



## TÜRK SİNEMA TARİHİ YAZIMINDA DÖNEMSELLEŞTİRME SORUNU<sup>1</sup>

### *The Periodization Problem in Writing The Turkish Cinema History*

Prof. Dr. Rıdvan ŞENTÜRK<sup>2</sup>

İstanbul Ticaret Üniversitesi, İletişim Fakültesi,  
Görsel İletişim Tasarımı Bölümü

0000-0002-9746-7445

#### Öz

Türk sinema tarihinin yazım örnekleri incelendiğinde, bilimsel araştırma ve yöntem ölçütlerine uygunluğu bakımından yetersiz, hiç değilse bile tartışmalı olduğu anlaşılmaktadır. Tarih araştırmalarında gerekli bilimsel yöntem arayışından ziyade, öznel veya politik bakış açılarından hareket edilmesi dolayısıyla, Türk sinema tarihinin başlangıç yılının tespitinde dahi, birbiriyle çelişkili kabullerden hareket edildiği, uzlaşa sağlanamadığı görülmektedir. Büyük bölümü akademik çevrenin dışındaki kişilerce yazılan makro tarih yazımı örneklerinin, akademisyenlerce bilimsel eleştirelilik ölçütleri süzgecinden geçirilmeksizin kabul edilmesi ve alana alternatif katkıların sunulmaması düşündürücüdür. Bu çerçevede öne çıkan en bariz örnek, Türk sinema tarihinin dönemselleştirilmesi sorunudur. İlk defa Nijat Özön tarafından yapılan ve 1960 yılında yayımlanan Türk Sineması Tarihi kitabında önerilen öznel dönemsellik anlayışı, alanın yazarları, eleştirmenleri ve ilgili akademik çevre tarafından sorgulanmaksızın kabul edilmiş, bilimsel eleştirelilik süzgecinden geçirilmeksizin günümüze değin tekrar edilmiştir. Söz konusu soruna nihayet eğilme ihtiyacı hisseden bu çalışma, ortaya çıkan durumu karşılaştırmalı tarih okuması çerçevesinde tartışmaya açmakta, tarih yazımı için gerekli bilimsellik ölçütlerine uygun alternatif dönemsellik anlayışı önermektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Tarih Yazımı, Türk Sineması, Dönemsellik, Eleştirelilik

**Extended Abstract:** When Turkish cinema historiography examples are examined, it is understood to be inadequate, at least controversial, in terms of conformity with scientific research and method criteria. Due to the fact that historical studies are based on subjective or political perspectives rather than seeking the necessary scientific method, it is seen that even in the determination of the beginning year of Turkish cinema history, contradictory results were encountered and consensus could not be reached. It is thought-provoking that most of the examples of macro historiography, written by people outside the academic environment, are accepted by academicians without filtering the criteria of scientific criticism and no alternative contributions are provided to the field. The most obvious example that stands out in this framework is the problem of periodicizing Turkish cinema history. The subjective periodicity approach first time proposed in the Turkish Cinema History book, which was written by Nijat Özön, published in 1960, has been accepted without question by the authors, critics and the relevant academic environment of the field, and has been repeated without a scientific criticism filter. This study, which feels the need to address this problem at last, discusses the emerging situation within the framework of comparative history reading and proposes an alternative understanding of periodicity in accordance with the scientific criteria required for writing history.

<sup>1</sup> Makalenin Türü: Araştırma Makalesi

<sup>2</sup> e-mail: rsenturk@ticaret.edu.tr

This question, which has been waiting for 65 years and has not been a subject of research until today, should finally be discussed and judged in accordance with scientific criteria. For this, academic studies should focus primarily on examples that are accepted as the basic works of Turkish cinema history, and the understanding of historiography that constitutes an obstacle to holistic approaches should be critically evaluated. Such an effort necessitates first the deconstruction and finally the reconstruction of the current historiography.

It is essential that the efforts to create a language of cinema theory and criticism take precedence over the examples of historical narration. It is imperative that alternative historiography, which will replace the current romance narration, start from the basic questions that will qualify the historical perspective.

Undoubtedly, the question of what cinema is, stands at the beginning of the most fundamental issues in alternative cinema history writing. The historian must first determine the aesthetic-ethical, ontological and phenomenological foundations of the debate, starting from the question of what is film. This is the only way to find an answer to the question of how the historical course of the basic features that determine the film's characteristics took place. The relations between the aesthetic history of the film, its claim to artistic identity, its narrative features and perception can only be judged in this way. The historian should also question the relationship between the aesthetic and ethical history of the film and processes of social transformation, cultural, economic, political and technological developments. Of course, this questioning must take into account the relationship between the aesthetic and ethical history of the film and other branches of art and thought movements.

Film is undoubtedly primarily a unique medium. Like any medium, the development history of the film is related to the development processes of other mediums. In this context, the history writer must question the mutual relationship between film and other different media. This questioning must take into account the relationship of the film with scientific and technological developments.

In order for the history writer to find competent answers to all these questions, his research understanding and reasoning methods must change. Considering the complex relationships of developmental processes, the history writer should abandon one-sided document research and turn to interdisciplinary approaches and meta-theories with a holistic, multi-layered and multi-faceted perspective. In this context, it is essential to recognize the inadequacy of chronological historiography, abandon efforts to legitimize subjective perspectives, support alternative historiography efforts, consolidate cooperation between experts in different disciplines, and above all, solve the language problem that constitutes an obstacle to historical and period studies.

**Key Words:** *History Writing, Turkish Cinema, Periodicity, Criticism*

## GİRİŞ

Sinemanın 1895 yılında icat edildiği, 1896 yılından itibaren İstanbul'da ilk gösterimlerin yapıldığı, hemen akabinde dünyanın çeşitli yerlerinde olduğu gibi, başta İstanbul olmak üzere Osmanlı coğrafyasının farklı bölgelerinde belgesel çekimler yapıldığı bilinmektedir. Sinemanın yeni bir ifade aracı olarak Osmanlı coğrafyasına girişi ve toplumla buluşması esas alındığında, 1896'nın Türk sinema tarihinin başlangıç yılı olarak kabul edilmesi gerekir. Zira sinemanın belirli bir coğrafyaya ve kültürel kimliğe aidiyetinin belirlenebilmesinin, örneğin Osmanlı veya Türk sineması olarak adlandırılabilmesinin başlıca şartlarından biri, söz konusu coğrafya ve toplumla buluşması ve kendi kurumsallaşmasının tarihi gelişimini toplumsal değişim ve dönüşüm süreçleri ile birlikte gerçekleştirme imkânına kavuşmasıdır. Kaldı ki, diğer sanat dalları gibi, sinemanın tarihini de, toplum tarihinden bağımsız ele almak ve yazmak mümkün değildir.

Bu çerçevede değerlendirildiğinde, Türk sinema tarihi yazımının oldukça geç başladığını söylemek mümkündür. İlk örneğinin 1960 yılında Nijat Özön tarafından sergilendiği düşünülürse, Türk sinema tarihinin, toplumsal hadise olarak vuku buluşundan 60-65 yıl sonra yazılmaya başlandığı anlaşılmaktadır.

Nijat Özön'ün *Türk Sineması Tarihi* kitabı, elbette ilk olması bakımından büyük önem arz etmektedir. Öte yandan, sinemanın ülkemizdeki başlangıç tarihinden 60-65 yıl sonra ilk defa yazılmış olması, belirli eksiklikler ve yanlışlıklar içermesi ve bu durumun daha sonra yapılan çalışmalara kaynaklık etmesi dolayısıyla sorun teşkil etmektedir. Her ne kadar günümüzde alternatif tarih yazımı örneklerine rastlansa da, Nijat Özön'ün Türk Sineması Tarihi kitabında yer alan yöntem hatalarının, tevarüs edilerek tekrarlandığı görülmektedir. Nijat Özön'ün kitabında Türk sinema tarihinin dönemselleştirilmesine ilişkin sergilediği sorunlu yaklaşımın, ilk ifadeye kavuştuğu 1960 yılından günümüze kadar geçen sürede alıntılanarak tekrar edilmesi, söz konusu mirasın en bariz örneğini teşkil etmektedir.

Özön'ün dönemselleştirme yaklaşımı, film eleştirmenleri ve tarih araştırmaları tarafından sorgulanmaksızın kabul edilmekle kalmamış, aynı zamanda alanın akademisyenleri nezdinde de kabul görmüş, üniversitelerin ilgili bölümlerinde verilen sinema tarihi derslerine kaynak teşkil etmiştir. Özön'ün Türk sinema tarihi yazımı ve öğretimine temel teşkil eden dönemselleştirme önerisinin yeniden sorgulanarak, sinema tarihinin bilimsel araştırma ve yöntem ölçütlerine uygunluğunun muhakeme edilmesi önem arz etmektedir.

Bu çerçevede çalışmamız, Türk sinema tarihi yazımında öne çıkan dönemselleştirme anlayışlarını, sergiledikleri bilimsellik ve yöntemsellik iddiaları bakımından sorgulamayı, karşılaştırmalı bir okuma ile eleştirmeyi ve yeni bir öneri sunmayı amaçlamaktadır.

