

SİNEMA TARİHYAZIMINA FARKLI BAKMAK A DIFFERENT LOOK TO THE CINEMA HISTORIOGRAPHY

Fatma OKUMUŞ^a

ÖZET

Sinema çalışmalarının başlangıcında ‘film kuramı’ ve ‘film eleştirisi’ baskındır. Bu nedenle geciken sinema tarihi çalışmaları, bugün, ‘Yeni Sinema Tarihi’ başlığı altında önem kazanmaya başlamıştır. Çalışma, sinema tarihyazımının başlangıcından bugüne kadar yaşanan değişimlerin izini sürmektedir. Saptanan değişimlerden hareketle, sinema tarihyazımının kapsamının ve özelliklerinin belirlenmesi amaçlanmaktadır. Çalışmanın sonuç bölümünde, sinema tarihyazımının genel özellikleri göz önünde bulundurularak konuyla ilgili genel bir değerlendirmeye gidilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *sinema tarihyazımı, yeni sinema tarihi*

ABSTRACT

At the beginning of the cinema studies “film theory” and “film criticism” have been dominant. For this reason, the lagging cinema history studies today has become significant under the title of “New Cinema History”. This study traces the cinema historiography from the beginning till today. It is aimed to determine the scope and features of cinema historiography based on the detected changes. In the final part of the study a general evaluation has been made about the issue considering the general caharacteristics of cinema historiography.

Keywords: *cinema historiography, the new film history*

^a Öğretim Görevlisi, İletişim Bilimleri Enstitüsü Sinema Televizyon Bölümü, Anadolu Üniversitesi Eskişehir, Türkiye.
fokumus@anadolu.edu.tr

I. Giriş

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

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

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

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

Bu makalede, sinema çalışmalarında 'film kuramı' ve 'film eleştirisi' konularının baskınlığı nedeniyle geciken sinema tarihyazımı çalışmaları incelenmiştir. Bugün, sinema tarihi çalışmaları, 'Yeni Sinema Tarihi' başlığı altında önem kazanmıştır. Çalışma, sinema tarihyazımının başlangıcından bugüne kadar yaşanan değişimlerin izini sürmektedir. Saptanan değişimlerden hareketle, sinema tarihyazımının kapsamının ve özelliklerinin belirlenmesi amaçlanmaktadır.

II. Sinema Tarihyazımı

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

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

Sinema, öncesinde, 'yeni' olmanın beraberinde getirdiği; sonrasında, yarattığı alanlarla insana ve topluma ilişkin neredeyse tüm kavramlara değen apayrı bir yapı sunmaktadır. Tek bir inceleme alanı içinde değerlendirilip çözümlenemeyecek olan; dahası, ne kadar çok farklı açıdan bakılırsa bakılsın her an, dokunulmadan kalmış bir yanı bulunacakmış gibi görünen sinema, geçmişinin anlaşılması, anlatılması, geleceğe aktarılması konularında da geniş bir araştırma alanı yaratmakta ve sinema tarihyazımı da giderek daha zorlayıcı bir yola girmektedir.

Sinema tarihyazımında, sinemanın başlangıcından 1970'li yıllara kadarki, 'kim, ne, nerede ve ne zaman' sorularının sorulduğu dönem birinci aşama; 1970'lerden sonraki 'neden ve nasıl' sorularının da yanıtlanmaya çalışıldığı dönem de ikinci aşama olarak değerlendirilebilir. 2000'li yıllardan sonra ise ayrıntıları verilecek olan 'yeni sinema tarihi' yaklaşımıyla, sinema tarihyazımı yeni bir sürece girmiştir. Sözü edilen dönemler, aşağıda ayrıntılandırılmaktadır:

II. I. Sinema Tarihyazımında Birinci Aşama: Kim, Ne, Nerede, Ne zaman?

Geçmiş, 50 yıldan daha eskiye gitmeyen (Bordwell and Thompson, 2003, s. 1) sinema tarihiyle ilgili ilk yayımlar, doğal olarak, film yapımının gerçekleştirildiği Amerika Birleşik Devletleri, Fransa, İngiltere, İsviçre ve İtalya'da görülmeye başlanmıştır. Sinema tarihine ilişkin çalışmalar, 1960'ların sonlarından başlayarak daha da artacaktır.*

James Card, sinema tarihini ortaya koyan çalışmaları incelediği makalesinde 'şimdi olduğu gibi, ilk sinemacılar sürekli olarak yeniden keşfedileceklerdir' (Card, 1950, s. 287) diyerek, 5 Mayıs 1880 yılında, The San Francisco Alta gazetesinin, Muybridge'in yaptığı gösterimle ilgili haberini alıntılar:

Bay Muybridge, geçen akşam birkaç eleştirmen ve sanatçıya, ilginç ve özel bir gösteri sundu. Gösteri, hareket halindeki hayvanların fotoğraflarının anlık görüntüleri (enstantaneleri) üzerine yaptığı çalışmalarının ve son denemelerinin ürünüydü. Gösterinin en ilginç yeni özelliği, hareket halindeki hayvanların resimlerinin anlık fotoğraf görüntü dizilerinin magic-lantern zoetrope'ye uygulanmasıydı. Hareket halindeki atlar, adamlar, geyikler, boğalar ve köpekler sunuldu. Bay Muybridge, yeni bir eğlence sistemi kurdu ve biz, onun fotoğrafik magic-lantern zoetrope'sinin modern dünyayı dolaşacağını öngörüyoruz (Card, 1950, s. 285).

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

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

Card, geleneksel film tarihçilerinin zayıf noktalarından birinin, söylediklerini kanıtlamak için yeterli gördükleri keyfi bir noktada araştırmalarını sonlandırmaları olduğunu belirtir (Card, 1950, s. 283). Card'ın zayıflık olarak nitelendirdiği bu eğilim terk edildiğinde, filmin toplu gösterimi ölçütünde sinemanın doğuşu, Lumière Kardeşler'in 1895'teki gösterimleri yerine, daha önceye, 1880 yılına kadar götürülebilir. Elbette, daha öncesine ait başka bir belge bulunana kadar.

