

2022, 9(2): 567-584

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2022.2.567-584>

Makaleler

## SİNEMANIN DOĞUŞUNDA ÇOCUKLUK: GÖRSEL BİR EŞİK OLARAK ERKEN SİNEMA<sup>1</sup>

Ebubekir DÜZCAN<sup>2</sup>

### Öz

Bu yazı, erken sinema dönemini, çocukluk ile olan ilişkisi etrafında tartışmaktadır. 1895-1920 yılları arası sinemanın doğuşu veya erken dünya sineması olarak anılan dönem, gerek çocuk imgeleriyle gerekse de çocuk seyirciler ile güçlü bir etkileşim içerisindedir. Öte yandan bu dönem, çocukluğun tarihsel bağlamı içerisinde de önem tutan bir eşik olarak değerlendirilebilir. Uluslararası üne kavuşmuş çocuk star serileri, sadece çocuk seyircilerin değil yetişkin seyircilerin de büyük beğenisini kazanmıştır. Çocuk kahramanların yer aldığı filmlerin hem çocuklara hem de yetişkinlere hitap etmesi, “çocukluk” ve “yetişkinlik” kategorilerinin oldukça yakınlaştığı anlamına gelmektedir. Bu durum çocukların ve yetişkinlerin aynı sinema salonundaki ortak seyir deneyimine dayanmaktadır. Bunun neticesinde çocuk yıldızlar da “yetişkinlere ait” özellikler görünebilirken pek çok yetişkin yıldızda da “çocuksu” özelliklere rastlanmaktadır.

<sup>1</sup> Bu çalışma, TÜBİTAK 2219 Doktora Sonrası Yurtdışı Araştırma Bursunca desteklenen 1059B192000714 nolu proje kapsamında hazırlanmıştır. Utrecht Üniversitesinde yürütülen çalışmanın supervisörlüğünü üstlenen Prof. Dr. Frank Kessler'e minnettarım. Çalışmanın arşiv taramasına destek olan Hollanda Eye Filmmuseum'a ve müzenin Sessiz Sinema Kuratörü Elif Röntgen'e sağladıkları zengin olanaklardan ötürü çok teşekkür ederim. Yanısıra Osmanlı'nın son dönemi gazetelerinde çıkan sinema haberlerinden derlenen zengin arşivi benimle paylaşma cömertliğini gösteren Prof. Dr. Nezih Erdoğan'a da teşekkür ederim.

<sup>2</sup> **Ebubekir DÜZCAN**, Dr. Öğretim Üyesi, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, [e.duzcan@uu.nl](mailto:e.duzcan@uu.nl), ORCID ID: 0000-0002-6222-1154

**Anahtar Kelimeler:** Erken Sinema, Görsel Sosyoloji, Çocukluk, Çocuk Kahraman, Çocuk Seyirci

# CHILDHOOD AT THE BIRTH OF CINEMA: EARLY CINEMA AS A VISUAL THRESHOLD

## Abstract

This article discusses the early cinema period around its relationship with childhood. The period known as the birth of cinema or early world cinema between the years 1895-1920 is in a strong interaction with both child images and child audiences. On the other hand, this period can be considered as an important threshold within the historical context of childhood. The internationally acclaimed children's star series have won the admiration of not only child audiences but also adult audiences. The fact that movies featuring child stars appeal to both children and adults means that the categories of "childhood" and "adulthood" are getting closer. This is based on the common viewing experience of children and adults in the same movie theater. As a result, "adult" features may appear in child stars, while many adult stars have "childlike" features.

**Keywords:** Early Cinema, Visual Sociology, Childhood, Child Protagonist, Child Audience

## Giriş: Çocukluk ve Erken Sinema

Eğlence dünyasında yetişkinlerin çocuk imajlarına yönelik tutkusunun oldukça uzun bir geçmişi var. Akrobasi, vodvil, tiyatro vb. gösterilerde istisnai de olsa çok başarılı olabilmış çocuk starlar olduğu biliniyor. Örneğin 19. yüzyılın sonunda Amerika'nın en önemli vodvil sanatçılarından küçük Eva ile ilgili çıkan bir övgü yazısı onun ülke çapında oldukça ünlü olduğunu gösterir (O'Connor, 2012, s. 50).<sup>3</sup> Benzer şekilde, oynadığı Shakespeare oyunları ile İngiltere tiyatro salonları önünde kuyruk ve izdiham yaratan çocuk aktör Master Betty de ülke çapında yoğun ilgi görmüştür (O'Connor, 2012, s. 41).

1900'lü yılların hemen başında birçok çocuk kahramanlara ve hatta uluslararası çocuk starlara sahip erken sinemanın tüm dünyada yayılma hızını düşündüğümüzde, sadece ulusal çapta sınırlı kalmayıp, uluslararası boyutta ün kazanan ilk çocuk starların bu dönemde olduğunu fark edebiliriz. Geçmişteki eğlence alanında üne

<sup>3</sup> Orijinal Kaynak: *Variety*, 30 January 1915

kavuşmuş çocuklarla benzerlik taşısa da, onlardan çok daha yoğun ölçüde tüm dünyada hem çocuk hem de yetişkin seyircilerin, bu starlara çok yoğun ilgi gösterdiği görülür.

Erken sinemadaki çocuk starların uluslararası bir üne sahip olması neden önemlidir? Çünkü bu, sinema ve çocukluk ilişkisini hem çocukluk hem de sinema tarihinde kendine özgü bir bağlama yerleştiriyor. Çocukluğun sosyal tarihini düşündüğümüzde, sinemanın ortaya çıkışıyla yakın zamanlarda bir disiplin haline gelen klasik sosyoloji yaklaşımların çocuk öznelliğini ihmal ettiği iddialarını hatırlarsak (Gürdal, 2013) bu filmlerin çocukların gündelik hayatına yoğun şekilde odaklanmayı tercih ettiklerini görürüz. Bu dönem Endüstri Devrimi'nin sonuçlarının henüz tüm sosyal gruplar için içselleştirilmediği, örneğin çocuk işçiliği sorunun halen gündemde olduğunu düşünürsek, sinemanın yarattığı çocuk imajlarının tüm dünyada hem yetişkinlerin hem de çocukların kolay özdeşleştiği karakterler olarak görünür olduğu söylenebilir.

Bu noktada sadece çocuk seyircileri değil yetişkinleri de sinemaya çeken unsurlardan birinin çocuk kahramanlar olması oldukça dikkate değerdir. Öyle ki sonraki bölümlerde detaylıca tartışacağımız gibi erken sinema dönemine odaklanan çeşitli çalışmalar, filmde çocuk karakterlerin varlığıyla izleyici profili hakkında çeşitli bağlantılar olduğunu keşfetmişlerdir (Abel, 1998; Horak, 2016).

Bu dönem sinema filmlerinde çocuk kahramanlar 'geleceğin vatandaşı pasif bir özne' değil daha aktif, yetişkinlerle mücadele eden, onlar gibi giyinen hatta kimi zaman onlar gibi içki-sigara içen öznellikleriyle görünürlerdir. (*Bêbê e la bêguin* 1911, *Bêbê Apache*, 1911, *Bout de zan et la cigarette* 1914 vb.) Bu tür durumlar söz konusu filmlerin, "yetişkinlik" ile "çocukluk" kimliklerini bir potada eritmeye çalıştığı anlamına gelir. Bu demektir ki, sinema, mevcut çocukluk imgesini dönüştürerek sinemadaki çocuk bakış açısını uluslararası düzeyde ilgi çekecek şekilde sinematik bir bakış haline getirmiştir.

