

GERÇEK TARİH OLARAK TARİHSEL FİLM

Robert A. Rosenstone

The California Institute of Technology
Division of the Humanities and Social Sciences

Çeviri: Yalçın Lüleci
Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi

Öz

Sinema daha ilk günlerinden itibaren birçok alanla olduğu gibi tarihle de ilgilenmeye başlamış, tarihsel olay ve kişiler yönetmenlerin en popüler konularından biri olmuştur. Sinemada tarihsel temsillere yer verilmesi zaman içinde akademik tarihçilerin de ilgisini çekmiş ve bu durum tarihçileri, danışmanlık, belgesellerde uzman konuk olma ya da akademik film incelemeleri yapma gibi çeşitli biçimlerde sinemacılarla iş birliği yapmaya ya da bu alanda eserler vermeye yöneltmiştir. Tarihçiler ve sinemacılar arasında kurulan bu iletişim "Tarihsel film nedir?", "Yazılı tarih ile sinemasal tarih arasında nasıl bir ilişki ya da ne gibi bir fark vardır?" ve "Yazılı tarihi bir ayna değil de bir inşa kabul edersek, filmdeki tarihin gerçeklikle ilişkisi nedir?" sorularını doğurmuştur. Nasıl ki yazılı tarihi birtakım kategorilere ayırmak mümkün ise "filmdeki tarihi" de "drama olarak tarih", "antidrama olarak tarih", "kahramansız tarih", "gösteri olarak tarih", "makale olarak tarih", "kişisel tarih", "sözlü tarih", "postmodern tarih" gibi birtakım kategorilere ayırmak mümkündür. Ancak bu makalede sinemadaki tarih temsilleri, "drama olarak tarih", "belge olarak tarih" ve "deney olarak tarih" olmak üzere üç geniş kategoriye indirgenmektedir. "Drama olarak tarih", filmde gerçek ya da kurgusal karakterlerin tarihi ortamda dramatize edilmesiyle oluşturulur. "Belge olarak tarih" ise çeşitli filmler, fotoğraflar, eserler, tablolar, grafikler, gazete ve dergi kupürlerinin anlatıcı, tanıklar veya uzmanlar eşliğinde beyazperdede sunulmasıdır. "Deney olarak tarih" ise hem dramatik hem de belgesel özellikleri gösteren, ikisinin bir kombinasyonudur. Tabii bu üç kategoride de tarih, sinemanın anlatım yöntemleri, teknikleri ve estetik olanaklarıyla yeniden şekillenmekte ve tarihsel gerçeklik bu defa da sinemasal bir yeniden inşaya uğramaktadır.

Anahtar Sözcükler: Sinema, tarih, tarihsel film, tarihsel temsil, drama olarak tarih, belge olarak tarih, deney olarak tarih.

The Historical Film As Real History

Abstract

Cinema has been concerned with history from its earlier days. Historical events and people have become popular subjects for film directors. The inclusion of historical representations in cinema has been of interest to academic historians over time and some have collaborated with filmmakers in various ways, such as consulting for authenticity, being expert guests in documentaries, writing academic film reviews, and conducting related research. This dialogue between historians and cinematographers generated the questions "What is a historical film?", "What is the relationship or difference between written history and cinematic history?", and "If written history is not a mirror but a construction, then what is the relation between reality and filmed history?" Just as it is possible to divide written history into a number of categories, filmed history can be seen as "history as drama," "history as anti-drama," "unheroic history," "history as an exhibition," "history as an article," "oral history," "post-modern history," and so on. However, in this article, historical representations in cinema are reduced to three broad categories, "history as drama," "history as a document," and "history as an experiment." "History as drama" is created in the film by dramatization of real or fictional characters in historical settings. "History as a document" is the representation of various films, photographs, works, tables, graphics, newspaper and magazine clippings on screen in the presence of narrators, witnesses, or experts. "History as an experiment" is a combination of both, embodying both dramatic and documentary characteristics. In each of these three categories, history is reshaped by cinematographic methods, techniques, and aesthetic decisions, and historical reality undergoes a cinematic reconstruction.

Keywords: Cinema, history, historical film, historical representation, history as drama, history as document, history as experiment.

Bu makalenin biraz farklı bir versiyonu bkz. Lloyd Kramer vd. (Ed.) *Learning History in America: Schools, Cultures, and Politics* (Minneapolis: Minnesota, 1994). Buradaki versiyon The University of Minnesota Press'den ve yazarından izin alınarak yayınlandı. Çeviri http://www.culturahistorica.es/rosenstone/historical_film.pdf adresindeki metin esas alınarak hazırlanmıştır.

Haydi gerçeklerle yüzleşelim ve itiraf edelim: Tarihsel filmler (en fazla) profesyonel tarihçileri zorlar ve rahatsız eder. Niçin? Biz hepimiz açıkça cevapları biliyoruz: Çünkü tarihçiler, filmlerin kesinlikten uzak olduğunu söyleyeceklerdir. Onlar geçmişti saptırırlar. Onlar önemli kişi, olay ve hareketleri, kurgular, değersizleştirir ve romantikleştirirler. Onlar tarihi tahrif ederler.

Bu açık cevaplarda bir altmetin olarak, biz bazı farklı, konuşulmamış cevaplar duyabiliriz: Film, tarihçilerin kontrolü dışındadır. Film, akademisyenlerin geçmişin sahibi olmadıklarını göstermektedir. Film, en azından popülerlik için, yazılı olanın rekabet edemeyeceği tarihi bir dünyaya yaratır. Film, gittikçe artan okuryazarlık-sonrası dünyanın (insanların okuyabildiği ama okumayacağı) rahatsız edici bir sembolüdür.

Nezaketsiz bir soru eklememe izin verin: Kaç profesyonel tarihçi, uzmanlık alanları dışındaki alanlara gelince, geçmişti filmlerden öğrenir? Örneğin, kaç Amerikancı büyük Hint liderini aslında *Gandi*'den bilir? Veya kaç Avrupalı, Amerikan İç Savaşı'nı *Glory*'den veya *Gone with the Wind*'den bilir? Veya kaç Asyalı, erken modern Fransa'yı *The Return of Martin Guerre*'den bilir?

Demek istediğim şudur: Tarihsel film yıllardır ("biz" demekle birçok ciddi profesyonel tarihçiyi kastediyorum) üzerimizde etki yapmaktadır ve şimdi onu ciddiye almaya başlamanın tam zamanıdır. Bu demektir ki, biz filme, onun kendi terimleriyle, geçmişin bize nasıl gelebileceğini keşfetmenin bir yolu olarak bakmaya başlamalıyız. En azından bu, makalenin geri kalan kısmını yönlendirecek yaklaşımdır.

Görsel medyadan hoşnutsuzluk (ya da korkma), (bazı) tarihçilerin, en azından Amerika Birleşik Devletleri'nde, giderek artan bir şekilde film ile ilgileniyor olmalarını engellemedi. Bunun öğretmenlerin tembelliğinden, öğrencilerin okuryazarlık-sonrasından ya da filmin yapabileceği şeyleri yazılı sözün yapamayacağını idrak edilmesinden kaynaklandığını belirtmek zor olsa da film, sınıfları meşgul etmiştir. Yüzlerce tarihçi, en azından periferik olarak, film yapım sürecine dahil oldu: Bazıları, the National Endowment for the Humanities (Ulusal Sinema Endüstrisi Vakfı)'in sponsorluğunda dramatik ve belgesel film projelerinde danışman olarak (Film yapımcılarının danışma panelleri oluşturmalarını gerekti-

ren; ancak gerçek anlamda danışma alınması için herhangi bir hükümde bulunmayan bir kurum); diğerleri ise tarihsel belgesellerde konuşan kişiler olarak. Tarihsel filmler üzerine yapılan oturumlar, Amerikan Tarihçiler Örgütü (The Organization of American Historians) ve Amerikan Tarih Derneği (The American Historical Association) gibi profesyonel grupların yıllık kongrelerinin yanı sıra büyük akademik konferansların rutin bir parçası oldu. Film incelemeleri şimdi önde gelen akademik dergilerin düzenli inceleme yazılarından: *American Historical Review*, *Journal of American History*, *Radical History Review*, *Middle Eastern Studies Association Bulletin*, *Latin American Research Review*.¹

Tüm bu faaliyetler, "tarihsel" filmin "tarihsel algıya" katkısının nasıl değerlendirileceği konusunda bir konsensüs oluşturmadı. Henüz kimse Hayden White'ın tarih yazımı olarak adlandırdığı, tarihin temsili ve bizim onun "görsel imgeler ve filmsel söylem içerisindeki haline dair düşüncelerimiz hakkında" (White, s. 1193) düşünmeye başlamadı.

Tarihsel film; deneme yazıları, kitaplar ve incelemelerde, kısmen ele alınır. Yine de, açık ve örtük iki önemli yaklaşımın ağır bastığını söylemek doğru olur.

