihyazımı üzerine yapılan tartışmalar birbirinden bağımsız değildir. Sinemanın estetik, teknolojik, toplumsal ve daha da önemlisi bütünsel tarihyazımı üzerine yapılan tartışmalar, aslında sosyal bilimlerin tarih çalışmalarının içerisine girmesiyle tarihyazımında oluşan çeşitliliğin sinema tarihyazımına yansımalarıdır.

İkinci bölümde ise, Osmanlı tarih anlayışının Türkiye’de tarihin kurumsallaşmasına katkısı ile kurumsallaşan tarih anlayışının -yani devlet-iktidar merkezli tarih anlayışının- Türkiye’deki tarih çalışmalarını nasıl etkilediği üzerinde durduk. Türkiye’de devlet-iktidar merkezli tarih anlayışının dışında Osmanlı tarih anlayışına Batı’da *Annales* tarih anlayışının etkisiyle nasıl bakılmaya çalışıldığını ve 1970’lerin sonunda yapılan tarih tartışmaları ile aslen tarihçi olmayanların Türkiye’deki tarihyazımı tartışmalarına bakışlarını da göstermeye çalıştık. 1980 darbesi sonrasında oluşturulan yeni yapılanmada akademik ortamda tarih anlayışındaki değişimler ile akademinin dışında resmi tarih anlayışının karşısında oluşturulan alternatif tarih çalışmalarına da değindik.

Türkiye’deki tarih çalışmalarının yanı sıra, Türk sinema tarihyazımının nasıl geliştiğini, gene bu bölüm içerisinde ele aldık. Bu bölüm içerisinde Türkiye’de sinema tarihyazımını ele almamızın nedeni, Türkiye’deki genel anlamdaki tarih anlayışının bir şekilde sinema tarihyazımını da etkilediğini düşünmemizdir. Aslında Türkiye’de sinema tarihi ile uğraşanların büyük çoğunluğu buldukları ortamın tarih metodolojisinden etkilenmişlerdir. Bundan dolayı, Türk sineması tarihini yazarların eserlerinden bahsederken, Nijat Özön’den önce ve sonra olarak bunları iki bölümde değerlendirdik. İki bölüme ayırarak Türk sineması tarihyazımına bakmamızın nedeni, Özön’ün 1962’de çıkan *Türk Sineması Tarihi* adlı kitabından önce Türk sineması tarihini anlatan derli toplu bir çalışmanın olmaması ile Özön’ün açmış olduğu yoldan Türk sineması tarihine bakmaya çalışanları göstermek istememiz etkili olmuştur. Bunun yanı sıra, Özön öncesinde Türk sinema tarih çalışmaları, daha çok yazarın kendi betimlemelerinden oluşmaktadır. Ancak Özön ve Özön’den sonra Türk sinema tarihi yazıcılığı, Özön’ün oluşturmuş olduğu şablonun

izlerini taşımaktadır. Bundan dolayı, Özön ve Türk sinema tarihyazımını anlamamız için, Özön'ün düşünsel olarak nasıl bir tarih anlayışını savunduğunu ortaya koymamız gerekir.

Bu nedenle bu son bölümde, Özön'ün Türk sinema tarih anlayışını anlamamız için, Özön'ün hem genel olarak tarihyazımı ile özelde Türk tarihyazımının neresinde olduğunu göstermeliyiz, hem de gene genel olarak sinema tarihyazımı ile Türkiye'de sinema tarihyazımında onun nasıl bir sinema tarihyazımını savunduğunu ortaya çıkarmaya çalışmalıyız. Bundan dolayı, bu bölümde iki altbaşlık içerisinde Özön'ün tarih anlayışı değerlendirilecektir: Tarihyazımı ve Türkiye'de tarihyazımı çerçevesinde Özön'ün tarih anlayışı ile sinema tarihyazımı çerçevesinde Özön'ün sinema tarihi anlayışı.

## A) TARİHYAZIMI VE TÜRKİYE'DE TARİHYAZIMI ÇERÇEVESİNDE NİJAT ÖZÖN'ÜN TARİH ANLAYIŞI

Tarihin nasıl ele alınılması ya da nasıl bir tarihyazımı yapılması gerektiği, ondokuzuncu ve yirminci yüzyıl boyunca devamlı tartışılmıştır ve halen içinde bulunduğumuz dönem itibariyle de tartışılmaktadır. Aynı süreç Türkiye'de de güncelliğini korumaktadır. Ancak Batı'daki tarih tartışmaları ile Türkiye'deki tarih tartışmaları arasında bir paralellik de yoktur. Türkiye'deki tarihyazımı üzerine yapılan tartışmalar, Batı'da yapılan tartışmalara eklenme niteliğinde kendini göstermektedir.

Türkiye'deki tarih anlayışına ya da tarihyazımına baktığımızda, Batı'daki tarihyazımının ilk nüvelerini görmek mümkündür. Aslında Batı'daki ondokuzuncu yüzyıl klasik devlet-iktidar ve siyaset merkezli tarih anlayışı, dönemin kendine has yapısı nedeniyle ulus inşa sürecine girmiş devletlerin hemen hepsinde aynı şekilde tezahür etmiştir.

Ondokuzuncu yüzyılın pozitivist epistemoloji anlayışı da tarih çalışmalarını etkilemiştir. Pozitivist bakış açısı, tarihi, belge ve arşiv çalışmalarına dayandıran bir bilim anlayışına indirgemıştır. Bunun yanı sıra, tarihyazımında kullanılan belge, arşiv ve dokümanlar ulusun inşasında, ulusların diğer devletler karşısında kendi ulusal kimliklerini kanıtlamak için kullanılmıştır. Bu tür tarih anlayışının yerleşmesi için de, tarih devletler tarafından kurumsallaştırılmıştır. Bu çerçevede akademideki tarih kürsüleri, devletin kurumsal yapısının anlayışı çerçevesinde tarihi ele alıp değerlendirmişlerdir. Kuşkusuz bu durum, Türkiye'deki tarih anlayışı için de

geçerlidir. Bu tarih anlayışı çerçevesinde yetişmiş Türk düşün hayatının entelektüelleri, her ne şekilde tarihle buluşurlarsa buluşsunlar, tarihe, pozitivist aydınlanmacı ve modernist bir şekilde yaklaşmışlardır. Türk entelektüellerinin hepsi için olmasa da, tarih, belge, arşiv ve dokümanlar eşliğinde yapılan bir uğraş olarak kendini göstermiştir.

Ondokuzuncu yüzyılın sonu yirminci yüzyılın başlarında Batı'daki klasik tarih anlayışı, pozitivist bir bilim anlayışı neyi gerektiriyorsa, tarihçiler de tarihi ve olguları o şekilde ele almışlardır. Böylelikle birinci bölümde bahsettiğimiz gibi, tarih, dokümanlarla, belgelerle ve arşivlerle kanıtlanabilen bir bilim olarak görülmüştür. Ancak tarih, her ne kadar olgularla açıklanabilen pozitivist bir bilim olarak görülmüşse de, tarihçiler olguları kendi dünya görüşleri çerçevesinde yorumlamışlardır. Bu durumda kuşkusuz, tarihçinin içinde bulunduğu ortam da önemlidir. Örneğin Alman tarihçi Ranke, tarihi akademik bir disiplin olarak kurup, tarihçiler için gerekli araştırma teknikleri oluşturarak onların birincil kaynaklara yönelmelerini sağlamışsa da, onun yaptığı çalışmalar da siyasal ve diplomatik tarihe odaklıdır. Çünkü bu dönemde akademik alanda tarihin muazzam yükselişi siyasal ve toplumsal olaylarla yakından ilişkilidir. Bu dönemde devletler, kendi milliyetçiliklerini ve sınıfsal konumlarını kanıtlamak için tarihe aşırı önem göstermişlerdir. Bu nedenle, akademik ortamda yapılan tarih çalışmaları ya da tarihyazımı ister istemez devlet-iktidar ve siyaset merkezli, bir o kadar da pozitivist ama bir o kadar da tarihçi ile olgular arasında mesafenin daraldığı bir şekilde ele alınmıştır. Böylelikle tarihçi, olgulara pozitivist bir şekilde yaklaşmaya çalışırken, bir o kadar da objektiflikten uzaklaşmıştır.

Türkiye'deki tarih çalışmaları ya da tarihyazımı da Batı'nın bu çerçevedeki tarih anlayışından farklı değildir. Ancak Türkiye'de tarih çalışmaları ya da tarihyazımı Batı'nın pozitivist bilim anlayışı ve metodolojisinden etkilenmiş ama aynı zamanda Osmanlı'dan miras kalan tarih anlayışını da tarih çalışmalarının içerisine taşımıştır. Bununla birlikte ikinci bölümde ifade ettiğimiz gibi, Türkiye'de tarih çalışmalarının şekillenmesinde Türk milliyetçiliğinin rolü de büyük olmuştur.

Genel anlamda Türkiye'de tarihçiliğin şekillendiği ilk döneme bakarsak; ilk olarak, Cumhuriyetin kurucu kadroları, tarihi, pozitivist bir zeminde diğer uluslara karşı kendilerini kanıtlamak için milliyetçilikten taviz vermeden kurumsal bir hüviyet kazandırmışlardır; ikinci olarak, kurumsallaştırılan tarih, devleti-iktidarın ve siyasetin kontrolüne alınmış ve akademik ortama taşınmıştır; üçün olarak, akademik ortama taşınan tarih çalışmaları, dokümanlar, belgeler ve arşivlerle kanıtlanma yoluna gidilmiştir.

Akademik ortama taşınan ama devletin kontrolünde ya da devletin savunduğu tarih anlayışı çerçevesinde yetişen entelektüeller de daha sonraki süreçte Türk düşün hayatının kültürel ikliminde tarihle her buluştuklarında, Cumhuriyetin kurucu kadrolarının savunduğu tarih anlayışını çalışmalarında uygulamışlardır.

Nijat Özön'ün entelektüel kişiliği de, dönem itibariyle akademik ortamda kurumsallaşmış ve devletin-iktidarın kontrolünde şekillenmiş tarih çalışmalarının içerisinde kendini göstermiştir. Bir kere, Özön'ün *Türk Sineması Tarihi* denemesinden önce tarihe nasıl bakılması gerektiğine dair bir çalışması yoktur. Özön *Türk Sineması Tarihi* çalışmasıyla ilk defa tarihle buluşmuştur.

Aslında Özön, bulunduğu konum itibariyle tam da Cumhuriyetin kurucu ideolojisini temsil eden tarih anlayışı içerisine doğmuştur. Özön ile yaptığımız röportajda sinemayla neden ilgilendiğini anlatırken, sinemayla tesadüfler sonucu bulduğundan bahsetmektedir. Ancak bunun pek de tesadüf olmadığı ortadadır. Bir kere Özön'ün sinemayla ilgisi, babası Mustafa Nihat Özön'den kaynaklanmaktadır. Özön'e göre,

(...) Bütün tesadüfler sinemayla beni buluşturdu. (...) Babam Çapa Kız Malum Mektebi'nde, -Çapa Kız Öğretmen Okulu'nda- edebiyat hocasıydı. (...) Babam fotoğraf çekme amatörüydü, bir de sinema makinesi vardı. (...) Bir tane dokuz buçuk milimetrelik o zamanın en yaygın amatör kamerası ve göstericisi olan Pathé Baby'i vardı. (...) Ondan sonra kiralık film alırdı, onları evde oynatırdı. Bir de çalıştığı yer dolayısıyla, yani haftada bir ya da iki hafta da bir, Çapa Kız Öğretmen Okulu'nda hafta tatillerinde filmler gösterilirdi. Oraya bizi de götürürlerdi. (...) Sonra bizim oturduğumuz yer Haseki'deydi. Sinema çevresine yani sinemalar çevresine yakındı. Yani sinemalar çevresi dediğim, Şehzadebaşı sinemaları. (...) Şehzadebaşı'nda sinemalar vardı; Milli Sinema, Ferah Sineması, Turan Sineması. (...)1938'de ortaokula başlamak için Ankara'ya geldim. Çünkü babam 1934'te Çapa Kız Öğretmen Okulu'ndan buradaki Gazi Eğitim Enstitüsü'ne atanmıştı. (...) Buradaki sinemaları da tanıdım. Burada babam sinemaya karşı eski merakını devam ettiriyordu. Ben de kendi başıma bir şeyler yapmıştım. Sonra yavaş yavaş daha yakından ilgilenmeye başladım. (...) Bir de bizim eve Fransızca, İngilizce dergiler gelirdi. Sinema dergileri de vardı. Gerçi onlar biraz magazinimsiydi ama biraz ciddi şeyler vardı içinde. Onlarla da yavaş yavaş ilgilenmeye başladım. Hatta ortaokulun ortalarından itibaren filmografilerini toplamaya başladım. Kimler oynamış, kim çevirmiş, nerede çevrilmiş, ne zaman çevrilmiş gibi. Biraz bu durum kütüphanecilikten geliyor. Ben sonradan kütüphanecilik okudum ama ondan önce babamın çok zengin bir kitaplığı vardı. Onun katalogunu da yaptım. (...) Özellikle lisedeyken ciddi olarak ilgilenmeye başladım. Fakat sinema kitabı yok. O kadar araştırmama rağmen iki tane kitap çıktı karşıma. Biri Sedat Simavi'nin "Sesli Sessiz ve Renkli Sinema" diye bir kitabı. Bir de mühendis Nüvit Osmay'ın "Işıktan Doğanlar" diye bir kitabı. Sedat Simavi'ninki Fransızca'dan Hatchet'in bir kitabından adapteydi. (...) Onlarla başladım ama onları da bitirdim. Bitirince gene bir şey kalmadı. Kendi kendime bunlarla ilgili yabancı bir dilde bir şeyler olacak dedim. Benim okuduğum dil Fransızcaydı. İngilizce daha çok olması gerekiyor dedim. Hâlbuki Fransızca daha çokmuş. O zaman sinema yayınları İngilizce yok, sinema yayınları yalnız İngiltere'de yayın yapıyordu. Amerika'nın sanat olarak, teknik olarak sinemayla bir ilgisi yoktu. Yayın yapmıyordu. Penguin Book'ların cephedeki askerlere gönderilen ucuz saman kâğıdına basılmış kitapları vardı; roman olsun başka dallarda olsun.

Orada Mandel'in "Film" diye bir kitabını burada British Council'in kitap sergisinde buldum. Çok derli toplu bir kitaptı. Beni asıl ilgilendiren sonundaki bibliyografya oldu. Arkasında çok geniş ve açıklamalı bir bibliyografya vardı. (...) Sonra oradan Fransızca kitapları da getirmeye başladım. Hatchet'ten. Böylece doğrudan doğruya sinemanın edebiyatına girdim, yani sinema edebiyatına girdim. Bayağı, yavaş yavaş bir kitaplık oluştu. İşte bunlardan sonra, 1950'nin sonlarında ilk yazılarım çıkmaya başladı. Sonra devam etti (Nijat Özön ile kişisel söyleşi, 25 Haziran 2009).

Özön'ün sinemayla ilgisinin kaynağı babasından kaynaklanmaktadır. Ancak görüldüğü gibi, Özön'ün sinema tarihine ya da kendisinin deyimiyle "sinema edebiyatına" doğru yönelmesini sağlayan temel şey, babasının bulunduğu ortamla ilgilidir.

Mustafa Nihat Özön, Cumhuriyetin ilanıyla oluşturulan yeni devleti kurma çabaları ile kendini gerekli kılan yeni bir kültürün oluşmasına önemli katkılarda bulunmuş entelektüellerden birisidir. Atilla Özkırımlı'ya göre, oluşturulacak olan bu yeni kültürün çerçevesini, yönetim ana ilkeleriyle, çağdaşlık, millilik ve halkçılık olarak belirlemiştir (1983:582). Bu doğrultuda hareket eden entelektüeller, hem Birinci Dünya Savaşı yıllarında oluşan İslamcılık, Osmanlıcılık ve Turancılık ideolojilerine tepki olarak, hem de 1917'lerde Türk Ocağı'nda Türkçülük ideolojisine karşı Türkiyecilik düşüncesini savunarak, Milli Mücadelenin Anadolu'da başlaması nedeniyle Mustafa Nihat Özön'ün sahipliğini üstlendiği *Dergâh* (1921) çevresinde toplanmışlardır (Özkırımlı, 1983:582). Mustafa Nihat Özön'ün sahipliğini üstlendiği bu dergide, Cumhuriyetin kurucu kadrolarının hemen hemen tamamı bulunmuştur. Cumhuriyet ideolojisini yaymada *Dergâh* bu anlamda önemli bir yer teşkil etmiştir. Mustafa Nihat Özön de bir edebiyat hocası olarak Cumhuriyet ideolojisinin ana ilkelerini yaymayı kendine görev edinmiştir. Bu çerçevede edebiyat tarihi üzerine çalışmalarda bulunmuştur. Ancak edebiyat tarihi

alanında yaptığı çalışmalar gerekli yetkinliğe ulaşamamıştır. Edebiyat tarihi adını taşıyan metinlerin ders kitabı biçiminde düşünülmesi, derlemeci ve betimleyici bir tutumun benimsenmesine neden olmuştur (Özkırmı, 1983:601).

Özön'le yaptığımız röportajda, Mustafa Nihat Özön'ün edebiyat tarihine derlemeci ve betimleyici bir şekilde ele aldığını doğrular niteliktedir. O dönemin entelektüelleri Cumhuriyet ideolojisini sistemli bir şekilde yerleştirmek için tarihi araç olarak kullanmışlardır. Eğitim kurumlarından, dönemin kültür ve sanat dünyasına kadar hemen her alanda bu tarih anlayışını yerleştirmeye çalışmışlardır. Yaptıkları tarihsel çalışmalar da bu doğrultuda hazırlanmıştır. Örneğin Mustafa Nihat Özön'ün *Son Asır Türk Edebiyatı* kitabı Cumhuriyet ideolojisinin tarih anlayışını yansıtan önemli bir çalışmadır. Nihat Özön'le yaptığımız röportajda o dönem tarih çalışmalarının nasıl yapıldığını kendisi şöyle ifade etmektedir.

(...) Babam her şeyden önce edebiyatın metinlerle yapıldığını, yani yazarın metniyle yapıldığını düşünürdü. Hatta yazarın kendisi bile metnin dışında kalır. Önce yazarın ortaya koyduğu metindir edebiyat tarihi. O edebiyat tarihine ve yazara metinlerle gidebileceğini savunurdu. Ki Batı'da da edebiyat tarihi o şekilde yapılır, yani metinler esastır. Zaten "Metinlerle Muasır Türk Edebiyatı"dır onun ilk kitabı. Bol bol metinler vardır. Yalnız metinler değil, mesela Namık Kemal gibi bir sürü yazar ve şair de vardır. (...) Daha ilerde de üç arkadaşıyla - Sabahattin Ali, Pertev Naili Boratav, Cevdet Kudret- liselerde edebiyat okutmanın metodolojisini ve yeni yöntemini kurdu. Orada da metinler esastır. Çünkü bizdeki eski kitaplarda doğrudan doğruya bir metin verilir ve hiçbir açıklama yapılmaz. Onu hocaya ve öğrenciye bırakır. Bu metni alıyor, metnin anlaşılması için sorular soruyor, anlaşılmayacak ölçüdeyse olanların açıklamasını yapıyor. Öğrenci alıştırdıktan, hazırlandıktan sonra -öğrenci de ayrıca kendine hazırladıktan sonra- o metinden edebiyat analizine çıkıyor. Benim için öyle bir şey yok, biliyorsunuz hele bizim zamanımızda ne video vardı, ne başka bir şey. Ben iki ders yılı Siyasal Bilgilerin İletişim Fakültesi'nde ders verdim. Orada bizim film gösterecek bir makinemiz yoktu. Ne filmimiz vardı, ne gösterici makinesi vardı. Bir iki defa British Council ya da Amerikan Haberler Bürosu'ndan bir şeyler getirdik ve onları gösterdik. Yani siz sinema dersini verirken eğer örnek göstermezseniz canlı, o afakî bir şey olur, havada kalan bir şey olur. Sinema da edebiyattaki metinle aynı şey, ancak metni daha kolay

bulursunuz, açıklamasını yaparsınız. Ama sinema öyle değil, muhakkak görüntüde, perdede izlenmesi gereken bir şey (Nijat Özön ile kişisel söyleşi, 25 Haziran 2009).

Özön de aslında sinema tarihine, tıpkı edebiyat tarihi kitaplarındaki gibi bakmak istemiştir. Ancak gereken filmler ve bu filmlerin toplandığı bir sinematekin olmaması ile bazı filmlerin toplandığı yerlerin yangınlarla birlikte yok olması gibi nedenlerle, Türk sineması tarihini tesadüfen izlediği filmlerle değerlendirmeye çalışmıştır. Aslında Özön, sinema tarihçisinin asıl malzemesinin film olduğunu bilmektedir. Diğer geriye kalan olguları -dokümanlar, belgeler ve arşivleri- ikinci elden kaynaklar olarak görmektedir. Ancak Türk sineması tarihini yazarken, bahsettiğimiz nedenlerden dolayı ister istemez ikinci elden kaynaklara başvurmuştur. Zaten kendinden önce Türk sineması tarihini anlatan iki temel metin –Rakım Çalapala ve Nurullah Tilgen’in yazıları- vardır. Bu iki metni Özön, yazarların kendi aşırı spekülatif yorumları çerçevesinde yazıldığını vurgulamaktadır. Aynı zamanda, ilk döneme ait yeterli kaynakların olmaması bu iki temel metnin önemini artırmıştır. Böylelikle Özön, eleştirdiği bu iki metni, ister istemez *Türk Sineması Tarihi* kitabında belirli sayfalarda (sayfa: 23, 25, 41, 54, 55, 75, 78) atıfta bulunarak birebir kullanmıştır.

Bu durumda, Özön’ün Mustafa Nihat Özön’ün yapmış olduğu edebiyat tarihi çalışmasının belgeci metodolojisinden etkilendiğini söyleyebiliriz. Yöntem bakımından etkilendiği de açıktır. Kendisine *Türk Sineması Tarihi* kitabını yazarken Mustafa Nihat Özön’den etkilendiniz mi? sorusunu sorduğumuzda, Özön de bunu doğrulamaktadır. Aslında Özön’ün sinemaya merakının başlamasında kütüphanecilik üzerine ihtisas görmesi, yöntem bakımından nasıl bir yol izlediğinin izlerini göstermektedir. Özön’ün Türk sineması tarihini yazmaya kalkıştığında dokümanları

sistematik bir şekilde kullanmaya çalışması hem Cumhuriyet ideolojisinin tarih anlayışından beslendiğini, hem Mustafa Nihat Özön'ün edebiyat tarihi metinleri yazarken kullandığı derlemeci ve betimleyici yöntemi içselleştirdiğini, hem de ihtisas gördüğü alanın etkisiyle dönemlendirmeler yaptığını görmek mümkündür.

Mustafa Nihat Özön'ün de Cumhuriyet dönemi tarih anlayışını benimsediği açıktır. Batı'da klasik tarih anlayışına baktığımızda, devlet ve siyaset merkezli bir tarih anlayışının ulusların inşası doğrultusunda kurucu kadrolar ve entelektüeller tarafından benimsenildiği ve bu tarih anlayışının da dönemin aydınları tarafından yayıldığı ortadadır. Zaten bir anlamda da, baskın bir şekilde devlet ve siyaset merkezli tarih anlayışının yayılması, devletin kontrol mekanizması içerisinde olduğu için zorunlu gibi gözükmektedir. Aksi halde devletler, tarih çalışmalarını kurumsallaştırarak bünyelerinde tutma ihtiyacı gütmezlerdi. Bu durumu Mustafa Nihat Özön, *Son Asır Türk Edebiyatı* kitabında şu şekilde ifade etmektedir. Ona göre,

(...) [tarihçiler] Osmanlı İmparatorluğu tarihini, Osmanlı hükümetinin kurulmasıyla başlatıyordu. Pek az tarihçiler, kısa ve masal gibi, Türklerin Orta Asya'dan geldiklerini kaydediyorlardı. Eski Türklere ait kısımlar İslam tesiri altında, İslam kaynaklarının verdiği değişik ve kısa bilgilerden oluşuyordu. 1912'den sonra başlayan milliyetçilik akımı ve Batı tarih yazıcılarından bazılarının eski Türklere ait çalışmaları oldu. Fikir hayatının içerisine Ziya Gökalp'in girmesi ve Türk tarihini eski İslami tarihçilerinin görüşünden başka bir görüşle tektik etmesini sağladı. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra yani fikir hareketleri, geçen asrın tarih ideolojisini ya da görüşünü kökünden sarsmıştır ve her millet kendi tarihini ve bu suretle dünya tarihini yeni bir görüş ve düşünce tarzıyla yeni baştan inşa edildi. Bu fikir hareketlerinin memleketimize girmesinin sonucu olarak, 1930 Türk Ocakları Kurultayı'nda "Türk Tarih Tetkik Cemiyeti"nin kurulmasına karar verildi. Bu cemiyet, ilkin bir hazırlık mahiyetinde olarak "Türk Tarihinin Anahatları" (1930) eserini ortaya çıkardı ve eserin giriş kısmı kamu için çoğaltıldı. Tarihin, bütün artıları ve eksileriyle bir milleti tanıtarak yarını hazırlamak gibi bir amacı olduğu düşünülünce, okullarımızdaki tarih öğretimini de bu nedenden dolayı düzenlemek gerekiyordu. Tarih Kurumu, bu nedenden dolayı okullarımızda okutulmak üzere bir tarih serisi meydana getirdi. (Tarih I., II., III., 1930; IV. 1932) Tarih Kurumu bununla birlikte,

arşivciliğin ciddi bir şekilde dikkate alınarak, bu hususta faaliyette bulunulmasına, müzeler kurulmasına, eski medeniyetlerin topraklarımızdaki eserlerinin kazılar yapılarak çıkartılmasına ve bir yandan da Ankara’da kurulan DTCF’nin bilimsel çalışmalarının memlekette tarih düşüncesinin canlanmasına olanaklar hazırlamasını sağladı (1941:321-322).

Bu klasik tarih anlayışında olgular -dokümanlar, arşivler, belgeler vb.- pozitivist epistemolojinin metodolojisi çerçevesinde değerlendirilmiş ve oluşturulan şablonun içerisinde sistematik şekilde arşivlenmiştir. Özön’ün de Türk sineması tarih çalışması bu özellikleri taşımaktadır. Ancak Özön her ne kadar Türk sineması tarihine bu şekilde “objektif” bakmaya çalışsa da, malzemesini savunduğu tarih anlayışının ideolojisi doğrultusunda modernist, çağdaş ve bir o kadar da Batıcı ilkelerden taviz vermeden ele almıştır.