## 1. Yöntem

Kuşkusuz zaman, başı ve sonu kestirilemeyen bir akıştır. Tarih yazımı, her halükarda bu çok çeşitli ve ritimli akışı belirli dilimlere bölerek yeniden inşa etme ve değerlendirmedir. Tarih yazımı, zamanı bir akış olarak yeniden inşa etme, gerçekleşmiş hadiseler ve bağlantılarına değer atfetmedir. Zaman akışının hangi yönde ve ne şekilde seyrettiği, hadiseler ve aralarındaki ilişkilere hangi değerlerin atfedilmesi gerektiği sorusu, tarih yazımının temel sorunudur. Bu sorun sanat tarihi yazımında daha da derinleşmektedir. Zira tarih yazımından ayrıca sanatın toplum ve gerçeklikle ilişkisinin ne olduğu ve ne şekilde cereyan ettiği sorusunun cevaplamasını gerektirmektedir (Kauffmann, 1993, s 27).

Tarih yazımında karşımıza çıkan başlıca zorluk, zamanı mutlak bir akış bütünlüğü içinde kavramanın imkânsızlığıdır (Baberowski, 2009, s. 24) Söz konusu imkânsızlık dolayısıyla zamanın akışını dilimlere ayırarak dönemselleştirme, tarih yazarlarının sıkça benimsedikleri bir yaklaşımdır. Tarih yazımında ve dönemsellik anlayışında farklı bakış açıları, kompozisyon değerleri ve yöntemleri geliştirmek mümkündür. Fakat tarih yazımının bütününde olduğu gibi dönemselleştirilmesinde de temel sorun, öznellik ile nesnellığın (Burbulla, 2015, s. 35-48), analiz ile sentezin (Hermand, 1971, s. 48) mutlak uyumunun imkânsızlığıdır. Tarih yazımında farklı bilimsel nesnellik iddialarının ve yöntem anlayışlarının benimsenmesi mümkün, hatta kaçınılmazdır. Belki de bu yüzden, tarih yazımı ve dönemsellik anlayışında benimsenen teori ve yöntemlerin, sundukları bilimsel nesnellik iddiasına nispetle sorgulanması, eleştirel bir yaklaşımla muhakemesi kaçınılmaz bir zorunluluktur (Van Der Pot, 1999, s. 800).

Tarihçinin kendi öznelliğinden soyutlanması elbette beklenmemelidir. Tarihi hadiselerin ve genel anlamda gerçekliğin yorumunda belirli bir düzeyde de olsa öznelliğin rol oynaması kaçınılmazdır. Fakat bu zorunluluk, kavramsal donanımın, belgeselliğin, yöntemselliğin ve bilimsel yetkinliğin önemini azaltmamaktadır. Tarihçiliğin, arşivci ve araştırmacı sıfatıyla hadiseleri sadece kronolojik biçimde sıralamak olmadığı muhakkaktır. Tarihçinin

özneliği, vuku bulmuş hadiseleri bütüncül bir yaklaşımla ilişkilendirebilmesi ve nihayet kıymet hükmü verebilmesi için zorunluluk arz etmektedir. Bu çerçevede tarihçinin özneliğini, keyfi veya hakikati manipüle etmeye yönelik maksatlı yaklaşımların değil, kavramsal, fikri ve bilimsel yetkinliğin belirlemesi gerekir.

Bu çerçevede çalışmamız, Türk sinema tarihi yazımında benimsenen dönemsellik anlayışlarını, tarih yazarının yükümlü olduğu, mümkün olduğunca öznel ve keyfi yargılamalardan, manipülatif değer yüklemelerinden arınmış bilimsel nesnellik iddiasına nispetle muhakeme yöntemini benimsemektedir.

## 2. Bulgular: Kronolojik Tarih Yazımında Anlatımsallık ve Eleştiri

Zahir Güvemli'nin 1960 yılında yayımladığı, Sinema Tarihi başlıklı dünya sinema tarihi yazımı denemesi bir tarafa bırakılırsa, Nijat Özön'ün aynı yıl yayımlanan Türk Sineması Tarihi çalışması alanının ilk örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Nijat Özön'den uzunca bir süre sonra, Giovanni Scognamillo tarafından kaleme alınan Türk Sinema Tarihi (2010) kitabının yayım yılı olan 1987'ye kadar, şayet Mesut Üçakan'ın Türk sineması tarihinin ideolojik açıdan değerlendirdiği 1972 basımlı Türk Sinemasında İdeoloji başlıklı çalışması ve Halit Refiğ'in 1971 basımlı Türk sinemasına kültürel ve sanatsal kimlik açısından yaklaşan Ulusal Sinema Kavgası (1971) başlıklı yaklaşımı bir tarafa bırakılırsa, herhangi bir makro tarih yazımı örneğine rastlanmamaktadır.

1988 yılından itibaren, ilk örneğini Alim Şerif Onaran'ın 1981 yılında *Muhsin Ertuğrul'un Sineması* başlıklı kitabıyla verdiği dönem ve yönetmen incelemesi çerçevesinde değerlendirilmesi gereken Atilla Dorsay'ın *Yılmaz Güney Kitabı* (1988), ayrıca *Sinemamızın Umut Yılları* (1989), *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları* (2004) gibi daha çok hatırat, tanıtım, propaganda, övgü ve yerginin içiçe geçtiği denemeleri öne çıkmıştır. Bu dönemde dikkat çeken çalışmalar arasında, ayrıca Alim Şerif Onaran'ın birinci cildini 1994 yılında yayımladığı iki ciltli, Türk sinemasını panoramik bir bakışla kavramaya çalışan *Türk Sineması* kitabını zikretmek gerekir.

Bütün bu çalışmalara, Burçak Evren'in nostaljik bir mekân araştırması olan *Eski İstanbul Sinemaları: Düş Şatoları* (1998) ve Türk sinemasının başlangıç yılı tartışması üzerine kaleme aldığı *İlk Türk Filmleri* (2006) başlıklı çalışmalarını eklemek gerekir. Yine nostaljik bir tarih denemesi olarak kabul edilebilecek Serpil Kirel'in *Yeşilçam Öykü Sineması* (2005), Şükran Esen ve Nigar Pösteki'nin Türk sinema tarihinin dönemlerine ve yönetmenlerine matuf araştırmaları dikkat çekmektedir.

Hasan Akbulut'un Türk sinemasına hâkim olan melodramatik anlatımın karakteristik özelliklerini incelediği, *Kadına Melodram Yakışır* (2008) ve *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem* (2012) başlıklı çalışmaları, yine Zahit Atam'ın özellikle Yılma Güney'e adadığı ve son dönemin belirli yönetmenlerini ele aldığı incelemeleri, Nezih Erdoğan ve Ali Özüyar'ın Türk sinemasının Cumhuriyet öncesi yıllarına ilişkin arşiv araştırmasına dayanan dönem değerlendirmeleri zikredilmesi gereken diğer çabalar arasında yer almaktadır.

Söz konusu çalışmaların, tarih yazımına ilişkin bir sinema edebiyatının oluşmasına katkı sağladıkları muhakkaktır. Söz konusu sinema edebiyatı külliyatına Genç Sinema, Antrakt Sinema, Sekans, Sinema, Altyazı, Hayal Perdesi, Yeni Film gibi dergileri ve Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler (1-13) gibi çalışmaları eklemek gerekir. Fakat bütün bu Türkiye'de yayımlanan sinema edebiyatı külliyatına bakıldığında, önemli bir eksiklik dikkat çekmektedir: Eleştirel bir sinema düşüncesi ve tarih yazımı.

Elimizdeki mevcut, 1960 ve 1987 yıllarında kaleme alınmış iki genel sinema tarihi ve birkaç *Erotik Türk Sineması*, *Fantastik Türk Sineması Tarihi* gibi anlatım türü kronolojisi ve Osmanlı ve Cumhuriyet dönemine dair sınırlı araştırmalardan müteşekkil kitaplarının dışında ciddiyetle takdim edilebilecek bir tarih yazımı çalışması bulunmamaktadır.

Söz konusu tarih yazımı örneklerine elbette Türkiye dışında başka ülkelerde de rastlanabilmektedir ve kuşkusuz duyulan ihtiyaca belirli bir düzeyde cevap vermektedir. Fakat örneğin Avrupa ülkelerinde, Türkiye'den farklı olarak, söz konusu kronolojik tarih anlatımı örneklerinin yanında, sinema düşüncesi ve estetiğinin tarihsel gelişimi, değişimi ve dönüşümünü muhakeme eden gerçek sinema tarihi yazımına yönelik çalışmalar da mevcuttur. Türkiye'de, *Kadına Melodram Yakışır ve Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem* (Hasan Akbulut) örneklerinde olduğu gibi, benzer çalışmalara rastlamak mümkünse de, genellikle tür, dönem veya yönetmen filmleri araştırmalarına yönelilmekte ve ortaya bütünlük içinde ele alınmış bir sinema tarihi muhasebesi çıkmamaktadır. Ayrıca mevcut çalışmaların büyük bölümünde sinema, ait olduğu toplumun düşünce, kültür ve sanat kimliğinden bağımsız gelişen müstakil bir süreç olarak değerlendirilmekte, tartışmalar tarihsel akışın bütünlüğü bağlamından kopuk bir biçimde yürütülmektedir.