Açık yaklaşım sinema filmlerini, yapıldıkları dönemin sosyal ve politik kaygılarının yansıması olarak alır. *Rocky* (mavi yakalı işçilerin problemleri), *Invasion of the Body Snatchers* (50'li yıllarda komplo ve uyum), *Viva Zapata!* (Soğuk Savaş) ve *Drums along the Mohawk* (Amerikan ideallerinin sürekliliği) gibi "tarih" in bulunabileceği eserler, tipik bir *Amerikan tarihi/Amerikan filmi* antolojisidir (O' Connor, Jackson, 1979).

Bu strateji, herhangi bir filmde "tarihselliğin" bulunabileceğinde ısrar eder. Gerçekte de bu olabilir. Fakat bu, tarihsel meseleler hakkında konuşmak isteyen film için de belirli bir rol sağlamıyor. Ne de böyle bir filmi herhangi bir diğer film türünden ayırt ediyor. Bu durum, şu soruyu gündeme getirir: Niçin kendi yazılı tarih çalışmalarımıza aynı muameleyi yapmıyoruz? Onlar da yazıldıkları çağın kaygılarının bir yansıması

¹ Tarih ve film konusunu tatmin edici bir biçimde kapsayan tek bir kitap yoktur. En kapsamlı tartışma, *American Historical Review*'deki bir forumda yer alır, Cilt: 93 (Aralık 1988): 1173-1227, ve takip eden şu makaleleri içerir: Robert A. Rosenstone, "History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film"; David Herlihy, "Am I a Camera? Other Reflections on Film and History"; Hayden White, "Historiography and Historiophoty"; John E. O'Connor, "History in Images/Images in History: Reflections on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past"; Robert Brent Toplin, "The Filmmaker as Historian."

olarak analiz edilebilirdi; oysa biz tarihçiler, onları basitçe başka bir şeyin yansıması olarak değil, içerdikleri değerle yüzleşme şeklinde algılamaya alıştırdık. Şimdi bizim için, aynı şeyi tarihsel filmlerle yapmanın zamanıdır.

Örtük yaklaşım aslında sinema filmini, bizim yazılı tarih için kullandığımız veri, doğrulanabilirlik, argüman, kanıt ve mantık hakkındaki aynı tür yargılara tabi, beyaz perdeye aktarılmış bir kitap olarak görür. Burası iki problematik (sorunlu) varsayım içerir. Birincisi, yazılı tarihin mevcut uygulaması geçmişin günümüzle ilişkisini anlamamanın tek olası yoludur ve ikincisi, yazılı tarih "gerçeği" yansıtır. Eğer bu varsayımlardan birincisi tartışmaya açıksa ikincisi değildir. Elbette şu ana kadar hepimiz biliyoruz ki tarih asla bir ayna değildir; fakat bir inşadır; yani, büyük miktarda veri, bazı daha büyük proje, vizyon ya da teori tarafından bir araya getirilir ya da "oluşturulur", bu açıkça ifade edilemez; fakat yine de tarih belirli bir şekilde uygulandığında bu onun içine gömülüdür.

Tarihin kurgulanmış ve sorunlu olduğu fikri, eleştiri alanında güncel tartışmalara aşına kimselerce bile az bilinir, ancak bunun vurgulanması gerekir. Filmdeki başarısızlıkları ve zaferleri, güçlülükleri ve zayıflıkları ve tarihin olasılıklarını film üzerinden konuşmak için, kamerayı –bir boks ringindeki rakipler gibi durduğunu gördüğümüz– iki durumdan geri çekmek gerekir. Geçmişin ve günümüzün daha geniş alanını içeren, her iki tarih türünün de bulunduğu ve her ikisine de referans verilen, yeni bir çerçeve oluşturulmasının zamanı geldi. Böyle bakıldığında; tarihsel filmin, yazılı tarihin yanı sıra olguları veya argümanları mı naklettiği sorusu, doğru soru olamaz. Uygun sorular daha ziyade şunlardır: Her bir film ne tür bir tarihsel dünya inşa eder ve o dünyayı nasıl oluşturur? Bu yapı hakkında nasıl yargıda bulunabiliriz? Bu tarihsel yapı bize nasıl ve ne anlam ifade eder? Bu üç soruyu yanıtladıktan sonra, dördüncü bir soru sormayı dileyebiliriz: Beyaz perdedeki tarihsel dünya, yazılı tarihle nasıl bir ilişki içindedir?

Tarihsel Film Çeşitleri

Tarihsel "film" hakkında tekil olarak konuşamayız; çünkü bu terim beyaz perdede geçmişe yer vermenin çeşitli şekillerini kapsar. (Yazılı tarih de anlatı, analitik, niceliksel gibi farklı alt kategoriler bulundurur). Filmdeki tarihi bir dizi kategoriye –drama olarak tarih, antidrama olarak tarih, kahramansız tarih, gösteri olarak tarih, makale olarak tarih, kişisel tarih, sözlü tarih, postmodern tarih– yerleştirmek mümkündür; ancak makul

sınırlar içinde kalmak için, bu makale bunların hepsini üç geniş kategoriye indirgeyecektir: Drama olarak tarih, belge olarak tarih ve deney olarak tarih. Konunun takipçilerinin çoğu, tarihsel filmin en eski ve en yaygın formu olan drama olarak tarihe odaklanacaklardır;

“Tarihsel film” diyorsanız, zihne muhtemelen drama olarak tarih gelir. Böyle filmler, sinema filmleri öyküler anlatmaya başladığı zamandan beri üretilmekteydi. Nitekim, “tarihsel”, filmlerin yapıldığı her yerde -Amerika, Fransa, İtalya, Japonya, Çin, Rusya, Hindistan- düzenli olarak üretilirdi. En çok sevilen sinema filmlerinin bazılarında tarih dramatize edilirdi ya da en azından dramlar geçmişte düzenlenirdi. Bunların arasında tarihsel filmi kötü bir üne kavuşturan *Gone with the Wind*, *Cleopatra*, *The Private Life of Henry VIII*. gibi eserler vardır. Drama olarak tarihin iki geniş kategoriye ayrılabilmesi öne sürülmekteydi: Belgelenebilir kişilere veya olaylara veya hareketlere dayanan filmler (*The Last Emperor*, *Gandhi*, *JFK*) ve merkezi tema ve karakterleri kurgusal olan filmler, ancak onların tarihsel dekorları, eserin öyküsü ve anlamı açısından özgündür (*Dangerous Liaisons*, *The Molly Maguires*, *Black Robe*) (Davis, 1987, s.457-82).

Ancak bu ayrım hızla yıkılmaktadır. Bu makalede daha sonra analiz edeceğim yakın tarihli *Glory* filmi, dönüşümlü olarak belgelenebilen ve tamamen icat edilmiş dekorlarda, kurgusal karakterleri tarihsel karakterlerin yanına koyan daha yaygın strateji izlemektedir.

Belge olarak tarih, drama olarak tarihten daha yeni bir formdur. Belki de böyle ilk film Esther Shub’ın derleme filmi olan *The Fall of the Romanovs* (1924)’dur. Amerika Birleşik Devletleri’nde tarihi belgesel, otuzların sosyal problem belgeselinden kaynaklandı (*The Plow That Broke the Plains*), daha sonra II. Dünya Savaşı sonrası geçmişe dönük vatanseverlik konusuyla desteklendi (*Victory at Sea*), ve National Endowment for the Humanities tarafından geçen yirmi yılda tarihsel filmlere akıtılan kamu parasıyla daha da büyük bir destek verildi. En yaygın biçimde, biz tarihsel mekanların son görüntülerini izlerken araya çoğu kez fotoğraflar, eserler, tablolar, grafikler, gazete ve dergi kupürlerini içeren aktüalite filmlerinden oluşan eski görüntülerle beraber bir anlatıcı (ve/veya tarihsel tanıklar veya uzmanlar) konuşur.

Profesyonel tarihçiler drama olarak tarihten ziyade belgesel olarak tarihe güvenir; çünkü o, ruhsal ve pratik olarak yazılı tarihe daha yakın görünür, hem “gerçekleri” teslim eder hem de geleneksel tarihsel iddiaların bir türünü sağlar, gerek sinema filmi (*The Wobblies*, *Huey Long*, *Statue*

of Liberty) gerekse televizyon dizisi olarak (*The Civil War, Eyes on the Prize*). Fakat belgesel için büyük bir sorun tam olarak onun en bariz "tarihsel" materyalinin vaadinde yatmaktadır. Bütün bu eski fotoğraflar ve tüm haber filmleri görüntüleri, önceden paketlenmiş bir duygu ile doyurulur: nostalji. İddia şudur ki, geçmişteki insanların gördüklerini görebiliriz (ve muhtemelen hissettiklerini hissedebiliriz). Ancak bu zor bir durumdur. Çünkü fotoğraflardaki ve haber filmlerindeki insanların göremediklerini de daima anlar ve hissederiz: Onların elbiseleri ve otomobilleri eski moda'dı, onların manzaraları gökdelenlerden ve diğer modern binalardan yoksundu, onların dünyaları siyah, beyaz (ve can sıkıcı) ve geçmişti.

