

NİJAT ÖZÖN VE TÜRK SİNEMA TARİHYAZICILIĞI

Emrah Doğan*

Türkiye’de tarih ve tarihyazıcılığı üzerinde ciddiyle durulmamıştır. Farklı alanlarda tarihle uğraşanların birçoğunda da bu tutum gözlemlenmektedir. Bunun elbette çeşitli nedenleri vardır. Ancak, tarihe nasıl bakılmalıdır? Tarih nasıl ele alınmalıdır? Tarih nasıl yazılmalıdır? vb. soruları yaptıkları çalışmalarda sormalarına rağmen, bu konu üzerine yeterince önem atfetmemişlerdir. Avrupa’da tarihyazımı üzerine, farklı alan ve disiplinler ciddiyle teorik ve metodolojik olarak tartışmasına rağmen, Türkiye’de bu durum pek gözlemlenmemektedir.

Avrupa’da tarihyazımı üzerine yapılan tartışmalara baktığımızda**, tarih, siyaset-iktidar merkezli anlayışın ondokuzuncu yüzyılda, siyaset-iktidar ruhu baki kalacak

* Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Yüksek Lisans Öğrencisi.

** Tarihyazımı üzerine metodolojik ve kuramsal olarak yapılmış tartışmalar için bkz. BURKE, P. (2005). Tarih ve Toplumsal Kuram. (Çev. Mete Tuncay). Tarih Vakfı Yurt Yayınları: İstanbul., CARR, H.E. (2003). Tarih Nedir?. (Çev. Misket Gizem Gürtürk). İletişim Yayınları: İstanbul., CHARTIER, R. (1998). Yeniden Geçmiş: Tarih – Yazılı Kültür – Toplum. (Çev. Lale Arslan). Dost Kitabevi Yayınları: Ankara., DANACIOĞLU, E. (2007). Geçmişin İzleri: Yanıbaşımızdaki Tarih İçin Bir Kılavuz. Tarih Vakfı Yurt Yayınları: İstanbul., FAY, B. (2005). Çağdaş Sosyal Bilimler Felsefesi: Çokkültürlü Bir Yaklaşım. (Çev. İsmail Türkmen). Ayrıntı Yayınları: İstanbul., GRAFTON, A. (1998). Kalpazanlar ve Eleştirilenler: Batı Tarihiçiliğinde Yaratıcılık ve Sahtekârlık. (Çev. Emre Yalçın). Dost Kitabevi Yayınları: Ankara., IGGERS, G.G. (2000). Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme: Yirminci Yüzyılda Tarih Yazımı. (Çev. Gül Çağalı Güven). Tarih Vakfı Yurt Yayınları: İstanbul., TOSH, J. (1997). Tarihin Peşinden: Modern Tarih Çalışmasında Hedefler, Yöntemler ve Yeni Doğrultular. (Çev. Özden Arıkan). Tarih Vakfı Yurt Yayınları: İstanbul.

şekilde, işin içerisine toplum, vatandaş, ulus kavramlarının girmesiyle konusunu değiştirse de, ulusların inşa sürecinde toplumsal hafıza oluşturmada önemli rol oynar. Böylelikle ondokuzuncu yüzyılda, büyük devletler, büyük savaşlar, büyük devrimler, büyük adamlar tarihin merkezi konularını oluşturur. Ondokuzuncu yüzyılın pozitivist bilim anlayışıyla belge ve arşiv araştırmalarına dayanan tarih anlayışı, yirminci yüzyıla belge ve siyaset merkezli bir üslup olarak kendini devretmiş ve yirminci yüzyılda giderek siyaset merkezli tarih anlayışı olmaktan -içerisine sosyoloji, antropoloji gibi sosyalbilimlerin girmesi ile- toplum merkezli olmaya doğru kaymıştır. Antropoloji, sosyoloji gibi disiplinler ve *Annales** gibi akımların etkisi ile tarih yazıcılığı, sosyal bilim yönelişli bir akışa oturmuştur (Danacıoğlu, 2007:1-2). Kuşkusuz sinema ile tarih arasındaki ilişki ya da sinema tarihi yazıcılığı da genel anlamda tarihyazıcılığındaki tartışmalardan bağımsız değildir. Özellikle sinema tarihi yazıcılığı üzerine yapılan tartışmaların 1970'lerin başında yapılması anlamlıdır. Bu dönemde akademik alanda bulunan siyaset-iktidar merkezli klasik historisist hegemonyası tamamen yıkılmıştır. Böylelikle tarihyazıcılığı, devlet ve siyaset merkezli tarih anlayışından toplumsal alana kayarak daha özel alanların incelenmesine ve mikro-tarihsel araştırmaların yapılmasına neden olmuştur. Artık tarihsel anlatıların kendisi devletlerin tuttuğu arşiv ve belgelerle değil, toplumsal çıktılarla da yazılmaya başlanmıştır. Neticede sinemada toplumsal bir çıktıdır ve bu çıktı, hem genel anlamda tarihyazıcıları hem de sinema tarihi yazıcıları tarafından kullanılmıştır. Ancak bu toplumsal çıktının nasıl değerlendirileceği beraberinde, sinema tarihi yazımı üzerinde teorik tartışmaların yapılmasına neden olmuştur.

Sinema tarihi yazımında, ilk olarak sinema ile tarih arasındaki ilişki sorgulanmıştır. Filmlerin tarih yazımında birer tarihsel belge niteliği taşıyıp taşıyamayacağı üzerinde durulmuştur**. Marc Ferro, *Sinema ve Tarih* adlı kitabında filmi, gerçeğin görüntüsü olsun ya da olmasın, ister belge ya da kurmaca, isterse gerçek ya da tamamen düşsel olsun, bütün bunları tarihi belge olarak görür (1995:32). Aynı şekilde Robert A. Rosenstone da *History on Film Film on History* adlı kitabında tarih ve filmler arasındaki ilişkiyi vurgulayarak, filmleri özellikle tarihsel olayları anlatan filmleri, tarihin yeniden yaratılması şeklinde görmektedir. Ayrıca, blockbuster tarih filmleri, mini seriler, belgesel filmler, dramalar vb. bütün bu tarzlar, bize, geçmiş anlamamızda ve ilişkilerimizde önemli katkı sağladığını da ifade etmektedir (2006: 3-4).

Sinema tarihi yazımı kendi içerisinde farklı tarzları da barındırmaktadır. Kimi tarihçiler sinema tarihinin çizgiselliğini, kimi teknolojiyi, kimi biçimi ve estetiği, kimi ulusal film

* *Annales* hakkında genel bir bilgi için bkz. BURKE, P. (2002). Fransız Tarih Devrimi: Annales Okulu. (Çev. Mehmet Küçük). Doğu Batı Yayınları: Ankara.

** Filmlerle tarih yazıcılığının yapılıp yapılamayacağı üzerine bir değerlendirme için bkz. Rosenstone, Robert A., Does a Filmic Writing of History Exist?, in: *Slaves on Screen* 41/4. 134-144.

tarihini ve kimi ise sosyal tarihi ön plana çıkararak sinema tarihine bakmışlardır*. Ayrıca Bükler'e göre, sinema tarihi, "serüvenlerin" tarihi şeklinde de ele alınmıştır. Sinema tarihinde bir buluş, bir "öykü" gibi -başı, ortası, sonu olan- çizgiselliği korunarak anlatılmıştır. Daha sonra, teknolojiyi temel alan tarihyazımı denenmiştir. Bu tarihyazımında ise, teknolojinin tarihi ve estetiğin tarihi birbirine sıkıca bağlıdır. Her yeni teknik, teknolojik gelişimi gerekli kılar, gelişimle birlikte anlatımda yeni biçimler ortaya çıkar. Fakat bu tarih anlatısındaki teknoloji ve bununla birlikte gelişmiş estetik anlayışındaki bakışlar, ekonomik ve toplumsal bağlamı dışında değerlendirildiği için bir tür sınırlılığa sahiptir (2008:14-15).