Bunun doğal bir sonucu olarak, Türk sineması tarihi belirli şablonun dışına çıkmamaktadır. Örneğin ikinci bölümde Türkiye’de sinema tarihyazımı bölümünde değerlendirdiğimiz gibi Özön, Doğu toplumlarına has bir sinemayı kabul etmemektedir. Mısır filmlerinin Türkiye’ye girmesini hoş karşılamamakta, yapılan melodram filmlerini küçümsemekte ve Türk toplumuna ait sorunlar ile gündelik yaşamın gerçeklerini perdeye taşıyan filmleri “yarım gerçeklik” çabaları olarak değerlendirmektedir. Bu anlamda Özön’ün savunduğu sinema anlayışı ile tarihe bakış açısının barındırdığı ortak noktalar -çağdaşlık, Batıcılık ilkeleri- birbirini tamamlamaktadır.

Tarihe ve özellikle sinema tarihine objektif bir şekilde bakılması gerektiğini savunan Özön, ikinci bölümde de üzerinde durduğumuz gibi bu anlayıştan uzaktır. Özön, sinema tarihçisinin olayları objektif bir şekilde değerlendirmesi için araştırması ile olgular -dokümanlar, arşivler, belgeler- arasında belirli bir zaman

aralığının geçmesi gerektiğini savunmuştur. Ancak bu şekilde sinema tarihçisi sinema tarihini daha objektif anlatacaktır. Fakat gene ikinci bölümde üzerinde durduğumuz gibi Özön, bu zaman aralığına dikkat etmemiştir. Her ne kadar kendisi klasik tarih anlayışını savunup olguları pozitivist epistemoloji üzerinde değerlendirmeye çalışsa da, hem Cumhuriyet ideolojisinin savunduğu tarih anlayışı, hem içinde bulunduğu kültürel ya da entelektüel ortamın etkisi, hem de bu etki nedeniyle oluşturduğu modernist ve aynı zamanda elitist sinema anlayışı, Özön'ün sinema tarihini Batı'daki klasik tarih anlayışından farklı bir şekilde ele almasına neden olmuştur.

Ancak birinci bölümde üzerinde durduğumuz gibi, tarihçi de bir bireydir ve bu birey ister istemez içinde bulunduğu toplumun değer yargılarını taşır ve sözcülüğünü yapar. Tarihi de bu şekilde ele alır. Bu anlamda, Özön'ün Türk sineması tarihini içinde bulunduğu toplumun sahip olduğu değer yargıları çerçevesinde yorumlaması kaçınılmaz gibi gözükmektedir. Ancak bu durum Özön'ün Türk sinema tarihyazımında alternatif bir tarih anlayışıyla neden Türk sinemasına bakmadığını göz ardı etmemizi sağlayan geçerli bir argüman değildir.

Özön sinemayı, günlük yaşayışı yansıtan bir sanat olarak görür. Ancak Türk sinemasının toplumun dertlerini yansıtmak gibi bir amacı olmadığını ve yabancı filmlerin birer kötü taklidi olduğunu vurgular. Bundan dolayı, Türk sinemasının toplumsal bir tarihinin yazılamayacağını, bunun yerine belli dönemlendirmeler yapılarak Türk sinemasına bakılacağını savunur. Özön'e göre,

(...) Şimdi bizde yapılan, mesela edebiyatta yapılanlar gibi, Tanzimat'tan önce, Tanzimat'tan sonra ya da akımlara göre Edebiyat-ı Cedid'e, ondan sonra Fecr-i Ati, ondan sonra Türkiye Cumhuriyeti

zamanındaki edebiyat gibi ayrılır. Sinema için de en basit şey budur ve bunu yapmak lazımdır. Yalnız şöyle bir şey var ki, sinema aslında bütün dünyada günlük yaşayışı yansıtan bir sanattır. Ama biz filmlerimize bakıyoruz, hiç öyle günü yansıtmak gibi bir dertleri yok. Yani toplumun dertlerini ya da özlemlerini yansıtmak gibi hiçbir amaçları yok. Daha çok yabancı filmlerin en kötülerinin taklidi gibi bir durumları var. Yani bizde fazla miktarda yabancı hayranlığı da vardır. Böyle film çeviriyorlar. Demek ki film yapanlar asıl film budur diye, melodramlar ve sesli film zamanında operetler gibi şeyler yapmışlar. Dolayısıyla bunların toplumun dertlerini yansıtmakla bir ilgisi yok. Gayet kolay o zaman, “Osmanlı Sineması”, “Türkiye Cumhuriyeti Sineması” der geçersiniz. Ya da onları biraz daha bölümlerine ayırırsınız. Ama ben bu şekilde yapmadım. Sinemanın malzemesini alıp, bu malzemeyle neyi ortaya koymuşlar, hangi filmleri, ne çeşit filmleri çevirmişler, hangi türlerde çalışmışlar ve daha çok o türlerin özelliklerini ne derecede yansıtmışlar şeklinde ayırdım. Bu şekilde ele alınca da bu bölümlemem, daha doğrusu dönemlemem çıktı (Nijat Özön ile kişisel söyleşi, 25 Haziran 2009).

Türkiye’de çevrilen filmler Özön’e göre, yabancı filmlerin kötü birer kopyalarından ibarettir. Melodram tarzında çevrilen filmler de bir gerçekliği yansıtmamaktadır. Kaldı ki bu durumda, Özön’ün “Tiyatrocular Dönemi”ne karşı coşkuyla bahsettiği ve üzerinde durduğu “Sinemacılar Dönemi”nde de toplumun gündelik dertlerini anlatan filmler yoktur. Örneğin ikinci bölümde üzerinde durduğumuz gibi, Özön, “Sinemacılar Dönemi”nde Lütfi Ö. Akad’ın yapmış olduğu çalışmalara olumlu bakmaktadır. Hatta Akad’ın birkaç olumsuz çalışması dışında kalan filmlerini Türk sinemasının o ana kadar yapılmış en iyi örnekleri olarak niteler. Ancak bu durum şunun göstergesi olabilir; Özön’ün, bir yandan Türk sinemasının gündelik yaşamın sorunlarını anlatmadığını savunması, bir yandan da “Sinemacılar Dönemi”ni coşkuyla karşılayıp, Akad’ın sinemasını ve yaptığı çalışmaları olumlu bakması, aslında Türk sinemasını yazarken kendi entelektüel dünya görüşü çerçevesinde olayları değerlendirdiğini ve tarih metodolojisi üzerinde ciddiyetle durmadığını göstermektedir. Gerçi ortada Kurtuluş Kayalı’nın da ifade ettiği gibi bir zihniyet sorunu vardır. Hemen her dönemde sinema ve başka sanat dalları da dâhil

olmak üzere, bu dalların temsilcileri gündemde kalmak için, gündelik gelişmelerin öne çıkarılmasını amaçlamışlardır (1998:62). Kaldı ki Özön, *Kim* ve *Akis* gibi siyaset/aktüalite dergilerinde yazmasının yanında *Yön* ve *Devrim* gibi radikal yayın organlarında da sinema eleştirileri yazmıştır. Bundan dolayı, sinemaya güncel siyasetin etkileri doğrultusunda bakmıştır (1998:66). Aslında bu durum, Özön'ün içinde bulunduğu ortamın zihniyet yapısı çerçevesinde sinemaya baktığını göstermektedir. Özön'ün *Türk Sineması Tarihi* kitabı çıkmadan önce *Yön* dergisinde yazdığı yazılar, onun nasıl bir zihniyet çerçevesinde konulara yaklaştığını göstermektedir. Özön, her defasında Türk sinemasının istenildiği noktaya gelmediğinden yakınmaktadır. Türk sinemasında ilk dönemler ile tiyatrocular döneminden sonra gelen sinemacılar döneminde de, Akad'ın birkaç iyi filminin dışında, gene Türk sinemasının ilk haline döndüğünü ve hatta kendi tabiriyle “ölü nokta”ya gittiğini ısrarla vurgular (1961:21).

Özön, Türk sinemasının içinde bulunduğu durumu beğenmemektedir. Kanaati, Türk toplumunun sorunlarını yansıtmadığı için, Türk sinemasının toplumsal tarihinin yazılamayacağı yönündedir. Bunun için klasik tarih anlayışını benimsemiştir. Zaten toplumsal tarihyazımı üzerine de kafa yormamıştır. Peki, Özön içinde bulunduğu şartların dışına çıkıp Türk sinemasının toplumsal tarihini yazabilir miydi?

Öncelikle şunu belirtmeliyiz ki, Türk sinemasının toplumsal tarihinin yazılması için, Türkiye’de toplumsal tarih çalışmaları üzerinde ciddiyle durulması ve metodolojik olarak tartışılması gerekmektedir. Ancak Türkiye’de toplum merkezli

tarih anlayışı üzerinde ciddiyetle durulmadığı açıktır. Hatta, Türkiye’de tarih metodolojisi üzerine ciddiyetle tartışılmadığı da ortadadır.

Batı’daki toplumsal tarih çalışmaları, ilk bölümde de ifade ettiğimiz gibi, olaylar ve kişiler üzerine yoğunlaşan anlatsal ve siyasal tarih yönündeki tercihlere itirazlar sonucu yükselmiştir. Böylelikle devlet ve siyaset merkezli klasik tarih anlayışının sosyal bilimlerle daha yakından ilişkisinin kurulması sağlanmıştır.

Sosyal bilimlerin tarihin içerisine girmesiyle birlikte, devlete verilen merkezi rol ile olaylar üzerine yoğunlaşan tarih anlayışı ve araştırmaların devletin sağladığı arşiv kaynaklarıyla yapılması eleştirilmiş, bunun yerine kültürü, toplumu ve siyaseti kucaklayan bir tarih anlayışı benimsenmiştir. Özellikle bu tür bir karşı çıkış Almanya’da gerçekleştirilmiştir.

Kıta Avrupa’sındaki diğer devletlere nazaran görece yüksek sanayileşme düzeyine karşılık kamu kesiminde bürokratikleşmenin az olduğu ABD’de ise, siyasete odaklanmış tarih çalışmaları, daha geniş tabanlı bir toplum tarihine doğru genişlemiştir. Buradaki tarih çalışmaları başta ekonomi, sosyoloji ve psikoloji olmak üzere toplum bilimleri ile iç içe geçerek devam etmiştir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken nokta, bürokratikleşmenin az olması ve ulusal bir toplum olma duygusunu yadsımsızın, ABD halkının bölen ayrımlarında farkında olan bir tarih anlayışının egemen olması nedeniyle toplumsal tarih çalışmaları yapıldığıdır.

Gene devleti merkeze alan ve tek boyutlu tarih anlayışı Fransa’da da eleştirilmiştir. Fransa’daki toplumsal tarihçiler, tek boyutlu tarih anlayışını eleştirip, zamanın göreceliliği ve çok katmanlılığının altını çizmeye çalışmışlardır. Böylelikle

devlet, ekonomi, din, hukuk, edebiyat ve sanat gibi kültürün temel yapı taşlarının her birini ayrı özerk bir kurum olarak merkeze alan tarih anlayışı yerine, hepsini kapsayan kültürü merkeze alan bir tarih anlayışı benimsenmiştir. Çünkü klasik tarih anlayışı, devleti, toplumun ve kültürün bağımlı olduğu anahtar bir konuma yükseltmiştir. Ancak sosyal bilimlerin tarih çalışmalarının içerisine girmesiyle, devletin ya da kişilerin eylemlerinin belirleyici rol oynadığı tarihsel anlatı merkezi bir konumdan çıkarılmıştır.

Böylelikle devleti merkeze alan ve çağlar boyunca bir değişim sürecini anlatan çizgisel tarih yerine, toplumsal tarih çalışmaları, tarihin akışı içerisinde bir kültür ya da çağa bakmaya çalışmıştır. Bundan dolayı, toplumsal tarih üzerine odaklanan Fransız tarihçiler, modern çağın icadı “tek” tarih düşüncesinin sona erdiğini ve bunun yerine, her bir kültürün ya da medeniyetin kendi içinde var olan çoğul zamanlarını dikkate alarak tarihyazımı gerçekleştirmişlerdir. Bunun doğal sonucu olarak, çizgisel tarih anlayışının terk edilmesi ile birlikte Batı kültürünün üstünlüğüne duyulan inanç da ortadan kalkmıştır.

Siyasetin toplumsal güçler ve modernizasyonla ilişkilendirilmesi de, toplumsal tarih çalışmalarının önünü açmıştır. Toplumsal tarih çalışmaları ya da tarihyazımı siyaset, ekonomi ve kültür eksenli de yazılmaya çalışılmıştır. Ancak toplumsal tarih çalışmalarının etkin bir şekilde gündeme gelmesinin etkenlerinden biri, akademideki klasik tarih anlayışının hegemonyasının yıkılmasıdır.

Aynı zamanda toplumsal tarih çalışmaları ortodoks Marksist anlayışı eleştirisine de katkıda bulunmuştur. 1960 öğrenci hareketleriyle ivme kazanan Batı

Marksizminin etkisiyle, klasik ortodoks Marksizmin “pozitivist gerçeklik” egemen anlayışı eleştirilmiştir. Böylelikle bu egemen anlayışta bulunan “nesnel bilimsel bilgi mümkündür” ile “bilimsel bilgi kendisini görüngelerin belirli uygun genel davranışlarıyla ifade eder” önermeleri tekrardan gözden geçirilmiştir. Yani Ortodoks Marksist anlayıştaki ekonomik indirgemeciliğe şüpheyle bakılmış ve kültürün de yadsınmaması sağlanmıştır. Tabi, buradaki temel tartışma, hem tarihyazımında hem de sosyal bilimlerde olsun, yapılan çalışmaları pozitivist epistemolojinin indirgemeci hegemonyasından kurtarmaktır. Bu tür tartışma, ister istemez, tarih ile toplum kuramı arasında yakın bir ilişkinin doğmasına neden olmuştur.

Ancak toplumsal tarih çalışmaları içerisinde oturtulan modernizasyonun olumlu bir güç olduğu inancı, tarihin ister istemez sıradan insanların gündelik yaşamını göz ardı etmesine neden olmuştur. Bunda toplum bilimciler gibi, tarihçilerin nicel yöntemlere dönmesi de etkili olmuştur. Ancak bu genellemeler yerine toplumsal tarihçiler, sosyal antropologların izinden giden sosyologlar gibi daha küçük ölçekli toplumsal tarih çalışmalarına dönmüştür.

Batı’daki toplumsal tarih çalışmalarının aksine Türkiye’deki toplumsal tarih çalışmaları bu tür bir değişim geçirmemiştir. Bunun temel nedenleri, Türkiye’deki zihniyet yapısının Batı’daki gibi bir değişim geçirmemesi, yapılan toplumsal tarih çalışmalarının eskiyi tekrardan canlandırma ve ona sarılma şeklinde görülmesi ve Batı’daki toplumsal tarih çalışmalarının sınırlı bir şekilde değerlendirilmesi sayılabilir.

Türkiye’deki toplumsal tarih çalışmalarına baktığımızda bunun ilk örneklerini Fuat Köprülü’de görüyoruz. İkinci bölümde ifade ettiğimiz gibi, Köprülü, tarihi, klasik tarih anlayışının aksine, belgeler ve arşiv kayıtlarının dışında karşılaştırmalı materyalist bir metot anlayışıyla incelemeye çalışmıştır. Bu tür tarih anlayışında Köprülü, tıpkı Fransız toplumsal tarih anlayışındaki gibi tarihin içerisine sosyal bilimleri katarak yapmaya çalışmıştır.

Pozitivist epistemolojisi çerçevesinde pragmatik bir tarih anlayışını benimseyen Türkiye’de tarih çalışmaları, ilk olarak, Köprülü’nün geliştirmiş olduğu metot ile karşılaştırmalı tarih anlayışı perspektifinde tarihe bakarak, parça ile bütün arasındaki ilişkiyi sorgulamıştır. Daha sonra bir olay ya da bir olgu tamamen özel ve benzersiz olarak görülmemiş, tamamen genel akışın bir parçası olarak değerlendirilmiştir. Köprülü bu bakış açısını da Fransız *Annales* ekolü temsilcilerinden almıştır. Böylelikle toplumsal tarih çalışmaları, belir bir zaman ve mekân içerisinde değişimin bilimi olarak görülmüştür.

Ancak Köprülü’nün çizdiği çerçeve doğrultusunda Osmanlı tarihi üzerinden yapılan toplumsal tarih çalışmaları, daha sonra Türkiye’nin içinde bulunduğu süreç nedeniyle -hem dış rüzgarların etkisi (önce Almancılık, sonra Amerikancılık anlayışı) hem de toplum içerisinde derinleşen sınıfsal ayrışmalarla (Türk – İslam sentezi, sanayileşme, işçileşme)- kimi tarihçilerimizden bazılarının Orta Asyacı bir ırkçılığa savrulmasına, kimi tarihçilerimizin de halk hareketlerini lanetleyen bir çizgiye oturarak devlet fetişizmine sığınmasına yol açmıştır.

Daha sonra, 1960'da Batı'da öğrenci hareketlerinin ivme kazanmasıyla oluşan yeni atmosfer altında Marksizmin yeniden gündeme gelmesi, Türkiye'de Osmanlı toplum yapısının yeniden tartışılmasına neden olmuştur. Aslen tarihçi olmayanlar tarafından yapılan bu tartışmalar, Türkiye'deki toplumsal tarih tartışmalarına yeni bir boyut kazandırmıştır. Osmanlı'nın sosyo-ekonomik tarihi üzerinde duran bu tarihçiler, Fransız *Annales* okulu üzerinden ABD'ye taşınmış ve burada Immanuel Wallerstein'in neo-Marksist çizgisiyle birleşerek, Marksist üretim tarzı tartışmaları içerisinde ağırlığını koruyan Asya Tipi Üretim Tarzı yaklaşımını Osmanlı üzerinden tartışmışlardır. Böylelikle toplumsal tarih çalışmaları, bir kez daha Türk tarihyazımında gündeme gelmiştir.

Ancak gene bu tartışmalar, Türkiye'de 1980 darbesi ile müdahaleye uğramış, akademik alanda yapılan tarih çalışmaları bir yandan laik pozitivist (aydınlanmacı) bir yandan da muhafazakâr milliyetçi-maneviyatçı çizgi çerçevesinde klasik tarih anlayışına dönülmesine yol açmıştır. Biri Atatürkçülük diğeri Türk – İslam sentezi şeklinde kendini gösteren bu resmi tarih anlayışına karşı, daha sonra, alternatif tarih anlayışı çıkarılarak Cumhuriyetin ilk dönemi sosyal tarih çalışmalarının tartışma konusu olmuştur.

Bu anlatılanlar ışığında görüldüğü gibi, Türkiye'deki toplumsal tarih çalışmaları Batı'daki gibi güçlü bir geleneğe sahip olamamıştır. Bu durumda devletin hâkim olan resmi tarih anlayışını baskın bir şekilde bütün kurumsal yapıların dayatması ile yapılan toplumsal tarih çalışmalarının ya aşırı bir şekilde Türk – İslam sentezi çerçevesinde değerlendirilmesi ya da aşırı indirgemeci Marksist bir tutumun benimsenmesi de etkili olmuştur.

Türkiye’de bu şekilde gelişen toplumsal tarih çalışmaları çerçevesinde Özön’ün de Türk sineması tarihini toplumsal olarak ele alması söz konusu değildir. Bir kere Özön’ün tarih anlayışı, yukarıda da bahsettiğimiz gibi çizgisel, pozitivist ve bir o kadar da Cumhuriyet ideolojisini tamamlar niteliktedir. Bu nedenden dolayı, Özön’ün Türk sineması tarihini klasik tarih anlayışından ötede bir noktada ele alması mümkün değildir.

Bunun gerekçelerini Özön, Türk sinemasının gündelik yaşamın dertlerini anlatamamasına bağlamaktadır. Ancak durum hiç de o kadar basit değildir. Türk sineması, gündelik yaşamın sorunları ve toplumsal dertlerine -Özön’ün savunduğu sinema anlayışı çerçevesinde anlatmasa da- değinmektedir. Fakat bu durumun başka bir nedeni vardır. Zahit Atam’a göre bunun nedeni, modernizasyon projesinde yeni inşa edilecek bir ulus-devlet için dönemin en güçlü ve en etkin silahı olan sinemadan yeterince yararlanılmamasıdır (2009:20). Fakat Özön’ün Türk sineması tarihini neden toplumsal olarak ele almadığı Atam’ın ortaya attığı bu neden ile anlaşılacak kadar da basit değildir. Ortada tarih metodolojisiyle ilgili bir sorun olduğu açıktır. Bu durumu yukarıda, Batı’da ve Türkiye’de sosyal tarihyazımının nasıl bir yol izlediği üzerinde durarak açıklamaya çalıştık.

Atam’a (2009) göre bunun temel nedeni, Türkiye’nin bir üçüncü dünya ülkesi olmasıdır. Üçüncü Dünya ülkeleri için film, ithal edilen bir iletişim biçimidir. Film endüstrisinin yapısını belirleyen şey ise, filmin bir mal olarak alınıp satılma özelliğidir. Böylelikle sinema bütün dünyada çok ilgi gören, bulunuşundan sonra hızlı yayılan ve kitleleşen bir iletişim biçimi olmuştur (21-22). Türkiye’nin de üçüncü dünya ülkesi olduğu göz önünde bulundurulursa, sinema, toplumsal yaşamı

yansıtma, dönüştürme ve etkileşme yönünden çok zayıf temellere dayanan bir sanat dalı olarak ele alınmıştır. Böylelikle toplum nezdinde Türkiye’de sinema tarihi çalışmaları etkisiz bir şekilde ilerlemiştir (23). Çünkü bir filmin mal olarak alınıp satılması ve bunun Üçün Dünya ülkelerinde sıradan bir eğlence aracı olarak görülmesi sinema tarihi üzerinde ciddiyetle durulmamasına yol açmıştır. Gene sinema ve sinema tarihinin kendisi üzerinde ciddiyetle durulmamasının temel nedenlerinden birinin Atam’ın, siyasal iktidarın, sinemadan, sanatçı ve aydınların yararlanamayacağı yönündeki kanaatinin de bulunması olduğu belirtilebilir (2009:26).

Genel olarak toparlarsak, Özön’ün Türk sineması tarihi üzerine gerçekleştirdiği çalışmasında, içinde bulunduğu ortamın tarih anlayışı ile kültürel iklimin zihniyet yapısından etkilenmiş olmasının yanı sıra, siyasal iktidarın benimsetmiş olduğu ideoloji ve tarih anlayışı çerçevesinde olguların değerlendirilmesi de etkili olmuştur. Bununla birlikte Cumhuriyet ideolojisi tarih anlayışına karşı, alternatif toplumsal tarih anlayışının Türkiye’de güçlü bir gelenek olarak yerleşmemesi ya da yapılan çalışmaların Türk – İslam sentezi ve klasik indirgemeci Marksist tarih anlayışı çerçevesinde ele alınması, Özön’ün Türk sinemasına toplumsal tarih anlayışı nazarında bakamamasını sağlamıştır.

## B) SİNEMA TARİHYAZIMI ÇERÇEVESİNDE NİJAT ÖZÖN'ÜN SİNEMA TARİHİ ANLAYIŞI

Özön, Türk sinemasında yaptığı araştırmalar, yazdığı metinler ve düşünsel katkısıyla önemli bir yere sahiptir. Yaptığı çalışmalar kendinden sonra sinema tarihi üzerine çalışanlara hem kaynaklık etmiş hem de örnek teşkil etmiştir. Ancak Özön'ün Türk sineması tarihi üzerine yaptığı çalışma, devlet ve siyaset merkezli klasik tarih anlayışı çerçevesinde oluşturulmuştur. Ve aslında nasıl bir sinema tarihi yazılması gerektiği üzerine ciddiyetle tartışılmış bir metin de değildir. Sadece, Türk sinemasının atılıma kalktığı bir dönemde Özön, yaptığı bu çalışma ile bir boşluğu doldurmayı hedeflemiştir. Zaten kendinden önce Türk sineması tarihini anlatan metinlerin ciddiyeti ortadadır.

Batı'da sinema tarihyazımı üzerine tartışmalar 1970'lerde ciddiyetle yapılmıştır. Sinema tarihyazımında farklı farklı bakış açıları ortaya konulmuştur. Bunun temel nedeni üzerine ilk bölümde durduk. Türkiye'de de sinema tarihine nasıl bakılması gerektiği konusunda, o dönem içinde bir metin de yoktur. Özön gerçekleştirdiği çalışma ile ilk defa Türk sineması tarihine nasıl bakılması gerektiğine dair bir şeyler söylemiştir. Aslında genel anlamda söyledikleri tarih metodolojisine dair şeylerdir. Ancak Türk sineması üzerine yaptığı ilk bilimsel deneme olması nedeniyle, Türk sinemasına nasıl bakılması gerektiği konusunda bir şeyler söylemiştir. Bunun üzerine ikinci bölümde ayrıntılı durduk.

Özön'ün tarih metodolojisi ile ilgili bir sorunu olduğu açıktır. Aslında yaptığı çalışma sinema tarihyazımı üzerine ciddiyet tartışılmış bir metin değildir. Türkiye'de

sinema serüvenini olgular -dokümanlar, belgeler ve arşivler- nazarında anlatan bir metindir. Özön'ün çalışmasını tamamlaması ve yayımlaması ile Batı'da sinema tarihyazımı üzerine tartışmaların yapılması arasında yaklaşık on yıllık bir süreç vardır. Bundan dolayı Özön, bu tür tartışmalardan uzak çalışmasını yapmıştır. Kaldı ki, Batı'da sinema tarihyazımı üzerine tartışmaların yapıldığı dönem içerisinde dahi, Türkiye'de Türk sineması tarihinin nasıl yazılması gerektiğini gösteren bir metin yoktur. Gene Özön'den önce Türk sineması tarihinin nasıl yazılması gerektiği üzerine bir çalışma yapılmadığı gibi, kendisinden sonra da uzun bir müddet Türk sineması tarihi üzerine bir çalışma da yapılmamıştır. Kendisinden sonra yapılan çalışmalar, daha çok kendi çalışmalarının bir tekrarı gibidir. Tarih metodolojisi ve kavrayışından uzaktır. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki, ikinci bölümde ifade ettiğimiz gibi, Giovanni Scognamillo'un çalışması, Özön ve onun ardıllarının yaptığı çalışmalardan ayrı tutulmalıdır. Scognamillo, ortaya koyduğu tarih metodolojisi ile uyumlu bir çalışma yapmıştır.

Özön, Türk sineması tarihini anlatırken, bir tarihsel çalışmanın nasıl yapılması gerektiğine dair bir şeyler söylüyor; ancak yaptığı çalışmanın kendisini nazar-ı dikkate aldığımızda, söyledikleri ile yaptıklarının uyuşmadığını görüyoruz. Bu da Özön'ün Türk sinemasına dair kanaatinden, yani zihniyet yapısından kaynaklanmaktadır. Gerçi Özön'ün içinde bulunduğu entelektüel ortamın hemen hepsinde hâkim olan bu zihniyet yapısı, yapılan çalışmalar ile düşünsel dünyalarının uyuşmadığını gösterir.

