

Türkiye’de Sinema Tarihyazımının Gelişim Süreci

Barış SAYDAM*

Giriş

Türkiye’de sinemayla ilgili bilinen ilk eser, 1927’de İzmir Türk Ocağı tarafından yayımlanan ve Ahmet Hikmet Müftüoğlu’nun Alexis Sluys’den çevirdiği *Mektep ve Sinema*’dır.¹ İlk geniş çaplı sinema tarihi çalışması ise Sedat Simavi’nin 1931 yılında basılan *Sesli, Sessiz ve Renkli Sinema* başlıklı kitabıdır. Simavi kitabının girişinde, ortaya çıkan eserin “halka sinema hakkında mücmel ve muhtasar bir malûmat vermekten” başka bir iddiası olmadığını belirtir.² Kitapta Türk sinemasıyla ilgili herhangi bir bölüm olmayıp, genel hatlarıyla sinemanın icadı, teknolojik açıdan aygıtın gelişimi anlatılmaktadır. Son bölümde de yönetmen ve yıldızlarla ilgili çeşitli bilgiler paylaşılır. Kitap, Simavi’nin kaleme aldığı orijinal bir eser değil, Hatchet’in kitabının Fransızcadan özetlenerek çevrilmiş halidir.

1933 yılında Hilmi Adnan Malik’in *Türkiye’de Sinema ve Tesirleri* isimli eseri yayımlanır. Eserinin ilk bölümünde “Sinemanın Tarihçesi” başlığının altında, “Umumi” ve “Türkiye’de Sinema” olmak üzere genel sinema tarihinin yanı sıra Türkiye’deki sinema tarihiyle ilgili de bilgi verilir. Malik’in kitabındaki bilgiler genel olarak sektörün hacmi ve kabaca faaliyet alanlarıyla ilgilidir. O dönemde faaliyet gösteren firmaların ve dağıtımçıların listeleri, ithalat rakamları gibi veriler

* Doktora Öğrencisi, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi. bar_saydam@hotmail.com, Orcid: 0000-0002-4344-2613.

1 M. Bülent Varlık, “Türkiye’de Sinema ve Tesirleri Üzerine Notlar”, *Kebikeç*, 2009, sy. 28, s. 215. Kitabın yeni baskısı için bkz. Alexis Sluys, *Mektep ve Sinema*, çev. Ahmed Hikmet Müftüoğlu, haz. Ayşe Yılmaz, İstanbul: Bilim ve Sanat Vakfı Yayınları, 2019.

2 Sedat Simavi, *Sesli, Sessiz ve Renkli Sinema*, İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1931, s. 4.

bulunur. Nitekim sonraki bölümlerde de sinemaların sayısı, sinemaya gidenler ve sinemanın insanlar üzerindeki etkilerine dair pedagojik bilgiler ve anketler vardır. Kitabın genel yaklaşımı ve üslubu, Malik'in Cumhuriyet dönemindeki Kemalist tarihyazımının ve tarihin eğitimde hangi biçimde konumlandırıldığına dair paralellikler taşır: Sinema da tarih bilincini geliştirmek, muasır bir medeniyet seviyesine ulaşmak için kullanılması gereken temel araçlardan biri olarak görülür.

Malik'in çalışması aynı zamanda Amerika Büyükelçiliği'nin ikinci kâtibi Eugene M. Hinkle'in imzasını taşıyan 1 Temmuz 1933 tarihli "The Motion Picture in Modern Turkey" başlıklı raporla da benzerlikler gösterir. Hinkle 1933 tarihli raporunda, Türkiye'deki sinema sektörüyle ilgili Malik'in paylaştığı istatistikî rakamları paylaşır ve Türkiye'deki sinema üzerinde özellikle Alman ve Rus sineması etkisinin altını çizer. Hinkle'in metni bir siyasetçinin bakışıyla sektörel ortamı resmetmek, Rus etkisinin kültürel alandaki izleri üzerine Amerika'yı uyarmak amacıyla kaleme alınır. Ancak ilgi çekici nokta, Malik'in eserindeki bilgilerle koşut bilgiler içermesidir. Rıfat Bali, bu durumla ilgili olarak Malik'in "intihal" yapmış ya da Hinkle'la birlikte bir saha araştırmasına girişmiş olabileceğini iddia eder.³ Bülent Varlık da Malik'in eserinin, Hinkle'in raporunun özeti olduğuna şüphe olmadığını belirtir.⁴ Ayrıca 1932 yılında Malik'in Amerikan Sefareti'nde çalıştığına dair bilgilerin olduğunu, 1936'da Malik'in *Revolutionary Turkey* adlı bir kitap yayımladığını ve kitabın önsözünü de 1933-1936 yıllarında Ankara'da görev yapan ABD Büyükelçisi Robert Peet Skinner'ın yazdığını ekler.⁵ Bu bilgiler ışığında, Malik'in Sefaret'te görev aldığını ve Hinkle'in raporuna katkı sunarak daha sonra da eserinde raporun özetine yer verdiğini söylemek mümkündür. Bununla birlikte Malik bu eserinde, çeşitli mecmua ve gazetelerde kısmî ve dağınık olarak zaman zaman verilen bilgileri, ilk defa (Hinkle'in raporunun genele açık olmadığını düşündüğümüzde) toplu bir şekilde vererek dönemin genel ticarî hacmini ortaya koymuş ve sinemanın ekonomik boyutuna da değinmiştir.

Sinema tarihi kitapları arasında çok fazla ismi zikredilmemekle birlikte, Nijat Özön'ün ilk okuduğu sinema kitaplarından biri olduğunu söylediği⁶, 1934 basımı mühendis Nüvit Osman'ın kaleme aldığı *Fen Dünyası ve Biz: Işıktan Doğanlar* başlıklı kitabın bir bölümünde de sinema tarihi üzerine bilgiler mevcuttur. "Fotoğraf", "Renkli Fotoğraf", "Sinema", "Renkli Film", "Sesli Film" ve "Plastik Film" vb. başlıklardan oluşan kitabın önsözünde Osman şunları yazar:

Biz burada fotoğrafın dünyaya gelişinden başlayarak onu bugünkü tekâmülüne kadar takip etmekle kalmıyor, aynı zamanda fotoğrafla iştiraki

3 Aktaran Varlık, "Türkiye'de Sinema ve Tesirleri Üzerine Notlar", s. 221.

4 Varlık, "Türkiye'de Sinema ve Tesirleri Üzerine Notlar", s. 221.

5 Varlık, "Türkiye'de Sinema ve Tesirleri Üzerine Notlar", s. 222.

6 Emrah Doğan, "Türk Sinema Tarihyazımı: Nijat Özön", Yüksek Lisans tezi, Ankara Üniversitesi, 2009, s. 171.

olan sinema, sesli film, resimli telgraf, klişecilik gibi bugün herkesin bilmesi lâzım gelen şeyleri bir kül halinde toplamış bulunuyoruz. (...) Bunu okuyanlar şimdiye kadar bilmediklerinin ne olduğunu öğrenecekler ve mektepteki fizik dersinin amelî sahadaki manasını bütün inceliğiyle yakından anlayacaklardır. Bizim de gayemiz budur.⁷

Osman’ın kitabı fotoğrafın ortaya çıkışı, gelişimi ve özellikleriyle başlayarak hareketli görüntünün tarihçesi ve gelişimiyle devam eder. Amacı, bu alandaki boşluğu doldurmak ve okurlara teknik gelişim hakkında malumat vermektir.

Sinema tarihi alanındaki bu öncül çalışmalar genellikle teknik olarak fotoğraftan sinemaya geçiş sürecini, “yeni icadın” özelliklerini, kullanım şartlarını, gelişimini konu alan ve bilgilendirme amacıyla çevrilen eserlerdir. Tarih, edebiyat ve tiyatro alanında olduğu gibi bu alanda da yapılan tercüme çalışmalarında Fransızca’nın etkisi vardır. Hatchet’in sinema tarihi, ilk dönem Türkçeye tercüme edilen, basılan ve çeşitli dergi ve gazetelerde bölümleri çevrilerek yayınlanan temel bir eser halini almıştır.

Türk sinema tarihi çalışmaları bağlamında zikredilebilecek ilk “kapsamlı” yayın ise, Mehmet Rakım Çalapala’nın Yerli Film Yapanlar Cemiyeti adına çıkartılan, yirmi altı sayfadan oluşan ve büyük çoğunluğu şirketlerin reklâmlarını içeren 1946 tarihli *Filmlerimiz* isimli yayınıdır. Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi’nden mezun olan Çalapala, uzun süre gazetecilik yaptıktan sonra bir dönem Osmanlı Bankası’nda çalışır. Ancak bankadan ayrılır ve 1936 yılında Türkiye Yayınevi’nde çalışmaya başlar. Burada *Yavrutürk* ve *Çocuk Haftası* gibi dergileri yönetir. 1951’de Atlas Yayınevi’ni kurar. Çok sayıda ders kitabı ve öykü kitabı kaleme alır. Çalapala’nın *Filmlerimiz* başlıklı eseri, sinemanın doğuşundan Türkiye’ye gelişini, Beyoğlu’nda yapılan ilk halka açık gösterimleri, bu gösterimlerin nasıl genişlediğini, ilk Türk sinemacılarını ve filmlerini ele alır. Son bölümde de Türkiye’de faal olarak çalışan ve aynı zamanda Yerli Film Yapanlar Cemiyeti’ne de üye olan film şirketlerinin tarihçeleri ve reklâmları bulunur. Çalapala’nın kitabı, sinemanın Osmanlı topraklarına girişi, askeriye tarafından ilk yerli üretimlerin başlaması ve ilk film denemelerini içermesi açısından önemlidir. Ancak kitaptaki bilgilerin hiçbirinde herhangi bir kaynak belirtilmemiş, olaylar yazarın kişisel gözlem ve anıları gibi aktarılmıştır. Çalapala sinemanın Osmanlı’ya girişini şu şekilde anlatır:

Yenizamanların birçok icatları memleketimize bulunuşlarından pek çok sonra gelebildiği halde, sinema, çabucak sınırlarımızdan içeri girivermiştir. Düşünün, matbaacılık bize Avrupa’dan 286 yıl sonra gelmişti. Halbuki sinema, icadının hemen ikinci yılında İstanbul’a gelmiş. O zaman düşünmüşler, taşınmışlar, ‘sinematograf’a Türkçe bir ad bulmağa çalışmışlar:

7 Nüvit Osman, *Fen Dünyası ve Biz: Işıktan Doğanlar*, İstanbul, 1934, s. 5.

'canlı fotoğraf' demişler. Sinemayı ilkönce bir Fransız ressam memlekete sokmuştu. Didon sakallı bir Fransız ressam.⁸

Çalapala metin boyunca kendisini anlatıcı olarak her şeyi takip eden, her şeyin içerisinde yer almış bir göz gibi konumlandırır. Muhtemeldir ki, Yerli Film Yapanlar Cemiyeti içerisinde bulunan ve Türkiye'deki ilk filmcilik çalışmalarına fiilen katkısı bulunan kişilerin anlattıkları, onlarla yaptığı mülakatlar Çalapala'nın anlatımında etki sahibidir. Bununla birlikte Çalapala Türk sinema tarihiyle ilgili bir kronolojik seyir takip eder. Sinemanın doğuşuyla başlayarak gelişen süreç hakkında bir ön taslak oluşturur ki daha sonraki sinema tarihi kitapları da Çalapala'nın genel kronolojisini takip edecektir. Söz gelimi ilk Türk sinema operatörü tabiri ve bu kişinin Fuat Uzkınay oluşu, Uzkınay'ın ilk çevirdiği filmin de *Ayastefanostaki Rus Abidesinin Yıkılışı* olduğu bilgisi ilk defa Çalapala'nın kitabında belirtilir. Bu yönüyle *Filmlerimiz*, ilerleyen yıllarda Türk sinema tarihi bağlamında yapılan tartışmaların da kaynağını teşkil edecektir.

1953 yılında dönemin popüler magazin dergilerinden *Yıldız*'da Nurullah Tilgen'in "Türk Filmciliği Dünden Bugüne (1914-1953)" başlığıyla kaleme aldığı bir yazı dizisi Çalapala'dan sonra ikinci geniş çaplı Türk sinema tarihi anlatısı olur. 1956 yılında Tilgen, yazısını biraz daha genişleterek *Yeni Yıldız* dergisinde tefrika eder. Tilgen'in makalesi, doğrudan sinemanın Osmanlı topraklarına girişle başlar. Çalapala'nın kronolojisi aynı şekilde Tilgen'in makalesinde de devam eder. Çalapala gibi Tilgen de olayları kendisi gözlemlemiş gibi aktarır; kronolojik olarak olayları birbirinin peşi sıra anlatmaya koyulur. Herhangi bir dipnot, bir atıf verme kaygısı yoktur. Ancak Tilgen'in makalesi Çalapala'ya göre çok daha odaklı, olayların aktarımlarının dizilmesindeki titizlik ve bağlantılar dikkate alındığında bir tarih inşası amacı güttüğü hissedilen, belirli noktalara (ilk Türk filmi, ilk Türk yapım şirketi, Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin sinema alanında kurucu rolü vb.) vurgu yapan bir yapıya sahiptir. Fuat Uzkınay'ın çektiği *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı*'nin ilk film olduğunu belirten Çalapala'ya ek olarak Tilgen bu konuda daha detaylı bilgiler verir:

14 Kasım 1914 tarihine rastlayan Cumartesi günü saat 9.30'da âbide askeri kuvvetlerimiz tarafından yıkılmağa, Fuat bey de bu ameliyeyi 150 metre geriden filme tesbite başladı. Pek sağlam yapılmış olan bu âbidenin yıkılması için Hamidiye krovazörümüz denizden top ateşine tuttu. Fakat hiçbir netice elde edilemedi. Nihayet Ferit Bey adlı bir istihkâm taburu kumandanımızın tavsiyesi ile âbidenin kısım kısım dinamitle parçalanmasına karar verildi. Bu şekilde yıkılma işi üç ay sürmüş ve Fuat Bey de

8 Rakım Çalapala, *Filmlerimiz*, İstanbul: Yerli Film Yapanlar Cemiyeti Yayınları, 1946, s. 4.

300 metre uzunluğunda olarak filme tesbit etmiştir. İşte bizde ilk aktüalite film budur.⁹

Tilgen’in kaynak belirtmeksizin detaylandırdığı olayı ve Türk sinema tarihinin ilklerine yaptığı atıfların 1950’li yıllarda milliyetçilik söyleminin öne çıktığı, her alanda yeniden köklere dönüşün yaşandığı, kurucuların/ilklerin arandığı yıllara denk gelmesi ise bir tesadüf değildir. O tarihe kadar sinema tarihçiliği içerisinde olmayan Tilgen’in, daha öncesinde Çalapala örneğinde olduğu gibi birdenbire Türk sinema tarihi anlatıcılığına soyunması dönemin tarih, dil ve ulus-kimlik inşası anlamındaki tartışmalarıyla örtüşen biçimde bir tarih anlatıcılığı metodu geliştirmeleri bu aşamada bu metinlerin sadece tekil birer metin olmadıklarını, aynı zamanda dönemin ruhunu da üzerlerinde taşıdıklarını ortaya koyar.¹⁰ Cemal Kafadar bu eserleri Osmanlı nesir yazımında alt tür olarak bulunduğunu söylediği “Evveliyat” denilen bir türle bağdaştırır. Bunlar genellikle mecmualar içinde bir iki sayfalık kısa bölümlerden oluşan, “her şeyin ilkini ilk yapan kişi” üzerine kısa birer satırlık bilgilerdir. Kafadar, “Evveliyat” türünün tarihin bir alt türü olmaktan öteye geçmediğini, asıl önemli olanın bağlamı içinde bunları yorumlamak olduğunu ifade eder.¹¹

Sinema tarihi bağlamında ortaya çıkan bu ilk metinlerin dönemin mevcut tarihyazımı metodolojileriyle paralellik kuran bir diğer özelliği ise sinemanın Türk olan kısmını öne çıkarmak; geçmiş milliyet, dil ve din temelli bir bakış açısından inşa etmektir. Sinema, Türkiye’ye Cumhuriyet döneminden önce girmiştir. Osmanlı İmparatorluğu, Cumhuriyet Türkiye’sine göre çok uluslu bir yapıya sahiptir. Ayrıca unutulmaması gereken bir nitelik de Osmanlı bir imparatorluktur, bir ulus devlet değildir. Fatih Altuğ imparatorluk ile ulus devletin yapısını karşılaştırırken, imparatorlukların neyin “içeride” neyin “dışarıda” kalacağına karar veren, kimin “medenî” kimin “barbar” olduğunu incellemeyle işleyen bir zihniyete sahip olduğunu; kanunlar, gelenekler, savaşlar ve kültür yoluyla bu kavramların kapsamlarını belirlemeye ve sınırlarını denetlemeye çalıştıklarından bahseder. Ulus devletler ise imparatorluklara göre “geçirimsiz”dir ve kesin sınırlara sahiptir, imparatorlukların sınırlarındaki geçişlilik ulus devletlerde yoktur. Altuğ, imparatorluğun tanım gereği sınırlarını genişletmek, ekümenik nizamına yeni halkları dâhil etmek istediğini, bunun da dışarıya karşı açıklığı ve sınırların esnekliğini gerektirdiğini söyler. Altuğ’a göre imparatorluk hem yeni insanların dâhil olabileceği hem de

9 Nurullah Tilgen, “Bugüne Kadar Filmciliğimiz”, *Kebikeç*, 2009, sy. 28, s. 115. Nurullah Tilgen’in daha önce iki ayrı yazı olarak kaleme alınan eseri *Kebikeç* dergisinin 28. sayısında tek bir yazı olarak yayımlanmıştır.

10 Bu dönemdeki yerli film ve millilik üzerine tartışmalar için bkz. Emrah Özen, “Sinemamızın Şahsiyet Azabı: Ellili Yıllarda Yerli Film/Türk Film Ayrımı Üzerine Bir Değerlendirme”, *Türkiye’nin 1950’li Yılları*, haz. Mete Kaan Kaynar, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 485-505.

11 Cemal Kafadar, “Sinema ve Tarih”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5*, haz. Deniz Bayraktar, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2006, s. 16.

“asıl” merkezin değerlerine hâle gelmeyecek bir dünya görüşüne ihtiyaç duyar.¹² Bu yüzden de imparatorluklar topraklarında yaşayan tebaaya bir imparatorluk kimliği sunarlar; ancak bu temel kimliğin altındaki alt kimlikler de varlıklarını sürdürmektedir. İmparatorluk altında yaşayan insanlar bugünkü anlamda birer ulus devlet vatandaşı olmaktan uzaktır; dolayısıyla o günün şartları içerisinde yaşayanların birden fazla kimliğe sahip olduklarını ve bu kimlikleri ile imparatorluk sınırları içerisinde yaşadıklarını unutmamak gerekir.

Çalapala ve Tilgen’in inşa ettikleri sinema tarihi anlatısında ise Cumhuriyet’in tarihyazımında sürdürdüğü Osmanlı geçmişiyle yüzleşememe, onu yok sayma ve her şeyi Türk kimliği üzerinden görme zaaflarının devam ettiğini görürüz. İki yazarın eseri de Türk kimliği üzerinden sinema tarihinin Türklerle ilgili kısımlarıyla ilgilenir. Anlatılan sinemanın bu topraklara girişi, gelişimi ve eserlerin yazıldığı tarihe kadar aldıkları yoldan ziyade, Türklerin sinemanın doğuşundan itibaren sinema ile olan münasebetleridir. İlk Türk filmi ve ilk Türk operatörü konularında üretilen söylemler Türklerin savaş sırasındaki kahramanlık anlatılarının bir devamı niteliğindedir. Uzkınay’ın ne kadar zorlu şartlarda ilk filmi kameraya çektiği bahsi, savaş sırasındaki kahramanlık hikâyelerini andırır ve bir mitolojik başlangıç anı yaratma güdüsü ortaya çıkar.

Nijat Özön ise ilk yazılan sinema tarihi çalışmalarından bahsederken, bu eserlerin kaynak göstermediğinden, bilgi edindikleri kişilerin kim olduklarını bilmediğimizden, bilgilerin güvenilirlik sorunu taşıdıklarından ve nihayet *Türk Sineması Tarihi* kitabında bu problemleri olabildiğince gidermeye çalıştığından bahseder.¹³ *Türk Sineması Tarihi* kitabının ilk bölümünde, ilk sinemacılarımızdan Ali Fuat Uzkınay’ın adının 1946’da Çalapala tarafından doğru yazıldığı halde, Tilgen’in 1953’teki yazı dizisinde Fuad Özknay, 1956’daki dizisinde Fuat Uzkınay / F. F. Özknay olarak geçtiğini örnek verir.¹⁴

1960 yılına geldiğimizde ise o tarihe kadar basılmış en geniş çerçeveye sahip olan eser, Zahir Güvemli’nin *Sinema Tarihi* çıkar. Kitabın önsözünde yazar kitabını şu şekilde okuyucusuna anlatır:

Biz, bu küçük kitapla, sinema meraklılarına bu sanatın macerası hakkında bir fikir vermek istedik. Benzerleri içinde en uygun bulduğumuz Georges Sadoul’un *Histoire du Cinéma Mondial* adlı eserinin 1959 basımlısını esas tuttuk. Elbette pek çok aksaklığımız var. Hele Türk sineması bölümünde çok güçlüklerle karşılaştık. 1959 Temmuzunda Haliç’teki depoların yanması birçok belgeyi de yok etti. Nihayet böyle bir özette,

12 Fatih Altuğ, “19. Yüzyıl Osmanlı Edebiyatında İmparatorluk, Medeniyet, Yerlilik, Yabancılık ve Din”, *Tanzimat ve Edebiyat*, Mehmet Fatih Uslu ve Fatih Altuğ (haz.), İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2014, s. 69.