Erken sinemadaki yoğun üretim, pek çok yönetmeni çocuk kahraman içeren hikâyeleri kullanmaya yöneltmiştir. Öte yandan içerisinde çocuk olmayan filmlerde de yetişkinlerin çocuksu niteliklere sahip olarak çocukça durumlar içerisine girmesi de oldukça yaygındır. Bu, özellikle çocuk ve yetişkin izleyicilerin aynı sinema salonundaki ortak seyir deneyimine dayanmaktadır.

1900'lü yılların başında – en azından Birinci Dünya Savaşı'na kadar olan dönemde- her ne kadar çocuklara yönelik matinele yaygın olsa da, yetişkin ve çocuk seyirci ayrımının tam olgunlaşmadığını da (Abel, 1998, s. 301) düşündüğümüzde, filmlerin ortak hedef kitlesi, yetişkin ve çocuk seyircilerdir. Çocukların film şirketleri için çok önemli bir seyirci grubu olması nedeniyle çocuklara yönelik kampanyalar, çocuk matineleri ve hatta sinema salonlarının çocuklara uygun hale getirildiği durumlar dahi sıklıkla mevcuttur. Hatta yapım şirketlerinin, hedef kitlelerini 'çocuklu aileler', 'tek çocuklu burjuva aileler' vb. şeklinde hesaba kattıkları dahi rahatlıkla söylenebilir. (Abel, 1998, s. 151).

Bütün bunlara karşın erken sinemanın çocuklukla ilişkisiyle ilgili tatmin edici çalışmaların olmaması pek çok araştırmacının ortak görüşüdür. Örneğin Streible'in Amerikan toplumu için gözlediği gibi erken dünya sinemasının çocuklukla güçlü bir ilişkisi vardır ve bu etkileşim sinemayla ilgili çalışmalarda ihmal edilmiştir (2003, s. 93-94). Lebeau da erken sinemada çocukluğun "klasik film tarihi yazımında sıklıkla bahsedilse de üzerinde yeterince tartışılmadığını" belirtir (2008, s. 27). Kenkel de benzer şekilde "savaş öncesi dönemde eleştirmenlerin çocuk izleyicilerle meşgul olmasına karşın, çağdaş film yazımının çocuk sinema salonlarıyla yeterince ilgilenmediğini iddia eder (1999, s. 138).

Kısacası sahnede olduğu kadar sahne arkasında da çocukluk, sinemanın doğuşunda dikkate alınması gereken önemli bir unsur olarak göze çarpar. Bu durum, tarih boyunca oldukça kırılğan olan çocuklukla yetişkinlik arasındaki mesafenin yeniden yakınlaşmasına neden olmuş ve yetişkinlerin ihtiyaç duyduğu çocukluk imajlarını görme biçimini kökten değiştirmiştir.

Bu yazı, sinemanın doğuşunun çocuklukla karşılaştığı bu dönemde seyircilerin çocuk imajlarını alımlama biçiminin, erken dünya sineması deneyimiyle olan etkileşimine odaklanmaktadır. Çünkü çocukluğa bakış bağlamında yaşanan dönüşüme baktığımızda, bu dönem, yetişkinliğin çocuklukla özdeşleşmedeki kolaylığı keşfettiği ve bunun görsel olanakları üzerine bolca düşündüğü bir dönemdir. Bu özellikle çocuk oyuncuların performanslarının doğallığına yapılan kimi övgülerde (Özüyar, 2008, s. 21-22; O'Connor, 2012, s. 45) çok belirgindir. Bu nedenle erken sinemadaki çocuk oyuncular, çocuk starlar ve çocuk seyircilerin yaygınlığının uzun ömürlü ve sinematik bakışa gömülü bir çerçeve olarak sinemada uzun süreli etkileri olmuştur.

Çocukluk, Castenada'ya göre 'aktüalitesinden ziyade potansiyeliyle' kültürel tüketim nesnesi olur (2002, s. 1-3). Çocuk starların kültürel arka planını anlamaya çalışan O'Connor da çocuk imajlarının "kendinden daha fazla bir şeyin sembolü" olarak var olduğunu tespit eder (2012, s. 4). O halde çocukluk filmlerindeki 'potansiyel' ve 'fazlalık' ile yetişkin bakışı arasındaki ilişki, erken sinemayla birlikte nasıl dönüşmüş olabilir? Gerek sahne önündeki çocuk kahramanların, çocuksu niteliklere sahip yetişkin karakterlerin ve yetişkin gibi davranan çocuk karakterlerin yaygınlığını düşündüğümüzde gerekse bu dönemde çocuk seyirci oranının çok yüksek olduğunu, yetişkin ve çocukların birlikte film izleme deneyimlerini hesap ettiğimizde bu dönemin 'çocuk bakışı' denilen çerçeveye nasıl bir katkısı olmuş olabilir?

Bütün bunları anlamak için öncelikle, sözünü ettiğimiz "çocuklukla" yetişkinlik" arasındaki mesafedeki değişimin, çocukluğun alımlanmasını nasıl etkilediğini anlamaya çalışacağız. İkinci bölümde detaylıca tartışıldığı gibi tarihsel süreçte çocukluğun sosyal bir kategori olarak tanımlanma biçimindeki değişime bakıldığında, erken sinemadaki ortak seyir deneyiminin ve filmlerin içeriğine yansıyan çocuk-yetişkin imajları anlamaya çalışırken bu tarihsel bağlamın ne derece önemli olduğunu ortaya koymuş olacağız. Üçüncü bölümde ise bu dönemde çocuklukla yetişkin kimliğinin iç içe geçmesine sembolik bir örnek olarak, bu dönemin kültürel hayatında sinema aygıtının hem çocuklar hem de yetişkinler için adeta birer 'oyuncak' olarak

tasvir edildiğine ilişkin anekdotlara yer vereceğiz. Dördüncü bölümde ise erken sinemada çocuk oyuncuların ve onları izleyen çocuk seyircilerin yaygınlığı üzerine, yapılan nicel çalışmalara da göz atarak, düşüneceğiz ve dönemin sinema salonlarındaki izleyici profilini betimlemeye çalışacağız. Beşinci bölümde söz konusu izleyici profilinin filmlerin içeriğine nasıl yansıdığını anlamaya çalışacağız. Filmlerin yetişkin ve çocuklara has niteliklerini tek bir potada eritmeye çalıştığına ilişkin örnekler yer vereceğiz. Böylelikle kimi yetişkin karakterler çocuksu niteliklere sahip olurken kimi çocuk karakterlerin yetişkin gibi davrandığı şeklindeki yaygın sahneleri, çocuklukla yetişkin kimliğinin birbirine yaklaştığı bir eşik dönemi olarak değerlendirmiş olacağız. Son olarak altıncı bölümde erken sinemanın çocuklukla kurduğu ilişki biçiminin, sadece ‘çocuksu’ özelliklere sahip karakterlerin bolluğu açısından değil, aynı zamanda yetişkinlerin toplumsal meseleleri anlatırken başvurduğu ‘çocuk bakışı’ kavramsallaştırmasının kaynağı olarak da tartışılması gerektiğini önereceğiz.

## 1. Çocuk imgesinin tarihsel dönüşümü: Çocuklukla yetişkin arasındaki mesafenin esnekliği

Bu bölümde, çocukluğun alımlanma biçimlerindeki keskin dönüşümlerin çocuk imgesini nasıl etkilediği, çocuk imgesinin 20. yüzyılla birlikte nasıl modern benliğin bir çerçevesi haline geldiği ve sinemanın doğuşunda çocuk imgelerinin hali hazırda nasıl görsel bir potansiyele sahip olduğu üzerinde durulacaktır.