Sinema tarihi yazımında Douglas Gomery ve Robert Allen'in, *Film History: Theory and Practice* adlı kitabında sinemayı bir bütün olarak ele alırlar. Gomery ve Allen, sinemayı estetik, teknolojik, ekonomik ve sosyal olguların etkisinde karmakarışık bir bütün olarak görürler. Sinema tarihi neyi çalışmak istemektedir? Hangi materyaller ile sinema tarihçileri çalışmak ister? Sinema tarihçileri hangi yaklaşımları çalışmalarında kabul etmişlerdir? Bu yaklaşımlar nasıl eleştirebilmiştir? sorularına cevap aramışlardır (1985:3). Kuşkusuz, Gomery ve Allen'in sinema tarihine bütünlüklü (estetik, teknolojik, ekonomik ve toplumsal olarak) yaklaşımları, onları, aynı zamanda sinema tarihi yazımının şablonsal ve çizgisel şeklinden de uzaklaştırmıştır. Aynı zamanda David Bordwell ise, sinema tarihini *On the History of Film Style* (1999) kitabında biçimsel olarak değerlendirmesine rağmen, Kristin Thompson ile yazdıkları *Film History: An Introduction* adlı kitabında, sinemayı, biyografi tarih anlayışından bireysel yaşama, endüstriyel ya da ekonomik tarih anlayışından ticari pratiklere, estetik tarih anlayışından film sanatına, teknolojik tarih anlayışından film makineleri ve materyallerine, sosyal/kültürel/politik tarih anlayışından toplumlarda sinemanın rolüne nasıl odaklanıldığı üzerinde durmuşlardır (2003:5). Ancak kendileri bu tür bütünsel bir yaklaşımı ortaya koyarken 'Dünya sinema tarihi nedir?' gibi zor bir sorudan hareket etmişlerdir. Bu zor sorudan hareketle, üç temel soruyu kendilerine sormuşlardır: 1) Film araçlarının kullanımı (uses of the film medium**) zamanla nasıl değişime uğradı? 2) Film endüstrisi koşulları –üretim, dağıtım ve sergileme- film araçlarının kullanımını nasıl etkiledi? 3) Uluslararası eğilimler film araçlarının kullanımında ve film pazarında nasıl kendini gösterdi? (2003:7-8).

* Sinema tarihini ekonomik, teknolojik, ideolojik, sosyal ve ulusal tarih açısından değerlendirmeler için bkz. BAUDRY, Jean-Louis: Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus, in: *Film Quarterly* XXVIII/2. (1974) 39-47., NEALE, Steve: Cinema and Technology. Bloomington, Indiana University Press, 1985., SALT, Barry: Film Style and Technology. History and Analysis. London. Starword. 1983., KAPLAN, E. Ann: Feminist Approaches to History. Psychoanalysis and Cinema in Sigmund Freud's Dora, in: *Millenium Film Journal* 1980-81/7-8-9. 173-185., ROSEN, Philip: History, Textuality, Nation: Kracauer, Burch, and Some Problems in the Study of National Cinemas, in: *Iris* II/2. (1984) 69-84.

** Thompson ve Bordwell 'uses of the film medium'dan film biçimi, film stili, film tekniği ve aynı zamanda film üslubunu kastetmektedirler (2003:7).

David Bordwell'in sinema tarihini *On the History of Film Style* adlı kitabında biçem açısından nasıl değerlendirdiğine bakarsak; ona göre, bu tarih anlayışı, film endüstrisini, teknolojisini, sinemanın toplum ve kültür ilişkisini temel almaz. Sinemanın biçem tarihi geniş anlamda estetik sinema tarihinin bir parçasıdır. Bu çerçevede, film biçimi tarihini (örneğin, anlatı ya da anlatı olmayan), film tarihi türlerini (örneğin, Western) ve film tarihi tarzlarını (örneğin, kurgusal, belgesel film) kapsamaktadır. Film akademisyenleri genellikle estetik film tarihini, film endüstrisi tarihinden, film teknolojisi tarihinden ve sinema tarihinin toplum ya da kültür ile olan ilişkisinden ayırmaktadırlar. Ama Bordwell'e göre, sinema tarihi bu tür keskin bir şekilde ayırma yapılamaz ve herhangi bir sinema tarihi araştırması genellikle bunların karışımı olacaktır. Muhtemelen en iyi soru farklı düzeylerde film tarihi yazmayı tasavvur etmektir. Bu bağlamda filmi stili tarihçileri iki genel soruya cevap aramaktadırlar: Değişen ve sürekliliği olan kalıplar neden önemlidir? Bu kalıplar nasıl açıklanmış olabilir? Aynı zamanda bu sorular doğal varsayımların da limanıdır. Sinema tarih yazıcılığı için bir modeli ne teşkil edecektir? Bunun önemli kriterleri nedir? Bu modellerin nedensel mekanizmaları nasıl sıralanır? (1999:4-5). Görüldüğü gibi sinema tarihyazımı teknolojik, estetik, ekonomik ve bunların hepsinin bir arada bulunduğu bütünsel bir şekilde değerlendirilmiştir. Sinema tarihi üzerine yapılan bu tartışmaları dikkate alarak, Türk sineması tarihi yazıcılığını bu kıstaslar nazarında değerlendirebiliriz. Ancak bu değerlendirme, Türk sinema tarihinde belli bir döneme odaklanılarak yapılabilir. Özellikle Türkiye'ye Mısır filmlerinin girmesi ve bunun üzerine yapılan tartışmalar, -Türk sinema tarihinde üzerinde ciddiyetle durulmamışsa da- Türk sineması tarihi yazıcılığını anlamamızda önemli bir örnektir. Bu çerçevede Nijat Özön'ün *Türk Sineması Tarihi* (1962a) adlı kitabı da önemli bir kaynaktır.

Özön, Türk düşün dünyasının -özellikle sinema alanına katkılarıyla- önemli entelektüellerinden biridir. Aynı zamanda Türk sinema tarihinde yazdıkları referans noktası olarak görülmektedir. Ancak, Türk sinema tarihini dönemsel, kronolojik, estetik, sanatsal, endüstriyel ya da ekonomik, toplumsal ve teknolojik yönlerini değerlendirse de, Özön, bütünlüklü bir bakış açısıyla aralarındaki ilişkiselliği ortaya koyan bir perspektifte sinema tarihi yazmamıştır. Kuşkusuz bunun altında Kurtuluş Kayalı'nın Peter Burke'un *Fransız Tarih Devrimi: Annales Okulu* adlı kitabının Türkçe basımının önsözünde belirttiği gibi, Türkiye'de en temel tartışmalar tarih üzerinde şekillenmesine rağmen, tarih üzerinde ciddiyetle durulmaması ve tarihle tüm derinliğiyle buluşulamaması da yatmaktadır (2002:7). Aynı zamanda Özön, sinema tarihini, geçmişten geleceğe ilerleyen tek boyutlu bir zaman diliminde, evrimci bir bakış açısıyla ele almıştır. Bu çizgisel tarih bakışının kilometre taşlarında belli kırılmalara dikkat edilmiş ama edebiyatta uygulanan kanon meselesinde olduğu gibi, kanonun içindekiler ve kanonun dışındakiler şeklinde tarihsel bir çalışma yapılmıştır.

Özön, *Türk Sineması Tarihi* kitabından önce Türk sineması üzerine yazılmış derli toplu bir kitap yoktur. Özön'den önce Rakım Çalapala'nın Yerli Film Yapanlar Cemiyeti adına çıkardığı *Filmlerimiz* (1946) adlı broşürün içerisinde *Türkiye'de Filmcilik*, Nurullah Tilgen'in *Yıldız* (1953) sinema mecmuasında *Türk Filmciliği, Düünden Bugüne 1914-1953* ve Zahir Güvemli'nin *Sinema Tarihi* (1960) kitabında *Türkiye'de Sinema* adlı bölüm Türk sineması tarihini anlatmaya çalışmıştır. Ancak bu üç metinde yazarlar, kendi düşüncesi doğrultusunda Türk sinemasını betimlemeye çalışmışlardır.

Rakım Çalapala metninde, sinemanın doğuşundan, bize gelişinden, ilk gösteriminden, sinemayı Türkiye'de ticari bir iş olarak ele alanlardan, ilk yerli filmler ile filmografilerinden, dönemin sinema salonları ile ilk açılan Türk sinemalarından, ilk sinema yönetmeninden, orduda sinemanın işlevinden, sinema stüdyolarından (Müdafaa-i Milliye Cemiyeti Stüdyosu ve Malul Gaziler Cemiyeti Stüdyosu), kurulan ilk film şirketlerinden (Kemal Film, İpek Film, Ha-Ka Film, Ses Film) ve ilk sesli filmimizden bahsetmektedir. Ayrıca dönem içerisinde (1914-1941) bazı filmlerin sahne fotoğrafları ve filmografileri de verilmiştir. Filmleri kronolojik bir sırayla anlatmak yerine Çalapala, dönem içerisinde kurulmuş film şirketlerinin üreticiliğini üstlendiği filmlerden bahsetmiştir. Çalapala'nın çalışması Türk sinemasını tarihsel olarak ele alan ilk metindir. Ancak yaptığı çalışmada kaynak göstermemiştir. Film nedir? Neden ve niçin çevrilmiştir? gibi soruların karşılığı yoktur. Filmler hakkında eleştirel bir değerlendirme de yoktur. Eleştirel bir değerlendirme olmadığı gibi, filmlerden bahsedilirken ve bir sıralama yapılırken, o dönem içerisinde kurulmuş cemiyetler (dernekler) ve film şirketleri çerçevesinde ele alınmıştır. Gene filmlerdeki sıralama şirketlerin öncelikleri göz önünde bulundurularak yapılmıştır. Örnek verirse, İpek Film şirketinden bahseden Çalapala, üreticiliğini üstlendiği ilk sesli filminden (İstanbul Sokaklarında, 1931) bahsederken, İpek Film şirketinin çevirdiği filmleri pahalı filmler, ucuz filmler olarak ayırmaktadır. Çalapala'ya göre,

“Bir Millet Uyanıyor (1932), Karım Beni Aldatırsa (1933), Söz Bir Allah Bir (1933), Cici Berber (1933), Milyon Avcıları (1934), Leblebici Horhor (1934) çok masraf edilen filmlerdir, ki bu filmler konulan sermayeyi kurtaramamışlardır. O zaman İpekçiler büyük bir buhran geçirdiler. Kendilerini biraz toparladıktan sonra, daha az sermayelerle film çevirmeye başladılar. Bu devirde sırasıyla Güneşe Doğru (1937), Aynavos Kadısı (1938), Bir Kavuk Devrildi (1939), Şehvet Kurbanı (1940), Akasya Palas çıktı (1940).”