Nijat Özön ve Giovanni Scognamillo tarafından yazılmış mevcut iki kitap *Türk Sinema Tarihi* 1987 yılı öncesini kapsamaktadır. 1987-2018 yılları arasında geçen 30 yıllık süre henüz değerlendirilerek Türk sinema tarihine dâhil edilmemiştir. Bu elbette bir eksikliktir. Yapılacak yeni çalışmalarla bu eksikliğin giderilmesi elzemdir.

Özetle ifade etmek gerekirse; alternatif bir Türk sineması tarihinin yazılması için mevcut çalışmaların eleştirel bir yaklaşımla muhakeme edilemesine ihtiyaç duyulmaktadır. Bu çerçevede, Türk sineması tarihi yazımının ilk örneklerinde sergilenen, belge ve yöntem eksikliğinden kaynaklanan bakış açılarının ayıklanması, eksikliklerin yeni araştırmalarla giderilmesi önem arz etmektedir.

Söz konusu ihtiyaç, alternatif tarih yazımı örneklerini, yeni ve farklı bütüncül yaklaşımları gerekli kılmaktadır. Araştırmacıların, son dönemde olduğu gibi, önceki dönemlerin doğrusal-ilerlemeci, anlatsal romansı makro-tarih anlayışı yerine, doğrusal-ilerlemeci olmayan fakat zaman, mekân ve toplumsal kimlik ilişkisinden kopuk mikro-tarih yazımı örneklerine yönelmesi, bütüncül bir tarih yazımı ihtiyacını gidermemektedir. Oysa öncelikle yapılması gereken, daha önce sunulan anlatsal romansı makro-tarih yazımı örneklerinin yöntemsel ve söylemsel yanlışlarının dekonstrüksiyonu ve akabinde sürecin bütüncül ve eleştirel bir yaklaşımla rekonstrüksiyonudur. Bu çerçevede, yetkin bir tartışma zemininin oluşturabilmesi için, akademik çalışmaların öncelikle Türk sinema tarihinin temel eserleri olarak kabul edilen örneklere yönelmesi, bütüncül yaklaşımların önünde engel teşkil eden tarih yazımı anlayışının yeniden eleştirel bir tavırla muhakeme edilmesi önem arz etmektedir.

### 3. Bulgular: Tarih Yazımında Dönem, Bilimsel Yöntem, Belge ve Dil sorunu

Türk sineması tarihi yazımının en önemli sorunlarından biri de, yapılan çalışmaların daha çok Cumhuriyet dönemine odaklanması ve bakış açısının sınırlı kalmasıdır. Bu açığın giderilmesine yönelik Giovanni Scognamillo'nun 1990'lı yıllarda *Cadde-i Kebir'de Sinema* ve Ali Özuvar'ın 2000'li yıllarda *Devlet-i Aliyye'de Sinema*, Sinemanın Osmanlıca Serüveni, Babiâli'de Sinema başlıklarıyla yaptığı çalışmalar dikkat çekmektedir.

Birbirini tamamlayan bu çalışmalarda araştırma konusu, Osmanlı Sineması başlığı taşımasına rağmen, alanı Türkiye ile sınırlı tutulmakta, özellikle İstanbul'un üzerinde yoğunlaşmaktadır. Oysa Osmanlı sinemasından bahsetmenin mümkün olduğu 1896-1914 arasındaki dönemde, coğrafyanın Türkiye ile sınırlı olmadığı, tarih araştırmalarına hiç değilse bile Makedonya, Filistin, Lübnan ve Ürdün'ün, Suriye ve Irak'ın kuzey bölgelerinin de dâhil edilmesi gerektiği aşikârdır. Kuşkusuz, gerçeklerle örtüşen bir sinema tarihi yazımı için, Osmanlı coğrafyasında yer alan halkların sinema ile ilişkisinin araştırılması bir zorunluluktur. Ancak bu akademik ve kurumsal düzeyde işbirliğini ve söz konusu halkların dilinin öğrenilmesini gerektirmektedir. Kaldı ki, Türkiye coğrafyasını kapsayan Osmanlı topraklarında bile yetkin bir tarih araştırması yapılamamıştır. Bunun elbette belirli sebepleri bulunmaktadır. Bu sebeplerin en başında Osmanlıca bilgisinin yetersizliği gelmektedir. Söz konusu araştırmaların yapılabilmesi için gerekli kurumsal ilişkilerin ve proje desteklerinin sağlanması da ayrıca önem arz etmektedir. Belge araştırmala-

rının gereğince yapılamaması, Osmanlı-Türkçesi, Rumca, Ermenice gibi dil eksikliği ve yöntemsel yetersizlik, tarih araştırmalarında karşılaşılan ortak sorunları oluşturmaktadır.

Yapılan bütün yeni çalışmalara rağmen, Osmanlı döneminin yeterince araştırılmadığı, bu alanda hissedilen eksikliğin giderilemediği anlaşılmaktadır. Özön, bu eksikliği fark edenlerin başında gelmekte, dönemi belgelemenin zorluklarına işaret ederek, tartışılması gereken bir kapı aralamaktadır. Bu çerçevede Özön, Türk Sineması tarihi yazımının ne denli güç olduğunu, özellikle de ilk dönem olarak adlandırdığı Osmanlı dönemini geçiştirmek zorunda kaldıklarını şöyle itiraf etmektedir: *“Kuşkusuz konusundaki her ilk kitap gibi, Türk sinema tarihinin de yanlışları ve eksikleri vardı; özellikle de sinemanın Türkiye’ye girişi ve ilk dönem konusunda. Bunlar yok denecek kadar az belge ve bilginin bulunduğu, bu belgenin de çoğunlukla denetlenmemiş tanıklıklara, hatta söylentilere dayandığı dönemlerdi”* (2010, s. 20).

Özön, Osmanlı dönemi sinema tarihi araştırmalarını sorunlu kılan dil ve belge eksikliğine dikkat çekmektedir. Fakat bu döneme Türkiye ve Türk Sineması gözüyle bakılması, ele alınan coğrafyanın İstanbul ile sınırlı olması, Osmanlı döneminin geniş coğrafyası ve barındırdığı çeşitli halkların sinema ile ilişkisinin gözlemlenmesi, ayrıca sorun teşkil etmektedir.

Osmanlı döneminde Anadolu dışında kalan bölgelerin yokmuş gibi telakki edilmesi, tarih yazımının bilimselliği ile bağdaşmamaktadır. Kaldı ki bu bölgelerde bazı film çalışmalarının yapılmış olması pek muhtemeldir. 1913 yılında Filistin’de (Osmanlı Devleti’nde) Rus asıllı Noah Sokolovsky tarafından 1913 yılında çekilen ve Avrupa’da düzenlenen Siyonist kongrelerinde gösterilen, *The Life Of The Jews in Palestine/Filistin’de Yaşayan Yahudiler* adlı belgesel film bu ihtimali güçlendirmektedir. Ayrıca bu bölgelerde yaşayan halkların kendilerine muhtemelen gösterilen sinema filmlerini nasıl algıladıkları ve sosyo-kültürel açıdan nasıl etkilendikleri sorusunun araştırılması gerekmektedir.

Ayrıca, Özön’ün ve daha sonraki sinema tarihi yazarlarının, ilk Türk sinemacının kim olduğu arayışına girmeleri, tarih yazımı ve dönemselleştirilmesi mantığının belirlenmesi bakımından sorun teşkil etmektedir. Film çeken ilk Türk sinemacı olarak Fuat Uzkınay, öncelikle Nurullah Tilgen tarafından keşfedilmiş, daha doğrusu icat edilmiştir. Daha sonraları bu yanlış bakış açısı, Nijat Özön tarafından sahiplenilmiş ve nihayet yakın zamanlara kadar tekrar edilmiştir (Evren, 1984, s. 6). Zira Fuat Uzkınay’ın önemi film çekmesinden değil, Türk olmasından kaynaklanmaktadır. İddiayı aktarmak suretiyle pekiştiren Özön’e göre Uzkınay, Ayastefanos Abidesi’nin yıkılışını çeken Türk’tür. 1868 yılında Osmanlı vatandaşı olarak Romanya’da dünyaya gelen Sigmund Weinberg’in ne tür filmler çektiği çok önemsizdir Özön tarafından. Onun önemi, daha çok bayrağı bir Türk’e devretmesinden ileri gelmektedir. Ulusal bir hadise olan Ayastefanos Abidesi’nin yıkılışının çekilmesi gerektiğinde, daha önce hiç kamera kullanmamış olan Uzkınay çıkar ortaya. Uzkınay, Ayastefanos Abidesi karşısına sabit biçimde konumlandırılan kameranın arkasına geçmiş ve kendisine gösterildiği gibi kamerayı kullanarak hadiseyi belgelemiştir (Özön, 2010, s. 49-51).