Deney olarak tarih, çeşitli film formları için garip bir terimdir: Hem dramatik hem belgesel ve bazen de ikisinin bir kombinasyonudur. Burada, Birleşik Devletler'deki ve eski komünist ülkelerle birlikte Avrupa'daki ve Üçüncü Dünya'daki avangart ve bağımsız film yapımcıları tarafından yapılan çalışmalar bulunmaktadır. Bu filmlerden bazıları meşhur oldu, hatta sevildi (Sergei Eisenstein'in *Oktober* ve *Battleship Potemkin*, Roberto Rossellini'nin *The Rise of Louis XIV*). Bazıları yerel veya bölgesel şöhret kazandı (Senegalli Ousmane Sembene'nin *Ceddo*, Brezilyalı Carlos Diegues'in *Quilombo* filmleri). Diğerleri seyirciler tarafından görülenden daha ziyade teorisyenler tarafından hakkında yazılan entelektüel ve sinematik kült filmler olarak kaldılar (Alexander Kluge'in *Die Patriotin*, Trinh T. Minh-ha'nın *Surname Viet Given Name Nam*, Alex Cox'un *Walker*, Jill Godmilow'un *Far from Poland* filmleri).

Bu filmlerin ortak noktası, hepsinin de ana akım Hollywood filmine karşıtlığıdır. Bu karşıtlık Sadece Hollywood meselesi konusuna değil, onun ekranda bir dünya kurma şeklidir. Tüm mücadele, bir veya daha fazla yolla, standart filmin temsili kodlarına karşıdır. Hepsi beyaz perdeyi "gerçekçi" bir dünya üzerinde şeffaf bir "pencere" olarak görmeyi reddeder.

Neden bu tür filmlerin tartışıldığını sorabilirsiniz. Neden az sayıda insan bu eserleri görebilmek için az zaman ayırmayı ister? Çünkü, başka yerlerde savunduğum gibi, bu tür eserler "ciddi" bir tarihsel film olarak adlandırılma imkânı sağlar, bir tarihsel film paralellik gösterir -ancak "ciddi" veya bilimsel yazılı tarihten çok farklıdır-, tıpkı standart Hollywood filminin, tür tarihi "meraklıları"nın daha popüler, eleştirilmemiş yazılı tarih biçimleriyle paralellik göstermesi gibi. En iyi ihtimalle, deneme olarak tarih, tarih kelimesiyle kastettiğimiz şeyin yeniden gözden geçirilmesini vaat eder!

Ana Akım Filmler Nasıl Tarihsel Bir Dünya İnşa Eder

Standart veya ana akım filmin inşa ettiği dünya o kadar alışılmıştır ki nadiren nasıl bir araya getirildiği hakkında düşünürüz. Tabii ki, mesele budur. Filmler, bizim onların gerçek olduklarını düşünmemizi ister. Ancak beyaz perdede gördüğümüz gerçeklik kamera için ne kaçınılmaz ne de bir şekilde doğaldır; fakat bir dünyanın yüzeyinden alınan imgelerin kırıntı ve parçalarından yaratıcı bir şekilde inşa edilmiş bir vizyondur. Bunu zaten biliyor olsak bile, sinemanın sağladığı deneyime katılmak için bunu rahatça unuturuz.

Daha az belirgin gerçek şudur ki, bu kırıntı ve parçalar belirli temsil kodlarına göre birbirine yapıştırılır, yaygın film uygulamaları, "sine-masal gerçekçilik" olarak adlandırılabilir şeyleri yaratmak için geliştirilir -belirli şekillerdeki sekans çeşitlerindeki belirli çeşitteki çekim çeşitlerinden oluşan gerçekçiliğin, izleyiciye hiçbir şey (her şeyden ziyade) olmadığını hissettirmek için ses bandı tarafından sorunsuz bir şekilde düzenlenmesi ve vurgulanması, hepimizin (kendimizi) evimizde hissedebileceğimiz beyaz perdede bir dünya yaratmak için yönlendirilir.

Sinema kodlarını göstermenin nedeni (ki onlar kendileri geniş bir literatüre sahipler), standart tarihsel filmin altındaki temel kurguyu vurgulamaktır: Beyaz perdenin penceresinden şimdi veya geçmişte doğrudan "gerçek" bir dünyaya bir şekilde bakabileceğimiz düşüncesi. Bu "kurgu", yazılı tarihin önemli bir yaygın uygulamasına paraleldir: Oluşturduğu ve analiz ettiği dünyanın "gerçekliği"nde ısrarcı olan belgesel veya ampirik unsur. Yazılı tarih eseri de, özellikle de büyük anlatı, bizi geçmişin dünyasına sokmaya çalışır; fakat bizim sözlü kültür tarafından geçmişte yaratılan varlığımız asla beyaz perdede yaratılan geçmişteki varlığımız kadar yakın görünmemektedir.

Drama olarak tarih ve belge olarak tarih, standart formlarında, beyaz perde kavramıyla gerçekçi bir dünyaya pencere olarak bağlanır. Şu gerçektir ki belgesel, farklı saat dilimindeki materyal karışımıyla, geçmiş imgeleri ve şimdiki konuşkan başkanların konuşmalarıyla, genellikle iki (veya daha fazla) dünyaya bir pencere sağlar. Fakat bu dünyalar hem birbirleriyle hem de drama olarak tarihle, belgenin özdeş bir yapısı ve özdeş kavramları, kronolojisi, sebebi, etkisi ve sonucuyla paylaşır. Bu demek oluyor ki, ana akım filmin onun dünyasını nasıl oluşturduğu hakkında konuşurken, dramatik ve belgeselde eşit düzeyde başvuru alan altı noktadan bahsetmek mümkündür.

1. Ana akım film, tarihi bir hikâye olarak anlatır, başlangıcı, ortası ve sonuyla bir masaldır... Bir hikâye ki, seni ahlaki bir mesaj ve (genellikle) yücelme hissiyle bırakır. Daha büyük bir tarih manzarasına gömülmüş bir hikâyedir ki, her zaman ilerici, bazen Marksist (ilerlemenin diğer bir formu).

Açıkça söylemek gerekirse, tarihsel film ne olursa olsun, konu kölelik, Holokost ya da Kızıl Khmer olsun, beyaz perdede iletilen mesaj, neredeyse her zaman işler iyiye gidiyor ya da işler iyi gitti ya da her ikisidir. Bu dramatik filmlerin (*Glory*, *Reds*, *The Last Emperor*) ve belgesellerin (*The Civil War*) gerçeğidir. Bu aynı zamanda *The Wobblies*, *Seeing Red*, *The Good Fight* gibi radikal belgesellerin ve diğer kayıp davalara övgü ilahilerinin de gerçeğidir.

Genellikle mesaj doğrudan değildir. Holokost'un dehşeti veya bazı idealist veya radikal hareketlerin başarısızlıkları hakkındaki bir film, aslında bir karşı örnek olarak görülebilir. Ancak bu eserler her zaman bizi duygulu bırakmak için inşa edilmiştir. Bu karanlık zamanlarda yaşamadığımız için şanslı değil miyiz? Bazı insanların umut bayrağını canlı tutmalarını güzel değil mi? Bugün çok daha iyi değil miyiz? Anlamli değişiklikler ya da insanlığın ilerlemesi hakkında şüphe mesajı bırakan bu birkaç film arasından, atom enerjisini kontrol etme imkânı veya hükümette, orduda veya bilimsel kuruluşlarda masum bir inancı yeniden kazanma hakkındaki oyalayıcı sorularla, Robert Stone'un *Radio Bikini*'sine işaret edilebilir. Ya da Amerikan demokrasisinin geleceği hakkındaki kaygısıyla *JFK*'de, New Orleans savcısı Jim Garrison'u canlandıran, Kevin Costner gibi büyük bir yıldız olsa da, bu şüphelerin ifade edilmesi güvenlik devletinin, maruz kalacağı ve çözeceği problemlere karşı bize güvence verme eğilimindedir.