Savaş Arslan'ın da ifade ettiği gibi, Türk sineması üzerine yazı yazarlardan - Özön'ün de içinde bulunduğu- bir grup belirli bir eleştiri dili kurarken yüzünü

Batı'ya dönen ve ancak Hollywood sineması söylemini dışlayarak sinemanın bir sanat olduğu vurgusundan yola çıkmışlardır. Sinemanın sanat olduğu kanaatiyle yola çıkan kimi eleştirmenler, sinemayı modernizm ve modern sanat akımları çerçevesinde ele alarak, filmin aynı zamanda toplumun değiştirilmesi/dönüştürülmesi ve ileriye götürülmesindeki işlevlerini vurgulamışlardır. Özellikle bu tür eleştirileri dile getiren *Yeni Sinema* dergisi ve Sinematek çevresi, popüler Türk sinemasını eleştirirken, Fransa'daki Yeni Dalga ve İtalya'daki Yeni Gerçeklik akımlarından etkilendikleri bir sinema anlayışından hareketle değerlendirmeler yapmaktadır. Bu eleştirmenler, kabaca “sanat sineması” olarak adlandırılabilir bir sinema anlayışından yola çıkıp, popüler Türk filmlerini kıyasıya eleştirmekte ve bunları bir bunalım döneminin ürünleri olarak görmektedirler (1997:45-46).

Özellikle *Yeni Sinema* (1966) dergisinin ikinci sayısında Tanju Akerson, “Azgelişmiş Sinemada Devrim” adlı yazısında, tam da Arslan'ın söylediği tarzda Türk sinemasına bakmaktadır. Akerson'a göre, Türk sinemasında devrim yapılması isteniyorsa, Türk sinemasını Yeşilçam sinemasından kurtarıp, yepyeni bir sinemacı kuşağı oluşturmalıdır (1966:28). Gene Baykan Sezer'in “Sinemamız ve Bizler” adlı yazısında ifade ettiği gibi, Türk sinemasında eleştirmenler, zaman zaman yerli filmlerimiz üzerine eğiliyorsa bu daha çok kafamızdaki şemaları, ön yargıları doğrulamak “Batı cephesinde yeni bir şeyin olmadığına” kendimizi güvencirmek içindir (1966:28).

Sinematek çevresi, yerli sinemanın yaptığı çalışmaları beğenmemektedir. Bunun temel nedeni olarak, aydınlar ile yerli sinemanın temsilcileri arasında gerekli işbirliğinin olmamasını göstermiştir. Çünkü yerli sinemacılar gerekli uzlaşmacı tavrı

göstermemektedir. Sezer Tansuğ'a göre, Türkiye'de yerli sinemanın temsilcileri aydınlara yüz çevirmiştir. Yerli sinemanın temsilcileri ve aydınları arasında bir uzlaşmaya varmak da zordur. Bunun yerine, Türkiye'de bağımsız bir sinema düşünüyü hayata geçirmek için piyasa koşullarını zorlamak gereklidir. Türkiye'de sinema ortamında aydınlarla sinemacılar arasında bir güven bunalımı olduğu için, umudu sürekli yeni gelen sinemacılara bağlamak lazımdır. Aydınlar da bu yeni gelen sinemacılar kuşağına bütün imkânlarını zorlayarak kısa belge filmler yapmalıdırlar. Böylelikle sinemaya yeni giren gençler sinema dilini öğrenirler ve kendilerini geliştirerek özgür bir sinema alanı kendilerine yaratabilirler (1966:46). Yani Tansuğ, Türkiye'de yapılan yerli film çalışmalarını beğenmiyor ve “oluşturulacak” olan yeni kuşağın ise, aydınlara yaptığı çalışmalarla (yani kendilerinin oluşturmuş olduğu çevrenin sinema anlayışıyla) şekilleneceğinden bahsediyor. Böylelikle hem Akerson hem Tansuğ, tam da Arslan'ın ifade ettiği tarzda bir sinema anlayışını savunarak Türk sinemasını değerlendirmişlerdir.

*Gene Yedinci Sanat* dergisinin ikinci sayısında Nezh Coş “Sinema Yapmanın Amacı” adlı yazısında benzer ifadeleri kullanarak, Türkiye'de yönetmenlerin, kendilerince bir gerçekliği sinemaya taşıdıklarını ve yapılan bu çalışmaların ise boşa gittiğinden bahsetmektedir. Coş'a göre, günümüz Türkiye'sinde yaşayan bir sinema sanatçısı, kendisini paraya adamamış dirençli bir film yönetmeni olarak, geçmiş tecrübelerini örnek tutup daha ileriye doğru gitmek zorundadır. Çünkü Türk sineması seyircisiyle henüz “düşünsel” düzeyde bir diyalektik ilişki kuramamıştır. Yönetmenin seslendiği seyirciyi saptayıp, ona üstyapısal ahlak ve inanç sorunlarının ötesinde toplumun “temel çelişkilerine” eğilen yöneltici filmler yapmalıdır (1973:6). Çünkü yönetmenin kime neyi anlatacağını, ne söylemek istediğini bilmemesi, sinema

yapmanın, özellikle “iddialı film” yapmanın fiyaskosu sayılır. Ortaya konulduğu sanılan bir takım sorunların seslenecek seyirci bulamaması, kimseye bir şey vermemesi, bu yönetmen için “saptamanın trajedyası”dır. Örneğin Metin Erksan’ın *Susuz Yaz* (1964) ve *Kuyu* (1969) filmleri kendince Türk köyleriyle ilgili saptamalardır. Oysa bunlar köylüye bir şey söyleyecek türden filmler değildir. Erksan’ın entelektüele gösterdiği çarpıtılmış köy tutkularıdır ve bunlarda entelektüele bir şey vermeyen “boşa gitmiş” denemelerdir (4).

Coş da yerli sinema ile uğraşan yönetmenlerin toplumsal gerçekliği göz önünde bulunduran filmler yapamadıkları ve yaptıkları filmlerin ise kendi kişisel gerçekliklerinin ötesine geçemediğini vurgulamaktadır. Aslında Türkiye’de yerli filmle uğraşan yönetmenler, toplumun temel çelişkilerini ortaya koyan bir sanat sineması örneği verememişlerdir. Bundan dolayı, Türk sinemasında sanat sineması örneğini taşıyacak bir film olmadığından, bu sinema anlatılarının üzerinde ciddiyle durmaya gerek yoktur. Çünkü bunlar, sanat sineması için bir şey ifade etmemektedir. Özön’ün’de Türk sineması tarihi kitabını yazarken, Doğu toplumlarına has sinemayı sevmemesi, Tiyatrocular Dönemi’ni Türk sinemasının en kötü dönemi olarak nitelenmesi, bazı yerli film örneklerini “pembe gerçeklik” ya da “yarım gerçeklik” olarak nitelenmesi ve kıyasıya eleştirmesi, yerli popüler filmlerin savunduğu sinema anlayışını reddetmesi, sanat sineması anlayışını savunduğunun açık bir şekilde göstergesidir.

Aslında Sinematek çevresinin sinema anlayışı ve Türk sinemasına bakışlarını, Onat Kutlar’ın “Sinema Sanatı Bakımından Gelişmiş Ülkelerdeki İlerlemeler ve

Az gelişmiş Ülkelerdeki Duraklamanın Nedenleri” adlı açık oturumda söylediği şu sözler açık bir şekilde ifade etmektedir. Kutlar’a göre,

(...) Türkiye’de sanat ve düşünce açısından devrim yaratacak bir sanat sinemasının gelişmesini istiyoruz. Sansür ve bilinen diğer zorlukların karşısına hile yaparak çıkmak zorunda kalacak sinemacılar istemiyoruz (1966:60).

Kutlar’ın açık bir şekilde söylediği bu sözler Özön’ün neden Türk sineması tarihine taraflı bir şekilde baktığını göstermektedir. Özön de yüzünü Batı’ya dönerek ama Hollywood sinemasını dışlayarak Türk sinemasına ve hatta Türk sineması tarihine bakmıştır. Peki, Özön Türk sineması tarihini savunduğu sanat sineması anlayışı dışında nasıl değerlendirmiştir?

Özön, Türk sineması tarihini hem ekonomik, hem sosyolojik, hem sanatsal, hem de teknolojik yanlarıyla birlikte değerlendirdiğini ifade ediyor. Ancak Batı’da sinema tarihini bütün yönleriyle ele alan yani bütünsel bir şekilde sinema tarihi yazan sinema tarihçileri, ister istemez olguları ve olayları şablonsal ve çizgisel tarih anlayışından uzak bir şekilde değerlendirmişlerdir. Çünkü bütünsel bir şekilde sinema tarihyazımı üzerine uğraşan sinema tarihçileri sinemayı karmakarışık bir bütün olarak ele alırlar. Özön ile yaptığımız röportajda ise, Türk sinema tarihini nasıl değerlendirdiğiniz? Türk sinemasına dair bütün olguları ele alan bir tarihyazımı yaptınız mı? sorularına kendisi, sinemayı hem sosyolojik hem de ekonomik yönleriyle değerlendirdiğini ama her bir alanın ya da paradigmanın da uzmanlık gerektiren bir iş olması nedeniyle, uzmanlarca yazılıp sinema tarihçisinin yararlanması için önüne koyması gerektiğini vurgular. Özön’e göre,

[sinema tarihyazımında her bir yaklaşım] ayrı bir uzmanlık alanı[dır]. Yani sinemanın ekonomisi, sinemanın toplum bilimi, sinemanın teknik gelişmesi vb. Bunların hepsi uzman kişilerin tek tek ele alacağı ve ortaya veriler koyacağı, sinema tarihçisinin de bunlardan yararlanacağı bir şeydir. Ama bizde zaten sinema tarihinin kendisi doğru dürüst yok. Bunlar hele hiç yok. Benim zamanımda da hiç yoktu. Yani makale olarak bile bir şey yoktu, işlenmemiştir. O zaman mecburi olarak ben yapabildiğim kadarının hepsini üzerime aldım. Nitekim sinema tarihinin son bölümlerinde onlar vardır. Ekonomisi vardır, teknolojisi vardır, eleştirileri vardır, gelişmesi vardır. Ama dediğim gibi bu tek bir insanın yapabileceği bir şey değildir. Yani Batı'da da sinema tarihleri aslında bu şekilde yazılır. Yani sinema tarihçisi sinema tarihini yazar ama bunun ekonomisini, teknolojisini başkaları, uzmanları yapar. O, onlardan yararlanır. Bunlar olmayınca sinema tarihçisi aradaki bağı kuramıyor aslında. Ben buna rağmen bir takım istatistikler topladım (Nijat Özön ile kişisel söyleşi, 25 Haziran 2009).

Aslında Özön, Türk sinemasına dair yeterli malzemenin olmamasına rağmen, topladıkları olgular ile bütünsel bir şekilde Türk sineması tarihi yazdığını söylemektedir. Ancak Batı'da bütünsel sinema tarihyazımına baktığımızda, sinema tarihi başı, ortası ve sonu olan bir “öykü” olarak ele alınmaz. Sinema her ne olursa olsun toplumsal bir çıktıdır. Bu toplumsal çıktının bir tarafını ele alırsak, diğer bir tarafını gözden kaçırmaz. Mesela sadece teknolojiyi temele alan bir tarihyazımı, teknolojinin nasıl bir estetik sinema anlayışı geliştirdiğini, oluşan estetik anlayışının topluma yansımaları ile toplumun bu konudaki algısını ve o teknolojik gelişmenin nasıl ekonomik bir zemin üzerine kurulduğunu yansıtmak zorundadır.

Özön'ün sinema tarihyazımı klasik tarih anlayışı doğrultusunda yazıldığı için öncelikle, Türk sineması tarihyazımı başı, ortası, sonu şeklinde ele alınmıştır. Özön, Türk sinemasını belli dönemlendirmelere ayırmış, bu dönemlendirmelerin sınırlarını ya da kırılma noktalarını o dönemin en temel özelliğine göre belirlemiştir. Örneğin Türk sineması tarihinde “İlk Adımlar” bölümü ya da dönemlendirmesinin de sinemanın Türkiye'deki işlevinden bahsederken Özön, bunun temel nedenini devletlerin sinemanın propaganda gücünü keşfetmeleri olarak görür. Bundan dolayı

Türkiye’de sinema çalışmasının ilk örnekleri Merkez Ordu Sinema Dairesi vasıtasıyla verilmeye çalışılmıştır (1962a38-39).

Görüldüğü gibi Özön, sinemanın tek bir boyutu üzerinde durmaktadır. Sinemanın propaganda gücünün devletler tarafından nasıl kullanıldığını ele almıştır. Ancak Özön, bu propaganda aracının toplumda nasıl karşılandığına ya da kitleler üzerinde nasıl bir etki yarattığına dair bir çözümleme yapmamaktadır. Özön, sadece ve sadece genel olarak Türk sinemasını ayırdığı dönemler içerisinde betimlemektedir. Yaptığı betimlemeler ise, dönemler için belirlediği temel özellikler ve kırılmalar üzerine kurulmuştur. Örneğin Fuat Uzkınay’ın *Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı*’nın (1914) bir aktüalite filmi olarak nasıl propaganda amacıyla kullanıldığı ya da bunun toplumda ve kitleler üzerinde nasıl bir etki yarattığına dair bir çözümlemesi yoktur. Özön adı geçen film hakkında, filmin ne zaman çekildiği, abidenin boyutları, bulunduğu yer, abidenin Osmanlı devleti tarafından neden yıkılmak istendiği ve Rus’ların abideyi ne amaçla yaptıklarına dair yüzeysel bilgiler vermektedir (1962a:36-37). Kaldı ki, bahsi geçen filmin çekilip çekilmediği üzerine spekülasyonlar olmasına rağmen Özön, bu filmi çekilmiş kabul edip, Türk sinemasının ilk filmi olarak göstermeye çalışmaktadır.

Özön’ün Türk sinemasını bütünsel olarak değerlendirmeye çalışmadan önce kendisine; sinema tarihçisi neyi çalışmak istemektedir? Film tarihçileri hangi materyaller ile çalışmak ister? Film tarihçileri kendi çalışmalarında hangi yaklaşımları kabul etmişlerdir? Benimsedikleri bu yaklaşımlar nasıl eleştirilmiştir? vb. soruları sormamıştır.

Özön'ün kafasında “Türk sinemasını nasıl derli toplu bir şekilde anlatırım” diye bir tahayyül vardır. Bu nedenden dolayı kafasında oluşturduğu şablonun içerisini doldurmaktadır. Örneğin, ilk bölümde de ifade ettiğimiz gibi sinema aygıtları (kamera, film, projektör) 1890'lara kadar görülmemiştir ve bu anlamda da yeni bir alandır. Bu yeni alanın da estetik, ekonomik ve toplumsal sonuçları değerlendirilmemiştir.

Özön, Türk sinemasının ilk dönemlerinde neden bu sonuçları değerlendirmemiştir? Aslında Özön'e böyle bir soru sormak, ona karşı yapılmış büyük bir haksızlıktır; çünkü bu tür eğilimler Batı'daki akademik alanlarda ya da üniversitelerde 1960'ların sonu ile 1970'lerin başı itibariyle yeni yeni gelişmeye başlamıştır. Ancak Özön'e şu soruları sorabiliriz: Türk sineması tarihinde film analizlerini nasıl yapmıştır? Ya da bu analizleri yaparken “film nedir?” sorusunu kendisine sormuş mudur?

Özön, Türk sineması tarihinde ilk dönem olsun, tiyatrocular dönemi olsun ya da sinemacılar dönemi olsun, bu dönemler içerisinde bahsettiği filmlerin ne zaman çevrildiği, yönetmenleri ve senaryosu hakkında bilgiler vermektedir. Fakat Özön bu filmlerden bahsederken ya da analizlerde bulunurken, kendi sanat sineması anlayışı ölçütlerinde değerlendirmektedir. Zaten Özön'ün Türk sineması tarihi üzerinde dönemlendirmeleri de aynı doğrultuda yapılmıştır. Ancak Özön'ün yaptığı bu değerlendirmeler, “film nedir?” sorusundan hareketle yapılmamıştır. Özön, bu tür bir soruyu sormuş olsaydı, filmleri sosyal, politik ve ekonomik bağlamından koparmadan, sinemanın kompleks yapısını göz ardı etmeden değerlendirmiş olurdu. Çünkü bir film hem ekonomik hem politik hem de sanatsal bir olgudur.

Örneğin Özön için Lütfi Ö. Akad sineması, tiyatrocular dönemine karşı yeni bir dönemin başlangıcıdır. Ancak Akad'ın sinemaya bakışı ve Türk sinemasında önemi sadece tiyatrocular dönemine karşı yeni bir dönemi temsil etmesinden kaynaklanmamaktadır. Aynı zamanda tiyatrocuların aksine sinema dilinin temel özelliklerini kullanmaya çalıştığı için, yeni bir kuşağın da önemli bir temsilcisidir. Bundan dolayı, Özön'ün yazmış olduğu Türk sineması tarihinde haklı ve sarsılmaz bir yeri vardır. Özön, “Sinemacılar Dönemi” olarak adlandırdığı dönemde, Akad'ın *Kanun Namına* (1952) adlı filmini coşkuyla karşılar ve filmin senaryosu, olay akışı, Akad'ın hangi filmlerden etkilendiği, dekoru kullanışı vb. şeyler hakkında analiz yapar. Ancak film bu tür bir analizle bağlamından koparılmaktadır.

Özön, *Kanun Namına* filmi hakkında Türk sinemasındaki eleştirmenlerin neden bu filmin önemli olduğuna dair yargılarını belirtmemektedir. Bu film aynı zamanda, ekonomik bir üretilerdir. Ancak bu filmin ne kadar bir bütçeyle oluşturulduğu, bu bütçeyi yapımcısının gişede telafi edip etmediği konusunda da bir değerlendirme yoktur. Aynı zamanda bu filmi toplumun nasıl karşıladığına dair bir çözümleme de yoktur. Sonuçta bir film aynı zamanda bir teknolojiyle oluşturulmaktadır. Kullanılan bu teknoloji de biçimsel ve estetik yaklaşımın çerçevesini çizer. Ancak bu filmde kullanılan teknoloji hakkında bir bilgi verilmediği gibi, bu teknolojinin nasıl bir biçimsel ve estetik kaygı yarattığı konusunda da bir çözümleme yoktur. Özön'ün bu film hakkında olumlu bir kanaatinin olmasının tek nedeni, tiyatrocular dönemine nazaran sinema dilini iyi bir şekilde kullanmasıdır.

Gene Özön, Türk sineması üzerine yaptığı “eleştirel” değerlendirmelerinde Metin Erksan'ın köy gerçekliği üzerine filmlerini “yarım gerçeklik çabaları” olarak

değerlendirmektedir (1985:363). Ancak bu filmlerden biri olan *Susuz Yaz*'a (1964) bakarsak, Özön, bu film hakkında da, eleştirmenlerin ne düşündüğü, nasıl bir teknolojinin kullanıldığı, nasıl bir estetik kaygının düşünüldüğü, film için ne kadar masraf edildiği, seyircinin filmi nasıl karşıladığı ve en önemlisi Türk toplumunda hangi politik ve toplumsal bir gerçekliğe eleştiri getirdiği hakkında bir değerlendirme yoktur. Özön, sinemacılar döneminde yapılmış bu filmler için “yarım gerçeklik çabaları” gibi bir yafta kullanmasını, 1960 Devrimi ve 1961 Anayasasının getirmiş olduğu özgürlükçü havaya bağlamaktadır (1985:363). Özön'ün, bu politik atmosferin sanatsal çalışmalarında ve toplumda nasıl bir etki yarattığına dair de bir çözümlemesi yoktur. Kaldı ki, Türk sinemasında her hangi bir filmin nasıl bir gerçeklik yansıttığının bir ölçütü var mıdır?

Bütünsel olarak Türk sineması tarihini yazmaya çalıştığını söyleyen Özön, Türk sinemasının estetik açıdan tarihini yazsaydı, değerlendirmelerinde bir sanat biçimi olarak sinemanın Türkiye'deki serüveninden bahsetmesi gerekirdi. Özön, gene estetik bir sinema tarihi üzerine yoğunlaşsaydı, estetik çalışmalarda kullanılan teknolojinin seyirciler için nasıl bir duygusal haz yarattığı konusunda da bir çıkarımda bulunması gerekirdi. Ayrıca estetik sinema tarihi, ilk bölümde de anlattığımız gibi, sadece yönetmenlerin biçimci ve estetik yaklaşımlarını içermemekte, aynı zamanda, bu estetik yaklaşımların sinema tarihi içerisinde diğer estetik yaklaşımlara oranla nasıl hâkim olduğunu da göstermektedir. Ancak Özön'ün bu konu hakkında da bir tahayyülü yoktur. Özön, Türk sinemasının teknolojik tarihini yazmaya kalksaydı, Türk sineması üzerine şu genel soruları sorması gerekirdi: Türk sinemasında kullanılan teknoloji nasıl değişime uğradı? Sinema teknolojisindeki değişimler neden ortaya çıktı ve Türk sinemasını nasıl etkiledi?

Türk sinemasında spesifik bir tarihsel dönemde, sinemanın teknolojik gelişimi ekonomik üretimde ve sanat biçiminde nasıl koşullar sağladı ve kullanıldı? vb. Ancak Özön, Türk sinemasına bu soruları merkeze alarak bakmamıştır. Özön, eğer Türk sinemasının ekonomik ve sosyal tarihini yazmaya kalkışsaydı, şu soruları sorması gerekirdi: Türk sineması için kim nasıl ve neden bir sermaye ayırdı? Neden Türk sinemasıyla ilgilendi? Türk sinemasında filmleri kim yaptı ve neden? Yapılan bu filmleri kim izledi? Nasıl ve neden? Hangi tür filmlere izleyici kitlesi ilgi gösterdi? Neden? Ancak Özön'ün *Türk Sineması Tarihi* kitabında bu soruların da bir karşılığı yoktur.

Peki, Özön'ün Türk sineması tarihini bütünsel olarak yazdığı bir efsane midir? Ya da Özön bütünsel olarak Türk sineması tarihi kavrayışını, “histoire total” kavramına denk düşecek şekilde mi kullanmıştır?

Bir kere, “histoire total” kavramı sosyal tarihyazımı çalışmaları içerisinde kullanılmıştır. İlk bölümde de anlattığımız gibi, bu kavram sadece araştırılan konunun dışına sistematik bir biçimde çıkmayı ifade eder. Yani indirgemeci olarak yazılan ekonomik, toplumsal ya da politik tarihyazımının karşıtı olarak ele alınmıştır. Topyekûn bir tarih yazımının da karşılığı değildir. İncelemekte olduğumuz konunun sınırlarını sistematik bir şekilde geliştirmektir. Tarihsel bir sentezi, hem diyakronik hem de senkronik bir şekilde birlikte göstermektir. Tarihsel bir olayda, sistematik ilişkiler dışında heterojen söylemleri de anlatmaktadır.

Türk sineması tarihinde Özön, hem kendi düşünsel sinema anlayışı dışındaki Türk sineması üzerinde durmamış, hem incelediği konunun dışına sistematik bir

şekilde çıkmamış/çıkamamış, hem de tarihsel bir süreç içerisinde akan bir olayın yanı sıra onunla eş zamanlı gelişen olaylar arasındaki ilişkiyi ortaya koyamamıştır. Kaldı ki Özön'ün tarih anlayışı, söylediğimiz gibi klasik tarih metodolojisi üzerine kurulmuştur. Bu tarih anlayışı çizgisel ve şablonsaldır. Bu nedenlerden dolayı Özön, Türk sineması tarihini bütünsel olarak değerlendirmemiştir. Özön'ün Türk sinemasını bütünsel olarak değerlendirememesinin bir başka nedeni ise, olgularla girdiği ilişki ya da gerilimin onu bütünsel bir kavrayıştan uzaklaştırmasıdır.

Şunu da belirtmek gerekir ki, sinemanın karmakarışık yapısı içerisinde, sinema tarihi yazmak potansiyel olarak pratik ve entelektüel zorlukları beraberinde getirir. Bunlar, bir ulusal sinema anlayışının hangi hareketle ya da akımla karşılanması, oluşturulan sinema anlayışı çerçevesinde kanonik ya da kanonik olmayan hangi filmlere bakılması ve hangi eleştirel sinema metinlerinin seçilmesi gibi zorluklardır. Bir de bunun üzerine hangi paradigma çerçevesinde sinemanın ele alınması gerektiği de bir sorundur. Aynı zamanda bu paradigmalara hangi ideolojik perspektiften bakılacağı bu sorunların üzerine eklenince, sinemanın kompleks yapısının nasıl ele alınacağı bir sorun haline gelmektedir. Özön de aslında bu sorunu bir anlamda yaşamıştır. İçinde bulunduğu entelektüel ortam ve bu ortamın ideolojik perspektifi ister istemez onun Türk sineması tarihyazımının sınırlarını çizmiştir. Bu da onu bir anlamda betimsel bir sinema tarihyazımına doğru itmiştir.

Aslında Özön'ün betimsel olarak anlattığı Türk sineması tarihini, belirli bir okur kitlesi için yazdığı ortadadır. Bu okur kitlesini göz önünde bulundurarak Türk sineması tarihine bakmıştır. Zaten kendisi, bir sinema tarihi kitabı için okur kitlesinin

önemli olduğunu vurgulamaktadır. Farklı paradigmlar çerçevesinde sinema tarihyazımı türleri üzerine yazılmış sinema kitaplarını sordüğümüzda Özön,

Bende (...) doğrudan doğruya sinemanın teknik gelişmesinin tarihiyle ilgili Bary Salt'ın kitabı vardır. Aslında burada önemli olan şey, yayıncı olarak da düşündüğünüz zaman hangi kitleye sesleneceğiniz önemlidir. Hangi kitleye sesleneceğinize karar verdiğiniz zaman, ona göre bir tarih kitabı yazabilirsiniz. (...) Yani siz şimdi Bary Salt'ın kitabını aldınız ve yazdınız. Ama okur onunla ilgilenmeyebilir. Hatta onun ne dediğini anlamayabilir. Çünkü çok ayrıntılara giriyor ve çok da güzel bir şey. Hatta tablolar yapmıştır. Çekim uzunlukları vb. şeyleri anlatan. Ama ortalama bir okur, hatta daha gelişmiş bir okur bile bunun içinden çıkamaz. Pek de hoşlanmaz ondan. Onun için bu mesele, yayıncıyla okur kitlesi arasındaki bir şeydir. Yazar, yayıncı ve okur arasındaki bir şeydir. Kime seslenecekseniz, ona göre bir şey yapmak lazımdır. Tabii bunların hepsi yapılabilir. Ama şöyle bir şey var; bir sinema tarihi yaptığınız zaman ister istemez karşılaştırmalı bir sinema tarihine eliniz mahkûm gibi geliyor. Çünkü artık televizyon var, internet var. Her türlü ülkenin sinema tarihiyle karşılaşıyorsunuz. (...) Onun için bir kere karşılaştırmalı bir sinema tarihi lazımdır. Bu bir kişinin yapacağı şey değildir. Heyetin yapabileceği bir şeydir. (...) Bir de zaten, büyük projeler önceden ısmarlama olarak yapılıyor. Yani yazar oturup da “ben ille şunu yapacağım” diye bir şey yaparsa, o kitabını yayınlama imkânı bile bulamayabilir. Ancak anlaşmayla olur (Nijat Özön ile kişisel söyleşi, 25 Haziran 2009).