Böyle bir hadisenin vuku bulduğu ne Fuat Uzkınay tarafından doğrulanmış ne de filmin kendisine rastlanılmıştır. Ayrıca, Uzkınay’ın basitçe ve biraz gülünç karşılanabilecek bir durumda film çekmesinin, Türklük onuruna katkı sağlamaması, bilakis yaralaması gerekir. Böyle bir hadisenin vuku bulduğu kabul edilse bile, bu filmin neden ilk Türk filmi olarak kabul edilmesi gerektiği sorusu cevapsız kalmakta ve yeni soruları akla getirmektedir: Sabit duvar bir kamerayı başkasının göstermesiyle çalıştırmak, o filmi ne kadar Türk yapar? Bu soruya evet dense bile, bu ilk Türk yönetmenini gülünçleştirmez mi? Bir şeyin Türk olarak nitelendirilmesinin ölçüsü nedir? Filmin Türkiye’de çekilmesi midir? Filmin kameramanının kan bağı itibarıyla Türk olması, o filmi Türk olarak nitelemeyi mi gerektirmektedir? Türklük denilen şey, yalnızca etnik bir ırk bağı mı ifade etmektedir? Eğer öyle ise, örneğin Osmanlı



dönemindeki Ermeni, Rum ve Yahudi bestekârların icra ettiği müziğe ne denecektir? Yahut tersine bir Türk, Batı müziği icra ettiğinde, o müziğe Türk müziği mi denecektir?

Bu sorular, etnik bir temel üzerine kurulmuş bir ulus anlayışının, özellikle Anadolu'da, kendini nasıl bir açmazın içinde bulduğunu ve bu durumun sağlıklı bir tarih perspektifi oluşturmaya engel teşkil ettiğini göstermektedir. Zira ırkçı bakış açısı, tarihi hadiseleri maksatlı bir biçimde manipüle etmeyi gerektirdiği gibi, daha sonra ortaya çıkan gerçeklerin kabullenilmesini de zorlaştırmaktadır.

Nitekim Arda Odabaşı tarafından yapılan son araştırmada, *Ayastefanos Abidesi* filmi çekildiyse bile, bunun Fuat Uzkınay ile birlikte, süreci organize eden Avusturyalı bir şirketin İstanbul temsilcisi Mösyö Mordo ile birlikte gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır. Arda Odabaşı konuya ilişkin yaptığı çalışmada, Sinema Haberleri dergisinde yayımlanan bir yazıya ve Tasvir-i Efkâr gazetesindeki bir ilana ulaşarak, 14 Kasım 1914 tarihinde hem Cihad-ı Ekber Mitinginin hem de Moskof Abidesi'nin tahribi hadisesinin Fuat Uzkınay ve Mösyö Mordo tarafından filme alındığına ve Fuat Uzkınay'ın ortağı olduğu Ali Efendi Sineması'nda gösterildiğine dair dikkate şayan bir delil sunmaktadır (Odabaşı, 2017, s. 26-27,137, 160-165; 2018, s. 93-100). Böylece Fuat Uzkınay'ın, film çekildiyse bile, tek başına değil Mösyö Mordo ile birlikte sorumluluk üstlendiği anlaşılmaktadır. Bu durumda, ırk esasına dayalı ulusalcı bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde, Fuat Uzkınay'ın ilk Türk yönetmen olduğu efsanesi yıkılmaktadır. Aynı şekilde, ilk konulu filmin Sedat Simavi tarafından 1917 yılında çekilen *Casus* olduğu iddiası da mesnetsizdir. Zira daha önce, Sigmund Weinberg tarafından, tamamlanamasa da, 1916 yılında çekilen *Himmat Ağa'nın İzdivacı* filmi bulunmaktadır.

Bu çerçevede örneğin Yanaki ve Milton Manaki Kardeşler, Osmanlı vatandaşı oldukları halde, etnik temelle dayanan bir tarih inşa etme iradesi tarafından Türk olarak kabul edilmemiş ve Türk Sineması olarak adlandırılan tarihten dışlanmışlardır. Bu dışlamanın en önemli sebebi, yanlış tarih şuurunun kendi içindeki çelişkisi ve ne kadar perdelense de, bir şekilde ortaya çıkan hakikatleri kabullenme cesaretini gösterememesidir. Nitekim Manaki Kardeşler'in, Fuat Uzkınay'dan önce, 1905 yılında film kamerasını satın aldıkları, hiç değilse bile 1911'de Sultan Reşad'ın Makedonya'yı ziyaretini kameralarıyla belgeledikleri bilinmektedir. Kuşkusuz Manaki kardeşlerin daha önceki yıllara ait çekimleri de bulunmaktadır. Manaki Kardeşler'in çektiği mevcut ilk film 1905 tarihlidir ve yaşlı annesini örgü örerken göstermektedir. Ayrıca Makedon folklor gösterilerini kayıt altına alan 1905 tarihli filmleri bulunmaktadır. Manaki Kardeşler'in 1908'de çektiği iki dakika uzunluğundaki *Türklerin Hürriyet Üzerine Konuşmaları* adıyla bir başka çalışması daha mevcuttur. Ayrıca Manaki Kardeşler'in tarihleri tam olarak bilinmeyen *Bitola'da Cenaze, Pazar Yeri ve Kasaplar, Türk Askerlerinin Geçiş Alayı, Köy Düğünü, Vlah Halk Dansı, Tarım Okulunda Türk Profesör* gibi birçok çalışması bulunmaktadır.

Osmanlı döneminin Lumière Kardeşler'i olarak kabul edilmesi gereken Manaki Kardeşler'in, yakın zamanlara kadar yok sayılması yahut etnik bir bakış açısıyla Türk olup olmamalarının tartışılması gerçekten düşündürücüdür. Oysa Fuat Uzkınay gibi Manaki Kardeşler de Osmanlı vatandaşıdır. Örneğin, sinema tarihi ile ilgili çalışmalarında Özön'ü takip eden Şükran Esen, Manaki Kardeşler'i Türk olarak kabul edip etmeme konusunda tereddüt yaşamış, fakat Fuat Uzkınay'ın filminin yapıldığına inandıktan sonra onu ilk Türk filmci olarak ilan etmiştir (Esen, 2010, s. 7-13). Hâlbuki ilk konulu Türk filmi yönetmenlerinden biri olarak kabul edilen Sedat Simavi yahut birçok senaryoya imzasını atmış, film çekim denemelerinde bulunmuş Nazım Hikmet Ran ne kadar Türk ise, Manaki Kardeşler'in de o kadar Türk kabul edilmesi gerekir. Ayrıca başlangıç tarihini en az 10 yıl geciktirmek, Türk sinemasını zenginleştirmemektedir.

#### 4. Türk Sinema Tarihinin Dönemselleştirilmesi Sorunu

Başta Özön ve onu takip eden birçok yazarın, sinema tarihini öznel bakış açılarına göre tasnif ederek dönemselleştirdikleri görülmektedir. Türk sinema tarihi yazımının en temel yanlışlarından birine öncülük etmiş görünen Özön, çeşitli eserlerinde farklı tarihlere rastlansa da, sinema tarihini şu şekilde tasnif etmektedir:

- 1- İlk Dönem (1916-1922)
- 2- Tiyatrocular Dönemi (1922-1939)
- 3- Geçiş Dönemi (1939-1950)
- 4- Sinemacılar Dönemi (1950-1960)
- 5- Yeni Sinema Dönemi (1970 ve sonrası).

Âlim Şerif Onaran'a (1994, s. 11-103) göre de Türk Sineması şu şekilde tasnif edilmektedir:

- 1- İlk Filmler
- 2- Tiyatrocular Dönemi (1923-1939)
- 2- Geçiş Dönemi (1939-1952)
- 3- Sinemacılar Dönemi (1952-1963)
- 4- Yeni Türk Sineması (1963-1980)

Genel olarak diğer bütün kitaplarda aynı durum tekrarlanmaktadır:

- 1- İlk Yıllar /Osmanlı Dönemi
- 2- Tiyatrocular / Muhsin Ertuğrul Dönemi
- 3- Ara Dönem / Geçiş Dönemi
- 4- 1950-70 Sinemacılar Dönemi
- 5- 70 Sonrası /Karşıtlıklar Dönemi
- 6- 80 Sonrası /Darbe Dönemi
- 7- 90 Sonrası
- 8- Yeni Türk Sineması

Tasnifin neye göre yapıldığı tam olarak anlaşılmamaktadır. Bir yandan kronolojik dönemsellik dikkate alınmakta, diğer yandan sanatsal nitelik vurgulanmakta, tasnif mantığında bile tutarlılık gösterilmemektedir. Kaldı ki yapılan tasniflerin ve tanımlamaların hiçbirinde sinemanın kendisi bir sanat olarak tartışmanın odak noktasında tutulmamaktadır. Sinema kendi gelişim serüveninde nasıl devletin, sağ ve sol kesimlerin söylem aracı olarak muamele gördüyse, aynı şekilde tarihi de araçsallaştırılmak istenmiştir.