2. Film, tarihin bireylerin hikâyesi olduğu konusunda ısrar eder. Zaten ünlü olan erkekler ya da kadınlar (ancak genellikle erkekler), ya da önemli görünen kadın ve erkekler, çünkü onlar kamera tarafından seçilmişlerdir ve bize önce beyaz perdede böylesine büyük bir imge olarak görünürler. Bunlar zaten ünlü olmayan, kahramanca veya takdire şayan şeyleri yapmış ya da olağandışı kötü istismar ve baskı durumlarından acı çekmiş sıradan insanlardır. Konu şu ki: Hem dramatik filmler hem de belgeseller, bireyleri tarihsel sürecin ön saflarına yerleştirir. Bu da onların kişisel problemlerinin çözümünün, tarihsel problemlerin çözümüyle yer değiştirme eğiliminde olduğu anlamına gelir. Daha doğrusu, kişisellik, film tarafından işaret edilen çoğunlukla zor ya da çözülmeyen sosyal

problemlerden kaçmanın bir yolu haline gelir. *The Last Emperor*'da "eğitimli" tek bir adamın mutluluğu, tüm Çin halkını temsil eder. *Reds*'te, iki Amerikalı arasındaki fırtınalı aşk ilişkisinin nihai çözümü, Bolşevik Devrimi'nin çelişkilerinden kaçınmanın bir yolu haline gelir. *Radio Bikini*'de, tek bir denizcinin yazgısı, Crossroads Operasyonu'nun atom bombası testlerinden radyasyona maruz kalmış olanların hepsini temsil etmektedir.

3. Film bize tarihi; kapalı, tamamlanmış ve basit geçmişin hikâyesi olarak sunar. Beyaz perdede neler olduğunu gördüğümüzde başka alternatif imkânlar sunmaz, hiçbir şüpheye yer vermez ve her bir tarihi iddiayı aynı özgüven derecesiyle destekler. *The Return of Martin Guerre* gibi üstü kapalı bir film, gizlenmiş tarihsel alternatifleri, bahsedilmemiş verileri ve anlatılmamış hikâyeleri ima edebilir, ancak böylesi imkanlar beyaz perdede açıkça hiç açılmaz.

Beyaz perdenin kendi iddialarındaki özgüveni, görsel medyaya sempati duyan tarihçileri bile rahatsız edebilir. Filmlere tarih danışmanlığı yapan Natalie Davis, *Martin Guerre*'nin "güçlü basitliği"nin maliyeti hakkında endişelidir: "Tarihçinin; bulgular yetersiz ve karmaşıkken tekrar ele aldığı belirsizlikler, 'belki'ler', 'olmuş olabilirlikler' için, bir on altıncı yüzyıl köyünün bu şahane ve sağlam sinematografik yeniden yaratımındaki mekân neresiydi?" (Davis, 1983, s. viii).

Davis, *Martin Guerre*'nin hikâyesinin bu önemli boyutunu restore etmek için film üzerine çalışmalarını bir kitap yazarak devam ettirdi. Ancak tarihsel bir filmi izleyen bir uzman dışındaki herhangi biri, ne olduğu ve neden olduğunun görüntüsünde sorunsuz ve tartışmasız çizgisel bir hikâye ile karşılaşır.

Alternatif olan ya da muhalefet eden bakış açılarını ifade eden çeşitli tanıklara ve uzmanlara başvurmasına rağmen bu eşit ölçüde belgesel için de geçerlidir. Kurgu vasıtasıyla bu farklılıkların elden çıkmasına ya da eserin ana temasının doğruluğunun sorgulanmasına asla izin verilmez. Efekt, bir dramadaki muhalif kalan küçük karakterlere çok benzer; birbirlerine karşıt konumlarıyla kahramanların üstlendiği her ne görev varsa ona dair anlamı tırmandıran insanlar. Sonuçta, bu alternatif bakış açısı gerçek anlamda bir etki yapmamaktadır. Bunlar sadece ana dünyanın veya tartışmanın doğruluğunun ve güvenilirliğinin altını çizmeye hizmet eder.

4. Film tarihi duygusallaştırır, kişiselleştirir ve dramatize eder. Aktörler ve tarihsel tanıklar vasıtasıyla film, tarihi bize; zafer, keder, neşe, umutsuzluk, macera, ıstırap ve kahramanlık olarak gösterir. Hem dramatize edilmiş eserler hem de belgeseller, seyircilerin beyaz perdede gösterilen olaylar hakkındaki duygularını arttırmak ve yoğunlaştırmak için aracın -insan yüzünün yakın çekimi, tamamen farklı imgelerin hızla yan yana koyulması, müziğin gücü ve ses efekti- özel yeteneklerini kullanır. (Tabii ki yazılı tarih, duygudan yoksun değildir, ancak genellikle o duyguyu bize tecrübe ettirmekten ziyade gösterir. En kötü film yapımcısı duygularımıza kolayca dokunabilirken bir tarihçi bize duygu hissettirmek için çok iyi bir yazar olmalıdır.) Film böylece aşağıdaki konuları gündeme getirir: Duygunun tarihsel bir kategori haline gelmesini ne ölçüde istiyoruz? Tarihsel anlayışın bir parçası mı? Tarih empatik olarak bir şeyler kazanır mı? Kısacası film, belirli tarihsel insanlar, olaylar ve durumlar hakkında bizde ani ve derin duygular hissettirerek geçmiş anlayışımıza katkıda bulunur mu?

5. Film, tarihi süreç olarak gösterir. Beyaz perdedeki dünya, analitik ya da yapısal amaçlar için yazılı tarihin sıklıkla ayırması gereken şeyleri bir araya getirir. Ekonomi, siyaset, ırk, sınıf ve toplumsal cinsiyet, bireylerin, grupların ve ulusların yaşamlarında ve anlarında bir araya gelir. Filmin bu ayırt edici özelliği, yazılı tarihin "kurgu" olarak da adlandırılabilir belirlenmiş uzlaşımlarını gün yüzüne çıkarır. Analitik strateji, geçmiş farklı bölümlere, konulara ve kategorilere ayırır. Bu, bir bölümde toplumsal cinsiyete, diğerinde ırka, üçüncüde ekonomiye değinir. Daniel Walkowitz, yazılı tarihin "politika, aile hayatı ya da sosyal hareketlilik çalışmaları"nın sık sık kategorilere ayırdığına dikkat çekiyor. Buna karşın film, "bütüncül bir imge sağlar. Filmde tarih, en merkezi şey olur: Politik ve sosyal sorunların -gerçekten de, kullanılan dil dahil olmak üzere geçmişin tüm yönleri- birbirine karıştığı sosyal ilişkileri değiştirme süreci." (Walkowitz, 1985, s. 57). *Martin Guerre*'de Bertrande de Rols gibi bir karakter, aynı anda bir köylü, bir kadın, bir eş, bir mülk sahibi, bir anne, bir Katolik (ancak muhtemelen bir Protestan), bir sevgili, Languedoc'un bir sakini, Fransa'nın I. Francis'inin tebaasıdır.

6. Film öylesine açıkça bize geçmişin -binaların, manzaraların ve eserlerin- "görünümü"nü verir ki bunun bizim tarih algımıza ne yaptığını göremeyebiliriz. Dolayısıyla, filmin, yalnızca basit bir bakışın ötesinde, nesnelerin kullanıldıkları zaman nasıl göründüklerine dair bir his sağladığını vurgulamak önemlidir. Filmde, dönem giysisi, bir müzede olduğu

gibi, vitrindeki bir mankenin üzerine gevşekçe asılamaz; aksine, hareket eden bedeni sınırlar, vurgular ve ifade eder. Filmde; alet edevatlar, kap kacaklar, silahlar ve mobilyalar, kitap sayfalarında çoğaltılan görüntü veya imaj öğeleri değildir; ancak insanların kullandığı ve kötüye kullandığı nesnelere; bağımlı oldukları ve üzerlerine titredikleri nesnelere; geçimlerini, kimliklerini, hayatlarını ve kaderlerini tanımlamaya yardımcı olan nesnelere. Filmin bu yeteneği, sahte tarihsellik adlandırılmasına doğru sürüklenebilir. Veya Hollywood'un uzun süredir bağlı olduğu bir mod olan gerçeklik miti. Mimesisin her şey olduğu, hatalı bir görüştür, ki tarih aslında bir "dönem görünümü"nden daha fazlası değildir, belli bir zamanın ve mekânın insanların algıladıklarından kaynaklanan tarih olmaktan ziyade, şeylerin kendileri tarihtir.

Deneysel Filmler Bir Tarihsel Dünyayı Nasıl İnşa Eder?

Tarihi bir deney olarak nitelendirmenin tek kolektif yolu muhalif filmlerden geçmektedir: Anaakım uygulamasına, Hollywood'un "gerçekçilik" kodlarına ve hikâye anlatımına, yukarıda betimlenen film türlerine muhalefet olarak. Kesinlikle en deneysel filmler standart filmin altı özelliğinden bazılarını içerecek, ancak her biri aynı zamanda ana akım eğilimlerin birden daha fazlasına saldıracak veya bunları ihlal edecektir. Deney olarak tarih şeklinde tanımlanan filmler arasında şunları bulmak mümkündür: Analitik, duygusuz, mesafeli, çok nedenli eserler; ekspresyonist, sürrealist, ayırıcı, postmodern olan tarihsel dünyalar; sadece geçmiş göstermekle kalmayıp aynı zamanda bugün film yapımcısına (veya bize) ne ve nasıl bir anlama geldiğini anlatan öyküler.

