

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Jerome de Groot Tarihi Tüketmek

*Türkçesi:
Büşra Helvacıoğlu*

YENİİNSAN

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Jerome de Groot

Manchester Üniversitesinde öğretim üyesi. *Remaking History* (2015), *The Historical Novel* (2009), *Royalist Identities* (2004) kitaplarının ve popüler tarih, el yazması kültürü ve İngiliz İç Savaşı üzerine sayısız makalenin yazarıdır.

Hâlen çağdaş popüler film, televizyon, drama ve oyunlarda tarihin etkisi üzerinde çalışıyor. Ayrıca 1640-1660 dönemi edebiyatıyla ilgileniyor. Groot, sosyal ve akademik tarih arasındaki sıklıkla çatışan ilişkiyi tartışıyor ve bir disiplin olarak tarihin teorisi ve pratiği hakkında önemli sorular ortaya koyuyor.

Jerome de Groot'un çalışma alanları arasında; tarihsel roman, halk tarihi, popüler tarih, televizyonda tarih, tarihsel film, müze ve miras çalışmaları, tarihsel temsil etiği, tarihsel canlandırma çalışmaları, bilgisayar oyunlarında tarih, genetik, biyoteknoloji, ırk ve tarih, DNA ve biyoetik bulunuyor.

Kraliyet Tarih Kurumu üyesi olan Prof. Jerome de Groot bunlara ek olarak toplumsal cinsiyet, cinsel ve siyasi kimlik konularına ilgi duyuyor.

Tarihi Tüketmek, Jerome de Groot'un Yeni İnsan Yayınevinde yayınlanan ilk kitabıdır.

Fatma Büşra Helvacıoğlu

1990 Van doğumlu. 2012'de İstanbul Üniversitesi İngilizce Mütercim-Tercümanlık bölümünden mezun oldu, 2013'te aynı üniversitede Psikoloji yan dal bölümünü bitirdi. Çeşitli kurum ve kuruluşlara çevirinin farklı dallarında hizmet verdi. Yayın sektöründe editör ve yayın koordinatörü olarak çalıştı. Yayımlanmış çevirilerinden bazıları şunlardır: *Psikanaliz Nasıl Sağaltır?* (Psikoterapi Enstitüsü Yayınları, Heinz Kohut, 2012), *Modern İstanbul'un Doğuşu* (Sel Yayıncılık, Murat Gül, 2013), *Varoluşun Bağlamları* (Psikoterapi Enstitüsü Yayınları, Stolorow & Atwood, 2013), *İbrahim'in Ailesi* (Tekin Yayınevi, Carol Bakhos, 2016), *Postmodern Masallar* (Avangard Yayınları, Cristina Bacchilega, 2016), *Psikanalitik Gelişim Teorileri Rehberi* (Psikoterapi Enstitüsü Yayınları, Joseph Palombo-Harold K. Bendicsen, Barry J. Koch, 2018), *Tarih Teorisi* (Yeni İnsan Yayınevi, Herman Paul, 2019), *Zihinlerin Buluşması* (Psikoterapi Enstitüsü Yayınları, Lewis Aron, 2019), *Ermenistan, Kürdistan ve Yukarı Mezopotamya Gezi Günlüğü* (Kalan Yayınları, J.G. Taylor, 2020), *Müslüman Dünyada Medeniyet Tartışmaları: Çağdaş Düşüncede İslam ve Modernite* (Lütfi Sunar, Albaraka Yayınları, 2021).

Hâlihazırda İstanbul Üsküdar'da yaşamakta; serbest çevirmenlik, editörlük ve yazı-çizi işleriyle iştigal etmektedir.

TARİHİ TÜKETMEK

Jerome de Groot

Türkçesi: Fatma Büşra Helvacıoğlu

Yeni İnsan Yayınevi-320

Tarih Serisi-23

Tarihi Tüketmek

Jerome de Groot

Orjinal Adı: Consuming History: Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture, by Routledge

Türkçede I. Baskı, İstanbul, Ocak 2022

ISBN: 978-625-7537-09-4

Genel Yayın Yönetmeni: Aytaç Timur

Çevirmen: Fatma Büşra Helvacıoğlu

Editör: Can Tankut Esmen

Son Okuma: Osman Keçeli

Kapak Tasarım: Hüseyin Varış

Dizgi: Efdal Basan

Sertifika No: 12186

© Tohum Yayıncılık Turizm Reklam ve Sağlık Hizm. San. Tic. Ltd. Şti. 2022

İçerenköy Mah. Değirmenyolu Sokak Kutay İş Merkezi B Blok

No:18/2 Ataşehir/İstanbul

Tel:(0 216) 489 84 08

Tüm hakları saklıdır. Yayıncının yazılı izni olmaksızın, tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında, hiçbir yolla çoğaltılamaz.

www.yeniinsanyayinevi.com

yeniinsanyayinevi@gmail.com

newhumanpublisher@yahoo.com

[facebook/yeniinsanyayinevi](https://facebook.com/yeniinsanyayinevi)

[instagram/yeniinsanyayinevi](https://instagram.com/yeniinsanyayinevi)

twitter.com/yeniinsanyayinevi

Baskı: Asya Basım Yayın Sanayi Tic. Ltd. Şti.

15 Temmuz Mah. Gülbahar Cad. No: 62/B Güneşli -Bağcılar -İSTANBUL

Sertifika No: 52508

TARİHİ TÜKETMEK

Jerome de Groot

Türkçesi: Fatma Büşra Helvacıoğlu

YENİİNSAN

Bu kitap olanca sevgimle Sharon Ruston'a adanmıştır.

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR	13
ÖN SÖZ.....	15
GİRİŞ.....	17

BİRİNCİ KISIM

Popüler Tarihçi	35
I. KAMUSAL TARİHÇİ, KAMUDA TARİHÇİ	39
“Yeni Bahçe İşleri” ve Reklamcı Tarihçi	39
Kamusal Hayatta Tarih: Gove ve Putin	48
Tarih, Tarihçiler, Tarihyazımı ve Ünlüler: Great Britons	51
David Irving Karalama Davası ve Akıbeti	58
II. POPÜLER TARİH MATBAADA	64
Anlatı Tarihi.....	66
Siyasi Günlükler ve Tanıkların Anlattıkları.....	68
Otobiyografi, Kişisel Hatırat ve Biyografi	71
Tarihî Biyografi.....	75
Çocuklar İçin Geçmiş: Okul ve Horrible Histories	76
Popüler Tarih Yazarının Konumu	82
Popülerin Dolaşımı: Dergiler	85
Alım ve Tüketim: Okuma Grupları ve Okur Eleştirileri	87
III. POPÜLER KÜLTÜRDE TARİHÇİ	91

“Bu Sensin, Bu.”: Çocuk Gibi Meraklı, Maceracı ve Kahraman	
Tarihçi	91
Tarihçi Dedektifler	96

İKİNCİ KISIM

Dijital Tarih	115
IV. SOY ARAŞTIRMALARI VE AİLE TARİHİ.....	118
“Amatör” Tarih, Siyasileştirilmiş Tarih	118
Aile Tarihini Yeniden Yazmak	122
DNA Araştırması: Tarihte Bilim	131
V. ÇEVİRİM İÇİ TARİH	137
Bolluk, Üreterek Tüketmek, Hak Sahipliği.....	137
Tarihçiler İçin Twitter ve Sosyal Medya.....	152
Kitle Kaynaklı Çalışma, Bilgisayar Korsanlığı ve Eğitim:	
Transkripsiyon, MOOCS Uygulamalar	154

ÜÇÜNCÜ KISIM

Tarihi İcra Etmek ve Oynamak.....	169
VI. TARİHİN YENİDEN CANLANDIRILMASI.....	172
Görmek ve İnanmak: Yeniden Canlandırma Kültürü	172
Savaşın Yeniden Canlandırılması.....	175
Yeniden Canlandırma, Mekân ve Tarihi Belgeselde Bilgisayar	
Efektleri (CGI)	184
Yaşayan Tiyatro: Müzeler, Canlı Tarih, Yaşayan Tarih.....	193
Orta Çağ Geliyor: Anakronizm, Fuarlar ve Ziyafetler	197
VII. GEÇMİŞTE OLMA PERFORMANSI, YENİDEN KAZANMA	
KÜLTÜRÜ VE KÜLTÜREL YENİDEN CANLANDIRMA.....	205
Sahnede Tarih Draması.....	205
Müzik, Performans ve Yeniden Yapımlar.....	211
Yeniden Canlandırma ve Performans Sanatı	219
“Son Derece Tarihçi”: Tarihte Yeniden Yerini Almak	222
Tarihî Pornografi	226

VIII.TARİH OYUNLARI	228
Birinci Şahıstan “Hepsini Havaya Uçur”	229
Uygarlık ve Muzurlukları: Strateji Oyunları	234
Savaş Oyunları ve Skala Modelleri	239
Ödüllü Geçmiş	241

DÖRDÜNCÜ KISIM

Televizyondaki Tarih.....	255
IX. ÇAĞDAŞ TARİH BELGESELİ	259
Biçim Olarak Belgesel: Öz-Bilinç ve Saptırma.....	259
Televizyona Giren Tarih: “Ne Tamamen Kurgusal Ne Tamamen Olgusal”	261
“Çağdaş, Canlı, Eşitlikçi”: Schama, Starkey, MacCulloch, Hughes	266
X. GERÇEKLİK, PROFESYONEL GERÇEKLİK, ÜN VE NESNE TARİHİ	277
Empati, Özgünlük ve Kimlik	277
Kapsayıcı Tarihsel Kimlik ve Ünlülerin İfşası: Who Do You Think You Are?	294
Televizyonda Antika	306
Tarihsel Olarak Satmak	313
XI.DÜNYA TELEVİZYONUNDA TARİH.....	320

BEŞİNCİ KISIM

Kültürel Bir Tür Olarak “Tarihsel”	335
XII.TARİHSEL TELEVİZYON	340
Uyarlama, Özgün Drama, Komedi ve Zamanda Yolculuk	340
Uyarlama ve Kostüm Draması	341
Uyarlamayı Geliştirmek: Seks ve Şiddet	351
Orijinal Kostüm Draması.....	357
Komedi Tarihi.....	361

Zaman Yolculuğu ve Geçmiş Hayal Etmek	365
XIII. TARİH FİMLERİ	371
Ulusal Sinema, Uluslararası İzleyiciler ve Tarih Filmi	371
2012-13 Yıllarındaki Filmlerde Tarih	378
Tarihsel Miras Tartışması ve İngiliz Filmi	382
XIV. MUHAYYEL TARİHLER	390
Romanlar, Oyunlar ve Çizgi Romanlar	390
Pynchon ve Waters'da Doğrusallık ve Gelecekçilik: "Bolluğu Muhafaza Etmenin Dokunulmamış Dehşeti"	395
Tarihte Benlik	400
Kendini Sana Aşırdıran Bu Şey Nedir?	401
Çizgi Romanlar ve Melez Türler	402

ALTINCI KISIM

Maddi Tarihler	421
XV. HER GÜNÜN TARİHSELİ	423
Yerel Tarih, Antikalar, Metal Arama	423
Topluluk ve Yerel Tarih Web Siteleri	428
Metal Arama, Popüler Arkeoloji, Hazine Avı	430
Tarih Merakı: Toplama ve Antikalaştırma	434
XVI. MÜZELER, TURİZM, HEDİYE DÜKKÂNLARI VE TARİHSEL TECRÜBE	437
Müze Ziyaretleri ve Tarihsel Tecrübe	437
Müze Teorileri	439
Müzeler ve Devlet	444
Müze Ekonomisi	448
Sayısallaşma ve Çevrim İçi Müzeler	458
SONUÇ	461

TEŞEKKÜR

Pek çok kişi ben bu kitabı yazarken ve gözden geçirirken içindekileri benimle tartıştı; bu yüzden onlara teşekkür etmek benim için bir zevk. Sırasıyla Michelle Arrow, Simon Bainbridge, Erin Bell, Stefan Berger, Michael Bibler, Fred Botting, Robert Burns, Thomas Cauvin, Ian Christie, John Corner, Matthew Creasy, Oliver Daddow, Martin L. Davies, Alex Drace-Francis, Laura Doan, Mark Donnelly, Susannah Dunn, Vera Dubina, Robert Eaglestone, Tobias Ebbrecht, Andreas Fickers, Patrick Finney, Juliet Gardiner, Alex Graham, Ann Gray, Jon Gregory, Crawford Gribben, Emma Hanna, Ben Harker, Amy Holdsworth, Andrew Hoskins, Emily Hoskins, Matt Houlbrook, Tristram Hunt, Ian Jack, Tony Jackson, Paul Knevel, Barbara Korte, Hari Kunzru, Alison Landsberg, John McAuliff, Scott McCracken, Robert McFarlane, David Matthews, Kaye Mitchell, Gotelind Mueller-Saini, Alun Munslow, Serge Noiret, James Opp, Daragh O'Reilly, Derek Paget, Mannon Parry, Pedro Ramos Pinto, Guy Redden, Robert Rosenstone, Simon Schama, Jackie Stacey, Bertrand Taithe, Simon Titley-Bayes, William Turkel, Diane Wallace, Sarah Waters, Mark Whitmore, Chris Vardy ve Andrei Zorin'e teşekkür ederim. Ayrıca her zamanki gibi Jeremy Maule'e de.

Anke Bernau, Sue Chaplin, Tim Derby, Chris Dixon, Olivia de Groot ve Chris Taylor'a kitabı okuyup yorum yapma noktasında cömert yardımlarını esirgemedikleri için hususi olarak teşekkür etmek istiyorum. Fran, Andy, Sharon ve James'e de diğeri uzun kitaplar arasından *Mason & Dixon*'u seçip tartıştıkları için minnettarım.

Verdikleri bilgiler ve destekleri için Jan Dixon, Rupert Gaze, Bernadette Lynch, Ben Hulme ve Don Henson'a da bir teşekkür borçluyum.

Routledge bünyesinde Philippa Grand ve Victoria Peters, Lizzie Clifford ve Liz Gooster kitabın ilk baskısı üzerinde hep birlikte çalıştı ve sonuç muhteşem oldu. Amy Welmers bu esnada vaktini esirgemeyerek gerçek anlamda yardımcı oldu. Eve Setch her zamanki gibi şahane bir editördü. Kitabın onların listesinden çıkması bir ayrıcalıktır.

Bu metnin bazı kısımlarını Keele, Hull, Cork, Lincoln, Liverpool, Manchester, Sheffield, Leeds, Lancaster, Dublin ve Swansea'daki seminer ve konferanslarda anlattım. Beni davet eden ve düşünme biçimimi gözden geçirmeme sağlayacak sorular soran herkese minnettarım. Bu kitap için yapmam gereken araştırmalara mali destek sağlayan İngiliz Akademisinin desteğine müteşekkirim. Manchester Üniversitesi çalışmamı bonkörce destekledi. Yardımları ve uzmanlıkları için Manchester John Rylands Üniversitesi, Galler Üniversitesi, Bangor, İngiliz Film Enstitüsü, Ulusal Film ve Televizyon Arşivi, İngiliz Kütüphanesi ve Manchester Merkez Kütüphanesi çalışanlarına da ayrıca teşekkür ederim.

Üçüncü Kısım'ın bölümleri "Duygusal tesir ve empati: Tarihte/tarih olarak yeniden canlandırma ve performans" (Rethinking History [Tarihi Yeniden Düşünmek], 15:4-2011, 587-99) adlı bölümün yeniden yazımıdır. Üçüncü ve Dördüncü Kısımlar'daki bölümler "Empathy and enfranchisement: popular histories" ["Empati ve hak tanıma: popüler tarihler"] (Rethinking History, 10:3 (2006), 391-413) metninde yayımlanmıştır. Dördüncü Kısım'ın bölümleri de yine "Invitation to historians" [Tarihçilere davet]" adıyla *Rethinking History* kitabında (18:4, [2014], 599-612) görünmüştür. Hepsinin yeniden yazımı da onaydan geçmiştir.

Aileme, bilhassa aramıza yeni katılanlara, şükran ve sevgilerimi gönderiyorum. Bu gece nerede olduklarını bildiğim arkadaşlarıma da yeniden teşekkür ediyorum.

ÖN SÖZ

“Bu kitabın modası geçti.” *Tarihi Tüketmek* adlı bu kitabın 2008’deki ilk baskısına bu cümleyle başlayacaktım. Zira böyle bir cümle kurmak olayların geçiciliğini göz önüne aldığımızda üstlendiğim işin mecburiyetten doğduğunu ve her şeyin inanılmaz bir hızla değiştiğini kabul etmek anlamına gelecekti. Çağdaş popüler kültürle ilgili tartışma yürütmeye çalışmanın çok çabuk gözden düştüğünü görmek zorundaydım. 2008’in başlarında kitabı bitirip gönderdiğimde o dönemler henüz çok az bilinen bir sosyal medya ağı olan Facebook’a (2004’te kuruldu) yeni katılmıştım; Twitter (2006’da kuruldu) kamunun ilgisini henüz çekmemiş veya kendi kitlesini henüz oluşturmamıştı. Dijital tarih çok ama çok hızlı hareket eder ve her türden popüler tarih çarçabuk değişir. Geçtiğimiz yıllarda kitapların yerini ufak ufak *The Tudors*, *Assassin’s Creed*, *12 Yıllık Esaret* (Steve McQueen), *Google Scholar* ve *Sosyal Ağ* (David Fincher) ile Hilary Mantel’in *Wolf Hall*’unun nevezuhur küresel popülerliği almıştır. Kitap bir açıdan da şunu der: “Popüler kültür çok hızlı değişir ve gelişir dolayısıyla ‘tarih’ de.” Hâlâ da bu iddianın arkasındadır.

Fakat umuyorum ki kitap konunun ne denli geliştiğinin farkında olsa da temel iddiaları ve metodolojik müdahalesiyle gitgide daha sağlam ya da daha ciddiyetsiz bir yere sahip olacaktır. *Tarihi Tüketmek* adlı eserimizin asıl yararının yeniliği değil de görünüşteki bu kısa ömürlü olayların ve “ana-akım” tarihçiler tarafından hesaba katılmayan şeylerin ciddi şekilde ele alınmasını sağlamak olmasını umalım. Kamusal tarihî yeniden tanımlamaya ve geçmişin popüler kültürde nasıl açığa çıktığını ortaya koymaya niyetlendim. En nihayetinde bu güncel baskıda daha yeni örneklerle ilerleyerek benzer iddialar sunma çabasındayım

ve esasında 2007-8 ve 2015'lerin ortasındaki düşünme biçimim arasında bir süreklilik var. Çalışmayı daha uluslararası bir hâle bürümeye çabaladım (tabii bu Giriş bölümünde de işaret ettiğim üzere biraz sıkıntılı bir uğraştı). Kitap boyunca yeni ve patlarca-sına çoğalan dijital tarih biçimlerinin mümkün olduğunca içinde kalmaya çalıştım.

Bu süreç bitmiş değil, bitmeyecek de. Giriş kısmında da öne sürdüğüm üzere, “tarih kopyalama”, çoklu ortam ve tarihî bağ kurulumu tüketilen bir şeye dönüştüren çok-platformlu olma durumunu anlamak için bir model inşa etmek mecburiyetindeyiz. Bir metin ya da fikir, mesela Anna Boleyn, pek çok farklı şekilde karşımıza çıkabilir: Televizyon, parodi bir Twitter hesabı, hayranların kafasından çıkan kurgular, romanlar, oyunlar, filmlerde; kısa hikâye, reklam, müze sergisi, portreler ve hatırlanmaya değer şeyler arasında; hayalet, kurulama bezi, görsel, kinaye ve stenograf olarak. Bütün bu anlamları birbirinden nasıl ayıracağımızı ya da bunu yapmaya çalışmanın bir anlamı olup olmaya-çağını kestiremiyorum fakat asıl mesele şudur: Geçmişin tüketilmesi gerçekten derin ve karmaşık bir meseledir. “Tarih” artık kapsanabilen bir olgu değildir (belki de hiçbir zaman olmamıştır zaten) ve dolayısıyla popüler kültürde “tarih” dediğimiz şeyi çalışmaya kalkışmak karşımıza çıkacak ihtimallerin çokluğunu kabul etmek demektir.

GİRİŞ

Keith Jenkins, tartışmalı kitabı *Refiguring History*'de (Tarihi Yeniden Resmetmek) profesyonel tarihçileri sanrılarının etkisi altında çalışan ve aptalca, yanlışlıklar üzerine bina edilmiş tanımlarına yapışıp kalan kimseler olarak tasvir eder. Şöyle bir soru sorar: "Tarih nedir?¹ sorusunun doğru cevabına karar verme noktasında tarih uzmanı neden bu kadar yalnız görünmektedir?" Jenkins'e göre çoğu insanın "geçmiş" in ne olduğuna ve onlar için ne anlama geldiğine dair makul bir fikri vardır. Tarihin yüksek dozda belirlenimci modellerden azade kılınması gerektiğini yazan Jenkins'e göre "geçmiş" ve "tarih" gibi kelimeleri tıpkı diğer terimler gibi *boş gösteren*² olarak algıarsak genel geçer katı tanımlamaların pençesinden kurtuluruz." Tarihçilerin geçmişe belirli "söylem becerileri"ni işe koşarak eriştiğini öne sürer fakat şunu da belirtmekten geri durmaz:

Gazeteciler, siyasetçiler, medya yorumcuları, film yapımcıları, sanatçılar "önceki şimdi"ye tarihinin "beceri ve yöntemleri"ne biraz yakından baktıktan sonra başarıyla ulaşabilir, genelde de böyle olur.³

Jenkins'e göre tarihçiler önemli gördükleri soru(n)ların peşine düşmek için bu becerileri işe koşarlar. Tarihin peşine düşen diğer sorgucular, tarihçilik olarak bilinen uzmanlığın parçası olmayanlar, "geçmiş" erişip onu kullanmak noktasında tarihçilere fark atmasalar da iyidirler. Bu insanların geçmişin icat ederek, üzerine düşünerek, akıllıca ve ilgi çekici şekillerde uydurulduğu fikrine bağlanma ve bu fikri temsil etme yolları bu alandaki maharetlerinin kanıtıdır. Ayrıca bu insanlar, *gerçek* tarihinin neredeyse toptancı yaklaşımını göz ardı ettikleri ölçüde, put kırıcıdır.

Jenkins'in tarih uzmanına saldırıları bazı temel soruları önümüze serer. Şu durumda kamuya "tarih" in ne olduğunu ve ne anlama geldiğini kim söylemektedir? Eğer "geçmiş" en nihayetinde bir boş gösterense, anlam olduğunu düşündüğümüz şeyi inşa etmenin, sürdürmenin ve tüketmenin semiyotik süreçleri nelerdir? Bu kitap, Jenkins'in tarih uzmanları ve geçmişe "ulaşan" diğerleri arasında çizildiğini düşündüğü sınırların bulanıklaştığı noktaları sorgulamaktadır; böylelikle "tarihin" ne anlama geldiğinin daha iyi kavranmasını sağlayacaktır. Tarih nasıl satılır, sunulur, aktarılır ve tecrübe edilir? Alison Landsberg'in de iddia ettiği üzere böyle bir çalışma "tarihin epistemolojik temelini yeniden düşünmek" üzere girilen geniş çaplı projelerle birleşmektedir.⁴ Elinizdeki kitap, tarihî sabit, kavranabilir ve anlaşılabilir bir şey olarak görmekten ziyade, "tarih" in birden fazla mekânda, müzelerde, televizyonda, oturma odalarında, kulüplerde ve internet üzerinden inşa edildiğini öne sürmektedir. Tarih uzmanları kendi geleneksel meşruiyetlerinin bir kısmını korumaktadır fakat yine de otoriteleri teknoloji, teori ve erişim araçlarındaki değişikliklerden ötürü aşındırılmıştır.⁵ Tarih, hikâyelerden oluşur ve popüler kültürün özgürce ödünçlediği söylem pratiklerinden müteşekkil bir yelpazesi vardır. *Tarihi Tüketmek* kitabı da bizim artık bir netice olarak gördüğümüz çeşitli harmanlara dikkatle bakmaktadır. Bu kitap tarih ve "tarihsel" in kesişimini incelemeye alır ve tarihin birden fazla "tarihsel" e yayıldığını anlatır.

Geçtiğimiz yıllarda, "tarih" ve "tarihsel" türleri katlanarak çoğaldı. Bu türler; kültürel nesneler, söylemler, ürünler ve tarihsel odak noktalarıdır. Boş zaman uğraşı olarak "tarih" diye bir pratik patlak verdi. Kültürel bir tema olarak "tarih" ise kontrolsüz ve inceliksiz bir şekilde gelişti. Onca mecranın arasında "geçmiş" bir kültür olarak inanılmaz ilginç görünmeye başladı. İngiltere, bütün bunların büyümesine kapılmış durumda; sürekli olarak geçmişin farklı biçimlerini ve farklı tarih şeritlerini okuyor, yeniden okuyor, kurguluyor ve planlıyor. Teknolojik gelişmeler, finansman değişiklikleri, kurumsal devrimler ve siyasi müdahaleler son yirmi yıldır geçmişin satılması, paketlenmesi ve sunulmasını etkilemektedir. Ludmilla Jordanova gayet ikna

edici bir dille şunu öne sürmüştür: “Kamusal tarih, akademik disiplinden farklı pek çok türden yararlanır; bu da ‘kamusal’ diye tanımladığımız tarihçilik türünün içeriğini şekillendiren bir gerçektir.”⁶ Jordanova şöyle devam eder: “Bu tarih türleri yelpazesini tanımlayabilir ve üzerine düşünebilirsek, halkların geçmişe dair algısını geliştiren bütün olgular çok daha mükemmelen kabul edilebilir.”⁷ Akademik ya da profesyonel olmayan tarih, bazen karmaşık ve dinamik bir fenomen olan “kamusal” tarih şeklinde tanımlanır. “Kamusal Tarih” yıllar içinde hem teorik hem pratik açıdan gelişim göstermiş bir disiplindir ve çeşitli metodolojileri vardır.⁸ Çoğunlukla metodolojik olarak ABD, Birleşik Krallık ve Avustralya’ya odaklanan kamusal tarih gitgide küresel ve yerel bağlamlarda teorize edilmektedir.⁹ Başlıca “kamusal tarih” çalışmaları popüler kültür temsillerinden ziyade kurumlara ve deneyime odaklanır. Bu kitap alana katkı sağlamaktadır fakat aynı zamanda alanın faaliyetini daha da genişletmek peşindedir. Kitap halkın “geçmiş algısı”na nasıl kaynak sağlandığına, bu algının nasıl desteklendiğine ve nasıl şekillendirilip ifade edildiğine eğilmektedir. “Tarih”in nasıl işlediğiyle ilgilenenlerin çeşitli popüler kültür olgularına ve araçlarına bakması gerektiğini öne sürer, bunu anlamanın başka yolu yoktur.

Bu kitap; çeşitli kültürel form ve pratikleri inceleyerek tarihin tüketilmesi hususunda nelerin değiştiğini ve bilhassa yeni teknolojilerin, farklı tecrübe ve tarihsel tartışmaların tarihin tüketilmesi, anlaşılması ve satılmasına etkilerini analiz etmektedir. Ayrıca çağdaş kültürü anlamaya ve bizim kamusalla kamusalın tarihî arasındaki ilişkiye dair anlayışımızdaki ince detayları ortaya sermeye yönelik bir bakışla tarihsel tüketimin yeni formlarını incelemektedir. Bilhassa da çevrim içi oyunlardan soy araştırmacılarının internet kullanımına değin yeni teknolojilerin tarihe erişimde nasıl bir değişikliği tetiklediğine dikkat çekmektedir. Elinizdeki çalışma uzman tarihçiler tarafından genellikle görmezden gelinen araçların tarihî nasıl sunduğuna özellikle mercek tutmaktadır. Kamusal formların tarihî ne şekilde algılandığına ve hassaten geçmişin bir metanın vasıflarını çabucak elde etme biçimlerine odaklanmaktadır. Bir toplumun kendi tarihini nasıl tükettiği çağdaş popüler kültürü, öz-temsille ilgili konuları ve

yarayışlı bir kendilik inşası yahut toplumsal inşa araçlarını anlama noktasında elzemdir. Tüketim pratikleri tarih olarak paketlenen şeyi etkiler ve geçmişin kendisini tarih içinde nasıl açığa vurduğunu tanımlamaya çabalar.

1994'te Raphael Samuel tarihçilerin dikkat kesilmesi gereken "gayriresmî tarih kaynakları" arasında televizyona "en yüksek mevkii" vermişti.¹⁰ Uzmanların, tarihin ne olduğunu gerçekten anlamak ve "toplumsal bir bilgi formu" olduğunu kavramak için tarihsel bilginin inşa edildiği, iletildiği ve sürdürüldüğü halka dönük ve alışılmadık yollara bakmaları gerektiğini ortaya koymuştur.¹¹ Samuel bu sözleri sarf ettiğinden beri, yeni palazlanan kültürel tarih pazarı, ünlü tarihçiler, tarih romanları, filmler, TV dizileri, belgeseller ve *History Channel*'ın (Tarih Kanalı) 1994'te ABD'de, 1996'da Birleşik Krallık'ta açılmasından Birinci Dünya Savaşı, Waterloo, Agincourt, Magna Karta ve Köleliğin Kaldırılması gibi büyük tarih olaylarının yıldönümlerine değin birtakım kültürel olaylar tarihî birkaç yeni kılıf altında ana-akım sisteme sokmuştur. Bazı yorumcular "retro" fikrinin çağdaş popüler kültürün yönetme biçimi olduğunu öne sürmüştür.¹² Popüler tarih türleri, beklenmedik şekilde genişleyen profilleri, benzersiz yelpaze ve erişim alanlarıyla çok yaygınlaşmıştır. Esasında "tarih" artık küreselleşmiş bir eğlence markasıdır. Sunulan ve satılan "tarihsel" türlerinin, her şeyden evvel Samuel'in bahsettiği toplumsal bilgi formunu anlamak ve böylelikle tarihin çağdaş toplumda bir varlık ve söylemler toplamı olarak nasıl işlediğini, ne manaya geldiğini, ne şekilde bir anlam ifade ettiğini, nasıl tüketildiğini anlaması ve insanların tarihî nasıl kullanabileceğini tahlil etmesi elzemdir.

Samuel'in iddiaları geçmişin toplumda onu kullananlar namına nasıl işlediğine dair bir farkındalık sunar. Aynı konuya farklı bir bakışla yaklaşan Vivian Sobchack şunları öne sürmüştür:

Popüler olanın seyircisi, olaya dâhil oldu ve tarihsel temsildeki hissesini anlayıp "yapım aşamasındaki tarihi" tanıyıp kendisini yalnızca tarihin seyircisi olarak değil aynı zamanda katılımcısı ve hâkimi olarak görmeye başladı.

Doğa, biçim, tarih anlatısı etrafındaki güncel tartışmalar artık akademik tarihçilerin, film ve edebiyat uzmanlarının alanı değil. “Tarih” kamusal sahada şu anda gerçekleşiyor; bu sahada kayıp bir nesnenin aranması yalnızca ucuz ikamelere değil aynı zamanda süreç içinde yeni bir tarih algısının ve belki de daha faal ve kendi üzerine düşünen bir tarihsel öznenin hızla gelişmesine sebep olmuştur.¹³

Bu kendinin farkında olan tarihî özne yaşıyor mu? Eğer yaşıyorsa, ne ile besleniyor, nasıl tanımlanıyor ve inşa ediliyor? Tarihsel imkânların dolaysızlığı, çokluğu ve geçmişin görülüp sunulma biçimlerine mevcut deneyimler nasıl etki eder? Bir toplum nasıl, niçin ve ne zaman “tarih”i tüketir? Tarihi bir ürün olarak düşünmenin altında ne yatar? Tarih konusunda uzman olmayan medya (TV, diziler, filmler, sosyal medya, internet) kültürel hafızanın inşa edilmesini nasıl etkiler ve destekler? Kurgulanmış tarih, kültürel üretim olarak geçmiş, popüler tahayyüle nasıl tesir eder? Samuel’in televizyonu öncelmesi dijitalleşme, veri akışı, sosyal medya ve özelleştirilmiş durumdaki TV programlarının ortaya çıkışıyla kısa sürede köhneyecekmiş gibi görünmektedir. Bu teknolojiler popüler algıyı ve tarihin anlaşılmasını ne şekilde değiştirebilir? İletişim alanındaki bu gelişmeleri göz önüne aldığımızda, tarihin anlaşılma şeklini denetlememiz mümkün müdür?

Bu kitap, bu gibi çeşitli sorulara cevap verme çabası olarak ortaya çıkmıştır ve Birleşik Krallık’ta tarihle olan popüler etkileşimin son yıllarda harika değişimler yaşamış olduğu, bunun da akademik tarihçiler tarafından genellikle denetlenmediği şeklinde bir algıdan yola çıkar. Erişim yollarında tarih dizilerinden yeni vesayet pratiklerine oradan popüler tarih kitaplarına ve internete değin her mecraya yansıyan temel bir değişiklik oldu; bu da görünen o ki bireyin tarih uzmanına kavramsal ve maddi olarak galebe çalmasına ve “geçmiş”le daha doğrudan irtibat kurar gibi görünmesine imkân tanıdı. Tarih aynı zamanda kültürel, toplumsal ve ekonomik bir tema ve tür olarak varlığını gitgide hissettirmektedir. Yapımcı, küratör, romancı, bilgisayar oyunu tasarımcısı ve tiyatro oyunu yazarlarının önceden hesapladığı, ele aldığı ve tedarik ettiği tarihsel tahayyül katmerli, yaygın,

karmaşık ve istikrarsızdı. Tarih, ulus olmak, nostalji, meta, aydınlanma ve bilgiyle ilişkiliydi fakat aynı zamanda kişisel şahitlik, tecrübe ve keşifle de ilintiliydi. Tarih; şıpın işi ertelenen, mesafeli bir söylemdi. Aynı zamanda bireyin kelimenin gerçek manasıyla zaman zaman elinde tutabildiği, kendi meşrebince değiştirebildiği yahut pek çok farklı araç içinde tecrübe edebildiği bir şeydi. Samuel yaptığı gibi meydan okumaya ve popüler kültür içinde erişilebilecek “gayriresmî” tarihlere bakmaya çabaladım. Çalışma sürecimde popüler kültür ve çağdaş tarihteki “tarihsel”in çoklu, çoğalış duran istikrarsız yapısı aşikâr hâle geldi. Tarihten yararlanan söylemlerin çeşitliliği; soruşturmaların karmaşıklığı, tarihe verilen cevaplar ve biçimsel, teknolojik ve türe özgü sistemlerin çatırdaması dinamik ve büyük ölçüde önemli bir olguya katkı sağlamaktadır. Dolayısıyla bu kitap, “tarihsel” olanın temsil pratiklerine dair önemli ve karmaşık bir kültürel toplamın parçası olduğuna işaret etmektedir.

Bu kitabın ilk baskısını 2008’de yazdığımdan bu yana “pop” tarihle ve geçmişin kültürde kendini nasıl gösterdiğiyle ilgili harika işler yapıldı.¹⁴ “Popüler” olgusu daha incelikli şekillerde tanımlanmaya başlandı. Tarihin filmlerde, dizilerde, tiyatrodan, oyunlarda ve diğer mecralardaki gösterimlerine duyulan ilgi epey arttı. Çok ihtiyaç duyulan gelişme hissini verebilmek için alandaki çalışmalar önceki yüzyıllara yöneldi.¹⁵ Metinlerin yazıldıktan sonra başka formlarda hayat bulması, uyarılma ve iletim konularında bilhassa da Orta Çağ ve yeni Viktoryen söylemlerle ilişkili olarak çok fazla çalışma vardır.¹⁶ Esas değişiklik tarih yazımı odaklı bakışın tarihsel olanın çeşitli boyutlarının tarihin ne olduğu ve nasıl işlediğiyle ilgili daha geniş bir kavrayışa nasıl tesir ettiğini düşünmeye evrilmesiydi. Alison Landsberg tarihsel “ürünlere” bir tür “tarihsel” çalışma yapmak olarak bakmaya başlamıştır. Kendisi Robert Rosenstone’un öncü çalışmasından iktibasla popüler filmlerin “tarihsel bilgi üretimi için büyük potansiyel taşıyan araçlar olduğunu” iddia eder.¹⁷ Bunun anlamı film metinlerinin esasında tarihsel tahayyüle hem övülecek hem de araştırılacak bir şeyler katabileceğidir. Landsberg “kurgu” vs. tarihsel olgu şeklindeki “ikili karşıtlık” eleştirisinin ötesine geçmiş bir avuç teorisyenden biridir ve popüler tarih türlerinin

esasinda insanlarin geçmişle ilgili düşünme ve geçmişi anlama yollarını ne şekilde etkileyebileceğini kavramaya çalışmaktadır. Rosenstone'un temel kitabı *History on Film/ Film on History* (Film zerine Tarih/Tarih zerine Film) şunu ileri sürer:

Tarih filmi dediğimiz şey yalnızca geleneksel "tarih"e meydan okumaz aynı zamanda bir tür sıfır zemine, geçmişi gerçekten bilemeyeceğimiz ve geçmişle sürekli olarak oynayabileceğimiz, onu yeniden yapılandıracağımız ve geride bıraktığı izlerden anlam çıkarmaya uğraştığımıza dair bir hisse dönmemize yardımcı olur.¹⁸

Rosenstone'a göre, filmlerle tarih çalışması yapılabilir. Sine- ma, "tarih"in kendi başına var olmadığını görmenin kültürel olarak inşa edilmiş yollarından ve geçmişle ilişkimize dair daha saf bir anlayış getirme çabasının ve aynı zamanda geçmişin yokluğuna dair anlayış üzerine bina edilen gelecek için bir şeyler yapmanın aralarındanıdır. Eğer filmlerin, dizilerin, belgesellerin, kurmacanın, oyunların, hobilerin ve benzerlerinin tarih tahayyülüne katkısı olduğunu kabul edersek (geçmişi düşünmemizi ve geçmişten öğrenmemizi sağlarlar), dahası tarihyazımıyla ilgili tahayyülü de mümkün kıldıklarını da kavransak ("tarihin" kendini nasıl inşa ettiğine dair anlayışa katkıda bulunurlar), kendi ağdaş kültürel tarihsellik anlayışımıza doğru uzun bir yol kat etmiş oluruz. "Kullanım", alım, metalaştırma ve tüketim gibi mefhumları da işin içine katarak söyleyecek olursak bu kitap popüler kültürün geçmişi yorumlama yollarını ve bunun sonuçlarını göstermeye çabalamaktadır.

Yukarıda bahsedilen çalışmalara rağmen, popüler kültürde geçmişle iletişim kurmanın yeni yollarına dair alt anlamların yine de boyly boyunca araştırılması gerekmektedir. *Tarihi Tüketmek* adlı bu çalışma ağdaş dönemdeki geçmişin pek çok farklı veçhesinin ciddi şekilde üzerinde durarak bunu düzeltmeye çabalar. Durum hâlâ şudur: Tarihin rolü ve doğasıyla ilgili teorik tartışmalarda, kamusal tarihçinin tarih analizleri ve popüler araçların tarihsel anlayış üzerindeki tesiri kenara itilmiştir. Popüler kültürde tarihyazımı tartışmalarının mahiyeti genellikle "tarihin" itibarının azaldığından sızlanmak şeklindeyir.

Tarihçiler her ne kadar televizyon dizileri ve filmlerle ilgili git-tikçe daha rahat tavırlara bürünselere de bu böyledir.¹⁹ Şüphesiz ki filmler, TV programları (diziler ve belgeseller), reklamlar hat-ta porno aracılığıyla tarih satmak için üretilmiş çeşitli sektörler yapay ürün yaratma işine girmişlerdir. Bu girişim tarihsel öte-kiliği tespit etmekle olduğu kadar ertelemekle de ilgilidir. Tam aksine, ister yeniden canlandırma ister interaktif sergi isterse de somut arşiv malzemeleri (dijitalleştirilmiş ve sanal olanlar da da-hil) olsun tarihe erişme imkânlarının çokluğu, türlerin birbirine doğru geçmesi ve harmanlanması, tıpkı Samuel'in iddia ettiği üzere, bizi şunu gösterir: Tarih; toplumsal ve kültürel olarak inşa edilip tüketilen bir varlıktır, kendi içinde farklılık ve aynılığı bir arada tutma, ötekiliği ve aşinalığı temsil etme, bireye geçmişten uzaklığını hatırlatma ve bu esnada şimdiye kadar olduğundan daha karmaşık bir şekilde bu farklılık üzerinden kendisini anla-masını sağlama kapasitesine sahiptir.

Patrick Joyce "Tarih bir meta değildir." şeklinde bir iddia atar ortaya ve tarihçilerin "büyük sermaye piyasasının gücüne karşı" sağlam durmak zorunda olduklarını söyler.²⁰ Bu incelikli anali-ziyle aslında şunu demektedir: Eleştirel tarih içinde "bugünün gücünün eleştirisi"ni de barındırır ki bu da çağdaş popüler para-digmalara meydan okur.²¹ Akademik tarih "tarihsel bilince sahip bir kamu yaratmaya" yardımcı olur. Şu hâlde bu kamunun tüke-tici toplumun tehditlerinden korunmasına da yardımcı olmalı-dır.²² Bu kitap, Joyce'un endişelerine iki şekilde cevap verir. İlkin; tarih, tarihçilerin eylemlerinden bağımsız olarak metalaştırıl-maktadır (yahut belli metalaştırılma türlerinin rabita noktasında işler) ve çağdaş toplumda popüler geçmişle ilişkilenme biçimle-riyle ortaya çıkan iletişim ve tüketim süreçlerini anlamak bize bu olguyla ilgili daha incelikli bir algıya mâl olacaktır. Eğer tarihçi kamunun tarihsel bilincini korumak istiyorsa, öncelikle bu gru-bun nasıl bilgilendirildiğini anlamalıdır.²³ İkinci olarak burada taslak hâlinde sunulan pratiklerin ve formların çoğunda ihtilaf ve ihtimaller için bir alan, daha geniş sistemin altını oymaya yö-nelik bir öznel nitelik vardır. Popüler kültür sürekli müsabaka hâlinde ve gelişim durumundadır; tarihselin temsili de bu ge-lişimin parçasıdır. Tarih mirasını tüketme akımı pekâlâ sorunlu

olabilir; yıkıcı bir potansiyeli de yok değildir fakat bu tarihsel ürünler içlerinde bir başka potansiyel de barındırırlar. Bu potansiyel, alışılmışın tersini okumak veya benlik algısıyla toplumsal bilgiyi kavramsallaştırmanın yeni yollarını tanıtmaktır: Bu şekilde karşı koymak ve muhabelet etmek açısından da değerli olabilirler.²⁴ Şu durumda elinizdeki kitap halkçı bir tarih yazımını duyurmaktan ziyade anlatır ve gösterir; bu esnada çağdaş ve kültürel-tarihsel pratiklerin incelenmesinin elzem olduğunu da vurgular. Ayrıca, tarihin sunulup ilişki kurulduğu yolları daha ileri şekilde incelemeye yönelik bir gündem belirler.

Ludmilla Jordanova'nın "kamusal tarih"i yalnızca "popülerleşme, eğlence veya propaganda" olarak görüp gözden düşürecek kimseler için pek fazla vakti yoktur ve "Akademik tarih, medya, müze benzeri kurumlar ve popüler kültürdeki tutarlı konumları geliştirmemiz gerekir" şeklindeki iddiası takipçilerine daha geniş bir bağlam sunar.²⁵ Robert Rosenstone "Tarihçiler kendi (geçmişin kalıntıları) anlamlarını bizim kültürümüze aktarmalarının yegâne yolundan sakınmalıdır (...) Bu, insanlığın geçmişini konuşmak, göstermek, sunmak ve hikâyelerden anlam çıkarmak için gereken diğer yollara gözümüzü ve hayal gücümüzü açmak için gereken bir çağrıdır." der.²⁶ Benim yaklaşımının yeniliği yalnızca tarihçiler tarafından düşünülmemiş malzemelerin keşfi ve araştırılmasından değil aynı zamanda çeşitli disiplinlerden uzmanların tarihin popüler kültürle ilişkilendirme yollarına dair *sentezlenmiş* bir inceleme yapması yönündeki talebinden kaynaklanır. John Corner, David Cannadine'in *History and the Media* (Tarih ve Medya) adlı derlemesini ele alan inceleme yazısında "Popüler aracılığıyla gelen tarihin bütünlüğüne dair yüksek düzeyde kaygılanan ve dolayısıyla böyle bir çalışmanın 'tehlikeli' yahut 'kolayına' müsamaha gösterilemez." olduğunu düşünen tarihçilere değinmiştir.²⁷ Corner şunu anlatmak istiyordu: "Geniş bir disiplin yelpazesinden çeşitli uzmanların, medyanın teşhirinin dangalaklığından rutin olarak şikâyet etmekten se popüler tarihin popüler kültürde nasıl konumlandığına ve medyanın buna şu an nasıl kaynak sağladığına bakması gerekmektedir."²⁸ Bilhassa uzmanların yeni medya formlarının tarihin popüler sunumunu ve geleneksel belgesel tarzını ne şekilde

etkilediğini düşünmesini önermiştir. Tarihçilerin yavaş yavaş kendilerine göre dışarıda kalan tarih yazımlarıyla ilgili çok sorunlarının kalmadığı açık olsa da hâlâ Corner'ın "Tarihselin gündeliğin içerisine tam manasıyla uzanmasının ve bu durumun yarattığı karmaşanın" keşfi olarak adlandırdığı şeyden yoksunuz.²⁹

1998'de Roy Rosenzweig ve David Thelen, tarihin ABD vatandaşlarının günlük hayatlarını nasıl etkilediğini görmek için bir tür etnografik test yaptı.³⁰ Esas bulgusu "normal" ABD'lilerin akademik tarih tarafından genellikle ertelendiği idi; tarihin kendi hayatlarında yaygın olduğunu hâlâ hissediyorlardı fakat onlara aktarılan büyük bir anlatıdan ziyade kişisel ya da ilk elden bir hikâyeyi tercih ederlerdi. Rosenzweig ve Thelen bu projelerini gerekçelendirme aşamasında şunu ileri sürmüştür: "Seçkinlerin içerik ve pratiklerinin ötesine geçecek bir tarih yaratmaya yardımcı olmak için, geçmişin onlara ne önem arz ettiğini hatta önem arz edip arz etmediğini söyleyecek daha farklı kulvarlardan insanları da duymamız gerekir."³¹ Bu kitap çeşitli algı modelleriyle iştigal etse de, analiz edilen malzeme yelpazesi ve kapsamından ötürü belirsiz terimlerden daha fazlasını işe koşarak tarih kullanıcısının deneyimlerini tanımlamaya uğraşsa da, ruh aynı ruhtur: Geçmişin, toplumda ve kültürde tarihinin nadiren kavradığı şekillerde işlediğini göstermeyi arzular ve akademiyle ilgisi olmayan alıcıların geçmişi anlama ve geçmişle ilişkilendirme şekillerinin bizim tahayyül ettiğimizden çok daha karmaşık olduğu iddiasındadır.

Şu durumda tarihin kendini popüler kültürde açığa vurma biçimleri tarih uzmanlarını zorlamaktadır; zira bu çokluğu kucaklamak için ihtilafli bir tarihyazımı sunmaktadırlar. Burada ele alınan olgular bize tarih bilgisiyle kurulan muhtemel ilişkiler ve bu bilgiye verilen değerle ilgili epey bir şey söyler. Bu olgular çeşitli geçmiş biçimlerinin çeşitli deneyimler sunduğunu gösterir fakat aynı zamanda tarihsel söylemi okuma ve karşılık verme noktasında derin bir düşünce de getirirler. Çağdaş kültürel ve toplumsal arayüzün karmaşasını ne kadar yansıtırsa yansıtın, popüler tarih biçimleri standartlaşan tarihî tümleşik bir ürün olarak temsil etmezler. Tarihi okumak içgörüye dolayısıyla da kültürü bir bütün olarak çalışmaya fırsat verir.