13 Doğan, “Türk Sinema Tarihyazımı: Nijat Özön”, s. 172.

14 Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)*, Ankara: Doruk Yayınları, 2013, s. 20.

gerçeği tam manasıyla dile getirmiş olmak iddiasında da değiliz. Sinemamızın öncülerini burada saygıyla anarız. Birçok hususlarda yardımlarını gördüğümüz Şakir Seden’e; Semih Tuğrul, Çetin Karamanbey gibi genç arkadaşlarımıza da teşekkür ederiz.¹⁵

Güvemli’nin Georges Sadoul’un *Histoire du Cinéma Mondial* kitabının özet diyebileceğimiz çalışma, sinema makinelerinin icadı, işletme ve sanat filmi yapma teşebbüsleri, “Griffith ve Amerikan Sinemasının Doğuşu”, “Avrupa’da Sinema”, “Sinema İlericilik”, “Sesli Filmin Başlaması”, “Belge Filmciliği”, “Savaşın Sonra Avrupa” ve “Amerika, Bugünkü Sinema” gibi belli başlı bölümlerden oluşur. İki yüz altmış dört sayfalık kitabın son otuz üç sayfası ise Türk sinemasına ayrılmıştır. Ancak Türk sinemasıyla ilgili bölümlerde Sadoul’un bakış açısı ve metodolojisi uygulanmadığı gibi çok basmakalıp ifadeler ve tutarsız bir ilerleyiş söz konusudur. Kişi ve stüdyo odaklı bir akış genel olarak bölüme hâkimken, 1950’lerin başlarıyla birlikte dönemin önemli olay ve gelişmeleri de kişilere eklenir. Güvemli, tıpkı Simavi ve Osman gibi Türk sinemaseverlere sinemanın tarihçesi hakkında bilgi vermek amacıyla dönemin en dikkate değer eserlerinden birinin tercümesine soyunmuştur. Ancak iş Türk sineması bölümlerine gelince, kendisinin de ifade ettiği gibi “kaynaklara ulaşmanın zorluğu” nedeniyle bocalar. Sektörden kişilerden yardım almasına rağmen, son bölüm Çalapala ve Tilgen’in anlatılarının gerisinde kalır.

I. Sinema Yazarları

Sedat Simavi, Hilmi Malik, Rakım Çalapala, Nurullah Tilgen ve Zahir Güvemli gibi doğrudan sinema sektörünün içerisinde olmayan isimlerin öncü metinleriyle Türkiye’de başlayan sinema tarihyazıcılığı 1960’larda sinema yazarlarının da katılımıyla birlikte ilerlemeye başlar. Nijat Özön, Ağâh Özgüç, Giovanni Scognamillo ve Burçak Evren gibi sinema yazarları kurucu metinleri takip ederek Türkiye’de sinemacılığın tarihini ve gelişimini aktarmaya çalışır. Bu dönemde yazılan metinlerde sinema yazarlarının yer verdikleri filmleri, eserlerini üretirken yeniden izleyebilecek bir merkez yoktur. Taksim Atatürk Kitaplığı ve Beyazıt Devlet Kütüphanesi dışında kendi kişisel arşivleri üzerinden malzeme ve dokümanlara ulaşarak bir çerçeve çizmeye çalışırlar. Bu yüzden de yazılan metinlerde öznel bir bakış açısı belirginleşirken, diğer taraftan da bütünlük ve derinlik anlamında eksiklikler ortaya çıkar.

A. Nijat Özön

1962 yılında bugün de en çok referans verilen sinema tarihi kitaplarının başında gelen Nijat Özön’ün hazırladığı *Türk Sineması Tarihi* isimli eserin baskısı yapılır. Özön kendisinin de ifade ettiği gibi o dönemde Türkçede yeterli olmayan sinema

¹⁵ Zahir Güvemli, *Sinema Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınevi, 1960, s. 4.

kitaplarından doğan eksikliği Fransızca ve İngilizce olarak bulabildiği kitaplarla doldurmaya çalışır. Bu kitaplar arasında Özön'ü en çok Georges Sadoul etkiler. Sadoul'un ansiklopedik sinema tarihi anlayışı, o dönemdeki diğer meslektaşları gibi Özön'ü de derinden etkilemiş, sinema tarihini nasıl ele alabileceği noktasında ona önemli bir bakış kazandırmıştır. Özön'ün, 1956 yılında çıkardıkları *Sinema* dergisinde; Sadoul'un sinema tarihi anlayışını, sinema tarihçisinin yaşadığı sorunları ve mücadele etmesi gerekenleri konu aldığı makalesini çevirmesi, bu anlamda ona ilerleyen yıllarda yazacağı sinema tarihi çalışması için de ilham vermiş olduğunu düşündürmektedir. Ancak Özön'ün metodolojisini oluşturan tek kişi Sadoul değildir. Babası Mustafa Nihat Özön'ün hazırlamış olduğu *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi* isimli çalışmasında uyguladığı metodoloji de en az Sadoul'unki kadar belirleyici olur. Bunun yanında Özön'ün kütüphanecilik konusundaki eğitimi de metodik ve bilimsel yaklaşımının şekillenmesinde göz ardı edilmemesi gereken faktörlerdendir.

Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi* kitabının girişinde, “Bu Kitabın Öyküsü” başlıklı bölümde kitabın oluşum sürecini detaylı olarak anlatır. 1960 yılının ilk günlerinde “Türk Sinemasının On Yılı (1950-1959)” isimli bir inceleme hazırladığını, bunu da Halit Refiğ'e, onun aracılığıyla da Tuncan Okan ve Lütfi Akad'a verdiğini söyler.¹⁶ Halit Refiğ, önceleri İstanbul Üniversitesi'nin sol eğilimli akademisyenleri tarafından çıkartılması planlanan bir dergide yazıyı yayınlamasını söyler, ancak dergi çıkmayınca yazı genişletilerek bir sinema tarihi kitabı haline alır. Dolayısıyla kitabın önce 1950-1959 arasındaki dönemi yazılır, daha sonra da geriye doğru gidilerek bütünsel bir tarih anlatısına dönüştürülür.

Özön, bir sinema tarihinin filmler üzerine inşa edilmesi gerektiğine inanır. Sinema tarihi yazarken filmleri birincil, diğer dokümanları ise ikincil kaynaklar olarak ayırır. Asıl olan birincil kaynaklar tek tek incelenerek sinema tarihinin yazılmasıdır. Ancak Türkiye'de o tarihte bir film merkezinin olmayışı, Özön'ü izleyebildiği filmler üzerinden giden ve daha çok ikincil kaynaklara dayanan bir sinema tarihi yazmasına neden olur. Kitabında Özön bu durumu şu şekilde anlatır:

Sinema tarihi her şeyden önce filmlere dayanır. Bunun dışında kalan bütün öbür belgeler –irili ufaklı incelemeler, makaleler, eleştirmeler, anılar, senaryolar, tanıtma yazıları, reklamlar, afişler, vb.– ancak yardımcı belgelerdir. Film ise, kolayca bozulmaya, toptan yok olmaya son derece elverişli bir maddedir. İlk çağlardaki ilgisizlik, bundan dolayı birçok sinema eserinin bir daha geri dönmemesine ortadan kaybolmasına yol açmıştır. Böyle bir durumda, sinema tarihçisi ister istemez ikinci elden belgelere başvurmak zorundadır. Ama bu belgeler hiçbir vakit filmin yerini tutamaz.¹⁷

16 Özön, *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)*, s. 15-20.

17 Özön, *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)*, s. 22-23.

İkincil kaynaklar üzerinden bir sinema tarihi anlatı yaratmasının yanı sıra Özön’ün Türk sinemasına bakışı dönemin diğer aydınları gibi olumsuzdur. Özön için Türk sinemasının o döneme kadarki üretiminin büyük bir çoğunluğu gerçekleri yansıtmayan, estetik anlamda geri kalmış, seyircinin çeşitli duygularını sömürerek ticari başarı elde etme amacı dışında herhangi bir amaç taşımayan, bir tür “kaçış sineması” olarak adlandırdığı bir sinemadan ibarettir:

Bizde de kaçış sineması için bir değil birçok neden öteden beri süregelmektedir. Denetleme, yapımcı zihniyeti, izleyici ve sinemacı çoğunluğunun geri kalmışlığı, çeşitli baskılar, yurdumuzda başlangıçtan beri bir kaçış sinemasının sürüp gitmesine yol açmıştır. Bütün bu nedenler toptan ortadan kaldırılmadıkça da, sinemanın işlevsel yönünün ağır basması için yapılan tek tük çalışmalara, hemen hemen akıntıya kürek çekmek gibi ortaya çıkan çabalara karşın, kaçış sineması bütün bayağı örnekleriyle perdelerimizi doldurmaya devam edecektir.¹⁸

Dolayısıyla bir eleştirmen olarak Özön, Türk sinemasına karşı olumsuz değer yargıları içerisinde ve gerek kitabı yazmadan önce gerekse de yazdıktan sonra bakış açısı aynı çizgide ilerlemektedir. Faal bir sinema yazarı olarak kendi döneminden yola çıkarak geniş bir sinema tarihi anlatısı ele alması, bu açıdan Özön’ün kitabın girişinde bahsettiği “bilimselliğe”, “nesnellığe” ve “objektifliğe” aykırı görünmektedir. Özön’e göre bir sinema tarihçisi her şeyden önce bir “seyircidir.” O, seyirci gözüyle sinemaya bakar. Sonra eğer zamanı varsa, fırsatı varsa, onu başka gözlerle de, teknik açıdan başka filmlerle karşılaştırarak da değerlendirir.¹⁹ Özön’ün sinema tarihçisi tanımı, dünya genelindeki sinema tarihçilerini düşündüğümüzde, sinema tarihçisinden çok sinema yazarını ifade eden bir anlayışı ortaya koyar.

Bir başka sinema tarihçisi Giovanni Scognamillo ise *Türk Sinema Tarihi* kitabının önsözünde sinema tarihçisinin sinema yazarıyla aynı yaklaşımda olmaması gerektiğini ifade eder:

Tarihçi bir eleştirmen değildir, olmamalıdır. Tarihçi belgeleri toplayıp sıralayan, karşılaştırıp derleyen, değerlendirip yorumlayan kişidir. Asıl [iş] bir durumun ‘nasıl olması gerektiğini’ belirtmek değil, ‘nasıl ve neden olduğunu’ açıklamaktır. Amacı ve görevi yargı vermek değil, belgeler, yapıtlar ve somut malzemelere dayanarak gerçekleri ortaya koyup bir dönemi aydınlatmaktır.²⁰

18 Nijat Özön, *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*, Ankara: Kitle Yayınları, 1995, s. 159.

19 Doğan, “Türk Sinema Tarihyazımı: Nijat Özön”, s. 185.

20 Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalıcı Yayınları, 2014, s. 9.

Özön'ün yaklaşımı kitabın nesnellikten uzaklaşarak öznelleşmesine, sinema tarihçisi bakışından sıyrılarak bir sinema yazarına bakışının ağırlık kazanmasına neden olur. Bu, Özön'ün yaptığı dönemlendirmelerde ve dönemleri ifade eden yönetmen seçimlerinde de ortaya çıkar. Özön kitabında, "Sinemanın Türkiye'ye Girişi (1896-1914)", "İlk Adımlar (1914-1922)", "Tiyatrocular Dönemi (1922-1939)", "Geçiş Çağı" ve "Sinemacılar Dönemi" şeklinde bir dönemlendirme yapar. "İlk Adımlar (1914-1922)" başlıklı bölüm Fuat Uzkınay'ın *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* filmiyle başlar.

İlk iki bölüm, genel olarak pek çok sinema tarihi kitabında da olan genel bölümlerdir. Çalapa ve Tilgen'in oluşturduğu çizgiye Özön'ün ufak dokunuşları ve müdahaleleri olmakla birlikte genel bir değişiklik ya da onlardan farklı olarak kronolojiyi değiştirecek bir müdahale olmamıştır. Türk sinemasını ise Özön genel olarak üç ana bölüme ayırır: Tiyatrocular, Geçiş Çağı ve Sinemacılar. Dönemlendirmedeki tarih aralıklarına baktığımızda İlk Adımlar (1914-1922) Osmanlı'nın son dönemine, Tiyatrocular Dönemi (1922-1939) Cumhuriyet'in ilk yıllarından Mustafa Kemal Atatürk'ün ölümüne kadar olan paranteze, Geçiş Çağı (1939-1950) II. Dünya Savaşı yıllarına ve hemen ardından gelen çok partili siyasi döneme atf yapar atf yapar. Dolayısıyla Özön'ün dönemin siyasi ve ideolojik gelişmelerinin ışığında dönemleri belirlediği ve dönem aralıklarını büyük siyasi, ideolojik ve tarihî gelişmelerle paralel bir biçimde şekillendirdiğini söyleyebiliriz.

Bu dönemlendirmede Özön, Tiyatrocular Dönemi'nin aynı zamanda Muhsin Ertuğrul'un "tek adamlık" dönemi olduğunu, bu dönemde sinemanın Türkiye'de ilerlemediğini, Darülbedayi oyuncularının tiyatrodaki oynadıkları oyunları sinemada da oynadıklarını ileri sürer.²¹ Muhsin Ertuğrul'a karşı, Özön'ün kitap boyunca olumsuz ifadelerini görmek mümkündür. Kimi zaman Ertuğrul, sinemanın Türkiye'de ilerlemesinin önündeki engel kimi zaman da kısıtlı sermayenin kötüye kullanılmasındaki bir örnek olarak kendisine yer bulur. Ertuğrul'un film çektiği dönem Özön'ün *Türk Sineması Tarihi* kitabında "Boşa Giden Yıllar" alt başlığıyla belirtilir.

Muhsin Ertuğrul'un filmlerinin tiyatro etkisinde kaldığı, Türk sinemasının ilk döneminin uzun bir süre tiyatro etkisinden çıkamadığı, Ertuğrul'un bu dönemde Türkiye'de film çeken ender yönetmenlerden biri olduğu diğer sinema tarihi kitaplarında da tekrarlanan bir bilgidir. Ancak diğer sinema tarihçileri konuya daha mesafeli yaklaşır. Scognamillo'ya göre Ertuğrul, Türk sinema tarihinde "nazik" bir konudur. Scognamillo, Ertuğrul'u değerlendirirken tarafsız bir açıdan bakarak tarihsel görünüm içinde yaptıklarını ve yapmadıklarını inceleyip değerlendirmek gerektiğini vurgular.²² Muhsin Ertuğrul'la ilgili *Yeni Sinema* dergisi için yazdığı yazıda şunları aktarır:

21 Özön, *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)*, s. 75-118.

22 Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Metis Yayınları, 1987, s. 37.

Çevirdiği filmler tartışma konusu olabilir ve olmalı, Türk sinemasında kurduğu egemenlik eleştirilir; oysa günahları ve sevapları ile Muhsin’in yaklaşık yirmi yıl boyunca ‘yalnız adam’ oluşu çok daha etraflıca üzerinde durulması gereken bir olaydır.²³

Özön’ün bir diğer sert eleştirisine neden olan husus da II. Dünya Savaşı döneminde Türkiye’yi neredeyse “istila eden” Mısır filmleri furyasıdır. Özön’e göre Mısır filmleri, Türkiye’de kısa sürede sinemaları sarmış ve “şarklı” olmaları nedeniyle henüz “gelişmemiş olan” Türk seyircisi tarafından büyük rağbet görmüştür. Aynı zamanda bu filmler, tiyatrocular dönemindeki tiyatrallığı daha da artırarak sinemanın daha da gerilemesine neden olmuştur.²⁴ Özön, bu bölümün tarihsel seyrini aktarıırken filmlerin yüzeyselliği ve düzeysizliğiyle ilgili çeşitli dergilerden alıntılar yapar. Mısır filmlerinin neden çok seyredildiği ve talep gördüğü “gelişmemiş” Türk seyircisine, “şarklı” olmalarına, “ucuz” olmalarına bağlanmış; ancak bu filmlerin toplumsal, ekonomik, sosyolojik ya da estetik yönlerden değerlendirmeleri yapılmamıştır. Daha çok Cumhuriyet’in yukarıdan aşağıya doğru geliştirdiği aydınlanmacı çizgisi içerisinde bu filmler arkaik olarak değerlendirilmekte ve filmleri izleyen Türk seyircisinin de beğenilerinin “gelişmemiş” olması vurgulanmaktadır.²⁵ Bu bölümde Özön’ün Cumhuriyet ideolojisinin bakış açısıyla benzer bir perspektiften tarihsel gelişmeleri yorumlamaya çalıştığı, benzer bir merkez/taşıra çatışması üzerinden taşranın beğenisinin ve görgüsünün eğitilerek geliştirilmesi gerektiğine dair inancı ortaya çıkmaktadır.

Özön’ün dönemlendirmesine göre Geçiş Çağı’nı bitiren ve Sinemacılar Dönemi’ni başlatan yönetmen olarak Lütü Akad yer alır. Türkiye’de Özön’e göre sinemayı başlatan gerçek yönetmen Akad’dır. Kitapta, “Tiyatrocuların Sonu” başlıklı bölümü “Akad’ın Gelişi” takip eder ve Akad’ın Türk sinemasına gelişi mitolojik bir başlangıç noktası olarak sunulur. Bölümde Akad’ın Galatasaray Lisesi’nden mezun olması, Fransızca bilmesi, ilk döneminde yaptığı farklı çalışmalar da hatırlatılarak aktarılır. *Kanun Namına* (1952) filmi için Özön, Marcel Carné - Jacques Prévert çiftinin *Son Ümit (Le Jour se Léve, 1939)* filminin konusunu andırdığını, senaryonun hazırlanışında Anatole Litvak’ın *Ateş Çemberi (The Long Night, 1947)* filminden yararlandığını söyler.²⁶ Akad’ın teknik bakımdan daha çok Amerikan gangster filmlerinden tema, tutum ve duyuş bakımından Fransız “kara filmleri”, “şairene gerçekçi” akımın örneklerinden etkilendiğini ancak bu etkileri tamamıyla

23 Giovanni Scognamillo, *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam*, haz. Barış Saydam, İstanbul: Küre Yayınları, 2011, s. 133.

24 Özön, *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)*, s. 145-152.

25 Mısır Filmleri Salgını’nın Türk modernleşmesi içerisinde daha geniş ve derinlikli bir okuma için bkz. Savaş Arslan, *Cinema in Turkey*, New York: Oxford University, 2011. Bu dönem, dönemin siyasi, ekonomik ve kültürel gelişmeleriyle birlikte ele alan bir diğer eser de bkz. Esin Berke, *1940’lı Yılların Türk Sineması*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.

26 Özön, *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)*, s. 161.

“yerli” bir hava içinde verebilmesiyle birlikte filmlerine “sinema” niteliği kazandırdığını yazar.²⁷

Bir başka Türk yönetmen olan Metin Erksan’a karşı Özön’ün tavrı aynı değildir. Akad’a duyduğu sempati, Erksan’da yerini nefrete bırakır. Sinemacılar Dönemi’nin “en genç”, “en umut veren” yönetmeni diye tanımladığı Erksan’ın bu umutları boşa çıkardığını, o yüzden de dönemin “en çok hayal kırıklığına uğratanı” olduğunu belirtir. Erksan’ın kendi kendini bir türlü bulamadığını, filmleriyle belirli bir kişilik ortaya koymadığını ve çeşitli etkiler arasında bocaladığını yazar.²⁸ Özön’e göre *Cingöz Recai - Beyaz Cehennem* (1954) Arsène Lupenvari bir yabancılığa, *Dokuz Dağın Efesi* (1958) Elia Kazan’ın *Viva Zapata!*’sından (1952) *Kahraman Şerif (High Noon, 1952)* filmine kadar pek çok irili ufaklı western filmine, *Gecelerin Ötesi* (1960) Pietro Germi’nin *Suçlu Gençlik (La Citta si Difende, 1951)* filmindeki temaya benzer.²⁹ Bu nedenle de bu filmler zayıf, yabancı ve yüzeysel kalmaktadır.

Akad için yabancı etkilenimler yerli bir dil yaratmak için olumlu örnekler iken, Erksan için yabancı etkilenimler yerli bir dil arayışından uzaklaşmak için olumsuz örnekler olarak sunulur. Emrah Doğan’a göre bu durum, Özön ile Erksan’ın sinema anlayışı ve entelektüel dünyasının uyuşmadığını gösterir ve bundan dolayı Erksan’ın Türk sinemasına getirdiği yenilikler Özön’ün *Türk Sineması Tarihi* çalışmasında yeterince değerlendirilmemiştir.³⁰

Özön, *Türk Sineması Tarihi* kitabını sonraki yıllarda çeşitli yerlere yazdığı yazılarla genişletmeye çalışır. İlk olarak *Arkın Sinema Ansiklopedisi* (1975) için yazdığı “Türkiye’de Sinema” başlıklı yazısında kitapta oluşturduğu temel yapıya çeşitli eklemeler yapar. 1985’te yayımlanan *Sinema: Uygulayımı-Sanati-Tarihi* isimli çalışmasında ise yeni bölümler ekler. Bu kitapta Türk sineması ile ilgili bölümde, Sinemacılar Dönemi’nin aralığı (1950-1970) genişletilir. Bu bölüm üç alt başlıkla birlikte ele alınır. İlk olarak, 1950-1960 aralığında Lütfi Akad’ın Türk sinemasına etkisi konu edilir. İkinci bölüm 1960-1965 aralığını kapsar. Özön, 1960 Devrimi ve 1961 Anayasası’nın toplumda “umut verici” olarak karşılandığından bahseder. Türk sinemasında bu yıllarda ortaya konan iyi niyetli çabaların “toplumsal gerçekçilik” akımını oluşturmadığını söyler. Bu dönemde çekilen filmlerin iyi niyetli bir çabanın ötesinde bir akıma dönüşecek kadar bilinçli bir üretim mekanizmasından geçmediğinden bahseder. Özön bu dönemi, “Yarım Gerçeklik Çabaları” olarak adlandırmaktadır. Sinemacılar Dönemi’nin üçüncü bölümü 1965-1970 aralığı içerisinde yer alır. Bu dönemi de Özön “çalkantılı bir dönem” olarak niteler. *Sinema: Uygulayımı-Sanati-Tarihi* başlıklı kitaptaki en büyük yeniliği ise, 1970-1984 arasındaki dönemi Genç/Yeni Sinema Dönemi olarak adlandırmasıdır. *Türk Sineması*

27 Özön, *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)*, s. 166.