Deney olarak tarih, ana akım filmin özelliklerine nasıl itiraz edebilir? İşte bazı örnekler:

1. Hikâye olarak tarih (ahlaki) ilerleme çerçevesinde belirlenir. Yönetmen Claude Lanzmann, *Shoah*'da Holokost'un bir delilik ürünü olmadığını; ancak modernleşmenin, rasyonelliğin ve verimliliğin -kötülüğün ilerlemeden kaynaklandığını ileri sürer. Alex Cox, *Walker*'da, geçmiş ve şimdinin iç içe geçmişliğini vurgular ve Manifest Destiny'i (politik ve ahlaki üstünlük ve yücelik varsayımlarıyla), iç savaş öncesi Amerika ile sınırlandırılmış bir dürtü olarak değil, Orta Amerika ile olan ilişkilerimizin devam eden bir parçası olarak gösterir.²

² *Walker*'ın tam bir tartışması için makaleme bkz. "Walker: The Dramatic Film as (Post-modern) History", *Film-Historia*, Vol. II, No. 1 (1992): 3-12.

2. Bireylerin hikâyesi olarak tarih: Yirmili yıllardaki Sovyet yönetmenler, özellikle Eisenstein, *Potemkin* ve *Oktober*'da, kütlenin merkez sahne olduğu ve bireylerin sadece kısa süreyle daha büyük eğilimlerin (yazılı tarihte onların yaptıklarından fazla) anlık örnekleri olarak ortaya çıktıkları "kolektivist" tarihler yarattılar. Aynı strateji, daha yakın zamanda, Latin Amerikalı yönetmenler tarafından takip edildi (*Power of the People*'da Jorge Sanjines, *Quilombo*'da Carlos Diegues).

3. Kapalı ve tartışmasız bir hikâye olarak tarih: *Far from Poland*'da Jill Godmilow, Dayanışma Hareketi'nin "tarihini" tek bir anlamla tek bir hikâyeye dönüştürmeyi reddeden rakip sesler ve imgeler aracılığıyla sunuyor. *Sans Soleil*'de Chris Marker ve *Surname Viet Given Name Nam*'da Trinh T. Minh-ha'nın her ikisi de tarihsel olay, öykünme, geniş getirme ve deneme lehine hikâyeyi kullanmaktadır.

4. Duygusal, kişisel, dramatik olarak tarih: Roberto Rossellini son derece şatafatlı; ancak tamamen dramatik unsurlardan arındırılmış -*The Rise of Louis XIV* ve *The Age of the Medici*'nin de dahil olduğu-, amatör oyuncuların rol yapmaktan ziyade metni seslendirmekle yetindikleri bir seri film çekti. Brezilyalı Glauber Rocha, *Antonio Das Mortes* ve *Black God, White Devil* gibi eserlerde bunun benzeri Brechtian, mesafeli, duygusuz bir geçmişi meydana getirdi.

5. Süreç olarak tarih: *Die Patriotin*'de yönetmen Alexander Kluge, bir dizi ayrık imge ve veri, bir tür kolaj veya postmodern öykünme olarak tarih yaratır. *Hard Times and Culture*'da Juan Downey, *Fin-de-siecle Viyana* çalışmasındaki benzer bir yaklaşımı kullanır. *Sans Soleil*'de Chris Marker, geçmişi bağlantısız, eşzamanlı ve silinebilen olaylardan oluşan bir şey olarak tasavvur eder.

6. Bir "dönem bakışı" ile tarih: *Shoah*'da Claude Lanzmann, otuzlar ya da kırklardan tek bir tarihsel imge olmadan Holokost'u anlatır; film yapıldığı zaman her şey seksenlerde çekildi. Aynı şey, büyük ölçüde Hans-Jurgen Syberberg'in bir sesli çekim stüdyosunda Üçüncü Reich'in dünyasının hepsi arka plan yansıtımlı imgelerle aydınlatılmış kuklalar, set parçaları, sahne aletleri, aktörler, rastgele tarihsel nesnelere yeniden yaratıldığı *Hitler-A Film from Germany* filmi için de geçerlidir.

Deney olarak tarih, gerçekçi filmde olduğu gibi bize aynı iddiada bulunmaz. Geçmişe doğrudan bir pencere açmaktan ziyade, geçmişle ilgili farklı düşünme yollarına bir pencere açar. Amaç her şeyi anlatmak değil, geçmiş olaylara işaret etmek, tarih hakkında konuşmak ya da tari-

hin neden insanlar için anlamlı olması gerektiğini göstermektir. Deneysel filmler geçmişini nadiren sterilize eder, ulusallaştırır ya da somutlaştırır; fakat genellikle onu ideolojikleştirir.

Bu filmler bizim tarihsel deneyimimizin kırıntı ve parçalarını erişilebilir hale getirme eğilimindedirler, bazen onun bütün karmaşası içinde. Bu tür filmler, nadiren kendi konusundaki tek veya son söz olduklarını iddia ederler; birçoğu ise, yazılı tarihin ihmal ettiği bir konunun önemi hakkında bizi düşündürmeyi umar.

Deneysel filmler bizim tarih aracılığıyla demek istediklerimizi gözden geçirmemize yardım edebilirler. "Gerçekçilik"e bağlı değerlerdir, yazılı tarihin normal bir bileşeni olan doğruluk, kanıt ve iddialar için taleplerini atarlar ve geçmişin yeni ve orijinal düşünce yollarını keşfetmeye devam ederler. Her ne kadar bu tür filmler popüler olmasa ve "okumak", "gerçekçilik" isteyenler için ilk bakışta zor görünse de, onların atılımları çoğu zaman ana akım filmin sözlüğüne dahil edilir. Eisenstein'ın devrimsel montaj efektleri uzun zaman önce Hollywood tarafından yutuldu. Son zamanlarda, bir Alman filmi olan *The Nasty Girl*, orta sınıf Almanların Üçüncü Reich'in dehşetiyle yerel suç ortaklığını inkâr etme arzusunu tasvir etmek için çeşitli avangart teknikler (sahnelerden, karmaşık çekimlerden, inanılması güç absürt unsurlardan ziyade geriye projeksiyon) kullandı.

Tarihsel Filmi Okuma ve Yargılama

Tarih algımız, geçmişin aktarıldığı ortamın imkânları ve uygulamaları ile şekillenir ve sınırlandırılır; bu basılı sayfa, konuşulan sözcük, resim, fotoğraf, hareketli imge olur. Bu ise, tarihsel anlayışınız ne olursa olsun ana akım filmin, kapalı öykü geleneği, ilerleme fikri, bireyler üzerine vurgu, tekil yorumlama, duygusal durumların yükselmesi, yüzeylere odaklanma tarafından şekillendirilebileceği ve sınırlandırılabilen anlamına gelmektedir.

Bu uygulamalar filmdeki tarihin, yazılı tarih tarafından sağlanan, diğerinden farklı bir geçmiş yaratacağı anlamına gelir; gerçekten de bu, filmdeki tarihin her zaman yazılı tarihin normlarını ihlal edeceği anlamına gelir. Sinema filminin tüm avantajlarından yararlanmak –dramatik öykü, karakter, bakış, duygusal yoğunluk, süreç– yani, filmin gücünü en üst düzeyde kullanmak, geçmişini düşünme biçimimizde değişim sağlamaktır. Sonrasındaki soru şu olur: Ana akım film eğilimleriyle (küresel

Hollywoodlaştırma aracılığıyla, neredeyse dünyanın her yerinde öğrenilen geleneksel-uygulama pratikleri ile) geçmişe yaklaşarak öğrenmeye değer her şeyi öğrenir miyiz? Bu konuda, uzmanlık alanlarının dışındaki filmler hakkında dürüst olan çoğu tarihçiden gelen samimi cevap şu olmalıdır: Evet. (Ne öğrendiğimizi kesin olarak belirlemek hâlâ zor olsa bile!)

Hafif bir sapma: Filmdeki tarihin tarihçilerin katıldığı bir disiplin olmadığı daima hatırlanmalıdır (büyük ölçüde). Bu, standart tarihçilerin denetleyebileceği, ancak nadir istisnalarla, yalnızca gözlemci olabileceği bir "alan"dır. Tarihçiler tarihsel filmi incelerken, o başkaları tarafından deneyimlenmiş "tarih"tir. Bu da şu uğursuz (kaygı verici?) soruyu gündeme getirir: Film yapımcıları ne hakla geçmiş hakkında konuşur, ne hakla "tarih" yaparlar? Cevap, bakış açınıza bağlı olarak özgürleştirici ya da korkutucudur. Film yapımcıları geçmişten bahsederler; çünkü -kişisel, sanatsal, politik, parasal- nedenlerden dolayı konuşmayı tercih ederler. Onlar, tarih bir "disiplin" olmadan önce, tarihçilerin tarihteki profesyonel eğitim çağından önce yaptığı şekilde konuşurlar. Günümüzde tarihçi, bu disiplin, özel eğitim ve bir meslek standardı sayesinde konuşmaktadır. Film yapımcılarının böyle standart bir eğitimi ve tarih için ortak bir yaklaşımı yoktur. Eğer varsa bile, az bir kısmı, kariyerlerinin küçük bir bölümünden biraz daha fazlasını tarihe vakfederler; büyük olasılıkla bir iki tarihsel beyanat vermek için yıllarca bir kenara çekilirler. (Roberto Rossellini, Akira Kurosawa, Masahiro Shinoda, Carlos Diegues, Ousmane Sembene ve Oliver Stone'nda da dahil olduğu bazı büyük yönetmenlerin kariyerlerinin büyük bölümünü tarihe vakfetmelerine rağmen.) Tek sonuç: Filmdeki tarih, geçmişin anlamını yansıtmakta daima yazılı tarih eserlerinden daha fazla kişisel ve tuhaf olacaktır.