İçinde bulunduğumuz ânda tarih üzerine düşünürken akılda tutmak gereken esas noktalardan biri tarihin genişleyen yerel, ulusal, uluslararası, küresel ve kozmopolit söylemlerle nasıl bağ kurduğudur. Bu kitap üzerine çalışırken popüler tarih metinlerini ulusal yalıtım içinde düşünmenin çok zor olduğu ve bunun hiçbir amaca hizmet etmediği aşikâr hâle geldi. Filmlerin, TV dizilerinin, oyunların ve müzelerin varolduğu bağlamları düşünmek şarttır. Bu kitap İngiliz popüler tarih söylemine (bu İngiliz dediğimiz kavram şu an farklı açılardan baskı altındadır) odaklanırken, diğer tarihsel kültürleri işe koşmak ve aynı zamanda pratikle kıyaslamak gibi bir görevi de yerine getirmektedir. Popüler tarih gerektiği gibi teorize edilmemiştir fakat burada iş başında olan şey çoğu zaman ABD, Avrupa ve Avustralya'dan uzmanların yazılarında karşımıza çıkar. Bütün tarihsel tecrübelerin dünyanın her yerinde benzer olduğunu, "popüler", "kamusal" ve "tarih" gibi kavramların taşınabilir ve küreselin de ötesinde olduğunu farz ederken dikkat etmemiz gerekiyor.³² Zira böyle olmadıkları açıktır. "Tarihin" kültürleri aşan ve çağdaş kültür adını verdiğimiz bu bilgi akışında nasıl işlediğini anlamamız lazım.³³ Burada ele alınan metinlerin çoğu denizaşırı pazarlarda geliştirilmektedir. Filmlerden (bilhassa baskın dil İngilizcede yapılmış filmlerden) ve oyunlardan soykütük veya dijital araştırma gibi sınır ötesi pratiklere değin diğer türler de doğal olarak ulus-aşırıdır. Metinlerin bazıları "uluslararası" eğlence araçları olarak algılanır; ya tarihî görmezden gelmekte (The Tudors) veya savaş sonrası dönemi temsil ederken tarihsel hegemoni cinsinden bir şey yaratmaya çalışmaktadır (Mad Men). Pekin'de *Downton Abbey* izlemek ne demektir? Brisbane'de *The Kindly Ones* okumak, Santiago'da *Assasin's Creed* oynamak ne anlama gelir? Mumbai'da İrlanda nüfus verilerine bakmak da ne ola? Bu kitap bu sorulara cevap veremez; bunların sorulması yahut sorulmaması için sağlam bir zemin temin etmeye uğraşır. Popüler kültürdeki tarihî ciddiye alarak nasıl tuhaf şekillerde işlediğini ve ne gibi tuhaf anafor ve akıntılarla yönlendirildiğini anlamaya başlayabiliriz. Geçmişin nasıl birden fazla şekilde kavramsallaştırıldığı, kullanıldığı, sorgulandığı, tahayyül edildiği ve anlaşıldığını düşünmeye başlayabiliriz.

Bu metin yelpazesinin ortaya koyduğu üzere, “tarihsel” türler yelpazesi çok sayıda unsuru ve değeri içinde barındırır. Şunu da itiraf edeyim: Bu kitabı yazarken malzeme yelpazesinin genişliği ve karmaşası gözümü korkuttu. Tarihsel metinleri niyet, alıcı, pazarlama ve tema açısından nasıl *The Imitation Game* (Morten Tyldum, 2014), *Ripper Street* (BBC1, 2012-) Sarah Water’ın *The Paying Guests* [Pansiyonerler] romanı ve Hilary Mantel’in fantastik kısa hikâyesi “The Assassination of Margaret Thatcher” [Margaret Thatcher Suikastı] eserleri kadar birbirinden ayrı düşmüş bir mantıkla açıklayabiliriz? Popüler tarih kitaplarının bereketli karmaşasını nasıl denetleriz? Birleşik Krallık, Avustralya ve ABD’deki Anlgofon alıcıların ve bu ülkelerdeki farklı cinsiyet, ırk ve sınıftan alıcının geçmişle ilişkisini nasıl düşünebiliriz? Burada ele alınan başlıkların çoğu kitap uzunluğunda çalışmalara hatta bir kariyere mâl olacak kadar detaylı araştırmalara el verir niteliktedir.

Tarihi Tüketmek, kapsamına rağmen ve bu kapsamın bir sonucu olarak bu çalışmanın hiçbir şekilde yorucu olmadığı ikazıyla, Corner ve Jordanova’nın birden fazla tür analizini bir araya getirmenin elzem olduğu fikrinden ilerlemeye çalışmaktadır. Kitabı yazma sürecim beni böylesi geniş ve çok boyutlu bir yaklaşımın önemine ikna etti. İşaretlerin birden fazla değere sahip olması ve tarihsel türlerin çeşitli pratiklere gömülü olması bana tesir etti. Pek çok tarihsel metnin tek bir durum etrafında tahakkuk eden birden fazla melez söylem anlamına gelen “historioglossia”nın parçası olarak tarif edilebileceğini keşfettim.³⁴ Tarihsel olanın tek kültür içerisinde aynı anda işe koşulabilecek birden fazla anlamı vardır; bu kitap da bunların izini sürmeye çabalamaktadır. Türler arası incelemenin bir sonucu olarak, çağdaş kültürel irtibat ve tüketim biçimlerinin karmaşa ve geniş yelpazesine dair farkındalığım gitgide arttı. Kişinin çağdaş kültür aracılığıyla bir “tarih” şeridini izleyebileceği ve toplumun tüketim pratiklerini daha derin bir bakışla ve yeni olarak gösterebilecek bir algı kazandım. Burada esas nokta tarihsel olanın yelpazesidir: Uzman tarihçilerin gereken derinliğe inerek geçmişin kültürde nasıl açığa çıktığını soruşturması elzemdir; böylelikle bu kitabın kapsamı işin ölçeğini de ortaya serer. Dememiz o ki *Tarihi Tüketmek*

“tarihi kopyalamak” olarak tabir edilebilecek, anlamın çokluğu ve verimliliğiyle akan durumu tarif etmeye çalışmaktadır. Bu tüketim biçimleri muazzam ölçüde çeşitlidir ve pek çok tutarsızlığı barındıracak denli karmaşıktır. Günün akışı içinde sıradan bir kullanıcı geçmişle mimari anlamda, televizyon programları, sanat eserleri, kurgular, oyunlar, dergi ve reklamlar üzerinden bağ kurabilir. Bütün bu pratikler her birey için tarihsel anlam ve deneyimlere dair bir rabıta noktası tesis eder: Bunu tarih hassasiyeti ve tarihsel tahayyül olarak tabir edebiliriz. Bu farklı formların ve söylemlerin karşılaştırmalı şekilde incelenmesi önemlidir zira çağdaş toplumun geçmişle nasıl ilişkilendiği ve onu nasıl tükettiğine dair yolların çokluğu ve çeşitliliğine dair ufak da olsa bir kavrayış kazandırır. Bu kitapta daha önce nadiren derinlemesine düşünülmüş ve bilhassa soy araştırması, yeniden canlandırma, bilgisayar oyunları ve internetle ilgili medya, formlar ve pratiklerle uğraştım. Ayrıca, alışıldık anlatı ve biçimler bu olgularla bir arada düşünüldüğünde taze bir bakış ve incelikli bir kavrayış kazanıyor.

Tarihi Tüketmek adlı kitabımı tarihsel olanın temel veçhelerini inceleyen altı bağlantılı fakat farklı kısma ayırdım: Popüler tarihçi, dijital tarih, tarihî canlandırmak ve oynamak, televizyondaki tarih, kültürel tür olarak “tarihsel” ve maddi tarihler. Hepsi birlikte düşünüldüğünde çağdaş kültür ve bilgi formlarına dair detaylı ve güçlü bir okuma sunuyorlar. Bu bölümler bize verimli bir çeşitliliğin, karmaşık anlamların, bunlarla örtüşen semiyolojinin ve çağdaş tarihsel ilişkilene ve tüketim biçimlerinin birbiriyle nasıl kaynaştığını göstermektedir.

Son Notlar

- 1 K. Jenkins, *Refiguring History*, London and New York: Routledge, 2003, s. 38. Ayrıca bkz. A. Munslow'ın çalışmalarına bakınız. *The Future of History*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. "Tarih" ve "Teori"ye dair kapsamlı bir bakış için, bkz. L. Jordanova, "What's in a name? Historians and theory", *English Historical Review*, 126:523 (2011), 1456-77.
- 2 Jenkins, *Refiguring History*, s. 35.
- 3 Age., s. 39, 38. Buna dair izah için, bkz. B. Southgate, *History Meets Fiction*, Harlow: Pearson, 2009.
- 4 A. Landsberg, *Engaging the Past*, New York, NY: Columbia University Press, 2015, s. 11.
- 5 Bu noktada bkz. H. White, "Afterword: manifesto time", K. Jenkins, S. Morgan ve A. Munslow (ed.), *Manifestos for History*, London and New York: Routledge, 2007, s. 220-32.
- 6 L. Jordanova, *History in Practice*, London: Arnold, 2000, s. 153.
- 7 Age., s. 153.
- 8 "Kamusal tarih"e dair enine boyuna tartışmalar için, bkz. H. Kean and P. Martin, *The Public History Reader*, London and New York: Routledge 2013, H. Kean, P. Martin and S. J. Morgan (ed.), *Seeing History: Public History in Britain Now*, London: Francis and Taylor, 2000 ve Jordanova, *History in Practice*, s. 126-49. Alanın durumuna dair düzenli tartışmalar için *The Public Historian* adlı dergiye bakın.
- 9 Serge Noiret ve Thomas Cauvin arasındaki tartışma için bkz: <http://public.historyweekly.oldenbourg-verlag.de/2-2014-34/internationalizing-public-history/>. Noiret ve Cauvin Uluslararası Kamusal Tarih Federasyonu üyesidir; bu federasyon 2010'da kurulan ABD Ulusal Kamusal Tarih Konseyinin şubesidir.
- 10 R. Samuel, *Theatres of Memory*, London: Verso, 1994, s. 13.
- 11 Age., s. 8.
- 12 S. Reynolds, *Retromania*, London: Faber & Faber, 2011. Ayrıca bkz. M. Fisher, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Alresford, Hants: Zero Books, 2014.

- 13 V. Sobchack, "History happens", V. Sobchack (ed.), *The Persistence of History*, New York and London: Routledge, 1996, s. 1–16 (s. 7).
- 14 Hâlihazırda bahsedilenlere ek olarak bkz. M. L. Davies, *Historics*, London and New York: Routledge, 2006; *Imprisoned by History*, London and New York: Routledge, 2010; E. Bell and A. Gray (ed.), *Televising History*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010; A. McFie (ed.), *The Fiction of History*, London and New York: Routledge, 2015; B. Körte and S. Paletschek (ed.), *Popular History 1800–1900–2000*, Bielefeld: Transcript, 2012; R. Schneider, *Performing Remains*, London and New York: Routledge, 2011 ve *Theatre and History*, London and New York: Routledge, 2014; J. Kalela, *Making History*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011; R. A. Rosenstone and C. Parvulescu (ed.), *A Companion to the Historical Film*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2013; M. Hughes-Warrington, *History Goes to the Movies*, London and New York: Routledge, 2006; M. W. Kapell ve A. B. R. Elliott (ed.), *Playing with the Past: Digital Games and the Simulation of History*, London: Bloomsbury, 2013; T. Cauvin, *Public History: A Handbook of Practice*, London and New York: Routledge, 2016; D. Dean's *The Companion to Public History*, Wiley-Blackwell tarafından 2016'da yayımlanacaktır.
- 15 S. Paletschek (ed.), *Popular Historiographies in the 19th and 20th Centuries*, Oxford and New York: Berghahn Books, 2011; B. Melman, *The Culture of History: English Uses of the Past 1800–1953*, Oxford: Oxford University Press, 2006; D. Cannadine, *Making History Now and Then*, Basingstoke: Palgrave, 2008; T. C. String and M. Bull (ed.), *Tudorism: Historical Imagination and the Appropriation of the Sixteenth Century*, Oxford: Oxford University Press, 2011.
- 16 L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York and London: Routledge, 2006; K. Mitchell, *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction*, Basingstoke: Palgrave, 2010; D. Matthews, *Medievalism: A Critical History*, Oxford: Boydell and Brewer, 2015.
- 17 Landsberg, *Engaging with the Past*, s. 27. Ben de geçmişin "duygusal yakınlığa" dönüşün bir parçasıyım, J. de Groot, *Remaking History*, London and New York: Routledge, 2015.
- 18 R. Rosenstone, *History on Film / Film on History*, London: Pearson, 2006, s. 164.
- 19 Tarihin popüler olanla nasıl ilişki kurulabileceği üzerine makaleler şu çalışmada toplandı: B. Taithe & P. Ramos Pinto, *The Impact of History*, London & New York: Routledge, 2015. Bkz. P. Joyce, "The gift of the past: towards a critical history", Jenkins, Morgan ve Munslow, *Manifestos for History*, s. 88–97. Karşı-miras iddiaları genellikle 1980'lerden gelir ve şu kaynaklarda görülebilir: D. Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985; D. Brett, *The Construction of Heritage*, Cork: Cork University

- Press, 1996; P. Wright, *On Living in an Old Country*, London: Verso, 1985; P. J. Fowler, *The Past in Contemporary Society*, London ve New York: Routledge, 1992; R. Hewison, *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*, Londra: Methuen, 1987.
- 20 Joyce, *The Gift of The Past*, s. 97.
- 21 Age.
- 22 Age., s. 96.
- 23 Mesela tarihsel televizyon ve film bağlamlarının tam teşekküllü üretimi ve algılanmasına yönelik hamleler için bkz. A. Gray and E. Bell, *History on Television*, London & New York: Routledge, 2013 ve C. Monk, *Heritage Film Audiences*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.
- 24 John Fiske bu kültürel ürün potansiyeline dair algıyı ifade eder: "Eğer belirli bir meta popüler kültürün parçası kılınacaksa ya direnç için imkânlar sunar yahut da hileli kullanımlar ve okumalar; bu imkânlar kabul edilmelidir. Bunları üretimi finansal meta üreticilerinin kontrolünün ötesindedir; daha ziyade kültür ekonomisinde bu metayı kullananların popüler anlamda yaratacılığında durur", *The Commodities of Culture*, M. J. Lee (ed.), *The Consumer Society Reader*, Oxford: Blackwell, 2000, 282–8 (s. 288).
- 25 Jordanova, *History in Practice*, s. 149. Bu da William D. Rubinstein'in "amatör" tarih çeşitlemelerine dair tartışmasında yankı bulur: "Hakkında pek az şey bildiği geniş dünyayla tanışmanın tarih uzmanına zararı dokunmaz", *History and "Amateur" History*, P. Lambert ve P. Schofield, (ed.), *Making History*, London and New York: Routledge, 2004, s. 269–80 (s. 280). Popüler kültürün tarihçi için kullanımlarının tarihyazımına dönük tartışması için aynı ciltteki bir diğer metne bkz. G. Williams, *Popular Culture and The Historians*, s. 257–69.
- 26 R. Rosenstone, *Space For The Bird To Fly*, Jenkins, Morgan and Munslow, *Manifestos for History*, s. 11–18 (s. 18).
- 27 J. Corner, *Backward Looks: Mediating The Past*, *Media, Culture & Society*, 28:3 (2006), 466–72 (466). İncelenmekte olan kitap tarih ve belgesel üzerine yararlı bir kaynaktır: D. Cannadine (ed.), *History in the Media*, Basingstoke: Palgrave, 2004.
- 28 Corner, *Backward Looks*, a. 470.
- 29 age., p. 470. Mesela bu konuyla ilgili bir özel baskıya bkz. *Rethinking History on historical novels ve Southgate, History Meets Fiction*.
- 30 R. Rosenzweig and D. Thelen, *The Presence of the Past*, New York: Columbia University Press, 1998.
- 31 "Introduction" to *The Presence of the Past*: <http://chnm.gmu.edu/survey/intro.html> [Erişim tarihi: 6 Aralık 2007]. Ulusal düzeyde 1453 kişiye ulaştırdıkları anket şuradadır: <http://chnm.gmu.edu/survey/question.html>.

- 32 Bkz. L. Bond and J. Rapson (ed.), *The Transcultural Turn: Interrogating Memory Between and Beyond Borders*, Berlin and Boston: Walter de Gruyter, 2014 ve J. de Groot (ed.), *Public and Popular History*, London and New York: Routledge, 2013.
- 33 Bkz. R. Crownshaw (ed.), *Transcultural Memory*, London and New York: Routledge, 2013.
- 34 Çokdillilik ilk kez Mikhail Bakhtin tarafından teorize edilmiştir. Bkz. M. Holquist (ed.), C. Emerson ve M. Holquist (çev.), *The Dialogic Imagination*, Austin, TX: University of Texas Press, 1981.

BİRİNCİ KISIM

Popüler Tarihçi

Önümüzdeki üç bölüm kamusal alandaki, sivil hayattaki ve kültürel yaşamdaki tarihçi figürünü ele alır; bu sayede “geçmiş”in anlaşılması, geçmişle ilişki kurulması ve geçmişin tüketimi inşasına ne tür faktörlerin katkı sağladığını kavramaya girişir. Bu bölüm bir bütün olarak tarihçinin kültürdeki konumu ve temsilini analiz eder; böylelikle tarihin çeşitli “kullanımları”nı kavramsallaştırır. Ludmilla Jordanova bize şunu hatırlatır: “Geçmiş özünde açık uçludur; geçmişe dair anlatılar da kamunun malıdır ve sayısız farklı kullanıma açıktır. Bunu anlamak tarihçilerin kendi faaliyetlerini daha geniş bir bakışla görmesine ve tarihî işe koşma noktasında daha geniş çaplı sorular sormasına yardımcı olur.”¹ “Tarihçi”nin kendisini nasıl ifade ettiğini anlamak geçmişin ne şekilde tüketildiği üzerine düşünmesini sağlar ve mevzu bahis “daha geniş perspektif”i de geliştirir. Benzer şekilde John Tosh da popüler kültürün “geçmiş yalnızca kendi hilafına tesadüfi şekilde anlamakla ilgili” olduğunu iddia eder. Şu durumda bu anlayışın nasıl işlediğini görmek için tarihçinin ne şekilde kavramsallaştırılıp tahayyül edildiği üzerine düşünmemiz gerekir.²

Hem uygulamaları hem de temsilleri açısından medya tarihçisi dediğimiz figür bize çağdaş özne kavrayışlarıyla ilgili ne söyleyebilir? Birinci Bölüm “ünlü” tarihçinin tesir ve önemini ele almaktadır. “Ünlü” dediğimiz olgu, kültür tarihinden televizyon sunucularına “ünlü” tarihçinin tesir ve önemine dair şerhlerle analiz edilmektedir. Piyasa, üretim ayağı ve izleycinin talepleri “kamusal” tarihçinin çalışmalarını da etkiler. Kamusal tarihçi, konunun karmaşasını nasıl sunar, belirlediği farkı nasıl satar? Simon Schama, Mary Beard, Bettany Hughes ve Dan Snow’un

konumu tarih üzerindeki otoriter duruşlarını ne şekilde etkiler? Popülist olsa da ünlü tarihçi “hakikat”i sunma ve hakikate sahip çıkma ya da onu denetlemekle ilgilenmektedir. Ünlü tarihçinin tarih belgesiyle nerede kesiştiğini anlamak önemlidir, zira bu yeni tarih anlayışlarının konumunu kavramaya yarar. Tarihçiler bir nesil önce E.P. Thompson, A.J.P. Taylor ve Christopher Hill’i hatırlatırcasına otorite ve etki figürleri hâline gelmişlerdir; tabii bu tuttuğunu ünlü yapmaya çalışan çağda pek çok yeni durum olduğunu da unutmayalım.³ Ulusal çapta ün kazanmış tarihçiler akademik arenadan soyutlanmış ve kültürü yorumlamaya başlamıştır. Linda Colley ulusal gazetelerde siyasi köşe yazarı yazmaktadır, Tristram Hunt İşçi Partisi milletvekilidir, David Starke’i sık sık *Question Time* ve *Jamie’s Dream School* programlarında görebilirsiniz; Richard Holmes BBC1’in The Big Read adlı programında oyları analiz etmektedir. Okuyacağınız bölüm de kamusal alandaki tarih figürünün yeni bağlamlarını ele almaktadır. Bu bağlamlar arasında ünlü olmak, kültürel temsil, akademik uzmanın otoritesinin aşınması da vardır. Bunlar incelendikten sonra son yılların en ünlü ya da en ünsüz “kamusal” tarihçisi David Irving soruşturulacaktır.

Üniversitede çalışan tarih uzmanının kamusal alanda boy gösteren tarihçiyle ilişkisi üzerinde kısaca duralım. Esasında akademinin şah damarlarından olan bu mesleğin uzmanlarının ünlüleştirilmesi, profesörlerden “yıldız” yaratılması ve durumla ilişkili olarak metalaşmanın gittikçe artması, üniversitelerin gitgide ticarileşmesinin doğrudan sonucu olarak eleştirilmektedir.⁴ “Akademik sermaye” ve daha geniş anlamda “kültürel sermaye” arasındaki ilişki karmaşıktır fakat bu ilişkiyi kuran kendi pazar paylarını ve rekabetçiliklerini artırmayı hedefleyen girişimci üniversitelerdir. Beşeri bilimlerin “değeri” ile ilgili süregiden bir tartışmada tarihçi figürünün eşsiz bir konumu vardır.⁵ Profesyonel tarihçiler akademi ve kamusal alan arasındaki yarığı kapatmaya uğraşıp duruyorlar. Bunu da Birleşik Krallık’ın araştırmanın “etkisi”ne yönelik arzusu sayesinde dağıttığı fonlar aracılığıyla yahut tarihsel kurmaca ve erişilebilir tarih anlatıları yazmanın popülerliğine katkısını görerek yapıyorlar.⁶ Bununla beraber akademik tarihçilerin çoğu tarihin akademi ve popüler

mecralar arasındaki salınımı ilgili endişelerini korumaktadır.⁷ Yakın zamanlarda, Keith Joseph çok fazla genç tarihçinin üniversiteden el etek çektilirip “çok-satan tarihsel bir iş üretmesi” yönünde ayartıldığına dair alenen yakınmıştır.⁸

Joe Moran’ın da işaret ettiği üzere, yıldız akademisyenler eskiden üniversite mahfilleri dışında çok az bilinirdi. Fakat şimdilerde ilim irfan sahiplerinden oluşan bu çepere daha fazla insan nüfuz ediyor ve bir bölümü yahut üniversitenin marka tanınırlığını şişirmek için yüksek ödenekler veriliyor. Pek çok eleştirmenin yahut kamusal görünürlüğe sahip kültür figürünün aksine, bu kitapta yer alan neredeyse bütün “kamusal” görünürlüğe sahip tarihçiler bir üniversitede çalışıyor. Bu da akademik ruhsat için yine de tarihçinin sunduklarının meşrulaştırılması gerektiğini göstermektedir. Dahası bu durum ünlü tarihçi modelinin pek fazla bağlama da uymadığını ortaya koymaktadır: Tarihçiler esasen çalışmalarıyla ün kazanırlar; şöhret sonradan gelir. Şöhretin şöhreti çektiği bir toplumda, tarihçinin de kamunun zihninde kendi varlığını onaylamak için göstereceği malzemeler vardır elbette.⁹

Okuyacağınız bölümler, Ludmilla Jordanova’nın “tarihsel tür” fikrini geliştirmektedir. Bunu da metinsel bir form olarak “tarih”in nasıl satıldığını temelde kitapları ve dergileri inceleyerek ve elbette “tarihsel tür”ün dinamizmi ve karmaşasına gereken özel ilgiyi göstererek yapmaktadır. Bu bölümler tarihî yayınları ele alır, tarihsel bir yapıt olarak kanıtın nasıl alımlandığına ve hatırlatıcı metinlerin konumuna ilişkin sorular sorar. Bu bölümler aynı zamanda okurun erişebildiği, siyasi günlüklerde bulunan ve birinci ağızdan anlatılan olaylardan tutun da tarihî biyografilere kadar çeşitli popüler tarihî yazım çeşitlerine değin uzanır. Popüler tarih yazarlarının nasıl inşa edildiği Richard Holmes vakasına bakılarak irdelenmiştir. Bu kısmın tezi şudur: Kamusal kültürel tahayyülde birden fazla tarih “tür”ü vardır; bu türlerin sunulma, servis edilme biçimleri gitgide artmakta ve sürekli olarak gelişmektedir. Bu kamusal dışavurumlardaki tarih inanılmaz ölçüde dinamiktir. Bu kısım da tarihin karmaşık makyajını anlamak ve kısmen haritalamak işine girişmektedir. Aynı zamanda, tarihçinin konumu ve temsiline dair daha geniş

soruları ortaya koymak üzere tarihçilerin film, roman ve oyun gibi kurmaca işlerdeki tesir ve önemini analiz ederek sonlanmaktadır.

I. KAMUSAL TARİHÇİ, KAMUDA TARİHÇİ

“Yeni Bahçe İşleri” ve Reklamcı Tarihçi

Kamunun gözünde tarihçilerin nasıl görüldüğü yeni bir mesele değil. A.J.P. Taylor’ın ikonik televizyon dizisi 1984’e kadar oynadı, Robert Kee’nin şu önemli şovu *Ireland – A Television History* [İrlanda-Bir Televizyon Tarihi] (1980) tüm dünyada gösterildi; Norman Stone Margaret Thatcher’ın danışmanıydı; 1980’lerde E.P. Thompson Nükleer Silahsızlanma Kampanyası’nın (CND) yeniden canlanmasına yardım etmişti.¹⁰ Gelin görün ki 1990’ların sonlarıyla birlikte “tarih” her geçen gün medya kültürünün bir parçası hâline geliyor, anlatılar ve şahsiyetlerle o denli meşgul oluyordu ki gerçeklerle bağını koparmaya başlamıştı.¹¹ Simon Schama’nın belgesel dizisi *Simon Schama’s A History of Britain* (BBC1, 2000, 2001) tarihî televizyon programcılığının standart bir parçası olmaktan çıkarıp medya fenomeni hâline getirdi; bu program tarihçiyi benzersiz bir şekilde kamusal figüre dönüştürmüştü.¹² Dizi çok büyük bir izleyici kitlesine kavuştu ve ulus olmak ve hatırlamakla ilgili çok geniş bir tartışmanın fitilini ateşledi. Bu dönemde tarih okullarda popüler bir konu değildi ve üniversitede tarih bölümüne başvurular düşüşteydi. Schama’nın programının reytingleri ve uyandırdığı etki bağlamında elde ettiği büyük başarı ve David Starkey, Tristram Hunt ve Niall Ferguson’u anımsatan yüksek profille birlikte, tarih “yeni rock n roll”, “yeni mutfak sanatları” ve “yeni bahçe işleri” olarak tabir ediliyordu.¹³ Son iki tabir tarihin hayat tarzı programlarına ve boş zaman aktivitelerinin dünyasına girişinden bahsederken, ilki bu fenomeni moda hâline getirmeye çalışan yapımcılara

işaret etmektedir. Her ibare, geçmişin halkın tahayyülünde bir anda ve şaşırtıcı biçimde yaygınlaşmasına atıftır; aynı zamanda belgesel ve realite tarih şovlarının pıtrak gibi patlayıp mantar gibi çoğalmasına ve bunlarla ilgili olarak bir ara yatışacağına dair en ufak bir alamet göremeyeceğimiz soy araştırmaları patlamasına tepkidir. 21. yüzyılın ilk dönemlerindeki bu olayların artçı şokları hâlâ hissedilmektedir; kamudaki tarihçi gitgide daha tanıdık bir sima olmakta ve daha karmaşık temalara başvurma zorunluluğu baş göstermektedir.

Bu tasvirler tarihî aynı zamanda bireyselleştirilmiş yahut şahsiyet/sunucu liderliğinde televizyon söylemlerine sokar; bunun örnekleri Schama ve Starkey'in kendi yazdıkları tarihî itibari olarak sahiplenmesinde ve Ferguson'un imparatorluğa dair ilk mülahazalarda kendi ailesini ele alışında açıkça görülür.¹⁴ Tarih, profesyonel bir meşgaleden ziyade boş zaman değerlendirme söylemlerinin parçası hâline gelmiştir; tarihî sunanlar ise belli başlı şahsiyetler ve ünlülerdir.¹⁵ Tarihe duyulan ilgi patlaması sonucunda, işin içindeki tarihçiler televizyon yüzü, medya figürü ve kültür bekçisinin harmanına dönüşmüşlerdir.¹⁶ Kendi disiplin ve akademik kökenlerinden soyutlanmışlar, karmaşık ve oldukça sorunlu toplumsal ve kültürel matrislerin içine sokulmuşlardır. Çağdaş kamusal entelektüel figür, pek çoğu denetlenmeyen ve belli dolayimlardan geçmiş kültürel söylemlerden oluşan bir toplamın parçasıdır artık.¹⁷

Simon Schama'nın tarzı, direkt konuşma biçimi ve resmiyet dışı kıyafetleri televizyonda boy gösteren bir tarihçinin standart imajının altını oyacak şekilde tasarlanmıştır. Schama, tarih uğraşını bir şekilde *seksi* hâle getirmiştir; tarihle uğraşmayı keskin düşüncelerin ve arşivde geçirilen zaman dolayısıyla (dizide kütüphaneler pek gösterilmez) fiziksel bir keşfin birleşimi olarak ele almıştır. Halkın tahayyülüne ve popüler kültüre 1980'lerdeki halkçı ve kamusal tarihçilerin algılayamayacağı şekilde girmiştir. Benzer şekilde ünlenmiş bir diğer tarihçi de, televizyona çıkmadan önce saygın bir kariyer peşinde olmasına rağmen kamunun gözünde ününü tarih dışında bir alanda kazanmış olan David Starkey'dir. Starkey'in 1992'te Radio 4'te yayın yapmaya başlayan *The Moral Maze* programındaki sevimsiz ve saldırgan

görünümü *Daily Mail*'i kendisinin "İngiltere'nin en kaba adamı" olup olmadığını sormaya sevk etmiştir. Bununla birlikte o da "Nüktedan Starkey" olarak adlandırdığı kamusal imgeyi yaratan makaleleri yazmaya girişmiştir.¹⁸ Kuşkusuz Starkey'in kendi uzmanlığı dışında da bir profili vardı; bunun sonucu olarak da Channel 4 için belgeseller yapmaya başladı. Bu programların başarısı 2002'de Channel 4'u kendisini geniş ölçekte reklamı yapılan "altın kelepçeler" anlaşmasıyla bağlamaya sevk etti. Starkey'in tarihçi olarak cazibesi ve yıldız aurası vardı; dolayısıyla verdiği görüntü bu denli yüksek profile sahip biriyle çelişiyordu (Hakkında yazılan standart makaleler "The importance of being insolent" [Cüretkar olmanın önemi] ve "The apoplectic academic" [Sinir sahibi akademisyen] olarak özetlenebilir). Jamie Oliver'ın *Jamie's Dream School* (Channel 4, 2011) adlı programında tarih hocası olarak arz-ı endam etmiştir; öğretmekle ilgili bu tuhaf ütopik tecrübe Starkey açısından epey kötü olmuştur fakat işin içine ünlüler girdiğinde yaşanacaklara dair her türlü ihtimalle yönelik gittikçe artan dikkati de gözler önüne sermiştir.

Starkey ayrıca alenen eşcinsel, sağcı ve popülist bir tarihçidir. Bütün bunlara rağmen tarihçilerle ilgili gladyatör soyundan, Oxford ve Cambridge karışımı, küçümseyici, takım elbise ve gözlükten şaşmayan gibi pek çok kültürel klişenin içini doldurur gibi görünür fakat bir o kadar da put kırıcıdır (kraliçeyi "kültürsüz" olmakla suçlar ve mesela Josef Goebbels ile aynı kefeye koyar).¹⁹ Çatışmadan ve sorgulamaktan kaçmayan İngiliz entelektüelleri çizgisindedir. Benzer şekilde Simon Schama'nın da bir marka tanınırlığı vardır ve geçimini sağladığı iş haricinde bir kamusal profile de sahiptir. BBC ile yaptığı 3 milyon sterlinlik özel kontratı herkese açık şekilde tartışılmış ve Starkey'in 2 milyon sterlinlik kontratıyla kıyaslanmıştır. Bir sunucuyu kanala bağlamak üzere böyle büyük paraların döndüğü anlaşmalar yapmak için söz konusu kişinin Michael Parkinson yahut Terry Wogan gibi esaslı ünlü figürler olması beklenir fakat söz konusu anlaşmalar İngiliz popüler kültüründeki bu iki tarihçinin nitelikleri ve kendine özgülüklerine dair ileri kanıtlarıdır.

2004'te Schama *Historians of Genius* programına başladı; bu program Macaulay, Gibbon ve Carlyle'nin tarihyazımına dair

iddialarıyla ilgiliydi. Çalışmaları Samuel West gibi tanınmış aktörlerce okunuyor ve klasik belgeler, görüntüler ve başka payan-dalarla destekleniyordu.²⁰ *Historians of Genius* her figürün elde ettiği başarıları ve getirdiği yenilikleri kutluyor; çalışmalarında bir tür aşkınlık olduğunu öne sürüyordu. Programın teklifi tarih-çilerin kendilerini belgesel çalışmasına değer görmesi gerektiği yönündeydi. Sonrasında, 2004 itibariyle, tarihçinin halkın tahay-yülündeki imajı dönüştü; artık televizyon programları gerçek-lerden uzaklaşıp bizzat uygulayıcılara odaklanabilirdi. Bu prog-ram, ana-akımdan uzak bir kanal olan BBC4’da yayınlanan ufak bir diziydi fakat tarihyazımının belgesellere girmesi öğreticidir. Bu noktada tarihçi bağımsız bir varlıktır; bir bilim insanı yahut mucit kadar tanıtılmaya değerdir. Dizinin merkezinde tarihçinin başardığı ya da yarattığı şeyden ziyade fikirleri ve tarzları vardı. Çekimler belirli bir kitaba ve anlatı zincirine odaklanmaktaydı (Fransız Devrimi yahut Monmouth İsyanı gibi). Fakat bu serinin polemik değeri de vardı ve Schama da bunu çağdaş akademik yazıma saldırmak için kullandı. Dizi tarihçiyi bir dahi, büyük yazar gibi, toplumsal ve kültürel öneme sahip ve geniş kitlelere ulaşan bir figür olarak sunuyordu. Schama’nın tarihçiyi yeniden önemli ve “maceraperest” kılma yönündeki aleni arzusu popü-ler tarihçinin tarzıyla akademik tarihçinin yöntemlerini açık bir şekilde zıtlıyordu. Akademik tarihçi kendini sakınır fakat her açıdan satan reformist populist tarihçiyle kıyaslandığında halkla temasını kaybetmiştir.

Bu ünlü figürlerin ana-akım medyada ne denli popüler ol-duğu ve ne kadar tesir ettiği yine medyadaki temsillerinden anlaşılabilir. Halkla ilişkilere odaklanan komedi dizisi *Absolute Power*’ın (BBC1, 2003) açılış bölümünde baş gösteren hovarda tarihçi Nigel Harting, Schama ve Starkey arasında bir geçişti.²¹ Schama, *Dead Ringers* (BBC1 2002-) şovu piyasada çok tutuldu. Mesela kısa güldürü şeklindeki “Yet Another History Program-me” *A History of Britain*’i hicveder; bunu sunucunun aşıkâr şekil-de kısa üslubunu yererek ve *A History of Britain*’in sembolik im-geleri kendi klişe diyaloglarının izahı için dönüştürmesiyle alay ederek yapar. Bu kısa güldürü Schama’nın sahip olduğu kültürel etkinin de işaretidir; kişiliği ve görsel tarzı espriye müstahaktır

ve bir skeci sürdürmeye yetecek kadar da tanınmaktadır. *Dead Ringers* da Schama'nın özgün konuşma tarzına ışık tutmuştur. Bu program, Schama'nın tarih sunumuna yeni bir şeyler getirdiğini öne sürer ve aynı zamanda yeni program sunma tarzıyla ilişkili olarak kişilik kültürünün de altını çizer. Birey de bilgi kadar önemlidir; Starkey ve Schama'nın tarzı öylesine özgündür ki neredeyse bir markaya eş değerdir. Dahası, tarihçi de kültürel bir figürdür ve tıpkı politikacılar ve diğer kamusal figürler kadar hicvedilmeye değerdir.

Schama ve Starkey televizyon programlarına giren tarih anlatılarının daha önce eşine rastlanmamış şekilde ana akımlaşmasına imkân tanıdı. Bu insanlar programlardaki patlamanın ve kendi dizisini yapan tarihçi "şahsiyet"lerdeki artışın sebebiydi. Televizyon tarihçisi olarak sundukları örnek norm hâline gelmiş (bkz. 10. Bölüm) ve peşinden çeşitli kanallar için esaslı program ve diziler yapan Mary Beard, Bettany Hughes, Lucy Worsley ve Amanda Vickery'i getirmiştir. Schama'nın saf eğlence sahasına girişini kopyalayan Mary Beard televizyon eleştirmeni A.A. Gill tarafından görüntüsü konusunda epeyce ağır eleştirilmiş, aynı zamanda herkesin çok iyi bildiği üzere Twitter'da epey trollenmiştir.²²

"Kamusal" tarihçiye dair bu ikinci çevrim içi izhar önemlidir, zira tarihçi "şahsiyetler" kendilerini televizyon kadar sosyal medyayı da kullanarak tesis ederler. Twitter tarihçilere bilhassa "şahsiyet" ve profesyonel kimliğin birleşimi olan melez bir kamusal "marka" yaratma yolu açmıştır. Bir taraftar topluluğu inşa etmek ve çevrim içi bir persona yaratmak tarihçinin kamusal hayata ve tahayyüle yeni bir giriş yapmasına imkân tanır. Beard'ın örneğinden de anlayacağımız üzere kadın tarihçilere gelen tepkiler, bilhassa da sosyal medyadan verilenler, her daim çok sorunludur. Kadın tarihçiler, çevrim içi saldırıların ve basından gelen eleştirilerin kurbanıyken erkek meslektaşları bunlardan rahatlıkla kaçabilmektedir. Bizzat Starkey "epeyce güzel" olduğunu iddia ettiği kadın sunucuların ne gibi erdemlere sahip olduğuyla ilgili kamusal bir tartışmaya girmiştir.²³ Kamusal kadın tarihçi kendi mesleki personasını ifade eden kurumsal ve kültürel cinsiyetçiliğe karşı mücadele ederek iş yapmaktadır. Zaman



ŞEKİL 1.1 Lucy Worsley, Kensington Sarayı, Londra, 14 Nisan 2010.

©Tony Buckingham/REX

zaman bu açıdan bir başkaldırı yaşanabilir elbette (bu tarihçiler geçmiş üzerine çalışmayı köhnemiş akademinin kontrolünden kurtarmışlardır) fakat genelde çoğu kadın tarihçinin teminatı hâlâ görünüşü ve kıyafetleridir.²⁴

Bu çok-yönlü yeni dalga televizyon tarihçilerinin başlıca örneklerinden biri Lucy Worsley'dir; kendisi Schama'nın ilgi çekici entelektüel niteliklerini interaktif bir kılıkla süsleme derdindedir (Şekil 1.1). Worsley'in programları iç mekânlara, sansasyona, bedene, mobilyaya ve yemeğe bakar. Worsley; mutlulukla belli başlı kostümler giymek ve çeşitli görevler üstlenmek suretiyle yeniden canlandırma faaliyetine girer ("bir şeyleri yeniden yaratırken pek çok şey öğrenebilirsiniz").²⁵ Kendisi *Strictly Come Dancing*'in (BBC1, 2004-) jüri üyelerinden Len Goodman ile birlikte *Dancing Cheek to Cheek* (BBC4, 2014) adlı dans tarihî programını sunmuştu. Bu programda kapı bekçiliği görevini yürüten tarihçi ve Schama'yla Starkey'in daha geleneksel yaklaşımlarının ötesine geçecek şekilde bedeniyle geçmişi yeniden canlandıran ve bu geçmişle bağ kuran katılımcı tarihçi arasındaki sınırı bulanıklaştırır. Yaptığı iş yerli, içeride ve toplumsal olanla çok ilgilidir; bundan ötürü de büyük tarih rüzgârlarıyla olayların bireylerin hayatı üzerindeki etkisiyle olduğu kadar ilişkilenemeyen yeni dalga televizyon tarihçilerinin temsilcisidir. Worsley, *The Telegraph*'ta bir köşe elde edebilecek kadar ünlü bir figürdür fakat entelektüel tarafıyla popülist tarafını dengelemesi gerekmektedir.²⁶ O da daha yeni tarih sunucuları da kendilerinden önceki figürlere yöneltilen eleştirilerden bir şeyler öğrenmişlerdir. Şovlar daha interaktif ve daha karmaşık bir içeriğe kavuşmuş, daha az müdahaleye maruz kalmışlardır; ayrıca siyasi ve ulusal meselelerden farklı olarak toplumsal tarih, cinsiyet tarihi, maddi tarih ve sömürgecilik sonrası tarih çalışmaktadırlar.

Dolayısıyla bütün bu popüler tarihçiler kültürel ve iktisadi yollarla inşa edilmiş beşeri birer metadır ve bu yüzden meslekleriyle olduğu kadar kazandıkları şöhretle de ünlüdürler. Bu figürler koca bir ünlü kültürünün kıyısında dırlar; her biri bir "şahsiyet" olduğundan ötürü her ne kadar şöhreti üreten ve belli bir dolayımından geçmiş kültürel hattın alenen parçası olsalar da, çoğu kamusal tarihçiyi ünlü diye tanımlamak esasen zordur.

Bu insanlar; kültürel hayat, siyaset ve eğlenceden oluşan daha geniş bir süreğin parçası hâline gelmişlerdir. Bir tür kamusal rol benimsemiş, kendi uzmanlıkları dışındaki meselelerde de yorum yapar olmuşlardır. Bu şekilde kendi kurumsal köklerinden soyutlanan, birtakım “tarihî” esintiler yahut eğip bükmelerle köşe yazan tarihçiler arasında milletvekili Tristram Hunt (Observer), Linda Coller (Guardian), Niall Ferguson (LA Times), Hywel Williams (Guardian) ve Max Hastings (Daily Mail) vardır; başka pek çok tarihçi de zaman zaman makaleler yazmaktadır. Bilhassa Ferguson münakaşa peşindedir ve köşe yazıları tarihten siyaset ve ekonomiye bilhassa ABD dış politikasına kadar uzanmaktadır (her ne kadar kendisi bunu yapan ilk muhafazakar tarihçi olmasa ve Norman Stone’la birlikte ürettikleri sağcı görüşler 1987-1992 arasında *Sunday Times*’ta epeyce yer bulmuş olsa da). Ferguson ekonomi tarihçisi (*The Ascent of Money*, 2008) ve siyaset yorumcusu rolleri arasındaki sınırları 2008’deki küresel mali kriz tartışmalarına katkıları ve Nobel ödüllü Paul Krugman’la yürüttüğü kamusal tartışmalarla bulanıklaşmıştır.²⁷ Benzer şekilde Amanda Foreman da 2014’te *Wall Street Journal* tarafından düzenli olarak belli dönemler arasında temel kıyaslamalar yapmak üzere “Tarihsel Konuşuyoruz” adlı bir köşe yazmak üzere işe alınmıştır. Tarihçilerin bu mecralara dâhil olması büyük kültürel sermayenin sahipleri oldukları algısını pekiştirir ve toplumun bekçileri gibi bir rolü benimsemelerini sağlar. Belli konulardaki bilgi ve içgörülerini onlara önemli ve etkili görüşler üretme kabiliyeti verir. Gazetenin ve çevrim içi haber kültürünün bu şekilde parçası olmak tarihçileri kendi kurumsal kökenlerinden uzaklaştırıp akademiden ziyade belirli metinlerle ilişkili medya figürleri olmalarını sağlar. Kamusal siyasi hayatın figürleri, eleştirmen oldukları kadar yorumcudurlar ve ulusal tartışmaları şekillendirip yönlendirirler. Ayrıca siyasi tartışmalara doğrudan girerler; Michael Gove’un 2013 Ulusal Müfredat planlarına (aşağıda tartışılmaktadır) tepkileri yahut Avrupa karşıtı baskı grubu “İngiltere için Tarihçiler”in 2015’teki formasyonu bunun örnekleridir.²⁸

Simon Schama bu işin büyük kısmını öngörmüştü. Kendisinin *A History of Britain* programı pek çok açıdan “bizim hikâyeye” mizi açıklamaya çalışırken bir de üstüne ulusal liderliğe

soyunmuştu. Schama tarihî ulusal kimlik ve siyasi faillik algısına giden kapının anahtarı olarak görüyordu. Programı, insanın kanunı kaynatacak şu sözlerle bitiriyordu:

Tarih, nostaljiyle karıştırılmamalıdır. Tarih, ölüleri geri getirmek için değil yaşayanlara ilham vermek için yazılır. Kültürel kan dolaşımımız, kim olduğumuzun sırrıdır. Bize geçmişten onur duysak dahi artık onu bir köşeye bırakmamızı, ağıt yakılması gerekenin ardından ağıt yakmamızı, kutlanması gerekeni kutlamamızı söyler. En nihayetinde tarihten vatanseverlik devşirmeyi Churchill yahut Orwell'in bu kadar önemseyeceğini sanmıyorum. Esasında ben de pek önemsemiyorum.²⁹

Bu ulus olmayı kutsayan ve kolaylaştıran, dinamik, sorgulayıcı, öğretici tarih anlayışı tarihçiyi bu malzemeleri kamuya açıklama sürecine bir şekilde dâhil olan; nostaljiye değil faal, tarihten mülhem bir yurttaşlık algısına yol açan biri olarak tasvir eder. Tarihçinin bu modelde açık bir kamusal rolü vardır fakat medya odakları tarafından çerçevelendirilmiş değildir; tarihçinin burada açık bir toplumsal görevde liderliği ele alması gerekmektedir. Akademisyen tarihçiler, televizyon tarihinin ulusallıkla ilgili akademinin sorunlu addettiği daha büyük vatandaşlık meselelerine hitap ediyor gibi görüldüğüne dair tedirginliklerini ifade etmişlerdir; kamusal tarihçinin teleolojik, açıklayıcı ve pozitivist bir cazibesi vardır (Schama'nın bizim ulusal hikâyemizi *A History of Britain*'de anlatma çabaları Galleri ve İskoçları dışarda bıraktığı için çok eleştirilmişti).

Tarihe duyulan bu popülist ilginin ve akabinde yüklenen sivil ve ulusal anlamın önemli etkilerinden biri benzersiz bir programda bulunur. 2005'te BBC'de yayınlanan amiral haber programı *Newsnight* Greg Neale'i (BBC Tarih'in editörü) mukim tarihçi olarak atadı, çağdaş olaylarla ilgili yorum yapan ve tarihsel bir bakış kazandıran filmler yapması için işe aldı. Mesele 2005 senesinin Nisan ayında düşük katılım oranı yahut yeni medyanın etkisi gibi konuların yalnızca bugünün meselesi olmadığını göstermek üzere geçmiş seçimlerle ilgili filmler yaptı; aynı yılın Ocak ayında tarihteki felaketlerin psikolojik etkisiyle

ilgili bildirimleri bilhassa Asya'daki tsunamiye odaklanan özel bir programı beraberinde getirmişti. Tarihsel nispiliği bu şekilde kullanmak genellikle olayların daha önce hiç yaşanmadığını pozitivist bir dille duymuş olan haber izleyicisi açısından yararlı bir düzeltme oldu; ayrıca şu an ve o an arasında akıcı bir dinamik ortaya koyan çağdaş dünyaya ilişkin bir düşünme yoludur bu. Bu tarihsel perspektif filmlerde de kullanılır ki devletlerin ve kültürel mitlerin modernleşme ve ilerlemedeki rolü azımsansın ve olayların daha geniş sebepleri gösterilsin. Neale kendi çalışmasına, bilhassa Irak'ta o dönemde devam eden durum ve tarihsel kıyaslamaların (mesela Saddam ve Hitler'i karşılaştırmak) bu eylemleri haklılaştırmak üzere bayağı biçimde işe koşulması bağlamında, tarihin kullanımıyla ilişkin yorumlar kattı. Neale'in bu şekilde işe alınması kamusal bağlamlarda tarihçiliğin arttığını ve tarihsel ile siyasi olan arasındaki sınırın bulanıklaştığını göstermekteydi.