Kuşkusuz, ilk toplu gösterimin hangisi olduğu noktasında, teknik açıdan Lumière Kardeşler'in görüntülerinin daha çok filme; Muybridge'inkinin ise daha çok fotoğrafa yakın olduğu gibi bir yargı ortaya konabilir. Böylesi bir yaklaşım söz konusu edildiğinde de sinema tarihinin durumu, kendisine ilişkin yapılan 'ilk' tanımının netliği ölçüsünde sağlıklı olabilecektir (Card, 1950, s. 287). Dolayısıyla, tarihsel saptamalarda kullanılacak ölçütlerin tanımlanmasının netliği, tutarlığı oranında bütünlüklü bir sinema tarihyazımı söz konusudur. Card'tan 27 yıl sonra Charles F. Altman da sinema tarihyazımında, sinemasal olaylar arasında tutarlılığı kurmanın önemini vurgulayacaktır (Altman, 1977, s. 2).

Card, sinema tarihyazımının, filmin kendine özgü tarihsel gelişimine benzer bir model oluşturduğunu savunur. Film, Edison'ın ve Lumière Kardeşler'in çalışmalarıyla gerçekten hareket edip basit, durağan görüntülerden, yapılmış/kurgulanmış filme; sonrasında, yanılısama yaratan yapımlara evrilmiş; ardından anlatsal görüntüler gelmiş ve nihayet yorumsal durumlardaki gerçek belge-görüntülerle ilgili belgesellere ulaşmıştır (Card, 1950, s. 280). Dolayısıyla, sinema tarihi yazma çalışmalarının da bugün, bir o kadar çeşitlenmesi olağan, hatta gereklidir düşüncesinden hareketle; film tarihi yazmak, daha birçok alt başlığı olan/olması gereken sinema tarihyazımının kapsamındadır.

Card'a göre, sinema tarihinde yararlı yazılar, anekdot anlatıcılarına, sancılı bir rotası olan ve aralıksız, sonlanamayacak bu araştırmayı seçen yazarlara bir yol açıldığında başlayacaktır. Değerlendirmeler, en azından 'ne'yin temel alındığı belirlendiğinde, gerçeğin ardındakilerle donatılmış eleştirel tarihçilerce, varolan tahmin ve dedikodu bataklığından daha görülebilir kılınacaktır düşüncesindeki Card, 1950'lerde bile, eleştirel tarihlerin de psikolojik tarihlerin de, gerçekleri yalnızca yansıtmayı deneyen 'eski moda tarih'leri küçümsediklerini belirtmektedir (Card, 1950, s. 279). Ayrıntılı bir film tarihi, yalnızca, varolan geniş bir sinema temelinde, dikkatli bir çalışmayla derlenebilir. Bu, 1950'li yıllarda bile, gerçekleştirilmesi oldukça zor bir çalışma olarak görülmektedir (Card, 1950, s. 287).

Card'ın 'eski moda tarih' olarak tanımladığı dönemi, 1977'de Altman, 'sinema tarihyazımında *kim, ne, nerede, ne zaman* sorularının sorulup gerçeklerin *saptandığı* birinci aşama' (Altman, 1977, s. 1) olarak değerlendirecektir.

İlk sinema tarihçileri, ellerindeki gerçekleri iletme denemesindedirler. Çalışmalar, *kim(ler)in, neyi, nerede, ne zaman* çektiğini ve gösterdiğini listelemekle yetinmektedir.

Sinema Tarihi konusunun, film çalışmalarının merkezinde yer aldığını düşünen Lyons, 1970'lerde, varolan sinema tarihçilerinin çalışmalarını amatörce bulmakta ve onları, çalışma alanlarına göre, beş grupta değerlendirmektedir:

- a) 'auteur' tarihçi, film tarihinin asıl etkileyici gücü olarak yönetmenleri ele alır,
- b) klasik yaklaşım(cı)lar, 1896'dan beri yapılan büyük filmlere vurgu yapar,

- c) teknolojiciler, yalnızca artistik başarının ölçütü olarak değil, sanatın olası gücünü belirleyen bir araç olarak 'makine'yi izlerler,
- d) stüdyo merkezli yaklaşım(cı)lar, sanat çalışmalarının sonucunun, niteliğinin belirleyicisi olarak yönetmen, yıldız ya da idareci kadroyu ele alır,
- e) kültürel tarihçiler, Marksist Georges Sadoul ve John Howard Lawson gibi, filmleri sosyal ve ekonomik genel gelişmeye bağlı bir meta olarak görme girişimindedirler (Lyons, 1972, s. 102).

Lyons, 1974'te yayımladığı bir diğer çalışmasında, o güne değin yazılmış olan, bütünsel sinema tarihyazımı kapsamında ele alınabilecek, dokuz sinema tarihi çalışmasını üç grupta inceler (Lyons, 1974, s. 265-272):

I. Grup (1926-1939)

- Terry Ramsaye, *A Million and One Nights*, (1926; New York: Simon and Schuster, 1964).
- Benjamin B. Hampton, *History of The American Film Industry*, (1931; New York: Dover, 1970).
- Lewis Jacob, *The Rise of the American Film*, (Brace 1939; New York: Teachers College Press, 1968).

II. Grup (1957-1967)

- Arthur Knight, *The Liveliest Art*, (New York: New American Library, 1957).
- Kenneth Macgowan, *Behind the Screen*, (New York: Delta, 1965).
- Paul Rotha and Richard Griffith, *The Film Till Now*, (1930; London: Spring Book, 1967).

III. Grup (1971-1973)

- Gerald Mast, *A Short History of the Movies*, (New York: Pegasus, 1971).
- Alan Casty, *Development of The Film*, (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973).
- David Robinson, *The History of World Cinema*, (New York: Stein and Day, 1973).

Lyons'un özellikle ilk grupta söz ettiği sinema tarihlerinin ortak özelliği, özel olarak belirlenmiş metinler olmamalarına karşın, onlardan yapılan alıntılarının, yaygın bir biçimde dönemin seçkilerinde (antolojilerinde) kullanılmaları ve kendilerinden daha sonra gelen sinema tarihçilerini yönlendirmiş olmalarıdır (Lyons, 1974, s. 267). Bir anlamda, ortaya konan çalışmalar birbirinin tekrarı olarak düşünülebilir.