28 Özön, *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)*, s. 173.

29 Özön, *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)*, s. 173-177.

30 Doğan, “Türk Sinema Tarihyazımı: Nijat Özön”, s. 99.

Tarihi kitabındaki Sinemacılar Dönemi'ni genişletmesinin yanı sıra yeni bir dönem daha eklemektedir. Bu dönemde ona göre beş önemli olay vardır: Bunlardan ilki Lütfi Akad'ın suskunluk dönemini geride bırakması, Sinemacılar dönemindeki Halit Refiğ, Atıf Yılmaz ve Metin Erksan gibi yönetmenlerin önemini yitirmesi, Yılmaz Güney'in ortaya çıkışı, Güney'in ardından yeni bir sinemacılar kuşağının ortaya çıkarak uluslararası alanda başarı kazanması ve Türk sinemasının bir tür ölüm kalım savaşı olarak adlandırılabilir bir bunalımlı döneme girmesi...³¹

Özön, bu dönemin içerisinde yer alan ve sayıları bir düzineyi bulan genç yönetmenin, Türk sinema sektöründeki zor şartlar altında üretim yapmaya çalıştıklarını, bu koşulların zorluğunun onları geleneksel Yeşilçam düzeninin dışına ittiğini söyler ve ortaya çıkan yapıtların dört başı mamur olmamasına karşın, pek çok engeli aşarak üretimde buldukları için yabana atılmaması gereken bir başarıya imza attıklarını ifade eder.³² Sinemacılar Dönemi'nde Lütfi Akad'ın çıkışı gibi Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi'nde de Yılmaz Güney'in çıkışı Özön için önemli bir mihenk noktasıdır. Özön'ün dönemlendirmesi özelinde Akad ve Güney, Türk sinemasının "kaliteli" ve "nitelikli" filmlere geçiş yapmasında birer başlangıç noktası oluşturur. Sinema tarihi onların eserleri ve onları takip eden yönetmenler etrafında şekillenir. Onların çabası Türk sinemasını gerek tiyatrocularından gerekse de Yeşilçamlardan kurtararak özgünleştirmiş, uluslararası anlamda Türk sinemasına başarı kazandırmıştır. Bu nedenle de Özön'ün çıkış noktası ve etkilendiği sinema tarihçisi her ne kadar Georges Sadoul ise de, geldiği noktada Özön ideolojik bir yaklaşımla kendisine göre önemli gördüğü yönetmenleri ve filmleri öne çıkartarak bir sinema tarihi anlatısı inşa etme yolunda ilerler.

B. Giovanni Scognamillo

Nijat Özön'ün *Türk Sineması Tarihi* kitabından sonra Türkiye'deki en geniş çaplı sinema tarihi çalışması Giovanni Scognamillo'ya aittir. 25 Nisan 1929 yılında İstanbul'da doğan Scognamillo'nun annesi İstanbullu bir Rum, babası da İstanbul doğumlu bir İtalyan'dır. Babası Leone Scognamillo, Beyoğlu'ndaki Elhamra Sineması'nın müdürüdür. Babası, sinema müdürlüğünden önce film ithalatçılığı yapar. Annesi ise sessiz dönemde ara yazıları döşeyip siyah-beyaz filmleri boyamaktadır. Beyoğlu'nun en önemli sinemacıları Scognamillo ailesinin etrafındadır. Elhamra'nın müdürü olan babasının dışında, eniştesi önce Kadıköy'deki Süreyya sonra da Atlas sinemalarını yönetir, aile dostları olan Fernando Franco Saray Sineması'nı, İpekçi Kardeşler Melek ve İpek Sinemaları'nı, Çangopulos ailesi ise Lüks Sineması'nı idare eder.³³ 1948'den itibaren *Spettacolo*,

31 Nijat Özön, *Sinema Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*, İstanbul: Hil Yayınları, 1985, s. 377.

32 Özön, *Sinema Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*, s. 392.

33 Barış Saydam, "Sinemamızın Yaşayan Tarihi", 27.06.2018, <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/81/giovanni-scognamillo--sinemamizin-yasayan-tarihi> [Erişim Tarihi: 27.06.2020].

Successo, Ita Cinematografia, Bianco e Nero, Kinematograph Weekly, Cinemonde ve *Le Cinema European* gibi pek çok saygın yabancı yayında yazıları yayımlanır. Halit Refiğ, *Akşam* gazetesindeki sinema yazarlığı görevini yönetmenlik yapmak için bıraktığında, Refiğ'in tavsiyesiyle Scognamillo da *Akşam*'da sinema yazarlığı yapmaya başlar.

Scognamillo'nun 1987 yılında iki cilt olarak basılan, 1998'de ise genişletilerek yeniden düzenlenen ve tek cilt olarak yayımlanan *Türk Sinema Tarihi* isimli eseri, temel çatı olarak kendisine Özön'ün eserini alır. Özön eserini oluştururken ikincil kaynaklara ulaşma esnasında, Scognamillo'dan da destek almıştır. İki sinema yazarı Taksim Atatürk Kitaplığı'nda İngilizce ve Fransızca süreli yayınları ve gazeteleri birlikte tararlar. Scognamillo, kitabının önsözünde Türkiye'deki sinema alanında kaynaklara ulaşmanın zorluğundan, ulaşılan kaynakların doğruluğunun şüpheli olmasından ve kendisinin de dâhil olmak üzere yapılan çalışmaların eksiklikler içerebileceğinden söz eder. Peşinen, kitabının bir "derleme" olduğundan, "gerek belirli bir dönemi büyük bir canlılık ve heyecanla yansıttıkları, gerekse tartışılmaz yorum ve değerlere vardıkları için" pek çok kişiden alıntı yaptığını, yerini onlarla paylaştığına değinir.³⁴ Yazarın eserinin genel şablonu ve dönemlendirme Özön'ünkiyle paralellik taşısa da, bu bölümler çeşitli sorular sorularak ve bu sorulara cevaplar aranarak oluşturulur. 1896-1959 yılları arasındaki dönem, Scognamillo'ya göre Türk sinemasının hazırlık yıllarıdır ve bu yıllar arasında Türk sineması "konuşmaya", yani kendi özgün dilini oluşturmaya başlar. 1960'lı yıllarla birlikte ise "neyi" ve "nasıl" anlatması gerektiğine dair bir bilinç geliştirir; toplumsal olaylara, konjonktürel gelişmelere, krizlere ve modalara bir duyarlılık gösterir.³⁵ Dolayısıyla temel olarak iki ana unsur vardır ve bu iki ana unsur, Özön'ün kitabının başladığı nokta ile bittiği nokta arasındaki ilk parantez ile sonraki yıllardan kitabın yazıldığı döneme kadarki parantezi kapsar. Bunların altında ise kitap, on yedi temel bölümden oluşur. "Sinematograf Türkiye'de" başlıklı ilk bölüm, Özön'ün "Sinemanın Türkiye'ye Girişi" başlıklı giriş bölümüne birebir benzemektedir. Daha önce Çalapala ve Tilgen'le başlayan zamandizinsel sıralama, Özön ile Scognamillo'da ikincil kaynaklara atıflar yapılarak sürdürülür. Scognamillo'nun kitabında tarihsel akış kronolojik bir şekilde Özön'ün çerçevesiyle koşut bir şekilde ilerlerken, Scognamillo bunun yanı sıra yine Özön'ün yönetmenler üzerinden yaptığı gibi Türk sinema tarihindeki önemli kişilere anlatı içerisinde "kutucuklar" açar. Sinema tarihi ile paralel biçimde yönetmen ve oyuncuların da tarihini, yer aldıkları dönem içerisinde vermeye çalışır.

Scognamillo'nun sinemayı iki asli döneme ayırması ve 1960'lı yıllara kadarki dönemi "hazırlık yılları" olarak değerlendirmesi, bu dönemin ana hatlarıyla ve önemli kişileriyle ele alınması, aynı zamanda sinemanın Türkiye'deki serüveninin

34 Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, s. 9.

35 Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, s. 10.

eksik kalmasına neden olur. Özön’de olduğu gibi kısmen kaynak eksikliğinden kısmen de Scognamillo’nun Osmanlıca bilmemesinden dolayı “mecburi” bir şekilde Osmanlı dönemi sinema tecrübesinin eksik kaldığı düşünülebilir. Ancak Scognamillo bu dönem için şu ifadeleri kullanır: “Bu yarı karanlık yıllar, arkeolojik değerleri dışında ne gibi bir önem taşırlar ve bu arkeolojiyi deşmekte ne gibi bir yarar vardır?”³⁶

İlk dönemlerin “karanlık yıllar” ve “boşa geçen yıllar” olduğuna ilişkin bakış açısı, biraz da Özön’ün *Türk Sineması Tarihi* kitabıyla birlikte ortaya çıkan kanonik film tarihi anlayışıyla ilişkilidir. Özön’ün eseri ve genel olarak o dönemdeki sinema yazarlarının büyük çoğunluğu, bir tür “nitelikli sinema” ve “sanat sineması” geleneğinin belirli yıllar, yönetmenler ve filmlerle sınırlı kaldığını, bunların dışarısında yer alanların incelenmeye değer olmadığına yönelik bir algıya sahiptir.

Scognamillo’nun kitabında, “Sinemacı Dediklerimiz” başlıklı bölümde Lutfi Akad, Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Osman F. Seden, Memduh Ün, Orhon M. Arıburnu, Muharrem Gürses gibi yönetmenler yer alır. Bu bölümde en geniş yer verilen isim ise Akad’dır. Scognamillo, Özön’e göre yönetmenlere karşı daha mesafeli ve ortada durmaya çalışır. Kendi kitabının önsözünde yukarıda da alıntıladığımız gibi sinema tarihçisinin sinema yazarından farklı bir yaklaşım geliştirmesi gerektiğini, filmleri yargılamadan değerlendirme gerekliliğini ifade etse de kendi kitabında yönetmenlerle ve filmlerle ilgili bölümlerde bir eleştirmen olarak değer yargılarında bulunur. Örneğin Muharrem Gürses’le ilgili bölümde şunları yazar: “Sinemacı olmadığı için yaptıkları da çoğu kez sinemaya pek benzememiş ya da çok fazla kendine özgü ve aşırı ilkel bir sinema biçimine dönüşmüştür.”³⁷ Orhon M. Arıburnu’nu anlatırken de şu ifadeleri kullanır:

1950’leri Necati Cumalı’nın romanından uyarladığı ve başrollerini Yılmaz Güney’le paylaştığı *Tütün Zamanı* (1959) ile kapatan Orhon M. Arıburnu köy filmlerine bir gerçeklik duygusu getirmek amacıyla çektiği bu filmin ardından 1960’lar boyunca çalışmalarını giderek daha da düşen bir çizgide

36 Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, s. 18. Cemal Kafadar ise Scognamillo’nun aksine Türk sineması tarihine bakarken geçmişe gidilmesi gerektiğini ve Osmanlı görsel sanatları dediğimiz birikimin estetiğinden yola çıkılması gerektiğini söyler. Kafadar’a göre, Türkiye’de seyir kültürü ile ilgili yapılacak tarihi çalışmalarda, XVI. ve XVII. yüzyılların kahvehane ve meddah kültürüne eğilmek ve işe oralardan başlamak gerekir (Kafadar, “Sinema ve Tarih”, s. 20). Bu, çizgiyi şüphesiz sinemanın doğuşundan da geriye çekmekte ve sinemanın ortaya çıkışından önce sanatın ve temaşanın Osmanlı toplumunda yerleşme sürecine dair bir bakış açısı gerektirmektedir. Dolayısıyla “karanlık yıllar” olarak ifade edilen dönem arkeolojik bir kazı olmanın ötesinde toplumsal, ekonomik ve kültürel anlamda da sinemanın gelişti, yerleşmesi ve kabul görmesi anlamında da önemlidir.

37 Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, s. 156.

sürdürecektir. Adını özellikle oyunculuğuyla duyuran Arıburnu ne yazık ki bir zamanlar Sürgün'ü çekmiş olan yönetmen değildir artık.³⁸

Lütfi Akad, Metin Erksan, Atif Yılmaz gibi yönetmenlerle Muharrem Gürses ve Orhon M. Arıburnu gibi yönetmenler arasında bir karşıtlık ilişkisi kurularak Özön'ün Batılı, modernist ve entelektüel kanonu Scognamillo'nun anlatısında da yerini korur. Scognamillo, aynı zamanda 1973'te yayınlanan *Türk Sinemasında Altı Yönetmen* başlıklı kitabında ele aldığı yönetmenlerin filmlerine bakışını, *Türk Sinema Tarihi* kitabında da sürdürmektedir. Özön ve Scognamillo'nun geçmişte filmler üzerine yazdıkları yazılara kitaplarında da yer vermesi, filmlere yeniden bakmak yerine geçmişteki yazılara bakarak filmleri değerlendirmeleri, yazarların öznelliklerinin daha belirgin bir biçimde eserlerde ortaya çıkmasına neden olur.

Scognamillo, Özön'den farklı olarak Yeşilçam'ın olumsuz bir bakış açısıyla ele alınmasının ve eleştirilmesinin doğru olmadığını yazar ve bunun sinema tarihini algılama konusunda yarattığı dengesizliklere işaret eder. Ancak Yeşilçam'ı oluşturan ve Yeşilçam'ın içerisindeki filmlere bakış açısı, Özön'den farklı değildir. Scognamillo için de esas öne çıkan yönetmenler Akad ve Yılmaz Güney'dir. "Yeni Sinema" olarak adlandırdığı bölüm, Scognamillo'nun kitabında da Güney'le başlar. Güney'in bugünün çağdaş Türk sinemasının oluşumunda en önemli etken olduğunu ve tüm bir kuşağı etkilediğini yazar.³⁹ Scognamillo, Özön'den farklı olarak yorumlarla Güney'i yazıp onu yüceltme amacı taşımasa da, Sinematek çevresindeki yazarların Güney'le ilgili yorumlarından alıntılar yaparak Güney mitosunun inşasını sürdürür. Scognamillo yaklaşım ve üslup olarak Özön'den farklılık taşıyarak daha mesafeli bir duruş sergilese de, *Türk Sinema Tarihi* kitabında izlediği seyir ve Türk sinemasının serencamını ele alırken yaptığı dönemlendirme Özön'ün oluşturduğu kanonu takip eder. Tarihsel ve ideolojik perspektif Özön'ünkinden daha zayıftır. Bunun yerine Scognamillo estetiği öne çıkarır. Filmlerle ilgili daha kapsamlı, detaylı ve karşılaştırmalı analizlere yer verir. Filmlerin biçimsel özellikleri ön plandadır. Filmleri, yönetmenleri ve oyuncularını da anlatının içerisine katarak sinema tarihinin gerisinde bir tür ansiklopedik tarihin de oluşmasına zemin hazırlar.

C. Agâh Özgüç

Agâh Özgüç'ün yazarlık serüveni, taşrada çıkan *Salkım*, *Özgörü* ve *İlke* gibi çeşitli şiir dergilerinde yayımlanan şiirleriyle başlar. Kendi ifadesiyle Atilla İlhan'ın etkisi altında kalarak yazdığı şiirlerin yanı sıra yine yerel dergilerde "İzmir'den Sanat Hareketleri" ve "İzmir Mektupları" gibi yazılar kaleme alır. 1960 yılında haftalık ve siyasî bir dergi olan *Gazete* isimli dergide profesyonel olarak gazeteciliğe

38 Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, s. 153.

39 Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, s. 317.

başlar.⁴⁰ Kendisini bir film eleştirmeni olarak görmediğini söyleyen Özgüç’ün ilk dönemde yazdığı yazılar daha çok “setlerden haberler” şeklindedir. Yazar daha sonra dönemin popüler dergilerinden *Artist*, *Sinema*, *Ses ve Perde*, *Hafta Sonu*, *Ekspres* ve çeşitli ulusal gazetelerin hafta sonu eklerinde yazmayı sürdürür.

Özgüç’ün önemli bir özelliği de Yeşilçam’da yılda üç yüz filme yaklaşılacak bir üretimin yapıldığı dönemde setleri dolaşarak çekilen ve çekilecek olan filmlerin künye bilgilerini not almaktır. Önceleri çalıştığı gazete ve dergilere haber sağlamak için başlayan bu iş daha sonra bir alışkanlığa dönüşür. Turhan Gürkan, *Yedinci Sanat* dergisinde Özgüç’ün bu alışkanlığı ile ilgili şu yorumu yapar:

Yeşilçam’ın eğri büğrü sokaklarında, figüran kahvelerinde, film yapımevlerinin kapılarında, köhne, salaş plâtolarda, gazino kulislerinde sinemayla ilişkili kimi görse, hemen cebinden çıkardığı paçavra haline gelmiş kâğıt parçalarına o gün çekimine başlanan, ya da başlanacak olan son filmin ‘künye’sini ayak üzeri not ediveren Ağâh Özgüç’ün bu garip merakı, pek çok kimsenin dikkatini bile çekmemiş, bunun ileride ne gibi bir işe yarayacağı, akıllarının ucuna bile gelmemiştir. Cepte taşınmaktan yazıları okunmaz hale gelen o paçavra kâğıtların, günün birinde birike birike ‘Başlangıcından Bugüne Türk Sineması’nın asıl kaynağını meydana getireceğini kim bilebilirdi? Ellidokuz yıllık geçmiş olan Türk Sineması’nın hiç bir döneminde çevrilen filimler için tam olarak tutulmuş ne bir istatistik, ne de belge vardır bununla ilgili. Henüz yok diyebileceğimiz Türk Sinema Kitaplığında, bu raf bomboş durmaktadır. İşte Ağâh Özgüç’ün cebindeki buruşuk paçavralar, bu boşluğu doldurmak ödevini yüklenmiş oluyordu.⁴¹

Özgüç’ün “cebindeki paçavralar” yıllar içerisinde Gürkan’ın da belirttiği gibi çeşitli isimlerle Türk sinemasının istatistiklerinin tutulduğu çeşitli yayınlara dönüşür. Özgüç’ün bir vakanüvis edasıyla sektörün nabzını tuttuğu çalışmaların ilk emaresini Scognamillo ile birlikte hazırladıkları *Sinema Yıllığı 1965-1966* isimli eserde görürüz. 1965-66 sezonunun bir nevi fihristi olan eser, Türkiye’de Türk sineması üzerine çıkartılan ilk yıllıktır. Bir yıl ara verildikten sonra 1968-1969 ve 1969-1970 yıllarında bu sefer Özgüç yıllıkları tek başına hazırlar. Türk sinemasının ilk ciddi anlamda kaydı bu şekilde tutulmaya ve basılı bir eser olarak okurlarla paylaşılmaya başlanır. Yıllıklar süreklilik göstermeyince Özgüç bu işi daha genel çaplı bir sözlüğe dönüştürmeyi düşünür. Böylece 1973 yılında daha sonra Özgüç’ün ismiyle özdeşleşecek olan *Türk Filmleri Sözlüğü*’nün ilk cildi yayımlanır. 1914-1973 yılları arasında Türkiye’de çekilen ve gösterime giren Türk filmlerini kapsayan sözlük yıllar içerisinde toplamda altı cilt olarak genişleyerek devam eder. 2012

40 Ağâh Özgüç, “Ağâh Özgüç ile Söyleşi”, Fırat Sayıcı, *Cinemascope*, 2006, sy. 3, s. 48.

41 Turhan Gürkan, “Ağâh Özgüç ve Türk Filmleri Sözlüğü”, *Yedinci Sanat*, 1973, sy. 3, s. 42.

ve 2014 yıllarındaki yeni baskılarıyla *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü* ismini alarak bir film ansiklopedisine evrilir.

Sözlük çalışması sırasında Özgüç'ün temel kıstası filmlerin uzun metrajlı kurmaca çalışmalar olması ve vizyona girmesidir. Dolayısıyla eser; belgeselleri, kısa filmleri, video ya da televizyon için çekilen filmleri kapsamamaktadır. Özgüç'ün eseri ilk dönem sinema tarihyazımında sıkça hazırlanan film tarihlerine bir örnektir. Yurt dışında 1930'larla birlikte filmlerin arşivlendiği ve araştırmacıların kullanımına sunulduğu arşiv ve müzeler faaliyet göstermeye başlar; fakat Türkiye'de bunlara en yakın örnekler Türk Sinematek Derneği ve Kulüp Sinema 7 ismiyle kurulduktan sonra Türk Film Arşivi ismini alan kuruluşlardır.⁴² Bu iki kuruluşun ortaya çıkışları ise 1960'lı yılların ortalarını bulmaktadır. Kaldı ki, bu yapılar yurt dışındaki muadilleri gibi hizmet vermemektedir. Türk filmlerine ulaşmak, filmleri yeniden izlemek, filmlerle ilgili notlar almak ve izlenen filmler üzerinden bir üretim gerçekleştirmek mümkün değildir. Bu nedenle de Özgüç bu eksikliği 1960'lardan itibaren tuttuğu notlarla gidermeye çalışır. Gürkan'ın da değindiği gibi o yıllarda kimse bu çabanın farkında olmasa da notlar birikerek zamanla bir sözlük halini almıştır. Bu sözlük içerisindeki bilgiler de doğal olarak doğrulanamamıştır. Sözlükte o yüzden zaman zaman film isimlerinde farklılıklar çıkar. Filmin çekildiği zamanki ismi ile sansürden geçerek vizyona girdiği ismi arasında oluşan farklılıklar sözlüğe geçerken eksikliklere neden olur. İç içe çekilen konfeksiyon filmler, atılan şutlardan üretilen yeni filmler, Anadolu işletmelerinde farklı afişlerle yeni bir film gibi sunulan yapımlar böylesi bir sözlük hazırlamayı zorlaştıran yerel unsurlar olarak dikkat çeker. Özgüç bu handikapı giderebilmek için bir yandan afiş koleksiyonerliği de yapmaya çalışır. Filmlerin afişlerini biriktirerek filmlerin künye bilgilerini afişlerden girer. Ancak aynı filmin farklı bölgelerde basılan farklı afişleri zaman zaman aynı filmlerin mükerrer olarak sözlükte yer almasına sebep olur. Yine bilgi eksikliğinden oluşan bir diğer sorun da birtakım kayıp filmlerin konularının eksik ya da hatalı bir şekilde sözlüğe geçilmesidir.