Kamusal Hayatta Tarih: Gove ve Putin

Tarihin uluslar için ne kadar önemli olduğunu anlamamızın bir yolu da bu ulusların tarihî öğretme şeklidir (Birleşik Krallık Ulusal Müfredatı'nda olduğu gibi, aşağıdaki tartışmaya bakınız). Tarihin "ulusal" hayat için siyasi önemi ve kimlikle ilgili sohbetlerin ayrılmaz parçası oluşu yıllardır tartışılmaktadır. Bilhassa tarihin öğretilme şekli ve ne öğretildiği konusunda sık sık ihtilaf yaşanmıştır.³⁰ 2013'te İngiliz Eğitim Bakanı Michael Gove tarih anlatılarına ve İngiliz tarihine vurgu yaparak yeni bir Ulusal Müfredat'ı duyurdu. İngiliz ulusal kimliğinin ortaokuldaki tarih konuları arasında pek yer almamasına dair bir süre şikayet edip durdu. Bu konudaki görüşlerinin neticesi de müfredatı elden geçirmesi için 2011'de Simon Schama'yı atamak oldu. Bakan'ın görüşleri şu şekildeydi:

Çocuklar benim bildiğim en ilham verici hikâyelerden biri olan Birleşik Krallığımızın tarihiyle ilgili bir şey bilmeden büyüyorlar. Tarihimiz öyle bir tarihtir ki içinde hem onur hem utanç barındırır fakat geçmişteki mücadeleleri tam manasıyla anlamadığımız sürece bugünkü özgürlüğümüze

gereken değeri veremeyeceğiz. Tarihe şimdiki yaklaşımımız çocuklarımızı adamızın hikâyesini duyma fırsatından alıkoymaktadır. Çocuklara ilkokulda çeşitli konuları öğretiyorlar, ortaokulda VIII. Henry'den girip Hitler'den çıkıyorlar. Pek çoğu 14 yaşına geldiğinde artık tarihle ilgilenmez oluyor fakat bilmiyorlar ki geçmişimizin yaşayan tarafları birbiriyle bağlantılı bir anlatı sunuyor. Pekala, geçmişimizi bu şekilde çöpe atmaya son vermenin zamanı geldi artık.³¹

Schama bütün bu yazılanlarla hemfikirdi, iddiası da şu yöndeydi: “Bu, kültür ve eğitim açısından yeni bir keşif anının temsilidir. Ortak hikâyemize dair bu yenilenmiş algı olmaksızın, bu sürekli kendini kutladığın değil kendinle tartıştığın algı olmaksızın, daha zayıf ve sönük bir İngiltere oluruz.”³² Bu düşünceler hem onun işinin hem de yukarıda yer verdiğimiz *A History of Britain* gündeminin yansımasıydı. Niall Ferguson da yardımcı olmak için işe dâhil edilmişti; bu da mevcut figürlerin Birleşik Krallık'taki tarih bilgisi açısından süregiden önemini daha fazla işmar ediyordu. Gove'un 2013'teki nihai planları mevcut koşulların çeşitliliğiyle büyük ölçüde kesişiyor; dikkati dünya tarihinden İngiliz ulusal tarihine, toplumsaldan siyasi meselelere kaydırıyordu. Artık kronoloji, kilit figürler ve olgular vurgulanıyordu.

Tarihçilerden gelen cevap, okul eğitiminin tarihî anlamak ve tarihle ilgili farkındalığa kavuşmak açısından ne kadar önemli görüldüğünün göstergesiydi. Tarih Derneği ve Kraliyet Tarih Birliği gibi kurumlar reformlara karşı çıkıyor, bu reformların çok dar bir yere odaklandığından ve modern tarihyazımı fikirlerine yeterince ilgi duyulmadığından bahsediyorlardı. Richard J. Evans'ın iddiaları şu yöndeydi: “Bütün bunların temelinde ulusal kimliği neyin kurduğuna veya kurması gerektiğine dair fikirlerdeki ayrılık yatmaktadır.”³³ Bu değişiklik “bunaltıcı şekilde dar” olarak tanımlanıyordu. Projeden uzaklaşan Schama ise bunu “aşağılayıcı ve sinir bozucu” aynı zamanda “ukala ve ütopyacı” olarak adlandırıyordu.³⁴ David Starkey ve Niall Ferguson reformlara saldıranların kendini beğenmişliğiyle alay etmiştir fakat ortaya çıkan bu tantana esasen eleştirildi. Asıl ulaşılmaması

gerekenin Eğitim Bakanlığındaki uzmanların desteği olduğu şu sözlerle belirtiliyordu: “Tarih müfredatına yaklaşımımız ülkenin en önde gelen tarihçilerinin bir kısmı tarafından desteklenmektedir.”³⁵ Değişikliğin gerekli olduğuna dair bir kabul vardı fakat öne sürülen iddialar süreçten ziyade politik detaylara odaklanıyordu. Bu isyanın sonucunda, yapılan teklifler sertçe geri çekildi ve radikal değişiklikler de çok büyük ölçüde geri alındı.

Gove’un hamlesi, profesyonel tarihçilerin neyin öğretmeye değer olduğunu belirlemesinin bir anlamı olmadığını gösteriyordu; bu noktada hepsi es geçilmişti. Gove bunun yerine ünlü tarihçileri kullanmıştı (ve onları büyük ölçüde de görmezden gelmişti). Bu akademisyen ve uzmanların tekerine çomak sokma çabası tarih eğitime pedagojik yaklaşımların gerçek epistemolojik sonuçları olduğuna dair farkındalıkla birlikte bu eğitimin ideolojik önemine dair net bir kavrayışın mevcudiyetini de ortaya seriyordu. Bu münakaşa tarihin nasıl işlediğine ve nasıl öğretildiğine dair ulusal bir tartışmanın önemine işaret etmekte ve okuldaki kurucu tarih tecrübesini üzerine düşünüldüğünü de göstermekteydi. Kendisi tarih eğitiminin önemli olduğunu öne sürüyordu fakat tarihçilerle gerçek anlamda işi yoktu (çeşitli eğitimli toplulukların bu konudaki şikayetlerini barındıran açık bir mektubun işaret ettiği üzere).³⁶ Gove, akademisyen tarihçilerin yerine, Terry Deary’nin *Horrible Histories* (Bkz. Bölüm 2) çalışmasını “Okullarda 17. yüzyıl gibi ihmal edilen tarihsel dönemlere ilgi oluşturmaya çalışan kullanışlı bir araç” olarak övmüştür.³⁷ Gove, profesyonel olmayan bir tarih kaynağını genel kavrayışı değiştirmenin önemli bir aracı olarak iktibas etmiştir; bu metnin dikkati başka bilme türlerine kaydıran bir “kamusal” tarih metnidir. Söz konusu metin şunu gösterir: Eğitim politikasının kalbinde tarihin niçin önemli olduğu, öğrenci üzerindeki etkisi ve ulusal kimliği geliştirmedeki rolüne ilişkin hem tarihyazımını hem de ideolojiyi alakadar eden bir tartışma vardır. *Independent*’e gönderilen açık mektubun iddiasına göre “Hükümetin tarih öğretimine tavrı partizan siyasi görüşlerin dengesiz şekilde şişirilmesinden destek almaktadır.”³⁸ Bu durum, siyasetçilerin kendi fikirlerine güven duyulması ve tanınırlık sağlamak için ünlü tarihçi figürlerden yararlanmaya çalıştığını göstermektedir.

Ayrıca tarihçilerin okuldaki müfredatın oluşumuna aracılık etme ve bu içeriği denetlemedeki rolüyle ilgili bir tartışma da mevcuttur.

Kamunun tarih kavrayışını denetlemek üzere benzer siyasi hamleler dünyanın her yerinde yapılmıştır. Bunların en aşikârı da 2013’de Rusya başkanı Vladimir Putin’in ülke çapında okullarda kullanılacak tarih kitaplarının standartlaştığını duyurmasıydı. Belli bir ulusalcı tarih anlayışının dayatması gibi görünen bu açıklama uluslararası arenada epey eleştirildi.³⁹ Lennart Samuelson’un iddia ettiği üzere, Batı’nın Rusya’daki tarih öğretimi anlayışına duyduğu bu ilgi sansasyoneldi ve Putin’in hamlesi gibi “skandal niteliğindeki” olaylara duyulan ilgiyle körükleniyordu.⁴⁰ Rusya’da şeffaflık politikası sonrası öğretim materyalleri karmaşık ve problematik bir gelişim izlemiştir. Fakat çeşitli alanlardan uzmanlar Rus kimliğine dair bu yeni algıyı kontrol etme noktasında televizyon ve diğer kültürel formların önemi-ne işaret etmiştir.⁴¹ Belirli tarihsel anlatıları, yaklaşımları ve yöntemleri yüceltme hamlesi şüphesiz ki ulusal kimlik oluşturmada tarih öğretiminin önemine dair endişe ve kavrayışın göstergesidir. Tarih öğretimi tarih tahayyülünü şekillendirir ve kaynağını oluşturur; bunu yaparken de belli bir duyarlılık ve epistemolojik olarak şekillendirilmiş bir kimlik yaratır.

Tarih, Tarihçiler, Tarihyazımı ve Ünlüler: *Great Britons*

Bilinen televizyon belgeselleri sembolik bir lider olarak akademik bir figüre yaslanmaktadır; bu belgesel dizileri tarih programlarının az bir kısmını oluşturur. Tarih temalı programlar tarihçiyi tamamen dışarıda bırakır ve uzmanlardan alınan tavsiye doğrultusunda iyi tanınan bir figür tarafından sunulur veya anlatı hâline getirilirler. Fakat ünlü dediğimiz kişi genellikle kafası çalışan yahut kamunun gözünde ağırbaşlılıkla, (*Seven Ages of Britain*’daki David Dimbleby), otoriteyle (*Great British Rail Journeys*’deki Michael Portillo, *Britain’s Secret Treasures*’daki Michael Buerk) veya tarih şevkiyle (*Time Team*’daki Tony Robinson) ilişkilendirilen biridir. Tarih programının sunucusu hem izleyicinin temsilcisi olan şevkli bir amatör hem de olaylara yön veren bir

yöneticidir. Tarihçiler, soy araştırmacıları, mimarlar, DNA so-
ruşturmacıları olarak sıralayabileceğimiz uzmanlar sunucu ve
izleyiciye tavsiyeler verir böylelikle onları bir sonraki durağın ne
olacağına dair ipuçları gönderen kanıtlarıyla tarihsel türlere dair
bir anlatı yolculuğuna çıkarırlar.

Programı sunan uzmanın semiyotiği ünlü kişinin tarih kitabıyla
daha da bulandırılır. Medyadaki şahsiyetlerin yazdığı gülünç
yahut hicivli “tarihler” Noel çorabının içine saklanmış küçük he-
diye kabilinden yayınlardır; komedyen John O’Farrell’in 2009 ta-
rihli *An Utterly Exasperated History of Modern Britain* [Modern Bri-
tanya’nın Tam Manasıyla Sıkıntılı Tarihi] yahut Stephen Clarke’ın
2010 tarihli *1000 Years of Annoying the French* [Fransızları Kızdır-
manın 1000 Yılı] bunun iyi örneklerindendir.⁴² Böyle bir yazım ya
belirli bir tematik amaç doğrultusunda anlatı kılıfına sokulmuş-
tur yahut da Christine Hamilton (gözden düşen eski milletvekili
Neil Hamilton’un karısı) ve *Bumper Book of British Battleaxes* (34)
durumunda olduğu gibi kataloglama işlemidir.⁴³ Bu gibi popüler
tarihyazımı tarihî mizahi ve baştan atılmış önemsiz bir şey gibi
tasvir eder. Zaman zaman kamusal figürler de “doğru düzgün”
tarih yazarlar. William Hague, Gordon Broen ve John Major yahut
Londra belediye başkanı Boris Johnson örneklerinde görüleceği
gibi milletvekilleri ve eski başbakanlar da biyografi ve tarih yazar.⁴⁴
Siyasetçilerin tarihle bu şekilde birleşmesi muhterem atalardan ge-
len bir durumdur zira Churchill 1953’te tarih çalışmaları sayesinde
Nobel Edebiyat Ödülü’nü kazanmıştı; bu birleşme siyasete bir tür
kariyer yolu olarak bakmanın kamunun zihnindeki tarihyazımını
şekillendirebileceğini de öne sürer. Televizyon sunucusu ve spikeri
Jeremy Paxman’ın *The English: A Portrait of People* [İngilizler: Halkın
Portresi] adlı kitabı ulus olma sorusunu tarihselleştirmeye çabalar:
“İngilizlerin şu an kendileriyle ilgili duydukları kaygının kökenle-
ri keşfetmek üzere yola çıktım; geçmişe, çarçabuk tanınabilir ideal
İngiliz erkeği ve kadını yaratan durumlara doğru bir yolculuk
yaptım.”⁴⁵ Bu kitabı *Empire: What Ruling the World Did to the British*
[İmparatorluk: Dünyayı Yöneten İngilizlere Ne Yaptı?] (2011) ve
Great Britain’s Great War [Büyük Britanya’nın Büyük Savaşı] (2013)
takip etti; her iki kitap da tarihsel bir mercek aracılığıyla daha bü-
tünlüklü bir ulusal kimlik algısı yaratmaya çalışmaktadır.

Ünlünün yahut kamusal figürün tarih yazarıyla bu şekilde kesişmesi tarih uzmanının otoritesini sarsar ve geçmişi incelemeyi yarı entelektüel bir kişiliğin kamusal profilini değiştirebilecek entelektüel imkânların parçası kılar. Televizyon bahçıvanı Alan Titchmarsh'ın *England, Our England* [İngiltere, İngilteremiz] adlı kitabı Wordsworth ve kriket kuralları da dâhil olmak üzere "bir İngiliz'in bilmesi gereken her şey"i derlemeye çalışmıştır.⁴⁶ Paxman'a benzer şekilde, tarihsel bilgi ve gerçekler aracılığıyla ulusalın çağdaş tanımını çıkarmaya çabalamıştır. Paxman gibi siyasi bir gazeteci olan Andrew Marr da pek çok BBC tarih belgeselinin ve *The Making of Modern Britain* [Modern Britanya'nın Oluşumu] (BBC2, 2009) ile Andrew Marr'ın *History of the World* [Dünyanın Tarihi] (BBC1, 2012) kitapları dâhil olmak üzere pek çok kitabın yüzü hâline gelmiştir. Bu çalışmanın kapılarını açtığı doğuştan yetenekli/çelebi amatör gelenek tarzı, gazetecinin tarihsel yazım ve açıklama formlarına erişmesini sağlar. 1980'lerden bu yana, ulusal tarih anlatısı üniversitedeki tarih derslerinde karşılaştırmalı ve ulusaşırı tarih, cinsiyet tarihî ve sömürgecilik sonrası tarih de dâhil olmak üzere çeşitli modellerce sorgulanmaktadır; gel gör ki ulusal tarihlerin popüler cazibesi ulus fikrinin kamu tahayyülünde güçlü olduğuna işaret etmektedir. Durumu tasvirle yönelik teorik sebepler bulma noktasında akademik tarihçiler kenara çekilmiş; gazeteciler ve popüler sunucular ulus olmaya dair tarihselleştirilmiş bir algı yaratıp sürdürmek üzere sahneye adım atmıştır.⁴⁷ Geçtiğimiz yıllarda buna iki temel olayın merceğinden bakılmıştır: 2007'deki Köleliğin Kaldırılması yıl dönümü ve 2014'deki Birinci Dünya Savaşı yıl dönümü. Bu iki olay tonlarca kitap ve düşünceye ilham vermiş, bilhassa da İngilizliğe ve tarihleştirilmiş kimliğe ilişkin ünlüler ve siyasi figürlerin yürüttüğü geniş çaplı bir tartışmanın fitilini ateşlemiştir.

Tarih beklilerinin tanımı ve konumuyla ilgili kafa karışıklığı BBC'nin *Great Britons* (2002; dünya çapında 2003-5'te yayınlandı) adlı şovunda gösterilmiştir. Bu ulusal tarihsel popülerlik yarışması ulusal bir tartışma çıkarma amacı güdüyordu; on önemli figürden oluşan son aday listesi belirlendi ve ne kadar anlamlı olduklarını göstermeye kendilerini adanmış kişilerden müteşekkil bir dizi yaratıldı. Her bir figürün kendi konularının ne kadar

önemli olduğunu göstermeyi hedefleyen bir saat uzunluğundaki programı sunan ünlü bir tarihçi savunucusu vardı. Finalde kazanan isim de gerçek zamanlı ulusal oylamayla belirleniyordu. Dizinin oylama kısmı, daha geniş bir toplumsal tartışmanın parçası olarak programların sunulma şekli açısından önemliydi. Bu unsur, elbette buna bağlı olarak “büyüklük” ve ulus-uyruk tartışması da, diziyi etkileşime ve değerlendirmeye açık kıldı; izleyenlere de ayrıcalık tanıyordu (onlara yatırım yapılıyor ve karar verme kabiliyeti bahşediliyordu). Dizinin genel seçimlerle ilgili emektar seçimbilimci Peter Snow’dan yararlanması resmî bir yanılısına yaratmaya yardımcı oldu. Oy sadece popülerlik üzerinden verilmiyordu; izleyiciler bu figüre “Tarih Mirası”, “Deha”, “Liderlik”, “Cesaret” veya “Şefkat” dallarında on üzerinden dokuz vermişlerdi. Belirli niteliklerin getirdiği kriterler göz önünde bulunduruluyor ve söz konusu figür tarihsel açıdan değerlendiriliyordu. Program, aşırı popüler ve çekişmeliydi: Sorular Parlamento’da soruluyor, metinler ve televizyon tartışmasının erdemlerine odaklanıyordu; müzeler kendi sergi alanlarını bu programa veriyor, komedi dizileri alayı patlatıyordu. Channel 4 bir sene sonra En Kötü 100 Britanyalıyı bulmak için muadil bir şov başlattı (Tony Blair bu özel yarışa kazandı). Final turu 1,5 milyon insan tarafından oylandı. Oylama aracılığıyla ulusal bir miras tesis etmek gibi interaktif bir mefhum demokratik görünmekte ve böylelikle izleyiciye kendi ulusal hikâyesini yazma ayrıcalığı vermektedir. Bu ulusal hikâyenin erkeklerin, siyasetlerin ve belirli bir “başarı” algısının hâkimiyetinde olması bile çok önemli değildir.

Great Britons ve sonra dünya çapında yayınlanan versiyonların çoğu bu ünlü savunucuları kullandı. BBC versiyonu yeniden inşa, arşiv görüntüleri, yapıtlar ve metinler (mektuplar, el yazmaları, kitaplar) dâhil olmak üzere pek çok belgeden yararlandı fakat bütün bunlar sunucunun kişiliği temelinde bireyselleştirilmişti. Başka hiçbir uzman konuşmacı ortaya çıkmadı ve dolaşısıyla programlar Schama’nın *A History of Britain*’in inşa ettiği şekilde melez bir tarih belgeseli formatına yaslandı. Bu format, bir yığın bilgiyi bütünlüklü ve temelde tartışmalı şekilde bir araya getiriyor ve güçlü bir şahsiyetin bunları sunmasını istiyordu. Bu programlar, tarihsel figürleri yalanlıyor, güncel kıyasları

kullanıyor (mesela Viktoryen mühendisler rock yıldızlarıyla kıyaslanıyordu) ve önemli anları yeniden canlandırıyor yahut önemli fikirleri örneklendiriyorlardı. Sunucuların başarısının anahtarı retorik kuvvetleriydi (artık modası geçmiş bir figür olan Isambard Kingdom Brunel dizinin sonunda ilk üçteydi, bunun esas sebebi TV ünlüsü Jeremy Clarkson'ın yolunu açtığı etkile-yici programdı). Savunucuların çoğu için arşiv görüntüleri ve yeniden canlandırma programın esas unsuruydu; zira izleyici-nin konuları görselleştirmesine ve onlarla empati kurmasına izin veriyordu: “Yüzyıllar önce yaşadıkları için onlara dair görüntü-müz olmadığından çok uzak görünüyorlar; hâl böyle olunca in-sanlar onların daha basit yahut kabiliyetli olduğunu düşünüyor fakat günümüz insanına çok da anlamlı görünmüyorlar.”⁴⁸

Bu programların amacı hem o anda hem de sonrasında savu-nulan figürün önemini göstermekti (“Pek çok yerel kahramanı-mız var fakat dünyayı biri değiştiriyor” demişti Andrew Marr Darwin’le ilgili programın açılışında).⁴⁹ Her bir bölümün ikna et-meyi amaçladığı açıktı ve dolayısıyla tarihyazımı bu gibi önyar-gıları yansıtıyordu fakat aynı zamanda “önem” mefhumu bütün seriyi bir arada tutuyordu. Buna aykırı olansa büyük başarıların hayattaki küçük olaylar veya durumlardan kaynaklandığını öne süren biyografi unsuruydu. Aynı zamanda büyüklük algısını kuşatan temel bir ulusalcılık da vardı. Programların kıskırtmak istediği tartışma ulusalcılık ve bunun anlamıyla, İngilizliğin uluslararası önemini yeniden ihsas etmek ve bunu yaparken de ülke tarihindeki en önemli figürleri hatırlamakla ilgiliydi. Dizi esasen biyografikti; tarih figürlerini dış bağlamların analizinden ziyade kişilerin hayatlarına bakarak anlayabileceğimizi ortaya koyuyordu. Dizi bireyselci bir bakışa sahipti; bireyin biyografi-sindeki belirli olayların önemi ve bu olayların ülkenin karakteri-ne ne kattığıyla ilgiliydi.

“Büyük” kavramının basitliği şunu temin etmiştir: Bu program format sonrasında Almanya, Kanada, Hollanda, Amerika, Gü-ney Afrika, Finlandiya, Fransa, Belçika, Çek Cumhuriyeti, Galler, Bulgaristan, Yeni Zelanda ve Romanya’daki sonraki birkaç sene içinde de yürürlükte kaldı. Programların yaygınlığı bir ülkenin tarihleştirilmiş kimliğinin kodlanmasına yahut ulusallık algısını biyografi aracılığıyla iletmeye duyulan ilgiyi göstermektedir.

Temel kavrayış benzer olsa bile şovlar ayırt edilebilir ulusal karakteristikleri işmar etmiştir. Örneğin; ilk on Amerikalının içinde 7 başkan (iki tane Afrikalı Amerikalı olsa da tek bir kadın) ve sadece bir kültür figürü (Elvis Presley) vardı. Çekler “En Kötü Adam”larını oylamış ve eski komünist başbakan Klement Gottwald’ı seçmişlerdir. Ayrıca diskalifiye edilmiş olsa da kurgusal bir karakter olarak Jara Cimrman’a da oy vermişlerdir.⁵⁰ Kendi geçmişiyle cebelleşen bir diğer eski komünist ülke de Romanya’ydı. *Evenimentul Zilei* gazetesi ulusal Mari Romani (Büyük Romanlar) ile mutabık bir anket düzenledi, amaç “En Kötü Romanyalı”yı seçmektir; Nikolay Çavuşesku bu ankette gele gele ikinci geldi (En Büyük Romanyalı anketinde de 11. olmuştu). Almanların listesi Hitler ve Nazilerin listeye girmesini engellemek için biraz ılımlılaştırılmıştı; uluslararası başarı ve kültürel hizmetleri vurgulama noktasında İngilizlerin listesine benziyordu (listede mesela Albert Einstein, Karl Marx, Johann Sebastian Bach ve Johannes Gutenberg vardı; her ne kadar yine Britanya’ya benzer şekilde kazanan ulusal birlik siyasetçisi Konrad Adenauer olsa da). Fransızların listesi siyasete çok daha az yer veriyordu; tek kazanan Charles de Gaulle idi. De Gaulle kamusal hayattan tek figürdü. Listenin gerisi yazarlar (Moliere, Hugo), bilim insanları (Marie Curie) ve Edith Piaf ile Jacques-Yves Cousteau gibi kültür figürlerinden ibaretti.

Uçucu popülerliğin kaprislerine, oyların demografik dağılımı ve alımlanışına rağmen, bu şovlar ulusun kendini tanımlaması ve tarihsel kavrayışta şahsiyetin önemine dair açık bir algıya işaret etmektedir. Programın Güney Afrika versiyonu ulusallıkla ilgili daha geniş bir tartışmanın parçası ve apartheid yahut sömürgecilikle ilintili çeşitli figürlerin dâhil edilmesiyle ilgili münakaşanın (Eugene Terre Blanche, Cecil Rhodes, Hendrik Verwoerd) ve aynı zamanda oylamayı belli zümrelerin yapabildiği (Tv ve telefonlar beyaz Güney Afrikalıların erişimine açıktır) yönündeki suçlamalarının parçası oldu (şov, bunlardan ötürü iptal edildi). Her ne kadar daha az bölücü olsa da benzer şekilde “100 Galler Kahramanı” anketi de *Great Briton* programında algılanan “İngiliz” önyargılarına açık bir cevaptı. Ulusal parçalanmanın bir diğer örneği de “En Büyük Kanadalı” anketinin Kanada Yayın

Kurumunun Fransızca şirketi Radio Canadayı işe katmadan yapılmasıydı. Bu durum bu topluluktan çok az figürün katılmasına sebep olmuştu (Kanadalıların ilk onunda hep erkekler vardı, alışılmadık şekilde atletler de işin içindeydi. Aynı zamanda belirli adaylar için tabanda çok fazla kampanya yürütülüyordu). Belçika birbirine rakip iki anket yaptı; biri Flamanca (Kanvas üzerinde) öbürü de Walloon idi (RTBF üzerinde; her ikisi de kendisini “en büyük Belçikalı” araştırması olarak adlandırıyordu ve örtüşen figürler de vardı).

“Büyüklik” mefhumunun ta kendisi ülkenin ulusal ve uluslararası değerine dair varsayımlardan oluşur; bu programlara verilen tepki (hem dışarıdan gelenler hem de oylamanın kendisi) ülkelerin kendilerini ve kendi tarihlerini algılama şekilleriyle ilgili pek çok şey söyler.⁵¹ Aynı zamanda bireyler aracılığıyla odak noktasına oturtulan tarih algısının cazibesini de ortaya sererler. Bu durumun Avustralya’da epeyce ihtilaflı olduğu ortaya çıkmıştır; orada devletin finanse ettiği “Tarih Yapmak” inisiyatifi yalnızca ülkeyi “kuran”lara (beyaz adamlar) odaklanmış, farklılık ve etnik gruplara dair tartışmalardan köşe bucak kaçmış ve tarihî bir ilerleme ve sömürgecilik modeli olarak yüceltmıştır.⁵² Bu programlar etrafındaki çekişmeler tartışmanın fikirleri nasıl da düzenli ve çarçabuk kutuplaştırdığının işaretidir; aynı zamanda kültürlerin kendilerini oylama fikrini şevkle karşıladıklarını ve onları temsil etmeye en uygun olana karar verdiklerini de gösterir. Bir ülkenin tarihini reyting yoluyla inşa etme fikri, ortak bir alan tahayyül etmektense bireyi vurgulamak, ulusun çok-katman şekilde kavramsallaştırılmasını sağlar. Bu kavramsallaştırma yukarıda bahsettiğimiz değeri yavaşça biriktirmekten ziyade olağandışı tarafları bir araya toplar.

Değeri pay etmek ve izleyiciye bir hayat hikâyesi ve tarih figürlerinin öneminin ölçülmesi aracılığıyla yol göstermek üzere ünlü tarihçileri kullanmak, tarihçilerin yıldız şahsiyetler hâline geldiği ve disipliner tanımlarını kaybettiği bir tür kaçış noktasını ifade eder. Profesyonel tarihçiler işin içinde olsalar da, konuya özgü otoriteleri istismar edilmiş ve televizyonun girdabıyla bulanıklaştırılmıştır. Onlar artık uzmanlıklarından ötürü değil halk onları TV programı sunucusu olarak tanıdığından önemlidirler.

Televizyon tarihçisinin “tarihçiliği” tükenmeye başlamıştır. Mesela bu dizilerin sonucunda Andrew Marr (o zaman siyasi gazeteciydi) kısa bir gazetecilik tarihçesi yazdı ve *A History of Modern Britain* (BBC2, 2007) programının sunucusu oldu.⁵³ Tarihsel otorite, kültür figürü ya da ünlü tarafından elde edilebilmektedir; gerçek tarihçi ünlü yakışıklı ve ağırbaşlı gazeteciyle yahut bu üçünü bünyesinde toplamış bir figürle yer değiştirmeye başlamıştır. Ünlü gazetecinin oğlu Dan Snow’dan eski milletvekili Michael Portillo’ya tarihçiler gitgide çeşitlenmiştir.

Bu tarih, ulusal kimlik ve “büyüklük” tartışmalarının nihai sonucu geçtiğimiz on yılın küresel kapsam ve izleyici açısından en büyük şovu olan 2012 Londra Olimpiyatları açılış seremonisinde bulunabilir. Bu seremoni Harikalar Adası isminde belirli bir İngiliz tarihî anlatısı belirli sunuyordu ki birden fazla anlatı olması toplulukların ve başarının kutlandığı anlamına geliyordu. Seremoni ulusal tarihin ana hatlarını çizen, sosyal adalete, kamu hizmetlerine (NHS) ve kitlesel radikal siyasete (Sufrajet hareketi) odaklanan sekanslardan oluşuyordu. Ulusal hikâyeyi sıradan bir insan gözünden anlatma arzusu fazlasıyla solcu olmakla ağır şekilde eleştirildi, (Biressi ve Nunn’un kelimeleleriyle söylersek) “bir karşı tarih ve karşı argüman” sunuyordu.⁵⁴ Olayın dinamizminin “niteliksel ve siyasi olarak farklı türde bir kamusal hatırlama, resmî tarihe tekrar cevap veren bir hatırlama” olduğunu öne sürdüler.⁵⁵ Bu seremoni, geçtiğimiz on yılın en büyük küresel çaplı TV olaylarından biriydi ve otoriterlikle ulusun hikâyesini bir “otör” figürü üzerinden anlatmayı reddedip ulusun simgesi sıradan insana dönerek anlatmayı seçmişti. Gücü otoriteden alıyor, halka veriyordu. Diğer projelerdeki katı “büyük anlatı” odağından ziyade, mevzubahis seremoni ulusu zaten asil bir şey olarak kutluyordu ve bu meziyet de toplum aracılığıyla ifade buluyordu.

David Irving Karalama Davası ve Akıbeti

Tarihçinin kamudaki duruşuna dair daha zorlu bir hikâyeyi David Irving ve Penguin Books arasında 2000 senesinde görülen karalama davasında bulabilirsiniz. Dava, Schama’nın *A History of*

Britain'i yaptığı yıld ve bu iki olay sonraki 15 yıl süresince "kamusal" tarih için gereken parti programını tedarik etmişti. Daha önce de öne sürüldüğü üzere, Schama'nın belgesel dizisi kapsamlı tarihî belgeleri akımını başlattı ve kamunun tahayyülünde kendisine sıkı bağlarla bağlı bir tarihçi tesis etti; Irving'in herkesçe bilinen iftira davasına dâhil oluşu tarihçinin yorumlama yöntemlerinin ve arşiv uzmanlığının tartışıldığı ve kamuda 1983'teki Hitler günlükleri fiyaskosundan beri bu kadar görünür şekilde sorgulanmadığı anlamına geliyordu.⁵⁶

Irving 1997'de Deborah Lipstad ve yayıncısı Penguin Books'u karalama davasında otörlük etmek üzere hukuki müzekkere çıkardı; bunu da Holokost'u inkar ettiği ve itibarsız bir tarihçi olduğu iddiaları üzerine yapmıştı.⁵⁷ Bütün bu iddialar kendisinin *Denying the Holocaust* [Holokost'u Reddetmek] adlı kitabında yer almıştı. Irving "Holokost'un yaşanmadığına dair iddiasını" desteklemek üzere bilgileri çarpıtıp manipüle etmiş olduğu yönündeki suçlamalara karşı çıktı ve bunların "tarihçi olarak şanını zedelemeye yönelik çabanın parçası" olduğunu öne sürdü.⁵⁸ Dava 2000'lerin başında gerçekleşti; çeşitli neticeleri de katılımcılar (Richard Evans ve Lipstadt), izleyiciler (D.D. Guttenplan) ve diğer yorumcular tarafından belgelendi. Dava; 80 sayfalık sorun, yanlış yorum ve Irving'in hâkimin kararına yaklaşımındaki yanlışlıkların da açık ettiği üzere gerçeklerle ilgili olduğu kadar tarihyazımıyla da ilgiliydi.⁵⁹ Fakat aynı zamanda bir şeylerin yanlış yürütülmesi ve faal olarak yanlış yorumlanmasıyla da açıkça ilgiliydi. Çıkan karar Irving'in faal bir Holokost inkarcısı, anti-semit ve ırkçı olduğu yönündeydi.⁶⁰

Dava dört ay sürdü ve zaman zarfında dünyanın her yerinde basından çok fazla ilgi gördü. Kamunun gözünde davadaki diğer tarihçilerin Evans Lipstadt ve Robert van Pelt'in performansı ve güvenilirliği de Irving'inki kadar inceleme ve tartışma konusuydu. Olay medyanın dikkatini tarihçilerin temel becerileri ve yorumlama yöntemlerine, kanıt kullanımlarına, belgelere yaklaşımlarına, argümanların sınıflandırılması ve verilerin sıralanmasına bakışlarına kaydırdı. Tarihyazımıyla hukukun kesişmesi karmaşık bir sürece yol açmıştı. Yargıç, zabıttaki rolünün taslağını açıkça çıkarmıştı:

Ne olduğuna dair kararı şekillendirmek, daha az ifade gerekse de, benim işim değil. Bunu tarihçilerin yapması gerekir. Bu hükmü okuyanların aklında iyi tutması gereken bir ayrım var: Bu taraflar arasındaki sorunları çözmede hâkim olarak benim rolüm ve geçmiş olaylara dair doğru bir anlatı sunmaya uğraşan tarihçinin rolü.⁶¹

Bu itinaya rağmen, Penguin'in davadaki zaferi açıkça tarihsel bir "hakikat"e yönelik hâkimiyetin zaferi olarak görülmekteydi; İngiliz karalama yasalarındaki karmaşıklığa rağmen kazanılan şeyin doğru ve düzgün olduğu ima ediliyordu. Hatalı olsa da yaygın kabul "tarihin dava edildiği" yönündeydi.⁶² Karara ayak direyen tarihçiler – bunların en ünlüsü Sir John Keegan'ın Irving'in en yaratıcı tarihçilerde bulunan pek çok niteliğe sahip olduğu ve bize anlatacak çok ilginç şeyleri olduğu iddiasıydı-sorgulanıyor ve hayretle karşılanıyordu.⁶³

Irving davasının esas olayı ve tarihyazımıyla ne şekilde ilişki kurduğu noktasında bir diğer ilginç husus da şudur: Irving'e yöneltilen suçlama farklı bir anlatı getirmesi değil doğrudan yalan söyleme ve bilgileri tahrif etmesiydi. Irving'in mevcut kanıtları görmezden geldiği ve insanlara bunları yanlış bellettiğine hükmediliyordu. Bu da hakikate yönelik ahlaki bir ödeve işmar ediyordu; ortada artık yasallaştırılmış bir mecburiyet yahut tarihe sorumluluk vardı. Kanıt ve yorumun birleşimi inkarcının derme çatma evini yıkmıştı.⁶⁴ Irving, birinin sehven yazdığı üzere, kötü bir tarihçi değildi: "Davalılar tarafından iktibas edilen pek çok örnekte Irving nesnel şekilde incelenen kanıtın açığa çıkardığını önemli ölçüde saptırmıştı."⁶⁵ Irving'in tarihyazımını savunanların eleştirileri "değişmez şekilde sağlamdı."⁶⁶ Bu davanın hâkimi Charles Gray kararında şöyle diyordu:

Irving'in ne dediği ve ne yazdığının eldeki tarihsel kanıtla bağdaştığı yahut onunla doğduğu ve bunların ne ölçüde olduğu da göz önünde bulundurulmalıdır. Davalıların kabul ettiği üzere Irving'in bu belirli olayı reddetme noktasında geçerli bir eleştirisi yoktur; ehil ve vicdanlı bir tarihçi böyle bir inkarın eldeki tarihsel kanıtla az ya da çok zıt olduğunu kabul edecektir zaten.⁶⁷

Hüküm, yasal olarak tarihin nihai hakikati gösteren bir şey olarak tanımlandığı anlamına mı gelir? Tarih ve yasanın kesişimi karmaşıktır; biri hiyerarşi gerektiren disiplinli kurallardan müteşekkilen öbürü karışık soruşturma stratejileridir. Gray bu noktada tarihin “makul şüphenin ötesinde” bir şeylere sahip olduğunu söyler; aynı zamanda davanın Irving’in tarihçiliğini teyit ettiğini de ortaya koyar.

Hitler’in günlükleri bazı tanınmış tarihçileri utandırmıştı fakat onların etrafını saran konular dümdüz hakikatle ilgiliydi (fakat sahte oldukları kanıtlandı ki bu da gerçek-yalan ikili karşıtlığını tesis etti). Irving davası tarihyazımıyla ilgili konuların kamuya saçılması anlamında bir dönüm noktasıydı: Değer, ahlaki yargı, tarihyazımı, metodoloji ve tarihsel epistemoloji fikirleri kamusal olarak ilk defa bu şekilde tartışılmıştı. Tarihsel hakikat fikirleri ilk defa alenen daha geniş bir kamusal alanda ele alınıyordu. Fakat elinizdeki kitabın büyük kısmının da gösterdiği üzere bu tartışmalar hâlihazırda yapılmakta yahut en azından imaeen de olsa ele alınıp dramatize edilmekteydi. Bunun faili de bir dizi kültürel biçim, medya ve formdu.

Irving, işinde uzman ve kamuya mal olmuş bir tarihçi olarak, ders vermeye devam etse dahi, kelimenin gerçek manasıyla mazur görülemez olmuştur. Başından geçen dava, çalışmalarına gelen yasal tepkilerin nispeten ufak bir veçhesidir. Görüşlerinin sonucu olarak Irving Almanya, Avustralya, İtalya, Kanada ve Yeni Zelanda’ya girmekten men edilmiştir, 1992’de Kanada’dan sürülmüş, mahkemeye çıkmayı kabul edene kadar Fransa’ya girememiş ve Alman ve Avusturya hükümetleri tarafından para cezasına çarptırılmıştır.⁶⁸ 2005’te 1989 tarihli bir teminat Avusturya polisi tarafından yürürlüğe sokulmuş ve adam tutuklanıp Holokost’u önemsizleştirmekle suçlanmıştır; dışarı salınmadan önce 10 ay hapiste tutulmuş ve sonra da ülkeye girmekten men edilmiştir.

Böylelikle son yirmi yılın en ünlü “tarihçisi” veya daha ziyade uluslararası kamusal üne kavuşmuş ve en fazla tanınan tarih yazarı tahrifatla iş yapan ve yobazlığı yüzünden araştırmasının seyrini değiştirmek zorunda kalan birine dönüşmüştür. İngiliz karalama yasalarının karmaşıklığının anlamı şuydu:

Davalılar Irving'in tarihyazımı, arşiv kullanımı, ahlaki görüşleri ve uzmanlığı açısından hatalı olduğunu kanıtlamak zorundaydı. Irving davası bir belgeselin de konusu oldu. Amerikan popüler bilim drama/tanık belgeseli Nova Ekim 2000'de davayı konu etti (bu yapım zaten genellikle tarihsel keşifleri işleyen ve popüler tarih söyleminin hizmetindeydi); aktörler de asıl olayları yeniden canlandırıyordu. Vakanın geniş kitlelerce duyulması ve Irving'in itibar kaybı popüler tarihin biraz sıkıntılı görülmesine sebep oldu fakat aynı zamana Irving'in "doğru olmayan" anlatısını da defetti. Bu tarihçiler açısından endişe vericiydi. Deborah Lipstadt bile Irving'in tarihsel sesinin muhtemel sansürüyle ilgili endişelerini dile getirmiştir.

Irving şimdi halkın tahayyülünde, sürekli olarak yalan söyleyen ve her şeyi saptıran gözden düşmüş aptal bir adam olarak yaşamaktadır. Bir tarihçi olarak tekniklerinin tersliğine yahut problemli olup olmadığına bakılmaksızın suçlu bulunmuştur. Kişinin bir kanıt birden fazla şekilde yorumlayabileceği fikri görünüşe göre tedavülde kalmıştır zira bu keyfilik ahlaki görececiğe ve korkunç olayları inkara sürükleyebilir. Hâliyle bu durumun aksine erdemli tarihçi kendi önyargılarının üstesinden gelir ve kendi istediği sonuçla eşleşsin diye gerçekleri eğip bükmez. Irving birkaç açıdan kamusal tarihinin simgesidir; akademinin parçası değildir (kendi internet sitesine göre "gerçek tarihi" yazan odur), sahipsizdir, belirli bir seçkin gruptan ziyade daha geniş bir kamuya hitap eder, Guttenplan'ın ona söylediği gibi askerî disiplin sahibi "sıfırdan başlamış" bir tarihçidir.⁶⁹ Aynı zamanda profesyonel olmayan tarihin kendi nesnelliğini nasıl kaybedebileceğinin de canlı kanıtı gibi görünmektedir. Evans'ın iddia ettiği üzere: "Ciddi bir tarihçinin gerçek sınavı siyasi görüşünü ne ölçüde tarihsel araştırmanın taleplerine göre eğip bükmeye istekli veya kabil olduğudur."⁷⁰ Buradaki "ciddi" kelimesi samimiyetsiz bir laftır. Irving'in kaybı ve sonrasında kılığa ve hapse düşüşü ahlaki tarihçiliğin zaferi gibi görünmektedir aynı zamanda göreceli ve postmodern tarihyazımına atılmış kamusal bir tokattır. Öyle görünüyor ki bu tokat tarihsel soruşturmayla tesis edilebilecek bir hakikat olduğunu anlatıyordu. Aynı zamanda bütün olay Irving'in düşüşünün yarı trajik anlatısıydı;

bütün bu arşiv yetenekleri ve popülizm zihnini iğfal etmişti ve görünen o ki gerçekten olan bitenle temasını gitgide kaybetmişti. Richard Evans'ın davadan çıkan kararın ardından söylediği gibi: "Uydurup duruyordu."⁷¹

II. POPÜLER TARİH MATBAADA

Kazandıkları üne ve elde ettikleri ünlü statüsüne rağmen yeni nesil tarihçiler kendi otoritelerini tesis etmek, profillerini geliştirmek ve para kazanmak için yine de kitaplara yaslanmaktadır. Basılı kaynaklardaki popüler tarih çok geniş bir alıcı kitlesini kendine çeker ve bu kitlenin ihtiyaçlarını karşılar; bunu da profesyonel tarihçilerin genellikle denetleyemediği bir biçimde yapar. Çevrim içi yayıncılığın saldırılarına ve korsanlığa rağmen, matbu yayınlar hâlâ epeyce kârlıdır. Esasında pek çok yayıncı e-kitaplardan uygulamalara kendi ürünlerini çeşitlendirmeye çalışmaktadır; internetin ortaya çıkardığı yeni zorluklar ve fırsatlara ancak bu şekilde karşılık verebilirler. Tarih yazarları büyük gelişmeleri komuta etmekte ve epeyce agresif bir tonda pazarlanmaktadır. Ayrıca tarih fazlasıyla dinamik bir alandır. Popüler tarih yayıncılığı devirlere, biyografilere, askerî, yerel tarih ve kültürel tarihlere dair geniş analizleri kapsar. Kitapçılardaki popüler tarih reyonları ve kütüphaneler geçmişle ilgili erişilebilir anlatılara yönelik gittikçe artan arzuyu tatmin etmek üzere genişleyip durmaktadır. Popüler tarihin sunuluş biçimleri epeyce karmaşıktır; *The Idiot's Guide to Ancient Egypt* [Aptalların Antik Mısır Kılavuzu] ya da *The Time-Traveller's Medieval England* [Zaman Yolcusunun Orta çağ İngilteresi] gibi markalaşmış ve tanınmış diziler kapsamındaki temel tanıtıcı metinlerden halkların tarihine ve This Sceptred Isle (hepimizin erişebileceği basit bir yüzyıl anlatısı) ulus benzeri TV anlatılarına varan geniş bir yelpazeden bahsedilebilir.⁷² Formata alıntılar içindeki tarih, biyografi, kültür tarihi, yıldönümleriyle ilgili kitaplar, anılar, bilim tarihleri, kurumların tarihleri, tanık sözleri, revizyoner tarih ve marjinal

tarih de dahildir. İngiliz İç Savaşı üzerine cilt cilt kitaplardan Raj'ın sonuna dair anlatılara kadar uzanan popüler kültür kitaplarının sayısı ve satış rakamları tarihyazımının kültürel hayata ne kadar yerleştiğini ve işlediğini ayrıca sürekli olarak geliştiğini gösterir. Popüler tarihî yazarlar akademisyenler, gazeteciler ve bağımsız uzmanlar, siyasetçiler, komedyenler ve romancılardır.⁷³ Popüler tarihe sürekli bir şeyler eklenir; fakat bir zamanlar gözde olmuş işler yayımlanmaya devam eder dolayısıyla formun dinamizmini alttan alta destekleyen Antonia Fraser, Eric Hobsbawn, S.R. Gardiner, Stephen Ambrose, Roy Strong, A.J.P Taylor'ın kalıcılığıdır (hatta Gibbon bile karton kapaklı kitap olarak erişilebilir durumdadır). Belirli dönemler daha popülerdir ve dolayısıyla daha iyi servis edilir; mesela İkinci Dünya Savaşı, Mısır bilimi, genel olarak askerî tarih ve imparatorluklar (bunlar yalnızca İngilizlerin damak tadı tabii). Fakat Robert Hooke'un biyografisi yahut Hindistan'ın son yöneticileriyle ilgili çalışmalara dair hâlâ büyük bir pazar ve alan vardır.⁷⁴

Çeşitli formlarda sunulan popüler tarih kitapları, geniş bir alıcı kitlesine sahiptir ve çok satmaktadır. 2003 yılında, 32 milyon sterlin değerinde tarih kitabı satın alındı, bütün kitapların %3'ü satıldı. Bu rekor, formatın popülerliği kadar pazar payının gelişimine de işaret ediyordu.⁷⁵ E-kitaplardaki artış ve herkesin kendi kitabını yayımlama imkânının artması, çevrim içi erişim dinamikleri, edisyonların ucuzlaması ve Amazon'un Kindle gibi araçları dolayısıyla piyasa şişmiştir. Çıkan raporlara göre 2002-2012 arasında "satışlar %45'ten fazla artıp yıl içinde neredeyse 5,4 milyona ulaşmıştır ki bu da bir bütün olarak yayın endüstrisindeki artış oranının iki katından fazladır."⁷⁶ Bu rakamlara pek çok itiraz gelmiştir fakat asıl mesele şudur ki tarih yayıncılığındaki patlama hız kesmemiştir. Tarih ürün ve kitaplarının neredeyse tamamı 1990'lar piyasasında televizyona benzer bir dönüşüme uğramıştır; bu dönüşüm çok yüksek satış rakamları ve türlerin karmaşılaşmasıyla sonuçlanmıştır. "Popüler tarih" in metin olarak sunulması modeli, şu durumda, çok çeşitli formların tamamını bir şekilde kuşatmak, tikellik ve tekilliğe (aynı zamanda benzerliğe) dair bir farkındalık geliştirmek, alıcının kestirilemeyen taleplerini sezmek ve tek tek yayınlara taksim

edilmiş birbirinden farklı kültürel değerlerden haberdar olmak durumunda kalacaktı. Her metin, bir şekilde, kendi değerine ve liyakatine yaslanmak durumundadır fakat bir şekilde daha geniş toplumsal ve kültürel bağlamlarda da tekrar okunabilir olmalıdır. Bu çalışmada, popüler tarih kitaplarının bu kadar çok oluşunun sebebini işe yarayacak şekilde araştırmaya ve Alison Weir'i A. N. Wilson ile ilişkili görmeye yahut Terry Jones'u Rebecca Fraser veya Alan Haynes ile birlikte düşünmeye yetecek kadar yer yoktur.⁷⁷ Bu bölüm, bunlar yerine, kısa vaka çalışmalarından yararlanmaktadır; bilhassa kişisel, bireysel olanın tarihiyle ilişkili çeşitli fenomenlere ve insanların tecrübelerinin tahkiyesine odaklanmaktadır. Bu metinler güçten düşen siyasetçilerin anlatıları gibi "anında anı" kitaplarından ulus olmaya ve yönetime dair daha büyük anlatılara, samimi anılardan geleneksel biyografilere, tanık ifadelerinden çocuklar için tarihe uzanan bir yelpazede salınır. Hâl böyleyken, bu bölüm mevcut geçmiş tahkiye eden tema ve biçim yelpazesinden örnekler sunmakta ve metinlerin dinamizmiyle çokluğunun geçmişle kurulan karmaşık ilişkiye dair heyecan verici bir kültürün mevcudiyetine işaret ettiğini ortaya koymaktadır. Bu bölüm, popüler tarihsel türlerindeki çeşitli temaları ele alırken, son kısımda alımlama ve tüketim biçimlerine de göz atmaktadır.