Devinim içerisinde bulunduğu ayırdına varılan sinema tarihyazımı, 1974'teki FIAF Konferansı'nda kapsamlı bir biçimde ele alınır. Konferansın notlarından, sinema tarihyazımında kullanılabilecek yöntemlere ilişkin görüşlerin, 1972 yılında Bükreş'te Romanyalı tarihçilerle gerçekleştirilen ilk toplantıda ele alınmaya başlandığı öğrenilmektedir (Bowser, 1974/1975, s. 1). Amerika, Belçika, Almanya, Kanada, Romanya, Avusturya, İngiltere, (eski) Yugoslavya, Danimarka, Brezilya ve Rusya'dan gelen katılımcılarla 1974'te Montreal'de üçüncüsü düzenlenen 'Symposium on the Methodology of Film History'de (Film Tarihi Yöntemleri Sempozyumu) ise hem akademisyenler, hem sinema tarihçileri, hem de film arşivlerinin sorumluları bulunmaktadır.

Sempozyumda özellikle, sinema tarihinin, diğer tüm tarihler gibi, bulunulan yer, zaman ve bakış açısına göre, daima yeniden yazılabileceği vurgulanmaktadır. İzlenen ama ardından unutulmuş filmler, bazen yeni bir güçle tekrar konuşur/konuşulabilir. Amerika film arşivciliğinin öncülerinden Iris Barry'nin vurguladığı gibi, 'değişen filmler değil, bizleriz' (Bowser, 1974/1975, s. 2).

1974 FIAF Konferansı'nda yapılan tartışmalarda, tek tek ülkelerin sinema tarihyazımı için yöntem arayışından çok, bütünsel sinema tarihyazımı yöntem(ler)inin bulunmasına çalışılmaktadır. Başlangıçta, tanık konumundaki filmlerin (Lumière Kardeşler'in çektiği *Trenin İstasyona Girişi*, *Bahçıvan*, *Bebeğin Kahvaltısı* vb. filmlerden), *neden* ve *nasıl* daha karmaşık bir anlatı yapısına (Pastrone'un *Cabiria* filmine) evrildiğinin çözümlenmesi gibi konular üzerine düşünülmesi; bu süreci anlayabilmek için de 19. yüzyıl natüralizminin, 18. yüzyıl fütürizminin, ucuz roman ve sahne melodramlarının sinema üzerindeki etkilerinin de bilinmesi gerektiğine dikkat çekilmiştir (Perry, 1974/1975, s. 25-36).

Sinema tarihyazım yöntemi ve film arşivciliği üzerine tartışmaların gerçekleştirildiği 1974 FIAF sempozyumdan bir yıl sonra, 1975 yazından itibaren, Lacancı ve psikanalitik anlayışa dayalı film çözümlerinin gündeme gelmesine önderlik eden *Screen* dergisindeki yazılarla, sinema çalışmalarındaki yaklaşım farklılığı giderek belirginleşmektedir. İngiltere'de resmi belgeler, elyazmaları, söyleşiler, kâr-zarar hesapları, stüdyo reklam dökümleri temel alınmaya başlanmıştır (Harper, 2004, s. 447). Söz konusu yeni yaklaşımla, 1980'lerde yeni sinema tarihyazımları ortaya konulacaktır. Sinema çalışmalarında, 1970'ler kuram yıllarıyken; 1980'ler tarih yılları olmuştur (Buscombe, 1991, s. 1).

Sinema çalışmaları 1970'li yıllarda, her ne kadar, artık, bilimsel bir çalışma alanı içinde değerlendirilse de dilbilim, sosyoloji, psikoloji gibi diğer disiplinlerin yanında çok küçük bir yer edinmektedir. Dili, salt bir nesne olarak algılayarak incelemek yerine, insan ve toplumların çeşitli yaşam öğelerini yansıtan bir ayna gibi gören 'yeni dilbilim'; dilbilimin bir alt disiplini niteliğinde 1950'lerde ve 60'larda gündeme gelen toplumdilbilim; dilbilim ve psikoanaliz arasında kurduğu ilişkiyle psikanalizde özgün bir yer edinen Lacan'ın görüşleri ve onun çalışmalarının temelini yaratan Freud'un savlarıyla genel anlamda psikanaliz; Propp'un 'Masalın Morfolojisi'nden hareketle, metinsel çözümlerinde kullanılan 'anlatı (narratif) çizelgesi'yle yapısalci çalışmalar; 'auteur' kuram temelli çalışmalar ve diğerleri, 'film dilinin bilimsel açıdan ele alınmasını sağladıysa' (Buscombe, 1991, s. 1) da 1970'li yıllardaki egemen diğer disiplinlerdeki tüm bu kuramsal gelişmelerin sinemaya yansımalarının 'film çalışmalarının ilk nesnesi konumundaki filmin kendisine tam bir bakışın çok geç kalmasına yol açtığı' (Buscombe 1991, 1) da göz önünde bulundurulmalıdır.

Bir teori on yılı olarak görülebilecek 1970'lerde, tarih alanındaki dönüşümler, sinema tarihyazımını da etkilemiştir. Geçmiş bilebilme sürecinde sözlü, yazılı, görsel verilerin toplanmasının ardından gelen, verilerin kaydedilmesi, anlatılması, gelecek kuşaklara aktarılması aşamasını da kapsayan 'tarihyazımında, E.H. Carr'ın vurguladığı gibi, 'insan' etkisinin farkındalığının yansımaları, birçok tarihyazımı türünde olduğu gibi, sinema tarihyazımı için de geçerlidir.