Özgüç hazırladığı sözlüğün yanı sıra Türk sinemasındaki diğer alanlarda da öncü çalışmalara imza atar. 1995 yılında *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, 1996'da *Türk Film Yapımcıları Sözlüğü* ve daha önce ilk örneğini Nijat Özön'ün

42 1962 yılında Sami Şekeroğlu'nun önderliğinde, Güzel Sanatlar Akademisi'nde görev yapan bir grup akademisyen ve öğrencinin çabaları sonucunda kurulan Kulüp Sinema 7, 1967'de Türk Film Arşivi ismini alır. 1974'te Sinema-TV Enstitüsü ismini alarak yeni yapılan binasına geçtikten sonra daha profesyonel bir çerçeveye oturur. 1965 yılında Onat Kutlar'ın önderliğinde kurulan Türk Sinematek Derneği ise Henri Langlois'nın Fransa'da kurduğu Fransız Sinematek'ini kendisine örnek alır. Türk Sinematek Derneği'nin kurucu listesi içerisinde Cevat Çapan, Şakir Eczacıbaşı, Semih Tuğrul, Macit Gökberk ve Adnan Benk gibi dönemin entelektüelleri de yer alır. 12 Eylül 1980 yılında yapılan askeri darbe ile birlikte dernek kapatılır. Derneğin kurucu üyeleri daha sonra Uluslararası İstanbul Film Günleri'ni başlatır. Film gösterimleri daha sonra Uluslararası İstanbul Film Festivali ismini alarak İKSV'nin desteğiyle günümüzde de devam eder.

yayınladığı *Kronolojik Türk Sinema Tarihi* isimli eserleri hazırlar. Bu eserlerin her biri Türk sinemasında belirli alanlar üzerine bir çerçeve çizerek Türk sinemasının geçmişten günümüze birikimini yansıtmayı amaçlar. Film sözlüğü için söz konusu olan handikaplar bu sözlükler için de geçerlidir. Bilgilerin doğrulanması için farklı kaynaklarla karşılıklı bir şekilde eşleştirilmesi ve derinlemesine bir araştırmanın yapılması gerekmektedir.

Bu eserlere dair bir diğer husus da, eserlerin hiçbirinin yeni bir belge, doküman ya da Türk sinemasının mevcut kanonunu ya da zamandizinsel akışını değiştirecek bir ögeye sahip olmayışıdır. Türk sinemasının kuruluş yılı Fuat Uzkınay’ın *Ayastefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı* filminin tarihi olan 1914’ten başlatılır. Daha sonra ilk kurmaca film denemeleri, Muhsin Ertuğrul dönemi ve sonrasındaki geçiş çağı yönetmenleri Nijat Özön’ün *Türk Sineması Tarihi* kitabında olduğu gibi aynen Özgüç’ün eserlerinde de tekrar etmektedir. Özellikle *Kronolojik Türk Sinema Tarihi*’ne baktığımızda, Özön’ün hazırladığı *Türk Sineması Kronolojisi 1895-1966* isimli eser etkisi göze çarpar.⁴³ Özön’ün Çalapala ve Tilgen’den naklederek hazırladığı kronoloji, Özgüç’te de aynen devam eder. Özgüç, kronolojiyi 1966’dan alarak kitabın yayımlandığı 1988 yılına kadar getirir. Türk sinemasına dair güncel olaylar, ödüller ve gelişmeler de kronolojide yer bulur. Ancak bakış açısı ve inşa Çalapala, Tilgen ve Özön çizgisinde süreklilik gösterir. Dolayısıyla Özgüç’ün çalışmalarında yeni, farklı ve özgün bir yan olmasından ziyade derleme ve alanın hacmini ortaya koyma çabası öne çıkar. Atilla Dorsay bu nedenle Özgüç için “Türk sinemasının vakanüvisi” ifadesini kullanmaktadır.⁴⁴

D. Rekin Teksoy

Rekin Teksoy, Cumhuriyet döneminin ilk kuşak öğretmenlerinden birinin oğlu olarak dünyaya gelir. Öğretmen olan annesinin ısrarı üzerine Saint Michel Fransız okuluna girer. Sonrasında hukuk eğitimi alır. Teksoy’un sinemaya olan ilgisi ise çocukluğunda başlar. Gedikpaşa’daki Azak Sineması’nın yanında yer alan Azak Apartmanları’nda oturan Teksoy, bu sayede sık sık apartmanın yanı başında bulunan sinemada film izleme şansına sahip olur.⁴⁵ 1960’lı yıllarda *Yön*, *Sosyal Adalet* ve *Ataç* gibi dergilerde sinema eleştirileri yazan Teksoy, daha önce *Arkın Sinema Ansiklopedisi*, *Cumhuriyet Ansiklopedisi*, *Bilimler Ansiklopedisi* gibi pek çok önemli yayının yönetmenliğini üstlenir. Türk Sinematek Derneği’nde görev alır. Pek çok yabancı eserin Türkçeye tercüme edilerek kazandırılmasında da önemli rol oynar.

43 Nijat Özön, *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968.

44 Atilla Dorsay, “Agâh Özgüç Yine İşbaşında”, *Sabah*, 12 Nisan 2010.

45 Rekin Teksoy, *Türk Sineması Görsel Hafıza Projesi 3*, haz. Özde Çeliktemel, Seda Gökçe ve Rumeysa Özel, Mithat Alam Film Merkezi, 2007, <https://gorselhafiza.org.tr/rekin-teksoy.php> [Erişim Tarihi: 15.10.2020].

Türkiye’de genç kuşağın sinemanın geçmişiyle bağlantı kurmadığını düşünerek ve Türkçede geniş bir sinema tarihi kitabı olmadığından yola çıkarak dört yıl süren bir çalışmadan sonra 1995 yılında Teksoy’un iki ciltlik *Sinema Tarihi* kitabı yayımlanır. Teksoy’un kitabının ilk cildi 19 bölümden oluşur ve toplamda 621 sayfadır. İkinci ciltteki bölümlerle birlikte kitap 26 bölümden oluşur, 1300 sayfaya yakın geniş bir külliyat olma özelliği taşır. Eser, çok geniş bir kaynakçayla İngilizce, Fransızca ve İtalyanca kitaplardan yararlanılarak oluşturulur. Sinemanın ortaya çıkış sürecini detaylı bir bölümle aktaran Teksoy, sonraki bölümlerde kronolojik olarak sinema tarihinin ilerleyiş sürecini David Bordwell’in “temel hikâye” olarak adlandırdığı kanonlar ve Türkiye’de dâhil olmak üzere ülke sinemaları ile birlikte anlatır. Teksoy’un kitabı, aygıtın ve teknik gelişmelerin yanı sıra Amerikan, Avrupa ve üçüncü dünya ülkesi sinemalarının da tarihçelerini vermektedir. Bu açıdan Teksoy’un *Sinema Tarihi*, film odaklı sinema tarih yazımına örnek olarak gösterilebilir.

Diğer sinema tarihçilerinin kitaplarının önsözünde yazdıkları “nesnellik” ve “tarafsızlık” hedeflerinden farklı olarak Teksoy, kitabını sadece kendi dünya görüşüne göre yazdığını belirtir:

Yabancı sinema kitaplarından aynı oranda değiştirerek seçmişimdir filmleri kendi görüşüme göre, kendi anlayışıma göre. Başından sonuna kadar da benim dünya görüşüme uygun bir çizgi izleyen bir sinema tarihi yazmaya çalıştım. Onun için de dedim ki bir sinema tarihçisi tarafsız olamaz. Hollywood sinemasını yazarken Chaplin’e erişilmez bir doruk diyorsam taraf mıyım değil miyim? Tarafım elbette. Chaplin’in yanımdayım.⁴⁶

2007 yılında Teksoy, dünya sinema tarihi kitabından sonra *Türk Sineması* başlığıyla Türk sinemasının tarihiyle ilgili de bir kitap hazırlar. Teksoy’un *Sinema Tarihi*’nin Türk sinemasına ayrılan bölümlerinin güncelleştirilerek hazırlanmış halinden oluşan eser “Türkiye’de Sinemanın Öncülleri”, “Türkiye’de Sinemanın Kurucusu: Muhsin Ertuğrul”, “Yeşilçam’ın Yükselişi ve Çöküşü” ve “Belgesel Sinema” ana başlıklarından oluşur. Teksoy’un kitabı başlıklarından da anlaşılacağı gibi Özön, Scognamillo gibi bir dönemlendirmeye sahip değildir. Teksoy’un, Türk sinemasını esas olarak Yeşilçam merkezli bir değerlendirmeye tabi tuttuğu görülür. Her sinema tarihinde olduğu gibi Türk sinemasının da ilk yıllarında öncüler vardır. Sonrasında Muhsin Ertuğrul dönemi başlar. Ertuğrul’dan sonra ise Yeşilçam adıyla anılan Türkiye’deki sinema sektörü faaliyetlerini genişletmeye başlar. Teksoy, bu açıdan Yeşilçam’ı bir sektör olarak merkezine alır ve onun öncesi ve sonrası şeklinde bir kronoloji takip eder. Bu akış, Teksoy’un dünya sinemasında izlediği metoda benzemektedir. Öncüler, ilkler, kurucu unsurlar,

46 Rekin Teksoy, *Türk Sineması Görsel Hafıza Projesi 3*.

sektör, sektörün belirlediği ana akım sinemacılar, farklı arayışlar ve çöküş süreci şeklinde bir yol haritası vardır.

Özön ve Scognamillo’yla başlayıp Onaran’da daha fazla ağırlığını hissettiren Türkiye’nin geçirdiği toplumsal, ekonomik ve kültürel değişimin izleri Teksoy’un kitabında geniş bir skalada verilmek yerine siyaset odaklı bir seyir takip eder. Teksoy bu durumla ilgili şu yorumda bulunur:

Cumhuriyet kurulmasaydı, 1960 darbesi olmasaydı sinemamızın gelişimi bambaşka olurdu. Yani ben siyasal olaylarla, ele alınan ülkenin sinemasını birlikte dikkate aldım. Siyasal olayları yerine oturtarak, o ülkenin sinemasıyla siyaseti arasındaki bağlantıyı kurmaya çalıştım.⁴⁷

Teksoy’un anlattığı siyasal bir çerçeve çizip sonrasında filmler, yönetmen ve sektör odaklı bir seyir izlemek üzerinedir. Teksoy, sinemanın temel çerçevesini oturturken de ana çizgisini, kaynakçasından anlaşılacağı üzere Özön, Scognamillo, Özgüç ve Atilla Dorsay gibi sinema eleştirmenliği yapan yazarların eserlerinden oluşturur.⁴⁸ Aynı zamanda Teksoy, bu yazarlarla sinema anlamında da paralel düşüncelere sahiptir. Scognamillo, Teksoy’un sinemaya bakışıyla ilgili olarak onun klasik sinemanın dışında kalan korku ve fantastik gibi türleri önemsemediğini, elit ve toplumsal sinema taraftarı olduğunu söyler.⁴⁹ Özön, Scognamillo, Dorsay gibi Teksoy da benzer kanonları takip eder.

Türk sinemasının ilkleri Özön’de olduğu gibi Teksoy’da da aynı kronoloji ve akış içerisinde ilerlerken, ilk kez Teksoy’un kitabında Türk sinemasının ilk filmi olarak kabul edilen Fuat Uzkınay’ın *Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı* filminden önce Manaki Kardeşler’in 1911 yılında Sultan Reşat’ın Selanik ve Manastır gezilerini filme aldıklarını, bu filmin günümüze kadar ulaşmasına rağmen, yine de Uzkınay’ın çektiği filmin ilk film olarak kabul edildiğini yazar.⁵⁰ Bundan önce Âlim Şerif Onaran’ın kitabında da Manaki Kardeşler’in 1907’de ilk filmlerini çekmeye başladıkları ama onların Makedonyalı oldukları için ilk Türk yönetmenin Fuat Uzkınay olarak kabul edildiğini söyler.⁵¹ Ancak Teksoy’un bakışı, Onaran’inkiden farklılık gösterir; çünkü Teksoy Manakiler’in çektikleri filmin ilk olarak kabul edilebileceğine dair bir bakış taşımaktadır.

Teksoy’un diğer sinema tarihçilerinden ayrıştığı noktalardan bir diğeri de Muhsin Ertuğrul’dur. Teksoy’a göre Ertuğrul’un özel girişimcileri film üretmeye yönlendirmeyi başarması ve yaklaşık on yedi yıl boyunca film yapmayı sürdürmesi

47 Rekin Teksoy, “Tabii ki Tarafı Davrandım”, Olkan Özyurt, *Radikal*, 21 Ocak 2005.

48 Rekin Teksoy, *Rekin Teksoy’un Türk Sineması*, İstanbul: Oğlak Yayınları, 2007, s. 129-131.

49 Tuncer Çetinkaya, *Rekin Teksoy: Yedinci Sanatın Şövalyesi*, Konya: AKSAV Yayınları, 2013, s. 65.

50 Teksoy, *Rekin Teksoy’un Türk Sineması*, s. 12.

51 Âlim Şerif Onaran, *Türk Sineması*, Ankara: Kitle Yayınları, 1995, s. 12.

onun Türk sinemasının kurucu yönetmeni olması için yeterlidir.⁵² Özön'ün keskin eleştirilerinden farklı olarak Teksoy, Ertuğrul'un "tek adam"lığının ise dönemin koşulları gereği ortaya çıktığını, bu dönem için bir tekelcilikten söz etmenin doğru olmadığını belirtir:

Bu yıllar boyunca Muhsin Ertuğrul'un sinema alanında bir 'tekel' kurduğunu öne sürmek yanlış olur. Tekelden söz edebilmek için, var olan yönetmenlerin saf dışı bırakılması, yeni yönetmen adaylarının ortaya çıkmasının engellenmesi gerekir. Oysa, ortada ne Ertuğrul'dan başka yönetmen vardır ne de yönetmen adayı. Muhsin Ertuğrul'un, Almanya ve SSCB'de sinema ortamında bulunmasına, oralarda filmler çevirmesine karşın, Türkiye'de kalıcı sinema filmleri üretememiş olması ise yönetmenin sinema sanatına yakınlığının sınırlı olmasıyla açıklanabilir.⁵³

Teksoy'un anlatısı, sinema tarihinin birincil kaynağı olarak görülen filmler üzerine inşa edilir ve eser, sinemanın doğuşu, gelişimi ve ilerleyişi üzerinden devam eder. Sinema tarihini dönemlendirme anlamında da filmler yerine siyasî olayları merkezine alır. Bu anlamda, mitolojik başlangıç noktaları yaratmaktan ziyade siyasî ve tarihsel bir çizgi üzerinden filmlerin kronolojik olarak ele alınması ile birlikte endüstriyi yorumlayan ve analiz eden bir bakış açısından çok sinemayı tarihsel akış içerisinde ele almayı önceler.

E. Burçak Evren

İstanbul Üniversitesi Arkeoloji bölümünden mezun olan Burçak Evren, 1968 yılında ağabeyi Maruf Evren'in istihbarat şefi olduğu *Dünya* gazetesinde gazeteciliğe başlar. *Hürriyet*, *Milliyet*, *Cumhuriyet*, *Yeni İstanbul*, *Dünya*, *Güneş*, *Yeni Ortam*, *Vatan* gazetelerinde çalışır. *Gelişim Sinema*, *Tombak* ve *Sinematiürk* dergilerini yönetir. Evren, tıpkı Çalapala ve Özgüç gibi gazetecilikle mesleğe başlar. Daha sonra sanat sayfalarında sinema yazarlığına geçiş yapar. Türkiye'deki verimli sinema yazarlarından biri olan Evren, yüze yakın kitap kaleme alır.

Yazarın 1990 yılında yayına hazırladığı *Türk Sinemasında Yeni Konular* kitabı, 1980 sonrasında yazarın çeşitli yayın organlarında yazdığı yazıların toplanmasından oluşur. Kitapta Evren, 1980 sonrası sinemayı sadece filmlerle değil televizyon, kentleşme ve arabesk gibi tematik öğelerle de yorumlar. 1980'li yılların bir panoramasını sunar. Kitabın ilginç olan unsuru yönetmenlerin bir kısmının kitap içerisinde belirli bir dönemlendirme olmadan ele alınmasıdır. Evren bu durumla ilgili şunları yazar: "Bir bakıma bu seçme yazılar; değişmeden yana olanları, değişime direnenleri ve değişmek isteyip de üstesinden gelemeyenleri belirli bir kronolojik sıralama yapmaksızın yansıtmak istemektedir."⁵⁴ Evren'in

52 Teksoy, *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*, s. 21.

53 Teksoy, *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*, s. 21-22.

54 Burçak Evren, *Türk Sinemasında Yeni Konular*, İstanbul: Broy Yayınları, 1990, s. 8.

bu bakış açısı, Onaran’ın *Türk Sineması* kitabındaki alt dönemlendirmelerin 1980 sonrasındaki karmaşasını da özetler niteliktedir. Yaşanan siyasî, toplumsal, ekonomik ve teknolojik yenilikler çevresinde sinemamız da yönetmenler de değişmekte, bu değişimle birlikte eski dönemlendirmeler de yeniden yorumlanmaya muhtaç kalmaktadır.

1995 yılında Evren ilk dönem sinema tarihi çalışmalarında sıkça adı geçen *Sigmund Weinberg: Türkiye’ye Sinemayı Getiren Adam* başlıklı eserini yayımlar. Diğer sinema tarihi çalışmalarının önsözlerine benzer şekilde, kitabın önsözünde Türkiye’deki mevcut arşivlere ulaşmanın zorluklarından, belgelerin eksik, dağınık ve ulaşılması zor olduğundan söz eder. Her yeni çalışmanın ilk kaynaklara inmek yerine, bir öncekinden yararlanarak ve onu alıntılıyarak devam etmesinin “değiştirilemez doğrular” yarattığından bahseder.⁵⁵

Sigmund Weinberg kitabı, kütüphane ve arşivlerdeki malzemelerden çok Evren’in farklı arşivlerden ve koleksiyonlardan araştırarak topladığı kişisel arşivindeki belge, efemera ve görsel malzemelere dayanır. Bu anlamda kitabın içerdiği kaynakların çeşitliliği de bu alandaki çalışmalar bağlamında bir farklılık oluşturmaktadır. Türkiye’deki ilk Ephemera Derneği’nin 1996 yılında kurulduğunu düşünürsek (Burçak Evren bu derneğin de kurucuları içerisinde), 1995 yılında henüz efemera akademik alanda saygı görmeden, tarihçiler tarafından genel bir kabul almadan Türk sinema tarihi anlatısı içerisinde kullanılır. Bu anlamda, kitabı özellikle 1980’lerden sonra hızla artan mikro tarih alanındaki çalışmalara ve yeni kaynak arayışlarına bir örnek olarak gösterebiliriz. Tek bir kişinin yaşamı, çalışmaları ve sosyal çevresi üzerinden Evren, kitapta Türk sinema tarihinin “karanlık yıllar” olarak adlandırılan bir dönemine değinmeye çalışır. Betimleyici bir üslupla dönemin panoraması içerisinde Weinberg’in yaşamının aktarıldığı ağızta, fotoğraftan sinemaya geçiş, aygıtın tarihçesi, sinematografin Osmanlı topraklarına girişi, ticaret ilişkilerinin toplumsal ve kültürel hayatta oynadıkları rol, saraydaki gösterimler, ilk film çekimleri yapanların hatıraları gibi çeşitli unsurlar yer alır. Eserde, Türkiye’de yapılan ilk gösterime dair verilen bilgiler önem taşır. Çalapa’nın eserinde, ilk gösterimin Galatasaray’daki Sponeck Salonu’nda yapıldığı bilgisi verilir, ancak gösterimi kimin yaptığına dair detay yer almaz. Özön ise, kitabında Weinberg’in ilk gösteriyi yapmak için seçtiği yerin Galatasaray’daki tramvay yolu dönemecinde bulunan o zamanların ünlü birahanesi Sponeck olduğunu yazar.⁵⁶ Scognamillo da Weinberg tarafından düzenlenen ilk gösterimin ilânının mevcut olduğunu belirtir.⁵⁷ Onaran da Scognamillo’ya benzer şekilde Weinberg’in çabalarıyla ilk halka açık gösterimlerin Beyoğlu’nda yapıldığını, bu gösterimlere dair

55 Burçak Evren, *Sigmund Weinberg: Türkiye’ye Sinemayı Getiren Adam*, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1995, s. 6.

56 Özön, *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)*, s. 35.

57 Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, s. 12.

detayların anlarda ve belgelerde yer aldığını ifade eder.⁵⁸ 1990'lara gelene kadar ilk gösterimlerin Weinberg tarafından Sponeck'te yapıldığı, bununla ilgili ilânların bulunduğu dair genel bir ön kabul oluşmuştur. İlk gösterime dair dört dilde yayımlanan bir ilân olmasına karşın, bu ilân üzerinde gösterimi yapan kişiye ait bir bilgi yoktur. Ancak Weinberg'in uğraşlarıyla sinemanın Osmanlı topraklarına gelmesi, böyle bir algının da oluşmasına sebebiyet verir. 1991 yılında Mustafa Gökmen *Eski İstanbul Sinemaları* kitabında, ilk gösterimin Sponeck'te gerçekleştiğini, ancak gösterimi Weinberg'in düzenlemediğini belirtir.⁵⁹ Evren de Gökmen'den sonra *Sigmund Weinberg* kitabında bu meseleyi etraflıca tartışarak, ilk gösterimin Weinberg tarafından değil Fransız D. Hanri tarafından yapıldığını açıklar.⁶⁰ Yorgo ve Sula Bozıs'in *Paris'ten Pera'ya Sinema ve Rum Sinemacılar* başlıklı kitabında, ilk gösterime dair Rumca gazetelere yansıyan bir ilânın üzerinde de ilk gösterimin D. Hanri tarafından yapıldığı yazmaktadır.⁶¹

2003 yılında ise ilk Türk filmi tartışmalarına yer veren *Türk Sinemasının Doğum Günü* başlıklı kitap çıkar. *Sigmund Weinberg* kitabı bir mikro tarih örneği olarak ele alınabilirse de, yeni kitap bir mikro tarih örneği olmaktan ziyade ilk Türk filmi etrafında dönen tartışmaların derlendiği ve dosya mantığıyla hazırlanan bir çalışmadır. Kitabın önsözünde Evren, her yıl 14 Kasım tarihinde kutlanan sinemamızın doğum gününün tartışmalı olduğunu, Uzknay'ın filminden önce de çeşitli filmlerin çekildiğini ve Uzknay'ın filmi şimdiye kadar kimsenin izlememiş olmasının düşündürücü olduğunu yazar.⁶² Kitapta hem kendisinin konu üzerine yazdığı yazılara yer verir hem de şimdiye kadar Ayastefanos üzerine yazılmış yazılardan alıntılar yapar.⁶³ Kitabın en dikkat çekici yanı ise daha önce Metin Erksan'ın çıkışından⁶⁴ sonra Manaki Kardeşler'in ilk Türk filmi çıktikleri yönünde güçlü bir itiraza sahip oluşudur.