Ancak belirli bir hedef kitleye hitap eden sinema tarihi kitaplarında okur, ilk bölümde de bahsettiğim gibi, tereddütler, dedikodular ve çok çeşitli spekülasyonlar bulur. Çünkü belirli bir hedef kitleye yazılan sinema tarihi kitaplarında yazar, kendinden önce yazılanlara kendi spekülasyonlarını da katmıştır. Bu tür çalışmalar yeni sıfatlar -eleştirel, psikolojik, ansiklopedik- içerse de, nadiren yeni bir tarihsel gerçekliği ya da olguyu ortaya koyar. Çünkü klasik sinema tarihçileri, kanıtlamak istedikleri şey doğrultusunda sinema tarihi yazmışlardır. Örneğin sinemayı sanat sineması özelinde değerlendiren bir sinema tarihçisi için, sanat filmleri dışında kalan popüler filmler incelenmeye ya da anlatılmaya değer görülmez.

Özön'ün sinema tarihyazımı bu kriterlere uymaktadır. Bir kere Özön, savunduğu sanat sineması anlayışı doğrultusunda kendinden önce yazılmış Türk sineması tarihi metinlerine kendi spekülasyonlarını da katarak, kendince bir olgu ya da gerçekliği ortaya koymaya çalışmıştır. Zaten kendisi de belirli bir okur kitlesini hedef alarak Türk sineması tarihini yazdığından, bu durumun yaratmış olduğu anormalliği normatif bir zemine oturtmak için, kendisinden önce yazılmış sinema tarihi kitaplarının ve yeterli malzemelerin olmamasını bir argüman olarak öne sürmektedir. Özön'e göre,

Ama şimdi ben zaten eli mahkûm durumdayım. Ortada doğru dürüst bir Türk sineması tarihi yok. Yani buna birinin başlaması lazımdı. Ben onun için doğrudan doğruya yazmaya başladım. O kadar teferruatın içinde elimde Türk sinemasına dair malzeme yok ki. Bizim belediye mesela, 1970'lerde sinema şirketlerinin yazıhanelerinden "eski parlayan filmler bulunmayacak" diye topladı. (...) Ne olacak bu filmler? Benim depomda saklanacak. Tamam, senin deponda saklansın. Peki depo nerede? Depo Eyüp'te, Eyüp sırtlarında itfaiyenin atlarla çalıştığı zamanlardan kalma bir at harasında. (...) Bir gecede hepsi, -oraya verilen filmlerin yerlisi, yabancı, orijinali, kopyaları- yandı. Onların bir kopyaları da yok (Nijat Özön ile kişisel söyleşi, 25 Haziran 2009).

Özön'ün bu söylediklerinden, bir tarihsel belge olarak filmlerle dahi sinema tarihyazımı yapılamayacağı çıkartılabilir. Bir kere Özön, Türk sineması tarihi yazılırken, sinema tarihçisi için birinci derecede önemli olan filmlerin derlenip toplandığı ve tekrardan gösterildiği bir Sinematek'in olmadığı konusunda yakınmaktadır. Bir de bu durumun üzerine, Türkiye'de filmlerin çeşitli nedenlerle toplanması ile birçoğunun ya depolarda orijinal nüshalarının yok olması, ya da yaşanan bir iki büyük yangınla filmlerin yanması gibi nedenleri Türk sineması tarihinin filmler çerçevesinde yazılamayacağını vurgulamaktadır. Bu durumun dışında Özön, filmlerle Türk sineması tarihini yazabilir miydi?

Aslında Özön'ün sanat sineması anlayışı, popüler Türk filmlerini bir kenara itmesine neden olmuştur. Özön bu anlayış doğrultusunda Türk sinemasında yapılmış filmleri beğenmemektedir. Türkiye'de çevrilen bu filmlerin Batı'da yapılmış filmlerin naif birer kopyası olmasından yakınmaktadır. Zaten içinde bulunduğu entelektüel çevre, Türk sinemasında yapılan filmlerin yönetmenlerin kendince gerçekleri çerçevesinde oluşturulduğunu söylemektedir. Buna ek olarak, Özön'ün bu filmler hakkında "pembe gerçeklik", "yarım gerçeklik" gibi eleştirilerde bulunması, Türkiye'de çevrilmiş popüler filmler hakkındaki kanaatini göstermektedir. Özön'ün bu konudaki görüşlerine yukarıda da değindik.

Ancak şu argümanı da sinema tarihyazımı çerçevesinde tartışmasız kabul ettik: Sinema her ne olursa olsun, onun üreticisinin elinde bulunduğu malzemeye ve şartlara göre ortaya konulmuş bir üründür. Bu ürün toplumsal bir varlık olan insanın yarattığı bir şey olduğu için, kendisi de toplumsal bir çıktıdır. Aynı zamanda bu toplumsal çıktı, belirli bir spesifik zamanda üretildiği için tarihsel bir belge niteliğini taşımaktadır. İlk bölümde de anlattığımız gibi, hangi film türü -blockbuster, mini seriler, belgesel filmler, dramlar, melodramlar, sanat filmi vb.- olursa olsun filmler, bize geçmiş anlamamızda önemli bir katkı sağlamaktadır. Çünkü filmler, ister gerçeğin görüntüsü olsun ya da olmasın, belge ya da kurmaca ya da tamamen düşsel olsun birer tarihi belge işlevi görmektedir. Bir kere filmler üzerinde topluma kimlik veren birçok davranış, görenek, statü ve içerdiği değerler dünyaya ilişkin belirli bir vizyonu barındırır. Gene filmler, belirli bir şeyi anlatırken ya da perdeye yansıtırken, belirli bir bakış açısını yansıtmaktadır. Ancak Özön, aradığı sanat filmi örneğini Türk sinemasında görmediği için, bu tür dışında kalan filmleri kıyasa eleştirmekte ve dikkate almamaktadır. Fakat Özön, her ne kadar popüler film örneklerini Türk

sinemasında görmezden gelmeye çalışsa da, yaptığı dönemlendirmeler ve bu dönemlendirmelerin temel özelliği çerçevesinde oluşturulmuş filmler, genel anlamda Türkiye’de sinemanın nasıl ele alındığına dair tarihsel bir bilgi vermektedir.

Türkiye’de popüler sinema örnekleri dışından Özön’e göre, sanat sineması örneğini temsil eden bir film yoktur. Bunu kendisiyle yaptığımız röportajda da vurgulamaktadır. Sanat sinemasını temsil eden bir film olmadığı için Özön Türk sineması tarihini teknolojik ve estetik açıdan değerlendirememiştir. Aslında Özön’ün teknolojik ve estetik olarak sinema tarihyazımı hakkında bir tahayyülü vardır. Bary Salt’ın *Film Style and Technology: History and Analysis* (1983) adlı kitabına kendisiyle yaptığımız röportajda değinmektedir. Ancak Salt’ın kitabını yayımlaması ile Özön’ün *Türk Sineması Tarihi* (1962) kitabını yayımlaması arasında yaklaşık yirmi yıllık bir zaman aralığı vardır. Aslında Özön, Türk sineması tarihine dair kanaatlerini kitabı çıktığı zaman söylemiştir. Ancak Özön’ün Türk sineması tarihi üzerine çalışmasını kitabının yayımladığı tarih ile sınırlamamak gerekir; çünkü Özön Türk düşün hayatı içerisinde her seferinde yayımladığı metinlerle Türk sinema tarihini genişletmiştir. Fakat Özön’ün Türk sineması üzerine tahayyülünü nazarı dikkate alırsak, onun Türk sinemasını teknolojik ve estetik açıdan değerlendiren bir tarihyazımı yapamayacağı kanaatine varabiliriz.

Batı’da teknolojik ve estetik sinema tarihyazımını temele alan sinema tarihçileri, ilk bölümde de değindiğimiz gibi, teknoloji ile estetiği birbirinden ayırmazlar. Bu tarihçilere göre, ideoloji araçları, araçlarda görüntüyü belirler. Bu ilişki çizgisel bir şekilde değil, diyalektik bir şekilde irdelenir. Çünkü belirli bir zamanda tarihin başlangıcı ne olursa olsun ortaya çıkan bir olgu çoğulluluğa sahiptir.

Bundan dolayı, tek bir olay veya buluş mümkün değildir ve ortaya çıkan bu olgu diyalektik bir şekilde incelenmelidir. Ancak Özön'ün sahip olduğu klasik tarih anlayışı çizgiseldir. Bu tarih anlayışı içerisinde Türk sinemasında bir olgunun ya da olayın ortaya çıkmasının sadece bir nedeni vardır. Bu tür tarih anlayışında teknoloji bazen ortaya çıkan bir olayın nedeni, bazen de bir sonucu olmuştur. Ancak Özön Türk sineması tarihi çalışmasında bir şeyin hem nedeni hem de sonucu olan teknolojinin nasıl bir estetik kaygı ortaya çıkardığı üzerinde durmamıştır. Kaldı ki Özön, Türk sinemasında popüler filmlerde nasıl bir teknolojinin kullanıldığının ipuçlarını vermeye çalışsa da, bu filmlerde kullanılan teknoloji ile ortaya çıkan estetik anlayışın izleyicide nasıl bir etki yarattığına dair bir öngöründe de bulunmamaktadır. Bu estetik kaygıların hangi ideolojik amaç doğrultusunda ortaya konulduğu da yoktur. Gene Özön, estetik ya da biçimi ön plana çıkaran bir sinema tarihyazımı tahayyül etmiş olsaydı, bu sefer “başyapıtların” merkeze alındığı bir sinema tarihi yazması gerekirdi.

Sonuç olarak, Özön'ün ne kadar keyfi, ne kadar kendi düşün dünyası çerçevesinde Türk sinemasına baktığını ya da Türk sinema tarihini yazmaya kalktığını şu sözler ele vermektedir:

(...) [Türk sinemasında bir] değerlendirme doğrudan doğruya film seyretmeye bağlıdır. Yani ben önce seyirciyim. Sinema tarihçisi her şeyden önce bir seyircidir. O, seyirci gözüyle sinemaya bakar. Sonra eğer zamanı varsa, fırsatı varsa, onu başka gözlerle de, teknik açıdan başka filmlerle karşılaştırarak değerlendirir. Yani siz bir kitabı belki bir kere okursunuz. Ama bazı kitaplar vardır. Sizin başucu kitabınızdır. Birkaç kere okursunuz. Bazılarını da 1-2 senede bir gözden geçirmek ihtiyacı duyarsınız. Filmler de o şekildedir. Bir de şöyle filmler vardır, her şeyi mükemmel, her şeyi düzgün, her şeyi biçimli, her şeyi birbirine uygun. Yani teknik olarak, estetik olarak birbiriyle uyumlu bir film. Fakat bu tür filmlerde bir iticilik, bir soğukluk vardır. Bazı filmler vardır; hiç üzerinde fazla durmaya değmeyecek ama çok sıcak bir filmidir. Siz o filmleri kendi şahsi listenize koyarsınız. Her rastladığınız

zaman seyretmek istersiniz. Yani bu durum, bir seyirci psikolojisi aynı zamanda. Tabi her şeyden önce bütün sinema tarihçileri de netice itibariyle seyircidir. Mesela benim çocukluğumdan beri her gördüğümde gittiğim filmler vardır. Şarlo'nun *Asri Zamanlar*'ı mesela. Nerede görsem seyredirim. Cecil B. DeMille'nin bir filmi vardır. Gary Cooper'in oynadığı. [*Unconquered*, 1947] Gençler için çevrilmiş kovboy filmidir ama çok sıcak bir filmidir. Onu da 7-8 kere seyretmişimdir. Ama karşınıza Eisenstein'ın *Potemkin*'i çıkar. O büyük bir film, muhteşem bir film ama öyle o kadar sık seyretmezsiniz. Fırsatınız bile olsa seyretmezsiniz. Çünkü sosyal yönü çok ağır basan bir film. Kurgusu mükemmeldir. Oyuncular mükemmeldir. Her şeyi mükemmeldir ama öyle her zaman da oturup izleyemezsiniz (Nijat Özön ile kişisel söyleşi, 25 Haziran 2009).

Aslında Özön, Türk sineması tarihinin nasıl ele alınacağını ya da nasıl bir sinema tarihyazımı metodolojisi uygulayacağı konusunda tartışmamıştır. Yaptığı “bilimsel” çalışma, kendi düşün dünyasının ideolojik anlayışını kanıtlamak yönünde bir çabadır. Onun sinema tarihi anlayışı çizgisel ve kanoniktir. Aynı zamanda bütünsel kavrayıştan uzaktır ve spekülasyonlarla doludur. Özön'ün yapmış olduğu bu çalışma, kendinden sonra Türk sineması tarihi üzerine odaklananlar için bir örnek teşkil ettiği için de, Türkiye’de sinema tarihyazımının tekrar ve tekrardan ciddiyetle ele alınmadığının bir göstergesidir, ama aynı zamanda neden üzerinde durulması gerektiğinin de bir nedenidir.

## SONUÇ

Türkiye’de sinema tarihyazımı üzerine yapılan tartışmalar, tarihyazımı metodolojisi tartışmalarından bağımsız değildir. Tarihyazımı üzerine yapılan tartışmalar da Batı’da tarihyazımı metodolojisi üzerine yapılan tartışmalarından bağımsız değildir. Ancak her iki mecrada -hem Batı’da hem de Türkiye’de- yapılan tartışmalar arasında benzerlikler olmasına rağmen, farklılıklar da vardır. Bir kere bu çalışma şunu göstermiştir ki, Cumhuriyetin kurucu ideolojisinin savunduğu tarih anlayışı ile Batı’da ulusların savunduğu tarih anlayışı, devletlerin kendi milliyetçiliklerini ya da meşruiyetlerini kanıtlamak için kullanılmıştır. Devletler tarafından kurumsallaştırılan tarih, toplumun hemen her alanında etkisini göstermiştir. Bu durum Türkiye’de daha belirgindir. Düşün hayatında tarih ile kesişen her çalışmanın derinliğiyle irdelenmemesi bunun göstergesidir.

Türkiye’de Batı’daki gibi sosyal tarihyazımı metodolojisi üzerine tartışmalar yapılmıştır. Ancak Batı’daki gibi, devletin kurumsal tarih anlayışı eleştirilmemiştir. Türkiye’deki sosyal tarih çalışmaları Osmanlı’nın yapısı ve işleyişi üzerine kurulmuştur. Bu şekilde yapılan tartışmalar ya da uygulanan tarihyazımı metodolojisi, ya ekonomik indirgenmeci bir şekilde ele alınmış ya da Türk – İslam sentezi perspektifinde değerlendirilmiştir. Gene Türkiye’de yapılan sosyal tarihyazımı tartışmaları dar bir alana sıkıştırılmış ve toplumun her alanında uygulanmamıştır. Bu anlamda, Türkiye’de sinema tarihi tartışmaları sosyal tarihyazımı metodolojisi üzerine yapılan tartışmalarla buluşamamıştır.

Türkiye’de sinema tarihyazımında sosyal tarih tartışmalarının dikkate alınmamasının bir başka nedeni ise, Cumhuriyet ideolojisinin tarih anlayışının baskın olmasının yanı sıra, Türk düşün dünyasının entelektüellerinin içinde buldukları kültürel ortamın düşünsel perspektifidir. Türkiye’de Batı sanat sineması anlayışını savunanlar ile yerel öğelerin ön planda olduğu sinema yapmaya çalışanlar arasındaki mücadele Türk sinema tarihinde kendini göstermektedir.

Türk sinema tarihi denilince akla gelen ilk kişi olan Nijat Özön de, içinde bulunduğu kültürel ortamın atmosferi doğrultusunda sinema tarihini değerlendirmiştir. Özön’ün benimsemiş olduğu tarihyazımı, hem pozitivist, hem modernist, hem de çizgisel ve evrimseldir. Bu tarih perspektifi ve benimsediği sanat sineması anlayışı, Türk sineması tarihinin de çerçevesini belirlemiştir. Bu şekilde değerlendirilen Türk sineması tarihi belli dönemlendirmeler ve şablonlara ayrılmış ve popüler Türk sinemasının örnekleri kıyasıya eleştirilmiştir.

Özön’ün bir tarih anlayışı vardır; ancak bu tarih anlayışı ile savunduğu ve benimsediği sanat sineması anlayışı arasında bir ikilem de mevcuttur. Pozitivist epistemoloji üzerine kurduğu tarih anlayışı doğrultusunda olgulara “objektif” bakılması ve tarihçi ile olgular arasında bir mesafenin olması gerektiğini vurgulayan Özön, Türk sineması tarihyazımında benimsediği bu tarihyazımı metodolojisini bir kenara bırakmıştır. Böyle bir durumun ortaya çıkmasında içinde bulunduğu düşün dünyası ile kendisinin Türk sinemasına bakışı etkili olmuştur.

Özön’ün nasıl bir sinema tarihyazımının yapılması gerektiğine dair bir çalışması yoktur. Aslında bu tür bir çabasının olmaması da normaldir. Batı’da sinema

tarihyazımı üzerine yapılan çalışmalar, tarihyazımı metodolojisindeki gelişmelere paralel olarak 1970'lerde ciddi olarak tartışılmaya başlanmıştır. Aynı zamanda sosyal tarihyazımı üzerine yapılan tartışmaların geldiği nokta, nasıl bir sinema tarihyazımı yapılması gerektiğini de tetiklemiştir. Batı'da farklı sinema tarihyazımı üzerine tartışmaların yapılmasına karşılık Türkiye'de bu tartışmaların yapılmaması, Türkiye'de tarih tartışmalarının ne kadar kısır bir ortamda yapıldığının göstergesidir.

Türkiye'de sinema tarihyazımı üzerine tartışmaların yapılmaması, Türk düşün hayatının tarih ile bir derdi olmadığını gösterir. Çünkü Türk düşün hayatı, tarih ile hiçbir zaman derinliğiyle buluşamamıştır. İçinde buldukları kültürel ortamın zihniyet yapısı ile uyguladıkları tarih metodolojisinin uyumsuzluğu bunun bir göstergesidir.

Özön de içinde bulunduğu düşün hayatının zihniyet yapısının dışına çıkamamıştır. Savunduğu klasik tarih anlayışındaki "objektif"lik, kendisinin savunduğu Batı sanat sineması anlayışı perspektifinde zedelenmiştir. Bu nedenle, bütün Türk sineması tarihi boyunca -her ne kadar *Türk Sineması Tarihi* kitabının Yeşilçam filmleri üzerine kurulduğunu iddia etse de- popüler Türk sineması anlatılarını kıyasıya eleştirerek geçmiştir. Sadece 1960'ta bıraktığı *Türk Sineması Tarihi* çalışmasında değil, Türk sineması üzerine yaptığı bütün eleştirel denemelerde popüler anlatıları eleştirmiştir. Aslında Özön'ü, sadece *Türk Sineması Tarihi* kitabı ile değerlendirmemek gerekir. Onun Türk Sineması tarihi hakkında söyledikleri, *Karagözden Sinemaya* adlı kitabına kadar olan çalışmaların hepsini kapsamaktadır. Her ne kadar kendisi, Türk sineması tarihini 1960'ta bıraktığını iddia etse de, çeşitli dönemlerde kaleme aldığı denemeler, bunun devam ettiğini göstermektedir.

Özön, Türk sinemasının hem ekonomik, hem sosyolojik, hem de teknolojik yanlarını da değerlendirdiğini söylemektedir. Ancak bu değerlendirmeler, indirgemeci bir çerçevede ele alınmıştır ve yüzeyseldir. Aralarındaki ilişkiyi Özön, derinlemesine karşılaştırmalar yaparak irdelenmemiştir. Zaten savunduğu tarih anlayışı da, bu tür bir değerlendirmeye imkân vermemektedir. Batı'da sinemanın bütün yönlerini ele alan bir tarihyazımı, her bir olgu arasındaki ilişkiselliği karşılaştırarak, aralarında bağlantı kurarak yapmaktadır.

Batı'da bütünsel bir sinema tarihyazımı ya da bırakınız sadece teknolojiyi ele alan bir tarihyazımı bile, sinema ilgili birçok olguyu, olayı ve nedenleri sorgulamaktadır. Mesela teknolojik bir tarihyazımını ele aldığımızda, ister istemez sinemanın estetik, ekonomik ve toplumsal yanlarına değineceksiniz. Hatta bu tür bir tarihyazımının ele aldığı estetiğin, izleyicide nasıl bir etki yarattığı da irdelenmektedir. Ancak Özön'ün yapmış olduğu *Türk Sineması Tarihi* çalışmasında bu tür değerlendirmeler yoktur. Aslında bu olguların Türk sinemasını nasıl etkilediğine dair bir çözümlemesi yoktur.

Özön'ün *Türk Sineması Tarihi* çalışmasında yargılayıcı ifadeler bulunmaktadır. Bu yargılayıcı ifadeler, onun savunduğu sinema anlayışının kanonik yapısına, Türk sinemasının genel işleyiş ve gidişatına uymamasından kaynaklanmaktadır.

Türk sineması tarihi belli genel geçer yargılar çerçevesinde değerlendirilmiştir. Özön, yaptığı çalışmayla bu yargıların çerçevesini çizmiştir. Bu nedenden dolayı, Türk sineması tarihi çalışmalarında önemli bir yere sahiptir.

Yapmış olduğu şablon, kendinden sonra Türk sineması tarihi üzerine eğilenlerin sınırlarını da belirlemiştir. Scognamillo'nun savunduğu tarih anlayışı ile uyumlu düşün dünyasını bir kenara bırakırsak, Türk sineması tarihi zn'n belirlediği yoldan anlatılmaya çalışılmış ve onun oluşturmuş olduğu şablonların sorgulanması dikkate alınmamıştır. Aslında zn, böylelikle, Türk sinema tarihyazımında da kanonik bir yapı oluşturmuştur.

Bu nedenlerden dolayı, Türk sinema tarihyazımı üzerine yeni yeni yapılan tartışmalar, zn'n tarih anlayışı çerçevesinde yapılmalıdır ve onun oluşturulmuş olduğu kanonik yapı sorgulanmalıdır. Böylelikle, hem tarih yazarının düşünsel dünyası üzerine odaklanılır, hem de tarihyazımı metodolojisi daha sağlıklı değerlendirilebilir.

## KAYNAKÇA

AKERSON, T. (1966). “Azgelişmiş Sinemada Devrim”. *Yeni Sinema*. (2). s. 27 – 28.

ALLEN, R. ve GOMERY, D. (1985). *Film History: Theory and Practice*. New York: McGraw-Hill.

ALTMAN, C. F. (1977). “Towards a Historiography of American Film”. *Cinema Journal*. 16(2). s. 1-25.

ARSLAN, S. (1997). “Popüler Yeşilçam Filmlerinin Eleştirilmesinden Bir Sanat Sineması Söyleminin Oluşumu”. 25. *Kare*. (20). s. 45 – 53.

ATAM, Z. (2009). “Türkiye Sinema Tarihini Yeniden Yazmak – 1: Problematiği Saptamak; Hipotezi Kurmak...”. *Yeni İnsan Yeni Sinema*. (24). s. 17 – 27.

ATEŞ, T. (1978). “Osmanlı Tarihi Nasıl Yazılmalı? Bir Öneriye Yanıt”. *Toplum ve Bilim*. Sayı:4.

AYDIN, S. (1993). *Modernleşme ve Milliyetçilik*. Gündoğan Yayınları: Ankara.

BERKTAY, H. (1983a). *Tarih Çalışmaları*. İçinde: Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi. 9. Cilt. İletişim Yayınları: İstanbul.

BERKTAY, H. (1983b). *Cumhuriyet İdeolojisi ve Fuat Köprülü*. Kaynak Yayınları: İstanbul.

BORDWELL, D. (1999). *On The History of Film Style*. Second Printing. Harvard University Press.

BORDWELL, D. ve THOMPSON, K. (2003). *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.

BURKE, P. (2002). *Fransız Tarih Devrimi: Annales Okulu*. (Çev. Mehmet Küçük). Doğu Batı Yayınları: Ankara.

BURKE, P. (2005). *Tarih ve Toplumsal Kuram*. (Çev. Mete Tuncay). 3. Baskı. Tarih Vakfı Yurt Yayınları: İstanbul.

BÜKER, S. (2008). “Sinema Tarihine Bakmak: Nasıl Bir Tarih?” içinde *Sinema: Tarih/Kuram/Eleştiri*. (Der. Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu). Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Kırkinci Yıl Kitaplığı: Ankara.

CARD, J. (1950). “Problems of Film History”. *Hollywood Quarterly*. 4(3). s. 79-288

CARR, E. H. (1999). *Milliyetçilik ve Sonrası*. (çev. Osman Akınhay). 3. Baskı. İletişim Yayınları: İstanbul.

CARR, H. E. (2003). *Tarih Nedir?*. (Çev.Misket Gizem Gürtürk). 4. Baskı. İletişim Yayınları: İstanbul.

CHANSEL, D. (2003). *Beyaz Perdede Avrupa: Sinema ve Tarih Eğitimi*. (Çev. Nurettin Elhüseyni). Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayını: İstanbul.

CHARTIER, R. (1998). *Yeniden Geçmiş: Tarih – Yazılı Kültür – Toplum*. (Çev. Lale Arslan). Dost Kitabevi Yayınları: Ankara.

CHIROT, D. (2002). “Marc Bloch’un Toplumsal ve Tarihsel Manzarası”. (içinde *Tarihsel Sosyoloji: Bloch’tan Wallerstein’e Görüşler ve Yöntemler*, Edt. Theda Skocpol). Tarih Vakfı Yurt Yayınları: İstanbul.

COŞ, N. (1973). “Sinema Yapmanın Amacı”. *Yedinci Sanat*. (2). s. 3 – 6.

ÇALAPALA, R. (1946). “Türkiye’de Filmcilik”. *Filmlerimiz içinde*. Yerli Film Yapanlar Cemiyeti Broşürü.

DANACIOĞLU, E. (2007). *Geçmişin İzleri: Yanbaşımızdaki Tarih İçin Bir Klavuz*. 2. Baskı. Tarih Vakfı Yurt Yayınları: İstanbul.

ERSANLI, B. B. (1996). *İktidar ve Tarih: Türkiye’de “Resmi Tarih” Tezinin Oluşumu (1929-1937)*. 2. Baskı. Afa Yayınları: İstanbul.