Yalnızca 'dışarı'ya değil; 'geri'ye bakma gereksinimi de duymaya başlayan sinema için, tarihyazımı alanında başlangıçta bir anahtar işlevi gören ekonomik etkenler nedeniyle Marksist yaklaşımın yoğunlukla kullanılması kaçınılmazdır. Diğer taraftan, sinema yaygınlaşmaya başlamış, böylelikle, bütünsel bir sinema tarihinin koşullarından çok, bunun ne kadar gerçekleştirilebileceği konusuna kuşkuyla yaklaşarak, ayrı ayrı ülke sinema

tarihlerinin yazıldığı, özellikle Amerika'nın ve İngiltere'nin kendine özgü sinema tarihyazımı yöntemlerini kurduğu gözlemlenmektedir.

II. II. Sinema Tarihyazımında İkinci Aşama: Nasıl, Neden?

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

Film tarihi, ikinci aşamaya ulaşmıştır: *kim, ne, nerede ve ne zaman* sorularından *nasıl ve neden* sorularına; gerçekleri *saptamaktan*, gerçekleri *açıklamaya* geçtik (Altman, 1977, s. 1).

Altman, sözünü ettiği değişim sürecinde, Amerikan sinema tarihinin, her birinin kendi konusu ve yöntemi olan, sinema yapım ve dağıtımıyla ilgili farklı bir varsayıma dayanan, kendi değerlendirmesi, kendi kanonu, kendi dönemlendirmesi olan okullara ayrıldığını belirtmektedir (Altman, 1977, s. 1-2). Altman'a göre sinema tarihi yazmak, filmle ilgili olaylar arasında bir *tutarlılık teorisi* kurmaktır (Altman, 1977, s. 2).

Amerika ve Dünya sinema tarihi için yaygın olarak benimsenen 'sessiz sinema', 'klasik ses' ve 'modern ses' (Altman, 1977, s. 23) olmak üzere, üç temel dönemlendirmeden söz ederek, var olan dönemlendirmelerde başlangıç, geçiş ve bitiş yıllarının ölçütünün ne olduğuna ilişkin birçok soru sıralayarak, sunduğu dönemlendirmenin de, şimdiye değin kullanılan diğer dönemlendirmelerin de yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini düşünen Altman, tarihyazımında 'dönemlendirme' konusuna dikkat çeker:

İki film tarihçisi, tek bir dönemlendirme üzerine görüşbirliğinde olmayacak(tır) ve benim sunduğum dönemlendirme de daha sonra sunulacak olanlar da sadece kişiseldir (Altman, 1977, s. 23).

Özellikle William K. Everson'un 'American Silent Film' (Amerikan Sessiz Filmi) ile Roy Armes'in 'A Critical History of British Cinema' (İngiliz Sinemasının Eleştirel Bir Tarihi) çalışmaları 1978'de yayımlandıktan sonra, sinema tarihyazımının meta-tarih olarak ortaya konulması üzerine çeşitli yazılar, 1979'da Film Reader dergisinde yayınlanır. Sayının editörü, 1980'lerde, sinema tarihyazımı üzerine daha yoğunlaşan Edward Buscombe, Everson'un çalışmasında "*Stronheim'in 'Foolish Wives'ı (Aptal Karılar) "ağızda ekşi bir tat bırakır" ya da "Sessiz ve sesli film arasındaki fark, resim ve fotoğraf arasındaki fark gibidir."* benzeri, 'ne anlama geldiği' anlaşılabilen ifadeler bulunmasına karşın, bu tür çalışmaların akademik bir yayınevi tarafından basılmasına, 'uzmanlarca' desteklenmesine, biraz da şaşkınlıkla dikkat çeker (Buscombe, 1979, s. 11).

1979'da Edward Branigan, sinema tarihyazımında dört ayrı bakış açısı belirler: 'filmin serüveni, filmin teknolojisi, filmin endüstriyel yönetimi, filmin ideolojisi' (Branigan, 1979, s.17). Saydığı yaklaşımları temsil eden çalışmalar olarak Terry Ramsay'e'nin 1926'da yayımlanan 'A Million and One Nights'ı; Patrick Ogle'nin 1972'de

Screen dergisinde yayımlanan ‘Technological and Aesthetic Upon the Development of Deep Focus Cinematography in the United States’ başlıklı makalesini; 1970’lerin ikinci yarısındaki birçok çalışmasına gönderme yaparak J. Douglas Gomery’nin yaklaşımını ve Jean-Louis Comolli’nin çalışmalarını incelemiş ve özelliklerini karşılaştırmalı bir biçimde, tablo üzerinde göstermiştir:

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

Şekil 1. Dört tip tarihsel araştırmanın olası bir karşılaştırması (Branigan, 1979, s. 17)

Branigan da biricik, tek, gerçek, bir tarihyazımı olamayacağını altını çizer. Comolli’ye daha çok yer verildiği görülen çalışmada, bu ayrıcalığın nedeni, Comolli’nin her aşamada, yöntemini açıklamasıdır (Branigan, 1979, s. 30).

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

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

olmak üzere, üç temel başlık altında kümelendiği düşünülmektedir (Allen and Gomery, 1985, s. 4).

Sinema tarihyazımı çalışmalarında 1980’li yıllara ulaşıldığında, ‘bütünsel sinema tarihi’nin bir mit olduğundan söz edilmektedir (Straw, 1980, s. 8-16).

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

Film tarihinin felsefi temelleri nedir? Diğer deyişle, kurallar, yöntemler, araştırma ölçütleri ve sinemanın geçmişi araştırma sürecinde esinlenen ilkeler nelerdir?

(...)

Entelektüel bir disiplin olarak, sinema tarihine bakışınız nedir? (Usai, 1994, s. 3-4).

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

Kendisini 'film ve sinema ile uğraşan bir tarihçi' olarak gören Michéle Lagny'e göre, 'sinemanın estetik tarihi, aslında onun biçimsel tarihidir ve film kuramı, son yıllarda bununla çok az ilgilenmiştir' (Kessler, 1996, s. 5). Sinema tarihyazımına, izleyici açısından da yorumlar getiren ve bu anlamdaki tarihyazımını 'kurumsal tarih' olarak niteleyen Lagny, '... sinema tarihi, filmler olmadan incelenemez!' (Kessler, 1996, s. 8, 5) diyerek kaynak sorununun da altını çizer.