Anlatı Tarihi

Popüler tarih üretimi ve bu türün ulusal ve uluslararası düzeyde yaşadığı patlamayı pek çok dikkat çekici çok-satan kitaba borçluyuz. Bilhassa Dava Sobel'in 1995 tarihli *Longitude* [Boylam] adlı kitabı popüler anlatı tarihî için yeni bir pazarın ortaya çıkışına işaret etmekteydi.⁷⁸ Kitap, 18. yüzyılın ortalarında denizde saat kullanarak boylam hesaplamanın doğru yolunu keşfeden John Harrison'un hikâyesini anlatıyordu. Harrison böylece İngiliz Boylam Ödülü'nü aldı ve yüzyıllar boyunca gemicileri çileden çıkarmış bir sorunu çözdü. Bir yerin boylam (Şu an Londra Greenwich olarak, başlagın meridyeninin doğusu veya batısındaki konum) ve enlemi (Ekvatorun kuzey ve güneyinde kalan lokasyon) uzun yola çıkarken ve haritaları çizirken asli önemdedir.

“Herkes nasıl doğduysa öyle doğan fakat pek çok kişiden yüksek bir zekayla büyüyen” Harrison denizcilerin tam konumlarını hesaplayabileceği pek doğru bir kronometre icat etti.⁷⁹ Bilimsel yapıların ve deniz kurumlarının isteklerine karşı gelerek kendi icatlarının işe yaradığını ve bu icatların sonuçlarının muazzam olduğunu ispatlamayı başardı. Harrison’un hikâyesi bir saplantı ve arzu hikâyesidir fakat aynı zamanda siyaset, imparatorluk ve ekonomiyi de içine alabilmiştir. Bu hikâye, yetenekli bir anlatı yazarına geniş imkânlar sunar ve bilimsel başarı hikâyelerine aç izleyiciye de aşırı derecede çekici gelir. Basit ve doğrudan bir üslupla yazılmış kitap dünyanın her yerinde büyüleyici bir yayıncılık fenomenine dönüşmüştür. Geniş ölçekte taklit edilmiş, yeni bir popüler tarih anlatısı tarzının öncüsü olmuş ve genellikle bilim yahut kültürel yapıta odaklanan biyografi çalışmalarının bir örneği olarak ün kazanmıştır.

Sobel, kamunun insanın ilerleyişine dair anlatılmamış hikâyeleri okumakla ilgilendiğini göstermişti. *Longitude* aynı zamanda popüler tarihin karmaşıklığını da ortaya koyuyordu. Bu kitap esasında bir bilim tarihî kitabıydı ve yayıncılıkta yeni bir hareketin bir parçasıydı. Popüler tarihin alt-türü olarak bilim tarihî “keşfin yarattığı heyecana, bulguların gözle görülür doğasına, insani şartların sağlanması için gereken fikirlere kısaca bilimin kültürel önemi”ne işaret ediyordu.⁸⁰ Bilim kitaplarıyla bize ulaşan popüler tarih, bilimi deha sahası olarak sunar: “Bu çalışmalardaki hagiografik ve Vigist yaklaşımlar hayattadır ve kullanılır durumdadır.”⁸¹ Şu durumda bu popüler tarih sahasında bilgiye dair bereketli bir karmaşa, dehaya yönelik ilgi, bireyi (bilhassa sıradan yahut yoksul adamı) takdir etme arzusu, pozitivizm ve teleoloji meyli ve daha geniş bir izleyiciye ulaşma kabiliyetini görebiliriz.

Simon Schama popüler tarih anlatılarının “altın çağı”nı yaşadığını iddia etmiştir. Ona göre “en yüksek düzeydeki uzmanlık bilgisi anlatı zanaatıyla her zamankinden daha fazla birleştirilmekte ve böylece yeni bir tarih türü üretilmektedir.”⁸² Tristram Hunt, Bettany Hughes, Richard Holmes, Mary Beard, Lisa Jardine, Simon Sebag Montefiore ve David Cannadine (aynı zamanda Schama’nın kendisi) gibi isimlerin çalışmalarının popülerliği

uzman tarihçiler tarafından yazılan tarihe duyulan ilgiyi tasdik etmektedir. Anlatıya ve popülizme dair bu kutlama hem teknik hem de erişilebilir türde bir popüler tarih türünün geliştiğini ortaya koyar. Bu popüler yazımın anahtarı güçlü anlatı ve yazımdaki “edebi” kalitedir. Teknik açıdan mahir bir hikâye anlatıcılığının metodolojisi Schama’nın Macaulay ve Gibbon gibi tarihçileri savunmasından açıkça bellidir. Bu modeldeki kamusal tarihçi zorlayıcı hikâyeler yazan, kendi kişisel tarzı ve ifade berraklığı aracılığıyla etkin şekilde iletişim kuran bir figürdür.

Siyasi Günlükler ve Tanıkların Anlattıkları

Anlatı tarihine ek olarak, okurun kitapları kullanarak geçmişe erişmesinin çok daha dolaysız yolları da vardır. Günlükler, tanık sözleri, otobiyografi ve anılar önemli kişilerin hayatlarına ve önemli olaylara eşsiz ve aracısız içgörü sağlayacaklarına söz vermektedirler. Siyasi günlük dediğimiz yayın on yıllardır epeyce önem arz etmektedir. Günlük, okurun konuya kısıtlanmaksızın erişebilmesini sağlıyor gibi görünmektedir. Benzer bir tür de önemli şahsiyetlere dolaysız ve kişisel bir içgörüyle bakılmasını vaat eden mektup koleksiyonlarıdır.⁸³ Günlük, taraflı gözlem ve kişisel gayeler üzerine bina edilmiştir; esasında bütün bunlar formatı amatör tarih öğrencisi açısından daha da çekici kılar. Günlükler düzenlendiklerinde dahi orijinal belgeler olarak kalırlar ve böylelikle okuru “gerçek” tarih araştırmalarına pek çok popüler tarih kitabından daha fazla yaklaştırırlar. İşçi Partisi milletvekili Tony Benn’in *Günlükler*’i (birden fazla cilt, 1963-1988’de yayımlanmış ve sonraki transkripsiyondan bir gece önce dikte edilmiştir) kişisel hikâyeler anlatıyor ve Vietnam Savaşı’ndan Ortak Pazar’a kadar önemli olaylara dair “işlevli bir tarihsel perspektif” sunuyordu.⁸⁴ Daha şehvetli olansa Tory MP ve tarihçi Alan Clark’ın günlüklerinin (1955-, yayın tarihi: 1992-2002) yayımlanmasıyla ilişkili skandalın Thatcherçılığı açığa vurması fakat aynı zamanda Clark’ın şeytan gibi, kendini beğenmiş, kaba, düşüncesiz ve inceliksiz bir figür olduğunu da kişisel ve siyasi olanı birleştirerek ortaya koymasıydı.⁸⁵ Clark’ın sansasyonalist ününü ilk yayınlarının ardından ortaya sermelerinin sebebi de

kendisinin müsrif hayat tarzı ve ilişkilerine dair tasvirler kadar siyasi hayattan bahsederken gösterdiği zırhsız ve cesur tavrıydı. Clark'ın doğrudan ve körlemesine tarzı, onu halkın nezdinde diğer günlük sahiplerinden (ve diğer politikacılardan) daha inanılır kılıyordu; yazılarındaki cilasız unsurlar çalışmasına daha da değer kazandırıyordu.

İnişli çıkışlı bir kamusal imajıyla emsal teşkil eden Tory, eski milletvekili Edwina Currie'nin önde gelen figürüydü. *Günlükler'i* ("yüksek siyasete çarpıcı bir öngörü") yazarın önsöze benzer bir notuyla başlar ki bu not günlüklerin tarihselliklerinin farkındadır ve aynı zamanda Currie'nin gelecek nesillerdeki uzmanlar tarafından tanınacak kariyeri için çok daha derin bir anlama yönelik bir jesttir: "Asıl metinler, umuyorum ki, Londra'daki Kadınlar Kitaplığı'ndaki arşivlerdeki destekleyici metinlerle değiştirilecektir; bu metinler siyasette 20. yüzyıl kadınlarının koleksiyonun parçasıdır."⁸⁶ Bu samimiyetsiz "umuyorum ki" lafı Currie'nin kendi çalışmasının önemine duyduğu güvenle çelişir. Günlüklerin yayımlanmasının kendi kendini hatıra hâline getirme çabasının parçası olduğu bir gerçektir fakat bir şekilde herhangi bir dolayımından geçmediğinden ötürü Currie'ye bir otobiyografiden daha az hizmet etmiştir. Günlüğün arşivsel önemine dair bu algı, okurun elinde tarihî bir belge tuttuğuna ve bu belgenin başkalarının yazdıkları aracılığıyla değil de okunmak suretiyle yakın geçmişi kavrayacaklarına izin verdiği algısı insanları bu metinlere çeken asıl unsurdur.

Dahası, yayımlanan günlükler kişinin kendisini skandallardan sonra temize çıkaracağı kolay bir yol sunabilir ve eylemlere tarihsel perspektif kazandırır. İşçi Partisi vekili David Blunkett kendi günlüğünü 2006'da yayımladı, Kasım 2005'te en son yazdıkları kendisinin gözden düşüp en nihayetinde hükümetten istifasıyla ilgiliydi. Blunkett günlüğünde "O akşam bana verdikleri şişe hâlâ elimde" den "İnmeme hiç gerek yoktu"ya uzanan içgörülerini günlüğü boyunca yorumların arasına serpiştirmiştir.⁸⁷ Günlüklerinin yayımlanması Blunkett'in kamusal meşrulaştırmaya girişmesini ve çarçabuk kendisi için bir miras yaratmasını sağlamıştır (Blair'in İşçi Partisi hükümeti mensupları için "miras" aşırı önem arz eder). Bu dört örnek bireysel bir anlatı olarak

siyasi günlüğü kısaca açıklar; bu anlatıyı renklendiren (ve satılmasını sağlayan) sadece yazarların önemi değil yazarın kişisel tarzıdır. Bu günlüklerde yazılanlar en ham haliyle tarihtir ve bu da çekiciliklerinin parçasıdır; fakat aynı zamanda bu yazılanlar hatalıdır ve yakın geçmişi yeniden tertip etmenin belli yollarını sunarlar. Siyasi günlüklerin bugün telkin ettiği muazzam gelişmeler onları edepsizliğe ve entrikaya her zamankinden daha muhtaç kılmaktadır; zira yatırımlarını meşrulaştırmaları gerekir.

Tanık hikâyeleri de düzenlendikleri vakit tarihle benzer şekilde doğrudan kesişir. Acıma duygusu uyandıran, bilhassa çeşitli zorluk ve korkulara dayalı ifadeler genellikle sıradan insanların kelime ve tecrübelerine odaklanır. Tanığın tiranlığı şudur: Taraf- lı ve zaman zaman yanlış olsa da kelimelerine inanılmaz önem verilir.⁸⁸ Richard Holmes'un *The World at War* [Savaşta Dünya] adlı metni Thames Televizyonu'nun 1973'te yayınlanan marka değerindeki serisi *The World at War* kayıtlarından derlemedir.⁸⁹ Belgesel Albert Speer'den Antony Eden'e, büyük kişiliklerden (Mountbatten) sönüklere (Tsuyako Kii, 1945'te Tokyo mukimi) fazlasıyla kişiyle röportaj yapmıştır. Kitap savaşa dair sallantılı bir anlatı yaratmaya çalışsa da, tanık ifadeleri durumu karmaşık ve detaylı hâle getirerek herhangi bir laf kalabalığına geçit vermemektedir. Bu ses çokluğunun sonuçlarından biri de Dunkirk'in bombalanmasından savaş ekonomilerine uzanan yelpazedeki esas olaylara dair yeni bir içgörü geliştirmek olmuştur. Durumun güçlü etkilerinden biri de benzer insan ve olaylara samimi bir bakış sunmaktır. Laurence Rees'in *Their Darkest Hour*'u [En Karanlık Saatleri] tanık ifadelerinden derlenmiştir; bu ifadeler İkinci Dünya Savaşı'nın dehşetini anlatmaya uğraşmakta, bu uğurda olayları izah etmeyi için durumu tecrübe edenlere bırakıp onlara sorular sormaktadır.⁹⁰ Rees, hikâyeyi anlatmak için her zaman kendi kelimelerini kullanmasına izin vermez, sık sık da suçluluk yahut suç ortaklığıyla ilgili söze dökülmemiş işaretler arar. Çok az hikâye kahramanca yahut hayatı olumlayan hikâyelerdir. Burada en önemli şey hayatta kalmaktır zira hatıralar korkunun sıradanlığını ortaya koymaktadır. Rees'in röportaj yaptığı insanlar savaşın ayrıntılarını sayıp dökmüş, her iki tarafın uyguladığı şiddet ve zulmü anlatmıştır. Bunlar arasında İngilizlerin 1945'te

Cossacklara ihanet edişi, Nazilerin Beyaz Rusya'da insanları mayın dedektörü olarak kullanması, Japonya'daki insan deneyleri ve Amerika'nın Tokyo ve Osaka'ya yangın bombası atması da vardır. Rees, Belçikalı SS subayından Auschwitz'deki Polonyalı Sonderkommando'ya kadar sorgulayarak bu süreçlere dâhil olmanın nasıl bir psikolojik etkide bulunduğunu anlamaya çalışır; kitap bütün bir savaşın korkunç tecrübesine dair kavrayışı inceltme niyetindedir. Tanık ifadelerinin derlenmesi daha geniş bir halk tarihî projesinin ve her ne kadar Holmes'un derlemesinin gösterdiği üzere bu gibi kitaplar aynı zamanda lider figürlerin ve fikir öncülerinin hatıralarını içine alsa da gündelik hayatı kaydetme dürtüsünün parçasıdır.

Otobiyografi, Kişisel Hatırat ve Biyografi

Otobiyografi piyasasının böyle serpilmesi başka insanların hayatlarına ve ani kutlamalara daha ileri düzeyde ilgi gösterildiğinin resmidir; artık otobiyografiler uzun soluklu bir başarıdan ziyade belirli bir olayı hatırlamak üzere ısmarlanmaktadır. Bir dönem yararlı tarihî belgeler olan otobiyografiler artık bir hayat üzerine düşünüldüğünün kanıtı olmuş, belirli bir dönemin anısı halini almış, ünlü bir figürün marka pazarlamasına evrilmiştir. Polaroid bir makinenin mayıs sineğini yakaladığı hızda metin hâline getirilmesi yakın geçmişî kullanıp atılan bir metaya ve kişilerin yönettiği bir sahaya çevirmiştir (en azından bu yakın geçmiş ünlü aurasının parçası kılınmıştı). Kişinin kariyerinin ortasında hatta başındayken hızlıca yazdığı bir otobiyografi (düşünmek için gereken zamanı kollamaktan ziyade) ânı yakalama arzusuna işaret eder; hayat hikâyesinin anlık değerinin geniş vaktte ele alınması gereken herhangi bir mefhumdan daha fazla olduğunu ortaya koyar ve olayları daha geniş bir açıdan bakarak tefekkürden ziyade dolayımız olanı bir bağlama yerleştirmek ve tarihselleştirmek fikrine saplanmış bir kültürü örneklendirir. Ünlülerin otobiyografileri ve hatıraları gerçekten çok satar ve çağdaş popüler kültürün hızını yansıtır. Ünlü otobiyografilerinin popülerliği ve yaygınlığı ünlülerin biyografilerine yönelik bir ilgi olduğunu ve aynı zamanda bu insanların nereden çıkıp

geldiğini keşfetmekle ilgili bir saplantı olduğunu da ortaya koyar. Bu saplantı, 3. Bölüm’de kabataslak ortaya konan soy araştırmaları dürtüsüyle iç içe geçer ki bu da ailenin ön-tarihine, ünlü figürün köken ve köklerine duyulan ilginin kanıtıdır. Bu ilgi, ünlü kişiyi ünlüyü tarihsel bağlama oturtmaya yöneliktir. Ünlü otobiyografileri tek kişiye odaklıdır ve diğer bağlamlardaki hayatın öneminden ziyade öznenin yeşermesiyle (*benim hikâyem*) ilgilenir. Okur için asıl motivasyon ünlülerin hayatlarındaki detaylara duyulan sansasyonel ilgi, muhtemel bir skandal ve bütün bunların bir izahı olduğu yönündeki vaattir. Bu kitaplardaki hayatlar mevcut ün bağlamındadır; yazarın mevcut konumuna dair bir teleolojidir. Burada formata dokunaklı hikâyeler ve nostalji de eklenir; bilhassa da yeni ölenlerin yakınlarının anlattığı yarı-otobiyografik anılarda görürüz bunu. Mevcut otobiyografiler geçici ve hızlı tüketilen işlerdir. Asıl ilgilendikleri konu kişilerin o dönemki gelişimlerinden ziyade içinde bulunduğumuz ânda kendilerini ortaya koymaya çalışan öznelere tarih öncesi hayatlarıdır. Otobiyografiler, ünlü kültürünün kelebekleridir.

Geçtiğimiz on yılda ortaya çıkan en büyük endüstrilerden biri de Galler Prensesi Diana’nın hayatını hatırlama, anlatma ve hikâyeleştirme etrafında dönmektedir. Hayattayken, Diana ile ilgili bulabilecekleri her şeye meraklı olan koca bir alıcı kitlesine servis edilen çok çeşitli biyografiler vardı (Andrew Morton’un *Diana: Her True Story* [Diana: Prenses’in Gerçek Hikâyesi] adlı noter onaylı metni dâhil olmak üzere).⁹¹ 1997’de öldüğünden beri Diana’nın hatıralarını çevreleyen yayın endüstrisinde bu konuda bir patlama yaşanmaktadır.⁹² Diana’nın hayatı ve ölümü etrafındaki komplo teorileri, anısına sahip çıkma ve ne denli önemli olduğunu yorumlama noktasındaki kapışma bu kitapları istikrarlı bir şekilde gayriresmî “tarih” olmaya sürüklemiş ve ana akım pozisyonun tam karşısına yerleşmelerini sağlamıştır (maddenin “hakikatine” ilişkin davetkar içgörüler sunmuştur). Bunlar arasında en çok öne çıkanı da Diana’nın eski kahyası Paul Burrell’in çalışmasıydı; yazdığı çeşitli kitaplar Diana’nın hayatı ve kişiliğini ihtilafli şekilde su yüzüne çıkarmıştır. Günlük ve otobiyografi gibi, kadının hayatına dâhil olan imtiyazlı kimselerin anlattıkları da ifşaat, önemli kişisel detaylar ve “resmî” biyografiler ve açık-

lamaların dışında kalan bilgileri vaat eder. Diana'nın ölümünün onuncu yıl dönümüne tesadüf edecek şekilde yayımlanan *The Way We Were* adlı çalışmada Burrell, Diana'nın kolayca fark edilen büyü ve cazibesini Mario Testino'nun çektiği fotoğraflardan bahsederken vurgulamıştır:

Tanıdığım prenses buydu, onu böyle hatırlıyordum ben de; Mario onu bütün dünyanın görmesini istiyordu, bu o prensesti, fotoğraflara bakan herkesin prenses kendileriyle kanepede oturmuş sohbet ediyormuş gibi hissetmesini istiyordu. Tıpkı onun yaptığı gibi. Tıpkı ona on yıl boyunca hizmet ederken benim yaptığım gibi.⁹³

Burrell, Diana'nın cazibesine insana tehditkârlıktan uzak şekilde sevildiğini hissettirmek) incelikle vurgu yapar fakat aynı zamanda pek çok insanın da onunla aynı kanepede oturmamış olduğunun da altını çizer. Esasında, Diana'nın şöhretiyle ilgili tuhaf çalışmalara dair iyi bir içgörüdür bu; insanlar Diana'nın en fazla bir fotoğrafına sahip olduğu halde onu tanıdıklarını düşünmüşlerdir. O kanepede oturanlar (kendisi ve ünlü bir fotoğrafçı) bu cazibeyi anlar da onlar zaten Diana'yla gerçekten kişisel bir ilişki kurmuş olmanın "ayrıcılığına" sahiptir. Dahası, Burrell'in kendi çıkarları uyarınca koyduğu başlık *The Way We Were* (kendini Diana'nın Barbra Streisand'ını Robert Redford gibi çekecek bir yönetmen olarak görür) bu noktada böyle bir metindeki yüklü narsisizmi de ortaya koyar; kişinin kendisini önemli ve ünlü bir kimseye yakın tutmasıyla vücut bulan narsisizmdir bu. Kitap, kadının özel hayatıyla ilgili bilgiler ve yeni kanıtlar sunmaktadır; satmasının sebebi de nadiren bulunan fotoğrafların, mektupların, kişisel benzerliklerin ve Diana ve özel hayatıyla ilgili daha fazla bilgi edinmenin davetkar ihtimalidir. Burrell ona "patron" der, kendisinin *The Road Less Travelled* [Daha Az Gidilen Yol] adlı kişisel gelişim kitabının şerhli kopyasının özetlerini yayımlar, gizli evlilik planlarından bahseder, yatırıldığı hastaneden yüzüğünü nasıl geri getirttiğini anlatır, onunla kişisel ilişkisinden (mesela annesinin ölümünden sonra onu nasıl teselli ettiğinden vs.) bahis açar. Ayrıca kitap temelde ayrıntılarda gizli bir anlatı sunmasına rağmen olup bitenlere anlam kazandırmaya ve şekil vermeye çalışır: "Döktüğü bütün yaşlar ve çektiği acılar prensesi hayatta varması gereken bu noktaya ulaştırmanın aracı gibiydi."⁹⁴

Diana'nın özel sekreteri P.D. Jephson benzer şekilde "yakınlığını" göstermiş ve yayınladıklarıyla ona dair temel bir kavrayış vaat etmiştir. Kitabını yanlış ve yanlış anlatılara elzem bir düzeltme olarak sunar: "Kendini Diana'nın düşünceleri, gayeleri ve değerlerini korumaya adanmış" yönündeki çabasından ötürü "öyle görünüyor ki tarih pek çok kişiden iyi tanıdığım Prenses'e az da olsa benzeyen bir imaj çizibildiğim için" yazdıklarımı kaydediyordu.⁹⁵ Jephson, Burrell'dan daha az hagiografik bir yaklaşıma sahiptir; ince farkları gösterir ve böylelikle anlattıklarını bir şekilde hafifletir ("Saikleri ne kadar sinik, manipülatif ve kendine gömülü olsa da zaman zaman iyi şeyler yapma yönünde kullanılmıştır, kendisinin itibar görme biçimi budur. Bunları yaparken *hareketlerinde* hiçbir şekilde sinizm yoktur).⁹⁶ Yine de bu çalışmada da esas mesele kişisel içgörü, ilişki ve tecrübedir. Güvenliğiyle ilgili detayları verenler bile bir çeşit avanta ummaktadır; ne de olsa onun hayatından bir şeyler paylaşan "özgün" bir köstebek vardır ortada.⁹⁷ Diana, bir ünlünün gerçeklikten ne kadar soyutlanabileceğine dair esaslı bir örnektir. Bu metinler, bir şekilde kusurlu "gerçeklik" ve olgusal içgörü vaat ettikleri yönünde pazarlanır fakat aynı zamanda daha spekülatif ve komplocu bakışları da harlarlar. Kraliyetin biyografisine sürekli ilginin, dokunulmaz ve ünlü olanın hayatına kişisel içgörü arzusunun ve yakınlıktan doğan anlatılara duyulan doyurulmaz ihtiyacın kanıtıdır. Günlüklerde olduğu gibi, bu kitaplar da okura özneye doğrudan ilişki kurma fırsatı ve resmî tarihin ilgilenmeyeceği yahut bastırabileceği bir içgörü sunarlar. Hayatların sıradanlığının bu anlatılardaki gibi incelenmesi ve belirli olaylara dair içeriden birinin anlattıkları şu anlama gelir: Otobiyografiye benzer şekilde, her ikisi de gölgede kalan durumlarla içgörüyü harmanlamaktadır. Okurlar önemli olayların ardındaki motivasyon kadar bu insanların hayatlarındaki detaylarla ilgilidirler; söz konusu anlatılar hem olayların içyüzünü hem de ince detayları bir araya getirmektedir.

Tarihî Biyografi

Kişisel tecrübeye dair bu ifadelerin aksine, tarihî biyografiler uzun süredir kendi öznelliklerine ışık tutacak bir farkındalıkla yazılıyor. Amanda Foreman'ın *Georgiana Duchess of Devonshire* [Devonshire'ın Düşesi Georgiana] adlı epeyce kuytuda kalmış bir figüre dair popüler bir hikâye anlatan kitabı 1998'de biyografi dalında Whitbread Ödülü kazandı. Georgiana Spencer'in onunla ilgili bir şey duymamış çoğu okur için övülecek fazla bir şeyi yoktu. Buradaki esas konu Galler Prensesi Diana ile ilişkili olduğuydu. Georgiana, yüksek sosyete ve moda kraliçesi olan ilk "ünlü" kadındı:

Hayatın kollarına on altısında atılmıştı, hemen ardından gelecek baskılara hazırlıksızdı, soğuk ve sevgisiz bir evliliğin içinde zerre destek görmeden yaşıyordu. Çok doğal ve enerjik göründüğünden çağdaşlarının çoğu ona tapıyordu fakat çok az kişi şüphe ve yalnızlığın kollarında çektiği işkencelerden haberdardı.⁹⁸

Yalnızca nevezuhur bir ünlü kültürüne demirleyen bir toplum ve benzer şekilde çok kötü bir durumda olan Diana'nın ölümüyle ilgisi aşıkardı. Bu biyografi konuya dair içgörü ve kavrayış sunuyordu. Foreman'ın çalışması sağlam, bilimsel ve fazlasıyla merak uyandırıcıydı. Diana ile ilgili metinler yazılıp çizilirken talep edilmesi, popüler biyografinin daha geniş konular ve farklı okumalarla ne kadar iç içe geçebileceğini gösteriyordu. Foreman, (Antonia Fraser ve Stella Tillyard'ın dâhil olduğu) kadın biyografi yazarları geleneğine işaret ediyor ve aynı zamanda kendi "Stokholm sendromunu" da anlatıyordu: Öznesiyle çok fazla özdeşim kurduğunu fark ettiği o ân gelip çatmıştı. Foreman'ın biyografi yazarı olarak bu öz-bilinci kendisi her ne kadar esas sorunun *araştırma* süreci olduğunu iddia etse de öznellik ve empati sorunlarına dair bir kavrayışın yansımasıdır. İddialarına göre yazmak düzelticidir:

Şükür ki birbiriyle tutarsız olgular ve varsayımlar koleksiyonundan bir anlatı inşa etmek için gereken duygusal uzaklık güçlü bir denge sağlar. Yapbozun hangi parçalarının en önemlisi olduğuna ki bu her zaman kolay bir iş

değildir karar veren biyografi yazarı bir uzaklık ölçüsü elde etmiş demektir [...] sayfanın üstünde sürekli durmadığı sürece anlatılan özne zaman içinde azalır.⁹⁹

Biyografi dediğimiz metin yazar tarafından bir düzen yaratmak ve kendi konusunu “içeri almak” üzere iyice seçilerek bir araya getirilmiş olguların kolajıdır. Bir biyografi yazarı tutarsızlıktan anlam yaratır, bir çerçeve dayatır (burada yapboz dediği hem hayatın karmaşası hem de karmaşıkla bile aldığı belli geometrik şekli düzenleme güdüsüdür). Foreman, nesnelliği kuran ifadenin iddialı olduğu ve bu iddianın da tarihin kaosunun kontrol edildiği, mercek altına alındığı ve anlaşılır kılındığı bir formülasyon ediminde ortaya atıldığını öne sürer. İş bununla bitmez: Popüler tarihyazımına müdahale edilmektedir.

Tracy Borman’ın Thomas Cromwell üzerine yaptığı çalışmada öne sürdüğü üzere, biyografi yazarı ana-akım tarih görüşünü “ilk seferde yanıltıcı ve yanlış görünen bir görüş” olarak düzeltebilir.¹⁰⁰ Şöyle devam eder: “Tutuklanması üzerine ele geçirilen pek çok mektup, not ve açıklamada bulunan detayları bir araya getirmek suretiyle, VIII. Henry’nin baş vezirine dair hayret verici ve çok kişisel bir portre ortaya çıkmıştır.”¹⁰¹ Popüler biyografi yazarı okur için hareket eder; günlük, arşiv belgesi, mektup, görsel, kültür nesnesi ve tarihyazımının temsil ettiği kafa karışıklığını alır ve okunabilir, bütünlüklü ve güvenilir bir tarih hâline getirir. Arşivin kaosu “hayret verici ve çok kişisel” unsurları bir araya getirmekle çözülür. Biyografi dediğimiz form da temelde bir hayatı içinde taşıyan, açıklamaya, anlatmaya ve haritalamaya çalışan bir metindir.

Çocuklar İçin Geçmiş: Okul ve *Horrible Histories*

Tarihyazımıyla ilgilenen ve aynı zamanda “tarih” formlarının esnekliğiyle dinamizmini yeniden gözler önüne seren bir diğer pazar da çocuklara yönelik tarihtir. Terry Deary’nin çocuklar için yazdığı tarih kitapları *Horrible Histories* [Berbat Tarihler] 1993’ten beri yayımlanıyor. Küresel bir popüleriteye kavuşan bu kitaplardan dünyanın her yerinde 47 milyon kopya satılmış ve kitaplar 40 dile çevrilmiştir. Dizide yetmişe yakın kitap, aynı zamanda

dergiler, sahne şovları, televizyon dizileri, video oyunları ve masaüstü oyunlar da vardır. Tarzları da çocukları bilim, coğrafya ve matematik alanında eğitmek üzere uyarlanmıştır.¹⁰² Kitaplar, çocukların kanlı sahneler karşısında hayrete düşmesine oynamakta ve “sevimsiz kısımları dışarıda bırakmayan tarih” olarak lanse edilmektedirler. Kitaplar muzip, saygısız ve put kırıcıdır; çocukların tuhaf şakalara yönelik arzusuna hitap eder, tarihî elle tutulur ve basit bir olgu olarak sunarlar. İllüstrasyonlardan oluşan kitaplarda hikâye de vardır; kuytu köşelerde kalmış sorulara cevap verilir, kitaptaki bilgiler genellikle ıvır zıvır, aptalca ve gaddardır. Bilgi, çok çeşitli yollarla sunulur (listeler, paragraflar, mektuplar, görseller, haritalar) ve genellikle etkileşimin önünü açar; mesela tarifler yeniden basılır yahut “Siz olsanız ne yapardınız?” şeklinde çoktan seçmeli kısımlara yer verilir. Eğitimde ilüstrasyon kullanımı karmaşık bilgileri kolay bir şekle bürüme yoludur. Glenn Thompson’un geniş ölçekte başarı yakalamış *For Beginners* [Yeni Başlayanlar İçin] adlı çizgi roman serisinde bu durumun has örneklerindendir. Seri 1980’lerin ortalarında yayımlanmaya başlamıştır.

Horrible Histories, yıkıcı bir havayla sahneye çıkmıştır fakat okuru konuyla ilgili meraklandırıp şevklendirecek şekilde tasarlanmıştır.¹⁰³ Kitaplar temelde eğlencelidir fakat amaçları çocukları eğitmektir. Okulda anlatılan tarih derslerine yardımcı olur ama put kırıcı ve revizyonist bir havaları vardır ve alttan alta öğretilen tarihin gerçekte olup biten kadar enteresan olmadığını da fısıldar:

Tarih, berbat bir şey olabilir. Öğrenmesi feci şekilde zordur. Sıkıntı şudur ki tarih *değişir* durur [...] Tarihsel bir “gerçek” zaman zaman hiç de gerçek olmayabilir. Altı üstü birinin “görüşü” olabilir. Görüşler de farklı insanlara göre farklılaşabilir [...] Öğretmenler size tarihte “doğru”lar ve “yanlış”lar olduğunu söyleyip duracaklardır.¹⁰⁴

Kaynaklara yönelik bu şüphecilik alkışı hak eder fakat öğretmenlere güdülen nefret kitapların nesnelliğini zan altında bırakmaktadır.¹⁰⁵ Seri, dönem odaklı kronolojinin altını çizerek ve her bir tarih devrini karakterize eder (The Smashing Saxons: The

Gorgeous Georgians: The Woeful First World War). Yüksek arzuya yazıldığı belli olan kitaplar gayriresmî bilgilerle doludur. Kitapların anlatımı sohbet şeklindedir: “(Korkunç İvan’ın) hayat hikâyesinden tiksindiriniz. O yüzden size anlatmayacağım. Ne? Yine de okumak mı istiyorsunuz? Eh, pekala. Size hikâyeyi anlatacağım fakat bazı can sıkıcı kısımları dışarıda bırakacağım.”¹⁰⁶ Onların “alternatif okumalar sunma noktasında bilinçli çabaları” kendi formatları içinde de bir meydan okuma barındırır ve tarihi, okulların bayraktarlığını yaptığı, geleneksel ve kurumsallaşmış bilgi formlarına dönüştürür.¹⁰⁷ Bunun altını çizen de öğrencileri saçma sorular sormaya cesaretlendiren düzenli “öğretmeninizi test edin” bölümleri ve şöyle pasajlardır: “Öğretmenler size lejyonlarla ilgili ne giydikleri ve ne yaşadıkları dâhil olmak üzere her şeyi söyleyecektir. Fakat aslında her şeyi bilmezler.”¹⁰⁸ Deary’nin dizisi bize şunu göstermektedir: Resmî eğitim, geçmiş sansürlemiştir (tatsız kısımlar dışarıda bırakılmıştır). Belirli zaman dilimlerindeki gündelik deneyimler ve empatiyle, ayrıca tikellikten ziyade mizah ve kayıtsızlık üzerinden bir pedagoji anlayışı geliştirmekle ilgilenir. *Horrible Histories* genellikle gayriresmî olarak 1066 ve *All That* [Hepsi O] metinlerinin yaptığı gibi okunabilir fakat ilgi çekici bilgiler aktarmaya odaklıdır.¹⁰⁹ Bir dönem veya olayın tikelliğiyle alakalı dair temiz bir algı sunmak üzere daha geniş tarihsel konuları göz ardı ederler. Fakat yine de birtakım alışıldık ve standart unsurları barındırırlar: zaman çizelgeleri, testler, saklanamaz gerçekler. Öğretilmeyen tatsız kısımlara odaklanmak suretiyle tarih “öğrenme”nin alternatif yolunu sunarlar.

İngiliz okullarında öğretilen tarih, Ulusal Müfredat’ın bir parçasıdır. Ortada hedef, amaç ve pedagojik paradigmalardan müteşekkil merkezî ve yasal yetkiye bir program vardır (Tarih 1995’ten bu yana beş yaşında on dörde kadar zorunludur, dolayısıyla 16 yaşında okulu bıraktıktan sonra mecburi değildir). Kolektivist ve merkezileştirilmiş müfredat kendi içinde çelişkilidir ve öğrencilerin eğitim tecrübesini az sayıda kurucu dönem ve metinler toplamına endeksler.¹¹⁰ Bu da tarih eğitiminin çoğulluğunun yitirildiğini tasdiklemektedir. Benzer şekilde, bir nesle birbirine benzeyen sınırlı konu ve olaylardan müteşekkil bir ta-

rih öğretilmişti. Temel tarih bilgisi iyi fakat sınırlıdır. ABD’deki okul sistemi ülke çapında ortak bir model geliştirmiştir; bu da Tarih Ulusal Standartları’nda ifade edilmiştir ve 2000 *HEDEF-LERİ Amerika Eğitim Yasası* (1994) ile muhafaza edilmektedir.¹¹¹ Birleşik Krallık tarihinde, GSCE ve İleri sınavlara hazırlık patlak vermiştir fakat ilkokul ve ortaokulda özel eğitim almış hocaların yokluğu ve ayrıca zaman baskısı sınavlara zaten kötü hazırlanan öğrencilerin konuya ilgisini azaltmıştır. Aynı zamanda AS alabilen öğrenci sayısı 2001-2006 arasında %40 artmış, 2006’da öğrencilerin üçte ikisi Temel Seviye 3 sınavlarına (13 -14 yaşlarında girilir) girdikten sonra işin peşini bırakmıştır. Durum bugün hâlâ böyledir ve rakamlardaki düşüş bazı yorumculara göre kırmızı alarm niteliğindedir.¹¹²

İlkokullarda, tarih nadiren tarihçiler tarafından öğretilir ve genellikle (gitgide azalsa da) coğrafyadan çevre ve edebiyata çeşitli disiplinlerden unsurları birleştiren şemalara entegre edilir; aynı zamanda drama, müze ziyaretleri, müzik ve dansla birleştirilen sayısız yöntemde tarih öğretimi uğrunda kullanılmaktadır.¹¹³ Öğrencilerin tutarlılık algısı ve “tarih okur yazarlıkları” gitgide daha fazla tehlikeye girmektedir.¹¹⁴ Ortaokullar tarih öğretimini formalize eder ve diğer disiplinlerin konularından farklılaştırmaya başlar fakat rakamlardaki düşüşün anlamı artık daha az öğrencinin gittikçe sertleşen bu sistemden bir şeyler kapmayı başarmasıdır.

Ulusal müfredat, tarihin ilerlediği ve geçmişteki insanların öğrencilere tereddüt, seçim ve inançlarıyla ilham verebileceği fikri üzerine kuruludur. Müfredat, öğrencilerin tarihî kişisel, yerel, ulusal ve uluslararası seviyelerde kavrayarak kendi kimliklerini geliştirmelerine yardımcı olur.¹¹⁵

Tarih çalışmak öğrencilerin İngiltere’nin geçmişine ve böylece dünyanın geri kalanına dair tutarlı bir bilgi ve kavrayış edinmelerine yardımcı olacaktır. Tarih müfredatı, öğrencilerin geçmişle ilgili daha fazla bilgi edinmesine ilham vermelidir. Öğretmen, öğrencilere gerekli ekipmanı sağlamalıdır ki ferasetli sorular sorsunlar, eleştirel düşünsünler, kanıtları tartsınlar, iddiaları elekten geçirsınler, bir bakış açısı geliştirip karara varsınlar. Tarih öğren-

cilerin insanların hayatlarının karmaşıklığını, değişiklik süreçlerini, toplumların farklılığını ve farklı gruplar arasındaki ilişkileri anlamasına yardımcı olur; aynı zamanda kendi kimliklerini ve kendi zamanlarının zorluklarını da tabii.¹¹⁶

Tarihi bu şekilde ilham kaynağı ve çağdaş kaygılarımızı anlamlandırmayı sağlayan bir sistem olarak görmek bu disiplini okulda bir ders olarak olduğu kadar tarih boyunca ötekileştirilmiş insanların “tereddüt, seçim ve inanç”larına bakmanın empati aracılığıyla faal bir yurttaşlık algısını teşvik eden bir disiplin olarak resmeder. Burada vurgulanan disiplinin karmaşıklığı ve eleştirel düşünmeyi sağlamasıdır.

Terry Haydn, okul tarihinde ulusal şan ve ilerleme anlatılarından daha nesnel ve sorgulayıcı bir yaklaşıma doğru genel bir gidiş olduğunu ortaya koyar (her ne kadar Michael Gove’un Birinci Bölüm’de bahsedilen 2013 Ulusal Müfredat planları gibi bir örneğimiz olsa da).¹¹⁷ Bu gidiş, tarih derslerini bu çağın çocuklarıyla rabıta kuracak şekilde düzenleme, aktarılabilir ve mesleki becerileri aşılama ve aynı zamanda yeni tarihyazımı modelleri bulup iyi yurttaşlık algısını teşvik etmeye yönelikti. Tarih, giderek daha fazla çıplak gerçeklerden ziyade bir bilgi sistemi şeklinde öğretilir olmuştur.¹¹⁸ Tarih, “kimliğe dair birbirine rakip hikâyeleri kaydetme” kabiliyetinden ötürü yurttaşlık eğitimi için de yararlıdır.¹¹⁹

Tarih eğitimini düzenlerken, en azından konuyu çerçeveleme açısından, empati ve bağlantı kurmak elzemdir. Tarih ölmemiş ve gömülmemiştir. Tarihin her alanı krallar ve kronolojilerle ilgili değildir: Tarih, hayatı değiştiren olaylarla doludur. Şöyle bir düşün:

- Bir anda veba patlasaydı ne yapardınız?
- İç Savaş esnasında Parlamentocular için mi Şövalyeler için mi savaşmayı seçerdiniz?
- Köleliğin kaldırılmasına itiraz eder miydiniz?

Bunlar sıradan insanların vermesi gereken kararlardı ve sonuçları sizi hâlâ etkiliyor.¹²⁰

Gelin görün ki revizyon rehberleri ve eğitim müfredatından da bellidir ki zaman çizelgeleri, kaynaklar, verilerin yorumlanması ve temel bilgiler hâlâ en önemli unsurlardır; tarih yalnızca “olgularla değil onları nasıl kullanacağımız”la da ilgilidir.¹²¹ Esasında, ikincil tarih hâlâ pek çok anlamda gelenekseldir; özellikle öğretilen konular ve tarih yazımları böyledir. Yine de bu tarihsel empati algısı, değerlendirme yükünün parçası değilse de gittikçe daha fazla pedagojik bir araç olarak kullanılmaktadır. Bu empati, çocukların “gittikçe daha fazla varsayım yapabildiğini, diğer bakış açılarını ve başka değerleri kendilerinininkinden farklı bir bakışla anlayabildiklerini” öne süre araştırmalarla birlikte eğitimin gelişmesini sağlayan saiktir.¹²²

Horrible Histories öğrencinin empati, olgudan ziyade döneme dair kavrayış ve detaylı anlatı şeklinde sıralanabilecek ihtiyaçlarını karşılıyor gibi görünmektedir. Zaman zaman, nahoş ve rahat ortamla büyülenmek problematik söz oyunlarını önünü açabilir. Mesela, Hitler’in Almanya’nın sorunları için Yahudileri suçlaması buna örnektir: “Elbette ki çöptür fakat üzücüdür ki zamanında pek çok insan onun yalanlarına inandı ve milyonlarca insan öldü”; burada Holokost’tan doğrudan bahsedilmemektedir.¹²³ Bu alıntı, yukarıda bahsettiğimiz destekler niteliktedir ve suya sabuna değmemenin müthiş bir örneğidir. Fakat kitaplar aynı zamanda izleyiciyi empatik bir bakışa yönlendirmeye de çabalamaktadır:

Rus lider Stalin gizli polisini 20 milyon insanı tutuklayıp infaz etmek üzere gönderdiğinde, Bay ve Bayan Sıradan İnsan ne yaptı? Hiçbir şey. Kapılarını kapatıp perdelerini indirip korkularını dışarıda bırakıp komşularının ölmesini izlediler. Çürümüş liderleriniz size onlar için öldürüp ölmenizi söyleyince, siz siz sıradan insanlar, ne karşılık vereceksiniz?¹²⁴

Horrible Histories, popüler bir put kırıcılığı, standart anlatılara meydan okumayı ve bilgiyi karmaşık ve dinamik yollarla sunma yönündeki pedagojik arzuyu açığa vurur. Fakat toplumsal ve günlük tarihe duyulan ilgiye rağmen, kitaplar geçmişin aktüelliğine de odaklanır: “Evde kullanmak üzere tasarlanan tarih

kitapları yine de neredeyse yalnızca tarihin gerçeklerini bildir-
menin peşindedir.”¹²⁵

Popüler Tarih Yazarının Konumu

Yeni kuşak kamusal tarihçilerin yahut kamudaki tarihçilerin tesiri-
rini ölçmenin yollarından biri basında nasıl algılandıklarına şöy-
le bir bakmaktır. Bu durum, her ne kadar yanlı olsa da, kamusal
figürler olarak tarih uzmanlarının kendi profil ve çalışmalarının
en önemli veçhesiyle ilişkili şekilde nasıl kavramsallaştırıldığına
yönelik bir kavrayış getirir. Askerî tarihçi Richard Holmes *Great
Britons*’da jüri üyesi olmaya yetecek kadar tanınmaktadır ve pek
çok BBC belgeselini de kamuya tanıtmıştır. Çalışmaları genellikle
sıradan askerin tecrübelerine odaklanmaktadır. Yayımladıkları-
na gelen eleştiriler tarihe yöneltilecek ortalama çağdaş tavrı gör-
memizi sağlar. Geçmişin tahayyül edilme biçimlerini, izleyicinin
geçmişi kullanma ve geçmişle ilişkilenecek biçimlerinin işleyişine
dair tahayyülü gösterir. Yorumcuların çoğu Holmes’un yakla-
şımının elzem olduğunu öne sürer; geçmişi kenara itilmişlerin
konuşmasına izin vererek başlatmakta, çalışmasını buna dayana-
rarak satmaktadır. Yorumların bir veçhesi de okurun odaklan-
masını sağlamak için kurmacanın köşe taşlarından yararlanmak-
tır. Tarih romanları yazarı ve Napolyon dönemi romanları serisi
Sharpe’ın yaratıcısı Bernard Cornwell Redcoat’a (2001) dair kar-
rar vermesi için *Daily Mail* tarafından işe koşulmuştur. Profesyo-
nel kitap yorumcularından ziyade incelenen kitapla az da olsa
ilgilenen “ünlü” bir simadan yararlanmak oldukça yaygındır.
Bu örnekte Cornwell’in incelemesi Holmes’un belli becerilerinin
pek çok açıdan kendisinininkine benzer olduğunu ortaya koyar:

Richard Holmes ile hiç tanışmadım fakat Redcoat, Napolyon
dönemindeki bir savaşın yeniden canlandırılmasıyla açıldığı için
ona derin bir haset besliyorum; bunu kendi elimde yazmış olmayı
dilerdim [...]. İngiliz askeri ve ailesi hiçbir zaman takdir edilme-
miştir fakat Richard Holmes onlara şahane bir hatırat yazmıştır.
Redcoat harika bir kitaptır, anekdotlarla doludur ve sağduyulu-
dur. Sharpe hikâyesinden hoşlanan herkes onu da sever, tarih se-
ven herkes ona sahip çıkmak ister, iyi metinden anlayan herkes de
zevkle okur.¹²⁶

Tarihçi, tarihin kenara ittiklerinin anısının bekçisi ve inşacıdır; okurun erişemediği olayların (mesela büyük kavgalar) kaydını tutan ve bunları yeniden canlandıran kişidir, sağduyu deposudur, haz ve zevk verir. Cornwell anlatı tarihçisi ve tarih anlatısı yazarı arasındaki ayrımı çökertir, Holmes'un bir sahneyi canlandırma kabiliyetine de kıskançlık dolu gözlerle bakar (Cornwell aynı zamanda 1993'te *Redcoat* adlı bir roman da yazmıştır). Holmes'un tarzını parlatır, bu tarza yalnızca "iyi" der. Duruma uygunluğunun tasvip edilmesi (pek karmaşık düşünmeyen ve epeyce iyice ileri bakan) Holmes'u sağlamlaştırır. Bunun aksine *Spectator*'da yazan Andro Linklater, Holmes'u katı yaklaşım ve empatik efsanecilikle itham etmiştir: "Holmes topçu ateşi, trampet sesleri ve lime lime edilmiş asker üniformalarına dair romantik bir eser vermeye meyletmış"¹²⁷ demiştir. Fakat Simon Heffer'in kitabın en sevdiği kısmı bu hayatiyet olmuştur: "Canlı, kapsayıcı, iyi yazılmış, süratli, renkli ve her şeyin ötesinde epeyce bilgilendirici bir metin."¹²⁸

Holmes'a verilen karşılıklar yine kendisinin anlatıyı ve empatiyi götürmek üzere anektod kullanmasına getirir konuyu. *Independent*'da Holmes'un Tommy'si (2004) ile ilgili yazan Gary Sheffield "bir tarihçiye yorumlama yeteneği bahşedilirse seve seve 1914-18'deki İngiliz ordusunu yeniden yaratacağını ve askerleri de kendi kelimeleriyle konuşturacağını" öne sürmüştür. Bu teknik yeni değildir fakat Richard Holmes'u diğerlerinden ayıran metnin kalitesi ve yazdıklarıyla kurduğu empatidir.¹²⁹ Cornwell'in incelemesine benzer şekilde, şu durumda, en önemlisi yazının tarzı ve geçmişle hayal gücü üzerinden bağ kurma kabiliyetidir.¹³⁰ Holmes'un kenara itilmiş figürlerden doğrudan alıntı yapması sürekli vurgulanır. "Anektod" kullanımı bu tarz tarihyazımının itici gücüdür; bu durum sıkı bir askerî uzmanlıkla da birleşerek birtakım sorunlara sebep olmuştur. Daha doğrusu, bu tarz sıradan askerin konuşmasına izin verir ve bu seslerin düzenlenmesi hızlı ve hareketli bir tarih yaratır. James Owen'ın *Soldier's* [Askerin] incelemesinde (2011) işaret ettiği gibi çalışmasının hususi değeri de burada yatar: "Dışarıda bırakılanlar hayran olduğu adamlar açısından da çok önemliydi, bu işlerin başını çeken İngiliz kıdemli bölge görevlisi açısından da: Cesaret ve yoldaşlık, bağlayıcı olanlar bunlardı."¹³¹

Holmes'un çalışmalarının dönüm noktası olan *Dusty Warriors: Modern Soldiers at War* [Tozlu Savaşçılar: Savaşta Modern Askerler] (2006) adlı kitabı 2004 yazında Galler Prensesi'nin Kraliyet Alayı'nın görevinin Irak ayağına dair bir anlatı kurup belirli bir ilişki biçimine işaret ediyordu: 1700-1900 İngiliz ordusu, 1. Dünya Savaşı'ndaki İngiliz askerleri ve Hindistan'daki asker (Sahib, 2005) anlatıları da ardından geliyordu. Hikâyeyi bugüne getirmek iyi tanınan bir tarihçinin Irak'a müdahalesidir. Holmes, kendi tarihî çalışmasına benzer yöntemlere başvurur, savaşanların ağzından çıkan kelimeleri ne olup bittiğini anlatmak için kullanır. Empatisi hem duygusal bir bağ kurma hem de profesyonel olmayanların askerleri anlamasına yardımcı olma arzusudur (kendisi de Rezerve Güç ve Kadet direktörüdür, 1999-2007 yıllarında PWWR'de albaydı). Dememiz o ki kitap daha geniş bir çatışmayı rasyonalize etme ve işin içindeki sıradan askerlerin özel hikâyelerine odaklanarak bunları anlatma çabasıdır. Tarihçi bir askerın kültürel sermayesi olan tarihçilik yöntemlerini kullanır. Kitap, tarihçinin statüsünü ve toplumsal tanımını geliştirmek açısından benzersiz bir belgedir. Kitabın incelemeleri okura Holmes'un askerî bir yazar olarak şeceresini hatırlatmıştır, çağdaş çatışmanın meşruluğu ve otoritesi üzerine düşüncelerini dikkatlere sunmuştur. Kitabın alımlanışı da dolaysızlığının, akışının, hızının, anlatı kalitesinin ve parlak tasvirlerinin altını çizmiştir. Bazı durumlarda kitabın asker bir tarihçi tarafından yazıldığı gerçeği siyasi sıkıntısını alıp götürmüş ve inceleyenlerin ordunun cesaret ve profesyonelliğini takdir etmesini sağlamıştır: "Bize günümüzün ufak fakat olağan dışı iyi İngiliz ordusunun, kendi ordumuzun kalbi ve ruhuna bakmak gibi ayrıcalıklı bir şans veriyor."¹³² Kitap, sıradan askerın cesareti, kararlılığı ve kabiliyetine eğilir. İnceleyenlerin Holmes'un önceki kitaplarında tasvir ettiği askerlerde bulduğu karakteristik özellikler bu kitapta da net bir biçimde tekrar ediliyor. Bu yüzden bazı tasvirlerin süreklilik arz ettiği de vurgulanmıştır.