58 Onaran, *Türk Sineması*, s. 11.

59 Mustafa Gökmen, *Eski İstanbul Sinemaları*, İstanbul: İstanbul Kitaplığı Yayınları, 1991, s. 11.

60 Evren, *Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam*, s. 35.

61 Sula Bozıs ve Yorgo Bozıs, *Paris'ten Pera'ya Sinema ve Rum Sinemacılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 26.

62 Burçak Evren, *Türk Sinemasının Doğum Günü: Bir Savaş, Bir Anıt, Bir Film*, İstanbul: Leya Yayıncılık, 2003, s. 9.

63 Burçak Evren, "İlk Türk Film Üstündeki Kuşkular", *Gelişim Sinema*, 1984, sy. 2; Burçak Evren, "İlk Türk Filmine İlişkin Görüşler ve Belgeler", *Gelişim Sinema*, 1984, sy. 3; Burçak Evren, "Bırak Çocuk Oynasın", *Pazar Postası*, 8 Temmuz 1995; Burçak Evren, "İlk Türk Film Nerede?", *Güneş*, 12 Kasım 1989; Burçak Evren, "Doğum Günü 14 Kasım mı?", *Antrakt*, 1991, sy. 2.

64 Metin Erksan, *Tempo* dergisinde Manaki Kardeşler'in ilk çıktıkları filmin 1905 tarihinde olduğunu ve Fuat Uzknay'ın filminden daha önce olduğu için Türk sinemasının ilk filmi olarak Manaki Kardeşler'in çıktığı filmin kabul edilmesi gerektiğini söyler. Metin Erksan, "İlk Türk Film 1905'te", *Tempo*, 1991, sy. 16.

Evren’in hazırlamış olduğu kitaplar, 2006 yılında 42. Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde Türkçe ve İngilizce olarak hazırlanan *Türk Sineması* kitabının da bir anlamda bölümlerini oluşturur. Kendi içinde bulunduğu dönemin tarihini çeşitli eserlerinde farklı boyutlarla ele alan Evren, Özön’ün yaptığı gibi kendi yaşadığı dönemin panoramasını geçmişe dönük bir şekilde genişleterek bir Türk sineması tarihi anlatısına dönüştürür. Evren, geçmişte yapılan sinema tarihi çalışmalarının bilimsel temellere oturtulmadığını, herhangi bir sistematığe sahip olmadıklarını, nesnel bir bakış açısından yoksun olduklarını aktarır. Özön’ün kitabının Türk sinema tarihi kitapları için bir prototip oluşturduğunu, ama bunun olumlu olduğu kadar olumsuz şekilde yönlendirici özellikler de taşıdığını, bazı yanlış bilgilerin bu şekilde süregeldiğini ekler.⁶⁵ Evren’e göre ideal sinema tarihyazımı, ayrıntılardan bütüne ulaşmaya çalışarak, yapbozun parçalarını bir araya getirmeye uğraşarak, ayrıntılara da bütün kadar özen göstererek analitik bir bakış geliştirerek yapılmalıdır.⁶⁶ Şimdiye kadarki dönemlendirmelerin sanatsal olgulardan çok politik ve toplumsal olgular ışığında yapıldığını, bunun da filmlere ulaşamadığı için bir çeşit mecburiyetten geliştiğini ifade eden Evren, *Türk Sineması* kitabında Özön’ün dönemlendirmesinden yola çıkarak yeni dönemlendirmeler ekler. Evren’in kitabında, “Sinema Türkiye’de/İlk Dönem (1896-1912)”, “İlk Filmler, İlk Kurumlar (1912-1922)”, “Tiyatrocular/Muhsin Ertuğrul Dönemi (1922-1938)”, “Geçiş/Ara Dönem (1939-1950)”, “Sinemacılar/Zanaatten Geçiş (1950-1960)”, “Altın Dönem (1960-1967)”, “Yeşilçam’ın Yükselişi (1968-1974)”, “Kayıp Yıllar/Karanlık Yıllar Dönemi (1974-1978)”, “Genç Türk Sineması/Yeni Sinema Dönemi (1978-1988)”, “Majörler Dönemi (1988-1994)” ve “Post Yeşilçam/Bağımsızlar Dönemi (1994-2006)” şeklinde bir dönemlendirme yapılır. Özön’ün dönemlendirmesindeki “Sinema’nın Türkiye’ye Girişi”, “İlk Adımlar”, “Tiyatrocular Dönemi”, “Geçiş Çağı” ve “Sinemacılar Dönemi” aynı şekilde Evren’in kitabında da devam eder. Evren bu bölümlere kendi alternatif ifadelerini eklemesine karşın, bölümlerin aralıkları ve içerikleri Özön’ünkiyle paralellik taşır. Evren’in çalışmasının orijinal olan kısımları, Sinemacılar Dönemi olarak tabir edilen 1950-1960 arasındaki dönemden sonra kendisini gösterir. Özön, 1960-1965 arasındaki dönemde “Yarım Gerçekçilik Çabaları”, “Düş Kınkığı”, “Enflasyon Sineması” ve “Değerler Karmaşası” gibi alt başlıklar kullanır.⁶⁷ Ancak Evren 1960-1967 arasını “Altın Dönem” olarak değerlendirir. 1960 darbesinden sonra toplumda olumlu anlamdaki kimi dönüşümlerin yaşandığını, kültür-sanat ortamında bir hareketlenme gerçekleştiğini, 1960-1967 yılları arasında Türk sinemasının hiçbir dönemde olmadığı kadar “başyapıt” ortaya koyduğunu anlatır.⁶⁸ Yılmaz Güney’in yönetmen olarak

65 Bülent Vardar, *Bir Sinema Arkeoloğu: Burçak Evren*, Ankara: Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı Yayınları, 2012, s. 198.

66 Vardar, *Bir Sinema Arkeoloğu: Burçak Evren*, s. 199.

67 Nijat Özön, *Sinema Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*, İstanbul: Hil Yayınları, 1985, s. 363-370.

68 Burçak Evren, *Türk Sineması*, İstanbul: AKSAV Yayınları, 2006, s. 186.

çıkış yaptığı *Seyyit Han*'ın vizyona girmesi ile 1974'te TRT'nin yayına başlaması arasındaki dönem, Evren'e göre Yeşilçam'ın yükselişe geçtiği dönemdir. 1965'te 200 filmin yapıldığını, bu dönemde ise çekilen film sayısının 300'lere ulaştığını, sektörün hacminin çok fazla genişlediğini, üretimin doruk noktasına ulaştığını örnek verir.⁶⁹ Seks filmlerinin furya haline geldiği dönemi Evren "kayıp geçen yıllar" olarak değerlendirir. Özön'de 1970-1984 arasını kapsayan "Genç/Yeni Sinema Dönemi", Onaran'da 1963-1980 yılları arasındaki "Yeni Türk Sineması" bölümünden farklı olarak Evren'de 1978-1988 yılları arası "Genç/Yeni Türk Sineması" olarak adlandırılır. Evren, bu dönemde 1978'de Yılmaz Güney ekolünden gelen yeni ve genç yönetmenlerin üretime başladığını belirtir. "Majörler Dönemi" ve "Post Yeşilçam/Bağımsızlar Dönemi" ifadeleri de Evren'in dönemlendirmesinde ilk defa ortaya atılan dönemlendirme isimleridir.

Evren'in çalışması sektörün durumu üzerinden yeni dönemlendirmeler türetmesine karşın bütünlüklü bir sinema tarihi anlatısı olmak yerine kronolojik bir seyir izler. Çalapala, Tilgen ve Özön'de olduğu gibi kronolojik bir seyir ve toplumsal/sektörel bir çerçeve üzerinden her bölüm iki paragraf uzunluğunda bilgiyle okura aktarılır. Burada amaçlanan kronolojik bir tarihçe vererek Türk sinema tarihini Özön'den ve onu izleyen diğer sinema tarihçilerinden farklı bir dönemlendirmeye tabi tutarak yeni bir okuma geliştirmektir.

II. Sinema Araştırmacıları

Sinema yazarları dışında 1990'lı yıllardan itibaren pek çok araştırmacı da sinema tarihi üzerine yazı yazmaya başlar. Tercüme eserlerin artması, sinema konulu süreli yayınların sayısındaki yükseliş ve sinemanın akademik anlamda da daha muteber ve ciddiye alınan bir disiplin haline gelmesi bunda etkilidir. Mustafa Gökmen, Ali Özuyar, Gökhan Akçura ve Sula ve Yorgo Bozis 1990 sonrasında bu alanda çalışan ve önemli eserler üreten araştırmacılar arasındadır. Bahsi geçen isimlerin çalışmaları 1990'lara kadar Türkiye'de sinema yazarlarının ürettikleri kanonların içerisine giremeyen, karanlıkta ve arka planda kalmış çeşitli konu, kişi ve kurumların da tanınmasına yardımcı olur.

A. Mustafa Gökmen

1990'lı yıllarda Türkiye'deki sinema tarihyazımı alanına yeni bilgi ve belgelerle katkıda bulunan ve 1991'de *Eski İstanbul Sinemaları* isimli kitabı yayımlanan Mustafa Gökmen, daha çok kütüphanelerde ve arşivde çalışma yapan bir araştırmacı hüviyetindedir. Kitabında gerek dönemin gazete haberlerinden gerekse de belgelerden İstanbul'daki sinema salonlarıyla ilgili geniş bir fihrist oluşturmuştur. Ancak Gökmen, veriye ulaşip veriyi yayınlarken bunu bağlamı içerisine oturtarak yorumlama çabasında bulunmaz. Gökmen'in yaptığı daha çok ham

69 Evren, *Türk Sineması*, s. 238.

veriyi derlemek ve yayınlamak üzerinedir. Gökmen’in 1990’lı yıllarda *Antrakt* dergisindeki makaleleri bu açıdan sinema tarihçiliğimizin gelişimine önemli bir etkiye bulunmuştur. Ancak *Eski İstanbul Sinemaları* içerisinde sinema salonlarıyla ve sektörden kişilerle ilgili verdiği bilgilerde eksiklikler ve tutarsızlıklar da vardır. Gökmen’in kendine has çalışma metotları bilimsel bir metodoloji ve karşılıklı analize dayalı bir yapıda değildir. Çoğu zaman birebir iletişimde bulunduğu kişilerden aldığı sözel bilgiler, mektuplaşmalar ve tanıklıklar metinlerin oluşturulma sürecinde etkin rol oynar. Aynı zamanda araştırmalarında kendisinin ulaşabildiği en eski kaynakları tek kaynak olarak alması ve bunları farklı kaynaklarla karşılaştırılmaması da sinema salonlarının kuruluş ve faaliyete geçme tarihleri gibi verdiği kimi bilgilerde yanlışlıklara neden olur.

B. Ali Özuyar

Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi’nde Tarih bölümünden 1996 yılında mezun olan tarihçi Ali Özuyar, 1990’lı yılların sonlarından itibaren *Antrakt*, *Popüler Tarih*, *Toplumsal Tarih*, *Cinemascope* ve *Atlas Tarih* gibi yayınlarda erken dönem sinema üzerine pek çok makale kaleme alır. Osmanlıca belgelerin yanı sıra dönemin gazete ve süreli yayınlarını da tarayan Özuyar bu alanda kendisine önemli bir yer edinir.

Sinemanın Osmanlıca Serüveni isimli eserinde bir kısmı farklı yayınlarda daha önce yayımlanmış olan çeşitli belge ve yazıların da içerisinde bulunduğu bir derlemeye imza atar. Bu derleme kitabın içerisinde yer alan makalelerden daha önemli olan nokta, 1923-1928 yılları arasında faaliyet gösteren sinema dergilerinin bir dökümünün yapılmasıdır. Yine o dönemde gösterilen filmler, filmlere ait ilânlar ve gösterim mekânlarıyla ilgili bilgiler de yer alır. Özuyar’ın ilk eseri, Gökmen’in eserine benzer bir bakış açısı ve yöntemi takip eder. Özuyar, Osmanlıca belgeleri Latinize edip yayınlarken Gökmen’den farklı olarak onları tarihsel bir perspektif içerisine yerleştirmeye de gayret eder. Bu açıdan Gökmen’in izlediği yolu takip ederek geliştirdiğini söyleyebiliriz. Özuyar’ın bu çabasını sonraki çalışmaları *Babıali’de Sinema* ve *Devlet-i Aliyye’de Sinema*’da da görürüz. Belgelerdeki bilgiler dönemin gazete ve dergilerindeki haberler, ilânlar ve verilerle birleşerek kendi bağlamı içerisinde yorumlanmaya başlar. Derleme havasındaki ilk kitaba nazaran sonraki iki kitabın tarihsel arka planı çok daha canlı ve güçlüdür. Makaleler yavaş yavaş birleşip birikerek çeşitli bölümler oluşturmakta ve bir bütün teşkil etmeye başlamaktadır.

Faşizmin Etkisinde Türkiye’de Sinema (1939-1945) eseriyle Özuyar’ın belirli bir dönem üzerinden mevcut bakış açısını geliştirerek oturttuğunu söylemek mümkündür. Serdar Öztürk’ün 2005’teki *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema-Seyir-Siyaset* kitabının tamamlayıcısı olarak da düşünülebilecek kitapta, 1939-1945 yılları arasında sinemanın devletle, iktidarla ve dönemin konjonktürel gelişmeleriyle bir arada ve derinlikli bir şekilde ele alındığını görürüz. Bununla

birlikte dünya genelinde yükselen faşizmin Türkiye’deki yansımaları, bu amaçla yapılan propaganda faaliyetleri ve Almanya’nın sinema alanındaki etkisi de belgelerle birlikte okurla paylaşılır.

Yazarın son kitabı *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)* ise başlıklarını tarihsel olaylardan alır. “İstibdat Dönemi”, “II. Meşrutiyet Dönemi”, “I. Dünya Savaşı Yılları” ve “Mütareke ve İşgal Dönemi” isimli dört ana bölüm altında, yazar sinemanın doğuşundan Cumhuriyet’in ilânına kadarki dönemde Osmanlı toprakları içerisinde sinemacılık faaliyetlerinin izini sürer. Özuyar’ın kitabı Türkiye’deki sinemanın seyrini belirli bir kronolojiyle yeniden üreten kanonik sinema tarihini de değiştirmektedir. Kimi sinema yazarlarının ideolojik kimilerinin ise Osmanlıca bilmediği için Türkiye’deki sinemayı Fuat Uzknay ve Muhsin Ertuğrul’la başlatmasının aksine Özuyar, kitabında ilk film gösterimlerinden itibaren Uzknay’ın öncesine yeni bir tarihsel perspektif getirir. Daha önce Metin Erksan, Burçak Evren ve Rekin Teksoy gibi isimlerin belirttiği şekilde Manaki Kardeşler’in filmlerinin Uzknay’ın filminden önce çekildiğinin altını çizer ve Sigmund Weinberg’i de Manaki’lerin yanına ekler. Aynı zamanda Müdâfaa-i Milliye Cemiyeti’nin sinema faaliyetlerinin yanı sıra Osmanlı Donanma Cemiyeti, Hilal-i Ahmer Cemiyeti ve Türk Ocağı Cemiyeti gibi çeşitli sivil toplum kuruluşlarının sinema serüveninde oynadığı rolü ilklerin üzerine kurulan mitolojinin cazibesine kapılmadan aktarır.⁷⁰

Özuyar aynı zamanda kitabın yazılma amaçlarından biri olarak kendisinden önce sık sık tekrarlanan yanlışları düzeltmek olduğunu altını çizmektedir:

Bu uzun soluklu çalışmada temel amaç Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi’ni, doğru bilinen yanlışları tekrar etmeden ve bunları ayıklayarak, bütünlüklü biçimde ortaya çıkarmaktır. Bu bağlamda arşiv belgeleri ve süreli yayınlar temel kaynaklar olarak kullanıldı. Belgeletemeyen her türlü bilgi ve olaya, dipnotlarda mukayeseli yer verildi.⁷¹

Bu doğrultuda Osmanlı’da halka açık ilk film gösterimine dair ilânın kaynağını, ilk film gösterimini kimin gerçekleştirdiğini, Sigmund Weinberg’in çektiği düşünülen filmlere dair ilânları, Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD) olarak bildiğimiz kurumun asıl ismini ve cemiyetlerin dönemin iktidarıyla birlikte paralel bir biçimde sinemacılık faaliyetlerinde oynadığı rolü ortaya çıkarır. Özuyar bu bilgileri güncellerken çeşitli arşivlere girerek araştırmalar da yapar. Metodolojisini ve önceliklerini şu şekilde ifade eder:

⁷⁰ Cemiyetlerin erken döneme sinema konusundaki faaliyetleri ile ilgili olarak bkz. Süleyman Beyoğlu, *İmparatorluktan Cumhuriyet’e Türk Sineması (1895-1939)*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2018.

⁷¹ Ali Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 10.

Tarih biliminin metodolojisi bellidir. Bunun dışına çıkmak nesnellikten uzaklaşmak olur. Tarihçi her şeyden evvel yazdığı her cümlemin ve vardığı yargımın hesabını vermelidir. Bu da ancak belgeyle olur. İster siyasi ister kültürel olsun tarih biliminin metodolojisi değişmez. Bu kitapta da doğrudan birinci elden kaynaklar kullanıldı. Bunun için başta Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Cumhuriyet Arşivi, Türk Kızılayı Arşivi ve Ankara Üniversitesi İnkılâp Tarihi Enstitüsü Arşivi’ndeki belgeler kullanıldı. Sinemanın toplumsal yaşama yansımalarını tespit etmek için de Milli Kütüphane, Hakkı Tarık Us, Taksim Atatürk Kitaplığı’ndaki süreli yayınlar tarandı. Tarih yazımındaki bir diğer temel unsur da olayları çok yönlü olarak ele almaktır. Bu biraz da sinema ve tiyatrodaki karakter yaratmaya benzer. Sinema tarihi, siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel gelişmeler doğrultusunda bir bütünlük içerisinde ele alınmadığında film merkezli olur.⁷²

Özuyar’ın son eseri sadece belgelerin transkripsiyonuna ya da efemeraya bağımlı kalmaksızın belirli bir perspektif ve tarih bilinciyle ele alınmış bir metindir. Kitabın bölümlerinden başlayarak dönemin tarihsel arka planı üzerinden sinemanın Osmanlı’daki serencamı dile getirilir. Dipnotlarla birlikte tartışma konusu olan olaylara ve doğrulanamayan bilgilere dikkat çekerek farklı yorumları ve süregelen tartışmaları da hatırlatır. Kendisinden önceki sinema tarihçilerinin çoğu tarafından “karanlık yıllar” ya da “boşa giden yıllar” olarak tarif edilen ve en fazla on sayfa ile geçiştirilen bir dönemi Özuyar geniş bir çalışmanın odağına yerleştirir.

C. Gökhan Akçura

1980’lerin ikinci yarısından itibaren çeşitli gazete ve dergilerde farklı konularda yazılar yazan Gökhan Akçura, senaryo yazarlığından reklam yazarlığına kadar birbirinden farklı alanlarda çalışmaları olan çok yönlü bir araştırmacı yazardır. “İvır Zıvır Tarihi” başlığı altında gündelik hayattaki malzemeler üzerinden sosyal ve kültürel tarih üzerine yayınlar hazırlayan Akçura, sinema üzerine de önemli çalışmalara imza atar. *Aile Boyu Sinema* kitabında sinemacı ailelerle görüşerek aile tarihleri üzerinden kurumların ve aile şirketlerinin tarihini araştırır. Sinema yazarlarının filmler ve yönetmenler üzerinden yaptıkları geleneksel dönemlendirmelerin dışında, şirketler üzerinden dönemlere farklı bir açıdan yaklaşmaya çalışır. Yazar çalışmasında Seden ailesi, Filmer ailesi, İpekçi ailesi, Duru ailesi, İnanoğlu ailesi gibi çeşitli aileler üzerinden Kemal Film, İpek Film, Duru Film gibi farklı dönemlere etki eden büyük şirketleri araştırır. Böylece şirketler üzerinden arka planda gayriresmî bir Türk sinema tarihi anlatısı da geliştirir. Türk sineması

72 Ali Özuyar, “Türk Sinemasında Film Yapım Sürecini Başlatanlar Manaki Kardeşler, Şimdilik...”, Söyleşi yapan Barış Saydam, Türk Sineması Araştırmaları, <http://tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/367/ali-ozuyar---turk-sinemasinda-film-yapim-surecini-baslatanlar-manaki-kardesler,-simdilik-> [Erişim Tarihi: 27.06.2018].

tarihi çalışmalarında o zamana kadar yapılmayan ve karanlıkta kalan bazı noktalar ve evraklar bu şekilde gün yüzüne çıkma imkânı elde eder. Akçura'nın çalışması sosyal hayat üzerinden gelişmekte olan mikro tarihçilik alanı içerisine dâhil edilebilecek çalışmalar arasındadır. Yazarın Muhsin Ertuğrul ve Bedia Muvahhit gibi isimlerin monografileri üzerinden dönemleri ele aldığı eserleri de benzer bir yaklaşım içerir.