Daha önce James Card, Timothy J. Lyons, Charles Altman vd. tarafından ele alınıp incelenen Gram, Ramsaye, Mitry, Sadoul, Knight ve Mast tarafından yazılan sinema tarihleri üzerine yapılan araştırmalarla belirlenen sinema tarihyazımı, 'klasik/geleneksel' sinema tarihyazımı sınıfında değerlendirilmiştir (Kusters, 1996, s. 41-60).

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

Klasik	Revizyonist
makro-tarih	mikro-tarih
doğrusal-ilerlemeci zaman (tarihsel akış tasarımı)	doğrusal-ilerlemeci olmayan zaman anlayışı
epik anlatı	epik değil, anlatı değil
'Great Man Theory'	tarihsel bağlamda birey (kaynak sorunu) (Kuster, 1996, s. 41-60).

Kuşkusuz, sinema tarihyazımında klasik / geleneksel yapıyı sergileyen çalışmalar, gelecekte de algılanacaktır. Sinema tarihyazımı, sadece filmler izlenerek yetinilecek bir alan olmaktan çıkmıştır ve filmlerden daha fazlasını kapsamaktadır.

Kusters ve Allen'ın belirttiği üzere, ilk sinema tarihçilerinin filmleri doğrudan izlemeyen bağımlı ya da bağımsız gazeteciler, iş adamları ya da film yapımcıları olması; yayınların hedef kitlesinin akademik okurlar olmaması nedeniyle, sinema tarihi içeriklerinin büyük bölümü 'gösteri dünyası'nın anlatılarından, 'büyük adamlar'ın eylemlerini alkışlayan başarı öykülerinden meydana gelmiştir. Dolayısıyla, sinema tarihyazımının ilk dönemi, çoğu artık hiç incelenmeyen anekdot ve iddialardan oluşan bir dizidir (Kusters, 1996, s. 48).

III. Yeni Sinema Tarihyazımı

2003'te John Sundholm'un, sinema tarihyazımı konusundaki farklı bir yaklaşımı dikkat çeker. Sundholm, 'film çalışmalarında filmin, öncelikle ve sadece 'bir anlatı makinesi' olmadığına sıkça unutulduğu'nu vurgular (Sundholm, 2003, s. 107) ve kültürel bağlamda roman-anlatı-film arasındaki ilişki üzerine yoğunlaşır. Bu dizge doğrultusunda Raymond Williams'ın kültürel açıklamaları, Walter Benjamin'in 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction' (Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri) makalesindeki savları, kültürel tarih çalışmalarının, kitle iletişim araçlarının genel tarihyazımı ile olan ilişkisi, sinema tarihyazımını da kapsayarak öne çıkarılmaktadır. Sinema tarihyazımı, bir anlamda medya tarihyazımının bir alt başlığı olarak da düşünülebilir yaklaşımı akla gelmektedir ki artık sinema tarihyazımının başlangıçtakinden çok ileri ve karmaşık bir noktada olduğu yadsınamaz görünmektedir.

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

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

Söz konusu dönüşümün etkisiyle, yeni iletişim araçları, daha kolay erişilebilir olmalarıyla sinema tarihyazımını da doğrudan etkilemektedir. Hemen yanımızda bulunan video mağazalarından elde edilebilecek film kanonları, uydular aracılığıyla evlere kadar kolayca girmekte, internet ağlarıyla Hollywood'un ve birçok farklı ülkelerin filmleri elde edilebilmektedir. Dolayısıyla, sinema tarihçilerinin ve film arşivcilerinin kaynakları, selüloid filmde sayısal ortama aktarılabilen görsel-işitsel araçlara dönüşmüştür. Catherine Russel bu noktada, Benjamin'in sanat eserinin 'aura'sıyla ilgili düşüncelerini de hatırlatarak, sinema tarihçilerinin çalışma nesnelerinin farklılaşmasının da altını çizmektedir (Russel, 2004, s. 83).

Sinema tarihyazımında, başlangıçta yeterli bir çalışma nesnesi olarak kabul edilen filmler ve onların kopyaları, gelinen noktada hem şekil değiştirmiş hem de çeşitlilik kazanmıştır. Yeni sinema tarihyazımı için, sadece filmlere ulaşmak yeterli görünmemektedir. Filmlere ilişkin yapım, tanıtım, işletim, dağıtım, gösterim vd. belgelerinin de toplanması, korunması, bir arada bulundurulması, kolaylıkla erişilebilir kılınması, aynı zamanda arşivcilik konusuna yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Bu anlamda arşiv kaynaklarının, elektronik çağda dönüşen kaydedilme, saklanma, kullanılma ve korunma biçimleriyle de ilgili psikanalitik bir yaklaşım olan, Derrida'nın 'mal d'archive/archive fever' (Derrida, 1995, s. 9-63) kavramı ile Elsaesser'in vurguladığı üzere, 'Kişisel bir kütüphane mi bir iş kartı mı, 24 saat açık bir mağaza mı yoksa bir ansiklopedi mi?' (Elsaesser, 2004, s. 115) olduğu sorgulanabilecek 'Bir web-sayfası, gerçekten nedir?' sorusuna verilecek yanıt önemlidir.

Charles Musser, özellikle erken dönem sinema tarihindeki 'ilk kesme' gibi, kurgusal uygulamalar üzerine yoğunlaşan, sinema tarihi çalışmalarında beş temel sürece dikkat çeker (Musser, 2004, s. 102-106):

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

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

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

Erken sinema dönemi çalışmalarının, yazılan çeşitli tarihler hakkında sorgulama gerektirmesi: Filmlerin ve üretim süreçleriyle ilgili bilgilerin, diğer tarih türleri için de en önemli kaynak olduğunun düşünülmesi

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

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

Öncelikle, araştırmacıların, sinema tarihini (yalnızca) *film* tarihi olarak düşünmeyi bırakmaya ve daha çok, *media* tarihi hakkında düşünmeye başlamaları gerekir. (...) İyi bir tarihçi, 1880'deki tiyatral dönüşümleri, 1917'deki amatör radyo yayını, 1920'deki vodvil oyuncularını, her alandaki yayın türlerini ve 1950'lerdeki çok sat(ıl)an romanları tartışacak yeterliğe sahip olmalıdır. İkinci olarak, kasıtlı amnezi, bize yardım etmez. (...) İnsanların sadece on-line bibliyografilere değil, *Film Alanyazın Dizini'*ne başvurmaları gerekmektedir.