Çalapala her ne kadar filmler hakkında ayrıntılı bir bilgi vermese de, film şirketlerinin hangi filmler için ne kadar bir bütçe ayırdığını kısmen de olsa şirketler üzerinden bize göstermektedir.

Nurullah Tilgen'nin *Yıldız* (1953) sinema mecmuasında *Türk Filmciliği Düünden*

Bugüne 1914-1953 adlı metni de Türk sineması tarihi üstüne bir denemedir. Tilgen metninde Türk sinemasını anlatırken, belirli yıllarda sinemada önemli olaylar ve o dönemde çekilmiş filmlerden bahsetmektedir. Ancak Tilgen Türk sinemasına dair söylediklerinde kaynak göstermemiş ve yazdıkları kendi gözlemlerinden oluşmuştur. Tilgen Türk sinemasının başlangıcını, Orduda görevli Fuat Uzkınay'ın Ayastefanos'taki Rus Abidesi'ni 300 metre uzunluğunda olan bir filme 14 Kasım 1914 tarihinde kaydetmesi olarak kabul eder (1953:16). Gene Tilgen ilk konulu filmler (Himmat Ağanın İzdivacı, Pençe, Casus, Alemdar Vak'ası yahut Sultan Selim-i Salis), film şirketlerinin (Kemal Film, İpek Film) sinemamızda oynadığı roller (1953:17), o dönemdeki yönetmenlerin (Muhsin Ertuğrul, Muharrem Gürses, Orhon Murat Arıburnu) tiyatrodan uyarladığı filmler, Mısır filmlerinin Türk sinemasına etkisi gibi konuları da anlatmıştır (1953:12). Kuşkusuz Türk sinemasına dair ilk metinlerden biri olduğu için önemlidir. Ancak bu önem, Tilgen'nin Türk sinemasını başlangıcından bu metnin yazıldığı tarihe kadar olan dönemi tarihsel olarak ele almasından kaynaklanmaktadır. Bunun yanı sıra Tilgen'in metni, Çalapala'nın metnine göre daha derli toplu bir metindir. Tilgen de Çalapala gibi metninde, film şirketlerinin Türk sinemasında oynadığı role önem atfetmiş ama aynı zamanda Türk sinemasının gelişmesini tarihsel olarak da anlatmaya çalışmıştır. Aslında Tilgen'in çalışması belirli yıllarda yapılmış çalışmalar ve faaliyetleri ardı ardına sıralayan kronolojik bir tarihsel çalışmadır diyebiliriz. Ancak her ne kadar Türk sineması tarihini anlatan bu iki temel metin eleştirilse de, gayri ciddi bulunan bu metinler daha sonra Türk sineması tarihi çalışmalarında kullanılmıştır. Bu metinlerden Özön de yararlanmıştı. Özön, hem Çalapala hem de Tilgen'in metinlerini gayri ciddi olarak değerlendirmektedir. Fakat Özön'ün *Türk Sineması Tarihi* adlı kitabının ilk iki bölümü Çalapala ve Tilgen'in metinlerine dayanmaktadır. Özön, daha sonra kitabının ikinci baskısına yazdığı "Bu Kitabın Öyküsü" başlıklı kısımda bu konuya değinmektedir. Özön, *Türk Sineması Tarihi* çalışmasının ilk iki bölümünün Çalapala ve Tilgen'in metinlerine dayandığını, ancak bu metinlerin yararlı olduğu kadar yanıltıcı olduğunu da vurgular. Özön'e göre, özellikle *Türk Sineması Tarihi* kitabının yayınlanmasından sonra ele yeni belgeler ve bilgilerle geçtikçe, bu belgelerin ne kadar gayri ciddi ve yanıltıcı olduğu ortaya çıkmıştır. Örneğin Ali Fuat Uzkınay'ın adı bile 1946'da Çalapala'nın metninde doğru yazılmasına rağmen, Tilgen'in 1953'teki yazı dizisinde Fuad Özkinay, 1956'daki yazı dizisinde Fuat Uskinay/F. F. Özkinay olarak geçmektedir (2003:16).

Zahir Güvemli ise *Sinema Tarihi* (1960) adlı kitabında ilk olarak, sinema makinelerinin icadı ve sanat filmi yapma girişimlerinden bahsetmiştir. Daha sonra, Amerika'da Hollywood sinemasından; Avrupa'da İsveç, Alman, Fransız, İtalyan ve Rus sinemasını anlatmıştır. En son olarak da İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasında sinema akımlarından bahsetmiştir. Ancak Güvemli de çalışmasında Çalapala ve Tilgen gibi kaynakça kullanmamıştır. Güvemli'nin önsözde belirttiğine göre çalışması, Geoges Sadoul'un *Histoire du Cinéma*

Mondil adlı kitabının 1959 yılındaki baskısı temel alınarak hazırlanılmıştır (1960:4). Güvemli Sadoul'un çalışmasını özetleyerek Türkçeye çevirmiştir. Ayrıca Güvemli kitabın sonuna *Türkiye'de Sinema* başlıklı bir bölüm koymuştur. Bu bölümde Güvemli, Türkiye'de projeksiyon makinesiyle ilk filmin gösterilmesi, Fuat Uzkınay'ın 1914'de çekmiş olduğu Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin yıkılması, ilk yerli film denemelerini (1960:231), kurulan film şirketlerini (1960:235), dönemin önde gelen yönetmenlerini (Baha Gelebenevi, Çetin Karamanbey, Orhon Murat Arıburnu, Lütfi Ö. Akad), kurulan sinema derneğini -Türk Film Dostları Derneği, 1952- (1960:260), Türkiye'deki sansür yasasını ve dönemin önde gelen bazı aktör ile kadın oyuncularını ayrıntılı olmayacak bir şekilde anlatmaktadır. Ayrıca Güvemli'nin sinema tarih çalışması kronolojik olmayan ve dönemlere bölümlenmeden yapılmış bir çalışmadır. Bu nedenden dolayı, dönemlerin belirgin özellikleri, koşulları ve o dönemde yaşanan olaylardan bahsetmemektedir. Her ne kadar Güvemli'nin Türk sineması üzerine değerlendirmesi yüzeysel olup, kendi görüş ve düşüncelerini yansıtsa da, onun çalışması da daha sonra Türk sineması tarihyazını için hem kaynaklık etmiş, hem de Özön'den önce Türk sineması tarihi üzerine yazılmış ilk sinema tarihi kitabı niteliğini taşımaktadır. Ancak Güvemli'nin metni Özön'den önce ilk derli toplu bir çalışma niteliğini taşısa da, Türk sineması üzerine anlattıkları Çalpalala ve Tilgen'in metinlerinin benzeridir diyebiliriz. Bununla birlikte Güvemli'nin metni, Georges Sadoul'un Fransızca olarak yazılmış genel sinema tarihi metninin özetlenmiş halidir. Güvemli, özetlemiş olduğu Sadoul'un metninin sinema tarihini nasıl yazdığını dikkate almadan dahi Türk sinemasına bakmıştır.

Geçmişte yapılan bu kısıtlı çalışmalardan sonra Özön, *Türk Sineması Tarihi* adlı kitabında elde bulunan belgeler ışığında "Türk sineması tarihi yazılabilir mi?" sorusuna yanıt aramıştır. Özön'e göre, sinema tarihi her şeyden önce filmlere dayanır. Bunun dışında kalan bütün öbür belgeler -irili ufaklı incelemeler, makaleler, eleştirmeler, anılar, senaryolar, tanıtma yazıları, reklamlar, afişler...- ancak yardımcı belgelerdir. Filmlerin kolayca bozulabilmesi ve toptan yok olmaya son derece elverişli bir madde olması nedeniyle, sinema tarihçisi ister istemez ikinci elden belgelere başvurmak zorundadır. Fakat ikinci belgeler hiçbir zaman filmlerin yerini tutmaz ve bu durumda sinema tarihçisi bir "arkeolog çalışması" ile irili ufaklı ikincil kaynaklara başvurarak ortaya bir şeyler çıkarması gerekir (1962a:8). Özön de Türk sineması tarihini yazarken filmleri izleyerek değil, daha çok ikinci elden kaynaklara başvurarak yazmaya çalışmıştır. Bunun nedeni, Özön Türk sineması tarihini yazmaya kalktığında Türkiye'de sinemanın başlangıcını ve ilk dönemlerini anlatan yeterli kaynak ve materyal yoktur. Özön'den önce Türk sineması tarihini anlatan derli toplu iki tane metin vardır. Bu metinler de sahiplerinin kişisel görüşleri yani sinemaya bakışları çerçevesinde yazılmıştır Ciddi anlamda sinema değerleri de yoktur.