EVREN, B. (1998). *Eski İstanbul Sinemaları: Düş Şatoları*. Milliyet Yayınları: İstanbul.

EVREN, B. (2006). *İlk Türk Filmleri*. Es Yayınları: İstanbul.

FAY, B. (2005). *Çağdaş Sosyal Bilimler Felsefesi: Çokkültürlü Bir Yaklaşım*. (Çev. İsmail Türkmen). 2. Baskı. Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

FERRO, M. (1995). *Sinema ve Tarih*. (Çev. Turhan Ilgaz ve Hülya Tufan). Kesit Yayıncılık: İstanbul.

FREUND, J (1997). *Beşerî Bilim Teorileri*. (Çev. Bahaeddin Yediyıldız). 2. Baskı. Türk Tarih Kurumu Basımevi: Ankara.

GÖÇEK, F. M. (2003). *Osmanlı Devleti'nde Türk Milliyetçiliğinin Oluşumu: Sosyolojik Bir Yaklaşım*. Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce – Milliyetçilik. 4. Cilt. İletişim Yayınları: İstanbul.

GÖKALP, Z. (1976). *Türkçülüğün Esasları*. Kültür Bakanlığı Yayınları: Ankara.

GRAFTON, A. (1998). *Kalpazanlar ve Eleştirmenler: Batı Tarihçiliğinde Yaratıcılık ve Sahtekârlık*. (Çev. Emre Yalçın). Dost Kitabevi Yayınları: Ankara.

GÜVEMLİ, Z. (1960). *Sinema Tarihi*. Varlık Yayınları: İstanbul.

HALL, S. (1990). "The Emergence of Cultural Studies and the Crisis of the Humanities". October 53 (2), s. 11-23.

IGGERS, G.G. (2000). *Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme: Yirminci Yüzyılda Tarih Yazımı*. (Çev. Gül Çağalı Güven). Tarih Vakfı Yurt Yayınları: İstanbul.

İSLAMOĞLU, H. ve KEYDER, Ç. (1977). “Osmanlı Tarihi Nasıl Yazılmalı? Bir Öneri”. *Toplum ve Bilim*. Sayı:1.

KAFADAR, C. (2006). “Sinema ve Tarih”. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Eğilimler* içinde. Haz. Deniz Bayrakdar. Cilt: 5. Bağlam Yayınları: İstanbul.

KAYALI, K. (1998). *Sinema Bir Kültürdür*. Alaz Yayıncılık: Ankara.

KLINGER, B. (2000). “Film History Terminable and Interminable: Recovering the Past in Reception Studies”. (içinde *The Film Studies Reader*, Edt. Joanne Hollows, Peter Hutchings, Mark Jancovich). Great Britain: Arnold.

KOÇAK, O. (2001). *1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları*. Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce – Kemalizm. 2. Cilt. İletişim Yayınları: İstanbul.

KOLOĞLU, O. (1996). *Tarih Çalışmaları:1980-95*. İçinde: Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi: Yüzyıl Biterken. 15. Cilt. İletişim Yayınları: İstanbul.

KUTLAR, O. (1966). “Sinema Sanatı Bakımından Gelişmiş Ülkelerdeki İlerlemeler ve Azgelişmiş Ülkelerdeki Duraklamanın Nedenleri”. *Yeni Sinema*. (2). s. 47 – 61.

KÖKER, L. (1998). *İki Farklı Siyaset*. Vadi Yayınları: Ankara.

LEYDA, J. (1974). “Toward a New Film History”. *Cinema Journal*. 14(2). s. 40-41

ONARAN, Â. Ş. (1981). *Muhsin Ertuğrul Sineması*. Kùltür Bakanlığı Yayınları: Ankara.

ONARAN, Â. Ş. (1994). *Türk Sineması (I. Cilt)*. Kitle Yayınları: Ankara.

ONARAN, Â. Ş. (1995). *Türk Sineması (II. Cilt)*. Kitle Yayınları: Ankara.

ORAL, M. (2006). *Türkiye’de Romantik Tarihçilik (1910-1940)*. Asil Yayın ve Dağıtım: Ankara.

ORTAYLI, İ. (1986). *Osmanlı Tarihyazıcılığının Evrimi Üstüne Düşünceler*. İçinde: Türkiye’de Sosyal Bilim Araştırmalarının Gelişimi. (Der: Sevil Atauz). Türk Sosyal Bilimler Derneği Yayını: Ankara.

ORTAYLI, İ. (1997). *Atatürk Döneminde Türkiye’de Tarihyazıcılığı Sorunu*. İçinde: Türkiye’de Aydınlanma Hareketi / Dünü, Bugünü, Sorunları. Adam Yayınları: İstanbul.

ÖZBARAN, S. (1995). *Türk Aydını ve Tarih Anlayışı*. İçinde: Türk Aydını ve Kimlik Sorunu. (Haz. Sabahattin Şen). Bağlam Yayınları: İstanbul.

ÖZBARAN, S. (1996). *1980’den Günümüze Tarih Çalışmaları*. İçinde: Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi: Yüzyıl Biterken. 15. Cilt. İletişim Yayınları: İstanbul.

ÖZEL, O. ve ÇETİNSAYA, G. (2002). “Türkiye’de Osmanlı Tarihçiliğinin Çeyrek Yüzyılı”. *Toplum ve Bilim*. Sayı:91.

ÖZGÜÇ, A. (1976). *Türk Sineması Sansür Dosyası*. Koza Yayınları: İstanbul.

ÖZGÜÇ, A. (1988). *Kronolojik Türk Sinema Tarihi 1914-1988*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Sinema Dairesi Başkanlığı Yayını: İstanbul.

ÖZGÜÇ, A. (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*. Yılmaz Yayınları: İstanbul.

ÖZGÜÇ, A. (2003). *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*. Agora Yayınları: İstanbul.

ÖZKIRIMLI, A. (1983). “Anahatlarıyla Edebiyat”. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* içinde. Cilt: 3. İletişim Yayınları: İstanbul.

ÖZLEM, D. (2002). *Türkiye’de Pozitivizm ve Siyaset*. Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce – Modernleşme ve Batıcılık. 3. Cilt. İletişim Yayınları: İstanbul.

ÖZÖN, M. N. (1941). *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. Maarif Matbaası: İstanbul.

ÖZÖN, N. (1961). “Ölü Nokta”. *Yön Dergisi*. (1). s. 21.

ÖZÖN, N. (1962a). *Türk Sineması Tarihi*. Artist Reklam Ortaklığı Yayınları: İstanbul.

ÖZÖN, N. (1962b). “Yılanların Öcü Ertuğrul’dan Erksan’a”. *Yön Dergisi*. Sayı:21.

ÖZÖN, N. (1964). *Sinema El Kitabı*. Elif Yayınları: İstanbul.

ÖZÖN, N. (1966). “Türk Sinemasına Eleştirmeli Bir Bakış”. *Yeni Sinema Türk Sineması Özel Sayısı*. Sayı:3. s. 6-12

ÖZÖN, N. (1968a). “Türk Sinemasına Toplu Bir Bakış”. *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*. Sayı:196. s. 266-287

ÖZÖN, N. (1968b). *Türk Sineması Kronolojisi 1895-1966*. Bilgi Yayınevi: Ankara.

ÖZÖN, N. (1970). *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay*. Türk Sinematek Derneği Yayınları: İstanbul.

ÖZÖN, N. (1974). “Elli Yılın Türk Sineması”. *Yedinci Sanat*. Sayı: 11. s. 3-7

ÖZÖN, N. (1975). “Türkiye’de Sinema”. *Arkın Sinema Ansiklopedisi* içinde. Cilt: 2. Arkın Yayınları: İstanbul.

ÖZÖN, N. (1980). “Nijat Özön’le Konuşma”. (Röportajı Yapan: E. C. Tamer). *Milliyet Sanat*. Sayı: 4. s. 36-39

ÖZÖN, N. (1983). “Türk Sineması”. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* içinde. Cilt:7. İletişim Yayınları: İstanbul.

ÖZÖN, N. (1985). *Sinema: Uygulayımı – Sanatı – Tarihi*. Hil Yayını: İstanbul.

ÖZÖN, N. (1995). *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları*. Cilt:1. Kitle Yayınları: Ankara.

ÖZÖN, N. (2003). *Türk Sineması Tarihi (Dünden Bugüne) 1896 – 1960*. 2. Baskı. Antalya Kültür ve Sanat Vakfı Yayını: Antalya.

ROSENSTONE, R. A. (2006). *History on Film / Film on History*. Great Britain: Pearson.

ROSENSTONE, R. A. (2002). “Does a Filmic Writing of History Exist?”. *Slaves on Sreen*. 41(4). s. 134-144

SALT, B. (1992). *Film Style and Technology: History and Analysis*. 2nd Edition. Starword: London.

SCOGNAMİLLO, G. (1991). *Cadde-i Kebirde Sinema*. Metis Yayınları: İstanbul.

SCOGNAMİLLO, G. (2003). *Türk Sineması Tarihi*. 2. Baskı. Kabalcı Yayınevi: İstanbul.

SEZER, B. (1966). “Sinemamız ve Bizler”. *Yeni Sinema*. (2). s. 28 – 29.

SİMAVİ, S. (1931). *Sesli Sessiz ve Renkli Sinema*. Kanaat Kütüphanesi: İstanbul.

SÖNMEZ, E. (2008). *Annales Okulu ve Türkiye’de Tarihyazımı*. Daktylos Yayınevi: İstanbul.

STRAW, W. (1980). “The Myth Total Cinema History”. *Ciné-Tracts*. 3(1). s. 8-16.

ŞENER, E. (1970). *Yeşilçam ve Türk Sineması*. Kamera Yayınları: İstanbul.

ŞENER, E. (1976). *Sinema Seyircisinin El Kitabı*. Koza Yayınları: İstanbul.

TANSUĞ, S. (1966). “Yerli Sinema Sorunu”. *Yeni Sinema*. (2). s. 46.

TEKSOY, R. (2007). *Rekin Teksoy’un Türk Sineması*. Oğlak Yayıncılık: İstanbul.

THOMPSON, K. ve BORDWELL, D. (2008). *Film Sanatı*. Çev. Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat. De Ki Yayınevi: Ankara.

TİLGEN, N. (1953). “Türk Filmciliği Dünden Bugüne (1914-1953)”. *Yıldız*. Sayı: 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37.

TİLGEN, N. (1956). “Bu Güne Kadar Filmciliğimiz”. *Yeni Yıldız*. Sayı: 36, 37, 38, 39, 41, 42, 44.

TOGAN, Z. V. (1950). *Tarihde Usul*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları: İstanbul.

TOMASULO, F. P. (2001). "What "Kind" of Film History Do We Teach?: The Intorductory Survey Course as a Pedagogical Opportunity". *Cinema Journal*. 41(1). s. 110-114

TOSH, J. (1997). *Tarihin Peşinden: Modern Tarih Çalışmasında Hedefler, Yöntemler ve Yeni Doğrultular*. (Çev. Özden Arıkan). Tarih Vakfı Yurt Yayınları: İstanbul.

ÜNÜVAR, K. (2003). *Ziya Gökalp*. Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce – Milliyetçilik. 4. Cilt. İletişim Yayınları: İstanbul.

WILLIAMS, R. (2005). *Anahtar Sözcükler*. (Çev: Savaş Kılıç). İletişim Yayınları: İstanbul.

WOLLEN, P. (2008). "Yurttaş Kane". (çev. Seçil Büker) içinde *Sinema: Tarih/Kuram/Eleştiri*. (Der. Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu). Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Kırkıncı Yıl Kitaplığı: Ankara.

**EK:**

**TÜRK SINEMA TARİHYAZIMI ÜZERİNE NİJAT ÖZÖN İLE  
SÖYLEŞİ – 25 HAZİRAN 2009**

**Emrah Doğan: Nijat Bey kendinizden biraz bahsedebilir misiniz? Neden sinemayla ilgilendiniz?**

**Nijat Özön:** Belki kırk defa anlattım da onun için gülüyorum. Bütün tesadüfler sinemayla beni buluşturdu. Onun için hep söylerim evde başladım. Babam Çapa Kız Malum Mektebi'nde, -Çapa Kız Öğretmen Okulu'nda- edebiyat hocasıydı. Biz Haseki'de oturuyorduk. Babam fotoğraf çekme amatörüydü, bir de sinema makinesi vardı. Ben üç yaşlarındayken sinemayla evde tanıştım. Bir tane dokuz buçuk milimetrelik o zamanın en yaygın amatör kamerası ve göstericisi olan Pathé Baby'i vardı. Büyük Ada'da onunla bizim filmlerimizi çekmişlerdi. Ondan sonra kiralık film alırdı, onları evde oynatırdı. Bir de çalıştığı yer dolayısıyla, yani haftada bir ya da iki hafta da bir Çapa Kız Öğretmen Okulu'nda hafta tatillerinde filmler gösterilirdi. Oraya bizi de götürürlerdi. Yani ben evin en küçükleriydim erkek olarak, bir de benim ortancam var. İkimizi bilhassa götürürdü. Çünkü en büyüğümüz yatılı okuldaydı. En küçük de kız, o zaten gidecek durumda değildi. Sonra bizim oturduğumuz yer Haseki'deydi. Sinema çevresine, yani sinemalar çevresi yakındı. Yani sinemalar çevresi dediğim, Şehzadebaşı sinemaları. Zaten Aksaray'dan itibaren başlardı. Aksaray'da iki tane sinema vardı. Bir kapalı ve bir açık sinema. Aynur sinemaları. Sıra sıra karşılıklı Şehzadebaşı'nda sinemalar vardı; Milli Sinema, Ferah Sineması, Turan Sineması. Bir sinema daha vardı, şimdi ismini unuttum. Onlar yakın

zamanlara kadar, daha doğrusu Menderes'in İstanbul'un altını üstüne getirdiği zamanlara kadar çoğu duruyordu, birkaçı da duruyor zaten. Sonra ben 1938'de Ankara'ya geldim. Ondan önce de 1935-37'de Beyoğlu'nda Ayazpaşa'da oturdum. Orada sinemalar karşılıklı olarak benim yolumun üzerindeydi. Onların hemen hepsine gittim. Tabi en çok gittiğimiz, daha çok bizim yaşımıza yakın filmler oynatan Alkazar vardı. 1938'de ortaokula başlamak için Ankara'ya geldim. Çünkü babam 1934'te Çapa Kız Öğretmen Okulu'ndan buradaki Gazi Eğitim Enstitüsü'ne atanmıştı. Fakat annem pek gitmek istemiyordu. Onlar ilk kez 1923'te 1924'te gelmişler. İlk kez Kurtuluş Savaşı zamanında Anadolu Ajansı'nda çalışmış, aynı zamanda öğretmenlik de yapmış babam. Pek öyle iyi anıları yoktur, yani ev bile bulamamışlar. Onun için uzun kalacağını sanmıyordu. Çünkü gelirse, tam taşınırsa bütün kitaplarını da getirecek, büyük bir kütüphane. Onun için asıl yerimiz yine Haseki'deki dedemden kalma ev oldu. Benim sıram, ortaokul okuma sırası gelenler babamın yanına geliyordu. 1939'da gidecektik. 1938'de Ankara'yı tanıyayım diye getirdiler. 1939'dan sonra ben iki şehirli oldum, yani hem Ankara hem İstanbul. Buradaki sinemaları da tanıdım. Burada babam sinemaya karşı eski merakını devam ettiriyordu. Ben de kendi başıma bir şeyler yapmıştım. Sonra yavaş yavaş daha yakından ilgilenmeye başladım. Yani ben bu sinemaya gidiyorum, iyi güzel, herkes seyredip çıkıyor, ondan sonra belki unutup, belki hiçbir şey yapmıyor, bu sinemayı öğrenmem lazım diye. Bir de bizim eve Fransızca, İngilizce dergiler gelirdi. Sinema dergileri de vardı. Gerçi onlar biraz magazinimsiydi ama biraz ciddi şeyler vardı içinde. Onlarla da yavaş yavaş ilgilenmeye başladım. Hatta ortaokulun ortalarından itibaren filmografileri toplamaya başladım. Kimler oynamış, kim çevirmiş, nerede çevrilmiş, ne zaman çevrilmiş gibi. Biraz bu durum, kütüphanecilikten geliyor. Ben

sonradan kütüphanecilik okudum ama ondan da önce babamın çok zengin bir kitaplığı vardı. Onun katalogunu yaptım. Eski Türkçeyi de ortaokuldayken öğrenmiştim zaten. O bakımdan ikisini beraber, filmografi ile bibliyografyayı beraber yürüttüm. Bu şekilde gitti. Özellikle lisedeyken ciddi olarak ilgilenmeye başladım. Fakat Türkçe sinema kitabı yok. O kadar araştırmama rağmen iki tane kitap çıktı karşıma. Biri Sedat Simavi'nin *Sesli Sessiz ve Renkli Sinema* diye bir kitabı. Bir de mühendis Nüvit Osmay'ın *Işıktan Doğanlar* diye bir kitabı. Sedat Simavi'ninki Fransızca'dan Hatchet'in bir kitabından adapteydi. Fakat Osmay'ın kitabı çok güzeldi, sonradan soyadı Osman oldu. Bir arada, Tübitak'ın popüler bilim kitabının yazı işleri müdürlüğünü de yapıyordu. Onlarla başladım ama onları da bitirdim. Bitirince gene bir şey kalmadı. Kendi kendime bunlarla ilgili yabancı dilde bir şeyler olacak dedim. Benim okuduğum dil Fransızcaydı. İngilizce daha çok olması gerekiyor dedim. Hâlbuki Fransızca daha çokmuş. O zaman sinema yayınları İngilizce yok, sinema yayınları yalnız İngiltere'de yayın yapıyordu. Amerika'nın sanat olarak, teknik olarak sinemayla bir ilgisi yoktu. Yayın yapmıyordu. Penguin Book'ların cephedeki askerlere gönderilen ucuz saman kâğıdına basılmış kitapları vardı, roman olsun başka dallarda olsun. Orada Mandel'in Film diye bir kitabını burada British Council'in kitap sergisinde buldum. Çok derli toplu bir kitaptı. Beni asıl ilgilendiren sonundaki bibliyografya oldu. Arkasında çok geniş ve açıklamalı bir bibliyografya vardı. Ha tahminim doğruymuş dedim. Şuana kadar hiç İngilizce okumamışım, bir yandan da İngilizce öğrenmeye başladım. Sonra oradan Fransızca kitapları da getirmeye başladım. Hatchet'ten. Böylece doğrudan doğruya sinemanın edebiyatına girdim, yani sinema edebiyatına girdim. Bayağı, yavaş yavaş bir kitaplık

oluştı. İşte bunlardan sonra, 1950'nin sonlarında ilk yazılarım çıkmaya başladı. Sonra devam etti.

**E.D.:** İlk önce *Sinema Sanatı* (1956), daha sonra da *Türk Sinema Tarihi* (1962). *Türk Sinema Tarihi* kitabını yazarken somut ve soyut olarak nelerden etkilendiniz? Mesela babanızdan, Mustafa Nihat Özön'den etkilendiniz mi? Çünkü o da Türk edebiyatı üzerine yazıyordu.

**N.Ö.:** Tabi her şeyden önce yöntem bakımından etkilendim. Çünkü bizde sinema tarihiyle ilgili iki tane metin vardı. Biri Nurullah Tilgen'in *Yıldız* sinema mecmuasındaki tefrikası [Türk Filmciliği, Düünden Bugüne 1914-1953], bir de Rakım Çalapala'nın Türk Film Yapanlar Cemiyeti adına çıkarılan *Filmlerimiz* diye bir broşür vardı. O daha çok yapımevlerini tanıtıyordu. Onun önünde de bir formalık kadar sinema tarihi vardı. Fakat ikisini de gözüm tutmadı. Şöyle gözüm tutmadı; bir kere bunların kaynak diye bir şeyleri yok, göstermiyorlar, hiçbir kaynak göstermiyorlar. Sana öyle bir anlatıyorlar ki, yani biz bunları gördük, daha başlangıcından beri izliyoruz, kendimiz yazıyoruz diye. Hâlbuki öyle bir şey de yok. Yani okuyunca anlaşılıyor. Birilerinden bir şeyler duymuşlar, röportaj gibi bir şeyler yapmışlar ama o birileri kim onlar da belli değil. O birilerinin ne kadar güvenilir olduğu da belli değil. Anlattıklarının ne kadar güvenilir olduğu da belli değil. Nitekim ondan sonra ben doğrudan doğruya *Türk Sinema Tarihi*'ni yazmaya karar verdikten sonra bu tür yanlışları teker teker çıkarmaya ve onlardan mümkün olduğu kadar temizlemeye çalıştım. Bu şekilde başladı.

**E.D.:** Zahir Güvemli'nin sizden önce bir *Sinema Tarihi* (1960) kitabı var.

**Onu nasıl buldunuz?**

**N.Ö.:** O da bahsettiğim metinlerin ayarındadır. Aslında o kitap biliyorsunuz sinema tarihidir. Georges Sadoul diye çok ünlü bir Fransız sinema tarihçisi vardır. Onun kitabıdır. Onun bir kitabının -ki o 400-500 sayfadır-, 250 sayfaya indirip çevirmiştir. Onun arkasına da ayıp olmasın diye *Türk Sinema Tarihi* adlı bir bölüm ilave etmiştir. Yani o bir sığıntıdır orada. Tilgen'in ve Çalapala'nınki gibi. Bu şekilde, o da aynı yanlışlarla doludur.

**E.D.:** *Türk Sineması Tarihi* kitabını nasıl bölümleştirdiniz? Bu bölümleri oluştururken hangi kriterleri göz önünde bulundurdunuz?

**N.Ö.:** Şimdi bizde yapılan, mesela edebiyatta yapılanlar gibi, Tanzimat'tan önce, Tanzimat'tan sonra ya da akımlara göre, Edebiyat-ı Cedid'e, ondan sonra Fecri Atı, ondan sonra Türkiye Cumhuriyeti zamanındaki edebiyat gibi ayrılır. Sinema için de en basit şey budur ve bunu yapmak lazımdır. Yalnız şöyle bir şey var ki, sinema aslında bütün dünyada günlük yaşayışı yansıtan sanattır. Ama biz filmlerimize bakıyoruz, hiç öyle günü yansıtmak gibi bir dertleri yok. Yani toplumun dertlerini ya da ondan sonra özlemlerini yansıtmak gibi hiçbir amaçları yok. Daha çok yabancı filmlerin en kötülerinin taklidi gibi bir durumları var. Yani biz de fazla miktarda yabancı hayranlığı da vardır. Böyle film çeviriyorlar. Demek ki film yapanlar asıl film budur diye, melodramlar ve sesli film zamanında operetler gibi şeyler yapmışlar. Dolayısıyla bunların toplumun dertlerini yansıtmakla bir ilgisi yok. Gayet kolay o zaman, "Osmanlı Sineması", "Türkiye Cumhuriyeti Sineması"

der geçersiniz. Ya da onları biraz daha bölümlerine ayırırsınız. Ama ben bu şekilde yapmadım. Sinemanın malzemesini alıp, bu malzemeyle ne ortaya koymuşlar, hangi filmleri, ne çeşit filmleri çevirmişler, hangi türlerde çalışmışlar ve daha çok o türlerin özelliklerini ne derecede yansıtmışlar şeklinde ayırdım. Bu şekilde ele alınca da bu bölümlemem daha doğrusu dönemlemem çıktı. O dönemlemem de belki bilirsiniz “İlk Adımlar” adı altında başlar. Tabi ilk adımlar bütün ülkelerde vardır. İlk adımlar biz de olmasına rağmen, bütün ülkeler de aşağı yukarı aynı yolda başlamıştır. Ama bizde ilk adımlar dönemi korkunçtur. Hiç ilk adım sayılabilecek cinsten bir şey de değildir ve çok basit bir şeydir. Sonra Muhsin Ertuğrul geliyor. Muhsin Ertuğrul’un Şehir Tiyatrosu geliyor. O tiyatro bir egemenlik kuruyor. Yani sinema yapmıyorlar da sinema adı altında tiyatro yapıyorlar. Ben de ona Tiyatrocular Dönemi dedim. Çünkü 33 yıl sürmüştür bu dönem. Yani bütün ülkelerin sinemalarının başında o temaşa sanatı olduğu için, hem tiyatronun hem de sinemanın birlikte büyük yeri olmuştur. Ama 33 yıl bir tiyatronun sinema olarak sunulması hiçbir yerde rastlanmayan bir olgudur. Ondan sonra tabi Sinemacılar Dönem var. Ama sinemacılara doğrudan doğruya bir geçiş yok. Arada bir ara kuşak var. O ara kuşak belli, çünkü bir ayakları Muhsin Ertuğrul’a bir ayakları da sinemacılar dönemine uzanıyor. Onları da geçiş dönemi diye adlandırdım. Sonra sinemacılar dönemi başlıyor. Sinemacılar döneminden sonra yakın zamana kadar onları genişletmedim. Bundan sonra zaten sinema yazılarım ansiklopedilerde devam etmiştir. Orada yeni/genç sinema diye geçici bir adla yazdım. Ama o yeni/genç sinema epeyce uzun bir dönemdir. Yani böyle bir döneltirme olmaz tabi. Onu da bölümlenmek lazım. Ama bu bölümlenmeyi yazmadığım için, ayrı bir bölümlenme yapma gereği duymadım.

**E.D.:** 1980'de *Milliyet Sanat* dergisine verdiğiniz bir röportajınız var. Bu röportajda *Türk Sineması Tarihi* kitabınızı hem ekonomik hem de sosyolojik olarak ele aldığımızdan bahsediyorsunuz. Gerçekten Türk Sinemasına dair söylediğiniz bütün bu olguları değerlendirdiğinizi düşünüyor musunuz?