Üçüncü olarak bazı durumlarda, çeşitli kuramsal yaklaşımların karşılaştırmaları, araştırmayı geliştirecektir. Bazen kuram, çağdaş tarihsel çalışmayı göz ardı ediyor görünür. Bu, 'büyük kuram' (büyük anlatılar) korkusuyla olabilir. Ancak, en kötüsü, hiç kuram olmamasıdır (Staiger, 2004, s. 127-128).

Tarihyazımında sıkça vurgulanan, farklı soruların farklı yöntemler gerektirdiği düşüncesini Steven J. Ross, 'film tarihi yazmak için en iyi tek bir yol yoktur' (Ross, 2004, s. 130) diyerek yinelemektedir. Ross, filmde sadece sunulanlarla değil; aynı zamanda sunulmayanlarla da ilgilenmektedir. Dolayısıyla, ideolojinin filmde işleyişini de ele almaktadır ve sinema tarihinin ilgilenmesi gerektiği dört anahtar kavram sunar: 'metin, içerik, alımlama (izleyici araştırması) ve dil (jargon)' (Ross, 2004, s. 130).

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

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

olarak sıralanabilir.

Yakın dönemde, 'Yeni Film Tarihçileri'nin (Chapman vd. 2007) çalışmalarıyla artık sinema tarihyazımının ne olduğu, nasıl bir yöntem izlemesi gerektiği, daha net bir biçimde ortaya konularak, diğer tarih türleri ile sinema tarihi arasındaki benzerlikler ve farklılıklar üzerinde durulmaktadır:

Sinema tarihi, hem diğer tarih türleri gibidir hem de değildir. Tarihsel yapı ve süreçle ilgili olarak benzerdir. Sinema tarihçileri, medyanın kültürel, estetik, teknolojik, kurumsal bağlamına odaklanırlar. Diğer tarih dallarının uzmanları gibi film tarihçileri de Ne? Ne zaman? Nerede? Nasıl? Neden? sorularını yöneltirler. Ancak, sinema tarihi, birincil kaynağı filmlerin kendisi olduğundan, diğer tarih türlerinden farklıdır, biriciktir (unique) (Chapman vd. 2007, s. 1).

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

Tarihsel bilginin boyutları ve doğası sürekli bir akış içindedir. Yeni kaynakların gün ışığına çıkmasıyla sürekli genişler ve değişir. Kayıp filmler ortaya çıkar, entelektüel gelişmeler yeni boyutlar kazanır (Chapman vd. 2007, s. 2).

1980'lere kadar yalnızca az miktardaki birkaç çalışma disiplininin genel çizgilerini ortaya koyduğunu ve bilimsel sinema tarihlerinin çoğunluğunun son 25 yıl içinde yayınlandığını belirten Yeni Film Tarihçileri, artık alanın IAMHIST (The International Association for Media and History – Uluslararası Medya ve Tarih Derneği) adında, kendi meslek kuruluşunu oluşturmuşlardır (Chapman vd. 2007, s. 2).

Yeni Film Tarihçileri'ne göre, eski ya da geleneksel sinema tarihinde iki temel eğilim vardır: Biri, sinema tarihini sanat formu olarak ele alır. Diğerleri filmleri toplumun aynası ya da yansıtıcısı olarak değerlendirir. İlkine örnek olarak Terry Ramsaye'in A Million and One Night (1926) ve Paul Rotha'nın The Film Till Now (1930) ve son dönemde onlara eklenen David Cook'un A History of Narrative Film (1990) sanat tarihi ile pek çok benzerlik paylaşırlar. Ayrıca, estetik yaklaşımın, yapımların kurumsal ve kültürel bağlamlarına rağmen, yalnızca metne odaklanması, 'filmlerin tarihi olarak film tarihi'ni yaratmıştır (Chapman vd. 2007, s. 3).

İkinci dizge, From Caligari to Hitler (1947) kitabının yazarı Alman sosyolog Siegfried Kracauer'in çalışmalarına borçlu olan, filmleri toplumun aynası ya da bir yansıtıcısı olarak ele alan yaklaşımdır. Filmler, kişisel değil, kolektif üretimlerdir ve izler-kitlenin düşlerinin doyumunu sağlayarak, toplumu diğer kültürel edimlerden daha iyi yansıtmaktadır (Chapman vd. 2007, s. 3).

Yeni Film Tarihçileri, bir yanda 'film çalışmaları', diğer yanda 'sinema tarihi çalışmaları' yürütülürken, aynı konu üzerinde farklı yöntemlerin kullanıldığını vurgulamaktadır. Üniversite düzeyinde, İngiliz Edebiyatı

bölümlerinde auteur kuram, tür, anlatı bağlamında yapısalcılık ve anlambilimin dilbilimsel kuramlarıyla ele alınan film çalışmaları, 1970'lerde filmin anlamını açıklamak için Freud ve Lacan'dan beslenerek psikanalitik yaklaşımı kullanmıştır. Diğer taraftan film tarihi, toplumsal ve politik tarih disiplinlerinin dışında, iki doğrultuda gelişmiştir. Bunlardan ilki, tarihsel filmlerin doğruluğunu ve yanlışlığını çözümlerken; ikincisi bağlamsal çözümlenmelerle ilgilenmiştir (Chapman vd. 2007, s. 4).

Yeni Film Tarihi, yansıtmacılığın ötesine geçerek filmlerle sosyal bağlam arasındaki daha karmaşık alana yerleşme, film yapımının kültürel dinamiklerine daha çok dikkat etme ve yapım sürecinde belirlenen filmlerin içerik ve biçim boyutunun farkındalığı iddiasındadır. İşlem (process) ve aracı (agency), en önde olan kavramlardır: Tarihsel süreçler (ekonomik sınırlılıklar, endüstriyel pratikler, stüdyo yapım stratejileri ve resmi kurumlar, parasal kurullar, sansür gibi dış organlarla ilişkiler) ve kişisel aracı (sanat yönetmeninin, kostümcünün, yönetmenin, yapımcıların, yıldızların, yazarların vb. yaratıcılık ve kültürel yeterlilikleri vd) tarafından belirlenen ve şekillendirilen film metinleri, yapım ve tüketim ilişkilerinin karmaşık yapısı göz önünde bulundurularak ele alınmaya çalışılır. (Chapman vd. 2007, s. 7).