Filmdeki tarihin gelişigüzel doğası ve profesyonel kontrol eksikliği, kamu tarihini önemseyen, filmi nasıl "okuyacağını" ve "değerlendireceğini" öğrenen tarihçiler için onu daha gerekli kılar.

Sinemacının tarihsel dünyası ile tarihçinin tarihsel dünyası arasında nasıl arabuluculuk yapılacağını öğretir. Bu, tarihçilerin tarihin standartlarını tekrar gözden geçirmesi gerekeceği anlamına gelir. Veya bizim standartlarımız ile film yapımcılarının standartları arasında müzakerelerde bulunmamız gerektiğini. Eleştiri yapmak, neyin iyi ve kötü olduğunu yargılamak ve filmden geçmişle ilişkimiz hakkında neler öğrenilebileceğimizi belirlemek için film pratiğine uyum sağlamalıyız. Film dünyası bunu yapmaz, çünkü tarihten edineceği bir menfaat yoktur (bazı

bireysel yapımcılar yapmasına rağmen). Biz tarihçilerin umut edebileceği en iyi şey, bireysel film yapımcılarının geçmiş anlayışımıza katkıda bulunacak anlamlı tarihsel filmler yaratmaya devam etmeleridir. Sadece bu filmlerin nasıl çalıştığını incelemek için, tarihsel filmin, deneyimimize ve geçmiş anlayışımıza nasıl katkı sağladığını öğrenmeye başlayabiliriz.

Tarihsel filmin nasıl değerlendirileceğini öğrenirken karşılaşılan pek çok husustan hiçbirisi icat meselesinden daha önemli değildir. Drama olarak tarihi anlamının merkezinde, anahtar konu budur. En tartışmalı olanı. Filmde tarihi düzenlemek, prensip olarak kurgudan sakınılan yazılı tarihten çoğunlukla başkadır (İnsanların, hareketlerin ve ulusların çizgisel ve ahlaki hikâyelerde gerçekleştirdikleri temel kurgunun ötesinde). Eğer herhangi bir dramatik bir filmde yer alan icatları kabul etmenin ve değerlendirmenin bir yolunu bulabilirsek, daha az değişiklik kabul edebiliriz -ihmallere ve birleştirmelere- ki bu, filmdeki tarihi yazılı tarihten çok farklı yapar.

Kesinlikle filmdeki tarihin en popüler biçimi, drama tarihi, en küçük detaylardan en büyük olaylara kadar kurgu ve uydurmalarla doludur. Tarihi bir şahsın oturduğu bir odadaki mobilyalar gibi basit bir şeyi ele alalım -örneğin, *Glory*'deki baş karakter olan Robert Gould Shaw, Amerikan İç Savaşı'nda Afro-Amerikan birliklerinin Elli Dördüncü Alayı'nın bir albayı ve lideri. Veya Shaw'un emrinde hizmet eden siyahi gönüllülerin eğitimi veya mücadele ettikleri savaşların yeniden yapılandırılması gibi bazı işlemleri ele alalım. Oda ve sekanslar aslına uygun temsilden daha ziyade tahminidir. Söz konusu temsiller, bir odanın 1862'de nasıl görüldüğünü aşağı yukarı söyler; bunlar böyle bir odada bulunabilecek eser çeşitleridir. Askerler aşağı yukarı bu şekilde eğitilmişlerdir ve buldukları savaşlar bunlara benzemektedir. Esas nokta şudur: Kameranın belirli bir tarihsel sahnenin özelliklerini doldurma ya da bir uyumlu (ve hareketli) görsel sekans yaratma ihtiyacı, tarihsel filmde her zaman büyük miktarda yaratıcılık sağlayacaktır.

Aynısı karakter için de geçerlidir: Bütün filmler, kurgusal insanlar veya icat edilmiş karakter unsurları içerecektir. Mutlaka, birisi "olması" için bir aktörün kullanımı, her zaman bir tür kurgu olacaktır. Şayet bir kişi "tarihsel" ise, gerçekçi film doğrulukla söylenilemeyeni söyler: Bu, kişinin nasıl görüldüğü, hareket ettiği ve seslendiğidir. Eğer birey bir grup tarihsel insanı (bir grev sırasında bir işçi, bir devrim sırasında bir esnaf, bir savaş alanında sıradan bir asker) örneklendirmek için yaratılmışsa, bir çift kurgulama söz konusudur: Bu, bu tür bir kişinin (bizim yarattığı-

mız) nasıl görüldüğü, hareket ettiği ve seslendiğidir. Açıkçası her ikisi de belli tarihsel bireylerin tahminlerinden daha fazla olamaz; bu tür insanların nasıl rol yaptığı, hareket ettiği, seslendiği ve davrandığı hakkında zaten sahip olduğumuz bazı kanırları gerçeğe dönüştüren tahminlerdir.

Aynısı olay için de geçerlidir: Burada buluş, çeşitli nedenlerden dolayı -hikâyenin hareketini sürdürmek, duygunun yoğunluğunu korumak, filmsel zaman kısıtlamalarına uyacak makul dramatik yapı içindeki olayların karmaşıklığını basitleştirmek için kaçınılmazdır. Burası sıkıştırma, yoğunlaşma, değiştirme ve metafor gibi tanımlanabilecek farklı türde kurgusal hareketleri kapsamaktadır.

Bu örneği göz önünde bulundurun: Robert Gould Shaw'a Elli Dördüncü Alay'ın komutanlığı teklif edildiğinde, o Maryland'de arazideydi ve teklifi mektup ile geri çevirdi. Birkaç gün sonra, kölelik karşıtı (Abolitionist) babası tarafından zorlanınca, fikrini değiştirdi ve görevi kabul etti. Dramatik bir bağlam dahilindeki bu değişimde ifade edilen iç çatışmayı göstermek için, *Glory*, Boston'daki bir partideki tek bir sahnede Gould'un tereddütünü özetler. Aktör Matthew Broderick, Gould'un iç çatışmasını göstermek için yüz ifadesini ve vücut dilini kullanır. Massachusetts valisi tarafından komutanlık teklif edildiğinde, onaylamayan bir şeyler söyler ve mazur görülmek ister. Bunu Shaw'un böyle bir emir almanın bedeli hakkındaki dile getirilmeyen şüphelerini ifade eden başka bir subayın, bir çeşit alter egonun, bulunduğu bir sahne takip eder. Bu şüpheler Broderick'in yüzünde dışa vurulur ve biz Shaw'ın bu zor kararı vermesini tam olarak seyrederek, komisyonun kabulünün korkuya karşı bir mahkûmiyet zaferi meselesi olduğunu görürüz. Diğer subay da dahil olmak üzere bu sahnenin tamamı icat edilmiştir; fakat bu belirli bir dramatik formdaki belgelenebilen olayların ruhunu dönüştürmekten ve sıkıştırmaktan başka bir icat değildir. Böyle bir sahnede, film açıkça gerçeği yansıtmaz, onu oluşturur.

Kurgu ile tarih arasındaki fark budur: Her ikisi de hikâyeler anlatır, ancak tarih gerçek bir hikâye anlatır. Ancak bu gerçek, geçmişte meydana gelenlerin tam bir kopyası, düpedüz bir gerçek mi? Hayır, beyaz perdede hayır. Ancak, basılı sayfada literal gerçek nasıl mümkündür? Hayır. Bunu düşünün.

Bir savaşın, grevin veya devrimin tasviri, nadiren olaylar dizisinin olduğu gibi bir sunumdur. Böyle bir tasvir, bir tür "kurgu" veya eğilim içerir, biri daha büyük tarihsel deneyime dayanmak için kanıt seçimine

izin verir, diğeri ise binlerce müşterek tecrübeyi temsil etmek için küçük rapor örneklendirmelerine izin verir, belgelenebilir olaylara iştirak eden ya da onlardan etkilenen on binler, hatta milyonlar. Birisi bu eğilimi yoğunlaşma olarak da isimlendirebilir.