Dönemin sinema dergileri *Artist*, *Yıldız*, *Yeni Yıldız* dergileri ciddi bir sinema dergiciliği yayını yerine, dönemin popüler bir magazin dergiciliği kimliğinde ya da niteliğindedir. Bunun yanı sıra Özön'ün de bahsettiği gibi, filmlerin toplanıp, tekrardan izlenilmesini sağlayan bir “sinematek” de yoktur (1962a:9).

Ancak Özön'e göre, Türk sinema tarihçisinin işini kolaylaştıran bir durum vardır: Birincisi, ilk dönemlerde Türk sinemasının gelişmesini engelleyen film yapımının ve sinema çalışmalarının azlığı araştırmacıya kolaylık sağlamaktadır. İkincisi, 1939'dan 1948'e kadar olan dönemde filmlerin büyük çoğunluğu Basın-Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü'nde toplanması sinema araştırmacılarına büyük kolaylık sağlamıştır (1962a:10). Ancak bu son dönemde sinema tarihçisi başka bir meseleyle karşı karşıya kalmıştır. Üzerine araştırma yaptığı filmler ile sinema tarihçisinin gerekli bir zaman aralığını sağlayamaması, böylesi bir araştırmada elden geldiği kadar “nesnel” olmamasını sağlamıştır (Özön, 1962a:10). Özön yaptığı çalışmasını “nesnel” ve “objektif” değerlendirdiği kanısındadır. Ancak Özön, her ne kadar Türk sinemasında “nesnel”likten ya da “objektif”likten bahsetse de, savunduğu sanat sineması anlayışı doğrultusunda Türk sinemasına bakmıştır. Özellikle Özön'ün “Sinemacılar Dönemi” üzerine eğilmesi ve bu dönemde Lütfi Ö. Akad'ı ön plana çıkarması bunun göstergesidir diyebiliriz. Bir kere Özön, “Tiyatrocular Dönemi”nden hoşlanmamaktadır. Özellikle Özön, Muhsin Ertuğrul sinemasının, sinema üzerine -ve hatta tiyatro üzerine-yaptıklarını olumsuz bir katkı olarak değerlendirmektedir (1962a:60). Buna karşın Akad, Ertuğrul'un sinemayı “tiyatrolaştırmasına” karşı, sinemaya sinemanın gerçekçi özelliklerini kazandırmıştır. Özön bu nedenle Akad'ı Türk sinemasında önemli bir yere koyar. Özön'e göre Akad, birkaç kötü deneme dışında, filmleri Amerikan gangster filmlerinin tema ve tutumlarından, Fransız “kara filmleri” ile “şairane gerçekçi” akımlarından etkilenmiş, bu etkiyi de “yerli” bir hava içinde verebilmiştir (1962a:166).

Peki, Özön'ün Akad'ı sevmesi ve Ertuğrul döneminden hoşlanmamasının nedeni, Akad'ın sinema dilini iyi bir şekilde kullanmasından mı gelmektedir? Bunu Özön'ün sinemaya, özellikle Türk sinemasına nasıl baktığında sorgulayabiliriz.

Bir kere Özön, dönemin, Batıcı, modernist bir entelektüel kişiliğini temsil etmektedir. Bu entelektüel bakış açısı, sanat anlayışına ve daha özelde sinemaya bakışına da yansımıştır. Böylelikle Özön, sinema anlayışında kendince kanonlar inşa etmiş ve bu kanona uymayanları da Türk sineması tarihinde içerisinde yeterince değerlendirmemiş ya da eleştirmiştir. Bu perspektiften Özön'ün tarih anlayışını değerlendirmişimizde, onun entelektüel dünyasına göre oluşturmuş olduğu kanonik modernist koşulları karşılayanlar Batıcı, kanonun dışındakiler ise, Doğu toplumlarına has özellikler içermektedir ve kanonun dışındakiler hakkında bir şeyler söylemeye gerek yoktur. Örneğin Mısır filmleri üzerine söyledikleri bu bağlamda oldukça çarpıcıdır. Özön Mısır filmlerini sevmiyordur. Gerçi “Tiyatrocular Dönemi”nin

Türk sinemasına bir şey katmadığını da düşünmektedir.

Özön'e göre, II. Dünya Savaşı'nın yarattığı özel koşullar nedeniyle Avrupa'dan ithal edilen filmlerin Türkiye'ye girememesi, Mısır filmlerine yönelmemize neden olmuştur. Yabancı sinemaların Türkiye'deki durumunda savaşın büyük etkisi olmuştur. Savaştan önce Avrupa ve Amerikan sinemaları Türkiye'de eşit derecede temsil edilmektedir. Savaş zamanında Fransız filmleri beyazperdede kaybolmuş, bütün çabasını dokümantere çeviren İngiltere'den hikâyeli filmler gelmemiştir. Savaşta tarafsızlığını ilan eden Türkiye'de, propagandalarını iyice artıran Sovyet ve Alman sinemasının örnekleri ise beyazperdeye daha az ulaşmıştır. Bununla birlikte savaşın ilk yıllarında tarafsızlığını ilan eden bir diğer ülke ABD, diğer tarafsız ülkelerinin pazarlarından uzak durmamış ve ABD'nin filmleri sinemamızda en büyük yeri kaplamıştır. Savaş yüzünden Mısır yoluyla Türkiye'ye giren Amerikan filmleri yalnız gelmemiş, yanı sıra, Mısır sinemasının ürünlerini de getirmiştir. Ancak Mısır'dan gelen filmler Türkiye'de büyük bir rağbet görmüştür. 1938 Kasımında *Aşkın Gözyaşları* Şehzadebaşı'nda gösterildiği zaman, filmi oynatan sinemanın camları kırılmış, caddedeki trafik durmuştur. Üç yıldan beri yeni bir yerli film görmemiş olan seyirciler, fesli-entarieli kişilerin yer aldığı, tanınmış Arap şarkıcılarının oynadığı, tutum bakımından "tiyatrocular"ın eserlerinden hiçbir başkalığı olmayan bu filmleri el üstünde tutmuşlardır. Böylelikle, Türkiye'de başlayan Mısır filmi akımı ile 1938-1944 arasında Türkiye'ye giren Mısır filmleri, aynı yıllarda çevrilen yerli filmlerin sayısı ile hemen hemen aynıdır ve bu filmlerin gerek seyirciler, gerekse sinemacılar üzerinde etkisi önemlidir. Bu filmler, "tiyatrocular"ın daha önceki kötü etkisini pekiştirmiş; seyircinin de sinemacının da zevkinin bozulmasına neden olmuştur (1962a:116-118).

Görüldüğü gibi Özön, Mısır filmlerini sevmemektedir. Mısır filmlerini Doğu toplumlarının bakış açısını yansıttığını ve kötü sinema örnekleri olduğunu savunur. Mısır filmlerinin iyi ya da kötü sinema örnekleri oldukları tartışılır. Fakat Özön, bu tür bir eleştiriyi yaparken ya da *Türk Sineması Tarihi*'ni yazarken, olguları modernleşmeci ve kanonlar inşa edici bir şekilde ele almaktadır. Özön burada Mısır filmlerini, ne estetik ne biçim, ne ekonomik, ne ideolojik ve ne de toplumsal anlamda değerlendirmektedir. Hâlbuki Özön daha sonra *Sinema El Kitabı**[□] (1964) ve *Sinema Uygulayımı-Sanatı-Tarihi***^{□□} (1985) adlı kitaplarında sinema tekniği ve sinema sanatı üzerinde durmasına rağmen, Türk sinema tarihini yazarken bu kıstasları dikkate almamıştır. Gene Özön bu kitapların ilgili bölümlerinde Mısır filmleri ile ilgili Türk sinema tarihinde anlattığı düşüncelerini aynen tekrarlamıştır. Özön'e göre Mısır filmleri, Türk perdelerini kaplamış ve "şarkılı" özellikleri dolayısıyla henüz gelişmemiş olan Türk seyircisince tutulmuştur. Böylelikle bu filmler, "tiyatrocular"ın

** N. Özön, *Sinema El Kitabı*, Elif Kitabevi, 1964.

*** N. Özön, *Sinema: Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*, Hil Yayınları, 1985.

etkisini bir kat daha artırmıştır; çünkü bunlar arasında hemen hiçbir ayrılık yoktur (1964:120). Ayrıca Özön'e göre Mısır filmleri, gereç ve uygulayım açısından o zamanki yerli filmlerden bir parmak önde olmasına rağmen, Türk sinemasını olumsuz etkilemiştir (1985:352). Özön Mısır filmlerini beğenmemekte ama aynı zamanda "tiyatrocular" olarak ifadelendirdiği Muhsin Ertuğrul dönemi sinemasını da eleştirmektedir. Böylelikle Özön, Türk sinema tarihine bakarken filmleri iyi ya da kötü kıstaslarını kullanarak hayli kişisel beğeniler temelinde değerlendirmiştir. Ancak Kristin Thompson ve David Bordwell'e göre, bir sanat yapıtı hakkında konuşurken insanlar çoğu kez onu değerlendirirler, yani onun iyi ya da kötü oluşu üzerine iddiada bulunurlar. Ancak bu onların kişisel beğenilerini yansıtmaktadır. Filmler nesnellik düzeyiyle değerlendirilmelidir ve kişisel beğeni ile değerlendirci yargı arasında da bir fark vardır. Bu nedenle kişisel tercihin bir filmin kalitesini yargılamanın tek temeli olması gerekmez ve göreceli olarak nesnel bir değerlendirmede bulunmayı isteyen eleştirmen özel ölçütler (gerçekçi, tutarlılık, uyum, etki yoğunluğu, karmaşıklık, özgünlük) kullanılmalıdır (2008:63). Özön'ün nasıl özel ölçütler kullandığı da ortadadır.