Philippe Ariès, *Centuries of Childhood* (1962) adlı kitabında, çocukluğun modern bir keşif olduğunu iddia eder. Antik dönemlerin ilkel düzeyde de olsa, çocuklara yönelik eğitim kurumu olarak tanımlanabilecek ilk örnekler içerdiğini düşünür. Ona göre Orta Çağla birlikte eğitim, yaşa bağlı değil, mesleki bir içeriğe sahiptir. Bunun temel nedeni, yetişkinlikle çocukluk arasındaki ayrımın nispeten zayıflığıdır. Bu dönemde çocuklar bebeklik biter bitmez yetişkin hayatına dahil olmaya başlarlar. Yetişkinlerle aynı işi yaparlar, aynı oyunları oynarlar ve hatta aynı giysileri giyerler. Hatta çocuk ölümlerinin çok yüksek bir orana sahip olması ve süt annelik kurumunun çok yaygın olması gibi nedenlerle anne-çocuk arasındaki duygusal bağ dahi modern zamanlardaki kadar güçlü değildir. (Ariès, 1962, s. 330).

Ariès, yukarıdaki iddialarını Orta Çağdaki sanat eserlerini inceleyerek temellendirir. Ona göre sanat eserlerindeki çocuklar, yetişkin kıyafetleriyle “minyatür yetişkin” görünümünde, yetişkin dünyasına ait olarak resmedilmekteydi (1962, s. 33). Çocukların yetişkin hayatından ayrılmasını sağlayan en önemli gelişme ise matbaanın icadından sonra ortaya çıkan “okuma” edinimidir. Çünkü okuma, bir bilgi edinimi sağladığı için, artık okuma bilenler ve bilmeyenler arasında bir mesafe yaratır ve bu da modern eğitimin doğuşunu temsil eder (Postman, 1995, s. 24). Dolayısıyla çocukluğun “modern” keşfi, okuma gerekliliği sonrası “yetişkin” dünyasını vadeden, modern okullarla gelişmiştir. Çocukluk yaşa dayalı bir şekilde kategorize edilmeye

başlamıştır (Ariès, 1962, s. 329). Böylelikle çocukluğa has kamusal mekân olarak okul, çocukluğu bir gereklilik haline getirmiştir.

17. yüzyılda başlayan çocukluk ve yetişkin ayrımının doğuşu ve dolayısıyla çocukluğun keşfine yönelik ilginin artması çocuklukla ilgili “ciddi bir bilgi patlaması” sonucunu doğurur (Steedman, 1998, s. 5). Postman, 1850 sonrasında çocukluğun yetişkinlikten bağımsız, kendi sosyal evreni olan bir özne olarak kabul edildiğini ve çocuğun bu dönem önemli bir sosyal gerçeklik haline geldiğini, hatta 1850-1950 arasında ‘çocukluğun doruk noktasına’ çıktığını belirtir. Bununla birlikte Postman, televizyonun yaygınlaşmaya başladığı 1950’li yıllarla birlikte çocuklukla yetişkin arasındaki mesafenin yeniden kapandığını iddia eder (1995, s. 76). Çünkü okullaşma, kitle iletişim araçlarının genişlemesi ve özellikle televizyonun yayılması artık çocuklukla yetişkin arasındaki mesafeyi arttırmaya yetmemekte, teknolojik gelişimlerin de etkisiyle çocuklar yetişkinlerle aynı enformasyona sahip olabilmektedirler. “Okuma edinimi” artık çocuklukla yetişkin arasındaki farkı korumaya yetmemektedir.

Bu noktada belki geçmişten günümüze uygarlıkların dönüşümünü, özellikle çocuklarla etik mesafemizi odağına alarak inceleyen Elias’a da kulak vermek ufuk açıcı olacaktır. Ona göre sinema aktif ve agresif bir zevk ifadesini daha düzenli ama pasif bir göz zevkine dönüştürdü. Ona göre göz zevkinin kökeni, çocukların eğitilmesine dayanır. Bu nedenle Elias, uygarlığın tarihinin, yetişkinle çocukluk arasındaki mesafedeki değişim üzerinden okunabileceğini söyler. Elias’a göre bugünkü toplum, yetişkinlerdeki çocuksu kalıntıların baskılanmasını gerektirir. Aksi durumda bu davranışlar, “çocukluktan kalma” olarak değerlendirilir. Orta Çağdan günümüze, yetişkinlikle çocukluk arasındaki mesafe, çocuksu özelliklerin disipline edilmesi pratiği nedeniyle büyümüştür (Elias, 2004, s. 63-322).

Postman’ın televizyonun yayılmaya başlamasıyla ilgili söylediklerini Elias’ın çerçevesi üzerinden yorumlarsak, 20. yüzyıl başında, aslında modern devletler, ‘ideal çocuk’ formülasyonu ile yetişkinle çocuk arasındaki mesafeyi arttırmaya çalışırken, sinema ısrarla bunun tam tersini yaparak akıntıya ters kürek çektiği için de oldukça dikkat çekiciydi. Bu kadar yoğun çocukluk imajlarının olduğu bu dönemin, aynı yıllarda serpilen klasik sosyoloji geleneğinde ıskalanmasının nedenlerinden biri bu olabilir.

Yukarıda değinildiği gibi, çocuklukla yetişkin arasında oluşan mesafenin oldukça kırılğan bir tarihsel arka planı olduğu düşünüldüğünde, çocuklarla yetişkinleri yeniden aynı mekânda buluşturan erken sinema deneyiminde yaşanan durum, bu tarihsel bağlam için kritik bir bakış eşiğidir. Dolayısıyla bu dönem, çocuklukla yetişkin arasındaki mesafeye ve çocukluğa bakışa kendine özgü şekilde yeniden biçim verir. Bunun ilk ve sembolik örneğine, sinema aygıtının hem çocuklar hem de yetişkinler için ortak bir ‘oyuncak’ olarak tasvir eden dönemin yazılarında rastlarız.

## 2. Yetişkin ve çocuğun ortak oyuncağı olarak sinema aygıtı

Erken sinemada sinemasal teknolojinin henüz gelişmediği, sinemanın henüz konuşmadığı (dile sahip olmadığı) gibi tespitler, Lumiere'lerin ilk filmlerinden birinin bir bebeğin emekleme görüntüleri olduğu gerçeğiyle birlikte düşünüldüğünde, sinemanın ilk zamanlarını biyolojik ve indirgemeci bir mantıkla 'çocukluk dönemi' olarak değerlendirmek mümkündür. Esasen uzun yıllar bu şekilde bir alımlamanın hüküm sürdüğü de söylenebilir.<sup>4</sup>

Sinemanın Osmanlı topraklarındaki ilk yönetmenlerinden biri olan Manaki Kardeşler, bir gün Sultan Reşad'ın Selanik ziyaretini filme çekmektedirler. Milton Manaki'nin o zaman için tuhaf kaçan kamerasını çalıştırmasıyla şaşırın padişahın korumaları, kendisine müdahale etmeye yeltenir ancak padişah araya girer ve şu cevabı verir: "Bırakın çocuk oynasın!" (Evren, 2013, s. 1).

Bu alımlama, farklı mecralarda ve coğrafyalarda farklı şekillerde tekerrür eder. İstanbul'da Fransızca yayın yapan *Stamboul* gazetesinde yer alan 1908 tarihli bir yazıda sinematografin "basit bir oyuncak" olarak ortaya çıktığı, ancak kısa sürede tüm dünyayı etkisi altına aldığı belirtilir. Bu, sinemanın daha o zamanlarda çocukluk üzerinden tarihselleştirilme biçimine bir örnektir.