Mesele budur: Her ne kadar beyaz perdedeki görüntü aslına uygun görünse ve dünyası olduğu gibi gösterilse de, film, geçmişte meydana gelen olayların harfi harfine yapılan bir sahnelemesini asla sağlayamaz. O (ve basılmış sayfa da) asla olmuş olanın tam bir kopyası olamaz. Tarihsel anlatım, elbette, kelimenin tam anlamıyla ne olduğunu bildiğimiz kadarına dayanmalıdır. Fakat yer ve zamanın gerektirdiklerinden dolayı anlatım, aslına uygun olamaz. Aslında gerçeklik, beyaz perdede olmadığı gibi, yazılı sözde de değildir.

Bunun bir nedeni, sözcüğün imgeden farklı biçimde çalışmasıdır. Sözcük küçük bir alanda büyük miktarda veri sağlayabilir. Sözcük genellemeler yapabilir, Devrim, Evrim ve İlerleme gibi büyük soyutlamalar hakkında konuşabilir ve bizi bu şeylerin var olduğuna inandırabilir. (En azından sayfanın üzerindeki haricindeki şeyler gibi değildirler.) Bu tür şeyler hakkında konuşmak, kelimenin tam anlamıyla konuşmak değildir, fakat geçmiş hakkında sembolik veya genel bir şekilde konuşmaktır. Film, belirli bir görüntüye ihtiyaç duymasıyla birlikte, devrim veya ilerleme hakkında genel ifadeler üretmez. Bunun yerine film, –görüntülerde– özetlemeli, sentezlemeli, genellemeli ve sembolleştirmelidir. Umut edebileceğimiz en iyi şey, filmdeki tarihi verilerin, icatlar ve uygun görüntülerle özetleneceğidir. Filmsel genellemeler, yoğunlaşma, sentez ve sembolizasyon gibi çeşitli teknikler kanalıyla gelmek zorunda olacaktır. Tarihinin görevi, bu filmsel tarihsel sözcük dağarcığının nasıl “okunacağını” öğrenmektir.

Açıkçası, filmi yeni standartlara göre okumalıyız. Bu standartlar ne olmalı? Başlangıçta, filmin geçmişe açılan bir pencere olarak görülemediğini kabul etmeliyiz. Beyaz perdede meydana gelen olaylar, asla geçmişte söylenen ve yapılanların tahmininden daha fazlası olamaz; beyaz perdede meydana gelen olaylar, geçmişin olaylarını tasvir etmez, daha çok onlara işaret eder. Bu, icat yoluyla filmin muazzam miktarda veriyi özetlediği ya da başka türlü gösterilemeyen karmaşıklıkları simgelediği yolları değerlendirmemizi öğrenmemizin gerekli olduğu anlamına geliyor. Filmin, her zaman icat edilmiş ve doğru olan görüntüleri içereceğini kabul etmeliyiz; daha büyük miktarda veriyi sembolize eden, yoğunlaştıran veya özetleyen bir doğru; onaylanmış, belgelenmiş veya makul bir

şekilde tartışılmış geçmişin genel bir anlamını veren bir doğru.

Neyin onaylanmış, belgelenmiş veya makul bir şekilde tartışılmış olduğunu nasıl biliriz? Tarihin süregelen söyleminden; tarihsel metinlerin mevcut hacminden; verilerinden ve tartışmalarından. Bu yalnızca, herhangi bir yazılı, grafiksel ya da sözlü tarih çalışması gibi "tarihsel" bir filmin de önceden var olan bilgi ve tartışmalar yığınına girdiğini söylemektir. Geçmiş, aşk hikâyesi ve macera için egzotik bir dekor olarak kullanılan basit bir kostüm dramasından ziyade, "tarihsel" olarak değerlendirilmesi için, bir film, süregelen tarih söyleminin tartışmaları, meseleleri, fikirleri ve verileriyle doğrudan veya dolaylı olarak meşgul olmalıdır. Kitap gibi, tarihsel film de tarihsel bir masumiyet durumunda var olamaz, hercai icatlara izin vermez, diğer kaynaklardan zaten bildiklerimiz bulguları, iddiaları ve tartışmaları görmezden gelemez. Herhangi bir tarih eseri gibi, bir film de, zaten sahip olduğumuz geçmişin bilgisi açısından değerlendirilmelidir. Herhangi bir tarih eseri gibi, kendini diğer eserlerin gövdesindeki, olayların önemi ve geçmişin anlamı üzerine süregelen (multimedya) tartışmalar içine konumlandırılmalıdır.

Yanlış İcat / Doğru İcat

Tarihsel olayları tasvir ederken özgürce icat eden iki filmi karşılaştırayım: "Yanlış" icadı kullanan (tarih söylemini görmezlikten gelen) *Mississippi Burning* ve "doğru" icadı kullanan (tarih söylemiyle meşgul olan) *Glory*.

Mississippi Burning (Alan Parker'ın yönettiği, 1988), iki beyaz ve bir Afro-Amerikan olmak üzere üç insan hakları çalışanının öldürülmesinin sonrasındaki Özgürlük Yazı (Freedom Summer)'nın tasvirini gösteriyor. Kahramanları iki FBI çalışanı beyaz adam olan film, siyahları marjinalize ediyor ve onların ırkçılığın kurbanı olmalarına rağmen, aslında, kendi oy haklarını kullanmak için çok az çaba harcadıklarında ısrar ediyor. Ortaya çıkan mesaj, hükümetin Afro-Amerikanları koruduğu ve Özgürlük Yazı'nın oluşmasında önemli bir rol oynadığıdır. Ancak bu açıkça yanlıştır. Bu hikâye, Mississippi Özgürlük Yazı'ı ve FBI'nın üç insan hakları çalışanının öldürülmesini çözmek için geciken eylemleri hakkında zaten bildiğimizden daha fazla şey içermemektedir.³

³ Mississippi Özgürlük Yazı hakkındaki ayrıntılı bilgi için bkz. Doug Mc Adams. (1988). *Freedom Summer*, New York, and Mary A. Rothschild. (1982). *A Case of Black and White: Northern Volunteers and the Southern Freedom Summers, 1964-1965*. Westport, Conn. Yararlı bir eski açıklama için bkz. Holt, L. (1965). *The Summer that Didn't End*, London.

Sağduyulu tarihçilerin gösterdiği gibi bu yazın esas mesajı, sadece siyahların ezilmesi değil, onların maruz kaldıkları zulmü dindirmek için bir topluluk olarak çalıştıklarıdır. Filmin görmezlikten gelmeyi seçtiği konu budur. Kurgusal FBI ajanlarının eylemlerine odaklanarak film "yanlış" icat kullanır ve bu kötü tarih olarak değerlendirilmelidir. Aslında, Afro-Amerikanları kendi mücadelelerinin hikâyesinde marjinalleştirerek film, görünüşte savaştığı ırkçılığı pekiştirecek gibi görünmektedir.

Glory (Edward Zwick'in yönettiği, 1989) *Mississippi Burning* kadar yaratıcıdır, ancak icatları filmin konusunu kuşatan tarihsel söylemle irtibatlıdır: Robert Gould Shaw'ın komutasındaki Elli Dördüncü Massachusetts Alayı ve ima yoluyla, Amerikan İç Savaşı'ndaki Afro-Amerikan gönüllülerin büyük hikâyesi.

Glory'de belirli icat stratejilerinin nasıl çalıştığına dair örnekler şunlardır:

Değişim. Elli Dördüncü Alay'daki askerlerin çoğu, filmin ima ettiği gibi eski köleler değildi; aslında savaştan önce özgür adamlardı. Bu değişimi, bu birimin özel deneyimini İç Savaş'taki Afro-Amerikanların daha büyük deneyimleriyle uyumlu hale getirmeye hizmet ettiğini ileri sürerek, Elli Dördüncü Alay'dan yola çıkarak Birlik'te özgürleşen kölelere neler olduğuna dair bir genellemede bulunmak için, haklı gösterebiliriz.

Sıkıştırma. Film, alay tarihlerinden karakterler oluşturmaktan ziyade, dört ana Afro-Amerikan karaktere odaklanmaktadır; bunların her biri bir stereotiptir: memleket çocuğu, bilge yaşlı adam, kızgın siyahi milliyetçi, Kuzeyli entelektüel. Filmsel sebep açıkça dramatiktir: Böyle çeşitli bireyler, karakter ve değişimini açığa çıkaracak gerilim ve çatışma için bir dizi imkanlar yaratırlar. Tarihsel sebep, bu dört kişinin, siyahilerin İç Savaş'a doğru alabildikleri çeşitli olası konumlarını ve ırkçılık ve siyah-beyaz ilişkilerinden daha büyük meselelerini temsil etmesidir, konuları yalnızca "tarihsel" olmayanlar -tüm tarihsel konular gibi- değildir, geçmiş ve şimdinin iç içe geçmişliğini içerirler.