Bu popüler yazara verilen tepkiler şu durumda popüler tarihçilerin yazdıklarıyla bağlantılı olarak kültürel temaların seçildiğine işaret eder. İlkin, tarih çalışmalarının karmakarışık bir biçimde algılandığını gösterir; bu çalışmalar romancı, tarihçi,

eleştirmenler tarafından eleştirilmiş, kurmacayla kıyas edilmiş, okunurluğu ve gördüğü temelinde yargılanmıştır. Popüler tarihçi, tarihçilik becerileri kadar kendi edebi niteliklerinden ötürü de hüküm giyer. Berraklık ve yazım stili olgusal kesinlik ve buluşçu tarihyazımı kadar önemlidir. Bu popüler yazarın, tarihin unuttuklarına seslerini geri verme yönündeki popülizmi sık sık vurgulanır; bu noktada bu durumun ima ettiği muhtemel muhafazakarlık önemsizleşir. Yazarın metnini değerlendirirken bazı anahtar kelime ve fikirlerle hareket ederiz: Bunlar da doğruluk, berraklık, yaklaşımın sağlamlığı ve yazarın tarzıdır. Holmes hikâye anlatan, bilgi veren ve hoşla giden bir tarihçidir. Aynı zamanda PWWR üzerine çalıştığı için siyasi tartışmalara net ve önemli müdahaleler yapacak kadar da kabiliyetlidir.

Popülerin Dolaşımı: Dergiler

Tarih dergileri epey satmaktadır. Yarı akademik, öğretici bir aylık dergi olan *History Today* ortalama 21.000 satmaktadır. Bu hemen hemen *Sight and Sound* gibi (22.000) film alanında uzman bir derginin rakamlarına eşittir. BBC'nin daha popülist bir tavra sahip tarih dergisi *BBC History* 75,193 satılır. Bu rakam, BBC'nin diğer dergileri tarafından gölgede bırakılır (*Good Food* rakamları 252,085, *BBC Top Gear* 137,406 adet satmaktadır) fakat *BBC Countryfile* (38,244) yahut *BBC Sky at Night* (23,731) gibi mütevazı dergilerle kıyaslanabilir pekala.¹³³ Özel ilgilere yönelik yayınlar (*Women's History*), yerel tarih (*Local History*, *History Scotland*, *Yorkshire History Quartetly*) ve soy araştırmalarını konu alan (*Ancestors*, *Practical Family History*, *Family History Monthly*) dergiler iyi ayakta duruyor. Mesela, *Family Tree Magazine* 75,000 kişiye dağıtılıyor, temel soy bilgisinin çevrim içi yollarla erişilebilir olduğu göz önünde bulundurulduğunda bu durum epeyce etkileyicidir (bu dergi aynı zamanda 3 dergiyle daha rekabet etmektedir). Bu tür dergiler varlıklı uzmanlara, genellikle tarih kitaplarını ve biyografileri satın alan yüksek gelir düzeyi ve sosyal statüye sahip okurlara (*BBC History* okurlarının %89'u bu kategoridedir, *History Today* için bu %73 oranındadır) satılmaktadır. Bu dergileri kadınlar da erkekler de okumaktadır

(BBC History için yüzde 55/45 oranında erkek/kadın ayrımından söz edilebilir; *History Today* için bu oran 75/25 civarındadır); okurlar tabii kırk yaşın üzerinde eğitimli kimselerdir. Bu rakamlar, çevrim içi yayıncılık hamlelerine rağmen direnmektedirler; bu da tarih dergisi için sürekli bir pazarın varlığına delalettir.¹³⁴

History Today ve *BBC History* gibi prestijli aylık dergiler artık eğitici bir statüye kavuşmuş ve ün yapmış yorumcuları dergiye katkıda bulunsunlar diye kendine çekmiştir. Ödüllere sponsorluk yapmak ve markalı kitaplar basmak da bu işin parçasıdır. Dergiler basılı medya aracıdır (etkileyici bir çevrim içi görünümüleri de olmasına rağmen) ve makalelerini tarihsel analiz, görsel, anket, reklam ve baş makalelerle desteklerler. Dergi okurluğu bir gaye peşinde koşmayı (abonelik temelli) ve konuya sürekli ilgi duymayı gerektirir. Dergi, kitap değildir; nükseden bir ilgiye işaret eder; benzer şekilde makalelerin çeşitliliği birkaç farklı tarihyazımı ve karmaşık tarihsel bağlamını soruşturma kabiliyetine sahip bir alıcı kitlenin varlığını da muştular. Dahası, *History Today*'in çoğu kitap incelemelerine teslim durumdadır ki bu da tarihe geniş çaplı ilgi duyulduğunu, sahaya kuş bakışı bakma arzusunu, tarih üretimi ve tüketimiyle eleştirel bir bağ kurmak ve metodolojinin çeşitliliğini fark etmek noktalarında bir sıkıntıımız olmadığını gösterir. Hem *History Today* hem de *BBC History* eğitici unsurları doğrudan bünyesine alır; çevrim içi çalışma rehberleri, arşivler, referans çalışmalar ve öğretici haberler yayımlar. Kendilerini öğrencilere bir kaynak olarak sunarlar. Böylelikle çevrim içi versiyonlarında yer alan makaleler de dergiyi araştırma deposuna dönüştürür. Yeni tarih yazımları, esaslı an ve olaylara dair revizyonist açıklamalar sunmaktadır; dünya tarihî ve araştırmaların çeşitliliğiyle ilgili "açık ve net" makaleler de buna dahildir. Dergilerin yazarları gazeteciler, tarih uzmanları ve akademisyenlerden oluşur; dolayısıyla dergiler popülist olsa da araştırmacı tarihçilikle daha geniş kesimlerin ilgisini çekmeye çalışan popüler tarihçilik arasındaki sınırların bulanıklaşmasına iyi örneklerdir. *History Today*'in internet sitesinde o ayki makalelerle ilgili tartışma listeleri vardır (çevrim içi kullanıcı dergiyi almadıysa bile erişim bedavadır). En iyi yoruma ödül verilir. Sitede interaktif bir anket, topluluk özellikleri, canlı bir blog ve

Twitter akışı, linkleri ve çalışma rehberlerine sahip bir “sınıf” bölümü de vardır. Bu türde bir üst-içerik, dergileri sorgulayıcı gözle okumayı teşvik eder ve tarih çalışmalarına imtiyazlı şekilde dâhil olduğu hissini çoğaltmaya çabalar.

Bu dergiler ve dergileri destekleyen internet siteleri ilgisine amatör bilgiler verir, bu esnada birden fazla tarihyazımı ve tartışmanın da kapısını aralar. Okur ilgili ve bilgilidir; makalelerle sentezlenen daha geniş bir entelektüel muhabbete katılırlar. Şurası önemli: Bilgiler matbu şekilde iletilir ve tarih dergileri özerinde matbuata hâlâ elektronik bilgidenden daha fazla önem verilmektedir ve dergilerin baskıya gidiyor oluşu tele/görsel bilgiye göre daha farklı şekilde kavramsallaştırılır. Bu dergiler akademik tarih ve popüler tarih arasında karmaşık ve önemli bir geçiş bölgesidir. Daha kaliteli yayınlardaki dergi makaleleri nispeten daha itibarlı olmaya meyyaldır; zira kendi sahalarında dünya çapında tanınan uzmanlar tarafından yazılmışlardır. Aynı zamanda bu dergi dediğimiz şey ticari bir girişimdir; basılınca satılmalıdır ve reklam gelirine muhtaçtır.

Alım ve Tüketim: Okuma Grupları ve Okur Eleştirileri

Oprah Winfrey’in 1996’daki okuma gruplarının başarısından sonra, kitap kulübü dediğimiz fenomen çağdaş hayatın tanıdık bir parçası hâline geldi.¹³⁵ Uzun süreli radyo şovu Bookclub Radio 4’da yayınlanıyor; kütüphaneler, kafeler, gazete ve müzeler artık okuma gruplarına ev sahipliği yapıyor. Format genellikle şöyle: Üyeler ayda bir toplanıp hepsinin okuduğu bir kitap üzerine konuşuyorlar. Okuma grubunun kökleri Ayın Kitabı kulübüne ve aboneli yayınlara gider; bu grup edebi olarak haklarından mahrum edilmiş ve güvenli ve doğrudan şekilde kültürel sermaye toplamayı arzu eden bir alıcı kitlesine işaret eder.¹³⁶ Bu yöntem, geniş ölçekte etkili olmuştur ve çok daha geniş bir toplumsal demografiye hitap etmektedir. Okuma grubu halkçı bir fenomendir; geleneksel kültürel beklileri es geçerek ve eleştirmenleri kulak ardı eder. Richard ve Judy Kitap Kulübü (TV 2004-9; internet sitesi 2010) Birleşik Krallık’ta yayın yapabilen tek tüzel kişiliktir ve o denli güçlüdür ki bir kitap için hazır kitle

bile üretebilir. Yayınevlerinin okuma grubunu diğer abone yayın türlerinin gelişiminin doğal bir sonucu olarak görmesi ve internet sitelerine giriş kılavuzları ve zenginleştirilmiş içeriğe sahip e-kitaplarla destek sunması şaşırtıcı değildir. Gruplar, kültürel yapıtlarla uğraşmak üzere okura imtiyaz kazandırır; bu uğraş üniversite, okul, sanat gösterisi veya gazete ve dergi incelemeleri gibi geleneksel kurumların dışında kalan ötekilerle metin tartışma ve kitap temelli topluluklar kurma arzusuna yöneliktir.

Tarihsel kurgu işine adanmış kitap kulüpleri de olduğu gerçeğini bir tarafa bırakırsak, okuma grupları tarih ve biyografiyi gitgide kendi konuları addetmektedir.¹³⁷ Bu da tarih okumalarının popülerleştiğini gösterir; bunlara amatör tartışmalar olarak organize etme veya yön verme çabası olmaksızın hak tanınır. Çevrim içi okuma grupları aynı zamanda hem toplumsal ağ işine hem de bu fenomenin küreselleşmesine katkı sağlar. Tarih okuma grupları akademi dışındaki bu tartışmaların topluluk oluşturma ve kültürel sermaye biriktirmenin aracı olduğunu vurgular. Bu fenomen her ne kadar kullanıcı tarafından yönlendirildikleri ve ona odaklandıkları için mesleğin kapsamının dışında kalsalar da bazı açılardan 1960'ların okul dışı eğitim hareketine yakındır (İşçilerin Eğitim Derneği, Açık Üniversite). Benzer şekilde, bağlamları genellikle çevrim içi yahut yerli olsa da karmaşıktır dolaşısıyla temel tartışma modelleri çatırdar ve gelişir. Okuma grupları şunu gösterir: Tarihin popüler alıcısı karmaşık ve dinamiktir; standart pasif bir okuma modeli izlemekle birlikte sorgulayıcı ve yaratıcı olma kabiliyetleri vardır. Okuma grupları, hem görsel hem fiziksel açıdan, bütün türlere hak tanınmasını teşvik eder; metnin kullanıcısına da metni alenen soruşturma fırsatı verir.

Çevrim içi inceleme sitelerinin ve bloglarının patlaması ve müşterilerin yönettiği incelemelerin web temelli kitap mağazalarına girmesi geleneksel kültür bekçilerinin gücünü daha da kırmıştır. Pazarlama modeli arkadaşça bir tavsiye gibi görünecek şekilde kurulmuştur: *Tıpkı sizin gibi* derken geleneksel rotalar da bu demokratikleşme dalgasıyla çevrilir.¹³⁸ Amazon'un diğer müşterilerin satın alma alışkanlıkları temelinde başka kitaplar öneren müşteri profili veritabanı inovasyonu ("bunu alan müşteriler bunları da görüntüledi") ana-akım kültür bekçilerinin işle-

rini ters yüz eden bilinmeyen alıcılarla sanal ilişkiler kurar. Aynı zamanda müşterilerin görüntülenen ürün “listeleri”ni de birbirine bağlar. Bu ilişki temelli (muhtemelen yanıltıcı) sunum kullanıcının yarattığı ekonomik sistemleri ve pazarlamayı vurgular. Yeni melez müşteri, geleneksel yöntemlerle seyretmekten ziyade bilgiyle yeni ilişkiler kurar; en önemlilerden biri de kullanıcının yönlendirdiği topluluğun varlığına dair algıdır.¹³⁹

Eleştirmen ve akademisyen John Sutherland, internette inceleme yazanların gittikçe artan denetimsiz gücünden yakınmaktadır (bloglar, amazon eleştirileri, web siteleri, sohbet forumları).¹⁴⁰ Özellikle de Amazon BK’nin Leonard Woolf tarafından yazılmış Victoria Glendinning biyografisine dair incelemelerin etrafını kuşatan ihtilafa işaret eder; bu kitap Glendinning’in kocası tarafından olduğu anlaşılan yaltakça övgülerden ayrı olarak evrensel olarak aşağılayıcıdır.¹⁴¹ Sutherland, internetteki eleştirmenlere onları susturmak için saldırmaktadır.¹⁴² Kendisi şunu öne sürer: “İster bağımsız blogculuk ister ticari amaçlara binaen olsun, internet değerlendirmelerini okura güç verme eğilimi olarak görenler vardır; bu değerlendirmeleri kelimenin gerçek anlamıyla kültür memurları tarafından geleneksel olarak tekelleştirilmiş demokratikleştirilme addederler. Tabii bunu edebi zevkin aşağılanması olarak görenler de vardır.”¹⁴³ Sutherland’ın “edebi zevk”in cazibesine kapılması dinamik ve karmaşık bir pazarla ilişki kurmayan kültür bekçisine ihanettir. Geleneksel sınır veya söylemlerin dışında kalan çevrim içi bir topluluk yaratılması öneri üzerinden pazarlama eğilimine de karşılık veriyordu.

Bunun tarih kitaplarına dair bir örneği de sıradan kullanıcının işe dâhil olmasını teşvik eden büyük web sitesi Review Centre’ın alt bölümlerinden biridir (GoodReads de zaten bunu yapıyor). Review Centre amatör kullanıcıdan para için değer sıralaması yapmasını ve kitabı arkadaşına önerip önermeyeceğini, iyi ve kötü şeklinde puanlamalara ek olarak o kitaba kaç puan verdiğini söylemesini ister. İnternette satın alma rehberleri ve bunun gibi inceleme sitelerinin oluşturulması en fazla Amazon ve iTunes tarafından uygulanan “ağızdan ağıza” pazarlamanın (müşteri incelemelerine ve “bunu alan bunu da aldı” çağrışımına başvurma) öneminin ispatıdır.¹⁴⁴ Bu tür siteler aynı zamanda

kitap pazarlama ve önerilerini tüketim tayfına da açık şekilde sokarlar; öneriler hangi kitabın alınacağına dair “doğru seçimi” garanti eder. İncelemeler bu yüzden eğitici ve faydacıdır. Review Centre’ın geri kalanında araba sigortasından dizüstü bilgisayar ve gelinliklere kadar çeşitli mallarla ilgili müşteri yorumlarına rastlanır. Bu durum kitapların giderek yalnızca boş vakit geçirme aracı hâline geldiğini ve incelemenin niceliksel unsurunun okurdan ziyade müşteri deneyimiyle ilgili olduğunu gösterir. Olay gittikçe şuna dönüşmüştür: Büyük gazeteler, okurların görüşlerini yorumlarla, okurun çekip çevirdiği listeyi tartışmalarla bütünleştirmek üzere “nitelik” peşinde koşar. Resmî içeriği oluşturanlar ve kullanıcı arasındaki sınırlar gittikçe bulanıklaşır. Geleneksel bilgi tedarikçileri olan gazeteler incelemeler için kamudan gelen katkıları ve kendi içeriklerini alır ve yorumlarla bağlarlar fakat aynı zamanda eleştirel tartışmalar için internette alan açarlar. Bir kitaba dair “sıradan” deneyimin bir eleştirmen yahut uzman tarihçinin görüşünden daha önemli veya en az o kadar önemli olduğuna dair berrak bir algı vardır. Dahası bu iş yalnızca incelemeye sonlanmaz; bu tür bir kültürel karar “hak verilmiş” çevrim içi topluluğun açık bileşenidir. Kullanıcı içeriğiyle yürütülen web siteleri sınırları önceden belirlenmiş mesleki ve kurumsal alanları gittikçe daha fazla ihlal eder olmuştur: Yazmak, yayınlamak, yorumlamak ve incelemek bu ihlalin parçalarıdır. Bu kadar çok yorum bir tür hak verme vaadi ve kenara itilmişlerin sesidir fakat popüler tarihçinin bekçi konumunu da alttan alta desteklemektedir. Kamusal tarihçinin konumu ve bu kitap tarafından incelenen tür ve araçların pek çoğunun katılmaya cesaret ettiği görünürdeki halk devrimi arasında bir bölünme vardır. Tarihçiler her zamankinden daha görünürdür. Bu görünürlük onlara kültürel sermaye ve otorite getirir. Basılı kelimele- rin çevrim içi devrimin karşısında konuşlanan gücüyle bu bölü- mün büyük kısmında gösterildiği üzere artık geri çekilmektedir.

III. POPÜLER KÜLTÜRDE TARİHÇİ

“Bu Sensin, Bu.”: Çocuk Gibi Meraklı, Maceracı ve Kahraman Tarihçi

Kamunun nezdinde akademisyenin otoritesindeki aşınmanın ve bununla beraber münferit, dinamik, mütevazı ünlü figürünün sunucu olarak yükselişinin sebeplerinden biri de popüler kültürde tarihçi temsilinin karmaşıklığıdır. Belirli paradigmlar dışında, halkın tahayyülündeki beşeri bilimler akademisyeni nispeten tutucu, eski moda, erkek ve genellikle adam öldürecek kadar sıkıcı biridir. Beşeri bilimler akademisyeni Dylan Moran'ın *Shaun of the Dead* (Edgar Wright, 2004) eserindeki aptal David gibi bağnaz, yanlış yönlendirilmiş, eyleme geçmeyen ve en nihayetinde gözden çıkarılabilecek bir tiptir.¹⁴⁵ Üniversitede çalışan tarihçiler bilhassa kırtıpıl ve çocuksudur; bu husus “History Today’in *The Mary Whitehouse Experience* (BBC2-1990-2) skecinde açıkça görülür. Bu program, iki önde gelen profesörün tartışmaya başlayıp ortamı barok bir çocuk bahçesine döndürerek birbirini aşağılamasıyla sonlanmıştı.¹⁴⁶ Benzer şekilde, Andrew Lincoln’un Channel 4’un dram dizisi *Teachers*’daki İngilizce öğretmeni şirden ziyade öğrencilerinin onu sevmesiyle ilgilenmektedir. Alan Bennett’in *The History Boys* adlı oyunundaki (2004 yapımı; 2006’da filme çekildi) Irwin karakteri ortaokulda tarih öğretmenidir; alternatif tarihçiliğin neredeyse olgunun karşısını (ya da en azından genel kanının karşısını) aramak olduğu fikrindedir ve öğrencilerini de alışılmışın dışında kalanı yapıp öğretilenlerin dışında düşünmeye teşvik eder. Niall Ferguson’dan ilham aldığı belli olan oyunun sonunda Irwin 1990’larda tarih belgeseli sunucusu olarak arz-ı endam eder. Belli belirsiz bir zalimlikle malul

fakat kesinlikle ahlak dışı olan tarih araştırmaları eğitim verdiği çocuklar açısından uygunsuz addedilmektedir ve iddialara bakılırsa danışmanlık verdiği topluluk için de durum bundan farklı değildir. Miadı dolmuş ve üzü derece acınası bir durumda olan eşsiz ve tutkulu İngilizce ustadı Hektor ile doğrudan zıt düşmektedir. Burada tarihçinin sorunlar ve başıboş yöntemlerin meşum etkisinden ötür yıkım getiren habis etkisini de görürüz.

Beşeri bilimlerde öğretim, kavrama ve öğrenmekle ilgili daha zihinsel süreçler popüler temalara uygun değildir. Bunun istisnalarından biri Robin Williams'ın *Ölü Ozanlar Derneği*'nde oynadığı John Keating adlı ilham verici İngilizce hocasıdır (Peter Weir, 1989); dinamizmle dolu bir edebiyat aşkı sayesinde çocukların kendi içerindeki hakikati keşfetmesine yardımcı olur.¹⁴⁷ İlham veren öğretmen teması bize şunu gösterir: Bu insanların karakteristik özelliği egzantiriklik ve kendine özgölüktür. Elbette burada odaklanmamız gereken azınlığın nasıl temsil edildiğidir; popüler kültürde en fazla tanınan akademisyenler bilim adamları, matematikçiler, tıp doktorları veya bilgisayar uzmanlarıdır ki bu insanların bilgisi gözlerden uzaktır, genellikle dünyayı tehdit edecek cinstendir ve onları delirtir ya da kötü bir sona sürükler.¹⁴⁸ Kurmaca bilim adamı popüler kültürde sürekli temsil edilir ve en azından Frankenstein'dan bu yana kültürel kaygı ve korkuların haznesidir. İster tarihçi ister arkeolog, edebiyat teorisyenı veya felsefeci olsun, beşeri bilimler uzmanı şifre çözmeye yardımcı olabilecek, tanımın gerçek mahiyetine işaret edebilecek yahut esrarı keşfedebilecek biri gibi gösterilir. Genellikle Oxford ya da muhtemelen Harvard'da çalışırlar ve nadiren merkezî karakter olurlar.¹⁴⁹

Gerçi macera, keşif ve saha çalışmalarıyla (ve dolayısıyla üniversitenin köhnemiş sınırlarından çıkmakla) ilişkisinden ötür, antik dönemlerin arkeolojisi ve araştırılması popüler kültüre fazlasıyla tema sunmaktadır. Filmlerde, mesela *Mumya*'da ( film, Stephen Sommers, 1996-2008) John Hannah ve Rachel Weisz gibi yan figürler, *İngiliz Hasta*'da (Anthony Minghella, 1996) Ralph Fiennes ve *Stargate*'de (Roland Emmerich, 1997) James Spader uzmanlık bilgisine sahip, ruhani leme takmış tarihçi arkeolog karakterlerdir. Lara Croft ve Indiana Jones da başka iki önem-

li maceracı arkeolog tarihçi karakterdir. *Tomb Raider* adlı video oyunu (1996-) oyuncunun Lara Croft olarak birtakım ipuçlarını takip edip zorluk seviyesi gittikçe artan fiziksel görevleri yerine getirmesine izin verir böylece kadim hazineye ulaşacaktır. Croft, geniş yankı bulmuş bir aksiyon oyununun kadın kahramanı olduğundan ötürü nispeten alışılmadık bir karakterdir. Oyunlar, arkeologu romantik bir kadın kahraman olarak sunar; bu kadın bir başkahraman, sorun çözücü ve kâşiftir. Zekâsı, araştırma yeteneği ve silah kullanma gücü olan bir sporcudur. Oyunlar tarihçiyi bir maceraperest olarak kurgularlar. *Tomb Raider*, Lara Croft'u eninde sonunda hakikati keşfetmesini sağlayacak ergodik bir sürece sokar; o da oyunun parçasıdır, araştırmaları oyuncunun eğlenme, etkileşim ve nihai sonuca ulaşma arzusu bağlamında iş görür. *Tomb Raider* esas karakteri fiziksel açıdan gerçek dışı ve arzulanan bir figür olarak sunar. *Tomb Raider* filmlerinde (Simon West, 2001; Jan de Bont, 2003) Angelina Jolie oynamıştır ve kadın maceraperest/arkeolog karakteri cinsel nesne olarak sunduğundan entelektüel ve kültürel otoritesi baltalanmıştır. Filmler oyunda yapıldığı düşünülen hakikat soruşturmasının entelektüel tarafıyla bağlantıyı koparır, Croft'u *Mumya* ve *Stargate* filmlerinde de karşımıza çıkan tanıdık bir arkeoloji-fantezi-aksiyon karakterine dönüştürür. *Tomb Raider* etkisi *Uncharted*'da görülebilir (Sony, 2007); burada kendini yetiştirmiş bir sade vatandaş figürü olan Nathan "Nate" Drake hazine ve macera peşindedir; bu kovalamayı yaparken bir sürü tarihsel mahale girip çıkar (mesela El Dorado'nun hazinesini arar yahut Marco Polo'nun izlerini takip eder). Yenilenen *Tomb Raider* (2013) *Uncharted* zincirinin popüleşmesine tepki olarak çok daha pürüzlü, tatsız ve gerçeğe yakın bir hâl almıştır.

Popüler arkeolojik filmler gizli topluluk, hurafe, sihir, ayin ve zombilerden vazgeçecek gibi görünmüyor. Harrison Ford'un canlandığı Indiana Jones, Tanrı'nın gazabı sayesinde kurtulur ve kutsal taşları arayan keşiflerle tanışır. *Indiana Jones* serisinde (1981-2008) en azından Jones'un üniversitede ders verirken, bulduklarını müzeye verirken ve gerçek bir tarih ve dil bilgisiyle arz-ı endam ettiği sahneler vardır.¹⁵⁰ *Raiders of the Lost Ark* filminde Jones hoca olarak başta çekingendir fakat akademinin

kısıtlarından kurtulduğu andan itibaren kararlı, kahramanvari ve erdemli bir kişiliğe bürünür (bkz. Şekil 3.1.). Filmler 1920'lerden 30'lara kadar birbirini takip eden bölümler hâlinde ve kahraman erkek karakter temelinde çekilmiştir. Pastiş tarzda ilerleyen filmler tarihsel macera filmleridir ve dolayısıyla çifte nostalji barındırırlar. Bu nostalji, bilhassa doğru ve yanlış arasında açık bir çatışma zamanlara yöneliktir. Croft gibi Jones da vicdanlı bir maceracıdır; *Raiders'* da Nazilerle iş birliği yapan yozlaşmış can düşmanı Rene Belloq'a kıyasla temiz bir figürdür (*The Last Crusade'* da Dr. Elsa Schneider adlı benzer bir figür daha vardır). Arkeoloji ahlaki bir dürtüyle yapılıyor gibidir: Kötülere el uzatmaz aynı zamanda keşfedilen nesneler şahsi koleksiyonlara alınmayıp müzelere verilir. Arkeologların kamusal bir vicdanı, ahlaki berraklığı, kendilerine özgü dağınık bir cazibeleri ve antik metinlerle birlikte silah kullanma kabiliyetleri vardır. Ayrıca filmler keşfetme ve harita okuma meziyetleri üzerinde durur; esasında filmdeki anlatı nihai bir sonuca varmak için iz peşinde koşmayı gerektirir. Geçmişle bir nesne olarak ilişki kurulur; antik nesnelerin keşfi ve ipuçlarının uzman bilgisine başvuruyla çözülmesi, mütevazı bir tarih çalışması olmaktan ziyade sinematografiktir. Geçmişin soruşturulması macera ve dalavereleri beraberinde getirir. Benzer karakterlere sahip benzer filmler eski dönemlere aittir. Indiana Jones, 1920'lerin macera filmlerinden söz açar fakat karakteri H. Rider Haggard'ın *King Solomon's Mines* (1885) ve *Allan Quatermain* (1887) filmlerindeki Allan Quatermain'e de bir şeyler borçludur. İngiliz yazarların arkeoloji ve antik dönem tarihine British Museum ya da imparatorluğun bir sonucu olarak en azından bir asırdır ilgisi yoğunudur; bunu mesela Agatha Christie'nin bu konu etrafında yazdığı dört romanda görebiliriz.¹⁵¹

Romancılar genel olarak karmaşık uzmanları yazmakla çok ilgilidir; bunun muhtemel sebebi de dış görünüm ve hijyenin onlar için çok önemli olmamasıdır. Kampüs romanları akademiye kamuya yıllardır dinamik, tuhaf ve kendine gömük bir yer olarak sunmaktadır.¹⁵² İngiltere'deki üniversite kampüsleri *Lucky Jim'* den (İngiliz edebiyatı, 1954) David Lodge'un *Changing Places* (İngiliz edebiyatı, 1975) ve *A Very Peculiar Practice* (kam



ŞEKİL 3.1 Steven Spielberg'in yönettiği *Raiders of the Lost Ark* (1981) (*Kutsal Hazine Avcıları*) filminde Harrison Ford © Everett Collection/REX

püsün tıp doktorları, BBC1, 1986) adlı eserlerine uzanan bir yelpazede delifişek bir gözlem gücü ve hicivle anlatılmıştır. Bu eserlerin hepsi de akademisyenlerin dünyayla ilgilerini saplantılı biçimde kestiğini vurgular.¹⁵³ Lodge'un romanı *Nice World* (1988, BBC için 1989'da filme çekildi) bir edebiyat eleştirmeni ve mühendis fabrikatör arasındaki kavramsal çatışmayı dramatize eder; bunu yaparken de beşeri bilimler uzmanının gerçek dünyayla mesafesine bir kere daha vurgu yapar. Don DeLillo'nun *White Noise* (Hitler/kültür çalışmaları, 1985), Zadie Smith'in *On Beauty* (İngiliz edebiyatı, 2005) ve Jonathan Franzen'in *The Corrections* (kültürel çalışmaları, 2001) adlı kitapları akademinin ahlaki

başıboşluğunu vurgular. Entelektüel bekçiye dair bu talihsiz şekilde eril yahut ahlaken faüllü ve esasen Amerikalı algı John Updike'in *Roger's Version* (kutsallık, 1986), Malcolm Bradbury'nin *The History Man* (sosyoloji, 1975), Coetzee'nin *Disgrace* (İngiliz edebiyatı) ve Donna Tartt'ın *The Secret History* (klasik, 1992) adlı eserlerinde de görülebilir. Son eserde klasikler profesörü Julian Morrow'un etrafını çevreleyen kişilik tapıncı kendisini en niha-yetinde cinayete sürükler.

Tarihçi Dedektifler

A.S. Byatt'ın *Possession* (1991) adlı eserinde esas karakter "Edebiyat eleştirmenleri doğal dedektiflerdir" diye bir iddia atar ortaya. Matthew Pearl'ün *Dante Club* (2004) ve Umberto Eco'nun *Name of the Rose* (1980) adlı eserlerinde beşeri bilim uzmanları kahramandır; örneğin kendi disipliner yaklaşımlarını suç çalışmalarında kullanmaktadırlar.¹⁵⁴ Elizabeth Kostova'nın *The Historian* (2005) adlı çalışmasında bu araştırma gotik bir trajedi etrafında dönmektedir zira uzmanın ölçülebilir gerçeğe yönelik obsesif arayışı vampir tehdidini kışkırtıp sürdürmektedir. Bütün roman akademik bir tarihî araştırmaya dayalıdır; en başından başkahramanın Drakula'nın mezarının nerede olabileceğine dair Türkiye ve Doğu Avrupa arşivlerinde başkalarının yaptığı saplantılı araştırmalar sonucunda babasının kütüphanesinde bulduğu tuhaf mektupları keşfettiği andan itibaren böyledir bu. Dracula, özel kurbanlarını araştırma yeteneklerine ve onunla ilgili her şeyi keşfetme gayelerine dayanarak seçer; onu bulmaya en çok yaklaşan isim olan Profesör Bartholomew Rossi kaçırılır ve Dracula'nın berbat kitaplığını düzeltmeye zorlanır. Dracula onu bilgisini ve ortaklığını sunarak ayartır: "Gözü kara dürüstlüğünüz tarihten gerekli dersi çıkarmanızı sağlayacaktır (...) Tarih bize alttan alta insan doğasının kötü olduğunu öğretmiştir. İyi olan mükemmelleştirilemez ama kötü olan mükemmel kılınabilir. Niçin bu büyük zekânızı mükemmele giden yolda kullanmıyorsunuz?"¹⁵⁵ Sonuç olarak tarihyazımında temel bir değişiklik olacağını öngörür. "El ele vererek tarihçilerin çalışmalarını

dünyanın hiç görmediği bir yere taşıyacağız. Tarihin sillesini yiyenlerin saflığı gibi bir saflık yoktur.”¹⁵⁶ Geçmişe dair bu zalim ve sinik yorum daha sonra kişisel kılınır: “Her tarihçinin istediğine sahip olacaksın: Tarih senin için gerçeklik olacak. Zihinlerimizi kanla temizleyeceğiz.”¹⁵⁷ Drakula hem tarihî hem günceldir, arkaiktir, hortlamıştır, zalim ve yıkıcı bir insanlık tarihinin nihai ifadesidir; romanın başlığındaki “tarihçi” muhtemelen odur; geçmişin zalimliğini gören ahlaksız fakat esasında dürüst bir bilgindir. *The Historian*’ın araştırmacıları sonunda vampiri izleyip öldürürler: Tarihçi en nihayetinde kahraman olabilmiştir.

Robert Harris’in romanı *Archangel*’da (1998) Fluke Kelso sigara ve içki içen, parlak fakat dağınık bir hayatın eziyetini çeken bir tarihçidir (bu karakterin genelde Norman Stone’a dayandığı düşünülür). Bu tür karakter ucuz dedektif romanlarındaki baş kahramanlara daha yakındır. Fakat Kelso aynı zamanda tanınan bir akademisyendir; köhnemiş araştırmalarla dalga geçen, parlak, meydan okuma içgüdüsüne değer verilen romantik akademinin parçasıdır (her ne kadar bu onu doğal olarak dışarıda bırakılmış bir delifişek kılsa da). Kelo, ilhamla çalışan bir tarihçi figürüdür; hakikati söyler ve ulusun vicdanının gadre uğramış haznesidir: “Okuma odasına şöyle bir bakındı ve gözlerini kapadı; siyah kadife kıyafetler içinde orta yaşlı ve gitgide şişmanlayan akşamdan kalma bir tarihçi olarak bir dakika daha geçmiş bünyesinde muhafaza etmeye çalıştı.”¹⁵⁸ “Dedektiflikte estetik bir haz” vardı ona göre.¹⁵⁹ Bunun tam aksine, romanın BBC uyarlamasında Daniel Craig tarafından oynanan karakter keskin ve uçarıdır; içgüdüsel davranır. Genç, atılgan, sarışın ve paltolu kahramanımız tarihçidir. Kelso’nun arşiv aracılığıyla tarihî detayların peşinden gitme ve günümüz Rusyası üzerinden sıcak iz sürme kabiliyeti onu, hilekâr dedektif kurgusuna benzeyen ve dolayısıyla başkahramanın falsolu ve belalı bir kahraman olduğunu iddia edenlere rağmen, kahramanlık anlatılarına yerleştirir.¹⁶⁰

Dan Brown’un *Da Vinci Şifresi* (2003) ve *Melekler ve Şeytanlar* (2000) adlı romanları da benzer şekilde akademik hayatı gerçeği tespit etmeye uğraşan kahramanca bir çaba olarak sunar. Romanın esas karakteri Robert Langdon Harvard’da Dinî İkonografi profesörüdür.¹⁶¹ 2006’da çekilen *Da Vinci Şifresi*

filminde bu karakteri sapasağlam ve düzgün adam karizmasıyla ünlü Tom Hanks canlandırır. Da Vinci'nin şifresinde Langdon tarihle ilgili bir gayesi olmayan ve hâliyle herhangi bir teknik uzmanlık kabiliyetinden yoksun eğitilmiş bir polis kriptolog ile aynı ekiptedir. *Dişital Kale'*de (1998) ortağı bir bilim insanıdır ve anlam bulanıklığını çözme yeteneğı yoktur. Bu romanlardaki tarih uzmanının elinde hakikati anlamak ve bulmak için bir anah-tar vardır. Brown'un Langdon'u ancak bir matine sanatçısı kadar akademiktir:

Bildiğimiz anlamda çok yakışıklı olmasa da kırk beş yaşın-daki Langdon kadın iş arkadaşlarının “bilge” dediğı bir çekicili-ğ e sahipti; kalın kahverengi saçlarında gri tutamlar, sorgulayan mavi gözler, insanı tok tutan derin bir ses, üniversiteli bir spor-cuya özgü güçlü, kaygısız bir tebessüm. Hazırlıkta ve üniversi-tede okulun dalış takımında olan Langdon hâlâ bir yüzücünün fiziğıne ve uzun uğraşlarla koruduğı kaliteli ve 182 santimlik bir bedene sahip.¹⁶²

Televizyona çekilen Archangel gibi Brown'un romanları da tarihçiyi bir kahraman olarak tasvir eder; ciddi ve dünyayı bilen uzman hem zekâsını hem atletik vücudunu uluslararası komplo-ları çözmeye adar. Benzer bir karakter de jimnastikçi sanat tarih-çisi Anna Petrescu'dur, Jeffrey Archer'ın *False Impression* kitabın-da (2006) yer alır.¹⁶³ Nicolas Cage *National Treasure*'da (2004, Jon Turteltaub) maceracı ve obsesif bir Langdonesk tarihçiyi oynar. Bu film, Da Vinci Şifresi'nden unsurlar barındıran ve ahlaklı ma-ceracı tarihçiyle (Cage ve aktivist partneri Diane Kruger) kötü ve entelektüel olmayan hazine avcılarını (Sean Bean hayat ve-riyor) zıtlılaştıran bir filmidir.¹⁶⁴ Bu örneklerin üçünde de uzman kişı bilgiyi arzular (genellikle kültürel yapıtlar, mektup, resim ve Bağımsızlık Bildirgesi formunda) ve bilgi ve hazineyi dünyayla paylaşp bireysel bir servet yahut ün kazanmaktan ziyade insan-lığ a katkı sunmak üzere ipuçlarını çözerler. Bu egosuz arayış ta-rihçiyi diğ erlerinden ayırır.

National Treasure filmleri ve *Da Vinci Şifresi*'nin bize halkın ta-hayyülünde tarihsel araştırmayla komplo teorisinin kesiştiğini gösterir. Robert Langdon, Brown'un kayıp kutsal kadınısı olarak isimlendirdiğı ve temelde dişı tapıncı ve bunun Roma Katolik

Kilisesi tarafından bastırılmasının etkisinde kalmış bir uzmandır. Langdon'ın *Da Vinci Şifresi*'ne verdiği değer sembollerle ilgili tarihsel bilgiyi şifre veya kodları çözmeye uğraşan mantıklı bir zihinle müttefik kılma kabiliyetidir. Romanda tarih coğrafi, kutsal, ritüelistik, artistik kodlardan oluşan karmaşık bir yama hâline gelir ki çözülmesi veya anlaşılması hâlinde Kilise'nin kendi planlarını yürürlüğe koymak için bastırmaya çalıştığı gerçeklere atıfta bulunduğu açıktır. Bilindiği kadarıyla "tarih" Vati-kan'ın gücünü desteklesin diye devreye sokulmuş bir perdedir. Kitap, Avrupa tarihini anlatır: Roma ve Sion Manastırı arasındaki savaştan, Knights Templar'ın siyasi ve mistik kanadından bahseder. Manastır büyük bir sırrı, Kutsal Kase'ye ilişkin belgeleri ve İsa'nın nesebiyle ilgili hakikatı saklamaktadır; romandaki aksiyon bütün bu sırları ortaya dökmekle tehdit eder.¹⁶⁵ Roman, pek çok dinî ve tarihî bilgiyi iyi düzenlenmiş ve geçmiş iki bin yıla dair nispeten ikna edici alternatif bir anlatıya dönüştürür. Mary Magdalene ve İsa'nın karı-koca olduğunu ve bunun da o zamandan beri bilinen bir sır olduğunu öne sürer. Bu komplo-nun kanıtlarını keşfetmek ve dolayısıyla iki bin yıllık tarih yo-rumunu değiştirmek hem karakterlerin hem de kurgunun esas saikidir: Teabing "gerçeği öğrenmek hayatımın aşkıdır artık" demiştir. "Gözdem de Sangreal'dir (Kutsal Kase)."¹⁶⁶ Fakat roman aynı zamanda şifrelerin kolayca görülebilen yerlere saklandığı gerçeğine de ışık tutar, ayrıca bu şifreler temelde araç olarak kul-lanılacaktır: "*Daha fazlası da var orada*" dedi kendine. "*Uсталıkla saklanmış... fakat yine de orada işte.*"¹⁶⁷

Da Vinci Şifresi "GERÇEK" diye bir başlıkla açılır, bu da Sion Manastırı'nın tarihî gerçekliğini vurgular (1975'te Ulusal Kütüp-hane'de bulunan belgeler Les Dossiers'in sırlarını iktibas eder), Tanrı'nın İşi [Opus Dei] ile ilgili nispeten öznel bilgiler sunar (beyin yıkama, zorlama ve "bedensel çile" olarak bilinen tehlikeli uy-gulama raporlarından ötürü son dönemdeki ihtilafın başlığı) ve "Sanat eserleri, mimari, belgeler ve bu romandaki gizli ayinlere dair tüm betimlemeler doğrudur" diyerek bitirir.¹⁶⁸ *Da Vinci Şifresi* hakikatin orada bir yerde olduğuna ve anlaşılabilceği algısına sadık kalırken sanı ve komplodan oluşan bir çizgiyi de takip eder (her ne kadar Kutsal Kase'nin esas teorisyeninin en nihayetinde

asıl kötü adam çıktığı doğru olsa da bütün ömrünü da bir gerçeği zorla ortaya çıkarmaya adanmıştır). Brown'un romanı türünün dümdüz bir örneğidir fakat tarihin akışına dair bir görünüm sunar; romanın esas teması kesinlikle tarihin gerçeği örtbas ettiği ve akademik araştırmamanın bir hikâyenin, söylenildiği şekliyle, karmaşık taraflarını ve düzensizliklerini ortaya koyabileceğidir. Brown da tarihin öznel bir doğası olduğunu öne sürer: "Pek çok tarihçi artık (benim gibi) belirli bir kavramın tarihsel doğruluğunun ayarlanabileceğine inanmaktadır, kendimize öncelikle daha derinlikli bir soru sormalıyız: "Tarihin kendisi tarihsel olarak ne kadar doğrudur?"¹⁶⁹ Fakat *Da Vinci Şifresi* aynı zamanda tarihin doğru eğitim ve yaklaşımla (veya doğru bilgilerle donanunca) anlaşılabilir ve okunabilecek bir şifreli söylemler toplamı olduğunu da öne sürer. Tarihsel belgeleme ve kanıt, deşifre edilebilecek bir dizi kodeks olarak sunulur; genellikle ikircikli veya muğlak bir yorumdan ziyade tek bir anlama sahiptir.