1900'lü yılların hemen başında İngiltere'de çekilen bir fotoğraf, benzer bir alımlamayla (Şekil 1), geleceğin kralları olan kraliyet ailesinin çocuklarını mutoskopla<sup>5</sup> oynarken resmeder. Yazının, çocukları askeri kıyafetlerle, gündelik hayatlarında resmetmek istediği düşünüldüğünde, mutoskop eve getirilen tuhaf bir oyuncak gibi resmedilir.

Nitekim bu yeni aygıtın sadece 'uzaklardan gelen' filmler göstermediği aynı zamanda izleyenlerin de oyuna katılabileceğinin keşfinin bir örneği İstanbul seyircisi üzerinde denir. 20 Şubat 1908 tarihinde *Stamboul*



**Şekil 1.** Kraliyet ailesinin çocuklarını sinematografin farklı bir türü olan mutoskop ile oynarken çekilen  
Kaynak: 1900, *The Harmsworth Magazine*, 27 (5).

<sup>4</sup> Ancak hiç şüphesiz 1980'li yıllardan sonra bu alandaki çalışmalar erken sinemanın "çocuksu" değil "farklı" ve "olgun" yönlerini ortaya çıkardı.

<sup>5</sup> Hareketli görüntü elde etmesi nedeniyle sinema yapan ilk aygıtlardan biri olarak kabul edilen mutoskop, Herman Casler tarafından icat edilmişti ve sadece bir kişiye hareketli görüntüleri izleme imkânı vermekteydi (Speyr, 2000, s. 17).



gazetesinde sinema izlemek için salona gelenlerin kameraya alınması düşüncesinin “çok ilginç bir fikir olacağı ve seyircilerin kendi kendilerini ekranda görünce çok şaşıracakları” belirtilir. Aynı gazetenin bir ay sonraki nüshasında “sinemadan çıkan izleyiciler” adlı filmin duyurusunun olması çoktan heyecan yaratıp sıradanlaşmış oyunsu bir keşif sürecinin varlığını düşündürür.

Bu keşfe yönelik örneklerden bir diğeri, aparatla olan ilişkide yatmaktadır. 1900’li yılların hemen başındaki ilk film tanıtımlarında, filmlerin içeriğine yer verilmez. Henüz sinema salonu açılmadığından filmler, kahvehaneler, okullar, sirkler vb. yerlerde gösterilir. Gösterilen filmin içeriğinden ve aparatın hangi ülkeye ait olduğundan bağımsız olarak Fransızca egemenliğinin de etkisiyle film gösterimlerinin hepsine “sinematograf” denilir. Bütün filmler “Bu akşam sinematograf var” gibi duyurularla tanıtılır (Erdoğan, 2011; s.180). Çünkü aparatın kendisi bir “eğlence” vadeder. O ortak bir oyuncaktır ve içerik çok önemli değildir. Erdoğan’a göre ilk yıllarda aparatın genellikle ekran ile seyirci arasına yerleştirilmesinin nedenlerinden biri bu olsa gerektir. 1920’li yıllarda o “ilk heyecan” geçince filmlerin içeriği de gazetelerde görünmeye başlar (Erdoğan, 2011; s. 180; Erdoğan, 2017, s.129).

Sinemayı tarihselleştirmek için çocukluk metaforuna duyulan ihtiyaç da bununla ilgili olmalıdır. Lumière kardeşlerin sinematografi keşfetmesinin 100. yılı için hazırlanan *Lumière & Company* (1995) projesi kapsamında, 40 çağdaş yönetmenden sinematograf ile ilgili bir film çekmesi istenir. Sinemayı ‘doğumundan’ itibaren 100 yıllık gelişimini betimlemeye çalışan filmin açılış sekansında Lumière’ler tarafından çekilen ilk filmlerden biri olan bir bebeğin emekleme görüntülerini içeren *Les premiers pas de Bêbê* (1897) yer alır. Geçmiş anlamının bir yolu olarak ‘yaşam süresi’ ve daha spesifik olarak çocukluk metaforunu kullanır. Eleftheriotis’e göre 40 yönetmeni adeta çocuksu bir oyun oynamaya davet eden proje, sinemanın tarihselleştirilmesinde çocukluk metaforuna başvuran sayısız örnekten biridir (2005, s. 318).

### 3. Sahne’nin Önü ve Arkası: Şöhrete Kavuşan Çocuk Oyuncular ve Salonları Dolduran Çocuk Seyirciler

Lumière’lerin ilk filmlerinde çektiği görüntülerin önemli bir kısmı çocukların gündelik hayatı üzerineydi. Lebeau’ya göre bir Lumière programındaki 10 filmde dördünde bebekler ya da çocuklar vardı. Bu yüzden erken sinemada, sinemayla birlikte tüm dünyaya hızlıca yayılan imgelerden birisi de çocuklardı. (2008, s. 24). 1910 sonrası dönemde de çocuk filmlerinin hatta çocuk starların yoğunluğu göze çarpmaktadır.

Geleneksel sinema tarih yazımının oldukça Amerikan merkezli olması, ilk çocuk star olarak Jackie Coogan veya Shirley Temple gibi Amerikalı çocukların akla gelmesine neden olur (O’Connor, 2012). Ancak Birinci Dünya Savaşı öncesi Fransız sinemasında, yani Fransız yapım şirketlerinin neredeyse tüm dünyada egemenlik kurduğu dönemde, *Bêbê* serisi, *Bout de Zan* serisi, *Willy* serisi ve Maria Fromet filmleri başta olmak üzere tüm



dünyayı kasıp kavuran kısa film formatında gerçekleştirilen seri filmlerde oynayan Fransız çocuk starlar da vardır. Bu çocuklar 1910-1916 arasında tüm dünya seyircisi tarafından uzun yıllar boyunca yoğun ilgi görmüşlerdir.

1910-1916 yılları arasında Bêbê serisi ile Rene Dary, 60'tan fazla filmde, Bout de Zan serisi ile Rene Poyen 50'den fazla filmde, Yaramaz Willy serisi ile William Sanders 70'ten fazla filmde oynamıştır.<sup>6</sup> Üstelik bu filmler savaş sonrası keskinleşen 'idealizm' düşüncesinden de uzakta, 'yaramaz' ya da 'yetişkinler kadar akıllı' çocukların kısa hikâyelerini anlatan komedi filmleridir. Maria Fromet ise *Sefiller* (*Les Misérables*, 1913) başta olmak üzere 70'ten fazla filmde oynayarak dünya çapında ünlenen bir kız çocuğudur. Bu kısa film serileri, farklı Fransız yapım şirketlerine ait olmaları nedeniyle kendi aralarında rekabet halindeydiler, üstelik sürekli merak uyandırmayı başararak uzun metraj filmlerle dahi rekabet etmeyi başarmıştır<sup>7</sup>.

Çocuk starlar dışında, çocuk kahramanlar da erken sinemada oldukça yaygındır. Lumière'lerin ilk filmlerinden 1904'e kadar olan cazibeler sineması (*cinema of attractions*) denen dönemde, kısmi anlatı kalıplarının oluşmaya başladığı geçiş döneminden (1904-1907), kısa ve uzun hikâyesel formatların oluşmaya başladığı döneme (1907-1911) kadar çocuk kahramanlı filmler oldukça yaygındır. Bu noktada özellikle anlatı kalıplarının kısa da olsa henüz oluşmadığı erken dönemde, çocuksu yaramazlıkları konu olan kısa filmlerin oldukça fazla olmasının, izleyiciyi anlatı sinemasındaki çocuk kahramanlara hazırlamış olduğu söylenebilir (Abel, 1998, s. 301).