D. Sula ve Yorgo Bozis

Türkiye'de sinema tarihyazımı çalışmalarında Cumhuriyet döneminden beri süregelen ideolojik bakış açısı ve Osmanlı'nın ve dolayısıyla gayrimüslim azınlıkların tarihinin de dışarıda bırakılması pek çok eksikliğe neden olur. Bu anlamda fotoğraf ve sinemanın yaygınlaşmasında önemli çabaları olan Rumların sinemayla olan ilişkilerini araştıran Sula ve Yorgo Bozis'in çalışması dikkat çekicidir. *Genç Sinema* ve *Çağdaş Sinema* dergilerinin kurucularından olan, bir dönem Sinematek'te genel sekreterlik görevinde bulunan ve çeşitli belgesel çalışmalarına imza atan Yorgo Bozis'in eşi Sula Bozis ile birlikte hazırladığı *Paris'ten Pera'ya Sinema ve Rum Sinemacılar* kitabı son dönemde yazılan sinema tarihyazımı örnekleri içerisinde farklı bir yerde durur. Bunun nedeni kitabın isminde de vurgulandığı gibi Osmanlı'nın son döneminde sinemacılık faaliyetlerinde bulunan Rumların deneyimlerinin kitapta çeşitli belgeler ve kişisel tanıklıklarla ortaya konmasıdır. Rum basını üzerinden Türkiye'de erken dönem sinemacılık faaliyetlerine ve Rum sinemacıların bu alandaki etkisine yoğunlaşan kitap, ilk defa gün yüzüne çıkan belge ve yazılarla merak uyandırır. Özellikle Osmanlı'daki ilk film gösterimleri ve ilk gösterimlerin yapıldığı mekânlarla ilgili verilen bilgiler önemlidir. Rum basını ve Rum sinemacılar üzerine yoğunlaşan kitap, kuşkusuz bütün bir sinema tarihini içermemektedir. Ama büyük resmin yüzyıldır eksik kalan (Rum basını anlamında) parçalarından birisini tamamlar. Yöntem olarak ise daha çok Rumların yaptığı gösterimler ve işlettiği mekânlar üzerinden ilerler ve betimleyici bir üsluba sahiptir. Dönemin siyasî tarihi, endüstrinin işleyişi ve sinemanın Osmanlı topraklarındaki gelişim sürecine kitap üzerinden ulaşmak güçtür. Kitabın ana odağı Osmanlı'nın son döneminde sinema alanında Rumların katkılarıdır.

III. Akademinin Katkısı

Türkiye'de sinema çalışmalarının akademi içerisinde yer alması ve kurumsallaşması, Eskişehir İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Kültürel Çalışmalar ve Çevre Eğitimi Enstitüsü'ne (AKÇE) bağlı olarak kurulan ve kısa adı Akademi Sinema Kulübü olan kurumun çabalarıyla gerçekleşir. Hazırlanan yasa ile 1975 yılında Sinema ve Televizyon Yüksekokulu şekline dönüştürülen kurum, sonrasında ise Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi'ne evrilerek kurumsallaşma sürecini tamamlayarak düzenli eğitime başlar. Aynı yıllarda İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi içerisinde Sami Şekeroğlu önderliğinde düzenli sinema

derslerine başlanır. Kısa süre sonra Âlim Şerif Onaran’ın öncülüğünde İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi içerisinde Sinema-TV Bölümü kurulur. Onaran, 1976-1981 yılları arasında burada sinema dersleri verir. Eskişehir, Ankara, İzmir ve İstanbul’daki belli başlı üniversitelerle başlayan sinemanın kurumsallaşma süreci 1980’lerde ilk meyvelerini verir. Âlim Şerif Onaran, Oğuz Onaran, Ünsal Oskay, Seçil Büker ve Nilgün Abisel gibi isimler Türkiye’de sinema alanında öncü akademisyenler olur. Onların katkı ve çabalarıyla akademi içerisinde sinemanın kendine yer edinmesi, yeni öğrencilerin yetişmesi ve fakültelerin devamlılık kazanmasına olanak sağlar.

1990’lı yıllarda özel üniversitelerin çoğalması, üniversite kütüphanelerinin faaliyete girmesi ve üniversiteler üzerinden dijital arşivlere erişimin sağlanması da önemli adımlardan biridir. Bu hareketlilik internetin yaygınlaşması ile birlikte arşivlerin dijital alana taşınması da beraberinde getirir. Akademi bu anlamda kaynaklara ulaşmak ve kaynakları işlemek adına da önemli bir merkez haline gelir. Akademi içerisindeki akademisyen ve öğrenci sayısındaki artış, akademisyenlerin çıkardığı *Sevir*, *Geceyarısı* ve *25. Kare* gibi önemli yayınların da yaygınlaşmasını sağlar. Bu dönemde meslekten yetişen gazeteci ve sinema yazarlarının yanı sıra akademisyen ve sinema öğrencileri de sinema üzerine yazma alışkanlığı geliştirir. Akademiye kuramsal tartışmalar, üniversitelerin kütüphaneleri ve dijital arşivlere ulaşım kolaylığı ile birlikte sinema yazımında da 2000’li yıllarla birlikte akademisyenlerin giderek daha çok alanı kapladığı görülür. Bu anlamda, 2000’li yıllar teorik ve kuramsal yazılarla birlikte tarihyazımı metinlerinde de sinema yazarlarının gerilediği, akademisyenlerin öne çıkmaya başladığı bir dönem olur.

Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi’nde bulunan Serpil Kirel’in *Yeşilçam Öykü Sineması ve Kültürel Çalışmalar ve Sinema* isimli kitapları Türkiye’de hem üretimin odağındaki sektör olan Yeşilçam’ı her yönüyle ele alarak çözümleyen hem de sinema ve seyirci ilişkisini sorgulayarak alımlama tarihi anlamında literatüre katkı sağlayan değerli çalışmalardır. Yeşilçam’ı ve Yeşilçam üzerinden Türk sinemasını anlamlandırmak adına bütünsel tarihyazımı metodolojisiyle⁷³

73 Charles Altman sinema tarihyazımı üzerine yazılan eserlerin içeriği üzerinden aşamalandırmaya gider. Buna göre sinema tarihyazımında kim, ne, nerede ve ne zaman sorularının sorulduğu aşamayı birinci aşama olarak adlandırır. Altman’a göre ikinci aşama ise, nasıl ve neden sorularının sorulduğu ve sinema tarihinin daha bütünlüklü bir şekilde ele alındığı dönemdir (Charles F. Altman, “Towards a Historiography of American Film”, *Cinema Journal*, c. 2 sy. 16, 1977, s. 1). Bu dönemin ortaya çıkabilmesi için ise, 1970’li yıllarda dünyayı etkisi altına alan tarih, sanat, estetik, dil bilimi, felsefe, psikoloji ve sosyoloji gibi alanlarda yapılacak atılımların beklenmesi gerekecektir. David Bordwell’in belirttiği üzere bu dönem, Lacanyan psikanaliz, yapısalcı göstergebilim, post yapısalcı edebiyat çalışmaları ve Althusserci Marksizmin farklı yorumları gibi kaynaklardan beslenen, büyük harfli “Kuram”ın, Anglo-Amerikan sinema çalışmalarında benimsenmeye ve buradaki çalışmalara yansımaya başladığı dönemdir (aktaran Emrah Özen, “Geçmişe Bakmak: Sinema Tarihi Çalışmaları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme”, *Kebikeç*, sy. 27, s. 139).

ele alınan *Yeşilçam Öykü Sineması*, bu anlamda özellikle Amerika'da Hollywood üzerinden sinemanın Amerika'daki gelişimini ele almaya çalışan güncel tarihyazımı eserleriyle de paralellik taşır.

İzmir Yaşar Üniversitesi'nde görev yapan Dilek Kaya'nın 2004 yılında Kadir Has Üniversitesi'nde düzenlenen "Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler" başlıklı konferans dizisinde sunduğu "Ayastefanos'taki Rus Abidesi'ni Kim Yıktı, Kim Çekti, Kim Yazdı" başlıklı tebliğ mevcut tarihyazımı yönelimlerinin dışarısında bir çizgide ilerler. Kaya, Ayastefanos'un yıkılış süreciyle ilgili detaylı bir araştırma yaptıktan sonra milliyetçi bir bakış açısıyla bu olayın sinema tarihyazımında nasıl bir işleve sahip olduğuna değinir. İlkler üzerine kurulu bir mitolojiyi yeniden üretmek yerine, onu sorgular ve ulusal kimlik inşasında ilklerin nasıl bir rol oynadığına dair bir bakış açısı çıkarır. Kaya daha sonra 2005 yılında "The Russian Monument at Ayastefanos San Stefano Between Defeat and Revenge Remembering and Forgetting" başlığıyla yazısını genişleterek İngilizce olarak yayımlarken, Türk sinemasının 100. yılının kutlandığı 2014'te de *Sinecine* dergisinde "Kırık Bir İlk Hikâyesi Türk Sinemasının 100 Yılına Dair" isimli makalesini yayımlar. İki makalesinde de Kaya, 2004'te yaptığı tebliği genişleterek Ayastefanos üzerinden ulus kimlik inşası sürecini değerlendirerek önemli noktalara değinir. 2017'de *Sinecine*'deki "Eski İzmir Sinemaları ve Yıldız Sineması: Mekan, Toplum, Seyir" yazısında da bir mikro tarihçilik örneğiyle İzmir'deki Yıldız Sineması üzerinden ilk dönemin seyir kültürü ve dönüşümüne değinir.

Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi'ndeki Serdar Öztürk'ün 2005 yılında yayımlanan *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset* isimli çalışması da bu alanda yapılan dikkate değer çalışmalarından biridir. 1920-1940 yılları arasında Cumhuriyet döneminde sinema algısının nasıl olduğuna dair bir araştırma çalışmasını içeren eser, aynı zamanda sinemanın iktidarla ilişkisini toplumsal, ekonomik, sosyolojik ve felsefi arka planıyla birlikte bir bütün olarak ele alır. Cumhuriyet rejiminin ortaya çıkışı, yerleşmesi ve gelişmesi safhalarında sinemanın bir araç olarak iktidarın elinde değişimini bütün çıplaklığıyla açık eder. Öztürk'ün çalışmasında bir dönemin pek çok farklı unsuruyla yeniden ele alınarak canlandırıldığını görürüz. Bir dönemin bütünlüklü resmi üzerinden sinemanın işlevleri açığa çıkartılır. Bu anlamda 2000'li yıllarda ülkemizde giderek artan bütünsel tarihyazımı yaklaşımının iyi bir örneği olarak değerlendirilebilir.

Akademisyen Özde Çeliktemel-Thomen'in ilk film gösterimleri, sinema ve seyir kültürü, sansür gibi konulardaki araştırmaları, Osmanlı'nın son dönemindeki kültürel ortamı arşiv belgeleri ve matbuat üzerinden ortaya çıkarmaya yöneliktir. Thomen'in yazıları aynı zamanda Türkiye'de çok fazla çalışılmayan alımlama tarihinin de alanına girer. Canan Balan'ın da seyir kültürü, seyirci pratikleri ve sessiz sinema üzerine çalışmaları vardır. Keza Ahmet Gürata ve Özge Özyılmaz'ı da bu alana dâhil edebiliriz. Bahsi geçen akademisyenlerin son dönemlerdeki

araştırma ve makaleleri Türkiye’de eksikliği hissedilen bir alana dikkat çekmekle birlikte sinema tarihyazımındaki güncel bakışla birlikte erken dönem sinemaya ait konuları yeniden ele alırlar.

Cumhuriyet tarihi ve kültür tarihi gibi alanlarda çalışmaları olan Süleyman Beyoğlu’nun *İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması (1895-1939)* başlığıyla yayımlanan kitabı da Osmanlı’nın son dönemindeki sinemacılık faaliyetleri üzerine önemli belgelere sahiptir. Başbakanlık Osmanlı Arşivi ve dönemin gazetelerinde yer alan pek çok bilgi ve belge, Beyoğlu’nun kitabında okurlarla buluşur. Özellikle yerli sinema üretimini başlatan cemiyetlerle ilgili çeşitli arşivlerde yer alan Osmanlı Türkçesi’yle yazılmış evraklar araştırmacıların dikkatine sunulur.

A. Âlim Şerif Onaran

Türkiye’de Sedat Simavi, Rakım Çalapala ve Nurullah Tilgen gibi gazetecilik tecrübesi olan, Türkiye’nin fikir ve sanat hayatını takip edenlerin giriş mahiyetindeki çalışmalarından sonra sinema tarihyazımları Nijat Özön, Agâh Özgüç ve Giovanni Scognamillo gibi “ikinci kuşak” olarak adlandırabileceğimiz sinema yazarlarının eserleriyle devam eder. 1994 yılında ise, gazeteci ve sinema eleştirmenlerine ilk defa akademiden bir katkı gelir. Türkiye’nin ilk sinema profesörü unvanına sahip olan, sinemanın akademide ayrı bir yer edinmesinde değerli çabalarda bulunan ve pek çok akademisyen yetiştiren Âlim Şerif Onaran iki ciltten oluşan *Türk Sineması* eserini yayımlar. Ankara Siyasal Bilgiler’den mezun olduktan sonra gerek emniyet teşkilatlarında gerekse de sansür heyetlerinde görev alan Onaran, 1965 yılında “Sinematografik Hürriyet” başlıklı teziyle hukuk alanında doktorasını alır. “Muhsin Ertuğrul Sineması” teziyle doçentliğini aldıktan sonra, “Lütfi Ömer Akad’ın Sineması” adlı eseriyle ise profesör unvanını almaya hak kazanır. 1970’lerin ortalarından itibaren üniversitede Sinema Tarihi, Sanat ve Sansür, Kamuoyu ve Kitle Kültürü başta olmak üzere pek çok ders verir.

Onaran, 1970 yılında İstanbul Radyosu’nda toplamda dokuz ay sürecek “Türk Sineması Konuşuyor” başlıklı haftalık bir sinema programı hazırlar ki *Türk Sineması* kitabına da burada hazırladığı programlar kaynaklık eder. Programdaki birikimi ve notlarını Onaran, kitabın yazım sürecinde son on iki yılın gelişen Türk sinemasına ait görüşlerini de ekleyerek tamamlar.⁷⁴ Kitabın giriş bölümünde Onaran temel hedefini şu şekilde ifade eder:

Kimi kötü örneklerle bakılarak Türk Sineması’nın tümünü yadsımaya kalkan entel takılmaların ötesinde takdire değer bir gelişme gösteren bu sinemanın, bizim sinemamızın, serüvenini oldukça tarafsız bir görüşle ele almak bu çalışmanın gerçek hedefidir.⁷⁵

⁷⁴ Onaran, *Türk Sineması*, s. 7.

⁷⁵ Onaran, *Türk Sineması*, s. 9.

Batılı, modernist, sinemanın “sanat” yanını öne koyan ve kanon oluşturarak bakış açısını çeşitli karşıtlıklar üzerine kuran bir entelektüel sınıfın yazdığı sinema tarihi anlatılarından haberdar olan ve bu ülkede yapılan sinemayı “bizim sinemamız” şeklinde ifade ederek sahiplenen Onaran, kitabının girişinde kendi sinema tarihinin bunlardan farklı bir bakış taşıyacağını, tarafsız bir bakış açısının onun için “gerçek hedef” olduğunu söyler. Buna istinaden, “sanat filmleri” kadar “aile (salon) filmleri” ve “gençlik (serüven) filmleri”ni de kitle kültürü çerçevesinde değerlendirdiğini belirtir. Bununla birlikte, “aileyi sinema salonlarından soğutan, lümpen takımını kazanmaya çalışan nafile bir çaba olarak ortaya çıkan seks filmlerine” hiç önem vermediğini ifade eder.⁷⁶

Onaran, kaynak olarak diğer sinema yazarlarında olduğu gibi gazete ve süreli yayınlardaki inceleme yazılarını, söyleşileri ve eleştiri yazılarını temel alır. İkincil kaynaklardan yararlanarak bir sinema tarihi inşa eder. Yöntem olarak ise, her dönemin toplumsal, ekonomik ve siyasal yönlerini vurgulayarak, dönemleri yönetmenler üzerinden incelediğini açıklar.⁷⁷

Onaran’ın Türk sinema tarihini dönemlendirmesi “Sinemanın Türkiye’ye Gelişi ve Çevrilen İlk Filmler”, “Tiyatrocular Dönemi”, “Geçiş Dönemi”, “Sinemacılar Dönemi’nin İlk On Yılı” ve “Yeni Türk Sineması” gibi ana bölümlerden oluşur. Bölümler dikkat edileceği gibi hem başlık hem de kronoloji açısından Nijat Özön’ün *Türk Sineması Tarihi* kitabıyla paralellik taşır. Onaran’ın kitabının temel çatısı şablon olarak Özön’ün *Sinema Uygulayımı-Sanatı-Tarihi* kitabındaki Türk sinemasına dair güncel bakış açısına benzemektedir. Özön’ün güncelleştirme yaptığı dönemlendirmede Sinemacılar Dönemi, 1950-1970 aralığında iken, Onaran’ın eserinde bu dönem 1952-1963 yılları ile sınırlıdır. Onaran, Sinemacılar Dönemi’ni Lütfi Akad’ın *Kanun Namına* (1952) filmi ile başlatır. Akad’ın ilk filmi- nin 1949 tarihli *Vurun Kahpeye* olmasına rağmen, *Kanun Namına* ile bu dönemi başlatmasını şu şekilde açıklar:

Türk sinema tarihçileri bu dönemi Lütfi Ömer Akad’ın aynı tarihte gerçekleştirdiği ‘Kanun Namına’ adlı filmle başlatmayı âdet edinmişlerdir. Oysa Akad’ın yaratıcı yetenekleriyle kendine özgü sinema dilini uyguladığı ilk filmi, 1949’da Halide Edib’in aynı adlı romanından sinemaya uyarladığı ‘Vurun Kahpeye’dir. Ancak Akad bu önemli çıkışı izlemeyerek Erman Film Kurumu adına ‘Lüküs Hayat’, ‘Tahir ile Zühre’ ve ‘Arzu ile Kamber’ adlı üç piyasa filmi çekmiş, bunları sinema sanatının öğeleri ile donatmaya özen göstermekten vazgeçmiş izlenimi bırakmıştır. 1952’de çevirdiği ‘Kanun Namına’ ve bunu izleyen filmlerinde sürekli olarak sinema

⁷⁶ Onaran, *Türk Sineması*, s. 9.

⁷⁷ Onaran, *Türk Sineması*, s. 10.

ögeleriyle film çevirdiği için, biz de, ‘Sinemacılar Dönemi’ nin bu tarihte başlamasını uygun gördük.⁷⁸

Onaran’ın bakış açısı *Lüküs Hayat*, *Tahir ile Zühre* ve *Arzu ile Kamber* filmlerinin “üyatro etkisinde” olsalar dahi, niçin Sinemacılar Dönemi’ nin 1949’daki *Vurun Kahpeye* ile başlamadığını açıklamaya yeterli değildir. *Kanun Namına* ile Akad’ın diğer filmleri arasında yapılan kıyaslama, kitabın önsözünde eleştirel bir tonla ifade edilen Türk sinemasının tarihini daha önce kaleme alan “entel takımların” anlayışından farksız değildir. Burada da bir “kalite” arayışı söz konusudur. O yüzden de *Kanun Namına* ile *Lüküs Hayat* farklı kategorilerde değerlendirilir. Aynı yönetmenin 1949 tarihli ilk filmi araya giren “yetersiz denemelerden” dolayı dikkate alınmaz. Kaldı ki, bu parantezin niçin 1963 yılı ile bittiği de belirsizdir. 1961 Anayasası’ndan, dönemin gelişmelerinden, 1963 yılındaki “Türk Sinema Filmlerini Kalkındırma Kanunu” adıyla TBMM’ye sunulan ancak tamamlanarak yasallaşmayan kanun tasarısından bahsetmesine karşılık net olarak 1963 yılının niçin seçildiği açıklanmaz.

Onaran, 1963-1980 arasındaki dönemi ise “Yeni Türk Sineması” olarak adlandırır. Bu dönem içerisinde ise üç alt başlığı vardır: “Eski Kuşak”, “Orta Kuşak” ve “Genç Kuşak.” Eski Kuşak başlığı altında kastettiği yönetmenler Lütfi Akad, Metin Erksan, Atif Yılmaz, Osman Fahir Seden, Memduh Ün, Nevzat Pesen, Orhan Elmas ve Ertem Göreç’tir. Orta Kuşak Yılmaz Güney, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, Süreyya Duru, Vedat Türkali, İhsan Yüce, Şerif Gören, Zeki Ökten, Feyzi Tuna, Yücel Çakmaklı, Bilge Olgaç, Türkan Şoray, Kartal Tibet gibi yönetmenlerden oluşur. Genç Kuşak’ta ise Ömer Kavur, Erden Kıral, Yavuz Özkan, Ali Özgentürk, Tunç Okan, Korhan Yurtsever, Tarık Dursun Kakinç ve Tuncel Kurtiz vardır.⁷⁹ Bu bölümde 1963-1980 yılları arasında bahsi geçen yönetmenlerin çalışmalarından bahsedilir. Ancak uzunca bir tarih aralığında sadece belirli yönetmenlerin çalışmaları üzerinden uzun bir dönemi anlamlandırmaya çalışmak büyük bir risk taşıdığı gibi, “eski”, “orta” ve “genç” sıfatları da göreceli sıfatlardır. Burada temel alınan kıstaslar nelerdir: Yaş, mesleğe başlangıç, ürettikleri filmler, sektördeki konumları mıdır? Yoksa daha başka kıstaslar mı söz konusudur? Bunlar da dönemlendirmelerin yıl aralıkları gibi belirsizdir.