Bu suyun başını tutanların hepsi erkektir. Romanın masumu, isminin Yunanca tasrifine rağmen eğitilmiş polis kriptolojist Sophie Neveu'dur. Romanın büyük kısmı Harvardlı profesör ve Oxford'da eğitim görmüş İngiliz şövalyenin verdiği bilgilere Neveu'nun şaşırtıp alışması etrafında döner. Bu adamlar tarihin şifresini Neveu için çözer ve böylece onu anlatılmayan hikâyeye ilgili bilgilendirirler. Pasif okur pek çok durumda Neveu'nun kafa karışıklığını alır. Elbette bu karmaşa nihai bir ifşa ve kavrayışa doğru gitmektedir. Bilgisinin eksikliği okura yansıtılır (baştaki GERÇEK notu bunu öngörür zaten). Okura "alternatif" bir tarih sunulur, burada akademinin eğip büktüğü (bir akademisyen tarafından test edilmiş) bir komplo teorisi vardır. Fakat romanın "merkezinde" cepte gördüğümüz şeylerin doğru olmadığına dair bir ihtimal de mevcuttur ve kendisine ayrıntılar sunulan ve karar vermek üzere serbest bırakılan okurun varlığını önemlidir. Brown buna şöyle işaret eder: "GERÇEK yazarın sayfa kurmaca karakterler tarafından tartışılan antik teorilerin herhangi birisiyle ilgili herhangi bir beyanatta bulunmaz. Bu fikirleri nasıl yorumlayacağı okura kalmıştır."¹⁷⁰

Roman, ihtilaflara sebep olmuştu. Din uzmanları hâlâ Brown'un sunduğu fikirleri reddeden ve çürüten makaleler

yazmaktadır. Kitabın “aykırılıkları” olarak tabir edilen şeylerin aksini ispat eden, tartışan ve örnekleyen Hıristiyan yayıncıların bilhassa başını çektiği küçük bir yayın sektörü ortaya çıkmıştır; Lincoln *Cathedral* kitabının filminin olayın geçtiği manastırda çekilmesine izin vermesi karşılığında maddi bir hediye kabul edince “din görevlerini satın almakla” suçlanmıştır (Westminster Abbey bunu reddetmiştir). Tarihsel ve tarihselin teolojiyle kesişimi sonuç olarak popüler hâle gelmiştir ve Brown’un romanı 61 milyon satmış, 44 dile çevrilmiştir. Romanın, tarihsel tartışmaları canlandırmak yahut pek çok tarih öğretiminden benzer söylemler üzerine düşündürmekten daha fazlasını yaptığı söylenebilir. Romanın başarısı elbette okurları, kilise, devlet, ulus ya da üniversite gibi kurumların tarihsel gelişiminden haberdar etmiştir. Teolojik alt-metinler münferit olarak ve İsa’nın fiziksel görünümü arasında bir başka ilginç, tarihselleştirilmiş ilişkiye atıftır (bu Muhammed veya Buda ile ilişkilere de uyarlanabilir). Mü’minlerinin İsa ile şu anki ilişkisi ve İsa’nın ölümüyle *o dönemki* bağı bize şunu der: Dindarlık tecrübesi kendi içinde dinamik bir geçmiş mevcudiyeti saklar, kişinin bin yıllar öncesindeki olaylarla bağ kurma kabiliyeti inancının temel kaynağıdır.¹⁷¹

Kitabın konusunun farklı veçhelerle tartışılması romanın okunma biçimlerine de yansımıştır. Bize anlatılan tarih ve dolayısıyla hayatlarımız büyük bir komplonun sonucu olabilir ki bu komplo herhangi bir ideolojiye dair faal bir anlayış, okul ya da kilise gibi kültür bekçilerinin anlattığı hikâyelere güvenmeme yönünde paranoyak bir istek ve kendini bütün gerçekler emrine verildikten sonra böyle çerçevelerin dışında tanımlayabilme yönünde sahte hümanist veya liberal arzuyu ortaya koyar. Şu durumda tarihin soruşturulması Batı medeniyetinin tam da temellerini sarsabilecek bir ifşaata sürükleyebilir ve araştıran yahut bilgiyi elinde tutan kişinin yeni bir benlik modeline erişmesine izin verebilir. Roman ve ilişkili fenomenler tarihî komplo olarak sunar; sahte situasyonistin mantrası şudur: “Bildığınız her şey yanlıştır.” Fakat aynı zamanda düzgün bir araştırmamanın (kita seyahati) kişisel ifşaya ve hakikatin anlaşılmasına imkân tanıyacağı yönünde iddialarda da bulunur. *Da Vinci Şifresi* komploya bulanmış bir küresel kültüre hitap eder ve yalanların altını oyan

belgeleri görmenin peşindedir.¹⁷² Kitabı taklit eden çoktur (her ne kadar kendisi de daha geniş bir komplocu gerilim türünün parçası olsa ve Michael Cordy'nin çok satan 1997 tarihli romanı *The Miracle Strain*'e benzer görülse de). Kilisenin, Masonların ve Tapınak Şövalyelerinin anlatılmamış tarihlerini anlatmaktadır.¹⁷³ Tarihsel komplo romanı olarak tabir edilebilecek bu popüler alt-tür tarihî akışkan bir şey olarak görür, kahraman maceracıyı araştırmacı ve putkırıci olarak sunar; bu kişi senaryoyu ileri taşıyacak ve anlatıyı tatminkâr kılacak bilginin peşindedir. Aynı zamanda modern toplum ve medeniyetin payandası olan kurumların hatalarını da ortaya serer.

Popüler kültürde tarihçiler cansız, tikel meselelerle uğraşan, bir köşeye büzülmüş, muhtemelen zombi ve obsesiftir fakat kahraman olma potansiyelleri yüksektir. Filmler karmaşadan kaçınır, sansasyonel olanı tercih ederler; fakat romanlardaki tarihçiler genellikle çok boyutlu ve bela çıkarmaya meyilli tiplerdir. Dana Polan şunu öne sürmüştür: "Popüler algıda tarih tahayyül ile ilgili değildir; yeniden inşa ile de ilgili değildir; en iyi ihtimalle pozitivist restorasyonla, gerçeklerin yorumlama ustalığından geçmeden ortaya konulmasıyla ilgilidir."¹⁷⁴ Popüler kültürde çeşitli akademik disiplinlerin görünümüne dair pek çok kitap yazılmıştır.¹⁷⁵ Bu çalışmalar genellikle otoritenin merkezden edilmesiyle ilgilidir ve uzmanın başarılı olmak için kendi karakterini ve mesajını damıtması gerektiğini öne sürer. Akademisyen tarihçi kamunun tahayyülüne genellikle ukala biri olarak girer, kolayca kahraman olduğu nadirdir, genellikle tozlu sayfalar arasında hakikatı arayan bir araştırmacıdır. Maceracı olabilirler fakat bu işi düzgün şekilde yapmak istiyorlarsa fötr şapka ve kırbaç etkisi yaratmak için akademisyen kılığını üstlerine geçirmeleri şart olacaktır. Umut dolu korkuların deposu niteliğindeki bilim adamının aksine potansiyellerle dolu tarihçi figürü daha sağlam fakat daha sıradan biridir, yeni ya da zorlayıcı bir şey yaratmaktan ziyade bilgi taşımaktadır. Fakat hakikat arayışları esnasında bilgi örüntülerini sezmeye yarayan içgörü ve kabiliyetleri onlara dünyayı yeniden yaratmak için gerekli fırsat ve araçları verebilir.

Son Notlar

- 1 Jordanova, *History in Practice*, s. 155.
- 2 J. Tosh, *The Pursuit of History*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008, s. 12.
- 3 Geçen yüzyıllara göre popüler tarihin gelişimine ilişkin olarak bkz. Körte and Paletschek (ed.), *Popular History, 1800–1900–2000*.
- 4 J. Moran, "Cultural Studies and academic stardom", *International Journal of Cultural Studies*, 1:1 (1998), 67–82. Ayrıca bkz. S. Collini, *What Are Universities For?*, Harmondsworth: Penguin, 2012.
- 5 Bkz. M. Nussbaum, *Not for Profit: Why Democracy Needs the Humanities*, Princeton: Princeton University Press, 2012; H. Smith, *The Value of the Humanities*, Oxford: Oxford University Press, 2013; Collini, *Universities*.
- 6 Bkz. Taithe and Ramos Pinto (ed.), *The Impact of History?*
- 7 Richard J. Evans, "The death of the celebrity historian is much exaggerated", *The Guardian*, 27 Mayıs 2012, <http://www.theguardian.com/commentisfree/2012/may/27/death-celebrity-historians-exaggerated> [Erişim Tarihi: 29 Nisan 2015].
- 8 C. Milmo, "Young historians are damaging academia", *The Independent*, 9 Mayıs 2012, <http://www.independent.co.uk/life-style/history/young-historians-are-damaging-academia-in-their-bid-for-stardom-7723284.html> [Erişim Tarihi: 10 Aralık 2014].
- 9 Bkz. E. W. Said, "The public role of writers and intellectuals", H. Small (ed.), *The Public Intellectual*, London: Blackwell, 2002, s. 19–40.
- 10 Bkz. R. Dillon, *History on British Television: Constructing Nation, Nationality and Collective Memory*, Manchester: Manchester University Press, 2010.
- 11 Bkz. Gray and Bell, *History on Television*.
- 12 Bkz. S. Collini, *Absent Minds: Intellectuals in Britain*, Oxford: Oxford University Press, 2007.
- 13 Y. Alibhai-Brown, "History is everywhere – but whose history is it?", *The Independent*, 22 Temmuz 2002, s. 13; M. Dodd, "The new rock'n roll", *The New Statesman*, 10 Aralık 2001, <http://www>.

- newstatesman.com/200112100032 [Erişim Tarihi: 29 Ekim 2007].
- 14 N. Ferguson, *Empire: How Britain Made the Modern World*, London: Allen Lane, 2003, s. xiii–xvi. Bkz. J. Wilson, “Niall Ferguson’s imperial passion”, *History Workshop Journal*, 56 (2003), 175–83.
 - 15 “Uzmanlık bilgisinin kitleler için televizyon aracılığıyla nasıl do-
layımlandığı, şekillendirildiğı ve dönüştürüldüğüne dair” bilhassa
program yapımcısı olan profesyonel tarihçilerin maddi deneyim-
leriyle alakalı yararlı bir çalışma için bkz. E. Bell and A. Gray, “His-
tory on television: charisma, narrative and knowledge”, *European
Journal of Cultural Studies*, 10:1 (2007), 113–33 (113).
 - 16 J. Langer, “Television’s” “personality system”, P. David Marshal
(ed.), *The Celebrity Culture Reader*, London and New York: Rout-
ledge, 2006, s. 181–96.
 - 17 R. A. Posner, *Public Intellectuals*, Boston, MA: Harvard University
Press, 2001.
 - 18 D. Starkey, “Diary”, *the Spectator*, 1 Mart 1997, http://finndarticles.com/p/articles/mi_qa3724/is_199703/ai_n874704 [accessed
16 November 2007].
 - 19 A. Martin, “The queen is a philistine who lacks education”, 22 Ara-
lık 2007,
[http://www.dailymail.co.uk/pages/live/articles/news/news.
html?in_article_id=504137&in_page_id=1770](http://www.dailymail.co.uk/pages/live/articles/news/news.html?in_article_id=504137&in_page_id=1770) [Erişim Tarihi: 1 şu-
bat 2008].
 - 20 *Historians of Genius: Edward Gibbon*, BBC4, 30 şubat 2004, 21:30.
 - 21 *Absolute Power: History Man*, BBC2, 10 Kasım 2003, 21:00.
 - 22 R. Mead, “The troll slayer”, *New Yorker*, 1 Eylül 2014, [http://
www.newyorker.com/magazine/2014/09/01/troll-slayer](http://www.newyorker.com/magazine/2014/09/01/troll-slayer) [acces-
sed 29 April 2015].
 - 23 Daily Mail reporter, *Daily Mail*, 12 Nisan 2010, [http://www.da-
ilymail.co.uk/news/article-1265171/David-Starkey-attacks-fema-
le-historians-pretty-girl-history.html](http://www.dailymail.co.uk/news/article-1265171/David-Starkey-attacks-female-historians-pretty-girl-history.html)[Erişim Tarihi: 1 Mayıs 2015].
 - 24 Bunun iyi bir örneğı için bkz. “The History Girls: meet the young
women building a bright future from the past” adlı Daily Mail ma-
kalesi, kadınların fotojenikliğini vurgulamaktadır, Lisa Hilton, 3
Kasım 2013,
[www.dailymail.co.uk/home/you/article-2479096/
The-Histor-
y-Girls-meet-women-building-bright-future-past.html](http://www.dailymail.co.uk/home/you/article-2479096/The-History-Girls-meet-women-building-bright-future-past.html) [Erişim Ta-
rihi: 11 Mayıs 2015].
 - 25 Elizabeth Heathcote, “Lucy Worsley: lots of historians are sniff y
about re-enactors”, *the Guardian*, 27 Mart 2011, [http://www.the-
guardian.com/theobserver/2011/mar/27/
lucy-worsley-tv-his-
tory-interview](http://www.theguardian.com/theobserver/2011/mar/27/lucy-worsley-tv-history-interview) [Erişim Tarihi: 29 Nisan 2015].
 - 26 Angela Wintle, “World of Dr Lucy Worsley”, *The Telegraph*, 14
Ekim 2011, <http://www.telegraph.co.uk/lifestyle/8828217/Wor->

- ld-of-Dr-Lucy-Worsley-curator-and-broadcaster.html [Erişim Tarihi:10 Mart 2015]. Ayrıca bkz. Graand Bell, History on Television, muhtelif yerlerde.
- 27 Niall Ferguson, "A year after the fi nancial crash", Newsweek, 11 Eylöl 2009, <http://www.newsweek.com/year-after-fi-nancial-crash-niall-ferguson-79467> [Erişim Tarihi: 29 Nisan 2015].
- 28 <http://historiansforbritain.org/about/> [Erişim Tarihi: 1 Mayıs 2015]. Bu gruba verilen cevaplar şurada kayıtlıdır: #historiansforbritain. Ayrıca bkz. Sean Lang, "There is no dastardly EU plot to hijack the history curriculum", 2 Mart 2015, <http://theconversation.com/there-is-no-dastardly-eu-plot-to-hijack-the-history-curriculum-38139> [Erişim Tarihi: 18 Mayıs 2015].
- 29 A History of Britain, Bölüm 15: The Two Winstons, BBC1, 18 Haziran 2002, 21:00.
- 30 Bruce VanSledright, "Narratives of nation-state, historical knowledge, and school history education", Review of Research in Education, 32:1 (2008), 109–46.
- 31 "I'll give heads power to punish pupils for behaviour outside school, says Michael Gove", Evening Standard, 5 Ekim 2010, <http://www.standard.co.uk/news/i-ll-give-heads-power-to-punish-pupils-for-behaviour-outside-school-says-michael-gove-6521181.html>.
- 32 J. Vasagar and A. Sparrow, "Simon Schama to advise ministers on overhaul of history curriculum", The Guardian, 5 Ekim 2010, <http://www.theguardian.com/politics/2010/oct/05/simon-schama-ministers-history-curriculum> [Erişim Tarihi: 5 Mart 2015].
- 33 "The wonderfulness of us", The London Review of Books, 17 Mart 2011, <http://www.lrb.co.uk/v33/n06/richard-j-evans/the-wonderfulness-of-us> [accessed 17 March 2011].
- 34 David Priestland, "Michael Gove's new curriculum: what the experts say", The Guardian, 12 şubat 2013, <http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/feb/12/round-table-draft-national-curriculum> [Erişim Tarihi: 12 şubat 2013]; M. Ellis, "Michael Gove's new history curriculum is "insulting and off ensive" blasts Simon Schama", The Mirror, 31 Mayıs 2013, <http://www.mirror.co.uk/news/uk-news/michaelgoves-new-history-curriculum-1924722> [Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2013].
- 35 Ellis, "Michael Gove's new history curriculum".
- 36 "Plan for history curriculum is too focussed on Britain", the Observer, 16 şubat 2013, <http://www.theguardian.com/theobserver/2013/feb/16/history-curriculum-letters> [Erişim Tarihi: 16 şubat 2013].
- 37 G. Paton, "Michael Gove criticises disconnected history lessons", The Telegraph, 30 Aralık 2013, <http://www.telegraph.co.uk/edu>

- cation/educationnews/10542727/ Michael-Gove-criticises-disconnected-history-lessons.html [Erişim Tarihi: 6 Mayıs 2015].
- 38 Letters, the Independent, 12 Haziran 2013, <http://www.independent.co.uk/voices/letters/letters-13th-june-2013-full-list-of-signatories-8656150.html> [Erişim Tarihi: 12 Haziran 2013].
- 39 O. Sukhov, "Putin says state history textbooks will not impose ideology", Moscow Times, 17 Ocak 2014, <http://www.themoscowtimes.com/news/article/putin-says-state-history-textbooks-will-not-impose-ideology/492892.html> [Erişim Tarihi: 6 Mayıs 2015].
- 40 "Whither Russia's history thought? Trends in historical research, teaching, and policy making", FREE, 12 Mayıs 2014, <http://freepolicybriefs.org/2014/05/12/whitherrussias-history-thought-trends-in-historical-research-teaching-and-policy-making/> [Erişim Tarihi: 6 Mayıs 2015].
- 41 Bkz. S. Hutchings and V. Tolz, Nation, Ethnicity and Race on Russian Television, London: Taylor and Francis, 2015 ve T. Sherlock, Historical Narratives in the Soviet Union and Post-Soviet Russia, Basingstoke: Palgrave, 2007.
- 42 J. O'Farrell, An Utterly Exasperated History of Modern Britain, London: Doubleday, 2009; S. Clarke, 1000 Years of Annoying the French, London: Bantam Press, 2010.
- 43 S. Hamilton, Bumper Book of British Battleaxes, London: Robson, 1998.
- 44 Hague, William Wilberforce ve Genç William Pitt'in biyografilerini yazmıştır; Major ise kriket tarihini yazmıştır. Gordon Brown İşçi partisinin tarihçisidir ve aynı zamanda şu kitap da onun eseridir: Wartime Courage, London: Bloomsbury, 2008; B. Johnson, The Churchill Factor, London: Hodder & Stoughton, 2014.
- 45 J. Paxman, The English, London: Penguin, 1999, s. viii. Bunun ardından gelen kitap: On Royalty, London: Vintage, 2006.
- 46 A. Titchmarsh, England, Our England, London: Hodder & Stoughton, 2007, arka kapak.
- 47 Bkz. S. Berger, L. Eriksonas and A. Mycock (ed.), Narrating the Nation: Representations in History, Media and the Arts, Oxford and New York: Berghahn Books, 2008.
- 48 Michael Portillo and Lucy Moore in Great Britons, Bölüm 11: The Greatest of Them All, BBC2, 24 Kasım 2002, 21:00.
- 49 Great Britons, Bölüm 2: Darwin, BBC2, 25 Ekim 2002, 21:00.
- 50 M. Reynolds, "Who is Jara Cimrman?", Prague Post, 27 Ocak 2005, <http://www.praguepost.com/P03/2005/Art/0127/news3.php> [Erişim Tarihi: 17 Ağustos 2006]. Finn ailesi de benzer şekilde "nüktedan" adaylar eklemiştir, bunlar arasında porno yıldızı olan skandallarla dolu altın madalyalı isim g Matti Nyk.nen ve o zama-

na kadarki en uzun boylu Finn olan V.in. Myllyrinne de vardır.

- 51 Ayrıca Avrupa çapında bir "Avrupa'nın ilk 100'ü" anketi de yapılmıştır; "en etkili" Avrupalılarla ilgili bir mutabakata varmaya çalışmıştır bu anket: <http://www.euro100.org>.
- 52 M. Arrow, "The Making History initiative and Australian popular history", *Rethinking History*, 15:2 (2011), 153–74.
- 53 A. Marr, *My Trade: A Short History of Journalism*, London: Macmillan, 2004.
- 54 A. Biressi and H. Nunn, "The London 2012 Olympic Games opening ceremony: history answers back", *Journal of Popular Television*, 1:1 (2012), 113–20.
- 55 Age., s. 118.
- 56 R. Harris, *Selling Hitler: The Story of the Hitler Diaries*, London: Faber & Faber, 1986.
- 57 Bkz. D. D. Guttenplan, *The Holocaust on Trial: History, Justice and the David Irving Libel Case*, London: Granta, 2001 ve R. Evans, *Lying about Hitler*, London: Basic Books, 2001, s. 1–40.
- 58 *The Irving Judgement: David Irving v. Penguin Books and Professor Deborah Lipstadt*, London: Penguin, 2000, s. 1.
- 59 Age., s. 27–109.
- 60 Age., s. 348.
- 61 Age., s. 2.
- 62 Evans, *Lying about Hitler*, s. 37.
- 63 R. Ingrams, "Irving was the author of his own downfall", the Independent, 25 Şubat 2006, <http://comment.independent.co.uk/commentators/article347567.ece> [Erişim Tarihi: 13 Kasım 2007].
- 64 M. Greif, "The banality of Irving", *The American Prospect*, 30 Kasım 2002, http://www.prospect.org/cs/articles?article=the_banality_of_irving [Erişim Tarihi: 13 Kasım 2007].
- 65 *The Irving Judgement*, s. 293.
- 66 Age.
- 67 Guttenplan, *The Holocaust on Trial*, s. 277.
- 68 Buna ek olarak, karalamadan doğan hasarları da ödemek zorunda kalmıştır, bkz. Evans, *Lying about Hitler*, s. 13–14.
- 69 <http://www.fpp.co.uk/> [Erişim Tarihi: 14 Kasım 2007]; *The Holocaust on Trial*, s. 224.
- 70 Evans, *Lying about Hitler*, s. 35.
- 71 S. Moss, "History's verdict on Holocaust upheld", the Guardian, 12 Nisan 2000, <http://www.guardian.co.uk/irving/article/0,,181050,00.html> [Erişim Tarihi: 14 Kasım 2007]
- 72 D. P. Ryan, *The Complete Idiot's Guide to Ancient Egypt*, London: Alpha, 2002; Ian Mortimer, *The Time-Travel-*

- ler's Guide to Medieval England, London: Vintage, 2009; C. Lee, *This Sceptred Isle: Twentieth Century*, London: BBC Worldwide with Penguin Books, 1999, s. viii; A. Venning, *Following the Drum: The Lives of Army Wives and Daughters*, London: Headline, 2005.
- 73 Tarihyazımı ödüller üzerinden kurmaca metinlerin topladığı kadar kültürel sermaye toplamaz fakat yine de biyografik bir damarı olan popülist Costa ödülünden biyografi dalında James Tait Black anısına verilen ödülünden, kurmaca dışı metinler için verilen Samuel Johnson Duff Cooper ödülünden ABD tarihî dalında her yıl verilen Pulitzer'e kadar pek çok ödül mevcuttur. Bkz. J. Moran, *Star Authors: Literary Celebrity in America*, London: Pluto Press, 2000.
- 74 L. Jardine, *The Curious Life of Robert Hooke*, London: Harper-Collins, 2004; W. Dalrymple, *The Last Mughal*, London: Bloomsbury, 2002.
- 75 Thompson, "History just isn't what it used to be".
- 76 Milmo'nun iktibas ettiği Nielsen kitap tarama raporu: "Young historians are damaging academia".
- 77 Bu derleme, popüler tarihin kuşattığı konu ve muamele yelpazesini ve karmaşasını gösterir: Alison Weir I. Elizabeth, Kraliçe Isabella ve Katherine Swynford da dâhil olmak üzere tarihte kilit önem sahibi kadın figürleriyle ilgili biyografiler ve tarihsel kurmaca yazmaktadır; Monty Python'un yazarı Terry Jones Orta çağ ve antik dönemleri yeniden değerlendirir; Orta çağ hayatının sofistikeliğini yahut Barbarların kültürel başarılarını hesaba katan popüler görüşü ortaya atar; A. N. Wilson tarihî biyografiler yazan bir edebi gazetecidir; Rebecca Fraser ulusa dair halk tarihî yazmıştır; Alan Haynes Elizabeth İngiltere'sinde ajanlık ve seks üzerine yazar.
- 78 D. Miller, "The Sobel Effect", *Metascience*, 11 (2002), 185-200.
- 79 Dava Sobel, *Longitude*, London: Fourth Estate, 1995, s. 8.
- 80 J. H. Cartwright and B. Baker, *Literature and Science*, Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, 2005, s. 302.
- 81 Age., s. 304.
- 82 Thompson, "History just isn't what it used to be".
- 83 Şu başlıkta işaret edilmiştir: *Speaking for Themselves: The Personal Letters of Winston and Clementine Churchill*, London: Black Swan, 1999.
- 84 T. Benn, *Office Without Power: Diaries 1968-72*, London: Hutchinson, 1988, s. xiii.
- 85 "I awoke this morning and decided to pick a fight with Willie Whitelaw. I am sick of him", 19 Mayıs 1980; "That great big booby Geoffrey Dickens", 23 Mart 1981, I. Trewin (ed.) *Diaries: Into Politics*, London: Weidenfeld & Nicolson, 2000. Ayrıca kadın bir şantajcıya 5000 sterlin ödüyör, 9 Temmuz 1980, s. 159, 220, 169.

- 86 Edwina Currie, *Diaries 1987–1992*, London: Little, Brown, 2002, s. vii.
- 87 David Blunkett, *The Blunkett Tapes*, London: Bloomsbury, 2006, s. 682, 856.
- 88 Mesela Rus Yarbay'ın *The World at War* adlı kitapta Hitler'in otopsisinde Hitler'in monorşid olduğunun kanıtlandığı bir propagandadır.
- 89 Richard Holmes, *The World at War*, London: Ebury Press, 2007.
- 90 Laurence Rees, *Their Darkest Hour*, London: Random House, 2007.
- 91 Andrew Morton, *Diana: Her True Story*, London: Michael O'Mara, 1992.
- 92 Bkz. J. McGuigan, "British identity and "the people's princess", *Sociological Review*, 48:1 (2000), 1–18; J. Thomas, *Diana's Mourning: A People's History*, Cardiff: University of Wales Press, 2002.
- 93 Paul Burrell, *The Way We Were: Remembering Diana*, London: HarperCollins, 2006, s. 11.
- 94 Age., s. 253.
- 95 P. D. Jephson, *Shadows of a Princess*, London: HarperCollins, 2000, s. vii.
- 96 Age., s.167
- 97 Müfettiş K. Wharfe, R. Jobson, *Closely Guarded Secret*, London: Michael O'Mara, 2002.
- 98 Amanda Foreman, *Georgiana Duchess of Devonshire*, London: HarperCollins, 1998, s. xvi. 18. yüzyıldaki ünlü kadınların benzer popüler biyografileri de Foreman'ın biyografisinin başarısından sonra yayımlanmıştır. Mesela: P. Byrne, *Perdita: The Life of Mary Robinson*, London: Harper Perennial, s.2, 2004. Bu çalışma, kendi konusunun "18. yüzyıl Madonnası"nın proto-ünlü konumunu benzer şekilde vurgulamaktaydı.
- 99 Foreman, *Georgiana*, s. xiv.
- 100 Tracy Borman, Thomas Cromwell, Hodder & Stoughton, 2014, s. 1.
- 101 Age.
- 102 Nick Arnold'un *Horrible Science* dizisinde 31 başlık ve bir dergi vardır: Anita Ganeri'nin *Horrible Geography* dizisinde 14 başlık; Kjartan Poskitt'in *Murderous Maths* kitabında 16 başlık vardır.
- 103 K. Hawkey, "Theorizing content: tools from cultural history", *Journal of Curriculum Studies*, 39:1 (2007), 63–76.
- 104 T. Deary, *The Rotten Romans*, London: Scholastic, 1994, s. 5.
- 105 M. Scanlon and D. Buckingham, "Popular histories: "education" and "entertainment" in information books for children", *The Curriculum Journal*, 13:2 (2002), 141–61.
- 106 T. Deary, *Rotten Rulers*, London: Scholastic, 2005, s. 65.
- 107 E. MacCallum-Stewart, "If they ask us why we died": children's literature and the First World War, 1970–2005", *The Lion and the*

- Unicorn, 31 (2007), 176–88. Ayrıca bkz. Hannah Furness, “Horrible Histories creator says school is a waste of time”, The Telegraph, 14 Nisan 2014, <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/booknews/10763819/Horrible-Histories-creator-Terry-Deary-says-school-is-a-waste-of-time.html> [Erişim Tarihi: 2 Şubat 2015]
- 108Deary, Rotten Romans, s. 14. 38
- 109W. C. Sellar and R. J. Yeatman, 1066 and All That, London: Methuen, 1930.
- 110Şu an yürürlükte olan sistemi kuran 1987 Eğitim Reformu’na dair eleştirel metinler için bkz. D. Lawton and C. Chitty (ed.), The National Curriculum, London: Institute of Education, 1988.
- 111<http://nchs.ucla.edu/standards1.html> [Erişim Tarihi: 21 Kasım 2007].
- 112P. Derham and M. Worton (ed.), Liberating Learning: Widening Participation, Buckingham: University of Buckingham Press, 2010.
- 113K. Andreetti, Teaching History from Primary Evidence, London: David Fulton, 1993, s. 8; J. Blyth, History in Primary Schools, Milton Keynes: Open University Press, 1990, s. 27–8.
- 114P. Lee, <http://www.history.ac.uk/whyhistorymatters/2007-02-12-5-PeterLeeLouder.mp3> [Erişim Tarihi: 12 Aralık 2007]
- 115History: Programme of Study for Key Stage 3, Qualifications and Curriculum Authority, 2007, p. 111.
- 116<https://www.gov.uk/government/publications/national-curriculum-in-england-history-programmes-of-study/national-curriculum-in-england-history-programmes-of-study> [Erişim Tarihi: 2 Şubat 2015].
- 117T. Haydn, “History”, J. White (ed.), Rethinking the School Curriculum, London and New York: RoutledgeFalmer, 2004, s. 87–103 (s. 87).
- 118Bu eğilimin aksine, Grant Bage tarih eğitiminde hikâye anlatmanın hâlâ önemli olduğunu ileri sürer, Narrative Matters: Teaching and Learning History through Story, London and New York: Falmer Press, 1999.
- 119G. Bage, Thinking History 4–14, London and New York: Routledge, 2000, s. 152.
- 120K. Barrow, D. Hall, K. Redmond and K. Reed (ed.), Key Stage 3 History: Complete Revision and Practice, Newcastle-upon-Tyne: Coordination Group Publications, 2005, s. 1.
- 121A. Shepperson (ed.), GCSE History: Complete Revision and Practice, Newcastle-upon-Tyne: Coordination Group Publications, 2003, s. 2.
- 122H. Cooper, “Historical thinking and cognitive development in the

- teaching of history", H. Bourdillon (ed.), Teaching History, London and New York: Routledge, Açık Üniversite ile ilişkili, 1994, s. 101–21 (s. 109–11).
- 123Deary, Rotten Rulers, s.129.
- 124Age., s. 174.
- 125Scanlon and Buckingham, "Popular histories", s. 159.
- 126Alıntlandı: <http://www.harpercollins.co.uk/books/default.aspx?id=11632> [Erişim Tarihi: 4 Aralık 2007].
- 127Andro Linklater, "Esprit de corps", the Spectator, 8 Aralık 2001, http://www.spectator.co.uk/search/19799/part_2/esprit-de-corps.shtml [Erişim Tarihi: 4 Aralık 2007].
- 128Simon Heffer, The Literary Review, <http://www.harpercollins.co.uk/books/default.aspx?id=11632> [Erişim Tarihi: 4 Aralık 2007].
- 129Gary Sheffield, "Tommy", the Independent on Sunday, 6 Haziran 2004, <http://arts.independent.co.uk/books/reviews/article46030.ece> [Erişim Tarihi: 4 Aralık 2007].
- 130Empati mefhumunun tarihyazımı açısından kilit önemde olduğu yaygın bilinir; romantic biyografi yazarı Richard Holmes şöyle der: "Empati, biyografi yazarken gelen duyguların en güçlüsü, en gereklisi ve en aldatıcısıdır" <http://www.contemporarywriters.com/authors/?p=auth119> [Erişim Tarihi: 4 Aralık 2007] Ayrıca bkz. C. E. Rollyson, "Biography theory and method", Biography , 25:2 (2002), 363–8.
- 131James Owen, "Soldiers", The Telegraph, 13 Eylül 2011, <http://www.telegraph.co.uk/culture/8747073/Soldiers-by-Richard-Holmes-review.html>[Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2015].
- 132A. Irwin, "Fighting a war in all but name", the Spectator, 22 Mayıs 2006, <http://www.spectator.co.uk/search/22309/fighting-a-war-in-all-but-name.shtml>[Erişim Tarihi: 4 Aralık 2007].
- 1332013 rakamları, Kaynak: <http://www.pressgazette.co.uk/magazine-abcs-full-circulation-round-first-half-2013>[Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2015].
- 134Popüler tarih dergilerinin Avrupalı ve eğitime yönelik kısımlarına dair bir tartışma için bkz. Susanne Popp, Jutta Schumann and Miriam Hannig (ed), Commercialised History: Popular History Magazines in Europe, Frankfurt am Main and elsewhere: Peter Lang, 2015.
- 135J. Hartley and S. Turvey, Reading Groups, Oxford: Oxford University Press, 2001, s. 4.
- 136Bkz. Janice Radway, Reading the Romance, Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1984; Scott McCracken, Pulp, Manchester: Manchester University Press, 1998.
- 137Yine de bu Tarih Kitap Kulübü gibi abone gruplarından farklıdır;

- üyelere aylık olarak yeni kitap gönderir: <http://www.historybookclub.com> [Erişim Tarihi: 11 Ekim 2009].
- 138 Kitapların satışı ve bilhassa yazının metalaştırılmasına dair bir bakış için bkz. C. Squires, *Marketing Literature*, Basingstoke: Palgrave, 2007.
- 139 J. Wind and V. Mahajan, *Convergence Marketing: Strategies for Reaching the New Hybrid Consumer*, London: Financial Times/Prentice Hall, 2001.
- 140 Ayrıca Orlando Figes'in rakiplerine saldırmak için Amazon'u kullanması etrafındaki tartışma için bkz. Dave Itzkoff, "Historian and wife will pay over savage reviews", *New York Times*, 19 Temmuz 2010, <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/07/19/historian-and-wife-will-pay-over-savage-online-reviews/?r=0> [Erişim Tarihi: 17 Aralık 2014].
- 141 K. O'Sullivan, "The art of biography", 13 Ekim 2006, http://www.amazon.co.uk/review/R2CLPQYJU6W1B0/ref=cm_cr_rdp_perm [Erişim Tarihi: 12 Ekim 2007].
- 142 "John Sutherland is shocked by the state of book-reviewing on the web", *The Telegraph*, 19 Kasım 2006, <http://www.telegraph.co.uk/arts/main.jhtml?xml=/arts/2006/11/19/bolists12.xml> [Erişim Tarihi: 12 Ekim 2007].
- 143 Age.
- 144 Benzer formatları kullanan uzman tarih kitabı siteleri de vardır, mesela: <http://www.historydirect.co.uk/>.
- 145 <http://www.paramountpictures.co.uk/romzom/> [Erişim Tarihi: 25 Ekim 2007].
- 146 Skeç aynı zamanda Newman ve Badiel'deki Mary Whitehouse ekibinden iki kişi tarafından da kullanılmıştır (BBC2, 1993).
- 147 Bu disiplinliden ziyade temelde pedagojik olan kısım James Hilton'un 1934 tarihli *Goodbye, Mr. Chips*'in nostaljisinden yararlanır; diğer örnekler arasında Michelle Pfeiffer'in *Dangerous Minds*'de (John N. Smith, 1995) öğrencilerin hayatlarını değiştirmesi vardır.
- 148 Bkz. Cartwright and Baker, *Literature and Science*, s. 301-4.
- 149 Mesela; Ian Carter 1945-88 arası yayımlanan İngiliz üniversite romanlarının %71'inin Oxford veya Cambridge'de geçtiğini söyler, *Ancient Cultures of Conceit: British University Fiction in the Post-war Years*, London and New York: Routledge, 1990, s. 15.
- 150 *Raiders of the Lost Ark* (1981, Stephen Spielberg). Bunun ardından *The Temple of Doom* (1984, Stephen Spielberg), *The Last Crusade* (1989, Stephen Spielberg) ve *The Kingdom of the Crystal Skull* (2008, Stephen Spielberg) gelmiştir. Seri, televizyonda gösterilen Genç Indiana Jones Günlükleri (1992-3) ve Genç Indiana Jones'un Maceraları ile devam etmiştir (1999).

- 151Death Comes as the End (1944); The Man in the Brown Suit (1926); Murder in Mesopotamia (1936); They Came to Baghdad (1951). Bkz. Melman, The Culture of History.
- 152Bkz. Carter, Ancient Cultures, E. Showalter, Faculty Towers, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005 and L. Blaxter, C. Hughes and M. Tight, "Telling it how it is: accounts of academic life", Higher Education Quarterly 52:3 (1998), 300–15.
- 153A Very Peculiar Practice Andrew Davies'in yazdığı ilk seriydi; bkz. TV dizileriyle ilgili 12. bölüm
- 154A. S. Byatt, Possession, London: Vintage, 1991, p. 238.
- 155E. Kostova, The Historian, London: TimeWarner, 2005, s. 644
- 156Age.
- 157Age.
- 158Robert Harris, Archangel, London: Cresset Editions, 2000, s. 55.
- 159Age.
- 160E. O'Gorman, "Detective fiction and historical narrative", Greece and Rome, 46:1 (1999), 19–26. 17).
- 161Dan Brown, The Da Vinci Code, London: Corgi, 2003.
- 162Dan Brown, Digital Fortress, London: Corgi, 2000, s. 21.
- 163Jeffrey Archer, False Impression, London: St Martin's Press, 2006.
- 164Devamı, National Treasure: Book of Secrets (Jon Turteltaub, 2007) Lincoln suikastlerini araştırır.
- 165İsa'nın çocuğunun hâlâ yaşadığı fikri Garth Ennis ve Steve Dillon'un çizgi roman dizisi Preacher'da (1995-2000) da vardır. Senaryoda "Kase" İsa'nın mirasçılarını koruyan gölgede kalmış fakat etkili bir yarı militarist gruptur. National Treasure aynı zamanda gizli stokları saklamaya adanmış yarı gizli bir organizasyonu da varsayar. Mumya filminde, dünyayı mumyadan korumaya adanmış kadim bir ekip olan Medjaylar vardır. Kostova'nın The Historian filminde Türkiye'yi Drakula'dan koruyacak özel bir talimat hüküm sürmektedir. Antik, baba soylu, müphem ve gizli bilgilere sahip grup kimliğinin çoğunu Tapınak Şövalyeleri ve Masonlardan alır ve böylece tarihsel komplo ve dile getirilmeyen özel çıkar teorileriyle de kesişir fakat tabii geleneğe kültürel bir ilgi duyulduğu da böylelikle ortaya konmuş olur. Bu gruplar, aptal modern insanları yarattığından uyanmasından ve onunla savaşıma yönündeki yetersiz çabalarından alıkoyamadan kaybolup gider. Tapınak Şövalyesi ve İsa'nın nesebi teorileri M. Baigent, R. Leigh ve H. Lincoln tarafından The Holy Blood and the Holy Grail kitabıyla popüler kılınmıştır. Yazarlar Dan Brown'u 2006'da intihal yaptı diye dava etmiştir.
- 166Brown, Da Vinci Code, s. 326.
- 167Age, s. 405.
- 168Age., s. 5. Romanın sözde doğruluğuna eleştiriler Robert Langdon

- için kurulan oyunbaz “resmî” alay sitesinin açılmasına kadar gitmiştir: <http://www.randomhouse.com/doubleday/davinci/robertlangdon/> [Erişim Tarihi: 2 Kasım 2007].
- 169 http://www.danbrown.com/novels/davinci_code/faqs.html [Erişim Tarihi: 2 Kasım 2007].
- 170 Age.
- 171 Bkz. G. Ward, *Christ and Culture*, Oxford: Blackwell, 2005.
- 172 P. Knight, *Conspiracy Culture*, London: Routledge, 2000.
- 173 Meslea bkz. S. Berry, *The Templar Legacy*, London: Hodder & Stoughton, 2006. Her ne kadar Berry Romanovları ve İsrail’i hedef alan bir komplo teorisi yazarsa da. R. Young, *Brethren trilogy*, London: Hodder & Stoughton, 2006– and J. Rollins, *Map of Bones*, London: Orion, 2005.
- 174 D. Polan, “The professors of history”, Sobchack (ed.), *The Persistence of History*, s. 235–56 (s. 251).
- 175 J. Gregory and S. Miller, *Science in Public: Communication, Culture and Credibility*, London: Plenum, 1998; R. K. Sherwin, *When Law Goes Pop: The Vanishing Line between Law and Popular Culture*, Chicago: University of Chicago Press, 2000.

İKİNCİ KISIM

Dijital Tarih

Müteakip bölümlerde tarihî maddî araçlarla tüketenlerin eline geçtiğini varsaydığımız yetkiden bahsedeceğim. Araçlardan kastım geçmişin kayıtlarına ve metinlerine erişimin kolaylaşmasıdır. Önceki bölümlerde, ünlü sunucu tarihçilerin popülerliğine ek olarak, izleyicilerin de tarih bilgisinin kontrolünü akademisyenlerin elinden almaya ve kendi anlatı, hikâye ve tecrübelerini paylaşmaya başladıklarını öne sürmüştük. Teknolojik yenilikler, bilhassa veri tabanı teknolojileri, sosyal medya, mobil araçlar ve dijitalleşme, kurumları ve profesyonel tarihçileri es geçmeyi gittikçe daha da mümkün kılmaktadır. “Amatör” tarihçi fikri ihtilafli bir fikirdir; fakat burada bir tür yanlış ikili karşıtlığı muhafaza etme niyetinde değilim.¹ Tarih bilgisine erişimin internet ve soy araştırmalarında tahayyül edilen tarihin kişiselleştirilmesi aracılığıyla açılması bireyin de tarih üzerinde bir hak sahibi olması demektir.² Tarihsel özne araştırma da yapan bir fail olarak gelişmeye devam etmektedir. Vivien Sobchak’ın öne sürdüğü üzere, geçmişin araç ve yapıtlarıyla gittikçe daha fazla bağ kurulması “daha faal ve kendi üzerine düşünen bir tarihsel özne” üretmiştir.³ Hilda Kean ve Paul Ashton, Raphael Samuel’in ünlü “tarihin toplumsal bir bilgi türü” olduğu fikrini “insanların faal şekilde tarih yapabileceğini” iddia ettiklerini (s.1) çalışmalarında iktibas etmişlerdir. Şu durumda bu kısımda yer alan bölümler söz konusu “aktif faillerin” nasıl kaynak bulabildiğinin ve bunun onların tarihî “tüketmesi” açısından ne anlama geldiğinin izini sürmektedir.

Elbette, tarih “sıradan” kullanıcıya araştırması yapsın diye birtakım alt disiplinler de sunar. Yerel tarih ve soy araştırmaları bunlardan ikisi. Soy araştırmaları ve aile tarihi, geçmiş yılların

“kamusal” tarihindeki en önemli fenomenlerdir. Bu kadar popüler olmaları tarihsel öznenin özgürleştiğine de delalettir zira okul eğitiminden geçmemiş “sıradan” öznelere kendi tarihlerini daha önce kendilerine sağlanmayan araç ve bilgileri kullanarak keşfedebilirler. Halkın kullanabileceği araçların çeşitliliğine dair inceleme profesyonel ve amatör tarihçi arasındaki yöntemsel ve kültürel farkların izlenmesini de kolaylaştırır. Eldeki farklı tarih bilgisi türleri ve bu bilgiyi değerlendirmenin çeşitli yolları analiz edilebilir. Artık elinde yetki olan özne pek çok farklı şekilde birden fazla geçmiş anlatısıyla bağ kurabilecektir. Birden fazla ihtimali vardır fakat aynı zamanda aşırı derecede bilgiye de erişebilir; çevrim içi kaynaklardaki “bolluktan” kaynaklanan kaosu doğru yönetmek sıradan kullanıcının üstesinden gelmesi gereken yeni bir görevdir.⁴

Dahası, bu bölümler “amatör” tarihin ekonomik bağlantıların gittikçe daha büyük parçası olarak algılandığını da ortaya koymaktadır. Bilhassa bu kısım geçtiğimiz on yılda tarih öğrenmeyi bir boş zaman uğraşı hâle getirmenin tarihsel bilgiyi metalaştırmakla ne şekilde kesiştiğini gösterir niteliktedir. Bir yandan, bilginin çevrim içi veri tabanları sayesinde gittikçe daha fazla erişilebilir olması dolayısıyla halka açılması tüketiciye bazı haklar sağlar. Fakat bunun için genelde ağ geçidi sayfalar ve şemsiye internet siteleri üzerinden para ödenmesi gerekmektedir. Soykütükle ilgili internet sitelerinde, nüfus sayımı gibi ulusal bilgiler, vasiyetnameler ve her tür toplumsal bilgi mali bir matrise dönüştürülmüştür: “Kısmen ticari kısmen de özel olan çevrim içi kamusal alanların pıtrak gibi çoğalması, tüketici ve retorikçilerin bir arada olduğu yeni bir melez kamusal alan ortaya çıkarmaktadır.”⁵ Tarih bilgisi ve malumatı formundaki kültürel yapıtlar bu noktada bu tür ürünlerin tüketiminin insanların kendilerini anlama ve bu kendiliği tamamlama arzusuyla motive edildiği bir ekonomide meta hâline gelmektedir. Dünyanın her yerindeki soykütük araştırma siteleri, tarihî merkeze almış bir kültür ekonomisi içinde iş görmektedir ve sundukları bilgi metalaştırılmaktadır. Fakat bu ekonomi, kültürel yapıtlarından ziyade soy bilgisinin konumundan ötürü kapalı ve rasyoneldir. Tarih, esasında dolaşımdaki anlam ve değerler bütünüünün parçası olmak-

tan ziyade yek başına değer verilesi bir alandır. Malumat dediğimiz bir üründür; tarihin emeğiyle yaratılır, arzulanır ve ödemesi yapılır. Bu web siteleri fenomenleri aynı zamanda “üreterek tüketim” (prosumption) olgusuna da katkı sunarlar; İnternet sitelerine kullanıcıların içerik üretmesi (Facebook, Reddit, Twitter) anlamına gelen bu terim çok çabuk gelişen yeni bir ekonomik modeldir: “Dijital emek, sosyal medyada İnternet platformları üzerinden reklam veren müşterilere satılan bir “üreten tüketici” [prosumer] metası yaratır ve karşılığında da kullanıcılara hedefli reklamlar sunar.”⁶ Boş vakit değerlendirme gereçleri olarak soy araştırması, aile tarihî ve dijital tarih şunu gösterir: Tarih uğraşının sosyal bir işlevi vardır ve işle alakalı olmayan eğlenceliklerin parçasıdır. Aynı zamanda bu kitabın “tüketim” modelini de zorlaştırır bu konu zira “kullanıcı/amatör” gitgide tarih bilgisinin üretimine giderek daha fazla müdahil olmaktadır.

Geçmiş, ürün adını verdiğimiz bir elektronik bilgi hâline geldi. Uzmanların araştırma yaptığı bir alan olarak tarih bu “sanal”, gerçeküstü veya edimsel (performatif) değişikliğe karşılık vermek zorunda kalacaktır, tıpkı kültürel ya da dilsel değişikliğe karşılık verdiği gibi (“metin olarak tarih”in bu denli şekillendirilebilir oluşu günümüzde bazı endişelere mahal vermiştir). Sanal tarih, dijital arşivlerle hayatımıza girmiş; belgesel ve oyunlardaki CGI efektleri [bilgisayarda üretilmiş görüntüler] gerçek ve kurmaca, sahicilik ve deneyim arasındaki çizgiyi bulanıklaştırmıştır. Geçmişle bağ birden fazla şekle bürünmüştür. Sosyal medyanın yükselişi de video, tweet, sosyal ağ, bilgisayar korsanlığı ve diğer “geçmişte kalma” formlarına dair deneyimlerin parçalanması anlamına gelir. Bu kafa karıştırıcı fakat aynı zamanda heyecan vericidir. İzleyicilerin geçmişle ilişkilenme ve geçmişi tüketme biçimlerine dair yeni ihtimal ve yapılar sunar. Tarih, kültürle dokunur ve dolayısıyla post-modernliğin karmaşık teknolojileriyle karşılaşmasında herhangi bir disiplin kadar zorlanması normaldir. Yeni medya ve yeni teknolojiler, kültürün aktarılması ve geçmişe dair tanımlarımız bağlamında benliğe dair özdeşlik ve mefhumları dağıtmaktadır.

IV. SOY ARAŞTIRMALARI VE AİLE TARİHİ

“Amatör” Tarih, Siyasileştirilmiş Tarih

Geçmişle “amatör” etkileşimi incelerken kullanacağımız temel fenomenler soy araştırmaları ve aile tarihî uygulamasıdır. Esasında, soy araştırması ve aile tarihî faaliyetleri “amatör” tarihçi kategorisini ciddi bir baskıya maruz bırakır. Pek çok soy araştırması topluluğu yenilikçi metodolojiler tesis etmiş, çevrim içi kaynaklar yaratmış ve kendi üyelerini yüksek standartlara sahip olacak şekilde yetiştirmişlerdir. Pasif bir boş zaman değerlendirme gereci olarak aile tarihine dalma fikri ortaya konulan ciddi çalışmalar, binlerce internet sitesi ve faal çevrim içi topluluklarla günlerini Ulusal Arşivler (TNA), Soy Araştırmaları Merkez Ofisi (Hollanda) yahut Bundersarchiv (Almanya) gibi yerlerde geçiren araştırmacılarca boşa düşürülmüştür (The Hull Tarih Merkezi 2010’da açılmış ve 7,7 milyon sterline mâl olmuştur) 2010 Ocak’ta açılıp Ağustos 2010’a kadar otuz bin ziyaretçi almıştır; bu da altı ay değil iki sene içinde ulaşmayı umdukları bir rakamdır.⁷ Aile tarihî ve soy araştırmaları ciddi bir iş koludur, ulusal sınırları aşp burslar almayı sağlayan ve milyonlarca insanı doğrudan bildiğimiz anlamda tarih faaliyetine dâhil eden bir uğraştır. Kaynaklar değerlendirilir, iddialar ortaya konulur, kanıtlar elekten geçirilir ve toplanır, arşivde çalışılır. Soy ve aile tarihî araştırmaları ayrıca bu işi kolaylaştıran internet siteleri için de inanılmaz ölçüde kârlı bir iştir ve bu faaliyetin İnternet tabanlı tüketici emeğinin gelişimi açısından önemi de bu bölüm boyunca

ca ve çevrim içi tarihle ilgili bir sonraki bölümde akıl tutulması gereken bir husustur.