Yeni Film Tarihiçileri'nin ikinci temel özelliği, çalışma kaynaklarına yaklaşımlarıdır. Hem filmsel hem de filmsel olmayan birincil kaynakları, eleştirel anlamda inceleme amacındadırlar. Bu anlamda, özellikle daha önce gözden kaçırılmış ya da göz ardı edilmiş yeni kaynaklar ve malzemeler bulup çıkaran bir arkeologla karşılaştırılabilirler. Olası kaynaklar, anılar, kişisel kâğıtlar, yapım dosyaları, senaryolar, sansür raporları, tanıtım malzemeleri, eleştiri yazıları yanında, fan dergileri ve internetteki tartışma grupları da vardır (Chapman vd. 2007, s. 7).

Üçüncü özellik, filmleri görsel ve ses kalitelerinin de dahil edildiği estetik ve biçimsel özellikleriyle kültürel bir üretim olarak anlamaktır. Eski sinema tarihinde, filmlerin sanki roman gibi, yalnızca birer anlatı olarak okunması, Yeni Film Tarihiçileri için, film okuma yollarından biridir ancak, filmin 'ses'i ve 'görselliği' de değerlendirilmelidir. Sinema tarihçisi, görsel biçim ve ses özelliklerinin tarihsel değerlendirmesini yapabilmek için, tarihsel süreç içerisinde teknolojik gelişim bilgisini de edinmelidir. Sinema tarihçisinin değişiklikleri ve yeni buluşları tanınması, film biçimindeki modalara dikkat etmesi önemlidir (Chapman vd. 2007, s. 8).

Amacımız (sözü edilen filmleri) öne çıkarmak değil. Yeni film tarihi, 'iyi' ve 'kötü' film ayrımı yapmaz. Ne de sadece 'eski' filmleri göz önünde tutma amacındadır. Bu kitap yaklaşımların, yöntemlerin ve kaynakların kullanımını ortaya koymak için düzenlenmiştir ve klasikler kadar çağdaş filmleri de kapsayabilir (Chapman vd 2007, s. 9).

IV. Sinema Tarihyazımının Dönüşümünün Genel Görünümü

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

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

Yapısal-işlevsel paradigmayla 'hikâye anlatmak'tan kaçınıp, problem çözmenin ve sistematik açıklamanın yeğlenmesi gibi; sinema çalışmalarındaki 1970'lerin teori devriminin ardından, 1980'lere gelindiğinde, geleneksel sinema tarihyazımından artık uzaklaşmaya başlanmıştır. Tarihin kendi alanı içindeki önemli dönüşümlerden olan ve tarihsel çalışmanın nesnesini yeniden ele alan Fransız Annales Okulu'nun yaklaşımının etkileri, sinema tarihyazımı üzerinde de görülmektedir. Sinema ile insanlığın yeme-içme alışkanlıkları, cinsellik yaşantıları gibi günlük yaşam deneyimlerinin ilişkisine değinen, izleyiciyi de göz önünde bulunduran araştırmalar yürütülmesinin yanında, ülkelerin kendi toplumsal, kültürel, ekonomik, teknolojik, politik vd. koşullarını da değerlendiren sinema tarihleri yazılmaya başlanmıştır.

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

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

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

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

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

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

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

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

V. Sonuç

Sinema tarihi yazmak için, sadece filmleri gösterim yıllarına göre sıralamanın yeterli olmadığı ve filmleri izlemenin bir ön-koşul olmasına karşın; yeter-koşul olmadığı görülmektedir. Film anlatısı dışında, sinemayı oluşturan diğer öğelere ilişkin verilere sahip olunarak bu bilgilerin tutarlı bir bakışla yazılması; sinema tarihyazımını, 'filmlerin tarihi' olmaktan çıkararak, daha kapsamlı bilgiler sunan bir alana dönüştürebilir.

Sinema tarihyazımının, bir uzmanlık alanı olduğu kabul edilerek, farklı tarihyazım yöntemlerinin bulunması sağlanabilir. Böylece, genelde sinema tarihi; özelde ise Türk sinema tarihi çalışmalarının birbirini tekrar etmelerinden kaçınılabılır.

Sinema tarihyazımı, sinemasal üretimi 'doğrudan etkileyen koşullar olduğu gibi dolaylı olarak etkileyen, 'uzak' gibi durmasına karşın etkili olabilen koşullar'ın (Büker ve Topçu, 2008, s. 23) da göz önünde bulundurulması gereken bir uzmanlık alanıdır.

Sinema tarihyazımında aşama kaydedilebilmesi için sinema tarihçileri, sinema arşivcileri ve akademisyenler birbirleriyle işbirliği içinde çalışmalı ve sinema tarihyazımına ilişkin düşüncelerin yer alabileceği özgül uzmanlık dergilerine sahip olunmalıdır.

Sinema tarihyazımı giderek, medya tarihyazımının bir alt başlığı olarak düşünülebileceği noktasına ulaşılmıştır ki bu anlamda 'medya arkeolojisi' de bir üst başlık olarak düşünülebilir. Bir taraftan sinema tarihyazımı üzerine düşünülürken diğer taraftan 'medya tarihi' televizyon, radyo, internet vd. kitle iletişim araçlarının tarihleri ve onların yazımı da gündeme getirilmelidir. Dolayısıyla, disiplinlerarası bir söylemle, uzmanlararası işbirliğinin sağlanması gerekmektedir.

Sinema tarihyazımına, disiplinlerarası çalışma gerektiren bir uzmanlık alanı olarak bakıldığında ortaya çıkacak her sinema tarihi türü, kendi dönemlendirmesini, kanonunu, yöntemini, biçimini ve dilini yaratacaktır.