Osmanlı dönemi ilk yıllar başlığı altında hızlıca geçildikten ve Cumhuriyet dönemine dâhil edildikten sonra, 1923'ten 1950'li yıllara kadar geçen yaklaşık 30 yıllık dönem tiyatrocular dönemi olarak adlandırılmıştır. Bu döneme (hem tiyatro sahnesine hem de sinema perdesine ) tek başına hâkim olan Muhsin Ertuğrul, özellikle Özön tarafından tiyatrocular döneminin mimarı ve tek sorumlusu olarak gösterilmiş ve eleştirinin de ötesinde küçümsenmiştir. Fakat bu yaklaşım bile çelişkilerle doludur. Zira örneğin Özön, bir yandan Muhsin Ertuğrul'u tiyatroculukla suçlarken, öte yandan gittiği Rusya'da Eisenstein'dan gerekli dersleri alamamakla itham etmektedir. Hâlbuki Özön'ün yücelttiği Eisenstein da tiyatrocudur. Ayrıca Eisenstein veya Vertov'un örnek alınması gereken yönetmenler olarak yüceltilmesi de bir hayli tartışmalıdır. Öte yandan bütün Avrupa'da ve Amerika'da sinemanın ilk yıllarında ve hatta daha sonraki dönemlerde tiyatronun etkisi görülmektedir. Üstelik sadece oyunculuk açısından da değil. Kaldı ki, Türk Sineması'nda hem oyunculuk, hem dramatik anlatım yapısı, hem de diyaloglar açısından



daha sonraki yıllarda da tiyatro tesiri görülmekte, hatta sinemanın bundan bir türlü kurtulamadığı anlaşılmaktadır. Öyleyse Muhsin Ertuğrul'un dönemini tiyatrocular olarak nitelemenin bir anlamı bulunmamaktadır.

Nijat Özön ve onu takip edenlerin kitapları okunduğunda, tarihçi ve araştırmacı olarak nesnesini nasıl tanımladığı, daha açık bir ifade ile nasıl bir sinema anlayışından hareket ettikleri anlaşılmamaktadır. Özön'ün tiyatrodan uzaklaşmış sinema dili dediği şey ne anlama gelmektedir? Teatrallikten uzaklık, sinemayı hangi ölçüde kendine yaklaştırmaktadır? Tiyatrodan uzaklaştığı söylenen sinemanın yaşadığı şey nedir? Örneğin dramatik anlatım ilkelerini, mimesisi/taklidi/temsili, anlatisallığı sanatın özü olarak gören bir sinema anlayışının teatrallikten kurtulması mümkün müdür?

Ayrıca Özön'ün, Türk Sineması'nın teatrallikten kurtulduğu dönem olarak işaret ettiği 1950-70 arasında filmlerin kahir ekseriyetinin abartılı yanları göze daha az çarpacak biçimde tiyatronun dramatik/melodramatik anlatım yapısını ve mantığını benimsediği, dekorundan oyunculuğuna, tiplmelerine, karakter oluşumu ve ilişkilerine, konularına, anlatım yapısına varıncaya kadar Batılı film örneklerini taklide yöneldiği görülmektedir. Kısaca, sinemacılar dönemi olarak tasnif edilen zaman diliminde Türk Sineması, değil tiyatrodan uzaklaşmak, daha çok ve üstelik daha ustaca tiyatro ve edebiyatın dramatik anlatım yapısına, David Wark Griffith'in 1914 yılından itibaren inşa etmeye başladığı sinema anlayışı düzeyine yanaşmaya çalışmıştır. Anlaşılan, sinema tarihini tasnif etmeye kalkışmadan önce, kendisini tartışmak, karakteristik özelliklerini, diğer sanat dallarından farkını, ifade imkânlarını ve sınırlarını, etik-estetik, ontolojik/fenomonolojik ve sosyo-kültürel düzeyde belirlemeye çalışmak gerekmektedir.

Örneğin, kimilerine göre 1963, diğerine göre 1970'den veya 1990'lardan sonraki dönem *yeni sinema dönemi* olarak adlandırılabilir. Yeni sözcüğü burada, bir tanım değil, tanımsızlığın bir ifadesi olarak kullanılmaktadır. Yeni sözcüğün tarihin akış süreci içinde belirli bir dönemi tanımlaması düşünülemez. Yeni sözcüğü önceki dönemlere göre bir ayrıma işaret etse bile, sonrası için anlamsız ve tanımsızdır. Yeni sözcüğü bir tanım değil, gelecek olanın belirsizliğine, gelişmekte olanı tanımlamada karşılaşılan güçlüğü işaret eden bir soru işaretidir. Yeni sözcüğü bir dönemi niteleyen bir kavram değildir, daha çok tanımlama gücüne malik olmayan düşünceye işaret eder. Nitekim yeni nitelemesi önce 1960-70 arasına, daha sonra 1960/70-1980 arasına, günümüzde ise 2000 ve sonrasına tekabül etmektedir.

Ayrıca, daha sonraki dönemlerde yaşanan askeri darbelere göre tasnifler yapıldığı, fakat belirlenen tasnif kurallarına uyulmayarak, 1960 darbesinin listeye alınmadığı görülmektedir. Söz konusu tarihi araştırma ve tasnif etme çabalarında, Türk Sineması'nın niteliğinin belirlenmesinde hayati önemi haiz olan 1928 harf devrimi, Türk müziğinin belirli dönemlerde yasaklanması, Türk mimarisinin kişiliğini yitirmesi gibi gelişmelerin yeterince dikkate alınmaması, hatta daha vahimi, olması gereken tabii bir süreçmiş gibi kabul görmesi, bahis mevzu bile edilmemesi düşündürücüdür.

Özetle ifade etmek gerekirse, günümüzde hala geçerli olan ve akademik çevrede sorgulanmaksızın tekrar edilen, Türk sinema tarihinin tarihsel gelişim sürecinin dönemselleştirilmesine ilişkin şablonun yeniden ele alınması ve düzenlenmesi gerekmektedir.

Mevcut şablonda Türk sinema tarihi ilk dönem başlığı altında sinemanın Türkiye'ye giriş tarihi olarak 1896 yılı kabul edilmekte ve Fuat Uzkinay'a atfedilen *Ayastefanos Abidesi'nin Yıkılışının* görüntülediği iddia edilen 1914 tarihinden Cumhuriyet'in ilanına kadar geçen süre, *İlk Dönem*, *İlk Filmler* veya *İlk Yıllar* biçiminde adlandırılmakta ve Cumhuriyet dönemi, *Tiyatrocular*, *Geçiş*, *Sinemacılar* ve *Yeni Sinema Dönemi* vs. başlıkları altında dönemsel eştirilerek günümüze kadar uzatılmaktadır.

Oysa sanat tarihini dönemlere ayırmanın kural ve yöntemleri bellidir. Sanat dallarıyla ilgili tarihi süreç dönemlere ayrıştırılırken, sürecin bütünlük içindeki akışkanlığı gözetilir, tarihi akışın istikametine göre değişim ve dönüşümler, sanatın içinde teşekkül ettiği toplumun siyasi, ekonomik, teknolojik, kültürel ve hukuki şartlarına nispetle tespit edilir. Tarihi süreç dönemlere ayrılırken, ele alınan sanat dalı içindeki etkileşimler, sanatçıların eserlerindeki içerik ve tarz farklılıkları, kendi aralarındaki etkileşimler dikkate alınsa da, bu özellikler her dönemde söz konusu edilebilecek gelişmelere işaret etmeleri dolayısıyla, süreçlerin ayrıştırılmasında belirleyici etken olarak kabul edilmezler. Örneğin, tarihsel akışın bütünlüğü, toplumsal, siyasi, ekonomik, teknolojik, kültürel ve hukuki şartlar dikkate alınmaksızın bir dönemin tiyatrocular dönemi veya başka bir dönemin sinemacılar yahut yeni sinema dönemi olarak adlandırılması bir yöntem belirlemeden çok öznelliğe işaret etmektedir. Bu tarz, yönetmenlerin mesleki kimliklerine göre gerçekleştirilen dönemselleştirme anlayışına, dünyanın hiçbir ülkesinde rastlamak mümkün değildir.

Nijat Özön referans alınarak günümüze kadar devam ettirilen bu dönemselleştirme sorunu, nihayet Zahit Atam'ın 2011 yılında yayınladığı *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması* kitabında ele alınmıştır. Atam kitabında, daha önce 1960 ve 1970'li yılların sineması için kullanılan, yeni sıfatını, 1994 sonrası için dönem adı olarak kullanma cesareti göstermekte, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan ve Yeşim Ustaoglu'nu bu dönemin kurucuları olarak öne çıkarmaktadır. Dönemi yeni olarak tanımlamanın gerekçesini, seyir pratiği, film eleştiri kültürü, örgütlenme- ödül sistemi, yapım ve gösterim alanında gözlemlenen değişimler ile açıklamaya çalışan Atam (2011, s. 83-84), her yönetmen ve film için ayrıca değerlendirilmesi gereken, örneğin kahramanların mutlak iyi ve kötü olarak ayrıştığı klasik anlatı kalıbından uzaklaşma gibi özellikleri, dönemin bütününe şamil kılmaktadır. Ayrıca son dönemde politik, kültürel ve toplumsal eleştiri içeren film örneklerine pekâlâ rastlamak mümkünken, kendi öznel bakış açısıyla Atam, *yeni dönem* karakterize eden temel özelliği, sanatın toplumsal mücadeleye için bir araç olduğu görüşünden uzaklaşma, toplumsal ideallere karşı yabancılaşma, muhalefet ve bireyselleşmenin belirlediğini ileri sürerek (2011, s. 109-110), bazı filmlerin içeriklerine ilişkin yorumunu bütün filmleri kapsayacak biçimde genelleştirmektedir.