**N.Ö.:** Şimdi efendim şöyle bir şey var. Aslında bütün bunlar ayrı bir uzmanlık alanı. Yani sinemanın ekonomisi, sinemanın toplum bilimi, sinemanın teknik gelişmesi vb. Bunların hepsinin uzman kişilerin tek tek alacağı ve ortaya verileri koyacağı, sinema tarihçisinin de bunlardan yararlanacağı bir şeydir. Ama bizde zaten sinema tarihinin kendisi doğru dürüst yok. Bunlar hele hiç yok. Benim zamanımda da hiç yoktu. Yani makale olarak bile bir şey yoktu, işlenmemişti. O zaman mecburi olarak ben, yapabildiğim kadarının hepsini üzerime aldım. Nitekim sinema tarihinin son bölümlerinde onlar vardır. Ekonomisi vardır, teknolojisi vardır, eleştirileri vardır, gelişmesi vardır. Ama dediğim gibi bu tek bir insanın yapabileceği bir şey değildir. Yani Batı'da da sinema tarihleri aslında bu şekilde yazılır. Yani sinema tarihçisi sinema tarihini yazar ama bunun ekonomisini, teknolojisini başkaları, uzmanları yapar. O, onlardan yararlanır. Bunlar olmayınca sinema tarihçisi aradaki bağı kuramıyor aslında. Ben buna rağmen bir takım istatistikler topladım. Mesela günlük yaşayışımıza televizyon giriyor, video giriyor, bunların etkileri nedir? Mesela benim *Karagözden Sinemaya* kitabımda birkaç yazım vardır. Orada istatistikler veririm. Mesela televizyon ilerledikçe sinema Türkiye'deki en ucuz eğlence aracı olmaktan yavaş yavaş çıkıyor. Onun yerini televizyon alıyor. Tabii bu sinemanın ekonomisini de değiştiriyor. Sonra hiç dikkat edilmeyen bir şey, televizyon geldikten sonra reklamcılık kolu gelişiyor. Çünkü televizyonda yeni bir alan buluyorlar. Eskiden ve hala devam eden bir şey sinemalarda aralarda, birkaç

tane reklam gösterilirdi. Ama bu durum televizyon geldikten sonra değişti. Bunun aslında önemi şurada; bu reklamcılar yavaş yavaş donanım bakımından sinemacıların donanımlarını geçiyorlar. Çünkü sinemacılar bir kere tutturmuşlar bir yol. Ta bilmem kaç yıllık makinelerle bilmem nelerle çalışıyorlar. Ama gelen sektörün dalı, kolu her seferinde daha genişliyor, daha ilerliyor. Ona göre kişiler de, yani görüntü yönetmenleri de, kurgucular da daha iyi bir şekilde yetişiyorlar. Mesela bu etkileşim de ele alınmamıştır. Benim bildiğim kadarıyla hemen hemen alınmamıştır değil, hiç alınmamıştır. Hâlbuki yavaş yavaş sinemanın geri plana itilmesi çok önemlidir. Ama sonra ne oluyor; bakıyorlar ki sinemacılar bu böyle yürümeyecek, bu reklamcılar bizden öne geçiyor, onlar da kendilerini yenilenmeye başlıyorlar. Yani yeni makineler getiriyorlar, kurgu makineleri olsun, alıcılar olsun, ses makineleri olsun vb. Onlarda da bir gelişme başlıyor.

**E.D.: Genel anlamda tarihyazımı hakkında ne düşünüyorsunuz? Mesela Türk sinema tarihini yazarken Cumhuriyet dönemi tarih anlayışından etkilendiniz mi? Örneğin Mustafa Nihat Özön'ün *Son Asır Türk Edebiyatı* kitabında bir tarih anlayışı var. Siz Türk sinema tarihine bakarken, ben şu tarih anlayışla sinemaya bakacağım dediniz mi?**

**N.Ö:** Bende o şekilde bir etkilenme olmadı. Babamın edebiyat tarihi kitabı çok ilginçtir. Babam her şeyden önce edebiyatın metinlerle yapıldığını, yani yazarın metniyle yapıldığını düşünürdü. Hatta yazarın kendisi bile metnin dışında kalır. Önce yazarın ortaya koyduğu metindir edebiyat tarihi. O edebiyat tarihine ve yazara metinlerle gidebileceğini savunurdu. Ki Batıda da edebiyat tarihi o şekilde yapılır, yani metinler esastır. Zaten *Metinlerle Muasır Türk Edebiyatı*'dır onun ilk kitabı. Bol

bol metinler vardır. Yalnız metinler değil, mesela Namık Kemal gibi bir sürü yazar var ve şair de vardır. Onların bölümlenmesine göre değil, o edebiyattaki türlere göre yapmıştır bölümlenmesini. Mesela şiiri almıştır nazım diye. Türk şiirinin bol bol Tanzimat'tan sonraki bir tarihi ve örnekleri vardır. Sonra romanı almıştır. Romanın Türkiye'ye girişinden romanın yazılışına kadar olan dönemi almıştır. Böyle hitabete, coğrafyaya, tarihe kadar türlerin gelişmesine örnek vererek yapmıştır. Daha ilerde de üç arkadaşıyla -Sabahattin Ali, Pertev Naili Boratav, Cevdet Kudret- liselerde edebiyat okutmanın metodolojisini, yeni yöntemini kurdu. Orada da metinler esastır. Çünkü bizdeki eski kitaplar doğrudan doğruya bir metin verir ve hiçbir açıklama yapmaz. Onu hocaya ve öğrenciye bırakır. Bu metni alıyor, metnin anlaşılması için sorular soruyor, anlaşılmayacak ölçüdeyse olanların açıklamasını yapıyor. Öğrenci alıştırdıktan, hazırlandıktan sonra -öğrenci de ayrıca kendine hazırladıktan sonra- o metinden edebiyat analizine çıkıyor. Benim için öyle bir şey yok, biliyorsunuz hele bizim zamanımızda ne video vardı, ne başka bir şey. Ben iki ders yılı Siyasal Bilgilerin İletişim Fakültesi'nde ders verdim. Orada bizim film gösterecek bir makinemiz yoktu. Ne filmimiz vardı, ne gösterici makinesi vardı. Bir iki defa British Council ya da Amerikan Haberler Bürosu'ndan bir şeyler getirdik ve onları gösterdik. Yani siz sinema dersini verirken eğer örnek göstermezseniz canlı, o afakî bir şey olur, havada kalan bir şey olur. Sinema da, edebiyattaki metinle aynı şey, ancak metni daha kolay bulursunuz, açıklamasını yaparsınız. Ama sinema öyle değil, muhakkak görüntüde, perdede izlenmesi gereken bir şey.

**E.D.:** Siz Türk sinema tarihini yazarken filmlerin hepsini izleyerek mi yazdınız?

**N.Ö.:** İzleyebildiğim kadarıyla. Hepsini izlemem zaten mümkün değil. Bazıları zaten ortada yok. İsimleri kalmış sadece. Biz de birkaç tane büyük yangın oldu. Her büyük yangında yapımcıların filmleri yandı. Artık onların kopyaları da yok. Tesadüfen o sıra oynamaktaysa bir film, o öyle kurtulmuştur.

**E.D.:** Şimdi o zaman Nijat Bey şöyle devam edelim. Ben size sinemayla ilgili Batı'da yapılmış tartışmalardan biraz bahsedeyim. Sizin de onlar için söyleyebileceğiniz şeyler varsa onlar üzerinde duralım. Özellikle Avrupa'da 1970'lerde sinema tarihyazımı üzerine tartışmalar yapılıyor. Bazı tarihçiler sinema tarihine bütünsel bir şekilde bakmaya çalışıyor. Bütünsellikten kastım da sinemanın estetik, teknolojik, ekonomik ve sosyal ilişkilerinin bir arada olduğu bir tarih anlayışı. Bazıları da sadece estetik sinema tarihi yazma ile ilgileniyorlar. Bazıları da estetik ve teknoloji ile ilgili, yani ikisinin de birbirini etkilediği üzerine bir sinema tarihi yazıyor. Bunun dışında sinema tarihinin bütüncül bir şekilde yazılamayacağını savunanlar da var. Sinema tarihi dışında filmlerle bir tarih yazılacağı üzerinde duranlarda var. Siz bu tartışmaları takip ediyor muydunuz? 1970'li yıllarda Robert Allen ve Douglas Gomery bütünsel bir sinema tarihinden bahsediyor. David Bordwell daha sonraları tartışmanın içerisine giriyor ve yazdığı bir kitabında bütünsel, bir diğerinde de biçimsel bir sinema tarihinden bahsediyor. Fransız tarihçi Marc Ferro, filmlerle bir tarih yazılabileceğinden bahsediyor ve tarihsel bir belge olarak filmlerin toplumsal bellek oluşturmada önemli olduğu üzerinde duruyor. Siz Türk sineması tarihini

**yazarken ya da daha sonra tekrar yazmak istediğinizde bu tartışmalara baktınız mı ya da bu tartışmalardan haberdar mıydınız?**

**N.Ö.:** Bende bir iki tane tarih o kitaplardan var. Bir tane doğrudan doğruya sinemanın teknik gelişmesinin tarihiyle ilgili Bary Salt'ın kitabı vardır. Aslında burada önemli olan şey, yayıncı olarak da düşündüğünüz zaman hangi kitleye sesleneceğiniz önemlidir. Hangi kitleye sesleneceğinize karar verdiğiniz zaman, ona göre bir tarih kitabı yapabilirsiniz. Bunların hepsi olabilir, ama kitleleri başkadır. Yani siz şimdi Bary Salt'ın kitabını aldınız ve yazdınız. Ama okur onunla ilgilenmeyebilir. Hatta onun ne dediğini anlamayabilir. Çünkü çok ayrıntılara giriyor ve çok da güzel bir şey. Hatta tablolar yapmıştır; çekim uzunlukları vb şeyleri anlatan. Ama ortalama bir okur, hatta daha gelişmiş bir okur bile bunun içinden çıkamaz. Pek de hoşlanmaz ondan. Onun için bu mesele, yayıncıyla okur kitlesi arasındaki bir şeydir. Yazar, yayıncı ve okur arasındaki bir şeydir. Kime seslenecekseniz, ona göre bir şey yapmak lazımdır Tabi bunların hepsi yapılabilir. Ama şöyle bir şey var; bir sinema tarihi yaptığımız zaman ister istemez karşılaştırmalı bir sinema tarihine eliniz mahkûm gibi geliyor. Çünkü artık televizyon var, internet var. Her türlü ülkenin sinema tarihiyle karşılaşıyorsunuz. İsterseniz indiriyorsunuz, isterseniz kendinize bu şeylerden bir kitaplık yapabiliyorsunuz. Yani siz de Türkiye'de oturuyorsunuz ama geniş bir coğrafyanın sinema tarihiyle uğraşabiliyorsunuz, meşgul olabiliyorsunuz. Belki de tercihleriniz var. Yani “ben tamam genel bir sinema tarihi isterim ama bunun içinde de en çok şunu isterim” diye tercih yapabiliyorsunuz. Örneğin “Meksika sinemasının tarihi beni daha çok ilgilendiriyor, Hindistan sineması beni daha az ilgilendiriyor” diye bir tercih de olabilir. Onun için bir kere karşılaştırmalı bir sinema tarihi lazımdır. Bu bir kişinin

yapacağı şey değildir. Heyetin yapabileceği bir şeydir. Hatta bazı yerlerde şöyle şeyler var; bir dizi sinema tarihi çıkıyor; Asya sinemaları, Avrupa sinemaları, Ortadoğu sinemaları vb. Bu sinemalar en sonunda birbirini tamamlıyor. Tabi hepsinin de uzmanı var. Bu şekilde yazılan sinema tarihin de normal tarih de var. Yani burada dediğim gibi yayıncının okurlara karşı olan siyaset önemlidir. Bir de zaten büyük projeler önceden ısmarlama olarak yapılıyor. Yani yazar oturup da “ben ille şunu yapacağım” diye bir şey yaparsa, o kitabını yayımlama imkânı bile bulamayabilir. Ancak anlaşmayla olur.

**E.D.: *Türk Sinema Tarihi* kitabını yazarken siz bu bakış açısıyla mı yazdınız? Yani yayıncı ve okur siyasetini göz önünde mi buldurdunuz?**

**N.Ö.:** Ama şimdi ben zaten eli mahkum durumdayım. Ortada doğru dürüst bir Türk sineması tarihi yok. Yani buna birinin başlaması lazımdı. Ben onun için doğrudan doğruya yazmaya başladım. O kadar teferruatın içinde elimde Türk sinemasına dair malzeme yok ki. Bizim belediye mesela, 1970’lerde sinema şirketlerinin yazıhanelerinden eski parlayan filmler bulunmayacak diye topladı. Kendi kendine yanan filmler var. Ne olacak bu filmler? Benim depomda saklanacak. Tamam, senin deponda saklansın. Peki depo nerede? Depo Eyüp’te, Eyüp sırtlarında itfaiyenin atlarla çalıştığı zamanlardan kalma bir at harasında. Yani orada atlar barınıyor. Ahşap bir yapıydı. Tek bekçisi var. Bir gecede hepsi, -oraya verilen filmlerin yerlisi, yabancı, orijinali, kopyaları- yandı. Onların bir kopyaları da yok. Dediğim gibi, dışarıda tesadüfen o sırada oynayan filmler hariç hepsi yandı.

**E.D.: *Türk Sineması Tarihi* kitabınızı tekrar yazmayı düşündünüz mü?**

**N.Ö.:** Çok düşündüm. Ama hep ertelendi. Çünkü çok büyük bir şey. Ben onun için bir sürü malzeme topladım. Hala da topluyorum. Ama artık onu yazabileceğim şüpheli. Çünkü çok çalışmıyorum. Bilgisayar karşısında fazla oturamıyorum. O bakımdan onu tekrardan yazmayı düşünmüyorum. Yani tamamlayacağımı sanmıyorum. Ama birilerinin yapması lazım o işi. Çünkü zaten o kitap 60'ta kaldı.

**E.D.: 1960'tan sonrasını Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi'nde yeni sinemacılara kadar getiriyorsunuz.**

**N.Ö.:** bir tane *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*'nde, bir tane de Arkın Sinema Ansiklopedisi'nde var. Bir de bir yabancı toplu olarak istemişti. O da *Karagözden Sinemaya* kitabında makale olarak var. Ama Türk sineması tarihi eksik. Bir kere şimdiye kadar yazılanların çoğu birbirinden aşırılma, aktarma. Hatta öyle bir aktarma ki, aktarmanın anlaşılmasında için kaynak gösteriyorlar yani. Hâlbuki bir inceliyorsun, o aktardığı kaynağı görmemiş bile.

**E.D.: Sizin kitabınızdan mı aktarma var?**

**N.Ö.:** Başka yerlerden de. Benden çok aktarma var. Ama oradan alıp kaynağını gösteren de var, kaynağını göstermeyip kendisi yazmış gibi yapan da var. Mesela adamın biri devlet arşivinden bir şeyi kaynak veriyor. Onu görmediği belli, kendi yazısından belli, kendi kendini ele veriyor. Çünkü o verilen metnin orijinalini basmışlar. Ama o kaynakçayı gösteren kimse orijinal metni vermiyor yazının içinde.

Anlaşılmaması için de sadeleştirilmiş halini koyuyor. Oradan aşırın zat, onu kendisi orada bulmuş, yapmış gibi veriyor. Fakat onun verdiği metni, tam metin zannederek olduğu gibi aktarmış. Arşivde yapılan bir işi kendine mal etmek için de bu kadar intihal yapılmaz.

**E.D.: Türk sineması tarihi çalışmaları bu şekilde mi yapılmış?**

**N.Ö.:** Tabi, öyle yapılmış. Benim kızım Haseki Hastanesi'nde uzmanlık kadrosundaydı. O oradayken, ben de 15-20 gün yanına gittim. O arada Atatürk Kitaplığı'na gittim. Atatürk Kitaplığı'nda çok enteresan bir şey var. Eskiden Beyoğlu'nda yabancı dilde çıkmış olan gazetelerin koleksiyonları var. Mesela orada sinemanın Türkiye'ye gelişi, neredeyse günü gününe saptanmış vaziyette. Bu durum birçok şeyleri değiştiriyor. Mesela orada Weinberg'in adı bile geçmiyor. O meşhur Weinberg Gösterisi denilen o ilanda, Weinberg'in adı geçmez ama hep ona mal ederler. Hâlbuki orada başkası var. Weinberg'in adı orada yok. Başka şeyler de var. Hangi filmler oynamış, ilk ne gelmiş, nerede oynamış, onları veriyorlar. Mesela İstanbul'dan önce İzmir'e uğrayıp gösteri yapıp, buraya gelenler vardı. İki tane liman var; İstanbul'u bir tarafa atarsanız İzmir Limanı ve Selanik Limanı. Sinemacılar genellikle o iki limandan bu ülkeye giriş yapıyorlar. Yani üç liman var üçüncü liman da önemli. Ama öbürlerinden de giriyorlar. İlk filmlerini oralarda gösteriyorlar, sonra İstanbul'a geliyorlar.

**E.D.: *Türk Sineması Tarihi* kitabınızda bunları yazdınız mı?**

**N.Ö.:** Bunları yazmadım. Bunları yeni baskısı için hazırlıyordum. Hatta yalnız giriş için bir kronoloji hazırladım ki 30 sayfa tutuyor. Daha fazla hatta. Bu

giriş Türk sineması kronolojisiydi. Ben sinemanın 100. yıldönümü için, birinci cildini çıkarmak istiyordum. Yani giriş cildini çıkarmak istiyordum. Fakat olmadı. Bir de yayıncılarla anlaşamıyorsunuz. Bizim yayıncılar için sinema kitapları iyi bir kazanç kapısı olarak görülüyor. Şimdi şimdi ancak sinema kitapları biraz kendine gelebildi.

**E.D.: *Türk Sineması Tarihi* kitabınızda ya da daha sonra Türk sineması tarih üzerine eleştirel bir çok değerlendirmelerinizde; Türk Dili Sinema özel sayısında, Yeni Sinema’da, Yedinci Sanat’ta, tekrardan Arkın Sinema Ansiklopedisi’nde ve Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi’nde, hiç Türk sinemasında göz ardı ettiğiniz yönetmenler var mı? Yani haksızlık ettiğinizi düşündüğünüz, “işte ben hakikaten bu yönetmenlere haksızlık etmişim” dediğiniz oldu mu? Mesela Metin Erksan ve onun *Sevmek Zamanı* filmi hakkında son dönemlerde olumlu yaklaşımlar var. Bir sanat sineması örneği olarak gösteriliyor. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?**

**N.Ö.:** Yok! Metin Erksan’a bir şey yaptığımı söyleyemem. Yani ben Metin Erksan’ı çok yakından tanırım. Kişi olarak da çok yakından tanırım. Kişi olarak güvenilir bir insan değil. Çok palavracı. Yani belki sanatta öyle atıp tutma olabilir. Onu da bir defa tutturabilir. Ama düzenli, dengeli ve düşünerek yaptığı şey değildir. Bazı insanlar vardır; kendini kabul ettirmek için deli kılığına girer. O şekilde işini yürütür. Mesela Sakallı Celal’a söylemişler, “Sen normal olarak bizim gibi çalışsaydın, bizlerin üzerinde Bakan olurdun, müsteşar olurdun. Gel hadi normal hayata gir” demişler. Ya demiş, “Ben adımı deliye çıkarana kadar göbeğim çatladı. Siz deli misiniz? Ben şimdi bütün bu düzeni bozayım da Bakanlık mı yapayım?”

Onun gibi Metin Erksan gayet dengesizdir ve gayet palavracıdır. Öyle şeyler uydurur ki, -kendisi inanır mı inanmaz mı bilmem ama- etrafındakiler, “Aaa ne hoş konuşuyor, çok komik oldu” gibi gülüşürler. O şekilde geçinir. Filmlerinde de o var. Onda da atıp bir şeyi tutturmak vardır. Onun belirli bir dayanağı yok. Bazı şeyleri tesadüfen tutturmuştur. Ben onu tımarhanedeki delilere benzetirim Mesela Tımarhanede gayet güzel resim yapanlar vardır. Gayet güzel heykel yapanlar vardır. Ama bu onun büyük bir sanatçı olduğunu, devamlı bir üretim yapacağını ortaya koymaz. O bir yerde bir şey yapmıştır, ondan sonrası hiçbir şey değildir. Metin’in çalışması biraz ona benziyor. Bir de kendini fazla öven insanlar bana biraz itici geliyor. Yani başkaları övsün seni, kendi kendini övme.

**E.D.: O dönemde *Türk Sineması Tarihi* kitabınıza baktığımızda, Lütfi Ö. Akad’ın ayrı bir yeri var, Yılmaz Güney’in ayrı bir yeri var. Aslında sormak istediğim, *Türk Sineması Tarihi* kitabınızı Ömer Lütfi Akad öncesi ve sonrası, Yılmaz Güney öncesi ve sonrası diye de bölümlendirebilir miyiz?**

**N.Ö.:** Tabi tabi. Zaten Yılmaz Güney “Yeni/Genç Sinemacılar Dönemi”nde ele alınmıştır. Zaten bölümlenme de çok geçici bir bölümlenmedir. Çünkü bu kadar sene, -30-40 sene- bu bölümlenme adını taşıyarak gitmez. Onları yeniden bölümlenmek lazım. Ama tabi sinemacılar döneminin başlangıcında yer aldığı için Akad’ın yeri değişmez bence. O tam olarak o işi yapan kişi. Ondan sonra , onun iyi olmayan bir dönemi vardır. Fakat ondan sonra gene bir hamlesi vardır. Bence önemli olan eserdir. Yani adamın kendi kişiliği falan beni ilgilendirmiyor fazla. Beni kişiliğini işine ne kadar aksettiriyor, ne kadar sakatlıyor, ne kadar sakatlamıyor, ne kadar ustalığını

gösterebiliyor, o ilgilendiriyor. Yoksa benim mesela Metin Erksan'la alıp veremediğim bir şey yoktur.

**E.D.: Yaptığı eserleri o kadar da kötü bulmuyorsunuz o zaman.**

**N.Ö.:** Tabi. Şimdi Metin Erksan'da bir megalomani var. Mesela öbür sinemacılar nispeten mütevazidir. “Benim şu şu filmlerim iyidir, benim şu şu filmlerim iyi değildir ya da zayıftır ya da kötüdür” diyebiliyorlar. Metin Erksan için öyle değil. O Emel Sayın'lı filmlerini de, halka adapte olan filmlerini de şaheser olarak lanse ediyor. Öyle değerlendiriyor. Ve herkesin de o değerlendirmeye uymasını istiyor. Uymadım mı da onun aforoz listesi var. Oraya geçiyorsunuz.

**E.D.: *Türk Sineması Tarihi* kitabınızda ya da Türk sinemasını değerlendiren diğer metinlerinizde, Türk sinemasındaki filmleri nasıl değerlendirdiniz? Kişisel gözlemlerinizi ve kendi düşünsel dünyanıza göre mi değerlendirdiniz ya da bu değerlendirmenizi belli kriterler çerçevesinde yaparak mı bir sinema tarihi yazdınız?**

**N.Ö.:** Tabi değerlendirme doğrudan doğruya film seyretmeye bağlıdır. Yani ben önce seyirciyim. Sinema tarihçisi her şeyden önce bir seyircidir. O, seyirci gözüyle sinemaya bakar. Sonra eğer zamanı varsa, fırsatı varsa, onu başka gözlerle de, teknik açıdan başka filmlerle karşılaştırarak da değerlendirir. Yani siz bir kitabı belki bir kere okursunuz. Ama bazı kitaplar vardır. Sizin başucu kitabınızdır. Birkaç kere okursunuz. Bazılarını bir iki senede bir gözden geçirmek ihtiyacı duyarsınız. Filmler de o şekildedir. Bir de şöyle filmler vardır; her şeyi mükemmel, her şeyi düzgün, her şeyi biçimli, her şeyi birbirine uygun. Yani teknik olarak uygun, estetik

olarak birbiriyle uyumlu bir film. Fakat bu tür filmlerde bir iticilik, bir soğukluk vardır. Bazı filmler vardır; hiç öyle üzerinde fazla durmaya değmeyecek ama çok sıcak bir filmidir. Siz o filmleri kendi şahsi listenize koyarsınız. Her rastladığınız zaman seyretmek istersiniz. Yani bu durum bir seyirci psikolojisi aynı zamanda. Tabii her şeyden önce bütün sinema tarihçileri de netice itibarıyla seyircidir. Mesela benim çocukluğumdan beri her gördüğümde gittiğim filmler vardır. Şarlo'nun *Asri Zamanlar*'ı mesela. Nerede görsem seyredirim. Cecil B. DeMille'nin bir filmi vardır. Gary Cooper'in oynadığı. [*Unconquered*, 1947] Gençler için çevrilmiş kovboy filmidir ama çok sıcak bir filmidir. Onu da 7-8 kere seyretmişimdir. Ama karşınıza Eisenstein'in *Potemkin*'i çıkar. O büyük bir film, muhteşem bir film ama öyle o kadar sık seyretmezsiniz. Fırsatınız bile olsa seyretmezsiniz. Çünkü sosyal yönü çok ağır basan bir film. Kurgusu mükemmeldir. Oyuncular mükemmeldir. Her şeyi mükemmeldir, ama öyle her zaman da oturup izleyemezsiniz.

**E.D.: Türk sinemasında iyi diyebileceğimiz hangi filmler vardır, sizin özellikle üzerinde durduğunuz? Ya da beğenmediğiniz hangi filmler var, sinemacılar döneminde özellikle?**

**N.Ö.:** Beğenmediklerim çok tabii. Beğenilen filmler...

**E.D.:** “Yarım Gerçeklik Çabaları” başlığı altında bazı filmleri eleştirmişsiniz. Halit Refiğ, Metin Erksan ve yine o dönem bazı yönetmenleri.

**N.Ö.:** Bu eleştiri biraz doğrudan doğruya onların ortaya attıkları görüşlere karşıdır. Yani bu adamlar, Metin Erksan'ın siyasetini genelleştirmişlerdir. Nasıl

genelleştirmişlerdir? Metin Erksan kendi filmlerini bir toplu şaheserler topluluğu olarak görür ve hiçbirini ayırt etmez. Ancak bu toplumsal gerçekçilik akımında tam tersine. Onun yaptıklarını en gerçekçi filmler olduklarını iddia ediyorlardı. Ne zamanki Ulusal Sinema akımı çıktı, ağız değiştirerek, “ya bunlar yabancı etkisinde çevrilmiş filmler, bizi eleştirenler aldattılar, kandırdılar. Biz onlara kandık, bunları çevirdik. Bunlar kötü filmlerdir.” diye kendi kendilerine eleştiri yaptılar. Onlara karşı biz herhangi bir şey yapmadık.

#### **E.D.: Daha sonradan Milli Sinema...**

**N.Ö.:** Tabi, daha sonra Ulusal Sinema akımı da ölmeye başladı. Orada da gene Metin Erksan oyunbozanlık etti. Başlangıçta “bin yılda yazılmış en iyi kitap” diye Halit’in kitabını övüyordu Metin Erksan. Sonra bir arkadaşımız çıktı, bir şeyler ortaya attı. Onun da üzerinde durdu da durdu. Ne dersiniz bu şeylere... Yani dengesiz bir şey, oportünist bir tutum bu. Hepsi bakımından. Bunlar demek ki, “toplumcu gerçekçilik” yaparken de Ulusal Sinema yaparken de oportünistti. Hele Ulusal Sinema çok zorlama, zoraki bir şeydir.

**E.D.:** Temel dertleri neydi? O dönemde, “Sinemacılar Dönemi”nde, Halk Sineması, Ulusal Sinema daha sonra Milli Sinema tartışmalarını yaptılar. Bu arada Mesut Uçakan, Yücel Çakmaklı ile bir araya geldiler. Hatta *Sevmek Zamanı*’nın senaryosu Hareket Yayınları’ndan çıktı. Keza Halit Refiğ’in *Ulusal Sinema Kavgası*, o da Hareket Yayınları’ndan çıktı. Sizlerle, Sinematek çevresiyle aralarındaki dert neydi?