Çalışmada, sinema tarihyazımının başlangıcından bugüne kadar yaşanan değişimler ve yapılan çalışmalar derlenerek, bir bütün olarak sunulmuştur. Böylece, sinema tarihyazımının kapsamı ve özellikleri belirlenmeye çalışılmıştır. Çalışmanın sonuç bölümünde, sinema tarihyazımının genel özellikleri göz önünde bulundurulmuş ve konuyla ilgili genel bir değerlendirmeye gidilerek, sinema tarihyazımının çok özneli, çok yöntemli, çok 'tarihli' bir uzmanlık alanı olduğu vurgulanmıştır.

Kaynakça

- AKAY, Ali. (2004). Georges Didi-Huberman ile söyleşi, Georges Didi-Huberman: 'Sanat Tarihi, Şu Tuhaf Disiplin!'. Çev. Serap Öztürk. Sanat Dünyamız Sayı: 91, Bahar, 2004, İstanbul: Yapı Kredi Yay. ss. 27-31.
- ALLEN, Robert C. (1980). Historiography and the Teaching of Film History. *Film and History*. 10(3): 25-131.
- ALLEN, Robert. C. and GOMERY, Douglas. (1985). *Film History Theory and Practise*. McGraw-Hill: New York.
- A, C. F. (1977). Towards a Historiography of American Film. *Cinema Journal*. 16(2): 1-25.
- BARRY, Iris. (1945). Motion Pictures As a Field of Research. *College Art Journal*. 4(4): 206-209.
- BORDWELL, David. (1994). The Power of a Research Tradition: Prospects for Progress in the Study of Film Style. *Film History*. 6(1): 59-79.
- BORDWELL, David and Thompson, Kristin. (2003). *Film History: An Introduction*. McGraw Hill: New York.
- BOWSER, ELLIEN. (1974/75). Introduction. *Cinema Journal*. 14(2): 1-2.
- BRANIGAN, Edward. (1979). The Color and Cinema: Problems in the Writing of History. *Film Reader*. 4: 16-33.
- BUSCOMBE, Edward. (1979). Introduction: Meta-History of Film. *Film Reader*. 4: 11-15.
- BUSCOMBE, Edward. (1991). *Film History in the 1980s. Velvet Light Trap* (not cited).^
- BÜKER, Seçil. (2008). Sinema Tarihine Bakmak Nasıl Bir Tarih? *Sinema Tarih/Kuram/Eleştiri*. (der.: S. Büker-Y.Gürhan Topçu. Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi, 13-23.
- CARD, James. (1950). Problems of Film History. *Hollywood Quarterly*. 4(3): 279-288.
- CARR, Edward Hallet. (2004). *Tarih Nedir*. Çev. Misket Gizem Gürtürk. İletişim Yayınları: İstanbul.
- CHAPMAN, J. Glancy M. and Harper, S. (2007). *The New Film History: Sources, Methods, Approaches*. Palgrave Macmillan.
- DERRIDA, Jacques. (1995). Archive Fever: A Freudian Impression. *Diacritics*. 25(2): 9-63.
- ELSAESSER, Thomas. (2004). The New Film History as Media Archaeology. *Cinemas*. 14(2-3): 76-117.
- HARPER, Sue. (2004). Review Article Film History: Beyond the Archive. *Journal of Contemporary History*. 39(3): 447-454.
- KESSLER, Frank. (1996). Ein Gespräch mit Michèle Lagny, '... man kann keine Filmgeschichte ohne Filme betreiben!'. *Matador*. 6-22.
- KUSTERS, Paul. (1996). New Film History Grundzüge einer neunten Filmgeschichtswissenschaft. *Matador*. 39-60.
- KUYPER, Eric de. (1994). Anyone for an Aesthetic of Film History. *Film History*. 6(1): 100-109.
- LEDOUX, Jacques. (1974/75). Transcript of Discussion. *Cinema Journal*. 14(2): 47-63.
- LYONS, Timothy J. (1972). A Short History of the Movies by Gerald Mast. *Educational Theatre Journal*. 24(1): 101-103.
- LYONS, Timothy J. (1974). Myth, Methodology, and the Movies. *Educational Theatre Journal*. 26(2): 265-272.
- MOTTRAM, Ron. (1974/75). Influences Between National Cinemas: Denmark and United States. *Cinema Journal*. 14(2): 3-10.
- MUSSER, Charles. (2004). Historiographic Method and the Study of Early Cinema. *Cinema Journal*. 44(1): 101-107.

- PERRY, Ted. (1974/75). Formal Strategies as an Index to the Evolution of Film History. *Cinema Journal*. 14(2): 25-36.
- PETRIC, Vlademir. (1974/75). From a Written Film History to a Visual Film History. *Cinema Journal*. 14(2): 20-24.
- ROSS, Steven J. (2004). Jargon and the Crises of Readability: Methodology, Language, and the Future of Film History". *Cinema Journal*. Vol. 44, No. 1, pp. 130-133, Fall.
- RUSSEL, Catherine. (2004).New Media and Film History: Walter Benjamin and the Awakening of Cinema. *Cinema Journal*. 43(3): 81-85.
- SKLAR, Robert. (2004). Does Film History Need a Crises? *Cinema Journal*. 44(1): 134-138.
- SKLAR, Robert. (1990). Oh! Althusser!: Historiography and the Rise of Cinema Studies in Ed. Robert Sklar and Charles Musser, *Resisting Images Essays on Cinema and History*. Temple Univ. Press: Philadelphia.
- STAIGER, Janet. (2004). The Future of the Past. *Cinema Journal*. 44(1): 126-129.
- STRAW, Will. (1980). The Myth of Total Cinema History. *Cine-Tracts*. 3(1): 8-16.
- SUNDHOLM, John. (2003). Narrative Machines, or, from 'Bottom to Top'. *Nordikom Review*. Nordic Information Center for Media Communication Research. 24(1): 107-114.
- USAI, Paolo Cherchi. (1994). Editorial: The Philosophy of Film History. *Film History*. 6(1): 3-5.