Atam ayrıca, daha da ileri gitmekte ve Türk sineması tarihini dört döneme ayırmaktadır. 1896-1922 yılları arasını tarih öncesi dönem olarak yaftalayan Atam, 1923-1939 arasını "*kentli dönemi ya da kendince batıya öykünme dönemi*", 1939-1990 arasını *Yeşilçam*, 1994 sonrası ise *Yeni Türkiye Sineması dönemi* (2011, s. 29-30) olarak adlandırarak, sanat tarihini dönemselleştirmenin bilimsellik sınırlarını zorlamaktadır.

1896-1922 yılları arasını tarih öncesi olarak yaftalamak, millet, dil, din, devlet devamlılığını, Cumhuriyet dönemine de damgasını vuran entelektüel ve kültürel birikimi, hiç değilse bile 1896 yılından itibaren gelişen toplumsal sinema tecrübesini ve film hafızasını yok saymak anlamına gelmektedir. 1923-1939 arası dönemde yüzünü Batıya dönmüş bir sinemamız olduğu iddiası doğru olsa bile, düzeyi ve biçimi itibarıyla görecelidir ve sadece bu döneme mahsus değildir. Zira Türk sinemasının içerik değilse bile anlatım yapısı itibarıyla yüzünü tamamen Batı'dan çevirdiği bir dönem olmamıştır. Bunun en tipik örneklerinden biri de, Atam'ın *yeni* diye adlandırdığı ve muhtemelen birkaç yıl içinde eskiyecek olan 1994 sonrası dönemdir. 1939-1990 arasını *Yeşilçam dönemi* olarak adlandıran Atam'a göre, üretim biçimi, bütün dönemi karakterize etmeye yetmektedir ve nedense bu dönemde sanki toplumu ve dolayısıyla bütün sanat dallarını etkileyen darbeler, toplumsal ve kültürel hadiseler ve teknolojik gelişmeler cereyan etmemiştir.

İlk defa Metin Erksan'ın 1959 yılında örneğini sunduğu, sinema tarihimizi dönemselleştirme denemesinden sonra, aradan geçen uzunca bir süreye rağmen, konunun henüz ciddiyetle ele alınmaması kaygı vericidir. Ne gariptir ki, konunun ciddiyetini kavrayan ve yıllar sonra kendi dönemselleştirme anlayışını eleştirel bir yaklaşımla yeniden ele alıp geliştiren yine Metin Erksan'dır. Konunun öznel ve keyfi bakış açılarıyla ifadeye kavuşturulmasını

eleştiren Metin Erksan, *Ve sinema* dergisinin Aralık 1985 tarihli 1. sayısında Türkiye’de *Entelijansiya Yok* başlıklı yazısında şikâyetini şu şekilde dile getirmiştir: “Dünyanın hiçbir yerinde, hiçbir sanat, içinde olduğu ve sürdüğü politik, ekonomik, toplumsal, kültürel, sanatsal, hukuksal, teknolojik dönem ve ortamdan ve de söz konusu dönemin ve ortamın başlangıç sınırına kadar süregelen ve biraz önce sıraladığım etkenler ile oluşmuş geleneğinden soyutlanamaz.”

Metin Erksan, sinema tarihimizi dönemselleştirme çalışmasını sürdürmüş ve 11 Haziran 1994 tarihli Cumhuriyet gazetesindeki *Sinemanın 100. Yılı* başlıklı yazısında, toplumu ve sanatı tartışmasız biçimde etkileyen tarihi hadiseleri dikkate alan 10 dönemlik bir öneride bulunmuştur:

1. 1895-1923 (29 Ekim 1923-Türkiye Cumhuriyeti Devleti kuruldu)
2. 1923-1932 (19 Temmuz 1932-‘Sinema Filmlerinin Sansürüne İlişkin Yönetmelik’ yürürlüğe girdi)
3. 1932-1939 (14 Temmuz 1934 tarih ve 2559 sayılı ‘Polis Ödev ve Yetkileri Yasası’nın 6. maddesine uyularak yapılan 9 Temmuz 1939 tarih ve 2/11551 sayılı ‘Filmlerin ve Film Senaryolarının Sansürüne İlişkin Yönetmelik’ yürürlüğe girdi) (II. Dünya Savaşı başladı)
4. 1939-1945 (II. Dünya Savaşı bitti) (Çok partili dönem başladı)
5. 1945-1950 (14 Mayıs 1950 seçimleri)
6. 1950-1960 (27 Mayıs 1960 devrimi)
7. 1960-1971 (12 Mart 1971 Ordu Muhtırası)
8. 1971-1980 (12 Eylül 1980 Ordu Yönetimi)
9. 1980-1986 (7 Şubat 1986- 3257 sayılı ‘Sinema, Video ve Müzik Eserleri Yasası’ yürürlüğe girdi)
10. 1986-1994 (Süregiden dönem)

Görüldüğü üzere Metin Erksan, Türk sinema tarihini 1895 yılından itibaren başlatmakta ve dönemlere ayırırken toplumun bütünü ve sanat faaliyetlerini tartışmasız biçimde etkileyecek değişimleri esas almakta ve gerekçelendirmektedir. 1994 tarihli *Sinemanın 100. Yılı* başlıklı yazısında Metin Erksan bilimsel araştırmalara ve bilgilere dayanan bir Türk sinema tarihi kitabının henüz yazılmadığını vurgulamakta ve şikâyet etmektedir. Tarih yazımı için eleştirelliğin, yöntemselliğin, kuramsallığın ve eytışimsel düşüncenin gerekliliğini savunan Erksan, ırk esasına bağlı ulus kimliği ile tarihin inşa edilemeyeceği ve okunamayacağına, tarihin öncesi olmayan bir olgu olarak kavranamayacağına, daha çok bir akış ve süreç olarak değerlendirilmesi gerektiğine işaret etmektedir. Bu çerçevede sinema tarihini 1895 yılı itibarıyla başlatmakta, sinema tarihi hafızasının oluşumuna katkı sağlayanlar arasında 1896 yılında İstanbul’a gelerek çekimler yapan Lumiere kardeşlerin kameracısı Alexandre Promio’yu, fotoğrafçı Vafiadis’i, Merkez Ordu Sinema Dairesi ilk müdürü Sigmund Weinberg’i, ilk belgesel filmleri çeken Yanaki ve Militiadis Manaki kardeşleri, Fuat Uzkınay’ı, Kemal ve Şakir Seden’i, Enver Paşa’yu, rejisör Ahmet Fehim’i, senarist Münif Fehim’i, Muhsin Ertuğrul’u, Nurullah Tilgen’i ve Rakım Çalapala’ya kadar diğer birçok ismi saygıyla yâd etmektedir. Erksan yazısında ayrıca 1895-1923 yılları arasına tekabül eden dönemin belirsiz olduğuna, bu dönemin özenle araştırılması gerektiğine işaret etmektedir.

Geçmişten günümüze kadar yapılan Türk sinema tarihini dönemselleştirme çalışmaları içinde, ciddiye alınacak tek örnek Metin Erksan’a aittir. Erksan’ın bu çalışmasını dikkate almamız ve üzerinde çalışarak geliştirmemiz bilimsel araştırma ve düşünme geleneğimizin oluşmasına katkı sağlayacaktır.

Bu çerçevede, Metin Erksan’ın da önerdiği gibi, tarihi dönemselleştirirken, akışın bütünlüğünü ve toplumsal sürekliliği esas kabul edilmesi gerekir. Bu bağlamda, kurum olarak sinemanın toplumla tanışması, düşüncesinin gelişmesi, seyir kültürünün oluşması, kültürel reflekslerin tezahür etmesi ve biçimlenmesi sürecinin mutlaka dikkate alınması önemlidir. Ayrıca, Osmanlı döneminde, 1896-1922 yılları arasında cereyan eden hadiseler, başka

bir coğrafya ve tarih dilimine aitmiş gibi değerlendirilemez; bilakis daha önceki dönemler gibi bu dönem de millet, dil, din, devlet devamlılığını ifade eden Türk tarihinin ve hafızasının bir parçasıdır. Aksi takdirde, günümüze kadar kabul görmüş sinema tarihimizde olduğu gibi, Fuat Uzkınay'ı Türk olduğu için, Türk sinema tarihini 1914 yılında başlatmak, öncesini ve sonrasında 1923 yılına kadar geçen süreyi Osmanlı dönemi olarak adlandırmak gibi tuhaf bir çelişkiyle yüzleşilecektir. Doğru olan, Türk sinema tarihini 1923'den sonra değil, tarihsel akışı ve sürekliliği, millet, dil, din, devlet devamlılığını ifade edecek biçimde, ilk film çekimlerinin ve gösterimlerinin yapıldığı, sinemanın seyirciyle tanıştığı, toplumsal tecrübesinin yaşandığı ve düşüncesinin gelişme sürecine girdiği 1896 yılından itibaren başlatmaktır.