Daha sonra Özön, kitap, dergi ve ansiklopedik çalışmalarda yayınladığı metinlerle Türk sineması tarihini yazmaya kaldığı yerden devam etmiştir. Özön'ün yayınladığı bu metinlere bakarsak; ilk olarak *Sinema El Kitabı*'nda (1964) *Türk Sineması* adlı bir bölüm ayırmıştır. Bu bölüm bir önce yayınlanan *Türk Sineması Tarihi* adlı kitabının biçim ve içerik olarak aynısıdır. Ancak Türk sinema tarihi bu çalışmada özetlenmiştir. *Gene Yeni Sinema* (1966/3) adlı derginin Türk sineması özel sayısında *Türk Sinemasına Eleştirmeli Bir Bakış**, *Türk Dili Dergisi* (1968a) sinema özel sayısında *Türk Sinemasına Toplu Bir Bakış*** ve *Yedinci Sanat* (1974/11) aylık sinema dergisinde *Elli Yılın Türk Sineması**** adlı metinleri *Türk Sineması Tarihi* kitabının özetlenmesinden ibarettir. Ancak bu üç metin de birbirinin aynısıdır. *Yeni Sinema* dergisindeki metninde Özön, sinema tarihi kitabına koyamadığı dönemleri ifade eden bir tablo koymuştur. Bu tablo ile birlikte Türk sinema tarihine nasıl bakılması gerektiği konusunda bir açıklamada bulunmuştur. *Türk Dili Dergisi* sinema özel sayısında ise Özön, bir önceki metnine göre Türk sinemasını biraz daha uzunca değerlendirmiştir. Ancak bu metnin sonuna eklediği bir paragrafta Özön, 1960'ta Türk sinemasının en umutlu bir dönüm noktasındaki hayal kırıklığını anlatır ve 1967'ye gelindiğinde bu durumun umut verici bir noktaya ulaştığını söyler. Bunun nedenlerini Özön, sinema derneklerinin kurulması, sinema yayınlarının hızlı bir şekilde artması, İstanbul ve Ankara'daki üniversite kürsüsünde sinemanın yer edinmesi, sinemaya yakınlık duyan yeni bir kuşak ortaya çıkması ve 1968 yılının başında kurulması kesinleşmiş televizyonun sinemaya olumlu bir işbirliği katması olarak sıralamaktadır (1968a:287).

* N. Özön, *Türk Sinemasına Eleştirmeli Bir Bakış*, Yeni Sinema içinde, 1966/3, s.6-12

** N. Özön, *Türk Sinemasın Toplu Bir Bakış*, Türk Dili Sinema Özel Sayısı içinde, 1968/196, s.266-287

*** N. Özön, *Elli Yılın Türk Sineması*, Yedinci Sanat Aylık Sinema Dergisi içinde, 1974/11, s.3-7

Özön, Türk sineması tarihini farklı yerlerde yayınladığı metinlerle genişletmeye devam etmiştir. İlk olarak *Arkın Sinema Ansiklopedisi* (1975) için yazdığı *Türkiye’de Sinema** başlıklı yazısında *Türk Sineması Tarihi* adlı çalışmasında oluşturmuş olduğu şablon korunarak, bu şablona eklemeler yapılmıştır. Özön aynı şekilde *Sinema: Uygulayımı-Sanatı-Tarihi* (1985) adlı kitabında da daha önce oluşturulmuş şablona eklemeler yapmıştır. “Sinemacılar Dönemi”nin aralığı (1950-1970) genişletilmiştir. Bu bölümü üç alt başlıkta incelemiştir. İlk olarak 1950-1960 aralığında Lütfi Ö. Akad’ın Türk sinemasına katkısını ve Muhsin Ertuğrul sinemasının, yani sinemayı tiyatrolaştırınlara karşı Akad’ın tam tersi olarak kurduğu sinema dilinden bahsetmektedir. Bu dönem aralığını Özön, “Çalkantılı Bir Dönem” olarak adlandırılır. Bu dönemin çalkantılı olması Özön’e göre, Türk sinemasının iç ve dış olayların etkisinde olmasıdır. İç olaylarda tek partili dönemden çok partili döneme geçilmiş, ekonomideki enflasyoncu tutum sinemada “film enflasyonu” şeklinde kendini göstermiş, Amerikan sinemasının yabancı film pazarını ele geçirmesiyle Amerikan sinemasının en kötü örnekleri Türkiye’de sinemalarda gösterilmiştir (1985:358). “Sinemacılar Dönemi”nin ikinci bölümü 1960-1965 aralığını kapsamaktadır. Özön’e göre, 1960 Devrimi ve 1961 Anayasası Türk toplumunda büyük bir umut verici şekilde karşılanmıştır. Toplumda esen bu olumlu hava ile Türk sinemasına toplumun sorunları yansıtılmaya çalışılmıştır. Ancak bu çabaların “toplumsal gerçekçilik” akımı oluşturduğunu söylemek gerçek dışıdır. Çünkü denetlemenin elverdiği ölçüde, toplumsal sorunların kiyısına köşesine dokunuyorlar, hatta geleneksel Yeşilçam filminin şurasına burasına gerçekçi görüntüler ekleniyor ve bunu da toplumsal konulu filmler “moda” olduğu için yapanlar da vardı (1985:363). Özön bu dönemi ise “Yarım Gerçeklik Çabaları” olarak adlandırmaktadır. “Sinemacılar Dönemi”nin üçüncü bölümü 1965-1970 aralığını kapsamaktadır. Bu dönemi de Özön çalkantılı bir dönem olarak nitelemektedir. 1965 seçimleriyle tekrardan iktidarın el değiştirmesi, toplumsal düzeni geriye götürme çabaları ile buna karşı koymak isteyen güçler arasındaki savaşın giderek sertleşmesi, “tabu” sayılan sorunların aydınlardan ve gençlerden başlayıp geniş halk yığınlarına ulaşması ve tartışılması, değişik düşünce ve siyasal akımlarının ortaya çıkması, televizyonun yığınsal iletişim aracı olarak etkisini gittikçe göstermesi bu dönemin önemli olayları arasındadır. Ve bu nedenler aynı zamanda bu dönemin de sınırlarını çizmektedir (1985:372). Bu dönem aynı zamanda Özön’e göre, Halit Refiğ, Metin Erksan, Atıf Yılmaz Batıbeki, ve Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenlerin “toplumsal gerçekçilik” yerine “ATÜT sineması”, “halk sineması” ve giderek “ulusal sinema” görüşlerini savunmakla geçtiği bir dönem olmuştur (1985:373).

Özön Türk sineması tarihi dönemlendirmelerine ek olarak daha sonraki çalışmalarında, “Genç/Yeni Sinema Dönemi” adı altında bir dönem de eklemiştir. Bu dönem *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (1983) içinde *Türk Sineması*** adlı

* N. Özön, *Türkiye’de Sinema*, Arkın Sinema Ansiklopedisi içinde, Cilt: 2, s.449-480

** N. Özön, *Türk Sineması*, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi içinde, Cilt: 7, 1983, s.1878-1907

metni ile *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları** (1995) adlı kitabında 1970-1987 aralığını kapsamaktadır. “Genç/Yeni Sinema Dönemi”nde Özön, Akad’ın uzun bir suskunluk döneminden sonraki atılımını, Akad ve Atıf Yılmaz dışında ikinci kuşağın gitgide gerilemesi, buna karşın Yılmaz Güney’in ortaya çıkması, Güney’in ardından yeni bir sinemacılar topluluğunun belirerek Türk sinemasının üçüncü dünya sinemalarında en önünde başarı kazanması ve buna karşılık Türk sinemasının özellikle son yıllarda bunalımlı bir döneme girmesini anlatmaktadır (1995:37-38). Aynı zamanda Özön, *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları* adlı kitabında *Türkiye’de Sinema: Toplu Bakış* adlı değerlendirmesine ek olarak, Türk sinemasının endüstrisi ve ekonomisi ile devlet ve sinema ilişkisini değerlendiren bir bölüm de eklemiştir. Bu bölümde Özön, teknik yetersizlikler, yapımevleri, enflasyon filmlerinin nedenleri, yerli ve yabancı filmlerdeki izleyici oranlarının değişimi ve niteliği, sinema ve televizyon arasındaki ilişki, savaş öncesi ve sonrası devletin sinemayı desteklemesi ve denetlemesi, dönem dönem denetleme kriterleri ve en son olarak sinemanın üniversitelerde öğretimi konularını değerlendirmiştir. Bununla birlikte Özön, öykülü uzun film yapımı, Türkiye’de yerli/yabancı film izleme oranı ve Türkiye’deki nüfus ile izleyici sayısı, sinema salonları, kişi başına düşen bilet sayısı gibi Türk sinemaya dair 1970-1985 arasında genel durumu ifade eden sayısal tablolar ve veriler de sunmuştur.