Çocuk film starlarının oynadığı film serilerinin yoğunlaştığı 1910 sonrası dönem, Abel'e göre Fransız sinemasında uzun metraj filmlerin de dolaşıma çıktığı bir dönemdir (1998, s. 301). Bu demektir ki farklı film yapımcıları tarafından üretilen çocuk serileri sadece kendi aralarında değil, aynı zamanda uzun metraj anlatı kalıplarına sahip filmlerle de rekabet edebilme potansiyeline sahipti. Bu durum çocuk starların uluslararası düzeyde bilinirliği sonucunu da üretir.

1911 yılında İngiltere'de yayın yapan bir gazetede çıkan yazıda Fransız Gaumont şirketiyle çalışan çocuk star Bebe'nin (Rene Dary) "yetişkinlerin emekli olmasını sağlayacak kadar yüksek maaşı bir haftada kazandığı"na ilişkin bir haber vardır (Shail, 2019, s. 285).<sup>8</sup> Bu özellikle 19. yüzyıl eğlence sektöründeki çocuk yıldızların "işçi sınıfı" olarak tanımlanması durumuyla (O'Connor; 2012, s. 24) oldukça zıt olup yetişkin seyircilerin çocuk kahramanlı filmlere yönelik ilgisinin niceliği hakkında fikir vermektedir.

<sup>6</sup> Filmlerin isim, sayı ve içerikleri hakkında Eye Film Museum arşivi, IMDB ve Gaumont online arşivinden kıyaslamalı olarak istifade edilmiştir. Filmlerin pek çoğunun kayıp olması, kesin rakamlar vermeyi zorlaştırmaktadır.

<sup>7</sup> Tüm bunlara karşın, filmlerin pek çoğunun kaybolması, yıpranması ve henüz bulunamaması gibi nedenlerle tüm filmlere ulaşmak ya da gösterim tarihi, gösterilen film sayısı vb. konularda net rakamlar elde etmek mümkün değildir.

<sup>8</sup> Orijinal kaynak için bkz. 'The Motion Picture and Photo-Play', Evening Times, 23 September 1911, s. 6.

Dönemin gazetelerinde, sadece ekonomik zenginliklerle değil, çocuk oyuncuların performanslarıyla da ilgili yazılara rastlamak mümkündür. Örneğin İstanbul'da yayın yapan *Sinema Postası*'nda Fehmi Şükrü imzasıyla yayınlanan yazı, İstanbul seyircisi tarafından da büyük beğeniyle takip edilen erken sinemanın çocuk yıldızlarına odaklanır. Yazıda Fransız çocuk yıldızlardan biri olan Bout de Zan film serisinden bahsedilir. Çocuk yıldızların Amerikan sinemasında Jackie Coogan, Regine Dumien gibi oyuncularla devam ettiği söylenir. Çocukların sinemada neden başarılı olduğu anlaşılmaya çalışılır. Çocukların sinemadaki oyunculuğunun büyüyeceği ve bunun, o zamanlar ilk filmlerini çekmeye çalışan Türkiye sinemasında da etkileri olduğu iddia edilir (Özüyar, 2018, s. 21-22)<sup>9</sup>.

Sinemanın ilk yıllarında çocuk oyuncuları hayranlıkla izleyen önemli seyirci gruplarından birisi de çocuklardır ve çeşitli çalışmalar bununla bağlantılı olarak tıpkı çocuk oyuncu yaygınlığı gibi çocuk seyircilerin de dünya genelinde benzer şekilde yaygın olduğunu ortaya koymaktadır. İngiltere'deki polis raporlarından hareket eden McKernan, 1910'a kadar olan dönemde seyircilerin yarısını çocuk ve ergenlerin oluşturduğunu ve 1910 sonrasında ise çocuk seyircilerin nicel olarak daha da arttığını tespit eder (McKernan, 2007, s. 1-18). Abel de bu dönemde Fransız sinemasında çocuk izleyicilerin tüm seyircilerin en az dörtte biri olduğu tahmininde bulunur (1998, s. 364). Kenkel de Almanya erken sinemasında çocuk seyircilere odaklanan çalışmasında erken sinema için "çocuk tiyatrosu" (*Kindertheater*) ifadesini kullanır (1999, s. 138).

Benzer şekilde Türkiye'de pek çok Anadolu şehriyle birlikte başı çeken İstanbul'da da bu dönem çocukların erken sinemanın önemli seyirci gruplarından biri olduğu anlaşılmaktadır. Örneğin *Stamboul* gazetesi 21 Mart 1908'te "yarın 2 matinesinde çocuklara hediye dağıtılacağı"nı duyurur. 27 Mart 1908 tarihinde ise "dün matinede çocukların alkışları ve sevinç çılgınlıkları duyuldu; herkes için bayramdı" ifadesi, sinema salonlarının çocuksu ortamını ifade eden örneklerden sadece biridir. Eye Film Museum arşivinden görüldüğü kadarıyla, 1910'lu yılların çocuk yıldız filmleri 1930'lu yıllarda distribütörler aracılığıyla ikinci kez çocuk matinelerinde gösterim imkanı bulmuştur.<sup>10</sup>

Çocuk seyircilerin yaygınlığı ile etkileşimli olarak ebeveynlerin de sinema salonunun önemli seyirci gruplarından birisi olduğu anlaşılmaktadır. Laura Horak'ın 1908-1934 yılları arasındaki Amerikan çocuk oyuncuları incelediği *Girls Will be Boys* (2016) adlı kitabı bu konuda öncü ve özgün bir çalışma olarak değerlendirilebilir. Horak, yetişkinlerin sinemaya gitme alışkanlıklarıyla çocuk karakterlerin seçimi arasında çeşitli bağlantılar yakalamıştır.

<sup>9</sup> Orijinal kaynak için bkz. Şükrü, Fehmi, *Sinema Postası*, 6 (17), Ocak 1924

<sup>10</sup> Söz konusu bulgular Eye Film Museum arşivinde yaptığım araştırmaya dayanmaktadır.

Çocuk oyuncuların erken dönem sinemasında farklı cinsiyetlere dönüştürülme pratiğine de dikkat çeken Horak, özellikle erkek karakteri oynayan kız çocuklarının – Horak’ın deyişiyle kız erkeklerin (“*female boys*”)<sup>11</sup> – çok yaygın olduğunu tespit eder. Bunun başlıca nedeni *female boys*’ların her zaman erkeksi cesaret ile dışı kırılganlığı birleştirmesidir (Horak, 2016, s. 36). Bu basit gibi görünen tercihle ‘orta sınıf kadın seyirciler’ hedeflenmiştir ve bu strateji uzun süre başarılı olmuştur (Horak, 2016, s. 24). Horak’ın tespiti bizlere, yetişkin dünyasının çocukluğa ihtiyaç duyduğunu düşündürür. Ona göre yetişkin dünyası, bir çocuğun empati ve dışavurumu aracılığıyla kendisini yeniden yapılandıran duygusal bir politika yürüttü (Horak, 2016, s. 25).

Horak, savaş sonrası oluşan erkeksi ortam (veya duygular) nedeniyle *female boys*’ların inandırıcılığını kaybettiğini söylese de çocukluğun olduğundan fazlasını gösteren potansiyelinin uzun ömürlü etkilerini göz ardı etmez. Örneğin sonradan Jackie Coogan gibi çocuk starlarda da bu çelişkili ideallerin çocuk bedeni aracılığıyla cisimleştirilmesi fikri devam eder (Horak, 2016, s. 25).