Bu çerçevede ilk filmin hangi Osmanlı vatandaşı tarafından çekildiği arayışına girmek beyhudedir. Günümüzde sahip olduğumuz belgeler ışığında ilk çekimlerin 1905 yılında Manaki kardeşler tarafından yapıldığı bilinmektedir ama tarihi araştırmalar sürdükçe bu bilginin değişmesi pek muhtemeldir. Bu çerçevede her yeni keşfedilen belge ile Türk sinemasının doğum yılını değiştirmek yerine, sinemanın eski adıyla Osmanlı, yeni adıyla Türkiye'ye giriş yılı olan 1896'yı başlangıç kabul etmeyi, ilkler tarihi yerine, tarihsel süreci dikkate alan bir bakış açısını gerektirir ve daha doğrudur. Netice itibarıyla 1896 yılı ile devlet geleneğinin devam ettiği fakat saltanatın ilga edildiği 1922 yılı arasını, başkaca müspet veya menfi biçimde nitelermeksizin, *ilk dönem* olarak adlandırmak uygun olacaktır.

Normal ve bütün dünyada yaygın olan, dönem araştırmalarında en fazla tercih edilen yöntem, tarihi süreci 10'ar yıllık dilimlere ayırmaktadır. Fakat bu yöntemin özellikle Cumhuriyetin ilk yıllarına uygulanması zordur. Cumhuriyet döneminin geçiş sürecini ifade etmesi hasebiyle, bütün toplumu ve sanat dallarını etkileyecek değişimlerin esas alınarak dönemselleştirilmesi, yine öznel yargılardan kaçınılması, müspet veya menfi biçimde nitelermeksizin süreçlerin dikkate alınması gerekir. Bu çerçevede değerlendirildiğinde, Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında hem toplumu hem de sanat pratiğini derinden etkileyen en önemli hadise harf devrimidir.

Her ne kadar, 1928 yılında yürürlüğe giren harf devriminin etkisinin aynı yıl içinde gözlemlenmesi mümkün değilse de, bir başka ifadeyle, yeni harflerle öğretimin yapılması ve neslin yetişmesi için en azından 5-10 yıl gerekse de, 1928 yılı, daha sonra gelişen Okullarda Arapça ve Farsça derslerinin yasaklanması (1 Eylül 1929), Türk Dili Tedkik Cemiyeti'nin kurulması (12 Temmuz 1932), Birinci Türk Dil Kurultayı (26 Eylül-6 Ekim 1932) gibi dil devrimine yönelik birçok hadiseyi tetikleyen bir kırılma noktası olarak kabul edilmelidir. Bu çerçevede hükümet şeklinin Cumhuriyet olarak belirlendiği 1923 ile harf devriminin gerçekleştiği 1928 yılı arasında, halifeliğin kaldırılması (1924), şapka ve kıyafet devrimi (1925), tekke/zaviye ve türbelerin kapatılması (1925), Mecelle'nin kaldırılması (1926), İsviçre Medeni Kanunu'nun Türk Medeni Kanunu olarak kabulü (1926), İtalyan Ceza Hukukunu esas alan Türk Ceza Kanunu'nun kabulü (1926) gibi hadiselerin gerçekleştiği süreci ifade eden 1923-1927 yılları arasını *ikinci dönem* olarak adlandırmak uygun olacaktır.

Sinema tarihimizin *üçüncü döneminde* 1928-1938 yılları arasında harf ve dil devrimine ilişkin hadiselerin yanında, laikliğin benimsenmesi (1928), Sinema Filmlerinin Sansürüne İlişkin Yönetmeliğin ilanı (19 Temmuz 1932), Türk müziğinin radyolarda yasaklanması (1934-1936), Türkçe'yi Arapça ve Farsça'dan arındırmayı amaçlayan dil devrimi, Türkçe Kur'an, namaz ve ezanı hedefleyen dinde reformasyon hadiselerinin gerçekleştiği süreç dikkate alınmalıdır.

1939 ile 1949 yılları arasında geçen süreci, Filmlerin ve Film Senaryolarının Sansürüne İlişkin Yönetmeliğin (9 Temmuz 1939) ilanı, II. Dünya Savaşı'nın başlayıp sona erdiği ve çok partili sisteme geçiş denemelerinin yapıldığı, fakat pratik sonuçlarının henüz tezahür etmediği dördüncü dönem olarak ayırtmak uygun olacaktır.

1950 yılından itibaren geçen süreleri, Metin Erksan'ın önerisinde de görüleceği üzere 10'ar yıllık dilimlerde incelemek pekâlâ mümkündür.

Ayrıca vurgulamak gerekir ki, sinema tarihimizin öncelikle konvansiyonel (klasik-analog) ve dijital olmak üzere iki ana dönem ayrılması uygun olacaktır. Malum olduğu üzere, bütün dünyada ve Türkiye'de 1990'lı yıllardan itibaren film üretimi ve gösterime ilişkin süreçler dijitalleşmiş ve nihayet yaygınlaşarak 2000'li yıllardan itibaren bütün film yapım, üretim ve gösterim süreçlerinde dijital döneme geçilmiştir. Teknolojik bir icat olan ve doğuşundan itibaren teknolojik gelişmelere bağımlı biçimde değişen ve dönüşen sinemanın, tarihsel gelişim sürecinde dijitalleşme önemli bir dönüm noktasıdır. Dijitalleşme, sadece değişim ve dönüşüm sürecini devam ettirmekle kalmamış aynı zamanda değişim ve dönüşümün mantığını da köklü biçimde dönüştürmüştür. Bu sebeple günümüzde sinema tarihini klasik-analog ve dijital dönem olarak iki farklı süreçte inceleme zarureti hâsıl olmuştur. Bu çerçevede değerlendirildiğinde Türk sinema tarihinin tartışmalara yol açacak öznel ve keyfi nitelemelerde bulunmaksızın şu şekilde dönemlere ayrılması mümkündür:

#### **Klasik/Analog Dönem:**

1896-1922: İlk Dönem (Sinemanın Türk/Osmanlı coğrafyasına girişi ve gelişme süreci).

1923-1927: 2. Dönem (Cumhuriyetin ilanı, giyim-kuşam, sanat, eğitim, kültür ve hukuk alanında gerçekleşen devrimler).

1928-1938: 3. Dönem (Harf ve dil devrimi, Türk müziğinin okullarda öğretiminin ve radyoda yayınlanmasının yasaklanması, Sinema Filmlerinin Sansürüne İlişkin Yönetmeliğin ilanı, sesli film dönemine geçiş).

1939-1949: 4. Dönem (Filmlerin ve Film Senaryolarının Sansürüne İlişkin Yönetmeliğin ilanı, II. Dünya Savaşı'nın başlaması ve sona ermesi, çok partili sisteme geçiş denemeleri).

1950-1959: 5. Dönem (1950 seçimleri, çok partili sistemin yürürlüğe geçmesi, sosyal ve kültürel politikalarda değişim, kentleşme oranının yükselmeye başlaması, renkli film dönemine geçiş).

1960-1969: 6. Dönem (1960 darbesi, sosyal ve kültürel politikalarda değişim, kentleşme sürecinin hızlanması, Radyo yayınlarının TRT bünyesine alınması, Televizyon yayınlarının başlaması).

1970-1979: 7. Dönem (1971 Ordu Muhtırası, ideolojik kutuplaşmanın artması, iç savaş ortamı, kesintisiz televizyon yayınlarına geçiş, arabesk müzik kültürünün yaygınlaşması).

1980-1989: 8. Dönem (1980 darbesi, yabancı filmlerden alınan rüsum vergisinin %50'den %25 düşürülmesi, yerli filmlerde %0'dan %25'e yükseltilmesini öngören kanunun ve Sinema, Video ve Müzik Eserleri Yasasının yürürlüğe girmesi, sosyal, ekonomik ve kültürel politikalarda liberalleşme, kentleşme sürecinin hızlanması, ayrılıkçı terör olaylarının başlaması ve hızlanması).

1990-1999: 9. Dönem (sosyal, ekonomik ve kültürel politikalarda liberalleşme sürecinin hızlanması, kentleşme sürecinin hızlanarak devam etmesi, özel televizyon kanallarının kurulması, ayrılıkçı terör olaylarının artması, 28 Şubat müdahalesi, video/DVD teknolojisinin yaygınlaşması, internetin kullanılmaya başlaması).