Özön’ün *Türk Sineması Tarihi* kitabının dışında, Türk sinemasını değerlendiren iki temel kitabı da vardır. Bunlardan biri, *Türk Sineması Kronolojisi 1895-1966*** (1968b), diğeri ise *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay**** (1970) kitabıdır. *Türk Sineması Kronolojisi* kitabında Özön, ilk olarak Türk sinemasını toplu bir şekilde özetlemiştir. Özet niteliğindeki bu metin, *Türk Sineması Tarihi* metninin kısaltılmış halidir. Daha sonra Türk sinemasını kronolojik tarihini vermiş ve en son olarak yönetmenler hakkında kısa biyografileri ve filmografileri hakkında bilgi vermiştir. Özön’ün *Türk Sineması Kronolojisi* kitabı, *Türk Sineması Tarihi* kitabına nazaran gelişkin diyebiliriz. Gelişkin olmasının nedeni, Türk sinemasının kronolojik tarihini anlatırken o yılın başlıca filmleri, eğilimleri, özellikleri ve türleri, yıl içerisinde oynamış filmlerin oyuncularını ile bunların içinde en göze çarpanları, yıl yıl Türk sinemasındaki olaylar ve yıl içerisinde belli başlı iç ve dış olaylar tarihsel bir sırayla aktarılmıştır. Aslında Özön’ün bu kitabını gelişkin kılan, sinemayla ilgili kendi değer yargılarını ortaya koymamasıdır.

Genelde Özön’ün çalışmalarına baktığımızda, *Türk Sineması Tarihi* metni olsun ya da daha sonraki Türk sineması tarihi denemelerinde olsun, Lütfi Ö. Akad’da ve Yılmaz

* N. Özön, *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları*, Cilt:1, Kitle Yayınları, 1995.

** N. Özön, *Türk Sineması Kronolojisi 1895-1966*, Bilgi Yayınevi, 1968.

*** N. Özön, *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay*, Türk Sinematek Derneği Yayınları, 1970.

Güney'den önce ve sonra gibi bir bölümleştirme üstü örtük olarak vardır. Türk sinemasının popüler anlatıları ve özellikle Yeşilçam üzerinde durmamış, Türk sinemasına olumlu katkı sunan dönemin önde gelen yönetmenlerinin entelektüel dünyası üzerinde ciddiyetle durmayıp kıyasıya eleştirmiş ya da kendi sinema anlayışı çerçevesinde oluşturduğu kanonun dışına itmiştir. Metin Erksan bunlardan biridir. Erksan hakkında *Türk Sinema Tarihi* adlı metninde Özön, “sinemacılar döneminde L. Ö. Akad'dan sonra gelen önemli bir yönetmendir ve Türk sinemasına önemli katkıları olmuştur” gibi cümlelerle başlayıp, olumsuzlamaya kadar varan imalarla kendisi hakkında ifadeler vardır. Özön, Erksan'ı “sinemacılar dönemi”nde Akad'dan sonra gelen önemli bir yönetmen olarak görür. Erksan, 22 yaşında ilk filmini çekmiştir. Ressam-ozan Rahmi Eyüboğlu'nun senaryosunu hazırladığı, Âşık Veysel'in hayatını filme çekmesiyle sinemaya giriş yapmıştır. Film denetleme kurulu tarafından sansürlenerek ya da “kuşa dönüştürülmüş” olarak piyasaya çıkabilmiştir. Erksan toplumsal kaygıları ön planda bulundurmamakla birlikte, bunları ancak 1960'tan sonraki dönemde, o da küçük çapta ve yine denetlemeyle sürekli bir çekişme sonucu gerçekleştirebilmiştir (1968a:279). Aynı zamanda Erksan, “sinemacılar dönemi”nin 1960'tan 1967'e kadar uzanan ikinci döneminde önemli çalışmalar ortaya koymuştur. *Gecelerin Ötesi* (1967), *Yılanların Öcü* (1962), *Acı Hayat* (1963), *Susuz Yaz* (1963). Aynı zamanda bu önemli çalışmaların bazılarında (*Gecelerin Ötesi*, 1966 Kartaca Şenliği şeref madalyası – *Susuz Yaz*, Berlin Film Şenliği'nde Altın Ayı) Erksan ödül de almıştır. Ancak *Susuz Yaz*'ın Berlin Şenliği'ndeki beklenmedik başarısı sinemamıza da, Erksan'a da yararından çok zararı dokunmuştur. Çünkü, sinemamız olayı yanlış değerlendirip kendine boş ve gülünç övünme payları çıkarırken, Erksan da ondan sonraki çalışmalarında hep bir *Susuz Yaz* “kompleks”inin ağırlığını üzerinde hissetmiştir (Özön, 1968a:281-282). Gene Özön, “sinemacılar dönemi”nin ikinci döneminde yani 1960'tan 1967'e kadar olan süreçte, Erksan'ın filmlerini, “yarım gerçeklik çabaları” olarak değerlendirmektedir. Peki, nedir bu “yarım gerçeklik çabaları”? Özön'e göre, 1960 Devrimi ve 1961 Anayasası ile toplumda oluşan umutlu havanın getirdiği iyimserlik içinde, toplumun sorunlarını ortaya koyan bir dizi film çekilmiştir. Ancak bunların, bu filmleri çevirenlerden kimilerinin sonradan taktıkları adla “toplumsal gerçeklik” akımı oluşturduğunu söylemek gerçek dışı bir şey olur. Bunlar ne bir akım oluşturabilecek kadar verimli, ne de -daha önemlisi- toplumsal gerçeklik diye adlandırılabilir bilinçli, sağlam, derinlemesine, dürüst bir gerçeklik çabasını yansıtmaktadır. Olsa olsa, denetimlerin elverdiği ölçüde, toplumsal sorunlara kıyısından köşesinden, şöyle dokunuyor, hatta bunu bile çoğunlukla geleneksel Yeşilçam filminin şurasına burasına birkaç gerçekçi görüntü eklemekle yapmaya çalışıyordu. Hatta bu işi, toplumsal konulu filmler, gerçekçi filmler “moda olduğu için” yapanlar bile vardı (1985:363).

Özön'den devam ederse, Erksan, Türk sinemasında, en genci, en umut vereni, fakat bu umudun gerçekleşmesinde en çok hayal kırıklığına uğratan rejisörüdür. Özön'e göre,

hayal kırıklığına uğratmasının nedeni, on yıldır (1950-1960) çevirdiği filmlerle bir türlü “kendi kendini bulamaması”, belirli bir kişilik ortaya koyamaması, çeşitli etkiler arasında bocalamasıdır. Umut verici yanı ise, genç oluşuna rağmen sinema alanındaki tecrübesinin genişliğinden ve eğitiminden gelmektedir (1962a:174). Ayrıca Erksan, birçok filminde kendine ait özgün bir yapıt biçim oluşturamamıştı. Özön’e göre, Erksan’ın filmlerinin birçoğu Batı’daki yönetmenlere öykünmelerle doluydu. Örneğin Erksan’ın *Dokuz Dağın Efesi* (1958) filmi, Elia Kazan’ın *Viva Zapata!* (1952), Fred Zinnemann’ın *High Noon – Kahraman Şerif* (1952), Emilo Fernandez’in filmlerindeki irili ufaklı “Western”lere ve Robert Z. Leonard’ın Nelson Eddy – Janette McDonald’lı *The Girl of the Golden West* (1938) filmlerinden izler taşımaktadır. Erksan’ın tasarladıkları ile gerçekleştirebildikleri arasındaki birbirine uymazlığı, iki durum arasındaki açığı kapatmak için birtakım çarpıcı görüntü düzenlemelerine, özentiyeye, arkası kof çıkan sahne düzenlemelerine başvuruyor, aynı “yüksekten atış” diyaloglara kadar sınıyordu. Bundan dolayıdır ki, belki de Amerikalıların “kovboy”ları, Japonların “samurai”leri kadar ulusal özellikler taşıyan “efe”lerin serüveni bu yabancı etkiler, özentiler arasında kaybolup gidiyordu (1962a:178). Ayrıca Özön’e göre, *Sevmek Zamanı* (1966), *Kıyı* (1968) gibi filmlerinde Antonioni’dan Fellini’ye, Resnais’dan Bunuel’e uzanan esin kaynaklarını zaman zaman kendi ruhsal bunalımlarıyla birleştirerek, yapmacık, özentili bir “aydın işi” havaya bürünmekten öteye geçemedi (1995:35).