Abel’a göre benzer bir etkileşim Fransız sinemasında da mevcuttur. Örneğin “tek çocuklu burjuva aile”nin yaygınlığı bize yapımcıların hedef kitlesi hakkında bir ipucu verir:

*“Bununla birlikte, Pathé’nin yerel melodramlarının büyük bir yüzdesi, türün “mutlu son” geleneğini yerine getirmeye devam etti; bekar çocuklar artık hem anlatı çatışmasını çözmeye hem de ihlalleri içermeye çok önemli bir rol oynuyor. Çoğu yeni temsil sistemini benimsemiş olsa da birkaçı yine de cazibe sinemasına daha sıkı sıkıya bağlı kaldı” (Abel, 1998, s. 151).*

## “Bu filmler neden çocukça?": Yetişkin Karakterler Çocuklaşırken Çocuk Karakterlerin Yetişkinleşmesi

Bütün bunların yanı sıra, filmlerin içeriğinin “çocuksu” olduğuna dair yetişkin serzenişleri de mevcuttur. Horak’ın dediği gibi eleştirmenlerin bazıları çocuk filmlerini küçümsese de nihayetinde bu filmlerin, çocuklu ailelerin seyir deneyimi için önemli bir cazibe merkezi olduğunu da fark ettiler (2016, s. 29).

Çocuk filmlerinden sıkılan yetişkin izleyicilerin serzenişleri arasında da evrensel benzerlikler vardır. *Stamboul* gazetesinde 6 Şubat 1908 tarihinde çıkan bir yazı ‘sinematograf programlarının palyaço gösterisi gibi olduğu, hep çocuk filmlerinin programlarda yer aldığı, dolayısıyla sanatsal yönden zayıf olduğu ve bu haliyle ancak çocukları eğlendirebileceği’ eleştirisini getirir. Kenkel’in 1912 yılına ait Almanya’sında bir izleyicinin

<sup>11</sup> Erkek çocuk rolünü kız çocuklardan en üretkeni, 1910 ile 1914 yılları arasında, sekiz ila on iki yaşları arasındayken en az otuz yedi filmde erkekleri oynayan Marie Eline idi. Bir başka örnek de Edna Foster’dır. Haziran 1911 ile Mart 1912 arasında, Foster, Griffith’in Biograph filmlerinin on yedisinde rol aldı ve en az on dörtte erkekleri oynadı. Eline’in aksine, Foster neredeyse yalnızca erkek rollerini oynadı. Eline gibi, masumiyet ve cesareti birleştirdi, ancak daha yaramaz çocuklara ve daha tutkulu patlamalara yöneldi (Horak, 2016, s. 32).

serzenişlerini aktardığı aşağıdaki yorumlar, bu tür rahatsızlığın tüm dünyadaki sayısız örneklerinden sadece biridir:

*“Tabii ki iki yaşındaki çocuğum zıplamayı seviyorsa ona karşı değilim. Ne de olsa o böyle çocukça şeylerden zevk alan iki yaşında bir çocuk. Ancak binlerce yetişkinin sinemadaki bu çocuksu zıplama mizahından zevk alması, gerçekten de halkımızın ahlaki olgunluğunu ve gururlu kültürel yüksekliklerini göstermez. Görüntüler zararsız olarak kabul edilebilir ve kendi içlerinde bunlar; ama aynı zamanda fazlasıyla gülünç, fazlasıyla rezil, fazlasıyla aptallar, öyle ki, duygusal olarak boş ve düşüncesiz çocuksuluklara her gün bu kadar çok zaman ve paranın feda edildiğine dair derin bir pişmanlık duymak gerekiyor” (Kenkel, 1999, s. 157).*

Ancak filmlerde ‘çocuksu’ niteliklerin fazla olmasıyla at başı giden bir husus daha vardır ki, o da çocuk filmlerinin de yetişkin normlarını içermesidir. Örneğin çocuk kahramanlı filmlerde, çocuk karakterlerin sigara ve alkol içtikleri *Bout-de-Zan et le cigarette* (1914) iyi dans ettikleri *Bout-de-Zan au bal masqué* (1913), sokak çeteleriyle mücadele edebildikleri *Bébé Apache* (1911), bir yetişkinle boks maçı yaptığı *The Man to Beat Jack Johnson* (1910) ve bir çocuğun cüce taklidi yaparak yetişkin birine aşık olduğu *Bébé a le béguin* (1911) gibi örnekler başta olmak üzere pek çok anlatı mevcuttur. Dolayısıyla tıpkı yetişkin filmlerindeki çocuksu nitelikler gibi çocuk kahramanlı filmler de yaygın şekilde ‘yetişkinsi’ özellikler içerir. Bu tür durumlar, çocuklarla yetişkinlerin kolektif seyir deneyiminin sonuçlarından biri olarak okunabilir. İzleyici grubundaki bu yakınlaşma bizi, bu özel dönemdeki ‘bakış’ın yeni bir seyirci tipine karşılık geldiğini gösterir. Dahası bu türden bir karşılaşmanın yetişkin bakışı ile çocuk bakışını aynı anda devreye sokan sinematik bir çerçeve üzerine de düşünmeye iter. Son bölümde, tarihsel bağlamı üzerinden erken sinemada çocuklukla yetişkin bakışının iç içe geçmesinin ne anlama geldiği üzerine düşüneceğim.



**Şekil 2.** Çocuksu özellikleri vurgulanan yetişkin serilerinden birisi olan Leontine/Betty tanıtımı. 28 Nisan 2010 (Shail, 2019, s. 309).



**Şekil 3.** Bêbê'nin kız kardeşinin piyano öğretmenine mektup yazıp onunla bir yetişkin gibi buluştuğu film olan *Bêbê a le beguin'dan* (1911) bir sahne: Kaynak Eye Filmmuseum arşivi



**Şekil 4.** Çocuk filmlerindeki yetişkin alışkanlık ya da davranış temalarının bir örneği olarak *Bout-de-Zan et le cigare* (1914) Kaynak: Resimlerle Fransız Sineması Veritabanı, <http://php88.free.fr/>



**Şekil 5.** *Bêbê Apache* (1911) filminde, Bebe ve kardeşi babalarını döven serserilerden intikam almak için yetişkin gibi davranarak onların arasına girerler. (Kaynak: Eye Filmmuseum Arşivi)



## 5. Bitmeyen Çocukluğun Görsel Keşfi: Yetişkin'in Gözlüğü, Çocuğun Gözü

Lebeau'ya göre *Grandma's Reading Glass* (1900, George Albert Smith) çocuk bakış açısının ilk örneklerinden biridir (2008, s. 40-41). Filmde, bir çocuk büyükannesinin yakın gözlüklerini takar ve izleyici ile birlikte nesnelere gerçekte olduğundan çok daha büyük görür. Elena Dagrada ise, filmin bir karakterin bakışını temsil ettiği bilinen en eski film olduğunu kabul eder ancak "onu getiren itici güçleri" veya "kültürel boyutu" da göz önünde bulundurmak gerektiğini söyler (2014, s. 17-18).

'Çocuk bakışı'nın görsel kaynağı konusunda bir 'ilk'e ulaşmak zor olsa da sinemanın ilk zamanlarında edebiyat uyarlamalarındaki yaygınlık üzerinden bu uyarlamaların pek çoğunun çocuk klasiklerini içerdiğini düşündüğümüzde, örneğin edebiyattaki çocukluğun 19. yüzyılda arttığını tespit eden Coveney'e kulak verebiliriz. Ona göre çocukluk, 'dil sınırlarında olması nedeniyle sanatçıların toplumla ilgili memnuniyetsizliklerini sembolleştirmelerine uygun bir çerçevedir (Coveney, 1967, s. 31-32).