**N.Ö.:** Aralarındaki o dert, çocukça bir şeyle başladı. Sinematek kurulurken kurucu üye olarak bunlardan hiçbirini çağırılmamışlar. Bir kere buna müthiş alındılar. Ama orada kurucu olarak çağırılanların hepsi, doğrudan doğruya yapımın dışında olan kendi alanlarında sinemayla şöyle veya bu şekilde uğraşmış ama asıl uğraşı alanları başka ve eserleri de başka olan kimselerdi. Sabahattin Eyüboğlu mesela. Onun gibi Nejat Eczacıbaşı. Bir kere buna çok alınmışlar. Yani “bizi niye adam yerine koymadılar” diye söyleniyorlardı. Ama ondan önce de bir şey var, onların alingan olmasının sebebi bu kadar basit masumca bir şey değil. Aslında bu Süleyman Demirel’in Adalet Partisi’nin seçimleri kazanmasıyla ilgilidir. Bunlar öyle bir sonucu hiçbir zaman beklemiyordu. Yani Toptan kazanacak diye. Ne zamanki Adalet Partisi büyük bir çoğunlukla geldi, bunlar Yeşilçam’dan kendilerinin gideceklerini düşündüler ve hesapladılar. Çünkü Adalet Partisi’nin siyasi tutumuna aykırı bir şeydi “gerçekçilik”. Zaten yapımcıların “gerçeklik” diye bir derdi yok. Para yaparsa, hangi filmi çevirirlerse çevirsinler. Onlar için fark etmez. Ama Adalet Partisi gelince bir takım kısıntılar olabilir. Bize karşı, yapımcılara karşı bir şey yapabilirler. Biz kendi borumuzu öttürelim dediler. Yapımcılar ve Sinematek çevresine yüz vermemeye başladılar. Bunlar Yeşilçam’dan atılma korkusunu gördüler. Onun üzerine, “Biz Türk halkını tanımamışız, Türk halkı bizim tanıdığımızdan başka bir şeymiş” diye söylendiler. Gene orada aynı şey, “Eleştirmenler bizi kandırdılar. Biz şimdi halkı tanıyacağız.” Sonra, “Sonra film yapacağız, yani halkı tanıdıktan sonra halka göre film yapacağız.” Yani halk dalkavukluğu yapmaya geldi onların düşünceleri. Aslında o aykırılığın nedenleri budur. Bizi Sinematek’e çağırmadılar bahanedir. Ben o zaman iki tarafı uzlaştırmak için çok uğraştım. Yani Halit’le sık sık görüşüyordum. Ya dedim “Türkiye’de bu işler alaturka yürür. O arada çok acele hemen birkaç kişiyle

kurulu toplamışlardır. Aman vakit geçmeden dilekçesini verelim. Sonra nasıl olsa seçimlerle idare edilir” diye ısrarla söyledim. “Niye böyle hemen üzerinize alınıyorsunuz, bizi almadılar, dışladılar” diye. “Yok, ağbi.” dedi, “Bunlar böyle.” dedi, “Bunlar kasıtlı.” dedi, “Bize karşı cephe aldılar” dedi vb. Bu giderek genişledi. Bir cepheden hücumla geçtiler. Sami Şekeroğlu farkında değil. O akademinin derdinde, bunlar da onu destekliyorlar. Özgür Sinema adlı bir dergi çıktı. “Özgür Sinema olur mu?” dediler. “Özgür Sinema adında İngiltere’de bir yönetmen hareketi var.” dediler. “Onun adı bu. Hemen değiştir bunu.” diye. Ondan sonra bir günde derginin adı değişti, Ulusal Sinema oldu. Böyle acayip şeyler oldu. İşte Ulusal Sinema diye bir ucube çıkardılar. Onun da hakkını veremediler. Ulusal Sinema diyorlar ama iyi peki nedir bu Ulusal Sinema? Hiçbir şey yok. Ondan sonra kaç kere ad değiştirdiler. Daha önce zaten Halkçı Sinemaydı. “Halkçı Sinema olmaz.” dediler. “O da biraz ayağa hitap ediyor.” dediler. Ne olsun? “Özgür Sinema, hiç olmaz.” dediler. Ulusal Sinema olsun, “Tamam olsun” dediler. “Peki nedir Ulusal Sinemanın özellikleri?” Yok, öyle bir şey tabi. Ulusal Sinemadan sonra Halit Refiğ, Vicdan Sineması adlı ortaya bir şey çıkardı. “Bu sinema nedir?” dedim. “Herhalde bir basın toplantısı yapacak, Vicdan Sinemasının ne olduğunu anlatacak.” dedim. Hiçbir yerde anlatmadı.

**E.D.: Ulusal Sinema akımını savunanlar Kemal Tahir’den beslendiklerini söylüyorlar. Kemal Tahir’in söyledikleri ile Ulusal Sinema anlayışını savunanlar arasında bir bağ var mı?**

**N.Ö.:** Yok. Ben öyle bir şey görmedim. Kemal Tahir’i yakından tanırım. Zaten Kemal Tahir’le çok tartışma oldu. Biraz da benim yüzümden oldu. 1964

Şurasını bunlar boykot ettiler. İlk toplantıda çıktılar gittiler. O toplantıda Kemal Tahir ile yan yana oturuyorduk. Turhan Türker ve Kemal Tahir'in bu olanlardan haberi yok. Hâlbuki ben sabahın üçüne kadar onları boykot etmekten vazgeçirmeye çalışıyorum. Yani sizin boykot etmeniz hiçbir şeye yaramaz.

**E.D.: Bu şura dediğiniz?**

**N.Ö.:** 1964 Sinema Şurası. Ali İhsan Göğüş Bakanlığı sırasında İstanbul'da yapılan toplantı. Ondan evvel hazırlık toplantısı vardı. Onda ben bulunmadım. Şurada bulundum. O saat ben sabahtan yola çıkmışım, uçakla gitmişim, Anadolu Ajansı'na uğramışım, Öğleden sonra bir toplantı var, oraya da uğramışım. Halit'te kalıyorum. Halit'e gittim. Saat sabahın üçüne kadar bu adamlar geldiler. Dokuzdan sabahın üçüne kadar. Ceplerinde hazır önergeler. İşte, “bu sinema şurasında doğrudan doğruya, bilfiil sinema yapmayan kimseler var, bunlar bu Şurada bulunmasın, çıksınlar.” diye tartışıyorlar.

**E.D.: Temel amaçları nedir?**

**N.Ö.:** Temel amaçları Yeşilçamı biz biliriz, biz yönetiriz. Başkaları sinemayı bizim kadar bilmez. Yani başkaları konuşmasın, biz konuşalım ve Şurayı bildiğimiz gibi sonuçlandıralım derdindeydiler. Tabi Bakanın bunu kabul etmesi mümkün değil. Kaç gün evvel hepsine davetiye gönderilmiş, kişisel olarak davet edilmişler. Yani, “Bu Yeşilçamcılar sizi istemiyor, bunlar, siz çıkın.” diyebilir mi? Yani mantıken zaten bunu düşünmek bile delilik. “O zaman bize müsaade edin, biz bir düşünelim.” dediler, düşünmemişler o zaman kadar, “Karar verelim.” dediler, yan odaya geçtiler. 5 dakika, 10 dakika, 15 dakika, 20 dakika... artık yarım saat olunca Bakan, içeri

birini yolladı. “Geleceklerse gelsinler ya da Şuraya devam ediyoruz.” dediler. Geldiler ve “Biz şuradan çekiliyoruz” dedi. Bakan da “iyi.” dedi, yani “Çekilerseniz çekilin.” dedi. “Buradakilerin hepsi bizim davetlimiz.” dedi. “Hiçbirinizin birbirinden farkı yok.” dedi. Yani “Sinema, Türk sinemasını konuşacağız.” dedi. “Diyeceğiniz bir şey varsa burada söylersiniz” dedi. “Yok. Biz sinemayla bilfiil meşgul olmayanların dışında kimseyle görüşmeyiz.” dediler ve gittiler. Beni Halit dışarıda beklemiş. Kemal Tahir’in de bir şeyden haberi yok. Bana bakıyor bir taraftan, ne oluyor der gibi. Ben bir şey demedim tabi. Halit, “Hadi bize gidelim.” dedi. Ben, “Öğleden sonra Şura devam edecek, yetişemem.” dedim. “Yok ben yetiştiririm seni.” dedi. Neyse Halitlere gittik, oturduk. Kemal Tahir yerinde duramıyor. “Ben anlamadım bu işi.” dedi. “Nereden çıktı bu Şuradan çekilmek.” dedi. “Ben isterdim ki bir Nijat Özön kalksın, tarafları uzlaştırmaya çalışsın.” dedi. Ben şimdi orada bir şey söylemek istemedim tabi. Benden ses çıkmayınca Halit’e döndü. Ona aynı şeyi sordu. “Niye böyle oldu?” dedi. Ondan da ses çıkmadı. Tekrar bana döndü, “Sen niye konuşmadın?” dedi. “Konuşma yapamaz mıydın? Bunları uzlaştıramaz mıydın?” dedi. O zaman anlattım. “Ben geldim, saat sabahın üçüne kadar konuştum. Bunlar zaten önceden önergelerini hazırlamışlar. Ondan sonra çekilmeye karar vermişler.” dedim. “Orada kararı uyguladılar.” dedim. “Yani benim yapacağım bir şey yoktu ki ben o kadar saat onlara dil döktüm.” dedim. “Bakan sizin bu önerinizi kabul etmez.” dedim. “Yok, Bakan yalvaracak, yok bilmem bir şey yapacak gibi aptalca laflar söylediler.” dedim. Ondan sonra, ben lafımı bitirir bitirmez Kemal Tahir bir bağırdı Halit’e. Halit suspus oldu. Ondan sonra Kemal Tahir kimseye selam vermeden, gidiyorum demeden çıktı gitti. O hikâyede böyle işte. Yani bunlar Yeşilçam’dan dışlanmak korkusuyla o Şurayı bahane ettiler. Yani

Sinematek, “Bizi kurucu üye olarak hiç olmazsa bir tanemizi almadı” diye değil. Tabi bütün bu bahaneler her zaman bulunur.

**E.D.: Temel dertleri şu olabilir miydi: neticede bazı yönetmenler ilk önce, Metin Erksan olsun, Halit Refiğ olsun eleştirmen, sinema eleştirmeni. Daha sonra yönetmenlik yapıyorlar. Sonra diğer eleştirmenler de onların çevirdiği filmleri eleştiriyor. Kendileri de eleştirmenlikten geldikleri için bu eleştirileri kabullenememesi söz konusu olabilir mi?**

**N.Ö.:** Şimdi böyle bir şey hem söz konusu, hem de söz konusu değil. Şöyle değil; bunlar ilk filmlerini çevirdikleri zaman, özellikle Halit Refiğ için eleştirmenler çok olumlu eleştiri yaptılar. Yani tuttular. “Bu yeni bir yönetmendir. Bizim içimizden yetişmiştir. Bazı kusurları bile olsa filmi gene de iyi bir filmidir. Desteklemek lazımdır.” havasında yazılar yazdılar. Hatta ben onları bir yazımda topladım. “Eleştirmen mi Dalkavuk mu?” adlı bir başlığı vardır. Orada kimin ne dediği, hangi film için, hangi yönetmen için ne dedikleri vardır. Hep övücü laflar söylemişlerdir. Ama ikinci film, üçüncü film hiçbir ilerleme yok. Tam tersine gerileme olunca, tabi yavaş yavaş çekince koymaya başladılar. Bunlar hep kendilerini dahi sandıkları için bunları kaideye almıyorlar. Övünmeleri tabi sayıyorlar da, bir eleştirme yaptığın zaman, “bu olmamış, şurası zayıf” dediğin zaman onu kabullenmiyorlar. Yoksa gereğinden fazla müsemma tanımışız.

**E.D.: Sizin Türk Sineması Tarihi kitabınız dışında sonra Türk sineması tarihi üzerine başka kişiler de yazıyor; Giovanni Scognamillo, Âlim Şerif Onaran gibi. Bunlar daha çok belgeci ve arşivci olarak tanınıyor. Sizin Türk**

**sineması tarihine bakışınız ile onların Türk sinema tarihine bakışı arasında ne fark var tam olarak?**

**N.Ö.:** Giovanni hariç öbürlerinin tarih anlayışı ve kavrayışı yok. Mesela Onaran'ın kitabı doğrudan doğruya benim kitabın genişletilmesidir. Giovanni kitabında yeni şeyler ilave etmiştir. Zaten onun iki basımı vardır. İkinci basımı daha da geniştir. Büyük boydur. Tarih bilinci vardır onda. Ona göre de yazar. Ama onun dışında kalanlar, daha evvelki tarih çalışmalarının tekrarıdır. Gene Nurullah Tilgen ve Rakım Çalapala yolunda yazılmıştır. Ya benden ya da Scognamillo'dan kaynak gösterilerek aktarılan kitaplardır.

**E.D.:** Yani diğer sinema tarih çalışmalarında bir tarih bakış açısı yok.

**N.Ö.:** Evet, yok.

**E.D.:** *Türk Sineması Tarihi* kitabınızda yönetmenlerin entelektüel kimliği üzerinde durdunuz mu? Onlardan bahsetme gereği duydunuz mu ya da niçin durmadınız? Mesela Yılmaz Güney olsun, Vedat Türkali olsun, Lütfi Ö. Akad olsun, Metin Erksan olsun bunların kendine göre bir entelektüel kimlikleri de var. Bu tarafları üzerinde durdunuz mu?

**N.Ö.:** Onların yetişmelerini, hangileri hangi branşta önce çalışmış, sonra nasıl geçmiş olduklarını *Türk Sineması Tarihi*'nde anlatıyorum. Mesela Metin Erksan sanat tarihi okumuş, onu anlatıyorum. Dolayısıyla onun kültürel birikimi var. Tabi bir de öbür yönetmenlere göre daha kültürlü sayılabilecek durumda. Çünkü bir de üniversitede sanat tarihi bölümünü bitirmiş. Ama orayı bitirmek muhakkak kültürlü

olduğunu gerektirmez. Kaç kişi bitiriyor orayı. O da başka bir şey. Lütfü Akad'ın Fransız Lisesi'nde okuyup, ondan sonra muhasebecilik öğrendiği, yapımevinde muhasebe üzerine çalıştığı, ondan sonra tesadüfen sinemaya geçtiği gibi şeyler teferruatıyla yazılmıştır. Mesela onun yetişme tarzı ile sinemacılığı ve filmleri, - sinemacı olarak yetişmediği halde, sanat tarihi okumadığı halde-, filmleri Metin Erksan'ın filmlerinden çok üstün. Bu karşılaştırmalar yapılmıştır ama üzerinde fazla durularak yapılmamıştır. Nihayet bir çerçevesi var kitabın. 300 sayfalık bir kitap. 300 sayfaya göre hazırlanmıştır. Ama tarihte bulunmaması gereken ve benim mecburen yaptığım şeyler vardır. Mesela son tarafında eleştiri tarihi gibi bir şey olmuş. Yapımevlerinin yapıları, kaç tane film çevirmişler, nasıl gelişmiş, neden gelişmemişler, bunlar o tarih kitabına alınmaması gereken şeylerdir. Çünkü ilk ağızla, ilk defa yazılıyor. Onları koymayabilirdim. Onların yerine daha geniş bir tarih çerçevesi koyabilirdim. Ama benim çerçevem, benden sonra geleceklerin bunlara dikkat etmesi gerektiğini belirtmek içindir. Bunu doğruca bir cümlede söyleyiniz, “Şunu da sinema tarihi için yapmak lazım.” dersiniz, kimse onu dikkate almaz, kulak ardı eder. Ama orada örneğini gördüğü zaman, o onda bir iz bırakır. Bu nedenle bunları yapmak zorundaydım. Yani mümkün olduğu kadar her şeyi dengeli biçimde, bir ölçü içinde koymak zorundaydım. O da bu şekilde olurdu.

**E.D.: Yılmaz Güney ve Vedat Türkali hakkında ne düşünüyorsunuz?**

**Vedat Türkali'den başlayabiliriz, sonra Yılmaz Güney.**

**N.Ö.:** Vedat Türkali, benim sinema tarihini fazla ilgilendirmiyor. Çünkü ben çalışmamı 1960'da kesiyorum. Daha sonra iki tane ansiklopediye yazdığım yazıda da fazla yok. Yılmaz Güney ise, bence en büyük yönetmenlerden biri. Onu ben her

zaman belirttim. Yani Lutfü Akad'dan gelen gerçekçilik çizgisinin daha geliştirilmiş halidir. Ve bir de onun yanında çalışan yönetmenler var. Tıpkı Atıf Yılmaz gibi. Atıf Yılmaz da genç yönetmenleri alır, hem onlardan istifade eder, hem de onları yetiştirir. Yılmaz Güney'de Akad'dan gelen gerçekçi sinemayı yönetmenleriyle geliştirir, hem öğretir hem de onlardan yararlanır. Bu Türk sinemasında çok önemli bir şeydir. Bir de, belli bir dünya görüşü var. Herkes o duruş da değildir, yapamazda onun gibi. Çünkü onun kendi yapım evleri vardır. Diğerlerine göre bazı şeylerde daha rahat çalışabiliyordu. Bu nedenle de örneklerini korumuştur. Onun dışarıda çevirdiği filmler de onun yüzünü kara çıkarmamıştır. Aynı çizgi üzerinden gitmiştir.

**E.D.: Son dönemde sinema üzerine yapılan akademik çalışmalar hakkında ne düşünüyorsunuz? Mesela Türk sinemasında yeni eğilimler, örneğin *Çok Tuhaf Çok Tanıdık* adlı bir çalışma var, Lutfü Akad'ın *Vesikalı Yarım* üzerine, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema Bölümü hocalarının -Nejat Ulusay, Nilgün Abisel, Ali Karadoğan, Ruken Öztürk, Umut Tümay Arslan- ortak çıkardığı bir kitap. Bunun dışında bir ölçüde biçimsel çalışmalar, göstergebilimsel çalışmalar var ve son dönemde çıkan *Yeni Film*, *Yeni İnsan Yeni Sinema* gibi dergiler de var. Bunlara baktınız mı?**

**N.Ö.:** Onları pek incelmedim. Bir kere en baştan şunu söyleyeyim: Ben göstergebilim çalışmalarına inanmıyorum. Göstergebilim Fransızların ukalalığında doğmuş bir şeydir. Onlar böyle basit sorunları çapraşıklaştırmak için eski isimleri olan şeylere yeni isimler takarlar, aynı şeyi yaptıkları halde yeni isimle piyasaya sürerler. Bizde Batılı hayranı olanlar da onu, yeni bir şey diye alırlar ve işlemeye çalışırlar. Yani göstergebilimin ortaya koydukları eski sinema eleştirisinden veya

anlayışından ya da kuramından farklı bir şey değildir. Keza başka isim altında yine onlar aynı şeyleri söylüyorlar. Yani ticari şeyin plakasını değiştirip, aynı ticareti yapıyorlar. Bunun dışında pek incelemedim. Belli bir şeyden sonra da sinema çalışmalarını takip etmeyi kestim. Sinemaya gidemiyorum mesela. Öyle kalabalık yerlere gitmem yasak. Ancak video ya da CD olursa, ondan izliyorum. Bu nedenle fazla takip edemiyorum.

**E.D.: Son dönem sizin yaptığınız tarzda çalışmaların gerçekleşmemesi için ne söylüyorsunuz?**

**N.Ö.:** Bu bizim her zamanki eksikliğimiz. Yani yapılmaması için geçerli bir neden yok. Ama bu tarihçiliği daha geliştirme, daha yeniye doğru götürme ve Türk sinema tarihini daha ilerilere getirme gibi bir çaba yok. Çünkü filmler çoğalıyor, kişiler çoğalıyor, yönetmenler çoğalıyor, onların çevresindeki teknisyenler çoğalıyor vb. şeyler pek cazip gelmiyor. Herhalde araştırma yapmak, onlara çok güç geliyor. Yani bizim gibiler nedense böyle ağır bir yük altına girmekten hep kaçınırlar. Çok ağır bir yüküdür. Doğru dürüst hakkıyla yapılırsa tabi. Yani bizim zamanımızda, işte savaştan önce yılda 12 -15 film çevriliyordu, savaştan sonra yavaş yavaş artmaya başladı. Bir ara film enflasyonu oldu. 300'e kadar çıktı. Sonra tekrar 50'lere, 40'lara, 20'lere düştü. Şimdi gene çoğalıyor. Bu örnekler epeyce var. Bir de şimdi sinemayı, yeni araçlar olduğu halde, hem de çok iyi çok kullanışlı araçlar olduğu halde, daha rahat takip etmek imkânı olduğu halde, özel koleksiyon yapmak mümkün olduğu halde, pek öyle araştırmasını yapan yok.

**E.D.: Daha çok her halde biçimci çalışmalar yapılıyor. Ya da sinema salonları ve tek tek yönetmenler üzerinde çalışmalar yapılıyor.**

**N.Ö.:** Tek tek yönetmenler üzerine çalışmalar yapıyorlar ya da sinemanın bazı dallarını ele alıp inceliyorlar. Bu daha kolay tabi. Aslında böyle şeyler olması lazım. Benim başlangıçta söylediğim gibi, sinemanın toplumbilimi var, ekonomisi var, endüstrisi var, teknolojisi var. Bunların hepsinin ayrı ayrı kitaplarının bir tane değil, birkaç tane olması lazım. Ama şimdi şöyle bir şey de var; siz yabancı sinemalarla ilgili bunları bulursunuz ama Türk sinemasıyla ilgili hiçbir şey bulamazsınız. Yok çünkü böyle bir şey. Onu yapmak da cesaret, fedakârlık ister. Burada gene pazar meselesi giriyor. Bu yayınları basacak kimse var mı, yok mu meselesi de giriyor. Yani adam Türk sinema tarihini basar da, 10 tane değişik tarih basar, bir tane ekonomisini basmaz. Giovanni Scognamillo'ya öteden beri hep baskı yaparım. "Türkiye'de Türk sinemasının ekonomisini yazacak senden başka kimse yok." diye. "Şunu otur da yaz. Bir sürü de malzemen var." dedim. Hem hatıraları var, hem de bizzat kendisi çalışmış. Yabancı ülkelere gelen sinemacılara yol göstermiş, "Türkiye'de şöyle film çevrilir." diye. Onda sinema salonunu işletmeciliği var. Türkiye'ye gelen yabancı sinemacılara yardım etmiş. Bu bakımdan Giovanni önemlidir. O bitti mi ondan sonra sinemanın ekonomisini büsbütün kimse yapamaz. Çünkü ona babasından kalma belgeleri de vardır. Onun bütün ailesi işletmeci olarak çalışmıştır. Salon işletmecisi olsun, film getirme şirketi olsun. Yani reklam alıp oynatmaları, sinema salonlarının işleyişi, işleyiş mekanizması vb. şeylerin hepsini Giovanni biliyor. Şimdi hiçbir şeyi de bilmeden Türkiye'de bu işi yapamazsınız. Belge de bulamazsınız. Yok ama işte çıkmıyor. Giovanni bile yapmıyor. Çünkü büyük iş, ağır iş biraz da.

**E.D.: Mesela Burçak Evren’de sinema tarihini farklı bir bakış açısı ile değerlendiriyor. Yönetmenler çerçevesinde Türk sinemasını değerlendirenler de var, örneğin Kurtuluş Kayalı. Bunlar hakkında ne düşünüyorsunuz?**

**N.Ö.:** Burçak Evren bildiğiniz gibi koleksiyoncudur. Aslında sinema tarihçisi değildir. Demin bir örnek vermiştim. O örneğin sahibi de Burçak Evren’dir. Bir dergide çıkan arşiv malzemesini kendine mal eden kişidir. Bunun üzerine bir de makale yazıyor, “Türk Sinemasında İlk Sansür” diye. Bir kere o şeyin aslını da okumamış. Eski Türkçe de bilmiyor herhalde. Metnin aslını okumamış, Türkçe sadeleştirilmiş halini okumuş. Aslında 3-4 satırlık bir şeydir. O uzun bir şey de değildir. Fakat öyle bir şey ki oradan sansürü nasıl çıkarıyor, nasıl ilk sansür olduğuna nasıl karar veriyor, bu meçhul. Bu olmayacak bir şeydir. Çünkü mesele şu; Boğazda, köprülerden birinde, artık seferden alıkonmuş bir Boğaziçi vapuru var. İki Fransız müracaat ediyorlar. “Biz bu vapuru alalım, gösteri yapacağız. Bütün Boğazda gösteri yapacağız, her bir şeye uğrayacağız oradan müşteri, seyirci toplayacağız, film göstereceğiz.” diyorlar. Bunun için müsaade istiyorlar. Bir kere ticaretin içine iki yabancı Fransız katıldığı için, bu iş, Abdülhamid’e kadar gidiyor. Böyle yabancılarla ilgili bir konu olduğu zaman muhakkak Abdülhamid’e sormaları lazım. Ve sonuçta da gösteri müsaadesi verilmiyor. Bir kere burada bir yapım işi yok. Adamlar yapımdan bahsetmiyor. “Film irahesi” diyor. “Film irahesi” demek, film göstermek demek. Yani yapım başka bir şey. Bugün de biri gitse, böyle çürüğe çıkarılmış bir vapuru, “Ben sinema salonu yapacağım.” dese, şimdiki Belediye de müsaade etmez. Hiçbir ülkede uygar bir belediye buna müsaade etmez. Bu nereden sansür oluyor? Ne biçim sansür bu? Bu vapur çürüktür, her zaman batabilir. Böyle bir şeye zaten hiç kimse izin vermez. Bu çok açık bir şey. Kaldı ki, bu işin gerisi de var. Abdülhamid

bir kere denizle olan bütün şeylerden kuşkulu, çünkü amcasını denizden kuşatıp tahttan indirmişler. Onun için deniz kenarında da oturmamış. Yıldız Köşkü'ne kaçmış. Böyle biri Boğaziçi'nde vapur işletecek ve birkaç yüz kişi bir araya toplanacak. Ama bu işin özel bir tarafı. Fakat asıl mesele, burada film yapımı bahsi mevzu değil ve o gösteri de her belediyenin yasaklayacağı bir şeydir. Sen bunu alıyorsun, başlık da atıyorsun, “Türkiye’de İlk Film Sansürü” diye makale yazıyorsun. Senin olmayan, senin bulmadığın metni de kendin bulmuş gibi, arşivden numarasını koyuyorsun. Sen bu metnin numarasını koyacağına bir kere o metnin aslını oku! Metnin aslını oku! Üç satırlık bir şey. Evet, Burçak Evren toplayıcıdır. Bir sürü malzeme toplamıştır. O zaten kartpostal toplayıcısıdır. Şimdi mesela garip bir şey; Türkiye’ye sinemayı tanıtan adam: Weinberg. Sonra okuyorsunuz kitabı, Weinberg’in Türk sinemasını tanıtmak gibi bir işlevi olmadığı ortaya çıkıyor. Zaten benim de biraz önce söylediğim buydu. Weinberg’in, o ilk gösterilerle hiçbir ilgisi yok. Yani el ilanlarında olsun, gazetelerde çıkan yazılarda olsun, Weinberg gösterici olarak hiçbir zaman geçmez. Daha sonra sinema salonu açmıştır, sonra rejisörlük yapmıştır. Sinema malzemesi getirip satmıştır. Ama film getirip de gösterdiği ile ilgili bir şey yok.