Görüldüğü gibi Özön’ün Erksan üzerine söylediklerinde kıyasıya bir eleştiri var. Yapılan bu eleştiri her ne kadar nesnel yani objektif bir şekilde yapılmış gibi gözükse de, Özön’ün sinema anlayışıyla Erksan’ın çalışmaları uyuşmuyor. Kaldı ki, Erksan’ın çalışmaları tamamıyla Türkiye toplumunun sorunları üzerine odaklanmaktadır. Bunun en güzel örneğini *Gecelerin Ötesi* ve *Susuz Yaz* filmleriyle Erksan vermektedir. Özön, Akad’ın sinemasından bahsederken ve onun sinemasının etkilendiği sinema akımlarını anlatıp olumlarken, Erksan’ın etkilendiği esin kaynaklarını eleştirmekte ve hatta kötü öykünme örnekleri olarak görmektedir. Bu durum ise Özön’ün ya sinema anlayışla ya da entelektüel dünyasıyla Erksan’ın uyuşmadığını gösterir. Bu nedenden dolayı da Erksan’ın Türk sinemasın kattığı olumlu çalışmalar Özön’ün *Türk Sineması Tarihi* çalışmasında yeterince değerlendirilmemiştir.

Özön’ün diğer çalışmalarına baktığımızda *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay* (1970) adlı kitabı ise, Türk sinema tarihinin ilk dönemine odaklanmaktadır. 1966’da Türk Sinematek Derneği’nin ilk yerli filmin çevrilişinin elli ikinci ve ilk öykülü filmin çevrilişinin elliinci yıldönümleri dolayısıyla, ilk Türk sinemacımız olarak kabul edilen Fuat Uzkınay üzerine dikkatlerin yeniden çevrilmesi sağlanmıştır. Uzkınay’ın K.K. Foto-Film Merkezi’nde kurgusu yapılmamış negatif kopyaların bulunması ve daha sonra

1966'da Türk Sinematek Derneği'nin anma programında bu filmlerin pozitif kopyalarının çıkarılması, daha da önemlisi negatiflerin tekrardan kurgulanması, Uzkınay'ın filmlerini daha yakından incelemek olanağını sağlamıştır. Bu nedenden dolayı Özön, Uzkınay üzerine tekrardan eğilmiştir (1970:5). Özön bu çalışmasında, Uzkınay'ın kısa bir biyografisinden sonra, 1914'deki Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin ilk filme almasını, Merkez Ordu Sinema Dairesi'ndeki belgeci film çalışmalarından çevirdiği öykülü filmlere kadarki süreci anlatmaktadır. Özön daha sonra, 1966 yılının anma programı için hazırlanmış kurgu taslaklarıyla Uzkınay'ın çektiği öykülü filmlerini değerlendirmiştir. Ayrıca bu filmlerin kabataslak oluşturulmuş senaryolarından parçaları çalışmasına eklemiştir. Özön çalışmasının sonunda ise, Uzkınay'ın filmlerinin yıllara göre filmografisini koymuştur.

Sonuç olarak, Özön'ün sinema tarihi anlayışının problematikli olduğunu Giovanni Scognamillo üzerinden değerlendirebiliriz. Scognamillo, topladığı belge ve dokümanları Türk sineması üzerine yazdığı metinlerde sistematik bir şekilde kullanmıştır. Türk sineması tarihi üzerine değerlendirmelerde bulunurken Scognamillo, sadece Türk sinemasındaki yönetmenler, filmler ve dönemlerden bahsetmemiş, ama aynı zamanda sinema salonlarını ve bu salonların Türk sinemasında oynadığı rol üzerinde de durmuştur.

Scognamillo *Cadde-i Kebirde Sinema** (1991) adlı kitabında İstiklal Caddesi'nin eski ve eskiden kalma sinemaları üzerinde durur. Scognamillo Beyoğlu'ndaki sinemaları incelemesinin nedenleri olarak, sinema salonlarının, sinema sahiplerinin, sinema salonu ve yöneticileri ile bu salonlara film temin edenlerin dünden bugüne nasıl bir çizgi oluşturduklarını ve böylelikle Türkiye'de sinemacılık ile filmcilik olaylarının temellerini atmaya nasıl katkı gösterdiklerini gözler önüne sermeye çalışmıştır (1991:7). Böylelikle Scognamillo, Türkiye'de sinema oluşumunun köklerine dönerek, daha değişik bir açıdan ve daha ayrıntılı bir perspektif içinde Türk sinemasına bakmak istemiştir (1991:7). Bu nedenle Scognamillo bir yandan Türkiye'de sinemanın köklerine inerken, bir yandan da sinema seyircisinin eğilimlerinden, davranışlarından, örf ve adetlerinden ve kompozisyonundan bahsetmeyi amaçlamıştır (1991:8). Scognamillo yaptığı çalışma ile Türk sineması tarihine farklı bir şekilde yaklaşmaktadır. Özön'ün ve daha sonra onun takipçilerinin tarih anlayışının tersine Scognamillo, Türk sinema tarihine belgelerle objektif ve bir o kadar da nesnel olarak bakmaya çalışmıştır.

Özön, *Türk Sineması Tarihi* kitabında, olguları “nesnel” olarak değerlendirilmesi ve olgular ile tarihçi arasında bir mesafe ve zaman aralığının olması konusunda dem vurmaktadır. Ancak Özön'ün Türk sineması tarihini ele aldığımızda, bu mesafenin daraldığını, bazı yönetmenleri oluşturduğu kanon neticesinde Türk sinemasının kötü

* G. Scognamillo, *Cadde-i Kebirde Sinema*, Metis Yayınları, 1991.

yönetmenleri olarak gösterdiğini, bazılarının ise Türk sinemasının merkezine yerleştirip Türk sinemasını bu yönetmenler üzerine inşa ettiğini görmekteyiz. Bunun altında Özön'ün sinema anlayışı ile onun entelektüel kişiliği ve kimliği yatmaktadır. Özön'ün Türk sineması tarihyazımında açtığı ekolün dışında Scognamillo Türk sineması tarihine Özön'e nazaran daha objektif baktığını söyleyebiliriz. Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi** (2003) adlı kitabında tarihe bakışını şöyle ifade etmektedir;

Bir tarihin kitabını yazmak -ister bir çağın, bir ulusun ister bir sanatın tarihi olsun- sadece o çağın, ulusun ya da sanatın yapıtlarını sıralamaktan ibaret değildir. Tarih, en geniş anlamıyla, çok daha karmaşık ve çoğunlukla da “örnek” teşkil etmekten uzak bir süreçtir. Tarih, belirli bir çağı, ulus ya da sanatın, belirli bir buluş ya da aracın tüm aşamalarını izleyen, yeniden yaşatan, olumlunun yanına olumsuz başarılarının yanına başarısızı koyan, iyiyi ve kötüyü, doğruyu ve yanlış bir araya getiren ve sadece bütün bu değişik ve çeşitli unsurların toplamından bir sonuç çıkarma sürecidir.

Tarihçi bir eleştirmen değildir, olmamalıdır. Tarihçi belgeleri toplayıp sıralayan, karşılaştırıp derleyen, değerlendirip yorumlayan kişidir. Asıl amacı bir durumun “nasıl olması gerektiğini” belirtmek değil, “nasıl ve neden olduğunu” açıklamaktır. Amacı ve görevi yargı vermek değil, belgeler, yapıtlar ve somut malzemelere dayanarak gerçekleri ortaya koyup bir dönemi aydınlatmaktır (2003:3).