Bu nedendir ki ilk izleyicilerdeki çocuksu şaşkınlık, ilgi ve hayret etmenin yetişkinler üzerindeki uzun süreli etkileri üzerine de düşünmek icap eder. Gunning bunu yapıyor. Ona göre ilk gösterimlerdeki heyecan ile 1900'lü yıllardaki seyirci arzusu arasında bağlantılar vardır (Gunning, 2009, s. 744). Hatta Gunning, ilk seyircilerin "çocuksu" sayılan niteliklerinin aynı zamanda bir "farkındalık" da taşıdığını iddia eder: "Tarihsel bir bağlam ve gelenek içine yerleştirilen ilk izleyici deneyimi, çocuksu bir inancı değil, filmin illüzyonist yeteneklerini gizlemeyen bir farkındalığı (ve bundan hazzı) ortaya çıkarır" (Gunning, 2008, s. 750).

Erken sinemada çocuk sahnelerinin yaygınlığını hatırlatan Lebeau ise, 19. yüzyılın sonunda insan gözü odaklı görsel teknolojinin çocuklukla "ayrılmaz" (inseparable) şekilde birleştiğini iddia eder (2008, s. 28). Lury'e göre ise sinemadaki çocuk imgesi egemen ideolojiye, ulus devlete bir meydan okuma işlevi taşır (2010, s. 283). Bunun ilk örneklerini özellikle çocuk serilerinin çoğunda yetişkine ait normları ihlal eden ve yetişkinlerle başa çıkmaya çalışan yaramaz çocuk hikâyelerinde görmek mümkündür.

Bu sadece çocuğun doğallığının, sınır tanımazlığının yetişkinler tarafından keşfedilmesi değil, sinemanın yetişkinlerde hali hazırda var olan ve hâlâ yaşayan çocukluk özelliklerinin sinematik bakışa dahil edildiği anlamına gelir: "Gunning'in cazibe sinemasının (bastırılmış bir şekilde de olsa) esasen anlatı güdümlü klasik sinemada bir şekilde hayatta kaldığı önerisinde, çocukluk özelliklerinin her yetişkinin içinde var olmaya devam ettiğine dair yaygın olarak paylaşılan inancı tanıyabiliriz" (Eleftrous, 2005, s. 317).

Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Ancak şu sonuca varmak sürpriz değildir. Çocuksuluk kavramı o dönemin yetişkinlerindeki heyecanı tasvir etmek için yeterli değildir. Bu noktada çocukluğun yetişkinliğe uzanan

unsurların keşfini de analize dahil etmek gerekir. Çünkü öyle anlaşılıyor ki, 20. yüzyıl, çocukluğu zorunlu bir durak haline getirmiştir. Örneğin Charles Taylor'a göre modernite, 'özne' hakkındaki kavrayışımızı değiştirdi. "Artık geçmişini hatırlamak ve kendimizi hikâyeleştirmek zorundayız" (Taylor, 1989, s. 288-289).

Taylor'un tespitlerinden hareket eden Steedman'a göre "modern benlik" (modern self) anlayışının kökleri, 19. yüzyılda yoğunlaşmaya başlayan çocuk figürünün 'tuhaf yer değiştirmesinde (*strange dislocaton*) yatar. Böylece "çocuk figürü benlik ve onun tarihi hakkında fikirleri ifade etmek için merkezi bir araç haline gelir" (Steedman, 1998, s. 5). Ona göre işte tam da bu yüzden 19. yüzyıl tiyatrosunda ortaya çıkan çocukluk, sinemada yaygınlaşacak bu yeni benlik konseptinin bir habercisiydi: "Çocuk fikri, her bir bireysel yaşamın içerdiği geçmişi hem hatırlamak hem de ifade etmek için kullanıldı: Bireysel gelişim sürecinde içe çevrilen, aynı zamanda gizil olandı: çocuk anlatılmayı bekleyen bir hikâyeydi" (Steedman, 1998, s. 11).

Belki bu nedenlerle çocukluğun kendisi değil tarihselleştirilmesi daha çok öne çıkar. Örneğin Donald, çocukluğa bakmayı "mesafenin kaybı" olarak nitelendirir: "Bir çocuğa bakıp çocukluk hakkında düşünürken, en azından soyutlanmış görsel temsil bağlamında, insan zihni bir mesafe unsurunu kaybeder veya en azından muhakeme süresi değişir" (Donald, 2017, s. 3).

Sinemayla yakın zamanlarda ortaya çıkmış psikanaliz, Caldwell'e göre çocukluğu merkezine alarak, çocukluğun devam eden etkilerinin çağımızdaki düşünme biçimini şekillendiren bir mittir (2002, s. 4). Erken sinemanın da bu miti şekillendiren benzer etkileri olduğunu düşünmemek için bir neden yok.

Bilindiği gibi Christian, Metz, Jean-Louis Baudry ve Laura Mulvey gibi pek çok teorisyen Lacan'ın çocukluğun ayna evresinde yaşadığı bölünme ve sembolleştirme hissini sinemaya uyardılar. Sinemayı Althusser'in "aygıt" kavramıyla birlikte tartıştılar. Böylelikle, psikanalizin çocukluğu anlama biçimi, sinemayı anlamak için "aygıt kuramı"na doğurdu. Hall'a göre sinema hakkında psikanalitik görüşler, öznelliğimizi, her zaman eksikliğini çektiğimiz ama asla birleşemediğimiz bir şeyle ilişkilendirir (2003, s. 238). McGown'a göre ise Lacancı sinema kuramı, aynaya bakan çocuk gibi izleyicinin de hakimiyet hissi elde ettiğini söyler. Ancak ona göre Lacan, aslında arzuyu bir hakimiyet arzusu olarak görmez çünkü arzu, namevcudiyet yani eksiklik temelinde gelişir: "Özne hakimiyet arıyor gibi görüldüğünde, aslında nesnesiyle ilişki kurmanın daha az travmatik başka bir yolunu bulmaya çalışıyordur" (McGowan, 2007, s. 11).

Kısacası çocukluk erken sinemada, sadece kolay özdeşleşilen ve dilin sınırlarında gezen tedirgin edici ve gülümsetici bir imaj olarak değil; aynı zamanda yetişkin seyirci bakışının içerisine gömülü olarak yerleşen bir modern mesafe kaybını da işaret eder. Belki de sinemanın baştan beri çocuklukla başardığı şey budur: Yetişkinliğin içindeki çocuklukla karşılaşmasına "travmatize olmayacak" bir biçim yaratması. Yani bu sadece çocukluğa dönme fantezisi, çocukluğa hükmetme değil, çocukluğun yetişkin hayatında hüküm süren bir 'artık'



olduğunu da tetiklemektir. Bu, çocukluğun ucu açık ve esnek potansiyelini devreye sokarak yetişkin bakışının da genişlemesine yol açar.