Soy araştırması, yüzyıllar boyunca geçmiş “popüler” ve “amatör” şekilde anlamak açısından çok önemli olagelmıştır. Bu işte bilhassa “aile ağacı” şeklindeki bilgi modeli ve aile temsiliinin uzun süreli etkisi vardır.⁸ Eleştirel ve felsefi soruşturma modeli olarak soy araştırması benliğimizi kaydetme yazma aracı olarak özellikle ilişkili şekilde teorize edilmiştir.⁹ Geçmişe soy araştırması üzerinden yaklaşmak çağdaş benliğin muhakkak surette geçmişten gelen kanıt ve anlatılarla ilişkili şekilde yeniden yapılandırılması gerektiğini öne sürer. Her bir kullanıcının fiziksel yahut çevrim içi şekilde arşivlerle doğrudan temas etmesi kolaylaştığından ötürü bu yaklaşım kullanıcıya belli haklar da sağlar. Ayrıca bireye kaynakları kullanıp yorumlayan, kanıtları inceleyen, çeşitli tanıkların katkılarını tahlil eden bir yarı profesyonel olma imkânı tanır. Geçmişin bugünle ilişkili şekilde nasıl işlediğine dair hem hiyerarşik (ağaç) hem de yıldız şeklinde (ara kesitli) bir görsel modelle iş görerek kullanıcıya da hem doğrusallığı hem karmaşayı hem kozmopolitliği hem göçü hem hareketliliği hem toplumsal gelişimi görebilen bir düşünce yapısı sunar.

Bilhassa ABD’de popüler soy araştırmalarının büyük kısmı kavramsal açıdan Alex Haley’in yazdıklarından etkilenmiştir. Haley’in aile anlatısı *Roots: The Saga of an American Family* 1976’de yayımlanmış ve Pulitzer ödülü almıştır; sonrasında 37 dile çevrilmiştir. *Kökler* mini televizyon dizisi yapılmış, hayretengiz sonuçlar çıkmıştır ortaya. ABD’de 135 milyon İngiltere’de 20 milyon izleyiciye ulaşmıştır. Bir televizyon fenomenine dönüşmüş ve kişinin kendi geçmişini keşfetme noktasında siyasi bir ilginin fitilini ateşlemiştir. Programın Afro-Karayıplı topluluklar üzerindeki etkisi çok yoğundur, *Kökler*’in başlattığı aileyi araştırma modası devam etmektedir.¹⁰ Kitap, Haley’in atası Kunta Kinte’nin 18. yüzyılın ortasında Gambiya’daki doğumundan itibaren ailesinin başına gelenleri kurmaca dille anlatmaktadır.¹¹ Uzmanlık ve arşiv araştırmalarına dayalı roman Haley’in dünyaya geldiği âna kadar ve bu an da dâhil olmak üzere kişisel aile tarihini aktarır: “Bu altı aylık oğlan çocuğu *bendim*.”¹² Kitap; hikâyeye geç giren Haley’in doğumundan sonra kendisinin arşiv

ve kütüphanelerde dolaşarak anlam aramasını anlatır. Kitapta yazarın belirmesi ateşli bir üst-kurmaca ânidir. Tıpkı soy araştırmalarının genellikle “ben” ânına doğru ilerlemesi gibi hikâyenin gidişatı da bireyin anlamına doğru ilerlemiştir. Yazar/araştırmacı, araştırma ve romanın amacı, önceden anlatılan her şeyin odak noktasıdır.

Haley, aile tarihini keşfetme ilhamını Rosetta Stone’dan almıştır: “Geçmişe açılan kapının kilidini kılan bu anahtar beni büyüledi.”¹³ Haley, kendi ailesinde ortaya dökülen sözlü tarih ve uzmanların Rosetta dillerini deşifre etmesi arasında “kaba bir benzerlik” görür. Bilinmeyen geçmişin araştırılarak şu anki kimliğin önemli parçasına tercüme edilmesi soy araştırmalarının işlevselliğini pekiştirir. Kullanıcı Rosetta Stone’unkiler gibi doğru araçlarla tarihin dilini anlayabilir. Dahası, Haley kendi tarihinin Afrika’daki köklerine doğru iz sürmek için aile hikâyelerinde kalmış kelimeleri kullanır. Çocukluğundan hatırladığı kelimeler “ailede efsane olan Afrikalı ataman konuştuğu spesifik dil hangisiyle onun fonetik parçaları”dır.¹⁴ Dolayısıyla kitaptaki dil teması ataları tarafından konuşulan orijinal dilin bütün aileyi birbirine bağlayan tarihin içinden geçen bir halat olduğunu ortaya koyar.

Kökler, çoğu soy araştırmasının siyasi izleğini ortaya koyar. Haley’in ailesine dair hikâyesi tarihin dehşetlerini ortaya serer. Ailesi herkesin temsilidir: “Ataların bütün Afrika kökenli insanların sembolik destanına dönüşecekti kendiliğinden.”¹⁵ Soy araştırması, bir kimliğe ve topluma sıkı sıkı sarılmak, kişinin dünyadaki yerini keşfetmesi ve sadece ailede muhafaza edilen fakat büyük tarih anlatısının göz ardı ettiği hikâyeleri anlatmak için kullanılabilir. Aile tarihi, kişinin kendisine ve bir topluluğun üyesi olmaya dair tam bir tarihsel kavrayışa giden yol olabilir. *Kökler*, aydınlanmaya giden yolda aileye duyulan ilgiyi gösterir bize. Haley, ifşa olma ve tamamlanmaya yönelik esaslı bir ânda Juffure’un Gambiya’daki köyünün “Meester Kinte”¹⁶ olarak adlandırıldığını görünce ağlar. Buna dair hikâyenin doğru olup olmadığı önemlidir zira Haley doğum anlatısından öz-farkındalık

hikâyesi çıkarmış, soy araştırmasına yaklaşımlara inanılmaz etki edecek bir öz-ifşaya dair tanınmış temalara başvurmuştur. Benzer şekilde bu duygulu ân Haley'e daha geniş bir siyasi açılım yapacak malzemeyi de verir: "Sanki tarihte benim ahbablara yapılan inanılmaz zulümlerin hepsi için ağlıyor gibi hissettim; bu insanlığın en büyük kusuru gibi bir şeydi."¹⁷

Soy araştırmaları ve kimlikle ilgili anlamlı bir çağdaş örnek de Barack Obama ile ilgilidir. Kendisi 2007'de başkanlık kampanyasını yürütürken soyağacı çıkaran bir internet sitesi tarafından köle sahiplerinin soyundan gelen bir kimse şeklinde ifşa edildi (siyahi ve muhterem bir dinî lider olan Al Sharpton Obama'nın köle atalarının sahibinin ırkçı politikacı Strom Thurmond'un ailesi olduğunu da buldu).¹⁸ Soyağacı meselesinin siyasi söyleme bu kadar çok girmesi yahut en azından Amerika'daki başkanlık seçiminin etrafını saran medya fırtınası halkın soyağacı ve ecdat konularıyla çağdaş kimliği açıklayan unsurlar olduklarından ötürü büyülendiğini göstermektedir. Bu durum, ünlülerin soyağacına dair kamusal bir tartışmayı da ateşlemiştir. Fakat Obama konuyu etkin şekilde görmezden gelmiş, bir başka açıdan bakılınca iş birlikçi lider Jefferson Davis ve Federasyon'un askeri Christopher Columbus Clark'la akraba olduğunu makul şekilde ortaya koymuştur; bu tarz bağları ortaya dökmek kendisini "Amerika'nın temsilcisi" olarak konumlandırmıştır.¹⁹ Bu kısım aile tarihini çarçabuk doğallaştırmaya çalışır; kişinin geçmişi ulus için metonimiktir. Obama'nın bu kamuya mâl olmuş örneği aile tarihini siyasi ve kültürel kimliğe giden belirli bir rotanın takipçisi olarak değil de çeşitli muhtemel arka planları ortaya seren ve bu sayede herhangi bir topluluk ilişkisiymişçesine durumu nötrleştiren bir şeye dönüştürdüğünden ötürü *Roots* modelini tersine çevirmiştir. Haley'in modeli ona bir güvenli bir alan sunmuştur. Bu güvenli alanda nihai ve ifşacı bir özdeşim söz konusudur. Fakat bu bahsettiğimiz versiyon (her ne kadar alenen siyasi bir çarpıtmaysa da) polemik konusu olan siyasi çıkarlardan ziyade her ırktan insanın bir arada durabildiği bir pota olan Amerika'ya sadakatin altını çizer.

Aile Tarihini Yeniden Yazmak

Soya ve aile tarihine bakıp durmak son on yılda dünyadaki en yaygın tarih faaliyetlerinden biri hâline geldi. Yaşadığımız çağın “boş zaman” aktiviteleri arasında ilk ikiye değilse de ilk beşe gireceği garanti bu faaliyete katılmaktan dünya dediğimiz kürenin etrafından milyonlarca insan kendini alamıyor.²⁰ Çevrim içi yollarla girişilen üçüncü en popüler faaliyet olduğu tahmin ediliyor.²¹ Alison Light şunları söylüyor:

Bugünlerde herkes *aile tarihini* araştırıyor. Soy araştırmak sadece varlıklı insanların yapabildiği bir şeydi; bir zamanlar sadece onların bir geçmişi vardı, toprak ve mülk temelinde bir tarihleri olduğunu iddia ederlerdi. Şimdi bilgisayar kullanabilen ve yerel kayıt bürolarına ulaşabilen herkes geçmiş üzerinde hak iddia edebiliyor.²²

Bu işle uğraşan kullanıcıların sayısı dünya çapında on milyonları buluyor; bu insanlar işin peşini de bırakmıyor. İngiltere’de dağıtılan fonlardaki değişiklikler ve kamu kurumlarına daha fazla insanın ulaşabilmesi ihtiyacının sonucu olarak arşivler kamuya açıldı ve yirmi küsur yıldır erişilebilir kılındı. İnsanların kendi soylarını bu kadar çok merak etmesi 1997’de daha önce Genel Kayıt Bürosu olan Aile Kayıtları Merkezinin açılmasıyla ayyuka çıktı.²³ Soy araştırma talebine hizmet için kendini bu işe adanmış, merkezî kamu kurumu ihtiyacı son otuz yılda bu sahadaki gelişmelerin en büyük göstergesidir; bu dönemde soy araştırmaları sık sık “aile tarihi” olarak anılmıştır ki bu zaten baba soyunu daha geleneksel şekilde ortaya koymaktan ziyade kimlik algısına atıfta bulunan daha kapsayıcı bir terimdir. Kişisel tarih uğraşı önemli bir boş zaman faaliyetine dönüşebilir: “Aile tarihine bakmak dünya çapındaki en popüler hobilerden biridir. Günler, haftalar yahut yıllar sürmese de saatlerce atalarınızın izini sürerek bitimsiz bir keyif yaşıyorsunuz. Gerçekten bitimsiz çünkü her safhada başka başka zorluk ve sürprizlerle karşılaşıyorsunuz.”²⁴ Bu hobisini itici gücü elbette tespit arzusu: “atalarımızın tam olarak kim olduklarını, nereden geldiklerini ve neyin peşinde olduklarını bulmak arzusu.”²⁵ İşin merak kısmını bir kenara bırakacak olursak, kökenlere dalma yönündeki

sürekli artış gösteren bu arzu sosyal atomizasyon ve aile yapısının parçalanması yönündeki çağdaş endişeye bir tür ihanettir fakat gitgide daha karmaşık hâle gelen dünya karşısında sabit bir tarihselleştirilmiş kimlikle ilgili endişeleri (benzer şekilde) göz önüne serebilir.

Bu durumun içinde ulusal ve bireysel bir kimlik algısı ve geçmişte yaşayan bireylerin tarihlerinden inşa edilen bir ulusallık algısı vardır; tabii soruşturmanın sonuçları sık sık ulusal sınırları aşmaktadır. David Lowenthal “büyük göç dalgaları ve elle tutulur kalıntıların kaybı”nın soy araştırmalarının artışına katkıda bulunduğu ve bir anlatı kurmak ve ifadeye kavuşturmak arzusunun soy araştırmalarını anlamak açısından elzem olduğunu iddia eder.²⁶ Aile tarihine dair tarihyazımı ülkenin genel kabul gören anlatısı içerisinde görülmemiş yahut anlatılmamış hikâyeleri de ortaya koyabilir:

İngiltere’de, zengin bir tarihle kutsanmış durumdayız fakat tarihçiler büyük olay ve ulusumuzun gelişimini belirleyen insanlarla ilgili günlük tutmaya meyletmişlerdir. Bu büyük anları geride bırakarak hayatta kalan halkı es geçmeye meyillidirler.²⁷

Esasında kişisel mirası araştırmaya kalkışmanın esaslı bir siyasi işlevi de vardır: “Aile tarihî atalarınızı hayata döndürmenize imkân tanır; onların hikâyelerini anlatırken İngiltere’nin unutulmuş kesimlerinin sesi de oluyorsunuz.”²⁸ Aile tarihinin, geleneksel soy araştırmalarından olduğu kadar akademikleştirilmiş yerel tarihe duyulan toplumsal ilgiden de kaynaklanan bir siyasi amacı vardır.

Yerel tarih gibi aile tarihî de genellikle tanıkların ifadelerinden kalkarak coğrafi bir yerden, şu durumda akrabaların yerleştiği mahfilden başlar: “Aile fertlerinden mümkün olduğunca gerçek, anı ve hatırlanmaya değer unsur toplamak” esas iştir.²⁹ Geriye kalan aile bireylerinin tanık ifadelerinin, yerel veya kültürel nesnelerin aile tarihine dair önemi kılavuz kitaplara ve konuyla ilgili internet rehberlerine nüfuz etmektedir.³⁰ Aile tarihinin yazımı en başından beri yerel, açık ve maddi olana yatırılmaktadır. Bu da işe girişenlere hem araştırmacı (az ya da sıfır eğitimle araştırma yürütebilen) hem de aile ferdi (elindeki bilgi

kanıt ve kaynak değeri olan) olarak hak tanıdığı gibi bu iş daha ışıltılı veya anlamlı kılar.

İnternetin esnekliği soy araştırmalarını başından itibaren teşvik etmiştir. Net.roots haber grubu 1983'te, ROOTS-L e-posta listesi 1987'de bu işe başlamıştır; diğer siteler 1981 gibi erken bir tarihte gönderi koymaya başlamıştır.³¹ Bu işlere başlarda giren kullanıcılar ihtiyaç duydukları bilgiyi bulup sunmak için kendi yazılımlarını geliştirmişlerdir. İnternet, listservler [ticari e-posta yönetim sistemi] ve sitelerdeki tartışma forumlarıyla birlikte iş birliği kurmaya daha meyilli bir soy araştırması formu tanıdı, bilgi ve uzmanlığın aktarılmasının yollarını bulmuştur; esasında bunlar zaten İnternet üzerinde soy araştırmalarının ilk ortaya çıkışı ve çevrim içi kültür modellerinin gelişimi açısından elzemdi.³² Haber grubu ve tartışma forumu webdeki soy araştırmalarının ortaya çıktığı ilk mahfillerdi (gerçek bilgiler 1990'ların sonuna dek sunulmamıştır; mesela Ulusal Arşiv Kayıtları'na 1998'e kadar erişilememiştir). Bilgi toplama ve sürece dair bu iş birliği temalı istişari ve eğitici model şunu gösterir ki tabanda çevrim içi soy araştırması, bilgi paylaşmak ve aynı zihne sahip, cömert araştırmacılardan oluşan toplulukla irtibat kurmakla ilgilidir. 50,000'den fazla İngilizce soy araştırması e-posta listesi olduğu tahmin edilmektedir; kolaylaştırıcı site RootsWeb tek başına 30,000'ine ev sahipliği yapmaktadır.³³ RootsWeb aynı zamanda kullanıcıların katkı sağladığı veri tabanlarına ve WorldConnect projesine de ev sahipliği yapmaktadır ki bu site kullanıcıların oluşturduğu soy ağaçlarını birbirine bağlar (yaklaşık 300,000 kullanıcının katkılarıyla birlikte dosyaya geçirilmiş 500 milyon civarında isim vardır).

Araştırma ve ortak, iş birliği temelli bir soy araştırması için en önemli kaynaklardan biri de Son Dönem Azizleri (Mormonlar) ile ilgili İsa Mesih Kilisesi tarafından toplanan bilgidir. Mormonların aile tarihine doktriner bir ilgisi vardır. Onlara göre ölümler günahlarından kurtarılıp kilisede vaftiz edilebilirler böylelikle aileler de sonsuza kadar birleşebilir. Kilisenin 12,5 milyon üyesi vardır ve hâliyle muazzam soy araştırması kaynaklarına sahiptir. Mormonlar için aile tarihî topluluğa yatırım, ataların ıslah ve kurtarılmasına yapılan yatırımın parçasıdır. Bir aileyle ilgili

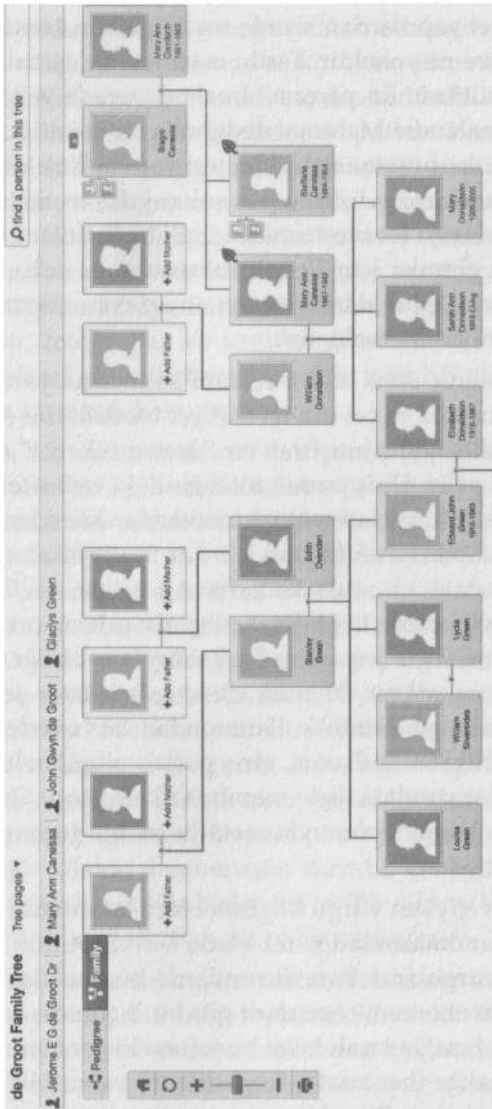
retrospektif ıslah kavramı, bir topluluğu tanımlamada nesebin önemini vurgular. Ayrıca soy araştırmalarının hak talep eden bir mefhuma dayalı olduğunu da ortaya koyar (bütünün parçası olmak üzere tarihin belirsizliğinden kurtarılmış aile). Bu pratik, aile tarihini daha dolambaçsız ve çizgisel bir modele dönüştürür: Mormonlar genel bir araştırmadan ziyade kendi aileleriyle ilgilidir. Familysearch.org adlı web siteleri soy araştırmalarına dair en önemli küresel giriş portallarından biridir ve bedava yazılım ürünleri (mesela GEDCOM şeklindeki dosya formatı yahut SOY-kütüksel Veri İletişimi) çoğu web sitesi tarafından kullanılmaktadır. Din temelli bilgi ve teknolojilerin kullanılması soy araştırmalarını örtük olarak kurtuluş anlatısı içerisinde çerçevelendirir. Bunun yolu aileye dair bilgi edinmektir.

İnternetin ticari yatırımlarla birlikte 1991 ve 1995'te genişlemesi uygulamaya ivme kazandırmıştır.³⁴ Bilhassa nüfus sayımı kayıtları, kilise kayıtları, vasiyetler, nüfus kayıtları (doğum, ölüm, evlilik), mülk kayıtları ve çevrim içi gazeteler soylarını araştıranların kendi araştırmalarını çevrim içi olarak yürütmelerini kolaylaştırdı. Bu bilginin büyük kısmı dijital olarak taranmadı fakat uyarlandı; böylelikle araştırmacı özgün metinden uzaklaştı. Benzer şekilde güvenilirlik diye bir mesele de vardır. Artık kullanıcı için ham veriyi sayısız kaynaktan toplayan yüzlerce giriş sağlayan web sitesine ulaşmak mümkün. Web siteleri aile ağacı yazılımı satıyor, özelleştirilmiş araştırma araçları temin ediyor, veri tabanlarıyla bağlantı kuruyor ve aynı zamanda kendi arşivlerine erişilmesine izin veriyorlar. Bilginin görselleştirilmesini sağlıyor, araştırma ve topluluk kurmayı kolaylaştırıyorlar. Bu araştırma araçları artık College of Arms, Soy Araştırmacıları Derneği veya Heraldik ve Soy Çalışmaları Enstitüsü muhafazası altında değil. Ham veri tabanlarının etrafında gelişen web sitelerinin çoğu araştırmaları bir çerçeveye bağlı kalarak desteklemek üzere tasarlanmışlardır: İpuçları, araştırma rotaları ve çevrim içi dersler sunarlar. Yani bir yandan belirli bir otorite ve bekçilik işlevine sahip kurumlar aşınmış fakat web siteleri destekleyici hâle gelmiştir. Bireysel kullanıcının itici güç olduğu sanal bir bilgi ekonomisi yaratılmıştır. Milyonlarca çevrim içi kayıt vardır ve bir bütün olarak bunları görmek yoğun bir veri madenciliği yazı-

lını gerektirir ki işin sonu bilgiyi bulma ve bilgiyle irtibat kurma biçimlerinin gittikçe karmaşıklaşmasıdır. Dahası, kullanıcılar bu kayıtlara evde, mobil cihazlarından ve dizüstü bilgisayarların, akıllı telefonlarından, yolculuk ederken, çalışırken veya tatildayken erişebilir. Arşiv mobildir ve pek çok farklı şekilde irtibat kurulabilir; arşive bakan değişik bir göz şunu garanti eder: Arşiv, insanların hayatlarına yerleşmiştir fakat onlara sadece fiziksel olarak uzaktır.

Soy araştırmaları Chris Rojek'in interneti "aktif tüketim" modeli olarak adlandırmasının yararlı örneklerindendir.³⁵ Kavrayışı şöyledir: İnternet zaten kendiliğinden interaktif bir mecradır ve dolayısıyla tüketim basit pasif modellerin ortaya koyduğundan daha karmaşıktır. Elbette internet teorisyenleri internetin temel durumunun kullanıcı ve sağlayıcı arasındaki ilişkiyi yeniden yapılandırmayı varsaydığını düşünmektedir.³⁶ Soy araştırmasıyla ilgili web siteleri yararlı örnekler sunar. Bu siteler, ulusal arşiv ve kaynaklar temelinde kurulur ve hem maddi hem kavramsal bir hizmet (bilgi ve araçlar) sunarak bireyin de önemini vurgulamak suretiyle iş birliğini teşvik ederler. Salt ekonomik terimlerle konuşmak gerekirse, karmaşık yapılardır. Pek çok giriş portalı niteliğindeki siteyle akademik sitelere kayıt ve abonelikle erişilebilir. Tabii Ulusal Arşivler ve Familyrecords.gov gibi başlıca kamuya açık sitelere ulaşım genellikle bedavadır. Diyebiliriz ki tarihsel bilgi ekonomik bağlantıların parçası olur; standart bir geç kapitalist çerçeve içerisinde arzu edilir ve tüketilir.

Ancestry.com (bkz. Şekil 4.1), GenesRenuited, MyHeritage gibi başlıca web sitelerinin çoğu özel işletmelerdir ve aboneliklerden epey para kazanırlar. Müşteri, web sitesinin parçası olacak, aile ağacı kayıtlarından bir takım oluşturmak üzere yazılım kullanacak ve bilgi toplamak için çevrim içi veri tabanı tarayıcılarından yararlanacaktır. Soy araştırması siteleri üzerinden nüfus sayımları, vasiyetnameler ve her türden toplumsal malumat gibi "ulusal" bilgiler finansal bir matrise sokulur. Tarih bilgisi ve malumatı formundaki kültürel yapıtlar bu noktada bu tür malların tüketiminin insanların kendilerini anlama ve benliklerini tamamlama arzusuyla motive edildiği bir ekonomide meta hâline gelmektedir. Soy araştırmasına yönelik internet siteleri (küresel-



ŞEKİL 4.1: Ancestry. Com de Groot soyağacı

leştirilmiş) tarihî merkeze almış bir kültür ekonomisi içinde iş görmektedir ve sundukları bilgi metalaştırılır. Fakat bu ekonomi, kültürel yapıtlardan ziyade soy bilgisinin konumundan ötürü kapalı ve rasyoneldir. Tarih, esasında dolaşımdaki anlam ve değerler bütünü'nün parçası olmaktan ziyade yek başına değer verilesi bir alandır. Malumat dediğimiz bir üründür; tarihin emeğiyle yaratılır, arzulanır ve ödemesi yapılır. Rojek'in araç olarak İnternet modelini geliştiren pek çok çağdaş teorisyen "üretirken tüketen" olmayı teorileştirmekle ilgilidir ki onlar web siteleriyle etkileşime girenler için "içerik" oluşturan ve daha sonra bu içerikler üzerinden reklam satmayı amaçlayan çevrim içi etkinlik modellerini kullanmaktadır.

Bu sitelerin daha sonra reklam satmasına yarayan "içerik" üreten kimsedir ve çevrim içi faaliyet modellerini etkiler.³⁷ Tarih ya da kendi soyunu araştıran bir "üreten tüketici" olmak elbette şu anlama gelir: Giriş portalı niteliğindeki web siteleri kullanıcıların kendi soy ağaçlarını oluşturmamasından kâr eder. Kullanıcının harcadığı dijital emek kurum için kâr üretir fakat aynı zamanda geniş malumat ağına da katkıdır. Ağ gelişir, cazibesi de gelişme ve büyümesine bağlıdır; katılıp da çalışmanızı "paylaşmanın", araştırma yaparken başkalarıyla iş birliği kurmanın bir numarası yoktur. İnternet siteleri de benzer şekilde çevrim içi kamusal arşivlerinin kullanımından kâr ederler, dolayısıyla üretirken tüketen kullanıcı, giriş portalı niteliğindeki web sitesi ve geçmiş arasındaki ilişki inanılmaz karışıktır. Geçmiş burada kelimenin gerçek anlamıyla metadır ve bu geçmişe erişim için aylık ücret ödenir.

Çevrim içiyken vurgu bilginin birey tarafından interaktif şekilde kullanılmasındadır; bu türde bir tüketimin eğitim işlevi gördüğü vurgulanır. Bazı durumlarda bu, metalaştırılmış bilgiye duyulan ekonomik arzunun pür bir biçimidir ki kullanıcının tekamülünü sağlayacak fakat bunu ona hiçbir zaman acı vermeden yapacaktır (her zaman keşfedilecek yahut bilemeyeceğimiz bir şeyler vardır). Burada soy araştırması bir bilgi edinme biçimi, geçmiş kelimenin tam manasıyla sahiplenme dürtüsüdür. Kavramsal edilgenliğin olmaması (maddi bedeninin teknoloji ve malumatla sayborg benzeri "nüfuz edici" ilişkisinin karmaşasıy-

la birlikte) ilişkiyi geçmişle aktif şekilde irtibat kurmak üzerine modeller.³⁸ TV, film ve kurmacadan fazla olarak (tarihi tüketmenin kültürel biçimleri), internet araştırmaları etkileşim ve yanlış varsayılan bir edilgenlikten ziyade açıkça ortaya konulan arzunun peşindedir. Kullanıcıların kendi çevrim içi benliklerini “yaratması ve “sergilemesi” gerekir. Bunu yaparken kendi ölmüş akrabalarını bir düzen ve doğrusal anlatı içinde hizaya getirip örgütlerler. Etkileşimsel, multimedyal web siteleri modern soy araştırmalarının karmaşasını da ortaya koyar. Kullanıcılar kendilerini topluluklardan alınan yardımla eğitir, araştırır, tweetler, paylaşır, iş birliği kurar, uygulamayı kıyaslar, bilgiyi takas eder, bloglar, vloglar, fotoğraflar ve kanıtlar gönderir. Bu karmaşık malumata ek olarak, soy araştırmalarındaki iş birliği tüketim sürecini daha da karmaşık hâle getirir.

İnternet sık sık tamamlanmaya dair yanlış bir izlenim yaratabilir: “Aile tarihiyle ilgili web siteleri yalnızca bu işe kendini adanmış araştırmacının erişebileceği tamlıkta bir uyum barındırır” der Amanda Bevan.³⁹ Bevan’ın çeşitli arşivleri kullanarak yürüttüğü ve “geleneksel araştırma” dediği şeye hâlâ vurgu yapılmaktadır.⁴⁰ Bu tür araştırmaları takip etmek üzere, katılımcıların yeni beceriler -mesela paleografi- edinmesi veya tarihleme ve parayla ilgili bir şeyler bilmeleri gerekir. Böylelikle amatör tarihçi yeni, disipline özel beceriler edinir. Akıllıca araştırma yapmayı ve arşive göre düşünmeyi öğrenir. Fakat asıl vurgu araştırma ve tespit yapabileceğidir. Tarih karmaşasının içinden soyun izini sürmek geçmiş bugünü açıklayacak ve açıklayabilen bir şey olarak teleolojik şekilde düşünmenin zarif bir örneğidir (olaya dinamik çağdaş andan bakan bizlerden tarihte sıkışıp kalmışlara bazı sapmalarla da olsa uzanan dikey bir hattır bu).⁴¹

Fakat durum şudur ki araştırmacılar web sitelerini ağırlıklı olarak kendi soylarına dair bilgi toplamak, denizin dibinde dolaşmak, araştırmak ve görselleştirmek üzere kullanırlar. Dünya çapındaki milyonlarca kullanıcı tarafından soyağaçlarının erişilebilir olduğu göz önünde bulundurulursa, esasında kendileri de çevrim içi sahada kendilerini icra etmektedirler. Hayat, ölüm, doğum, evlilik, silahlı kuvvetler hizmeti, nüfus sayımı verileri, yerleşim, göç, vergi ve hapislikle ilgili milyarlarca malumat araş-

tırılabilir; bunlara kullanıcıların ürettiği soy ağaçlarından hayatta kalan tanıkların bilgisine, aile fotoğraflarından evlilik belgelerinin taranmasına ve bir dizi diğer geçici bilgiye değin milyarlarca veri parçası eklenir. Bu sıradan bireyin tarih sahnesine yeniden çıkmasıdır ve tarih arşivi dediğimiz “kaosun” yaratıldığı döneme denk gelmiştir. Geçmiş demek isterken kullandığımız arşiv “görülemez”: Belli bir çizgisel modelin yani soyağacının dayatmasıyla tahayyül edilmeli, kavramsallaştırılmalı yahut denetlenmelidir. Arşivle karşılaşmak kendi muazzam ve korkutucu ölçeğinde asil bir şeydir fakat web sitesinin aracılığı yahut düzeltici ve sınır koyucu bir işlevi olan soyağacının çıkarılmasıyla elverişli hâle getirilir. Soy araştırmalarına dair, duygusal olarak, en tuhaf deneyimlerden biri, elbette, kanıtların bertaraf edilmesidir. Bir kişinin esasında bu serüven veya eldeki anlatı açısından herhangi bir önem taşımadığına karar vermeden önce arşivde isminin izini sürmek gerekir. Soy araştırması, “sıradan” insanın önemini hatırlatır fakat sadece kullanıcı açısından “önemli” ise.

Soy araştırmaları ve aile tarihî bir yol haritası sunar. Bu yol haritasında tarihin anlaşılmasına dair disipline edici sınırlar bulunur; tasnif işlevi olarak aile geçmişinden kaynaklanan kaosun yerli yerince sınıflandırılmasına izin verir: İnsanların hayatının ve meşguliyetlerinin derinlerini kazabilirsiniz, eylemlerinin “mahiyetine” ve “sebeplerine” dair neden arayışındasınızdır. Bu arayış, tarihten kendi payına düşeni kazıp durdukça ekstra bir boyut kazanır.⁴² Tarihin kişiselleştirilmesi önemlidir fakat soy araştırmalarına sebep olan sahip olma hissi temel bir konuyu açığa kavuşturur: kendini ifşa. Araştırmacı, atalarının davranışlarını anlamadıktan sonra bir hakikati idrak ederek kendi aile tarihini sahiplenir. Soy araştırmaları daha geniş bir kavrayışa, koleksiyon prensibine, tarih kaosunu tasnife giden yolu açar. Amatör tarihçi, tarih kaydının temsil ettiği malumat fazlalığını sınırlayıp işine yarayanı almaya uğraşır. Soy ağacı araştırmalarına göre malumat fazlalığını kontrol edebilecek tek kişi araştırmayı üstlenen kişidir zira aile ağacının geçmişten bugüne gelen bir kafa karışıklığı ve karmaşa piramidiyle bizi karşı karşıya bırakır. Soy ağaçları söykütüğe, ilişkileri gösteren ve tarih üzerinde sıraya dizen basit diyagramlara giden anahtardır. Benzer şekil-

de, dizin çıkarmanın ve veri tabanı oluşturmaının önemi sınıflandırılan, sıralanan ve araştırılabilir bir malumat modelinin gereğiyle ilgilidir. Soy araştırması, “geçmiş” temsil eden korkutucu büyüklükteki ve heybetteki malumatın varlığını mutlak surette tanıırken, bir düzenleme sistemine ve tarih içinde hareket eden bir haritaya ihtiyaç duyar; esas arzuladığıysa bir denetim sistemine sahip olabilmektir.

DNA Araştırması: Tarihte Bilim

Gitgide artan bu soy araştırmalarını DNA dizilimi körüklemiştir. Veri tabanı teknolojilerinin gelişimi kullanıcıların geçmiş bilgilerle irtibat kurma biçimi üzerinde derin bir etkiye sahipken, “kullanıcı”nın geçmiş on yılın arşiviyle ilişkisindeki en temel değişiklik genetik araştırmaların yükselişidir. Kişiselleştirilmiş genetik tarihler (PGH), araştırmacıların nüfus demografilerine ve tıbben miras alınmış sendromlara dair kavrayışını ve aynı zamanda genetik antropoloji ve adli tıp alanına katkılarını da geliştirir.⁴³ Ayrıca bireylere PGH sağlayan ticari şirketlerin açılışına da imkân verirler; ola ki bu PGH’ler kendi aile tarihlerinin izini sürmek istesin.⁴⁴ Bilimsel söylemin bu derece boş zaman faaliyeti kılınması “şahsi çıkarların genom bilimi” diye tabir edilmektedir.⁴⁵ Aile tarihî ve soy araştırması için yaptırılan DNA testlerinden koca bir piyasa oluşmuştur; bu durum çevrim içi ek yazılımların gitgide genişlemesi olarak tahayyül edilebilir. Bu durum soy araştırmalarının paralı hâle gelmesinin bir parçasıdır; abonelik ile ilgili web siteleri DNA bilgisine dair gitgide büyüyen ve veri depolarını büyüten bir ücrete dizilim hizmeti vermeyi teklif ederler. Bilgiler bir yere kadar özelleştirilir, kâr edecek bilgi ele geçirilir, soy araştırmasının derinlerine inilir.

Soy araştırmalarının kişinin bugünkü karakterini açıklayabileceği yahut bir şekilde kişisel ifşa yaşatabileceği fikri genetik bilimine dair yaygın bir kavrayıştan türediği gibi geçmiş ve bugünün ilişkili olduğu yönündeki çağdaş bir inançtan da kaynaklanır.⁴⁶ Popüler soy araştırmaları geçmişe dair kültürel kavrayışlara nakşolan genetik bilimiyle iç içe geçmiştir; bu da ilginç paradigmlar sunar.⁴⁷ Kavramsal olarak soy ağacı mefhumu ve

ortak atalar ancak genetiğin idrak edilmesiyle detaylarıyla anlaşılır. Yazmak, karakter özellikleri, eccat ve aileden gelen parmak izleri popüler soy araştırmalarını vurgulayan kavramlardır. DNA testi etnisitenin belirgin şekilde altının çizilmesini sağlayacak gereçlerin peşindedir ve nüfus göçü ve kimlikle ilgili belirli varsayımlarda bulunmaya imkân verebilir. Bilim, pek çok açıdan, problematik araştırma sorularına “cevabın” ta kendisi olur. Geçmişin eterinde yitirilen geri alınabilir. Benzer şekilde DNA da nesiller ötesine değil de bin yıl öncesine giden bir soy yaratır; çağdaş insanın benliğini çok daha geniş bir perspektife oturtur. Tarihsel kimliğimizin bedenimizin ve hücrelerimizin kurucu sütunlarının içinde bulunacağını öne sürer. Eğer doğru yorumlarsa, bilim tarihsel bağlama oturtulmuş yeni bir benliğin neşet etmesine imkân verir.

DNA testi alıştığımız kanıt bazlı metinsel araştırmaları desteklemek için kullanılır ve aynı zamanda kullanıcıları birbirleriyle ilişkilendirme yolları sunar. Benliği geçmişin bilgisiyle ilişkili olarak yapılandırmanın yeni yollarını ortaya koyar, artırır ve tamamlar. AncestryDNA.com ve 23andme.com gibi DNA siteleri yeni akrabaların bulunabileceğini öne sürmekte, yeni araştırma yollarının açıldığını söylemektedir. Aile Genetiği organizasyonu dünya üzerindeki en büyük genetik temelli soy araştırmaları veri tabanının elinde tuttuğunu iddia etmekte, muazzam bir metin dışı arşiv yaratmaktadır. Bu arşivin okunması için uzmanların tarihselden ziyade bilimsel becerileriyle malul araçlara erişmek gerekiyor. Esas mesele arşivin büyüklüğü. Elbette herhangi bir amaca hizmet edebilmesi için büyümesi, bireylerin de kendi verilerini paylaşması gerekiyor; diğer türlü ellerindeki bilgi hiçbir anlama gelmiyor. Veri dediğimiz ilişkiseldir. Yüzü olmayan bilim, bireyin anlatılarıyla bir yüz oluşturur.⁴⁸ Genetik araştırmaları bilimsel olarak tanımlanabilir benliğe dair yaygın kavrayışa bir şeyler katar.

Genetik veriler, her ne kadar bilim ihtilaflı bir saha olsa da, atalarımızın kim olduğunu bulmak açısından işlevseldir. Erkeklerde Y kromozomu, bilhassa da bu hücrenin polimorfizmleri yahut mutasyonları, bize çok fazla şey söyleyebilir. Kadınlar için esas olan mitokondriyal DNA’dır.⁴⁹ Mevcut test

tipleri kullanıcının anne ve baba tarafından nesebini test etmesini sağlayabilir, etnisiteyi ortaya çıkarabilir veya biyo-coğrafi atalarımızın kim olduğuna karar vermek üzere bilgi verici işaretleme açığa çıkarabilir.⁵⁰ Nesepler tek hattan oluşan bir araştırma modeline dayanır, diğer türler de farklı ataların soyundan gelenlerin yüzdesini hesaplamaya dayalıdır. Mesela Genetic Genealogy şirketi kullanıcıyı kendi atalarının “derinlerdeki” köklerini araştırmak üzere bir yolculuğa çıkmaya davet eder. Family Genetics’in iki seçeneği vardır: Derin Tarih Testi yahut İlişki Testi. Oxford Üniversitesinin ve genetik bilimci Bryan Sykes’ın başlattığı bilgi aktarımı şirketi Oxford Ancestors’ın iddiası şudur: “Hepimiz insanız, bunu kanıtlayabiliriz.” Böylelikle bilimsel katılık ve titizliğe sahip bir model dayatır.⁵¹ Bu şirketlerin pek çoğu başlıca soy araştırmalarına giriş siteleriyle bağlantılıdır; çeşitli yeni teknolojileri standart aile tarihî araştırmalarıyla birleştiren paketler hazırlar.

Bilimsel sorgulardan yasalarda ırk ayrımcılığıyla ilişkili endişelere kadar bu bilimsel testlerle ilgili pek çok mesele vardır.⁵² Okunması çok zor olan sonuçlar genellikle istatistiklerden müteşekkildir. Teknoloji dediğimiz örnekleme, ihtimal ve mukayese üzerine kuruludur. DNA’yı görselleştirmek zordur, dolayısıyla testlerin sonuçları kullanıcı için yorumlanır; genetik bilgileri onlar için “tercüme” edilir. Kullanıcıya verilen bir ihtimaller toplamı, somut bir şeye işaret edebilecek yüzde puanlarıdır ki bunlar farklı şekillerde de yorumlanabilir. Genetik bilgi, sokaktan geçenin kolayca erişilebileceği bir şey değildir; dolayısıyla da böyle bir teste imkân veren şirketler bunun açıklamasını da yapmalıdır. Bütün bu zorluğa ve yorumlama problemlerine rağmen, bireyin kendine dair bilgi edinebileceği ve kendini DNA testinin sonucunu bilerek tanımlayabileceği yönünde bir algı vardır.⁵³ Bu da kişisel ifşaya, diğer soruşturmaların yerine geçecek DNA testinin otoritesini sağlamlaştıracak hatasız bir bilimsel kanıt modeli sunar. Bu durum “normal” soy soruşturmasna iki taraftan etki eder. Bir yandan bunun bilimsel yaklaşımdan daha bulanık olduğunu ortaya koyar; öte yandan kullanıcıların bir ailenin soyuna dair malumat veya bilginin onlara bugün verebileceklerine duyduğu inanılmaz güveni gösterir.

Ana-soylu genetik soy araştırmalarının, mevcut dünyaya rehberlik otoritesi vermek noktasında enteresan bir yan etkisi olduğu varsayılmaktadır. Mitokondriyal DNA zaman içinde yavaşça değişir ve sonuç olarak böylesi bir test herkesin temelde anne tarafından atalardan biriyle fazlasıyla ilişkili olduğunu ortaya serer: “mtDNA herhangi bir yazılı kayıttan çok daha eskiye giderek nesiller arasında gezinip dağılmamış bir anne soyu hattın izini sürer.”⁵⁴ Sykes’ın kitabı *Seven Daughters of Eve’de* [Havva’nın Yedi Kızı] “dünya tarihinin genetikle ortaya çıktığı”na dair bir açıklama vardır.⁵⁵ Sykes, modern dünyada yaşayan Avrupalıların %95’inin kendilerini 160-200,000 yıl önce yaşamış ilk yedi anayla ilişkilendirebilirler der; dünyanın her yerinde 36 adet başka “Havva” olduğu yönünde bir hesap yapar. İnsanlığın medeniyet öncesinde başladığı ve yitip gitmiş bir geçmişe ansızın dönebilme fikri bu yaklaşımın cazibesi açasından hayati önemdedir. 36 anne de kendi ana-soylu ata kökenlerini 150,000 yıl önce yaşamış “Mitokondriyal Havva”ya götürebilirler. Bütün insanlığın en azından varlığının bir kısmını borçlu olduğu nihai bir annenin mevcudiyetine dair algı soy araştırmalarının normal seyrini (geçmişi çoğaltmaktan günümüz bireyine) tersine çevirir; bunu yüzbinlerce yıl önce olup biten her şeyi düzgünce birbirine bağlayarak yapar. Bu tür DNA testine katılan kişi, derin bir DNA zamanının parçası olur ve binlerce yıl öncesinden gelen insanlarla ilişkilendir.

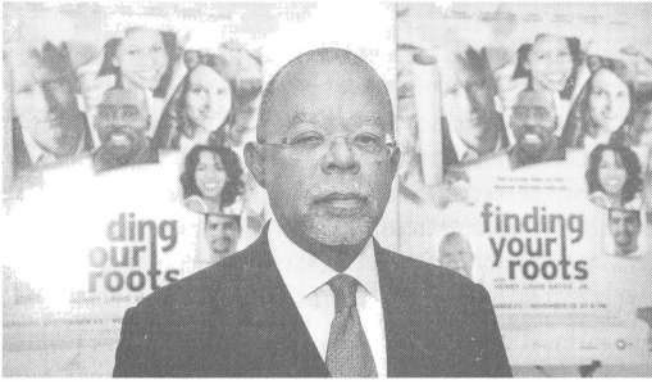
En ünlüsü de şudur: DNA testleri Henry Louis Gates Jr. (bkz Şekil: 4.2) tarafından ırkçı bir arşivi dolaşımda tutmanın yolu olarak müdafaa edilmiştir: “Kanıt niteliği taşıyan belgeler bittiğinde ki kaçınılmaz olarak bitmişlerdir, köleliğin çirkin karanlığında DNA’mız aracılığıyla Afrika kökenlerimizin izini sürdürük.”⁵⁶ Louis Gates Jr., DNA testinin arşivdeki yokluğunu bertaraf etmenin, bugündeki geçmişi anlamanın yeni bir yolu olduğunu öne sürüyordu: “17. yüzyıldan bu yana ilk defa, en azından sembolik olarak, Middle Passage⁵⁷ adlı köle yolunu tersine çevirebiliyoruz” (In Search of Our Roots, s.10). 2014’te yayınlanan *Finding Your Roots* adlı şovunda iddia ettiği üzere “bu dizi ırk ve etnik köken kategorilerini son moda DNA analizi ve eski moda arşiv araştırmasıyla yapışöküme uğratmaktadır.”⁵⁸ Bilim, daha ziyade çağdaş yapı ve hiyerarşilere meydan okumanın bir yolu olarak

geçmiş bilmenin yeni yöntemlerini bulur.⁵⁹ Fakat burada büyük sorunlar vardır. Bolnick ve meslektaşlarının iddia ettiği üzere:

İrk ve etnik kökene dair mevcut anlayışlar genetik ilişkisellikten daha fazlasını yansıtır; fakat belirli sosyo-tarihsel bağlamlarda tanımlanmışlardır (örn; Avrupa ve Amerika sömürgeciliği). Buna ek olarak, toplumsal ilişkiler ve hayat tecrübeleri bireysel kimlik ve grup mensubiyetini şekillendirmede biyolojik atalarımız kadar önemli olmuştur.⁶⁰

Ayrıca şöyle bir problem vardır: “Günümüz örneklerine dair veritabanları kişileri yanlış yönlendirebilir zira çağdaş dünyadaki toplumsal gruplar tamamen farklıdır.”⁶¹ DNA testleri bize bir cevap verir, geçmişin kaosunu yönetme yolu sunar, fakat pek çok anlamda çözdüğünden daha fazla etik ve metodolojik sorun çıkarır. Louis Gates Jr., soy araştırmalarının politize edilmiş bir faaliyet olduğunu ve “cevap” bulma arzusunun ırk, kimlik, sınıf ve ulus gibi pek çok söylemi yansıttığını ortaya koyar.

Popüler tarih açısından, DNA testinin sahaya giriş biçimi kanıtlarla ilişkisi açısından fikir vericidir. DNA, belirleyici bir fenomen olarak, adli tıptan, bilhassa da alışılmadık ölümleri araştıran suç bilimci ve bilim insanlarından oluşan bir ekibin işini anlatan ve epeyce popülerlik kazanmış CSI (CBS, 2000- dünyada bunun gibi pek çok diziye de ilham vermiştir) dizisinden bilinir. *Cold Case* (CBS, 2003-10) ve *Catching History's Criminals* (BBC4, 2015) gibi TV dizileri modern adli tıptan yararlanan retrospektif araştırma fikrini daha da ileri taşımıştır. Bilimsel tespit olarak adli tıp, çağdaş roman ve filmlerden bildiğimiz kadarıyla, olayları yeniden inşa etme ve gerçekçi sonuçlara varma kabiliyetine sahiptir. Aynı zamanda, patolojinin maddiliğine dair başa bela bir algı da vardır; bu algı DNA testlerinin esnek olmamasından ötürü işaret ettikleri geçmişin de kaçınılmaz olduğu algısıyla beslenir durur. DNA testleriyle ilgili pek çok dava vardır fakat hâlâ hatasız oldukları düşünülmektedir. DNA'ya dair popüler kültür bilgilerimiz ünlülerin babalık davalarından devşirilmiştir; süreç epeyce yavaş ilerlemektedir. Leicester'da bulunan III. Richard'ın ölü bedeni arkeolojideki DNA testleriyle ilgili daha geniş bir kamusal tartışmaya sebep olmuştur.⁶²



[ŞEKİL 4.2 Henry Louis Gates, Jr. "John Lamparski/WireImage/Getty]

DNA araştırmaları, ana-akım soy araştırmalarındaki soy ağacını tersine döndürmüştür. Çağdaş birey, yapının tepesinde olmaktan ziyade kitlenin parçasıdır. Varlığının izlerini kendini başlatan bir şeye doğru sürme modelinin boğum noktasıdır. Bilimsel bilginin otoritesi bu gibi kimlik kazanma yollarına öncelik tanır ve popüler yakınlık paradigmasında bir değişikliğe gidilmesini sağlar.⁶³ DNA testlerinden yararlanan soy araştırmacıları kendilerini çarçabuk özgün benliklerinden ziyade genel bir değerler toplamına dalmış bulurlar. Soy araştırmalarındaki bu yenilik geleneksel metin temelli formlarla çatışmaktadır; böylelikle bir ailenin epistemolojisi diğeriyle yer değiştirir. DNA testlerindeki bu yenilik geçmişle yeni bir fizyolojik bağlantı kurulmasını önerir. Genetik malzemede gömülü olan şey; "tarih"te yitirilmiş, arşivin dışında kalmış ve hayalini bile kuramayacağımız atalarımızla bağlarımızdır. Kavramsal olarak DNA testleri genetik mirasımızı da genişletir. Yeni benlik, yeni ilişkiler ve yeni bir etnik oluşuma dair keşif vaadinde bulunur. Geçmişi bilmenin bir aracı olarak somut, görünür, sağlam ve sabit bilgi verir. Benlik yeniden yapılandırılır; fakat bu yapılanma yalnızca genlerin düzenlenişini kabul eder. Zaten var olan bir şeyin bilgisini getirip masaya koyar.