**Dijital Dönem:**

2000-2009: 1. Dönem (Sinemada dijitalleşmeye geçiş, ekonomik kriz, sosyal, ekonomik ve kültürel politikalarda liberalleşme sürecinin devam etmesi, ayrılıkçı terör olaylarının artması, özel kanalların sayısının artması, uydu ve kablo TV yayıncılığın yaygınlaşması, internetin yaygınlaşması, DVD teknolojisinin yaygınlaşmaya devam etmesi, televizyon dizisi sektörünün canlanması, cep telefonlarının, tablet ve laptop bilgisayar kullanımının yaygınlaşması, küçük ve kolaylıkla taşınabilir dijital film ve fotoğraf kameralarının çıkışı).

2010- 2019: 2. Dönem (DVD teknolojisinin zayıflaması, uydu ve kablo TV yayıncılığının, internetin, cep telefonlarının, tablet ve laptop bilgisayar kullanımının yaygınlaşmaya devam etmesi, küçük ve kolaylıkla taşınabilir dijital film ve fotoğraf kameralarının ucuzlaması ve yaygın kullanımı, televizyon dizisi sektörünün daha da gelişmesi ve yurt dışına ihracat başarısı göstermesi, ayrılıkçı terör olaylarının artmaya devam etmesi, Türkiye'nin yakın çevresinde ve Kuzey Afrika ülkelerinde iç savaşların ve işgallerin yaşanması, 16 Temmuz darbe girişimi, başkanlık sistemine geçiş).

2020- Süregiden Dönem.

Öznel ve keyfi nitelermelere ve dolayısıyla tartışmalara imkân sunmaksızın sadece bütün toplumu ve sanatları etkileyebilecek hadiseleri dikkate alarak belirlenen bu dönemsellik anlayışının, gelecekte vücut bulabilecek muhtemel gelişmeleri dikkate alarak sürdürülmesi ve mutlaka, tarihsel süreçte beliren genel değişim durumlarının dikkate alınması gerekir. Bu çerçevede örneğin dijital dönemin de pekâlâ geçici bir evreyi ifade ettiği, yerini muhtemelen hologram sineması çalışmaları örneğinde olduğu gibi, nano-fotonik bir döneme bırakacağı öngörülebilir. Zira günümüzde bu geçiş sürecinin işaretlerini sürekli artan bir oranda müşahade ve tecrübe etmekteyiz.

**5. Sonuç Yerine: Sinema Tarihinin Dekonstrüksiyonu ve Rekonstrüksiyonu**

Türkiye'de sinema tarihi yazımına, doğumundan yaklaşık 65 yıl sonra, 1960 yılından itibaren başlanmıştır: Sinema tarihi yazımında öne çıkan ve bir ilki gerçekleştiren iki isim, dünya sineması tarihi denemesiyle Zahir Güvemli ve ilk Türk sinema tarihi yazımı örneği veren Nijat Özön'dür. Daha sonraki yıllarda devam eden sinema tarihi yazımında öncelikle Ağâh Özgüç, Giovanni Scognamillo, Âlim Şerif Onaran, Burçak Evren gibi isimler dikkat çekmektedir. Söz konusu isimlerin Türkiye'de sinema tarihi yazımı ihtiyacını karşılamaya yönelik ilk örnekleri vermeleri ve bir tartışma zemini oluşturmaları dolayısıyla takdir edilmeleri gerekir. Ancak Türkiye'de birçok alanda olduğu gibi, sinema tarihi alanında da, eleştirel bir şuurun gelişmediği, araştırmacıların genellikle daha önceki çalışmaları malzeme olarak kullandıkları ve yapılan yanlışları tekrar ettikleri görülmektedir.

Öncelikle yapılması gereken, yetkin bir tartışma zemininin oluşturabilmesi maksadıyla akademik çalışmaların Türk sinema tarihinin temel eserleri olarak kabul edilen örneklerle yönelmesi, bütüncül yaklaşımların önünde engel teşkil eden tarih yazımı anlayışının yeniden eleştirel bir tavırla muhakeme edilmesidir. Mevcut tarih yazımı dilinin dekonstrüksiyonu ve yeniden rekonstrüksiyonu gerekmektedir. Bu çerçevede sinema teorisi ve eleştiri dili oluşturma çabalarının, romansı tarih anlatımı örneklerinin önüne geçmesi önem arz etmektedir. Mevcut romansı anlatımın yerine geçecek alternatif tarih yazımı örneklerinin, tasvire, hadiseleri öykü formunda sıralamaya, ilişkilendirmeye, hadiseler arasındaki görecelik, nedensellik, benzerlik ve karşıtlık ilişkisini kurmaya, anlamlandırma ve anlatmaya yönelmek yerine, tarihsel bakış açısına nitelik kazandıracak olan temel sorulardan hareket etmeleri gerekir.

Alternatif sinema tarihi yazımının önündeki meselelerin başında kuşkusuz sinemanın ne olduğu sorusu durmaktadır. Tarihinin, film nedir sorusuna bağlı kalarak, şu sorulara cevap araması gerekmektedir:

- Filmin fikri, estetik-etik, ontolojik/fenomenolojik temelleri nelerdir?
- Filmin karakteristiğini belirleyen temel özelliklerin tarihsel seyri ne şekilde cereyan etmiştir?
- Filmin estetik tarihi, sanat kimliği iddiası, anlatısal özellikleri ve algılanışı arasındaki ilişkiler nasıl kurulmalıdır?
- Filmin estetik ve etik tarihinin toplumsal dönüşüm süreçleriyle, kültürel, ekonomik, politik ve teknolojik gelişmelerle olan ilişkisi nedir ve nasıl sorgulanmalıdır?
- Filmin estetik ve etik tarihinin, diğer sanat dalları ve düşünce hareketleriyle ilişkisini kapsayan bir bakış açısıyla sorgulanması nasıl yapılmalıdır?
- Film ile farklı medyumların karşılıklı ilişkisi nasıl sorgulanmalıdır?
- Teknolojik bir icat olan filmin, bilimsel ve teknolojik gelişmelerle ilişkisi ne şekilde ele alınmalıdır?

Bütün bu sorulara, düşünceyi başka sorulara sevk edecek yetkin cevaplar bulabilmek için, elbette araştırma düşüncesi ve yöntemlerinin de değişmesi, tek yönlü belge araştırmasından ziyade, disiplinlerarası yaklaşımların da üstünde bütüncül, çok katmanlı ve çok açılı bir üst-dilin kurulması, gerekmektedir.

Bu çerçevede öncelikle:

- Kronolojik tarih yazımının yetersizliğinin farkına varılması,
- Özne politik yaklaşımları meşrulaştırma gayesinden vazgeçilmesi,
- Alternatif tarih yazımlarının desteklenmesi,
- Farklı disiplinlerdeki uzmanlar arası işbirliğinin sağlanması,
- En azından Batı ve diğer bölgelerdeki tarih yazımı örnekleriyle karşılaştırmalı yaklaşımların desteklenmesi,
- Film arşivciliğine dayanan sinema tarihleriyle yetinilmemesi,
- Film araştırmalarında yalnızca başı, ortası, sonu bulunan anlatısal filmlere odaklanmaktan vazgeçilmesi, sinemanın diğer unsurlarının farklı bakış açılarıyla estetik, etik ve ontolojik düzeyde incelenmesi,
- Bilhassa film tarihçisinin, diğer tarihçilerden farklı olarak görselliği ve biçimselliği sorgulayabilecek estetik-etik analizler ve terkipler yapabilecek donanıma sahip olması,
- Ve her şeyden önce tarih ve dönem araştırmalarının önünde engel teşkil eden dil sorununun mutlaka çözülmesi elzemdir.



#### KAYNAKÇA

- Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*. İstanbul: Cadde Yayınları
- Baberowski J. (2009). *Arbeit an der Geschichte. Wie viel Theorie braucht die Geschichtswissenschaft?* Frankfurt/New York: Campus Verlag.
- Burbulla, J. (2015). *Kunstgeschichte nach dem Spatial Turn. Eine Wiederentdeckung mit Kant, Panofsky und Dörner*. Bielefeld: Transcript Verlag
- Burçak, E. (1984). İlk Türk filmi üstündeki kuşular. *Gelişim Sinema Dergisi*, Kasım. İstanbul: Milliyet Yayınları
- Esen, K. Ş. (2010). *Türk Sineması'nın Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora.
- Hermund J. (1971). *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Methodische Wechselbeziehungen seit 1900*. Stuttgart: Springer Verlag
- Kauffmann, G. (1993). *Die Entstehung der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert*. Düsseldorf: West Deutscher Verlag.
- Odabaşı, A. (2017). *Milli Sinema. Osmanlı'da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması I. Cilt*. Ankara: Kitle.
- Özön, N. (2010). *Türk Sineması Tarihi, 1896-1960*. İstanbul: Doruk.
- Refiğ, H. (1971). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Hareket Yayınları.
- Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı
- Uçakan, M. (2010). *Türk Sinemasında İdeoloji*. İstanbul: Sepya
- Van Der Pot, J. H. J. (1999). *Sinneutung und Periodisierung der Geschichte: eine systematische Übersicht der Theorien und Auffassungen*. Leiden, Boston, Köln: Brill