## 6. Sonuç

Çocukluk belgesel odaklı ilk sinema gösterimlerinde sıkça yer almış ve sinemanın keşfedilmesine aracılık etmiştir. 1900'lü yılların başından itibaren ise kurmaca çocuk filmleri, dil sorunu olmaması, evrensel özelliklere sahip olması ve kolay özdeşleşilmesi gibi sebeplerle dünya çapında büyük ilgi görmüştür. Çocuk yıldız serisi filmleri ve çocuk edebiyat uyarlamaları bu dönem sinemasının yoğun talep gören filmleri arasında yer almıştır. Bütün bunlarla birlikte, dünya çapında sessiz sinema filmlerinin en önemli izleyici gruplarından birisi de çocuklar olmuştur. Çocukluğun tarihsel bağlamı üzerinden düşünüldüğünde erken sinema dönemi, yetişkinlikle çocukluk arasındaki mesafenin en çok yaklaştığı bir dönemdir. Çocuklar ve yetişkinler birlikte film izlemekte, yetişkin filmlerinde çocuksu duygular yer alabilmekte ve çocuk filmlerinde ise çocuklar, yetişkinler gibi davranabilmektedir. Bu nedenle erken sinemanın çocuklukla kurduğu güçlü ilişki, bu dönemde yetişkinliğin çocukluğa bakış çerçevesini değiştirmiş ve bunun günümüz sinemasına kadar uzanan etkileri olmuştur.

Yetişkinlikle çocukluk arasındaki mesafenin yakınlaştığı tarihsel bir eşik olarak erken sinema, pek çok filmde çocuklukla yetişkinliği birleşik bir beden haline getirmiştir. Çocuk imajları yetişkinleşirken, yetişkin imajları çocuksu niteliklere bürünmüştür. Bütün bunların yanı sıra çocuklar ve yetişkinlerin birlikte film seyretme deneyimi de film yapımcılarının hedef kitlesi olarak çocuk-yetişkin bir profili göz önünde bulundurmalarını gerektirmiştir.

Çocukluğun tarihsel sosyolojisi bağlamı düşünüldüğünde, çocuklukla yetişkin arasındaki mesafenin, çocukluğun tanımını, tüketilme biçimini ve ona yönelik bakışı etkilediği açıktır. Dolayısıyla bu dönem, yetişkinin çocukluğa olan bakışının görsel potansiyelinin keşfini tetikleyen yoğun bir üretim dönemidir.

"Erken dönem sinema, filmdeki çocuk imgesinin günlük yaşam deneyiminin bir parçası haline geleceği bir yüzyılı sabırsızlıkla bekliyor" diyen Lebeau'nün sözlerini hatırlarsak, çocuklukla sinema aracılığıyla kurduğumuz nispeten yeni mesafesizliği erken sinemanın 'sabırsızca' yarattığını söylemek hiç de zor değildir (Lebeau, 2008, s. 11).

## Kaynakça

- Abel, R. (1998). *The Cine Goes Town French Cinema (1896-1914)*. California: University of California Press.
- Aries, P. (1962). *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life* (R. Baldick, Çev.). New York: Vintage Books.
- Balan, C. (2008). Transience, Absurdity, Dreams and Other Illusions: Turkish Shadow Play. *Early Popular Visual Culture*, 6 (2), 171-185.
- Caldwell, L. (2002) *The Elusive Child*. UK: Routledge.
- Castenada, C. (2002). *Figurations: Child, Bodies World*. London: Duke University Press.
- Coveney, P. (1967). *The Image of Childhood; The Individual and Society: A Study of The Theme in English Literature*. Baltimore: Penguin Books.
- Dagrada, E. (2014). *Between The Eye and The World: The Emergence of the Point-of-View Shot*. Belgium: Peter Lang.
- Donald, S. H. ve Wilson, E. ve Wright, S. (Der.), (2017). *Childhood and Nation: In Contemporary World Cinema*. Bloomsbury Academic.
- Eleftheriotis, D. (2005). Early Cinema As Child: Historical Metaphor and European Cinephilia in Lumiere & Company. *Screen*, 46 (3), 315-328.
- Elias, N. (2004). *Uygarlık Süreci Cilt 1* (Ö. Ateşman, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Elsaesser, T. 2001. Writing and Rewriting Film History: Terms of a Debate. *Cinema & Cie*, No:1, Fall, s. 24-33.
- Evren, Burçak (2013). Balkanların ve Türk Sinemasının İlk Yönetmenlerinden Manaki Kardeşler. *Hayal Perdesi*, 37, 72-76.
- Erdoğan, N. (2011), *Bir Seyirci Yapmak: 1896-1928 arası İstanbul'da Sinema ve Modernlik, içinde İstanbul Nereye? Derç Deniz Göktürk, Levent Soysal ve İpek Türel, İstanbul: Metis*
- Erdoğan, N. (2017) *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları Modernlik ve Seyir Maceraları*, İstanbul: İletişim.
- Gunning, T. (2009). An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator. Leo Braudy, Marshall Cohen (Der.), içinde *Film Theory and Criticism Introductory Readings* (736-751). Oxford: Oxford University Press.
- Gürdal, A. D. (2013). Sosyolojinin İhmal Edilen Kategorisi Çocuklar Üzerinden Çocukluk Sosyolojisine ve Sosyolojiye Bakmak. *İş Güç Endüstri İlişkileri Dergisi*, 15 (4), 3-26.
- Hall, S. (Der.), (2003). *Representation: Cultural Representations And Signifying Practices*. London: Sage Publications.
- Horak, L. (2016). *Girls Will be Boys Cross-Dressed Women, Lesbians, and American Cinema, 1908-1934*. NJ: Rutgers University Press.
- İsimsiz. Ekim 1900. *Our Future King at Play*. *The Harmsworth Magazine*, vol.5.
- İsimsiz. 12 Mart 1908, 21 Mart 1908, 28 Mart 1908, 20 Mart 1908, 27 Mart 1908, 6 Şubat 1908. *Stamboul*.
- Kenkel, K. J. (1999). The Adult Children of Early Cinema. *Women in German Yearbook*, 15, 137-160.

- Lebau, V. 2008. *Childhood and Cinema*. London: Reaktion Books.
- Ligensa, A. (2002). *Sensationalism and Early Cinema*. André Gaudreault, Nicolas Dulac and Santiago Hidalgo (Der.), içinde *A Companion to Early Cinema*. Wiley Blackwell.
- Lury, K. (2010). *Children in an open world: Mobility as Ontology in New Iranian and Turkish Cinema*. *Feminist Theory*, 11(3), 283–294.
- Metz, C. (1983). *Psychoanalysis and Cinema The Imaginary Signifier*. London and Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- McGowan, T. (2007). *The Real Gaze: Film Theory after Lacan*. NY: State University of New York Press.
- McKernan, L. (2007). 'Only the screen was silent . . .': *Memories of Children's Cinema-Going in London Before the First World War*. *Film Studies*, 10 (1), 1-20.
- O'Connor, J. C. (2012). *The Cultural Significance of the Child Star*. Routledge.
- Özüyar, Ali (2008). *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*. Ankara: De Ki.
- Postman, N. (1995). *Çocukluğun Yok Oluşu* (K. İnal, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Shail, A. (2019). *The Origins of the Film Star System Persona, Publicity and Economics in Early Cinema*. Bloomsbury Publishing Plc.
- Spehr, P. C. (2000). *Unaltered to Date: Developing 35mm Film*. John Fullerton ve Astrid Söderbergh Widding (Der.), içinde *Moving Images: From Edison to the Webcam* (3-29). Sydney: John Libbey & Co.
- Steadman, C. (1998). *Strange Dislocations Childhood and the Idea of Human Interiority (1780-1930)*. Harvard: Harvard University Press.
- Stearns, P.N. (2018). *Çocukluğun Tarihi* (H. Dikmen ve B. Uçar, Çev.). İstanbul: Dedalus Yayınları.
- Streible, D. (2003). *Children at Mutoscope*. *Journal of Film Studies*, 14(1), 91-116.
- Taylor, C. (2001). *Sources of The Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge- Massachusetts: Harvard University Press.