Türk Sineması kitabının ikinci cildinde, “Türk Sineması” başlığı altında 1980-1994 yılları arasındaki filmler bir önceki bölümde olduğu gibi “Eski Kuşak”, “Orta Kuşak” ve “Yeni Kuşak” yönetmenler olmak üzere ayrılarak, bu tarihler arasında yönetmenlerin çektiği filmler merkeze alınır. İkinci ciltte, ilk ciltten farklı olarak “Televizyon İçin Film Yapanlar, Televizyondan Gelenler”, “Türk-İslâm Sentezi Üzerine Film Yapan Yönetmenler”, “Yabancı Ülkelerde Türk Sanatçıların Katkısıyla

⁷⁸ Onaran, *Türk Sineması*, s. 51.

⁷⁹ Onaran, *Türk Sineması*, s. 102-178.

Çevrilen Filmler” ve “Tek Filmle Kendilerini Kanıtlayan Genç Kuşak Yönetmenler” gibi başlıklar da eklenir.

Onaran’ın kitabında Muhsin Ertuğrul ve Metin Erksan gibi daha önce Özön’ün kanonunun dışarısında bırakılan isimlere daha olumlu yaklaşıldığı görülür. Özellikle Ertuğrul dönemi değer yargılarından sıyrılarak, “mesafeli” bir bakışla aktarılmaya özen gösterilir. Yönetmenlerin sinemalarıyla ilgili bilgilerde de Onaran benzer bir bakış açısını ve hassasiyeti yakalamaya çalışır. Bu anlamda, akademik bir bakış açısı oturtmaya çabalar. Ancak Onaran’ın eserinde de tıpkı Çalapala ve Tilgen’in eserlerinde olduğu gibi hiçbir dipnot ve kaynakça bulunmamaktadır. Özellikle sinemanın ilk dönemiyle ilgili bilgilerde Çalapala ve Tilgen kronolojisi tekrarlanırken, kaynağın nereden alındığı belirtilmemiştir. Bu da kitabın akademik bir çerçeveye içerisinde ele alınmasını zorlaştırır.

B. Nezih Erdoğan

İstanbul Şehir Üniversitesi’nde görev yapan Nezih Erdoğan’ın 2009’da Bilgi Üniversitesi’ndeki “Türkiye’de Sinema-Seyir Belge Arşivi” çalışması kaynak ve belgeleri toplayarak dijital bir havuza eklemek, kaynakların ulaşımını ve kullanımını kolaylaştırmak adına önemli bir çabadır. Akademik ve bütünlüklü bir bakışın sergilenmesi, tespit edilen eksikliği gidermek adına harekete geçilmesi ve sonraki kuşağa ilham vermesi anlamında Türkiye’deki öncül çalışmalardan biridir. Erdoğan, Bilgi Üniversitesi’ndeki çalışmasının yanı sıra Türkiye’de erken dönem sinema, seyir kültürü, sinema tarihi ve Türk sineması üzerine çeşitli makaleler de yayımlar.⁸⁰ 1995’te *Toplum ve Bilim* dergisinde yayımlanan “Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı” başlıklı makalesinde Erdoğan, sinemanın ulusal kimlik inşasındaki rolünü sorgulayarak modernleşme sürecinde sinemanın işlevlerini de araştırır. Ulusal kimliğin oluşturulmasında ulusal sinemaların katkısını örneklerle açıklar. Doğrudan sinema tarihyazımı alanıyla ilişkili olmasa da, makale Türkiye’deki sinema tarihyazımı ve Yeşilçam’la nasıl ve hangi noktalarda ilişki kurduğumuza dair de ipuçları barındırır. 2001’de *Doğu Batı*’da yer alan “Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Üzerine Notlar” başlıklı makalesi, Türkiye’de o dönemde çok fazla gündemde olmayan sinema tarihi çalışmalarında 1990’lardan sonra dünyada gittikçe popüler bir hâle gelen alımlama tarihine yönelik bir giriş niteliğindedir. Makalede Yeşilçam öncesi, Yeşilçam dönemi ve Yeşilçam sonrası (1980’li yıllar) şeklinde üç ana bölüm halinde

80 Nezih Erdoğan ve Dilek Kaya, “Institutional Intervention in the Distribution and Exhibition of Hollywood Films in Turkey”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 2002, sy. 22, s. 47-59; a.mlf., “Mute Bodies, Disembodied Voices: Notes on Sound in Turkish Popular Cinema”, *Screen*, 2002, sy. 43, s. 233-249; a.mlf., “Narratives of Resistance: National Identity and Ambivalence in the Turkish Melodrama Between 1965 and 1975”, *Screen*, 1998, sy. 39, s. 259-271; Nezih Erdoğan, “The Making of Our America: Hollywood in a Turkish Context”, *Hollywood Abroad: Audiences and Cultural Exchange*, Richard Maltby ve Melvyn Stokes (eds.), BFI, 2007, s. 113-124.

seyircilerin filmlerle kurduğu ilişki, filmlerin seyirci tarafından nasıl algılandığı üzerinden bir modernleşme okuması yapılır. 2017 yılında Erdoğan’ın *Sinemanın İstanbul’da İlk Yılları: Modernlik ve Seyir Maceraları* isimli kitabı yayımlanır. İki farklı kitap şeklinde kurgulanan eserin “Modernlik ve Seyir” başlığını taşıyan ilk bölümünde Erdoğan’ın geçmişte yazdığı makalelerin derlemesi ve yeni eklenen makaleler bulunur. Bu bölüm başlığında da anlaşılacağı üzere modernizmin gelişimi, bununla paralel olarak sinemanın ve teknolojinin gelişimi ve insanların yeni icad edilen alete karşı gösterdikleri tepkileri de içeren geniş bir okumayı içerisinde barındırır. Türkiye’deki modernleşme süreci ve insanların sinemayla karşılaşmasının psikolojik, sosyolojik ve toplumsal etkilerinin yanı sıra sinemayla birlikte insanların hayatlarına giren kırışma, poz verme ve görüntüler karşısında yaşanan şaşkınlık da detaylı bir şekilde okura aktarılır. Kitap doğrudan bir sinema tarihi ya da film tarihi çalışması olmasa da erken dönem sinema ve sinemanın insanlara etkileri üzerine derinlikli bir okumayı içerir.

Giriş bölümünde “Türkiye’de Tarihyazımı ve Sinema” başlığını taşıyan kısa yazıda Erdoğan, Edhem Eldem’in Türkiye’deki tarihyazımı alanında sorunlu gördüğü iki yaklaşımın üzerinden Türkiye’deki sinema tarihyazımı alanındaki eksikliklere de değinir. Eldem makalesinde bir tarafta transkripsiyona dayalı tarihçiliği, diğer tarafta ise teori ve veri arasındaki ilişkinin çoğunlukla dengesiz bir şekilde teorinin lehine kaydığı tarihçilik anlayışını eleştirir. Ancak Türk sinemasındaki tarihyazımı örneklerine baktığımızda belgeleri okuyabilen sinema tarihçisi bile çok azdır. Erdoğan bu eksikliğe dikkat çekerek, bu eksiklikten dolayı Türkiye’deki sinema tarihçilerinin daha çok efemera ve dergi koleksiyonlarına önem verdiklerine dikkat çeker. Osmanlı’nın ve Türkiye’nin modernleşme sürecinin, teorinin, kuramın ve yöntemin eksikliğine vurgu yapar.⁸¹ Kitabın ikinci bölümünde ise erken dönem sinemaya dair ansiklopedik bir sözlük bulunur. Kişiler, mekânlar, kurumlar, filmler ve yayınlar üzerine madde madde bölümlerin olduğu sözlük, bu alandaki ilk çalışma olması nedeniyle önem taşır. Kitabın ekler bölümünde de döneme dair önemli belge ve dokümanlara yer verilir.

C. Savaş Arslan

Bahçeşehir Üniversitesi İletişim Fakültesi’nde eğitim veren Savaş Arslan’ın 2011 yılında İngilizce olarak yayımlanan *Cinema in Turkey: A New Critical History* isimli kitabı, alana yönelik akademik bakış açısının bir devamı olarak da okunabilir. Arslan’ın kitabının dünyadaki sinema tartışmalarının Türk sinemasına bakışta kullanıldığını, gerçek anlamda bir metodolojiye, bilimsel bir yönteme ve yeni bir kavrayışa sahip olduğu söylenebilir.

81 Nezih Erdoğan, *Sinemanın İstanbul’da İlk Yılları: Modernlik ve Seyir Maceraları*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, s. 25.

Arslan'ın dönemlendirmesi, Rekin Teksoy'da olduğu gibi Yeşilçam üzerine kurulur. Arslan, Türkiye'de sinema faaliyetlerinin merkezine 1950-1980 yılları arasında kapsayan Yeşilçam'ı alır ve Yeşilçam'ın dönüşümü üzerinden Türk sinemasını dönemlendirmeyi tercih eder. "Pre-Yeşilçam" (Yeşilçam Öncesi), "Early Yeşilçam" (Erken Yeşilçam), "High Yeşilçam" (Yeşilçam'ın Yükselişi), "Late Yeşilçam" (Geç Yeşilçam) ve "Post-Yeşilçam or the New Cinema of Turkey" (Yeşilçam Sonrası ya da Yeni Türkiye Sineması) şeklinde bir dönemlendirmeye gidilir. Teksoy'un genel konsept olarak sektörü Yeşilçam olarak ifade etmesi ve onun üzerinden seyri aktarmasından farklı olarak Arslan, Yeşilçam'ı kendi içerisinde de bir dönemlendirmeye ayırır. 1950'lere kadar olan dönemi "Yeşilçam Öncesi" olarak ifade eden Arslan, Yeşilçam'ı daha iyi anlayabilmek için öncesindeki süreci de iyi okumamız gerektiğini, özellikle Türkiye'ye özgü bir şekilde gelişen Doğu ve Batı karşıtlığının, modernleşme hareketinin hangi çizgide geliştiğini de bilmemiz gerektiğini söyler.⁸² Bu amaçla Özön'ün dönemlendirmesinin tarih aralıklarına dikkat çeker: İlk adımlar olan 1914-1922 arasındaki dönem, Osmanlı'nın son dönemidir. 1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti kurulur. 1922-1939 yıllarını kapsayan Tiyatrocular Dönemi, Cumhuriyet'in ilk yıllarıdır. 10 Kasım 1938 tarihinde Cumhuriyet'in kurucusu Mustafa Kemal Atatürk vefat eder. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra 1946 yılında çok partili hayata geçiş yapılır. Özön'de 1939-1950 arasındaki Geçiş Çağı olarak adlandırılır.⁸³ Arslan'a göre Yeşilçam öncesi dönemin popüler Türk sineması, dönemin politik bağlamı çerçevesinde popüler yabancı filmlerin formlarını yerli performanslarla kendisine uydurmaya çalışır.⁸⁴ Yeşilçam öncesinde iki tane aslı politik bağlam vardır: Bunlardan ilki I. Dünya Savaşı, diğeri II. Dünya Savaşı'dır. İlkinde, İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e doğru bir geçiş, ulusal bir devlet kurulma aşaması; ikincisinde ise savaş sırasında politik açıdan tarafsız kalma, savaş sonrasında ise uluslararası konjonktürün etkisiyle Amerika'ya yakınlaşma dönemi yaşanır.

1950'lere kadarki dönemde yeni kurulan Cumhuriyet gibi Türk sineması da bir gelişme, toparlanma ve ilerleme süreci yaşar. 1950'lere gelindiğinde ise sektörleşme faaliyetlerinin ve üretimin hızlandığını görürüz. Bu dönem Arslan'ın dönemlendirmesinde "Erken Yeşilçam" olarak geçer. Yeşilçam'ın oluşmaya başladığı bu dönemde Arslan, Yeşilçam'ı popüler bir film endüstrisi olarak görür. Arslan bu bölümde sektör üzerinden Türkiye'deki karşıtlıkları araştırmaya yönelik bir bakış açısı geliştirmeye çalışır. Türkiye'de ilk film gösterimlerinin yapıldığı Sponeck Birahanesi ve Fevziye Kiraathanesi üzerinden Müslüman kesimin ve gayrimüslimlerin siyasî, mekânsal ve fikrî karşıtlıklarını ortaya koyar ve onun

82 Savaş Arslan, *Cinema in Turkey: A New Critical History*, New York: Oxford University, 2011, s. 23.

83 Arslan, *Cinema in Turkey: A New Critical History*, s. 23-24.

84 Arslan, *Cinema in Turkey: A New Critical History*, s. 25.

üzerinden Kemalist ulusal tezin modernleşmeci bir çizgi üzerinden gelenekselle modern arasında bir kutuplaşma yarattığını, Doğulu/Batılı, muhafazakâr/modern gibi kırılmaların gerçekleştiğini aktarır. Kemalist ideolojiye sahip görevlilerin, öğretmenlerin ve askerlerin Anadolu’yu aydınlatma amacı taşıdığını, dolayısıyla modernleşme sürecinin “yukarıdan aşağıya” doğru bir seyir izlediğini belirtir.⁸⁵ Mısır filmleri ve arabesk türünü bu açıdan, “yukarıdan aşağıya” doğru yapılan bir “Türkleştirme” sürecine bir tepki olarak yerel motifleri koruyan, “aşağıdan yukarıya” doğru bir seyri ortaya çıkaran bir hareket olarak yorumlar.⁸⁶

Arslan’ın dönemlendirmesinin merkezindeki Yeşilçam’ı, popüler türde filmlerin üretildiği, Türkleştirme sürecinin etkilerinin görüldüğü, çeşitli ikilikleri içerisinde barındıran, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşundan bu yana uygulanan çeşitli politikaların “yukarıdan aşağıya” yönelik bakış açısını bilinçdışı bir biçimde ortaya çıkaran popüler bir film endüstrisi biçiminde yorumladığını söyleyebiliriz. Burada dönemlendirme ve Yeşilçam’ı Amerika’daki Hollywood ya da Hindistan’daki Bollywood benzeri popüler bir film endüstrisi olarak yorumlamanın yanı sıra, bu endüstrinin bilinç düzeyinde gözükken ve bilinçdışına taşan ideolojik yapısını sorgulaması açısından *Cinema in Turkey* dikkat çekici bir sinema tarihi örneğidir.

D. İsmail Arda Odabaşı

Osmanlı’nın son dönemi, II. Meşrutiyet basını, sansür ve matbuat tarihi üzerine çalışmalarıyla tanınan Üsküdar Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölüm Başkanı İsmail Arda Odabaşı’nın sinema tarihiyle ilgili çalışmaları da son dönemde tarihyazımı alanında yeni bilgileri gün ışığına çıkarır. Odabaşı’nın *Toplumsal Tarih* dergisinde yayımlanan makalelerinde yazılı basın üzerinden sinemanın seyri aktarılır. Dönemin siyasi iklimini de yazılı basındaki makalelerle birlikte veren Odabaşı, sinema ile ilgili makalelerini *Milli Sinema: Osmanlı’da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş* ismiyle bir kitapta toplar. İlk kurmaca filmler üzerinden dönemin üretim ve gösterim şartlarının sorgulandığı kitapta, bir seyir kültürü de dikkat çeker. Alımlama tarihi içerisine de alınabilecek eser, bu açıdan klasik bir şekilde bir kronoloji yaratmaktansa kronolojiyi yaratan unsurları önceler.

IV. Kurum ve Kuruluşların Katkısı

1990’lı ve 2000’li yıllarda Türkiye’de banka, müze ve üniversite arşivlerinde bir hareketlenme yaşanır. Akbank, Garanti ve Yapı Kredi Bankası muhafaza ettikleri arşivleri modern arşivcilik yaklaşımlarıyla birlikte yeniden düzenler. Kişisel koleksiyonlara dayanan özel müzeciliğin genişlemesi de bu anlamda bankaların arşivlerini değerlendirme çabalarıyla paralel ilerler. Depolarda bir köşeye yığılan

85 Arslan, *Cinema in Turkey: A New Critical History*, s. 63.

86 Arslan, *Cinema in Turkey: A New Critical History*, s. 69-70.

ve atıl bekleyen malzemeler bu şekilde çeşitli festival, sergi ve müzelerde yeniden değerlendirilir.

Garanti Bankası araştırma, sergi, yayın ve dijitalleştirme projeleri gerçekleştirmek amacıyla 2011'de SALT isimli bir kurumu hizmete açar. Kurum, kullanıcı ve bileşenleriyle karşılıklı öğrenmeye ve tartışmaya açık bir zemin sağlamayı amaçlar. Dijital film arşivleri konusunda Türkiye'deki öncü çalışma ise, Nezih Erdoğan'ın önderliğinde 2009'da Bilgi Üniversitesi tarafından gerçekleştirilen Türkiye'de Sinema-Seyir Belge Arşivi isimli projedir. Türkiye'de erken dönem sinemaya ait bilgi ve belgeler Bakanlık arşivleri, kütüphaneler, üniversite arşivleri ve kişisel koleksiyonlarda olduğu için dağınıktır. Bu yüzden araştırmacıların özellikle de erken dönem sinema üzerine çalışması ve belgelere ulaşması oldukça zordur. Proje, kaynakların ulaşımını ve kullanımını kolaylaştırmak adına önemli bir çabadır.

İstanbul Şehir Üniversitesi'nin Taha Toros koleksiyonuyla başlayan dijitalleştirme projesi de bu alanda örnek projelerden biri olarak gösterilebilir.⁸⁷ İstanbul Şehir Üniversitesi'nin arşiv çalışmasının en önemli ayağı dijitalleştirme ve kataloglama sisteminin yanı sıra ücretsiz ve açık erişime imkân tanınmasıdır. Alanında deneyimli ve akademik bakış açısına da sahip olan profesyonel çalışanlarıyla birlikte İstanbul Şehir Üniversitesi, Türkiye'deki dijital arşiv alanına bilimsel bir yaklaşımı da taşır.

2014 yılında bütün bu sürecin bir uzantısı olarak Türk Sineması Araştırmaları Merkezi (TSA) kurulur. Merkez, Bilim ve Sanat Vakfı'nda, İstanbul Kalkınma Ajansı (İSTKA) ve Sinema Genel Müdürlüğü'nün desteği ve İstanbul Şehir Üniversitesi'nin katkılarıyla açılır. Türkiye'deki dijital arşivlerin çoğalması, arşivcilik anlamında akademik bir yaklaşımın oturmaya başlaması ve devletin bu alanda yapılacak yatırımlara fon sağlaması merkezin kuruluş sürecinde önemli rol oynar. 2000'li yıllarda gerek özel sektördeki gerekse de üniversitelerdeki atılım ve gerçekleştirilen projeler, Türk sineması üzerine yapılacak geniş çaplı bir bilgi ve belge merkezi açılmasının önünü açar.

Türk sinemasında en çok eksikliği hissedilen konulardan biri filmlere ve filmlerle ilişkili afiş, senaryo, fotoğraf ve diğer malzemelere tek bir mekân üzerinden ulaşılmasının zorluğudur. Nijat Özön, Giovanni Scognamillo, Burçak Evren ve Agah Özgüç gibi sinema yazarları sinema tarihi üzerine yazdıkları eserlerin önsözlerinde bu durumu ifade ederler. Filmleri yeniden toplu bir şekilde izleyemeden yapılan değerlendirmelerin eksikliğine, dokümanlara ve fotoğraflara ulaşamamanın yarattığı ezberlere değinirler. 1990'lardan sonra açılan özel üniversiteler ve yeni

87 Taha Toros, Türkiye'nin önemli biyografi yazarlarından biridir. Toros'un arşivinde çoğunluğu biyografi dosyası olmak üzere yedi binden fazla dosya vardır. İstanbul ile ilgili semt, mekan, kurum ve kişilerle ilgili dosyalarda kupür, makale, fotoğraf, resim ve kartpostal gibi birçok formatta belge bulunur. Bkz. <https://bellek.sehir.edu.tr> [Erişim Tarihi: 15.10.2020].

kurulan sinema ve televizyon bölümleriyle birlikte 2000’li yıllara geldiğimizde bu ihtiyaç daha da artar.

Nezih Erdoğan’ın 2009’da Bilgi Üniversitesi’nde gazete kupürleri, doküman ve tercüme çalışmalarıyla başlattığı proje, TSA veritabanının da temel nüvesini oluşturmaktadır. TSA başlangıç noktası olarak sinema tarihçilerine, araştırmacılara, akademisyen ve öğrencilere; çalışmalarına imkân tanyacak bir bilgi-belge merkezi oluşturma amacıyla yola çıkar. Filmlerin ve filmlerle ilgili her türlü malzemenin derlenmesi, malzemenin dijital bir arşive aktarılması ve araştırmacılara sunulması hedeflenir. Bu şekilde yeni yazılacak sinema tarihyazımı metinleri için de önemli bir kaynak görevi görür.

Sonuç

Türkiye’deki sinema tarihyazımı metinlerini ele aldığımızda Rakım Çalapala ve Nurullah Tilgen gibi gazetecilikten gelen isimler ilk sinema tarihçileri kuşağı içerisinde dâhil edilebilirler. Onları, sonrasında Nijat Özön, Giovanni Scognamillo, Ağâh Özgüç, Burçak Evren ve Rekin Teksoy gibi sinema yazarları takip eder. Birinci ve ikinci kuşak Çalapala, Tilgen ve Özön çizgisi üzerinden bir anlatı geliştirir. Burada en kilit figür kuşkusuz Özön’dür. Onun sinemacılar ve filmleri üzerinden Türk sinemasını dönemlendirmeye ayırarak, kendisiyle ideolojik olarak aynı çizgide yer alan ve kişisel olarak beğendiği isimleri birer başlangıç ve sıçrayış noktaları olarak altına çizmesi, dönemlendirmesini de bu isimlerin etrafında şekillendirmesine neden olur. Böylece Özön de Türk sinemasına zamandizinsel bir düzen içerisinde bilinçli bir çizgisellik katmış, Kemalist tarih algısıyla birlikte yeni dönemin ve ideolojik kimliğin öne çıkan aydınlanmacı, modern ve Batılı figürleri üzerinden bir tarihyazımına soyunmuştur. Bu anlamda, Özön’ün Cumhuriyet’in kuruluşundan beri süregelen resmî tarih söylemine ve tarihyazımı yaklaşımına uygun bir şekilde sinema tarihyazımı metodolojisi geliştirdiği söylenebilir.