Neticede Scognamillo, tarih anlayışını nesnel bir zemine oturtmaya çalışmakta ve nesnelliğin ölçütünü ise belgelere dayandırmaktadır. Belgelerin yanı sıra, sinema tarihi kitabında belli bir dönemi büyük canlılık ve heyecanla anlatan kişilere de yer vermiştir. Scognamillo'ya göre çalışması, bu anlamda bir “derleme” niteliği de taşımaktadır (2003:9). Aynı zaman tekrardan Scognamillo'ya göre, yaptığı çalışma salt bir Türk sinema sanatı tarihi değildir. Sanatsal yapıtları ve tecimsel ürünleri, yapıcı kişilikleri ve izleyici memurları, doğru ve yanlış adımlar, krizleri ve başarıyla anlatan da bir çalışmadır (2003:9). Ayrıca Scognamillo'ya göre, Türk sinemasından söz edildiğinde aslında bir Yeşilçam sinemasından bahsedilmektedir. Ancak son derece pratik olan bu tanımlama yanıltıcıdır. Ticari yapımları ve yapıları, klişeleşmiş konuları, anlatım şekilleri, sanatsal/deneysel/özgün/amatör yapıtları ve yaklaşımlarıyla tarihsel perspektif içinde Türk sineması bir bütündür (2003:10). Gene bunun yanı sıra, Türk sinemasında dönem dönem yaşanan enflasyonist yaklaşımı, bunun doğurduğu furyaları, duraklamaları, kriz ve geçiş yıllarını, tüm bunların ortaya attığı çözüm şekillerini ucuz ya da olumsuz olarak eleştirmek son derece kolaydır. Ancak bütün bunlar siyasal/toplumsal/ekonomik dinamiklerle birlikte açıklanmalıdır (Scognamillo, 2003:10). Bununla birlikte Scognamillo'nun tarih çalışmasında kesin

*

G. Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, Kabcacı Yayınevi, 2. Baskı, 2003.

yargılayıcı ifadeler yoktur. Bunu özellikle Scognamillo'nun Muhsin Ertuğrul üzerine söylediklerinden çıkarabiliriz. Ertuğrul, Türk sineması çalışmalarında incelenirken en çok suçlanmış yönetmenlerinden biridir. Scognamillo'ya göre, Ertuğrul Türk sinema tarihinde “nazik” bir konudur. Ertuğrul'un Türk sinemasında yirmi yılı aşkın oluşturduğu “tekel”, sinema endüstrisindeki tüm eksikliklerin ve gecikmelerin nedeni sayılmıştır (2003:39). Scognamillo, bunu bir bakıma doğru ama bir bakıma da yanlış bir sav olarak görür. Ancak Scognamillo, Ertuğrul'u değerlendirirken, tarafsız bir açıdan bakarak tarihsel görünüm içinde yaptıklarını ve yapmadıklarını inceleyip değerlendirmek gerektiğini de vurgular (2003:39). Fakat Scognamillo tarafsız bir şekilde Ertuğrul'u anlatmaya çalışmasına karşın, Türk sineması tarihini anlatanlar tarafından genellikle eleştiriye maruz kalmıştır. Özellikle Özön'ün *Yön* (1962b) dergisinde *Yılanların Öcü Ertuğrul'dan Erksan'a* adlı metninde, Ertuğrul'un *Aysel*, *Bataklı Damın Kızı* (1934) adlı filmini eleştirmiş ve bu filmin gerçekliğin bir “kartpostal” görünümünden ileri gitmediğini söylemiştir (19). Gerçi Özön için Türk sinemasında iyi yapılmış bir iki örnek önemli değildir. Onun için önemli olan yönetmenin duruşu ile entelektüel kimliğidir ve bu entelektüel kimliği ile ne kadar Batı standartlarına uygun bir modern bir anlayış sergilemesidir. Ertuğrul da Türk sinemasında yirmi yılı aşkın oluşturduğu “tekel” ile Türk sinemasının kötü bir döneme girmesine neden olmuştur. Özön'ün oluşturduğu kanonik yapılanma içerisine Ertuğrul girememiştir. Sadece Ertuğrul değil, Metin Erksan da bu kanonik yapının dışındadır. Erksan'ın *Yılanların Öcü* filmi de yüzeysel bir gerçeklik sunmuştur ve film bütün gerçeklik çabasına rağmen, “objektif” bir belge niteliğinden de uzaktır (Özön, 1962b:19). Özön'ün aksine Âlim Şerif Onaran, filmde gerçekten realist bir havanın hakim olduğunu ve o tarihe kadar İtalyan sinemasında bile bu kadar realizmin girmediğini vurgulamaktadır (1981:241). Yani Onaran, filmin ilk köy filmi örneği olması nedeniyle bir anlamda olumlu bakmakta ve övmektedir. Ancak Scognamillo ise, Ertuğrul'u hem Özön gibi hem de Onaran gibi ne eleştirmekte ne de övmektedir (2003:59-61). Scognamillo, Türk sineması tarihinde yapılmış bütün çalışmaları eleştirileri ve övgüleri ile göz önüne sermeye çalışmıştır. Ancak Özön tam tersine Türk sineması tarihine kendi dünya görüşü ve algısı çerçevesinde değerlendirmiştir.

Kaynakça

- Bordwell, David. (1999), *On The History of Film Style*, Second Printing, Harvard University Press.
- Burke, Peter (2002), *Fransız Tarih Devrimi: Annales Okulu*, (Çev. Mehmet Küçük), Ankara, Doğu Batı Yayınları.
- Büker, Seçil (2008), *Sinema Tarihine Bakmak: Nasıl Bir Tarih?*, içinde Sinema: Tarih/Kuram/Eleştiri,

- (Der. Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu), Ankara, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Kırkınıcı Yılı Kitaplığı.
- Çalapala, Rakım (1946), “Türkiye’de Filmcilik”, *Filmlerimiz* içinde, Yerli Film Yapanlar Cemiyeti Broşürü.
- Danacıoğlu, Esra (2007), *Geçmişin İzleri: Yanbaşımızdaki Tarih İçin Bir Klavuz*, 2. Baskı, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Ferro, Marc (1995), *Sinema ve Tarih*, (Çev. Turhan Ilgaz ve Hülya Tufan), İstanbul, Kesit Yayıncılık.
- Gomery, Douglas. ve Allen, Robert C. (1985), *Film History: Theory and Practice*, New York, McGraw-Hill.
- Güvemli, Zahir (1960), *Sinema Tarihi: Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya Sineması*, İstanbul, Varlık Yayınları.
- Onaran, Âlim Şerif (1981), *Muhsin Ertuğrul Sineması*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özön, Nijat (1962a), *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul, Artist Yayınları.
- Özön, Nijat (1962b), “Yılların Öcü Ertuğrul’dan Erksan’a”, *Yön Dergisi*, Sayı:21.
- Özön, Nijat (1964), *Sinema El Kitabı*, İstanbul, Elif Yayınları.
- Özön, Nijat (1966), “Türk Sinemasına Eleştirmeli Bir Bakış”, *Yeni Sinema Türk Sineması Özel Sayısı*, Sayı:3, s. 6-12
- Özön, Nijat (1968a), “Türk Sinemasına Toplu Bir Bakış”, *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*, Sayı:196, s. 266-287
- Özön, Nijat (1968b), *Türk Sineması Kronolojisi (1895 – 1966)*, Ankara, Bilgi Yayınevi.
- Özön, Nijat (1970), *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay*, İstanbul, Türk Sinematek Derneği Yayınları.
- Özön, Nijat (1974), “Elli Yıllık Türk Sineması”, *Yedinci Sanat*, Sayı: 11, s. 3-7
- Özön, Nijat (1975), “Türkiye’de Sinema”, *Arkan Sinema Ansiklopedisi* içinde, Cilt: 2, İstanbul, Arkan Yayınları.
- Özön, Nijat (1983), “Türk Sineması”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* içinde, Cilt:7, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Özön, Nijat (1985), *Sinema: Uygulayımı – Sanatı – Tarihi*, İstanbul, Hil Yayını.
- Özön, Nijat (1995), *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları I*, Ankara, Kitle Yayıncılık.
- Özön, Nijat (2003), *Türk Sineması Tarihi (Dünden Bugüne) 1896 – 1960*. 2. Baskı, Antalya, Antalya Kültür ve Sanat Vakfı Yayını.
- Rosenstone, Robert A. (2006), *History on Film Film on History*, London, Longman.
- Scognamillo, Giovanni (1991), *Cadde-i Kebirde Sinema*, İstanbul, Metis Yayınları.
- Scognamillo, Giovanni (2003), *Türk Sinema Tarihi*, 2. Baskı, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
- Thompson, Kristin ve Bordwell, David (2003), *Film History: An Introduction*, New York, McGraw-Hill.
- Thompson, Kristin ve Bordwell, David (2008), *Film Sanatı*, (Çev. Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat), Ankara, De Ki yayını.
- Tilgen, Nurullah (1953), “Türk Filmciliği Düünden Bugüne (1914-1953)”, *Yıldız*, Sayı: 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37.

Özet

Türkiye’de sinema tarihi yazıcılığında Nijat Özön’ün çalışmaları önemli bir yer teşkil etmektedir. Ancak Nijat Özön’ün sinema tarihine bakışı ulusalcı, modernist, kronolojik, çizgisel, betimleyici özellikler içermektedir. Bu eğilimin Türkiye’de sinema tarih yazıcılığına katkıları olduğu kadar, sinema tarihinin Batı yazımındaki yeri dikkate alındığında bazı eksik noktaları mevcuttur.

Anahtar Sözcükler: Tarih, sinema tarihi, sinema tarihyazımı.

Abstract

Nijat Özön’s works have an important to a place concerning the cinema historical writing in Turkey. However, his perspective towards the cinema historical writing includes national, modernist, chronological, linear, and descriptive features. As far as this tendency has lots of contributions to the cinema historical writing in Turkey, there are some incomplete points with respect to the place of the history of cinema in the West of writing.

Key words: History, cinema history, cinema histography.