İcat. Her ne kadar bu olayın bir kaydı yoksa da, filmde Elli Dördüncü Alay'a ait bölüğün levazım subayı siyahi askerlere bot vermeyi reddeder. Onun görünüşteki gerekçesi, onların savaşta kullanılmayacak olmasıdır; ancak asıl nedeni şahsen Afro-Amerikalardan hoşlanmaması ya da onların savaşma yeteneklerinin olmadığını düşünmesidir. Açıkçası, bu olay, filmin siyahi askerlerin karşılaştığı Kuzey ırkçılığına işaret eden birçok yönünden biridir. ırkçılığı göstermenin bir başka yolu da, New York'taki

siyahların askere alınması karşısı ayaklanmalarını kesmek olabilir; fakat böyle bir strateji filmin yoğunluğunu ve ana karakterlerimizin deneyimini bozabilir. Bu olay, olabilecek bir şeyin uydurmasıdır; bu bir gerçeğin icadıdır.

Bütün icatları için *Glory*, Elli Dördüncü Alay'ın adamlarının genel tecrübeleri -onların askeri faaliyetleri, onların ve diğerlerinin onlara karşısı tutumları- hakkında bildiğimiz tarih söylemine aykırı hareket etmez.⁴ Aynı zamanda film, duygunun empatik hisleri ve filmin iyice tebliğ ettiği paylaşılan hayatliyetin ve tecrübenin özel kalitesiyle, Elli Dördüncü Alay'ı kavrayışımıza yakınlık ve samimiyet aracılığıyla açıkça katkı sağlar. Örneğin, İç Savaş'ın yaklaşan tehlikesini ekranda ifade etmek için paylaşmak, cesaretin imkanlarını yeni bir şekilde takdir etmek ve anlamaktır. (Bütün bunlar son zamanlarda beğeni toplayan bir çalışmanın yazarı James McPherson tarafından kabul edildi, *New Republic*'teki film incelemesinde *Battle Cry of Freedom: The Civil War Era*) (The 'Glory' Story, 1990, s. 22-27).

Filmin basitleştirdiğinden, genelleştirdiğinden hatta stereotipleştirdiğinden şüphe yoktur. Fakat o, Elli Dördüncü Alay'ın "gerçeği" ya da Birlik için savaşan diğer siyahi askeri birliklerle uyuşmayan hiçbir şey önermiyor -erkekler gönüllü oldu, zor koşullar altında eğitildi ve kendileri için belirli bir erkeklik hissi elde etmek ve insanları için gurur oluşturmak için hayatlarını kısmen verdiler. Sadece alınacak ders şüpheli olabilir: Beyaz subayın ve siyahi adamlarından birinin (en sinirli, beyazların en şüphe uyandıranlarından biri, bayrağı taşımayı reddeden biri, aynı subay tarafından kamçılanmış biri) cesetleri bir hendek içine yuvarlanıp neredeyse kucak kucağa düştüğünde, imayla gösterilen Elli Dördüncü Alay'ın ve İç Savaş'ın Amerika'daki ırk sorununu çözdüğüdür. Ne kadar daha ilginç, ne kadar daha doğru, ırk sorunlarının ulusal tecrübenin merkezini oluşturmaya devam edeceğini gösteren bir imge olabilirdi.

Yeni Bir Tür Tarih

Tarihsel bir filmin tüm bileşenleri arasında, kurgu veya icat, (tarihçiler için) en sorunlu olgular olmalıdır. Elbette icadı kabul etmek, tarih hakkında düşünme biçimimizi önemli ölçüde değiştirmektir. Bu, yazılı tarihin temel unsurlarından birini değiştirmektir: Belgesel ya da ampirik

⁴ Elli Dördüncü Alay'ın bir geçmişi için bkz. Burchard, P. (1965). *One Gallant Rush: Robert Gould Shaw and His Brave Black Regiment*, New York.

yönü. Filmdeki tarihi ciddiyetle ampirik bir kavram olarak almak, geçmişin anlamı hakkında düşünmenin bir yoludur.

Ana akım filmin önermekte olduğu tarihteki değişiklikleri kabul etmek, tarihsel gerçeğin tüm standartlarını çöktürmek değildir; geçmişle olan ilişkimizi anlamının başka bir yolunu; nereden geldiğimiz, nereye gittiğimiz ve kim olduğumuz hakkındaki sohbeti takip etmenin başka bir yolunu (farklı bir biçimini) kabul etmektir. Film, bellek ve sözlü gelenek gibi geçmişle ele alan diğer yöntemlerde olduğu gibi, yazılı tarihin yanında durur.

Sonuç olarak, alternatifler nelerdir? Tarihçilerin, geçmişin gerçekliğine uyan kesinlikle hatasız, kesinlikle doğru (bu mümkünmüş gibi) filmler yapmaya başlamasında ısrar etmek mi? Bu, sadece mali nedenlerden ötürü imkânsız olmasının ötesinde, tarihçilerin "hatasız" filmler çıkardığında hem film hem de tarih olarak sıkıcı olma eğilimi göstermeleriyle ilgilidir; çünkü onlar, aracın tam görsel ve dramatik gücünden faydalanmazlar. İkinci bir alternatif: Deney olarak tarih. Ancak geçmiş deneysel filmlerin sağladığı yeni kavrayışlar ne olursa olsun, onlar da filmin erişebileceği geniş izleyicilere teslim olma, yazılı tarih gibi, eğilimindedirler. Son bir alternatif: Filmi uzaklaştırmayı temenni etmek, tarih olarak filmi görmezden gelmek. Fakat bu, tarihin daha geniş anlamını, birçoğu geçmişten kâr etmek isteyen başkalarına bırakmak olacaktır. Daha da kötüsü, bu güçlü medyanın geçmişin anlamını ifade etme potansiyelini inkâr etmek olurdu.

Tarihçi için, ana akım tarihsel filmi, tüm tarih gibi, belirli kısıtlı sınırlar dahilinde iş gören yeni bir tarih türü olarak kabul etmenin tam zamanı. Yazılı geçmişten farklı bir çaba olarak film, kesinlikle aynı standartlar tarafından değerlendirilemez. Film, yazılı ve sözlü tarihin bitişiğinde duran bir tarih dünyası yaratır; sağladığı anlayışın ve anlamın tam yeri belirtilemez.

Filmdeki tarihi, tarihin geçmiş formlarına daha yakın olarak düşünmeye başlamalıyız, geçmişle daha fazla sözlü tarih ya da ozanlar tarafından anlatılan tarih ya da Afrika'daki griotlar ya da klasik destanlarda yer alan tarih gibi ilgilenmenin bir yolu olarak. Belki de film, geçmişle ilgilenmenin okuryazarlık öncesine eşdeğer bir okuryazarlık yoludur; bilimsel, belgesel doğruluğu henüz dikkate alınmayan tarih biçimlerinden, herhangi bir gerçek kavramının, bir sesin seslendirilmesinden, bir çizginin ritminden, sözcüklerin sihrinden daha az önem taşıdığı biçimler.

Nesneler veya sahneler sadece görünüşleri için dahil edildiğinde, düpedüz görsel haz verdiklerinde, filmde benzer estetik anlara sahip olunabilir. Bu unsurlar, belgesel yöne gölge düşürebilir, ancak yine de "bir şeyleri" nasıl değerlendireceğimizi bilmesek de bir şeyler ekler.

Yine de günümüz ve okuryazarlık öncesi dünyası arasındaki en büyük farkın açıkça altı çizilmelidir: Okuryazarlığa müdahale edildi. Bu, şirsel ya da etkileyici olmasına rağmen, filmdeki tarihin, "bilimsel" ve belgesel tarihin uzun süredir takip edildiği ve halen üstlenilen, olay ve detay doğruluğunun kendi uzun geleneğine sahip olduğu bir dünyaya girdiği anlamına gelir. Bir anlamda bu gelenek, filmdeki tarihini yeni bir düzeye yükseltir; çünkü icat edilebilen ve ifade edilebilen şey hakkında bir kontrol sağlar. Ciddiye alınmak için, tarihsel film, genel veriler ve zaten bildiğimiz geçmişin anlamlarını ihlal etmemelidir. Tüm değişiklikler ve icatlar, bu söylemin gerçeklerine uygun olmalıdır ve yargı, filmin girdiği tarihsel metinler dünyasının birikmiş bilgilerinden ortaya çıkmalıdır.

Kaynakça

Davis, N. Z. (1983), *The Return of Martin Guerre*, Cambridge, Mass., s. viii.

Davis, N. Z. (1987). Any Resemblance to Persons Living or Dead': Film and the Challenge of Authenticity, *Yale Review*, No. 76, September, pp. 457-82.

O' Connor, J. E., Jackson, M. A. (1979). *American History/American Film: Interpreting the Hollywood Image* (eds.), New York.

The 'Glory' Story. (1990). *New Republic*, No; 202, January 8, pp. 22-27.

Walkowitz, D. J. (1985). Visual History: The Craft of the Historian-Filmmaker, *Public Historian*, No.7, Winter, s. 57.

White, H. (1988). Historiography and Historiophoty. *The American Historical Review*, Volume 93, Issue 5, 1 December, pp. 1193.