Yapmaya çalıştığı şey, ansiklopedik bir film tarihi iken, materyallere/filmlere ulaşamaması onu, ulaştığı filmlerden ikincil kaynaklara dayanan çizgisel ve kanonik bir tarih anlatısına götürür. Özön’ün sinema tarihi kitabı, bize bir sinema tarihi kanonu ortaya çıkartır. Tiyatrocular Dönemi’nde çekilen Muhsin Ertuğrul filmleri “kötü”dür, çünkü tiyatrodan farksızdır. O yüzden de “filme alınmış tiyatro” olarak adlandırır o dönemin filmlerini.⁸⁸ Geçiş Dönemi filmleri tiyatrocular döneminin ve Arap/Mısır filmlerinin etkisi altındadır. Sinemacılar Dönemi’nde ise Lütfi Akad’ın filmleri Türkiye’de ilk defa “nitelikli” film örneklerini verir. Bunda Akad’ın yabancı etkileri yerileştirmesi ve ilk defa “sinema” yapması etkilidir. Doğan, Özön’ün her ne kadar Türk sineması tarihine “objektif” bakmaya çalışsa da, sanat sineması anlayışı ve malzemesini savunduğu tarih anlayışının ideolojisi doğrultusunda modernist, çağdaş ve bir o kadar da Batıcı ilkelere taviz vermeden sinema

88 Özön, *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)*, s. 238.

tarihini ele almaya çalıştığını söyler.⁸⁹ Özön, Cumhuriyet ideolojisinin yetiştirdiği Batı merkezli modernist bir entelektüel kişiliğe sahiptir. Bu bakış açısı, karakteri kadar eserlerine de sirayet eder ve bu bakış açısı çerçevesinde *Türk Sineması Tarihi* kitabında kanonik bir film tarihi inşa edilir.

Tunç Yıldırım, *Türk Sineması Tarihi* kitabının esas sorunlu olan yanının Özön'ün birincil kaynaklara ulaşmasında yaşadığı sıkıntının olmadığını, Özön'ün filmleri ele alırken eleştirilenlikten gelen öznelliğinden ve tarafgirliğinden kurtulamamış olmasından kaynaklandığını belirtir ve ekler:

Özön'ün görüşü bilimsel bir sinema tarihyazımı için hayli sorunludur çünkü onun söz konusu yaklaşımı ancak derleme, toplama yani kompilasyon çalışmalara götürür, özgün ve yeni çalışmalara değil! Üstadı Sadoul, genel sinema tarihi yazarken (ikinci el kaynaklardan faydalandığında bile) mutlaka referanslarını belirtir. (...) Özön'ün diyalektik bakış açısı, özellikle 1960'ların ikinci yarısından itibaren, Türk sinemacılarını tu kaka Yeşilçam'dan yana olan işbirlikçiler ve Yeşilçam'a karşı olan bağımsızlar şeklinde ikiye bölmüş ve kutuplaştırmıştır.⁹⁰

Özön'ün Sadoul'dan etkilenmesine rağmen onun yöntem ve metodolojisinin dışında kalarak yanlı, ideolojik ve kanon üreten bir derleme çalışmasına imza atmasının nedenlerinden biri de Türkiye'de sinema endüstrisinin uzunca bir dönem diğer adı olarak da anılan Yeşilçam'ı hiçbir zaman ciddiye alınacak bir endüstri olarak görmemesinden kaynaklanır. Sadoul bir endüstriyi, ticareti, filmlerin üretim, dağıtım ve gösterim ağını, meta olarak kapladıkları hacmi ve endüstriyel boyutların estetikle ilişkisini ortaya koyarken, Özön her şeyden önce Yeşilçam'ı incelenmeye değer bir film endüstrisi olarak görmemektedir. Basit, tekdüze ve estetikten yoksun filmler üreten, seyircinin duygularını sömürmekten başka bir işlevi olmayan ve dışa kapalı bir sistem olarak gördüğü Yeşilçam'ın dinamikleri o yüzden de onun için önemli değildir.

Onu takip eden Scognamillo'da da durum çok fazla değişmez. Yazar, Muharrem Gürses'i dönemindeki Mısır filmlerinden yola çıkarak konvansiyonel ve melodram sineması yaptığı için "ilkel" bulur. Ancak filmin niçin iş yaptığını, seyirci ve film arasındaki ilişkiyi, dönemin koşullarını hiç sorgulamaz. Bunda, Özön ve dönemin diğer sinema eleştirmenleri gibi Scognamillo'nun da bir eleştirmen olarak kafasında ideal bir sinema modelinin olması ve Türk sinemasını da bu beklenti içerisinde değerlendirmesi etkilidir.

Burçak Evren'in 2000'li yıllarda yazılan *Türk Sineması* eseri ise, klasik sinema tarihyazımı metotlarıyla ele alınan kim, ne, nerede ve ne zaman gibi sinema tarihyazımının Altman'ın ifadesiyle "birinci evresine" ait sorular soran

89 Doğan, "Türk Sinema Tarihyazımı: Nijat Özön", s. 123.

90 Tunç Yıldırım, *Türk Sinemasının Estetik Tarihi*, İstanbul: Es Yayınları, 2017, s. 20-21.

bir anlatıya sahiptir.⁹¹ Bunda 2000’li yıllardaki arşivcilik faaliyetlerinin geçmişte olduğu gibi zor koşullarda gerçekleşmesi; filmlere ulaşımın ya zor ya da arşiv yangınları nedeniyle imkânsız hâle gelmesinin de etkili olduğu aşikârdır. Ancak Türk sinema tarihi çalışmaları genel olarak kim, ne, nerede ve ne zaman gibi kronoloji ve zamandizinsel anlatı şekillendirmesinin ötesine geçerek nasıl ve neden gibi sorulara hâlâ geçebilmiş değildir. Evren’in çalışması da yeni bir dönemlendirme örneği olması, eski dönemlendirme çalışmalarıyla bir hesaplama içine girmesi anlamında önemli olmakla birlikte, nasıl ve neden sorularına cevap aramaktan ziyade kim, ne, nerede ve ne zaman gibi sorulara yanıtlar vermekle yetinir. Oysa 1974’te FIAF Kongresi’nde sinema tarihyazımı metodolojileri tartışılırken, başlangıçta tanık konumundaki filmlerin (Lumière Kardeşler’in çektiği *Trenin İstasyona Girişi*, *Bahçıvan*, *Bebeğin Kahvaltısı* vb. filmlerden) neden ve nasıl daha karmaşık bir anlatı yapısına (Pastore’ın *Cabiria* filmine) evrildiğinin çözümlenmesi gibi konular üzerine düşünülmesi; bu süreci anlayabilmek için de XIX. yüzyıl natüralizminin, XVIII. yüzyıl fütürizminin, ucuz roman ve sahne melodramlarının sinema üzerindeki etkilerinin de bilinmesi gerektiğine dikkat çekilmiştir.⁹² Buradan hareketle Türk sinemasının tarihini anlamlandırmak adına da kronolojik bir seyrin ötesinde o kronolojideki maddelerin birbirleri arasındaki ilişkiyi ortaya koyabilecek bir bağlamın üretilmesinin eksikliği hissedilmektedir.

1990’lardan itibaren ise bir taraftan Mustafa Gökmen, Ali Özuyar, Gökhan Akçura ve Sula ve Yorgo Bozis gibi araştırmacı yazarların metinleri öne çıkar. Bu araştırmacıların metinleri özellikle sürecin tarihsel arka planını belirginleştirmek adına önemlidir, ancak tek başına yeterli değildir. Tarihsel gelişmelerin yanı sıra sosyolojik, psikolojik ve ekonomik (endüstriyel açıdan) yönlerden de bahsi geçen dönemi incelemeye tabi tutmak, sadece tarihî anlamda öne çıkan gelişmelerle sınırlı kalmamak gerekmektedir. Bu açıdan söz konusu metinler, bütünlüklü bir tarihyazımı örneği olarak değerlendirilmese de, eksikliği hissedilen ve önemli bir boşluğu dolduran çalışmalardır.

1990’larda üniversitelerin sayısının artması, sinemanın üniversiteler içerisinde önemli bir yer kaplamasıyla birlikte Âlim Şerif Onaran, Seçil Büker, Nezh Erdoğan, Savaş Arslan, Serdar Öztürk, Serpil Kirel, Şükran Kuyucak Esen, Ahmet Gürata, Dilek Kaya, Özde-Çeliktemel Thomen, Arda Odabaşı ve Süleyman Beyoğlu gibi isimler de eklenir. Sinema tarihine akademinin nesnel, verilerle kuramları örtüştüren, güncel metodolojileri takip eden ve uygulayan yenilikçi bir bakış açısı kattığı görülür. Akademiden gelen isimlerin metinlerinde ilkler üzerine bir mitoloji oluşturma, zaman zaman öznel tartışmalara yer verme ve sinema yazarlığından gelen isimlerde olan “nitelikli sinema” beklentisi yoktur. Bunların yerine, sektör üzerinden sektörün ürettiği melodram, komedi, aksiyon ve seks filmlerinin

91 Charles F. Altman, “Towards a Historiography of American Film”, *Cinema Journal*, sy. 16, s. 1.

92 Fatma Okumuş, *Sinema Tarihyazımı: Türk Sineması Yazımı İçin Yöntem Arayışı*, İstanbul: Gece Kitaplığı, 2014, s. 62.

neden ve nasıl üretildiği, bunların ideolojisiyle ve toplumsal bilinçdışıyla nasıl bir iletişimi olabileceğine yönelik bir sorgulama vardır. Bu anlamda, Altman'ın derecelendirmesiyle akademisyenlerin eserleri ile birlikte Türkiye'deki sinema tarihi anlatıları içinde birinci aşamadan ikinci aşamaya geçildiğini gözlemliyoruz. Kim, ne, ne zaman ve nerede soruları yerini nasıl ve neden gibi sorulara verilen cevaplara bırakır. Bütünsel bir bakış açısıyla ülkenin geçirdiği dönüşüm süreciyle birlikte sinemadaki dönüşüm de aktarılmaya çalışılır.

1990'lara kadar Çalapa ve Özön'ün öncül metinleriyle şekillenen sinema tarihyazımı, 1990'larda akademisyenlerin ilgisi ve makaleleriyle birlikte güncellenerek bütünsel bir bakış açısına doğru evrilir. Kanonik filmler tarihi yavaş yavaş terk edilerek, bütünlüklü bir bakışın hâkim olduğu, farklı disiplinlerin bir arada geliştiği bir tarihyazımı yaklaşımı benimsenmeye başlar. Aynı zamanda mikro tarihçilik örnekleriyle temel hikâye içerisinde kendisine yer bulamayan çeşitli alanlar da yeni dönemde daha fazla görünürlik kazanır.

Kaynakça

- Akçura, Gökhan, *Doğumunun Yüzyüncü Yılına Armağan Muhsin Ertuğrul*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 1992.
- Akçura, Gökhan, *Bir Cumhuriyet Sanatçısı: Bedi Muvahhit*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 1993.
- Akçura, Gökhan, *Aile Boyu Sinema: İvr Zıvr Tarihi 7*, İstanbul: İthaki Yayınları, 2004.
- Altman, Charles F., "Towards a Historiography of American Film", *Cinema Journal*, sy. 16, s. 1-25.
- Altuğ, Fatih, "19. Yüzyıl Osmanlı Edebiyatında İmparatorluk, Medeniyet, Yerlilik, Yabancı(lık ve Din)", *Tanzimat ve Edebiyat*, Mehmet Fatih Uslu ve Fatih Altuğ (haz.), İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2014, s. 65-115.
- Arslan, Savaş, *Cinema in Turkey: A New Critical History*, New York: Oxford University, 2011.
- Berktaş, Esin, *1940'lı Yılların Türk Sineması*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.
- Beyoğlu, Süleyman, *İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması (1895-1939)*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2018.
- Bozıs, Sula ve Yorgo Bozıs, *Paris'ten Pera'ya Sinema ve Rum Sinemacılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.
- Çalapa, Rakım, *Filmlerimiz*, İstanbul: Yerli Film Yapanlar Cemiyeti Yayınları, 1946.
- Çetinkaya, Tuncer, *Rekin Teksoy: Yedinci Sanatın Şövalyesi*, Konya: AKSAV Yayınları, 2013.
- Doğan, Emrah, "Türk Sinema Tarihyazımı: Nijat Özön", Yüksek Lisans tezi, Ankara Üniversitesi, 2009.
- Dorsay, Atilla, "Agâh Özgüç Yine İşbaşında", *Sabah*, 12 Nisan 2010.
- Erdoğan, Nezih, "Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı", *Toplum ve Bilim*, 1995, sy. 7, s. 178-196.
- Erdoğan, Nezih, "Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Üzerine Notlar", *Doğu Batı*, 2001, sy. 15, s. 117-127.

- Erdoğan, Nezh, *Sinemanın İstanbul’da İlk Yılları: Modernlik ve Seyir Maceraları*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- Erksan, Metin. “İlk Türk Filmi 1905’te”, *Tempo*, 1991, sy. 16.
- Evren, Burçak, *Türk Sinemasında Yeni Konumlar*, İstanbul: Broy Yayınları, 1990.
- Evren, Burçak, *Sigmund Weinberg: Türkiye’ye Sinemayı Getiren Adam*, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1995.
- Evren, Burçak, *Türk Sinemasının Doğum Günü: Bir Savaş, Bir Anıt, Bir Film*, İstanbul: Leya Yayıncılık, 2003.
- Evren, Burçak, *Türk Sineması*, İstanbul: AKSAV Yayınları, 2006.
- Gökmen, Mustafa, *Eski İstanbul Sinemaları*, İstanbul: İstanbul Kitaplığı Yayınları, 1991.
- Gürkan, Turhan, “Agâh Özgüç ve Türk Filmleri Sözlüğü”, *Yedinci Sanat*, 1973, sy. 3, s. 42.
- Güvemli, Zahir, *Sinema Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınevi, 1960.
- Kafadar, Cemal, “Sinema ve Tarih”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5*, Deniz Bayrakdar (haz.), İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2006, s. 15-41.
- Kaya, Dilek, “Kırık Bir İlk Hikayesi: Türk Sinemasının 100. Yılına Dair”, *Sinecine*, sy. 5, 2014, s. 113-120.
- Kaya, Dilek, “Eski İzmir Sinemaları ve Yıldız Sineması: Mekân, Toplum, Seyir”, *Sinecine*, sy. 8, 2017, s. 93-138.
- Kirel, Serpil, *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul: Babil Yayınları, 2005.
- Kirel, Serpil, *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2010.
- Malik, Hilmi, *Türkiye’de Sinema ve Tesirleri*, Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası, 1933.
- Odabaşı, Arda İ., *Milli Sinema*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2017.
- Okumuş, F., *Sinema Tarihyazımı: Türk Sineması Yazımı İçin Yöntem Arayışı*, İstanbul: Gece Kitaplığı, 2014.
- Osman, Nüvit, *Fen Dünyası ve Biz: Işıktan Doğanlar*, İstanbul, 1934.
- Özen, Emrah, “Sinemamızın Şahsiyet Azabı: Ellili Yıllarda Yerli Film/Türk Film Ayrımı Üzerine Bir Değerlendirme”, *Türkiye’nin 1950’li Yılları*, Mete Kaan Kaynar (haz.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, s. 485-503.
- Özgüç, Agâh, “Agâh Özgüç ile Söyleşi”, Fırat Sayıcı, *Cinemascope*, 2006, sy. 3, s. 46-51.
- Özgüç, Agâh, *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü 1914-2014*, İstanbul: Horizon International Yayınları, 2014.
- Özgüç, Agâh, *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*, İstanbul: Bilgi Yayınları, 1993.
- Özgüç, Agâh, *Kronolojik Türk Sinema Tarihi 1914-1988*, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.
- Özgüç, Agâh, *Türk Film Yapımcıları Sözlüğü*, İstanbul: Film Yapımcıları Derneği Yayınları, 1996.
- Özgüç, Agâh, *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2003.
- Özön, Mustafa Nihat, *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara: MEB Yayınları, 1941.
- Özön, Nijat, *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968.
- Özön, Nijat, *Sinema Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*, İstanbul: Hil Yayınları, 1985.
- Özön, Nijat, *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*, Ankara: Kitle Yayınları, 1995.

- Özön, Nijat, *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)*, Ankara: Doruk Yayınları, 2013.
- Öztürk, Serdar, *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset*, Ankara: Elips Kitap, 2005.
- Özuyar, Ali, *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, Ankara: Öteki Yayınevi, 1999.
- Özuyar, Ali, *Sessiz Dönem Türk Sinema Antolojisi (1895-1928)*, İstanbul: Küre Yayınları, 2015.
- Özuyar, Ali, *Babıâli'de Sinema*, İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2004.
- Özuyar, Ali, *Devlet-i Aliyye'de Sinema*, Ankara: De Ki Yayınları, 2007.
- Özuyar, Ali, *Faşizmin Etkisinde Türkiye'de Sinema (1939-1945)*, İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2011.
- Özuyar, Ali, *Türk Sinema Tarihinde Fragmanlar (1896-1945)*, Ankara: Phoenix Yayınevi, 2013.
- Özuyar, Ali, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- Scognamillo, Giovanni, *Türk Sinemasında 6 Yönetmen*, İstanbul: Türk Film Arşivi Yayını, 1973.
- Scognamillo, Giovanni, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Metis Yayınları, 1987.
- Scognamillo, Giovanni, *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam*, Barış Saydam (haz.), İstanbul: Küre Yayınları, 2011.
- Scognamillo, Giovanni, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabcacı Yayınları, 2014.
- Simavi, Sedat, *Sesli, Sessiz ve Renkli Sinema*, İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1931.
- Sluyi, Alexis, *Mekteb ve Sinema*, çev. Ahmed Hikmet, İzmir: İzmir Türk Ocağı Terbiye Serisi Neşriyatı, 1927.
- Sluyi, Alexis, *Mekteb ve Sinema*, çev. Ahmed Hikmet Müftüoğlu, Ayşe Yılmaz (haz.), İstanbul: Bilim ve Sanat Vakfı Yayınları, 2019.
- Teksoy, Rekin, *Türk Sineması Görsel Hafıza Projesi 3*, Özde Çeliktemel, Seda Gökçe ve Rumeysa Özel (haz.), Mithat Alam Film Merkezi, 2007.
- Teksoy, Rekin, "Tabii ki Taraflı Davrandım", Olkan Özyurt, *Radikal*, 21 Ocak 2005.
- Teksoy, Rekin, *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*, İstanbul: Oğlak Yayınları, 2007.
- Tilgen, Nurullah, "Bugüne Kadar Filmciliğimiz", *Kebikeç*, 2009, sy. 28, s. 113-133.
- Vardar, Bülent, *Bir Sinema Arkeoloğu: Burçak Evren*, Ankara: Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı Yayınları, 2012.
- Varlık, Bülent M., "Türkiye'de Sinema ve Tesirleri Üzerine Notlar", *Kebikeç*, 2009, sy. 28, s. 215-222.
- Yıldırım, Tunç, *Türk Sinemasının Estetik Tarihi*, İstanbul: Es Yayınları, 2017.

İnternet

- Saydam, Barış, "Sinemamızın Yaşayan Tarihi", *Türk Sineması Araştırmaları*, <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/81/giovanni-scognamillo--sinemamizin-yasayan-tarihi> [Erişim Tarihi: 27.06.2018].
- Özuyar, Ali, "Türk Sinemasında Film Yapım Sürecini Başlatanlar Manaki Kardeşler, Şimdilik...", Söyleşi Barış Saydam, *Türk Sineması Araştırmaları*, <http://tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/367/ali-ozuyar---turk-sinemasinda-film-yapim-surecini-baslatanlar-manaki-kardesler,-simdilik> [Erişim Tarihi: 27.06.2018].

Türkiye’de Sinema Tarihyazımının Gelişimi Süreci

Bariş SAYDAM

Öz

Önceleri gazete ve süreli yayınlarda düzenli yazılar yazan sinema yazarlarının çalışmalarıyla başlayan tarihyazımı alanındaki üretim, sonrasında farklı sahalardan gelen araştırmacıların çabalarıyla devam eder. 1990’lı yıllardan sonra ise üniversitelerin yaygınlaşmasıyla akademide yetişen akademisyenlerin katkıları yeni metodolojilerin ve bilimsel yaklaşımların alana da sirayet etmesini sağlar. Bu çalışmanın amacı Türkiye’de geçmişten günümüze üretilen tarihyazımı metinlerini ele alarak bu literatürün gelişim sürecini yansıtmaktır. Konunun çerçevesini sınırlandırmak adına metinde sinema tarihyazımı ile ilgilenen ve bu alanda eser veren kişiler merkeze alınmıştır. Metin üretenlerin meslek sahasına ve mesleklerinden kaynaklanan yaklaşımlarına göre metinler sinema yazarları, sinema araştırmacıları ve akademi şeklinde üç ana bölüme ayrılmıştır. Son dönemde bunların yanı sıra kurulan çeşitli kurum ve kuruluşların interaktif ve yenilikçi çabaları ise ayrı bir başlık altında değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk sineması, sinema tarihi, sinema tarihyazımı, sinema arşivleri.

The Development Process of Cinema Historiography in Turkey.

Bariş SAYDAM

Abstract

The productivity in the field of cinema historiography, which started with the work of cinema writers who wrote regularly in newspapers and periodicals, then continues with the efforts of researchers from different fields. After the 1990s, with the widespread use of universities, the contributions of academicians trained in the academy enable new methodologies and scientific approaches to spread to the field. This work aims to reflect the development process of this literature by covering all of the historiography texts produced from past to present in Turkey. In order to limit the framework of the subject, people who are interested in cinema historiography and who have worked in this field have been put in the center.

The texts are divided into three main sections as cinema writers, cinema researchers and academy according to the approaches of the text producers arising from their professional field and their profession. In addition to these, the interactive and innovative efforts of various institutions and organizations established recently have been evaluated under a separate heading.

Keywords: Turkish cinema, cinema history, cinema historiography, cinema archives