**E.D.: Kurtuluş Kayalı hakkında ne düşünüyorsunuz? O’da yönetmenler çerçevesinde Türk sinemasını değerlendiriyor. Onların entelektüel kimliği üzerinde duruyor.**

**N.Ö.:** Kurtuluş Kayalı... Onun bir kitabı var, ondan sonra da “Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek” adlı bir kitabı çıktı. Şimdi adam o çeşit bir tarihçi. Tarihçi son derece nesnel olmalı, hiçbir öznel yaklaşımı olmamalı. Hiç olmazsa

kendi işinde, yaptığı işte. Ama Kurtuluş Kayalı baştan aşağı öznel. Yani korkunç bir Metin Erksan fanatiği. Bir kitabını Metin Erksan üstüne inşa etmiş. Ondan sonra çıkan kitabını da onun üzerine inşa etmiş. O büyük “Metin Erksan” kitabı hala ortada yok. Adamın derdi günü Metin Erksan methiyesi yazmak. Eğer bunun için tarihçi olunmuşsa, tarihçi olunulmaz zaten. Böyle bir insan tarihçi olamaz. Hiçbir zaman o nesnel olamaz, nesnel bakamaz. Ben, onun o kitabı için bir yazı yazdım, dalga geçtim onunla. “Metin Erksan Sinemasına Bakmak” diye bir yazı yazdım. Orada da şöyle dedim, “O kitabı çıkaracağına, bir fan clup kursaydım daha iyiydi.” O kadar övme var.

**E.D.: Türk sinemasını yönetmenler çerçevesinde değerlendiren bir kitabı da var? Orada da mı öznel değerlendiriyor? Mesela orda Lütfü Akad’dan bahsediyor, Halit Refiğ’den bahsediyor, Yılmaz Güney’den bahsediyor.**

**N.Ö.:** Bir kere, o adamın kafasının işleyiş tarzında bir acayiplik var. Şu bakımdan, mesela bir cümlenin hatta birçok cümlenin hiçbir zaman sonunu getiremiyor. Yani o şöyle bir şeydir: Bazı insanlar vardır bir şey söyler. Hepsini söylediğini zanneder. Hâlbuki asıl önemli olan şeyi söylemez. Onu kafasında belki söylemiştir, geçirmiştir. Onu söyledim zanneder. Onun o kitabını okudum. Hatta iki kitabını da okudum, hem yönetmenler çerçevesinde Türk sineması kitabını hem de son kitabını. Yönetmenler çerçevesinde Türk sinemasının bütününde şöyle şeyler var: Anlamıyorsunuz, adamın Türkçesi bozuk bir kere! Bir de o Türkçeyle götürüyor bir yerde bırakıyor. Size bırakıyor onun sonucunu. Sen madem getiriyorsun, inceliyorsun, kararın ne kardeşim! Yani ne demek istiyorsun bununla açıkça söylesene! Bilmece mi soruyorsun okura! Bu nededen dolayı, onu pek ciddiye

almıyorum. Birincisi Türkçe bilmiyor, ikincisi son derece taraflı bir bakışı var. Aşırı bir Metin hayranı. Böyle tarihçilik olmaz. Yani böyle yapıdaki bir insan tarihçi olamaz. Onu ben açıkça belirteyim.

**E.D.: Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi ve Türk Sineması adlı kitapları da var. Bunlar hakkında ne düşünüyorsunuz?**

**N.Ö.:** Rekin çok akıllı ve uslu bir insandır. Orda da akıllığını ve usluluğunu şöyle göstermiştir ve esas çerçeveyi benden ve Scognamillo’dan almıştır. Fakat filmler ve yönetmenler hakkında da kendi görüşlerini belirtmiştir. Görüşleri de bizimkilerden pek farklı değildir. Bir kaç şey hariç. Onun “Türk Sineması” kitabı, “Sinema Tarihi” kitabının bir parçasıdır. Türk sinemasıyla ilgili bölümü sonradan kitap olarak çıkardı.

**E.D.: Oxford’un hazırlamış olduğu *Dünya Sinema Tarihi* kitabı da var. Onu nasıl değerlendiriyorsunuz? Sınıflandırmasını, sinemaya bakış açılarını. Mesela David Bordwell’in de *Film History* adlı bir kitabı var. O da kendine göre bir sınıflandırma yapıyor. Bu tür çalışmaları nasıl değerlendiriyorsunuz?**

**N.Ö.:** Bu şeyler bir bakıma iyi bir bakıma da kötü. İyi yanı şöyle; büyük bir plan içinde dünya sinemasını ele almıştır. Hepsini de uzmanlarına yazdırmıştır. Hint sinemasını Hint sinemasını bilene, Arap sinemasını Arap sinemasını bilene yazdırmıştır. Kötü yanı ise şöyle; bu tür kitaplar ayrı ayrı kimseler tarafından yazılıyor. Yazarlarının hepsinin üslubu başka, görüş açıları başka, değerlendirme ölçüleri başka oluyor. Ama böyle topluca bir kitap, bu kadar büyük bir kitap ancak bu şekilde yazılır. Oxford’un öbür çalışmaları da öyledir. Yalnız bir ikisi tek kişi

tarafından yazılmıştır. Mesela müzikle ilgili olan vardır. Edebiyatla ilgili olan vardır. Onları zannedersen tek kişi yazmıştır ama sinema öyle değildir. Gerçi müzik evrenseldir ama edebiyat tarihi öyle değildir Ancak o şekilde edebiyat da yazılmıştır. Müzikte bir sürü değişik şeyler var. Onu bir tek kişi yazmıştır. Müzikte her şey yazılabilir. Yazılacak şeyler belli. Belli şeylere göre yazıyorlar; ortaya çıkan ürüne göre yazıyorlar, plaklara, kayıtlara göre yazıldıkları için bu olabiliyor. Fakat sinema çok daha fazla alana yayılmış vaziyette. Bunun bir kişinin altından kalkması mümkün değil. Onun için ayrı ayrı alanında uzman kişiler tarafından yazılıyor.

**E.D.: Son dönem akademide yapılan tezleri nasıl değerlendiriyorsunuz?**

**Bir döneme kadar en azından takip etmişsinizdir ya da ediyorsunuzdur.**

**Özellikle Türk sineması üzerine yapılan tezlerin niteliği konusunda bilgi sahibisinizdir.**

**N.Ö.:** Ben tez yazanlara söylüyorum. Özellikle üniversitede olanlara söylüyorum. Bir kere bu tezlerin bir dökümünü yapmak lazım. Ve bu tezlerin içinde, sadece sinemayla ilgili olan tezleri kastediyorum. Bunların içinde de göze çarpanları, üzerinde durmaya dikkate değer olanları yayınlanmalıdır. Hatta Antrak'ı yayınlarken Burçak'a [Çubukçu] bunu söylemiştim. "Bir sürü tez yapıyorlar. Bu konularla ilgili şikayeti ben yayıncılardan işittim. Ne dereceye kadar doğru olduğunu bilmiyorum ama bir sürü tez çıkıyor, bu tezlerin işe yarayanlarını alıp neden yayınlamıyorsunuz? Bir de kitap yokluğundan bahsediyorsunuz." dedim. Hocam dedi, "O tezlerin çoğu hiçbir işe yaramıyor. Çok uyduruk yazılmış şeyler" dedi. Ama Burçak'a, "Bunların hiç olmazsa belli başlılarını bir özel sayı çıkarıp, tezler üzerinden "Yüksek Öğretimde Sinema Tezleri" adlı bir özel sayı yapılabilir. Bu Yüksek Öğretimin

ellerinde neler var, nasıl bulunur, nasıl internetten girilir, bir de bunlardan göze çarpanlar varsa bunlardan ayrıca bahsedin.” diye anlattım. Ama olmadı işte. Dergi de kapandı sonra. Siz izliyor musunuz o tezleri?

**E.D.: Tabi bazılarına bakıyorum. Bazı nitelikli tezlerde hemen kitaplaşıyor.**

**N.Ö.:** Evet bazıları kitaplaşıyor. Ama onların kitaplaşanlarını da gördüm. İyi olanları da var fakat genellikle pek iyi değil.

**E.D.: Son dönem gördükleriniz hakkında bir şey söyleyebilir misiniz? Mesela son dönem hangi tezler kitaplaştı?**

**N.Ö.:** Son dönemleri pek takip etmiyorum. Daha çok on yıl önce çıkan kitaplar var.

**E.D.: Bu konuda örnek verebileceğiniz bir çalışma var mı?**

**N.Ö.:** Yakın zamanda Metin Erksan’la [Birsen Altınar, Metin Erksan Sineması, 2005] ilgili bir şey çıktı. Pek gözüm tutmadı onu. Pek yüzeysel geçmiş bir çalışma. Öyle bir tek insan üzerine tez hazırlıyorsunuz ama onun her tarafını, her yakasını çalışmıyorsunuz. Bu iyi bir şey değil. Bir tezde her şeyin iyicene ele alınması lazım. Bir de, Bülent Vardar’ın ulusal sinemayla ilgili bir tezi vardı. Baktığımda konuştuklarımızın çok dışına çıkmamış gibiydi. Onu bastırmıştı. Hazırladığı tezi aynen bastırmış. Ulusal Sinema üzerinde hazırladığı tezi daha kitaplaştırmamış. Tabi kitap yayını başka bir şey. Kitap çıkarken, birincisi, onu tez

havasından kurtarmak lazım, ikincisi, daha geniş bir okur kitlesini düşünmek lazım. O olduğu gibi tezi bastırmıştı.

**E.D.: Son dönem kendilerini ikinci Cumhuriyetçi olarak adlandıran bir aydın grubu var. Bu aydınların Cumhuriyetin ilk yıllarına ve ilk Cumhuriyetçilere dair eleştirileri de var. Bir de bu aydınların bir tarih anlayışı var, bunu nasıl değerlendiriyorsunuz? Mesela Cumhuriyetin ilk döneminde oluşturulmuş tarih anlayışını ya da tarihyazımını ağır bir şekilde eleştiriyorlar.**

**N.Ö.:** O hala tartışmalı bir şey. Tartışma şuradan geliyor. Bugün bu dönemi eleştirenler, tarih anlayışını eleştirenler, o zamanın tarihini yaşamamış insanlar. Çünkü o dönem, canlı bir tarih, çok yakın bir tarihtir aslında. Onun şartlarını da göz önünde bulundurmak lazım. O şartlar içinde ne yapılabilirdi? Ne kadarı yapıldı, ne kadarı yapılmadı? Hangisi doğru yapıldı, hangisi yanlış yapıldı? Ama onlar bütün olarak dönemi eleştiriyorlar. Ona, “Bu kötü bir şeydir.” diye bakıyorlar. “Bunun hiç elle tutar yeri yoktur, yani hiçbir yerinden tutulamaz. Bu zihniyet, bu anlayış tamamen kökünden atılmalıdır.” diye eleştiriye giriyorlar. Böyle bir şey. Bir ara şeyde de vardı, “Nazım Hikmet’in zamanında putları yıkıyoruz.” diye. Böyle putları yıkarsın ama o arada yıkılmayacak olanlar zaten kalır. Sonra yıkılmayacak olanları da vardır, onları da düşünmek lazım. Bu toptan, topyekûn bir şey, karar vermek çok zor. Hani derler ya, “Bekâra karı boşamak kolaydır.” diye. İyi sen bugün gayet rahat konuşursun, acaba sen o şartlarda olsaydın ne yapardın? Nasıl düşünürdün? Onları da hesaba katmak lazım. Bu zaten, tarihi yeniden değerlendirmek meselesi değil. Bu önceden karar verilmiş bir şeydir. “Bu atılmalıdır.” diye. Şimdi onun siyasetini yapıyorlar. Yoksa bir bilimsel araştırma yapıp da, ortaya koydukları bir şey de yok.

“Türk Tarih Tezi var. Türk Tarih Tezi’nde şunlar şunlar var. Şu bakımdan şu yanlıştır, şu bakımdan şu yanlıştır.” demiyorlar, diyemiyorlar. Çünkü onları zaten, öyle inceden inceye incelemiş de değiller. Birinci Cumhuriyetten hoşlanmayanlar, ikinci Cumhuriyeti kollayanlar, ikinci Cumhuriyet nedir? Onun özellikleri nelerdir? Ne getirmiştir? İkinci Cumhuriyet ne getirebilecektir? Bunları ortaya koymamışlardır. “Birinci Cumhuriyet silinsin, süpürülsün.” diyorlar. Silinsin, süpürülsün ama onu herkes söyleyebilir. Söylemekle de bir şey olmaz ki.

**E.D.: Son olarak, sinema üzerine yayımcılık eylemlerinizi hakkınızda bir şeyler söylemek ister misiniz? Önümüzdeki süreçte yayımlayacağınız bir yayınınız ya da yayınlamak istediğiniz ya da yapmak istediğiniz çalışmalarınız var mı?**

**N.Ö.:** Var. Bir iki kitap var. Mesela bir tanesi, “Yeşilçam’ın Gizli Tarihinden Yapraklar” diye. Onu, Scognamillo ile beraber hazırlayacaktık. Fakat o başlangıçta evet demesine rağmen, sonra yan çizmeye başladı. Sebebini de söylemedi, bilmiyorum. Belki de o, İstanbul’da bulunduğu için ve orada geçen kişilerle, olaylarla karşı karşıya olduğu için çekindi. Benim aklıma ancak bu geliyor. O belgelere, bilgilere, tanıklıklara dayanan bir anı kitabı aynı zamanda. Ben, Yeşilçam’ın 1950’lerden 1955’lerden 1980’lere kadar olan sürecinde birçok sinemacıyla tanıştım, birçok sinemacıyla mektuplaştım. Birçok belge var bende. Yeşilçam’la ilgili olayların perde gerisini anlatıyor. Yani önde görünen başka, onun arkasında yapılan işler başka. Aslıyla görüntüsü farklı olan birçok şey var. Onları anlatan bir kitap. Zaten bu proje, bir röportajdan doğdu. Buraya *Görüş* dergisini çıkaran Boğaziçi Üniversitesi’nden çocuklar gelmişti. *Görüş* diye dergi

çıkartıyorlardı. Benden evvelki sayıda Scognamillo ile görüşmüşlerdi, uzun bir görüşme. Sonra da ben ile görüştüler. Orada olanları anlattığım zaman, “Biz bunları bilmiyoruz.” hocam dediler. “Yani biz sadece işin şurasını biliyoruz, demek ki bunun arkasında bu da varmış.” dediler. Bir kısmını da ben, kaydı durdurarak anlattım. Çocuklar, “Scognamillo da bize böyle yaptı.” dediler. O da bir takım anlattığı bazı şeylerin kayıta geçmemesini istememiş. “Siz şunları, seçtiğiniz şeyleri kitap haline getirseniz çok yararlı olacak, olayları anlamamız bakımından. Olayların bir görünüşü var, bir de iç yüzü var. Arka kısmını, arka planını bilmiyoruz.” dediler. “Birçok şey bizim için şimdi aydınlandı.” dediler. Benim de aklıma yattı. Bir iskelet hazırladım; neler girecek diye. Scognamillo’ya da gönderdim. “Bende şunlar için daha fazla belge, bilgi var.” dedim. “Sendekileri de işaretle.” dedim. Hangileri daha çok sende var.” dedim. Bu şekilde iki çizelge çıkardık ortaya. Bir kısmını -onda daha çok olanları- o yazacaktı. Bende benimkileri yazacaktım. Sonra da birbirimizinkileri okuyarak son kararı verecektik. Fakat Scognamillo sonra vazgeçti. Ben devam ediyorum. Malzemesi hazır. Yani ilk elde basılabilecek olan o var.

#### **E.D.: Daha sonra düşündüğünüz bir yayını var mı?**

Daha sonra düşündüğüm pek şey kalmadı artık. Zaten sürekli çalışmıyorum. Bel fitiği geçirdim, bilgisayardan herhalde. Beş buçuk ay sırt üstü yattım. Ameliyat ta olamıyorum. Kalp pili var. Sonra uzun süre çalışmıyorum bilgisayarda. Bu bakımdan ağır gidiyor. Sırada bu kitap var şimdilik. Bir de benim sözlük çalışmalarım var. Bu iki kitap var şimdilik.

**E.D.:** Yeşilçam denilince, Scognamillo'nun ve özellikle sizin, Yeşilçam sinemasını göz ardı ettiğiniz söyleniyor. Mesela Savaş Arslan isimli bir araştırmacı, bir yazısında sizler için, "Sanat sineması diye tutturdular, popüler Yeşilçam sinemasını göz ardı ettiler." diyor. Özellikle sizin, Sinematek çevresinin ve Onat Kutlar'ın görüşlerini değerlendirmiş, kısa bir değerlendirme. Gerçekten siz Yeşilçam sinemasını göz ardı ettiniz mi?

**N.Ö.:** Yeşilçam sinemasını nasıl göz ardı ederim! Yeşilçam sineması 1939'dan sonra başlıyor. Ama Muhsin Ertuğrul'un sineması da Yeşilçam sineması. Benim kitabımın dörtte üçünü Yeşilçam sineması kaplıyor. Yani tarih olarak kaplıyor. Nasıl göz ardı etmiş oluyorum.

**E.D.:** Eleştiri şu şekilde geliyor, bu sinema eleştirmenleri elit bir bakış açısıyla Türk sinemasına bakmışlardır. Onların temel amacı, Avrupa'daki gibi bir sanat sinemasının örneklerini Türkiye'de görmektir. Bu nedenden dolayı, Türk sinemasındaki belli örnekleri ağır bir şekilde eleştirdiler ve Yeşilçam sinemasını göz ardı ettiler. Daha elit, modernist bir bakış açısıyla Türk sinemasını değerlendirdiler. Hâlbuki Yeşilçam sineması da önemliydi ve bu da Türk sinemasının bir gerçekliği idi.

**N.Ö.:** Şimdi bu dedikleri doğru olsaydı, 30-40 sayfalık bir şey olması gerekirdi *Türk Sineması Tarihi* kitabım. Giovanni Scognamillo'nun iki ciltlik Türk Sineması Tarihi var. Koskocaman boy, sık dizilmiş iki sütun. O kadar elitist film mi var, yani o kadar sanat filmi mi var Türkiye'de. O iki cilt nereye gidiyor, ne yapıyor? Ne biçim şey bu! Her şeyden evvel artık bu tartışılacak duruma gelmiş, adamın kitabı

var ortada. Kitabı koyarsın, kiloları koyarsın. O kitabın orda ne kadarını Yeşilçam'a ayırmış, görürsün. Bu çok aptalca bir şey! Ölçüye sığmayan bir şey! Gördüğü şeyi görmemek bu! Şu olabilir, bu filmler daha iyi demiş olabiliriz. Tabi onu diyebilmek bizim hakkımız zaten. Eğer yanılmışsak yanılmışızdır. Yani o yanılma payı da olabilir. Ama o filmler bizim o eleştirileri yazdığımız zaman iki elin parmakları kadardı. Fazla bir şey yoktu.

**E.D.: Son dönemlerde sinema üzerine yapılan çalışmalar tek tek Türk filmleri üzerine odaklanıyor. Mesela Vesikalı Yârim üzerine bir kitap çıkarılıyor, göstergebilim bağlamında inceleniyor. Aslında demin ki soruyu sormamın bir nedeni de bu. Bu şekilde Yeşilçam sineması örneklerini değerlendirmeyi siz nasıl buluyorsunuz?**

**N.Ö.:** Bu olabilir, yani tek tek filmler üzerinde durulur. Akad'ın filmleri Yeşilçam'ın dışında mı? Akad'ın bütün filmleri Yeşilçam'ın içinde. Tam Yeşilçam filmleri olanlar da var, onun dışında kalanlarda var. Ama biz onları gerçekçi akımın, Türkiye'deki gerçekçi akımın en sağlam yönetmenlerinden biri olarak görüyoruz. Yani onun gerçekçiliğini söylemek seçicilik mi oluyor? Ya da Yılmaz Güney'in gerçekçiliğini söylemek seçicilik mi oluyor? Seçicilikse seçicilik o zaman! Ona karşı bir şey diyemeyiz. Yılmaz Güney'in çevirdiği -o bizim sevdiğimiz filmlerin dışında da-, bir sürü Yeşilçam'ın da Yeşilçam'ı olan filmleri var. Ben anlamadım bu işi. Son zamanlardaki Türk sinemasının gidişi, bizim baştan beri savunduğumuz filmlere doğru gidiyor. Daha yeni yeni sanat filmi diye adlandırılan filmler görülüyor.

**E.D:** Hangi filmler, örnek verebilir misiniz?

**N.Ö.:** Mesela Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri var.

**E.D.:** En son *Üç Maymun* filmi gösterildi biliyorsunuz.

**N.Ö.:** Onu göremedim. Onun filmleri var. Mesela benim yenilerden en çok sevdiğim odur. Bir kere benim her zaman söylediğim gibi filmi gevezelikten kurtarmıştır. Türk sineması, Yeşilçam sineması, bizim eski geleneksel masallara, halk hikâyelerine, halk konuşmalarına, kahramanlara, katillere, efsanelere dayanır. Ordan orta oyununa geçer. Sonra Karagöze geçer. Hep lafla yapılan bir şeydir. Ve Yeşilçam sineması da tamamen lafa dayanan bir şeydir. Boyuna konuşurlar. Hiç konuşulmayan Yeşilçam filmi görmedim. Konuştukları da nedir? Hiç. Bir tane adam ağızdan anlatıyor derdini, ayrıca görüntü verirse veriyor. Bu sinema mıdır? Sinema değil bu tabii. Bu bizim eski hikâyeye, roman masal türlerinin ağır baskısının altında gelişmiş bir sinema. Daha doğrusu gelişmemiş bir sinema. Bunun eleştirisini ortaya koymak ayıp mı oluyor? Yanlış mı oluyor? Bunu ben pek kabul edemiyorum. Zaten Türk romanının gelişmesine bakarsanız, bunlarında temelinde de bunlar vardır. Ama o belli bir noktadan sonra yavaş yavaş kendi mecrasını bulmuş gelişmiştir. Bizdeki asıl sinemaya doğru gelişme, yakın zamanlarda, şimdi şimdi başlıyor.

**E.D.:** Zeki Demirkubuz'un çevirdiği filmleri nasıl değerlendiriyorsunuz?

**En son Kader adlı bir film çevirmişti.**

**N.Ö.:** Ben pek göremedim. Televizyonda oynatıldığı kadar izliyorum. Onları da gerçi pek oynatmadılar. Fatih Akın'ın filmleri var. Bir de Almancılar var tabii.

Almancuların ayrı bir tarzı var. Hatta onların filmleri ne kadar Türk filmi sayılır, ne kadar Alman filmi sayılır? O da belli değil. Onları da iyicene oturup, bir incelemek lazımdır. Yani iki toplumun yansıması bakımından hangisi hangisini etkilemiş, hangisi hangisini katkı yapmış? Onları ayrıca incelemek lazım.

**E.D.:** Teşekkür ederim bana vakit ayırdığınız için. Son olarak başka bir şey söylemek ister misiniz?

**N.Ö.:** Yok. Allah günahlarımızı affetsin. [Gülüyor]

## ÖZET

Bu tez, Türk sinema tarihçisi Nijat Özön üzerinden Türk sinema tarihyazımının problematikli yanlarını tartışmayı amaçlamıştır. Bu amaç doğrultusunda bu çalışma, Batı'da tarihyazımı türleri, sinema tarihyazımındaki farklı yaklaşımları, Türk tarihyazımı ve Türk sinemasında Nijat Özön'den önce, Özön ve Özön'den sonra yapılan çalışmaları göz önünde bulundurmaktadır. İlk bölümde, Batı tarihyazımının ondokuzuncu ve yirminci yüzyılda aldığı yol ile farklı tarihyazımı yaklaşımları incelenmiştir. Daha sonra sinema tarihyazımındaki farklı yaklaşımlar değerlendirilmiştir. Hem Batı tarihyazımı hem de sinema tarihyazımı üzerine yapılan bu tartışmaların bir arada ele alınılmasının nedeni, sinema tarihyazımı tartışmalarının genel anlamda tarihyazımı üzerine yapılan tartışmalardan bağımsız olmamasıdır. İkinci bölümde, Türk tarihyazımı ve Türk sinema tarihi çalışmaları ele alınmıştır. Türk tarihyazımı anlayışının genel karakteristiği ortaya konularak, Türk sinema tarihyazımına nasıl yansıdığı gösterilmeye çalışılmıştır. Son bölümde, Nijat Özön'ün Türk sineması tarihini nasıl ele aldığı ve problematikli yanları ilk iki bölümdeki tartışmalar nazar-ı dikkate alarak değerlendirilmiştir.

Sonuç olarak, Nijat Özön'ün çalışmalarının genel özellikleri ve sorunlu yanlarının analizi göz önüne alınarak, Türk sineması tarihyazımı tam anlamıyla tartışılır ve anlaşılır kılınmaya çalışılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Nijat Özön, Batı Tarihyazımı, Sinema Tarihyazımı, Türk Sineması Tarihyazımı

## **ABSTRACT**

This thesis aims to discuss the historiography of Turkish cinema with its problematical sides concerning the Turkish cinema historiographer, Nijat Özön. With respect to this aim, this study considers the west historiography species, the different attitudes towards the cinema historiography, the conducted studies in Turkish historiography and in Turkish cinema before, during and after Nijat Özön. In the first part, the general outlook of the west historiography in 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries and the varied historiography are analyzed. After then, the varied attitudes towards cinema historiography are also analyzed. The reason why these discussions on both the west historiography and the cinema historiography take into consideration together is that the discussions on the cinema historiography are not generally independent from the historiography discussions. In the second part, Turkish historiography and Turkish cinema history is considered. By revealing the general characteristics of Turkish historiography's comprehension, it is tried to show how this comprehension reflexes to the historiography of Turkish cinema. In the final part, in what way, the historiography of Turkish cinema conducted by Nijat Özön and its problematical sides concerning the issues in the first and second parts are taken into consideration.

As a result, the historiography of Turkish cinema is properly tired to be arguable and understandable in the matter of analyzing the general characteristics and problematical sides of Nijat Özön's studies.

**Key Words:** Nijat Özön, Historiography, West Historiography, Cinema Historiography, Turkish Cinema Historiography