V. ÇEVİRİM İÇİ TARİH

Bolluk, Üreterek Tüketmek, Hak Sahipliği

Hayatımıza girdiği ilk günden bu yana internet, bilgiyle yeni bir ilişkilene biçimi ortaya koymuş ve bu biçimde diretmıştır. Mike Featherstone bize World Wide Web'in yaratıcısı Tim Berners-Lee'nin interneti "yalnızca küresel bir arşivden bilgi çekme mekanizması olarak" görmediğini daha ziyade geleneksel arşivlerde yer alan hiyerarşik ilişkinin üstesinden gelebilen yeni bir icatçı ilişki potansiyelinin sunucusunu olarak gördüğünü hatırlatıyor.⁶⁴ Dememiz o ki ağ, akıllı telefon gibi yeni teknolojiler ve bunlarla ilişkili veri tabanı teknolojileri beşeri bilimler uzmanı için yeni araştırma biçimlerine işaret eder:

Dijital çağ, eskiden geçmişten gelen delillerin azlığıyla ilgili daha çok endişelenme ihtimali olan tarihçileri yeni bir bolluk "sorunuyla" yüzleştiriyor gibi duruyor. Bilhassa dijital formda karşımıza çıkan daha derin ve yoğun tarih kayıtları inanılmaz bir fırsat ve hediye gibi görünüyor. Fakat o kadar çok uyaran var ki atın dışındaki işe yarayacak hediyeyi bulmak için epey zaman harcamamız gerekiyor ve bunu gerçekleştirmek için de sofistike istatistik verilerine ve veri bulma araçlarına muhtemelen ihtiyacımız olacak.⁶⁵

Bu sözlerin arşivleme, araştırma ve bilgi paylaşma açısından çeşitli anlamları vardır.⁶⁶ Dijital bilgi kırılmandır, (ister kasıtlı ister başka şekillerde) yozlaşmaya meyyaldır, depolaması pahalıya mal olur ve pek çok telif sorunu baş gösterebilir. Bu tür bilgi ulusal sınırlar içinde tutulmaz, bilginin sahibinin kim olduğu

elektronik bilgiyi arşivleme parasını kimin ödediği önemli hâle gelir. İnternetin yalnızca uzman olarak tarih bilgisiyle ilişkilene-
mesiyle değil aynı zamanda tarihçilerin çağdaş hayatı nasıl anla-
yabileceğiyle ilgili açıklayıcı alt-metinleri vardır: Gelecekteki ta-
rihçilerin yazdığı tarih anlatıları esasında bugün tasarlanandan
çok da farklı görünmeyebilir fakat kullandıkları metodolojilerin
muhtemelen radikal şekilde değişmesi gerekiyor.⁶⁷ Araştırma
yöntemleri zaten bariz şekilde birlikte işlerlik (ilişkisel veri ta-
banları) olarak bilinen duruma cevaben değişmiştir ve yeni nesil
teknoloji yazılımları uzmanların veri kazmalarına fırsat vererek
büyük ve gittikçe çoğalan arşivden bilgi toplamak ve bu bilgileri
yönetmek üzere üretilmiştir. Uzman ve teorisyenler kadar ku-
rum ve örgütler de son on yılı yeni bilgi türlerini anlamak için
çeşitli yollar geliştirmek, büyük verilere, kocaman arşivlere ve
yeni bilgiye ulaşmak üzere yeni metodolojiler ve araç kitleri ya-
ratma yolları geliştirmeye harcamışlardır. Tarih araştırmalarını;
modelleme, jeo-haritalama, 3D baskı, veri tabanı teknolojisi, veri
araştırması, istatistik analiz ve görselleştirme tekniklerini içine
alacak şekilde genişletmişlerdir. Dijital tarihle ilgilenenler geç-
miş düşünme ve geçmişle ilişkilene biçimimizin nasıl değişti-
ği üzerine de tefekkür ederler. Bir kısmı bilhassa yeni bir “dijital
tarihyazımı” ortaya koymuşlardır ki bu tarihsel pratik ve meto-
dolojinin dijital kaynak ve teknolojilerle nasıl ilişkilendiğini ince-
ler.⁶⁸ Bu yeni teknikler bir şekilde “amatör” olanın yitip gitmekte
olduğunu ve böylelikle aslında “profesyonel” olanın da ortadan
kaybolduğunu ortaya koyuyor gibi görünmektedir; fakat bu tek-
nikler benzer şekilde genellikle kamuya açık arşivler ve bilgile-
rin araştırılmasıyla geliştirilmektedir ve teknikler “kamuyu” da
içine alır (mesela daha sonra ele alacağımız kitle kaynak kulla-
nımı bunlardan biridir).⁶⁹ Dahası, dijital kaynakların açılması ve
yeni yaklaşımların belirmesi yeni araştırma süreciyle daha geniş
çaplı irtibat kurmanın başka bir yolunu önerir gibidir.

Henüz yeşermekte olan kamusal saha üzerine çalışmasında
Habermas “nevzuhur burjuvanın yönetici gücünün yalnızca in-
sanların önünde temsil edildiği kamusal alanı devlet otoritesinin
kamusal olarak insanlar tarafından şekillendirilmiş ve eleştirel
bir söylem aracılığıyla izlendiği bir alanla değiştirdiği” süreci

tasvir eder.⁷⁰ Otoritedeki bu değişim dinamik bir siyasi öznenin yaratılmasına sebep olmuştur. Yeni medya teknolojilerinin etkisi bu efektin daha da detaylandırılmasını ve bilginin çoğaltılmasını kolaylaştırır; hafiften yön verdiği de doğrudur. Bu özne, aynı zamanda, yeni teknolojilerin sunduğu çeşitli dolayım-lardan geçmiş benlik, topluluk yahut doğuştan gelen niteliklerden ziyade küresel medya arayüzleriyle kurduğu ilişkiler aracılığıyla tanımlanan bir öznedir. Web 2.0, çevrim içi yazılım ve kullanımdaki değişikliklerle ilintili teknolojilerin bir sonraki nesli, genişbant Wi-fi ve interaktiflik kullanıcıları web siteleri, bloglar ve önceki modellerin daha didaktik ve tek boyutlu olduğu sosyal medya ağlarıyla irtibat kurmaya teşvik eder. Web 2.0 kavramının geliştirilmesinde etkili bir figür olan Tim O'Reilly dönüşümün bilgi deposundan ziyade "platform" olarak ağa doğru yaşandığını öne sürer; bu değişiklik etkileşime odaklanır ve renk değiştirir.⁷¹ Çevrim içi hayat her daim interaktiftir ve "insan" modeli gitgide daha fazla bu kolaylaştırıcı ve gelişimsel teknoloji setiyle ilişkili olarak yeniden incelenmektedir.⁷²

2006'da *Time* dergisi "Siz"i yılın kişisi olarak seçmeye karar verdi. Önemli olan medya araçları ve kültür üretiminin tüketici tarafından alımlanmasıydı: 2006 "daha önce görülmemiş ölçek-te toplum ve işbirliği" yaşanan bir yıldız ve abartısız konuşmak gerekirse "pek az kişiden pek fazla ele geçirme gücü devşirmek ve hiçbir şey için bir ötekine yardım etmemek ve bunun dünyayı nasıl değiştirmeyeceğini fakat dünyanın nasıl değiştirdiğini değiştireceğini" görmekle ilgiliydi.⁷³ Web 2.0, İnternet iletişimi ve uygunluk çerçevesini üst seviyeye çıkaran çeşitli inovatif araçlar ve yöntemler çok geniş interaktif ihtimallerin önünü açmıştır. İdrakten bağımsız bilgi üreten/tüketici tarafından üretim araçların böyle devrimci bir şekilde kavranması işin başından bu yana internetin ve ilgili bilgi teknolojilerinin idealize edilmesinin parçası olmuştur.⁷⁴ Fakat 2006 yılı, katılım (milyonlarca kullanıcı), kültürel netice (googlelamak bir fiil olarak Oxford sözlüğe girmiştir) ve topluluğun önemi anlamında bardağı taşıran son nokta olarak görülmüştür. Google (araştırma motoru), Facebook (sosyal ağ), Ebay (müzayede sitesi) ve YouTube (DIY yayın alanı) gibi başlıca markaların yükseliş durumu daha da belirgin

kılmıştır. Sonrasında Airbnb (ev paylaşım sitesi) ve Uber (araba paylaşım hizmeti) gibi devasa oyuncular da internetin esnekliğinden yararlanmışlardır; bu da geleneksel toplumsal ilişkileri yeniden düzenlemiştir.⁷⁵

Fakat bu internetin kolaylaştırdığı hak sahibi olma durumunun parlak şafağı gitgide daha derin sorunlara yol açar olmuştur. Öte yandan, çevrim içi teknoloji o kadar yaygındır ki Batı’da TV yayın akışı hizmetleri, Google, haritalar, sosyal ağlar, hızlı hava durumu bilgisi, randevu programları, çeviri yazılımı, canlı sohbet ve hızı perakendeye erişmemek asıl tuhaf görünecek olandır artık. İnternet; bankacılık, yayıncılık, oyun, öğrenme ve iletişimde gelişme ve genişlemeyi hızlandırır. İnternet, trollemeden kamu önünde utandırma ve bilgisayar korsanlığına uzanan bir yelpazede yeni sosyal kimlikler ve ilişkiler doğurmuştur.⁷⁶ “Üreten tüketici” dediğimiz öznenin yükselmesine sebep olmuştur; bu kişi web siteleri için içerik üreten ve dolayısıyla (reklamlar sayesinde) kâr sağlayan biridir. En büyük çevrim içi ek yazılımlar artık hiçbir şey “yapmıyor” veya bir ürün bile elde etmiyor; daha ziyade çevrim içi deneyimi para hâline getiriyorlar; Skype’tan (küresel çevrim içi iletişim) Tinder/Grindr (randevu programı) ve Twitter’a (mikro-blog) değin böyledir bu: “İçerik” kullanıcı tarafından sağlanmaktadır. Bir şeyler yapmanın ve eski modelleri (her türlü basılı medya) sorgulamanın yeni yollarının bu şekilde patlamasının yeni yaşama yollarını kolaylaştırmak üzere icat edildiği öne sürülebilir. Fakat bu büyük ölçüde söz konusu yazılımın iyi bir görünümüne sahip olmasına bağlıdır. Mahremiyeti (Facebook), bilgisayar korsancılığını (Sony Ps ve 4chan web sitesi) ve çalışma koşullarını (Amazon) çevreleyen bilinir zıtlıklar bize göstermiştir ki çevrim içi dünya hâlâ inanılmaz ölçüde eşitsizdir; açık kaynak sunmak ve idealist olmaktan çok kâr peşindedir. Dahası, mahremiyet, özgürlük ve gözetime ilişkin ve ayrıca da Wikileaks ve muhbir Edward Snowden vakalarında kristalize bir formda süregiden tartışmalar şunu göstermektedir ki internetin cesur yeni dünyası yeni bir baskı ve bastırma mahfili olabilir (Snowden’in vakası zaten Ctizenfour adlı belgeselde kamusal tarihçiler tarafından böyle muamele görmüştür. Bu belgesel 2014’te Laura Poitras tarafından çekilmiştir. Ayrıca Oliver

Stone 2015'te *Snowden* adlı bir belgesel dizisi çekmiştir).⁷⁷ Çevrim içi kimliğin getirdiği yenilikler dünyanın etrafında görülmemiş sonuçlara gebe; bütün yaşama ve var olma biçimlerini etkiliyor. Bunu takip etmek hem büyüleyici hem de endişe verici.⁷⁸

Daha önce de ortaya konulduğu üzere, bu dibi görülmeyen bolluk tarihçiler açısından gitgide daha büyük bir sorun olmaktadır. Andreas Fickers'in iddialarına göre çevrim içi kaynaklardaki patlama bilgi ve kaynaklarla ilgili bir bıkınlığa sebep olmuştur. Fickers şimdi çevrim içi toplanan, arşivlenen ve sıraya dizilen milyonlarca ama milyonlarca bilgi parçasının bilgi ve verilere yaklaşmanın radikal şekilde farklı yollarını ortaya serecektir:

Geleceğin tarihçileri dijital kültürün yeni teknik, ekonomik ve sosyal gerçekleriyle üretken şekilde yüzleşmekten kaçamazlar. Dijital kaçış ve metodolojide gelenekçilik yerine, tarih disiplini artık daha ziyade yeni bir dijital tarihçilik ihtiyacındadır. Bu dijital tarihselcilik arşivciler, bilgisayar bilimciler, tarihçiler ve kamu arasındaki iş birliğiyle karakterize edilmelidir; amaç da yeni bir dijital kaynak eleştirisine yönelik araçlar geliştirmek olmalıdır.⁷⁹

Bu durum "tarih"e iş birlikçi bir gelecek tasarlar fakat "amatör" tarihçilerin kaynak yaratırken, yeni bir araştırma yaparken veya ağları bir araya getirirken yahut sistemleri heklarken, bu karmaşık ve iş birlikçi analizi pek çok yöntemle faaliyete geçirdiklerini gerçek anlamda hesaba katmaz. Rosenzweig'in herkesin çok iyi bildiği şekilde öne sürdüğü gibi "Yüzyıllar içinde ilerleyen geçmişi koruma 'sistemi' şu an krizde ve tarihçilerin gelecek yüzyıl için yeni bir sistem inşa etmesi gerekiyor."⁸⁰ Malzeme ve bilginin çoğalması metodolojik bir sorun da getiriyor beraberinde; bunu çözmek için yeni becerilerin geliştirilmesi gerekiyor.⁸¹ Bu tabii ancak veri didikleme, arşiv ve depolar için ağ analizinin gelişimi ölçüsünde gerçekleşebilir. "Büyük veri", yeni analiz modelleri ve yeni yaklaşımlar talep etmektedir.⁸² Fakat bu bolluk aynı zamanda dijital bilgiden yeni kimlik biçimlerini anlamaya dek çeşitli epistemolojik sorunları da beraberinde getirir.⁸³ 2005'te Ludmilla Jordanova internetin devrimci etkisiy-

le ilgili epey endişelenmişti: “Öğrenme ve öğretme biçimlerini halihazırda değiştirdi, ilk kaynaklara ve bilgiye erişimi sağladı” fakat Jordanova şuna da işaret etmişti: “İnternetin tarih uzmanlığının doğasını radikal şekilde hiç değilse nasıl dönüştüreceği hâlâ anlaşılamamıştır.”⁸⁴ Bunları on yıl önce yazan Jordanova esas meselenin “erişim” olduğunu fark etmiş fakat yeni internete araştırmaya yapmayı sağlayan yeni model ve biçimlerin de tarih çalışmasının yürütülmesine temel bir etkisi olacağını da belirtmiştir.⁸⁵ Bu “radikal” dönüşüm karmaşık bir şekilde devam etmektedir. Robert A. Schneider’ın ileri sürdüğü gibi çevrim içi kimlik ve pratiğin başlattığı değişiklikleri tanımaya mecburuz: “İnsanların hayatları üzerinde çalışıp kültürlerinin altyapısal manzarasına meydan okuyup bunu yeniden şekillendirmeye uğraşıp duran yeni medya teknolojilerinin önemi ve gücüyle ilgili neler düşünebiliriz?”⁸⁶

İnternet temelde tarihçilerin makale okumak, arşive dalmak, not çıkarmak veya makale yazmak fark etmeksizin çalışma yöntemlerini değiştirir. Teknoloji; ilişkiyi bilgiye dönüştürür, yeni hiyerarşiler, hegemonyalar ve hayal etme yöntemleri önerir ve yaratır.⁸⁷ İnternet, bilgiyi araştırma ve arşivlemeye dayalıdır ve dolayısıyla da dosyaların açılması ve paylaşılması temelinde işler (daha fazla kontrol sağlanmaya çalışılsa da). Dolayısıyla fenomenler olarak web medyası bir irtibat modelini zorunlu kılar ve (hem yaratma hem kullanma anlamında) bilgi paylaşımını da içine alır. İnternet sürekli olarak gelişmektedir fakat şu anki durumunda standart bilgi modelleri ve malumat geri alma modelleri dinamik şekilde zora koşulmaktadır; bu geçmişi anlama ve onunla bağ kurma yollarımızın değişmesine gerçek anlamda etki edebilir. “Gelişmek” tabirini burada kullanmamız interneti sorunlu bir teleolojiyle kavramsallaştırmamıza sebep olur, pek çok teknoloji teorisyeni tarafından kullanılan ekolojik metaforları tekrar eder. Ayrıca “ilerleme” sorusu baş edilmesi zor bir problemdir; daha ziyade bir parçalanma ve müdahale sürecidir; daha iyi olanlardan ziyade yeni irtibat biçimlerine göz kırpan melez yöntemlere yol açar.⁸⁸ William Dutton’un veciz şekilde ortaya koyduğu üzere: “Teknolojik değişiklik bilginin yayılması hususunda kültür bekçilerinin rolünü değiştirebilir.”⁸⁹ Salt mad-

di seviyede otoriteler bu şekilde alt edilir ve ilişkiler değiştirilir. Bilginin kapısını bekleyenler ya kendi pratiklerini değiştirmek durumunda kalacak yahut göz ardı edileceklerdir.

Şüphesiz ki kaynak malzemelerdeki ve bilgiye ulaşımındaki bu patlama şu anlama gelir: Tarih “çalışması” zaten kökten değişmiştir. Kitaplıklar, arşivler, hazineler, kurumlar, devletler... Bunların hepsi kendi belgelerini dijitalleştirip erişime açmış ve dizüstü bilgisayar, bilgisayar, cep cihazları ve akıllı telefonlarda kullanılır hâle getirmişlerdir; bu yeni teknoloji pek çok başka araştırma yazılımını (mikrofiş, kart katalogları) eskitmiştir. Tarih bilgisinin kullanıcısı yüklenen milyonlarca kayda, bloga, videoya, kitaba, makaleye, görsele, dosyaya, animasyona, ses dosyasına ve muhtelif malzemelere erişebilir. Böylelikle bir sürü yeni ihtimal ve konfigürasyona ulaşabilir. Teorisyenler tamamen erişilebilir bir dijital arşiv oluşturmanın “yalnızca kültürün üretilip kaydedildiği formu değiştirmeyeceğini aynı zamanda kültürün canlandırılıp yaşandığı daha geniş koşulları da değiştireceğini” ortaya koymuşlardır.⁹⁰ Google Books afallatacak kadar fazla metni dijitalleştirmiştir. Ellerinden neredeyse 15 milyon kitap geçmiştir ki bu *o zamana* kadar yayımlanmış tüm kitapların yüzde 12’sine tekabül eder. Uzmanlar bilgiyi anlamlı şekilde eleyip analiz etme yolları üzerinde halihazırda çalışmaktadır.⁹¹ YouTube milyonlarca video ve bazen de siparişle gelen çekimleri (bunlar arasında Britisth Movietone/ Associated Press kanalları da vardır; bkz. Şekil 5.1) zaman zaman da karman çorman yüklenmiş olanları (cep telefonu çekimleri vb.) koyar. Çevrim içi İlk İngiliz Kitapları (EEBO), Çevrim içi 18. Yüzyıl Koleksiyonları (ECCO) gibi veritabanları ve diğer arşiv koleksiyonları uzmanlar için -dünyanın neresinde olurlarsa olsunlar- metnin ve belgelerin kaynaklandırılması ve araştırılmasını hızlandırırlar. Bu tarih koleksiyonlarının bir kısmına yalnızca ruhsatla erişilebilir; bilginin kapatılması ve açık kaynak yayıncılığıyla ilgili süregiden bir tartışma vardır. Bu tartışma, fikrî mülkiyet, telif hakkı ve korsanlık meseleleriyle dallanıp budaklanmıştır.

Arjun Appadurai küreselleşmenin sonucu olarak bilginin yersiz yurtsuzlaştırılması üzerine şöyle yorum yapmıştır:

Toplulukların geçmişleri hem ulusal hem uluslararası ölçekte müzelerin, sergilerin ve koleksiyonların daha fazla parçası hâline geldikçe, kültür Pierre Bourdieu'nun habitus (yeniden üretilebilen davranış ve tavırların meskut alanı) dediği şeye benzerlikten uzaklaştı ve bilinçli seçim, doğrulama ve temsile yönelik bir alana dönüştü; temsil ise genellikle çok-boyutlu ve mekânsal açıdan yerinden olmuş alıcılar içindi.⁹²

Kullanıcıların indirdikleri bilgiyle kavramsal ya da fiziksel olarak herhangi bir bağlantıları yoktur; bu bilgi kullanılır, geri alınır ve yeni bir biçimle kullanılır.



[Şekil 5.1 Britist Movietone YouTube kanalı.]

Bu modelde “tarih” veya geçmişe ilişkin belge, kültürel nesne, görüntü, veri tabanından oluşan bilgi seti siber-alanın bir diğer grubudur; bu bilgilere internete erişimi olan herkesin ulaşip kullanabilir. Otorite modellerinin veya anlam hiyerarşilerinin bu şekilde yerinden edilmesi küreselleşen kültürlerin parçalanması için gereklidir. Küresel bilgi ekonomisi “tarih”i içine alır ve böylelikle geçmişe ait bilgi güncel hâle gelir. Bilgi tüketimine dair herhangi bir tartışma bu eski yorumlama modellerinden sürekli uzaklaşan bağlamda yapılmalıdır: “Yeni küresel ekonomi karmaşık, gelişmelerle örtüşen ve münferit bir düzen olarak görül-

melidir ki artık mevcut merkez-çevre modelleri bağlamında ele alınamasın.”⁹³ Bilgi devrimi temelde geçmişî anlama, geçmişle bağ kurma ve geçmişî sahiplenme paradigmasını değiştirmektedir.⁹⁴

Elektronik bilgiyi depolama, ara yüz yapma ve koruma tarih araştırmalarını etkiler ve bununla ilintili konular “dijital doğmuş” bilgi açısından daha da karmaşıktır: Bu bilgi analog formda maddi veya fiziksel şekilde var olmaz. Bir sürü materyal işin içindedir: e-postalar, çevrim içi belgeler, elektronik bilgi, CCTV görüntüleri, ofis belgeleri, internet siteleri, ses dosyaları, bloglar ve veritabanları. Dijital ortamda oluşturulmuş tarih belgeleri temelde insanların kullanım şeklini ve erişilen bilgi türlerini etkiler. Dinamik metinsellik ve teknolojik okuryazarlığa dair yeni ve nevezuhur bir algı vardır. Bilgiye dair ana-akım, eski tanımlar parçalanır, dönüşür ve yeni ve karmaşık bir tanıma doğru yol alır; dijital ortamda oluşturulan malzemelerin arşiv ve araştırmacı için temel anlamları vardır. Arşiv yapıları, dijital bilgiyi analogdan farklı şekilde düzenler; bu kurumları düzenleme ilkelerindeki katmerli değişiklikler ve belgelerin nasıl düzenlenip korunduğu ve erişildiği araştırma ve uzmanlık yöntemlerini mecburen değiştirecektir. Yeni teknolojilerin eğitim sistemleri, araştırma, bilgi koruma ve bilgi arşivleme üzerinde derin bir etkisi vardır. Çok hızlı gerçekleştiği için bunları kavramsallaştırmak ayrıca zordur. Çok fazla bilgi çok hızlı şekilde üretilip kullanılmaktadır. 2000 yılında, Ulusal Arşivler web sitesinden bir tane bile belge indirilemezken şimdi bu rakam yıllık 66 milyona fırlamış durumdadır. Milyonlarcası da görüntülenmekte ve çevrim içi kullanılmaktadır.

Koleksiyonların dijitalleşmesi ve dijital ortamda oluşturulmuş mazlemeler yönetim, aktarım, etkileşim, telife dair anlayışımızı değiştirmiştir; uygunluk, göç, güvenlik, hayat döngüsü, işlerlik, özgünlük, güvenilirlik ve demodeliğe uzanan pek çok konu vardır. Dijital kayıt ne kadar sürdürülebilirdir ve özgünlüğünden ne kadar emin olabiliriz? Elektronik kayıtların değerlendirilmesine dair yeni yöntemler geliştirilmektedir; dijitalin sürekliliği için çeşitli stratejiler uygulanmakta ve yeni sunum sistemlerinin önü açılmaktadır. Kusursuz akış modelleri mevcut

unsurları birbirine bağlar ve bilginin mimarisi ve arşivlenmesi için manüel süreçleri otomatize eder. Tarihçi ve uzmanların yenilerde bollaşan veriye nasıl yaklaşabileceğinin iyi bir örneği de Suç Tespiti Niyetiyle Veri Madenciliği' dir (DMCI). Bu uygulama, dijitalleştirilmiş Londra Merkez Ceza Mahkemesi Tutanakları'na yaklaşılabilecek yeni bir aygıt yaratmıştır.⁹⁵ Bu proje arşivin ifadesini almak, bilgiyi depolamak, malzemeyi analiz etmek ve bu bilgiyi görselleştirip yorumlamak üzere yeni sistemler yarattı. 2001-2008 arasında dijitalleştirilen koleksiyonda 127 milyon kelime vardır. Proje, eski malzemelere yaklaşmanın yeni yollarını geliştirmek üzere faal şekilde uğraşmıştır: "Kısıtlı araştırma yollarından kaçmanın bir yolu olarak algılanan Londra Merkez Ceza Mahkemesi materyalinin internette geliştirilen her türlü analitik ve görsel araçla keşfedilebileceğini teyit eder. Bilhassa proje bir araştırma örgütü ve dosyalama yazılımı olan Zotero'dan bilgiye odaklanmak ve malzeme toplamak üzere yararlanmıştır. Proje, boyut ve hantallıklarıyla yeni arşivlerin sorunlarına ve web temelli bilgiye hitap etmenin yeni modellerinin iş birlikçi ve vakit alan taraflarına da işaret eder.

Elbette arama motorları insanların bilgi sorduğu araçlar olarak tarih bilgisiyle ilişkilene ve bunu anlama yolunu etkilemiştir.⁹⁶ John Battelle şunu ileri sürer: Eğer "Niyetlerin Veritabanı"nı analiz edersek insanların ne araştırdığını ve çağdaş kültürü anlayabiliriz, dahası arama motorunun bilgiyi çeşitli sorgulamalara cevap vermeye (ilerlemiş olsa da) indirgemesi elektronik bir epistemoloji kurar.⁹⁷ Araştırma örüntülerinin analizi uzmanları, internetin teşvik ettiği kavrayış ve irtibat yapılarına dair bilgilendirebilir; aynı zamanda kullanıcıların tarih araştırmalarına getirdiği kavramsal yaklaşımları da gösterir. Bu yalnızca amatör kullanıcılara yönelik değildir; profesyoneller de sofistike yazılımı veri madeni arşivleri ve veritabanlarında kullanabilir. Yaratılan ham bilginin yine de yorumlanması ve doğru soruların sorulması gerekir fakat araştırma hızı artmıştır ve üretilen bilgi türü de yenidir: "Örüntüleri bulmamıza, ilişkileri belirlememize, belgeleri kategorize etmemize ve kocaman bütüncelerden bilgi çekmemize izin veren bu bilgi-sayımına dayalı yöntemler gelecek on yılda beşeri bilim ve diğer disiplinlerdeki araştırmalar

için gereken yeni araçların temelini atmaktadır.”⁹⁸ Pratik düzeyde, veri bulmak için bağımsız yazılım kullanmak kısmen insan unsurunu dışarıda bırakan ve bilgiyle kurduğumuz ilişkiyi dönüştüren sayborg unsurlu bir uzmanlığın sinyalini vermektedir (tıpkı bir makale yazmak içindizüstü bilgisayar kullanmak gibidir bu). Elektronik kaynaklardan bilgi çekmek ve bunu sunmak için bilgisayar teknolojilerinden yararlanmak şu anlama gelir: Temelde bilgisayar-insan ilişkisi uzmanlıkla yapılan bütün tarih araştırmalarının destekçisidir. Bunun işaret ettiği yer biraz mesafe, biraz anlam gecikmesi, görüntüleyen ve görüntü arasında sinematik bir boşluktur.⁹⁹ Benzer şekilde sofistike araştırma motorları kullanmak uzmanların ellerindeki ham malzemeyle kurdukları ilişkiyi değiştirir. Google’ın algoritmaları AI olmanın kıyısındadır ve bu yüzden de bunlara başvurmak teknolojik olarak tanımlanmış yeni arayüzleri kapsar. Sofistike besleme jeneratörleri ve otomatize toplama sistemlerini (Google gibi) “bilgi tuzağı” olarak kullanmak bilginin kaotik bütünden çekilip alınmasına imkân tanır. Bu sistemler “örümcekleme” (bilgi ve linkleri bir sayfada otomatik olarak dizinleme ve bütün bu linkleri öbür sayfalara doğru takip etme) ve kazıma (daha az sofistike, otomatik metin temelli araştırma) ilkeleri temelindedir. Bu araçlar uzmanın Rosenzweig’in “bolluk” dediği bilgi karmaşasını yönetmesini sağlar fakat henüz kaba durumdaki teknolojiler eldeki kaynaklara dair çarpık bir imaj sunarlar. Özleri itibarıyla bunlar da okuma ve formüle etme biçimleridir ve standart tarih araçlarının güncellenmiş versiyonlarıdır; aynı zamanda kullanıcıların tarih bilgisiyle temas kurma biçimini de değiştirirler.

Yeni teknolojiler ve medyalar genel yahut amatör kullanıcıların bilgiyle karşılaşma yolunu değiştirmiştir. Mesela oyun teknolojileri kullanıcıların bilgiyi öğrenme ve bilgiye erişme biçimini önemli ölçüde değiştirme potansiyeline sahiptir. Dijital modelleme antik dönemdeki sit alanı ve yapıların yeniden inşasına imkân tanır.¹⁰⁰ Google Scholar gibi arama motoru modelleri, her ne kadar herhangi bir bekçinin müdahalesi olmasa ve dolayısıyla sonuçlar ile sonuç üreten algoritmalar iyi bir sorgulamaya bağlı olarak değişse de kullanıcıların uzmanlık malzemesine hızla ulaşmasına izin vermektedir. Akademiye böyle akın edilmesi

Berners-Lee'nin İnternet'i mevcut hiyerarşileri dolaşıma sokan bir sistem olarak algılamasının geçerliliğine delalet olabilir. İnternetin tasarımı, amacı ve yöntemleri değişim devam etmektedir. Louis Rosenfeld ve Peter Morville'in öne sürdüğü gibi "hem bilgi sistemleri hem bu sistemlerin var olduğu daha geniş çevrelerde dinamik, organik bir doğa" vardır.¹⁰¹ Bu gibi doğal, ekolojik temalar ve metaforik dil ve ağ tartışmasında ayyuka çıkar; "bilgi ekolojisi" gibi deyişler yaygındır; böylesi kavramsallaştırmalar ağın potansiyelini ve akışını ama aynı zamanda bunu tanımlamak için gereken tikelleştirilmiş söylemden yoksunluğu gösterir. Mesela bilgi mimarisi, bilgiyi organize etme ve sunma disiplindir ve bir gelişim sahasıdır. Bilgi tasarımı, kullanıcı tecrübesi kavramıyla yakından ilişkilidir. İnternet teorisyenlerinin ağı bu şekilde algıladıkları gerçeği altta yatan dinamizmi ve fenomenlerle ilgili yazma noktasındaki esnekliği ortaya koyar. Bilgi mimarisine dair bilhassa içerik organizasyonu, erişimi ve sunum hiyerarşisiyle ilgili teoriler bu mimarinin kullanıcının içerikle irtibatını nasıl etkilediğine ve dolayısıyla kendisine verileni nasıl anladığına ilişkindir.

Burada elzem olan sunulan bilginin karmaşıklığıdır. Ortada genel bir ağ veritabanı sayfasında baskı, görüntüler, animasyonlar, video, ses dosyası, sanal modelleme, sosyal medya, Google Earth etiketleri, uzman atıfları, kaynakça, blog, takvim, indirilecek dosyalar ve bununla ilgili podcastler vardır. Bilginin derinliği ve bağlantının karmaşası basılı medyanın taklit edemeyeceği (bilhassa görsel) bir dinamizm yaratır. Uzmanlık bilgisinin nasıl sunulacağına dair çok katmanlı bir modele işaret eder. Sayfanın mimarisi bir kitaptan çok daha karmaşıktır ve bağlantılar da bunu sürekli olarak gelişen ve değişen bir bilgi ağına dönüştürür.¹⁰² Şu durumda web sayfası eşzamanlılık hâlinde var olur. Bu ekonomik olarak kısmen tanımlıdır. İnternetin özgürlük meydana geldiğine dair baskın algı içeriğe erişim için ücret alan web sitelerinin artmasıyla biraz hafiflemiştir.¹⁰³ Veritabanları ve gazetelere abonelik standarttır; bedava içerik genellikle sayfaya gömülen reklamlarla desteklenir. Bilgi günceldir "tarih" yalnızca bu küresel bilgi ağının parçası hâline gelmiştir. Bu ilişkiler içinde, bilginin kullanıcısı "reklamcılara satılacak metalaştırılmış

bir izleyici" hâline gelir.¹⁰⁴ Fakat pek çok ağ kullanımı edilgen değil de dinamik bir ilişki barındırır; bir kullanıcı genellikle bilgiyle beslenmez fakat bu bilgiyi aramalıdır. Chris Rojek şunu iddia eder: Ağ, "tüketicinin yaratıcı rolünün bir kısmını lağveden faal tüketimi" vurgular.¹⁰⁵ Şu durumda ağ, kavramsal ve maddi olarak, interaktif bir kaynaktır: Esasında, Lee Manovich için bilgisayar kullanımı tanımı itibariyle interaktiftir.¹⁰⁶ İnternet alıcısı temelde mesela TV izleyicisine kıyasla pek çok açıdan zaten faaldır ki bu da ağın yeni bir kamusal alanı temsil ettiğine ve siyasi ve toplumsal angajmana giden muhtemel bir kapı olduğuna dair iddiaya yol açmıştır.¹⁰⁷ Fakat bu interaktif, katılımcı kullanıcı aynı zamanda bedensel varlığını, kimlik ve hesap sorabilirliğini kaybeder: "Emeğin gelip geçiciliği ve metanın buharlaşması, siberkültürde, insanın cismini kaybetmesiyle paraleldir."¹⁰⁸ Ağ kullanıcısı eş zamanlı olarak reklamcılara satılacak bir meta, yeni heklenmiş interaktif bir potansiyel kimlik ve toplum ve üretime yabancılaştırılmış cisimsiz bir varlıktır. Yukarıda ele alındığı üzere, ekonomisi ve gözetim işlevine vurgular arttıkça, İnternet'e dair idealist bakış gözden hızla kaybolmaktadır.

Geleneksel bilgi sistemlerine yönelik esaslı bir başka meydan okuma yeni bilgi sunma modellerinin ortaya konulmasıdır. Ocak 2001'de faaliyete geçen Wikipedia internet sitesi bilgi sahipliğinin yasal tanımlarını baltalarken bilgiye sahip olmakla ilgili entelektüel klişelere saldırmıştır.¹⁰⁹ İnternetteki en büyük çok-dilli, serbest içerikli ansiklopedidir kendisi; dünya üzerindeki neredeyse her dilden neredeyse milyonlarca madde barındırır. "Wiki" terimi çok-kullanıcıya sahip bir iş birliği sitesi anlamındadır; programlama ve eğitimde ortak bir sayfa oluşturma formudur. Rosenzweig, Wikipedia'nın "yazılımdan ziyade kültürel üretim dünyasındaki bedava ve açık kaynak hareketinin en önemli yürütücüsü" olduğunu öne sürer.¹¹⁰ Kâr amacı gütmektedir, özel bağışları kabul eden bir vakıf tarafından fonlanmaktadır. Wikipedia yeni bir görsel bilgi kurumunun örneğidir. Artık pek çok arama motoruyla entegre çalışan Wikipedia araştırma sonuçlarına ek olarak bilgi de sunar. Wikipedia'nın sitesi tarih bilgisi de dâhil olmak üzere bilgileri ansiklopedi olarak sunar; tamamen araştırılabilir bir veri tabanı sağlar. Dolayısıyla bu

model göz atmaktan ziyade iyice araştırmak için kullanılır; bir bilgi yığınının yönlendirilmiş şekilde soruşturulması yahut daha karmaşık bir bağdan ziyade bilginin depolansmasıdır. İnternet trafiği açısından Wikipedia daha açık ekonomi, uygulama veya eğlence unsurlarına sahip sitelerden muazzam ölçüde üstündür; iletişim ve bilgi internetin esası olsa da kültürel, sosyal ve tarihsel bilginin de önemli olduğunu ortaya koyar.

Yukarıda ele alındığı üzere, artık üründen ziyade “içerik”lere yönelik modeller kurulmaktadır. Axel Bruns’un iddia ettiği üzere, yeni bir terminoloji gerekmektedir; o “produsage” [ürünkullanımı] teriminde karar kılmışsa da diğerleri “üreten tüketici”yi kullanmaktadır.¹¹¹ Herkes girdilere katkıda bulunabilir yahut bir kısmını revize edebilir fakat belirli kurallar vardır ve pek çok sayfa kontrol edilmektedir.¹¹² Kullanıcıların ürettiği içeriğe yapılan bu vurgu bilgi üretimi ve dolaşımın genel kullanıcının kurduğu bağa dayalı bir katılım modeli ortaya koyar. Fakat bu editoryal süreç koruma ve uzlaşmaya meyillidir; vurgu bir kaynak olarak sitededir. Temel katkı sağlayıcı politakalarından biri de “nötr bir bakış” sunmaktır (tartışmalar tarif, temsil, karakterize edilir fakat temas kurulmaz); bu önyargı suçlamalarından kaçınma çabasıyla ilgilidir.¹¹³ Öteki de özgün araştırmaya izin verilmeyişidir; bu da siteyi iki durumun ortasında bir yerde tutacak kişisel teorilerden kaçınma çabasıdır. Projenin temelinde yeni bir şey yazmaktan ziyade bilgi toplama algısı vardır: “Wikipedia’ya dâhil olma eşiği hakikatten değil doğrulanabilirlikten geçer.” Bu bağlamda “doğrulanabilir” olan herhangi bir okurun Wikipedia’ya eklenen malzemenin halihazırda *güvenilir bir kaynak* tarafından zaten yayımlanmış olduğudur (vurgu onlara ait).¹¹⁴ Güvenilir kaynak tanımı birincil (tanıklıklar, arşivler, mektuplar, otobiyografiler), ikincil (kitaplar, dergiler, gazeteler) ve üçüncü derece (ansiklopedi) olarak ayrılır. Tarihçiliğin araştırma, uzmanlaşma, kaynak okuma, makale yazma gibi standart pratiklerine uyduğu sürece herkes tarihle bağ kurabilir. Tarih uzmanlığının araçları kullanıcıya verilir fakat istişari ve sorgulayıcı tarih pratiği yine de hilesizdir.

Wikipedia bazı açılardan “bedava” internetin çarçabuk yetersizleştiğini gösterir. Önceden tamamen açık olan site

gitgide bekçi almaktadır; düzeltmeye açık olmayan korunan sayfalar çoğalmaktadır. Pek çok sayfa hâlâ açık olsa ve herkes oraya bir sayfa “ekleyebilse”de, web sitesi gitgide daha fazla yönetilmekte ve denetlenmektedir. Bu, bilginin kalite ve doğruluğunu teyit ettiği sürece iyi bir şeydir; insanlar siteyi bunun için kullanırlar zaten. Site, üniversite hocalarından siyasetçilere pek çok figürün muzipliğine ve yanlış düzeltmelerine de maruz kalmıştır. Fakat çevrim içi bilginin geniş “imkânlarını” ve kolayca şekillendirilebilir oluşunu baltalar ve bu da yorumlamaya itiraz edildiğinde tarihsel bilgiyle ilgili bir sorun olarak zuhur eder.¹¹⁵ Mesela, tarihçi Timothy Measer-Kruse Haymarket isyanı ve 1886 davasıyla ilgili sayfaları düzelttiğinden ötürü yılları yılı Wikipedia’yla çene yarıştırmıştır.¹¹⁶ Messer-Kruse belirli iddiaların “açıkça yanlış” olduğunu göstermeye çalışıyordu fakat nihayetinde “Wikipedia’nın hakikatin değil güvenli kaynakların doğrulanabilirliğinin bekçisi olduğunu öğrendi.”¹¹⁷ Bir tarihçinin (arşiv temelli) bir tür “hakikat” iddasıyla iş birlikçi, kitle kaynaklı, tahminen “doğrulanabilir” türde sunum arasındaki bu yarış Wiki’nin bir araştırma yahut eğitim aracı olarak kullanımıyla ilgili pek çok etik mesele ve endişeyi önümüze getirir fakat sitenin bilgiyi ve kendi amacını kavramsallaştırma biçimlerindeki yarılmayı da gözler önüne serer. Burada bir ifşa yapalım: Ben Messer-Kruse vakasını Wiki’deki “Wikipedia ihtilaflarını” okurken keşfettim. Bunun bir uzman kandırmacası olduğunu bir şekilde hissettiğimden neredeyse buraya almıyordum. Wiki’yi kaynak olarak kullanmak pek çok üniversitede kaşların çatılmasına sebep olur. Fakat bu ufacık an yeni uzmanlık modellerine de işaret edebilecek güçte: Araştıran ben, gönderme yapan ben, içeriği okuyan ben, bu fani görünen eylemlere dayalı olarak ortaya bir iddia koyan yine ben. Süreç boyunca belirli bir amaç için arşivde -WIKİPEDIA- araştırma yapıyor ve araştırmaya merkez kazandırma için bu siteyi kullanıyorum. Buraya büyük oranda güveniyorum.

Wikipedia, şu durumda, bilgiyi sürekli farklı bakış açılarıyla revize edilen bir şey olarak sunar ve olgu temelli gerçekliği tesis etmek için başka kaynaklara dayanır. “Nesnel” bir uzlaşma sunar. Mikrokozmozda Wikipedia olgusu internetin görünürdeki son-

suzluğuna da örnektir. Burada da formdan yoksun ve kullanıcıların düzenlemesi gereken bir bilgi çokluğu vardır. Ayrıca veritabanı teknolojilerinin depodan araştırmaya varana dek bilgiyle irtibat biçimleri üzerindeki etkisini de gösterir. Ağ bütüncül olmaktan ziyade ansiklopediktir; belirli bir terim yahut kod setinin bütün dışavurumlarını inatla araştırıp duran hızlı örümcekler tarafından denetlenir durur. Bilginin erişilme, kullanılma, paylaşılma, doğrulanma ve kavramsallaştırılma yolu yeni uzmanlık becerilerinin geliştiğini gösterir. Geleneğe karşı gelen bir açık kaynak olan Wiki, internetin sağladığı bedava bilgiye en uygun örnektir. Bitimsiz bir arşiv şu anlama gelir: Görünüşe göre hiçbir bilgi kısıntısı bulunamaz değildir. Eleştirmenlere göre bilgiyi sürekli parmak uçlarında bulan insanlar aptallaşmaktadır. Başka iddialara göreyse bu durum geçmiş yıllarda kullanılan araçların tanıyamayacağı kadar sorgulayıcı ve kavramsal araçların gelişmesini sağlayacaktır.

Tarihçiler İçin Twitter ve Sosyal Medya

Görünen o ki geçtiğimiz beş yılda yaşanan en temel dijital değişiklik sosyal ağların yükselişi oldu. Facebook, Twitter, Instagram, Digg, Reddit, LinkedIn, Tumblr, Bebo, Pinterest ve Flickr gibi sitelerin hepsi de diğer kullanıcılarla irtibata geçmeyi ve kişisel içerik yüklemeyi sağlıyor. Sosyal ağlar, kullanıcıların ortak bir ilgi etrafında diğer kullanıcılarla etkileşim kurmasını sağlayan web siteleri ve uygulamalardır. Dinamiktir; görüntü, video ve başka türde dosyalar yüklenebilir. Kullanıcının çevrim içi bir profil yaratmasına, kamusal tartışmalara girmesine ve etkileşimlerden bir “sosyal” set yaratmasına imkân verirler. Bu sitelerin çoğu İnternet Explorer, Firefox veya Google Chrome gibi yazılımlar tarafından yönetilen web-temelli platformlarda başladıysa da şu an daha ziyade uygulamadır ve tablet, telefon ve her türlü cep cihazında kullanılmaktadırlar. Sosyal ağ arayüzleri müzikten yemek tarifine her şeyi paylaşmaya uygun ve her türlü çevrim içi toplulukta yaygındır. Sitenin “üyyesi” olmak kullanıcının yorum gönderme, içerikle irtibat kurma ve kendi içeriklerini eklemesine yarar. Kullanıcı mevcut interaktiflik ve irtibatı artırdığı sürece

hak sahibidir. Amazon'dan TripAdvisor'a, Airbnb'den Spotify'a uzanan bir gözden geçirme kültürü patlak vermiştir; kullanıcılar bir şeyin "değer kazanmasına" katkı sağlamaktadır.

Bu sistemin bir kısmı gözlerimizin önünde değişmektedir. Kitabın ön sözünde bahsettiğim gibi, mikro-blog sitesi Twitter, kitabı yayına hazırladığım 2007-8 yıllarında nadiren kullanılıyordu. Şimdi dünya çapında 300 milyon aktif kullancısı var, 2009'da bu sayı 41 milyondur. Sitenin hızlı büyümesinin bir sebebi akıllı telefon kullanımındaki patlama, diğer sebebi de kullanışlılığıydı. Çok çeşitli önemli olaylar, mesela 2010-11'deki Arap Baharı, sosyal ağların sağladığı hızlı, kendin-üret-kendin-tüket [DIY-do it yourself] çizgisinde, bedava ve nispeten anonim iletişimin nasıl işe koşulabileceğini göstermiştir: "Protestoların takvimini belirlemek için Facebook, koordinasyonu için Twitter ve dünyaya anlatılması için YouTube'u kullanıyoruz."¹¹⁸ Twitter uygulaması, kullanıcılara bilgiyi 140 karakterle paylaşma imkânı vermektedir. Görüntüler, videolar ve metinler genellikle kamusal bir arayüz üzerinden paylaşılır. Günlük 500 milyona yakın tweet atılmaktadır. Tartışmalar hashtag ve kullanıcı isimleri etrafında toplanır. Bugün bir olay patlak verdiğinde, Twitter insanları çok büyük ölçüde harekete geçirebilir. 2013'te Studio Ghibli filmi *Castles in the Sky*'ın (1986) Japonya'da sahnelenmesi esnasında, Twitter saniyede 143,199 tweet rekor kırdı (5700 TPS daha yaygındır ki bu günde 500 milyon tweet demektir).¹¹⁹ Almanya'nın 2014 dünya kupasının yarı finalinde Brezilya'yı yenmesiyle ilgili 35,6 milyon tweet atılmıştır.

Twitter'la ilgili tarihçi ve arşivcileri bekleyen en önemli meselelerden biri sitenin nasıl arşivleneceği ve kullanışlı bir okuma yazılımının nasıl sürdürüleceğidir. Dolaşım ve büyük aktarım kapasitesi aracılığıyla Twitter büyük bir bilgi akışı sağlar fakat bu bilgiyle nasıl irtibat kurulduğunu, bilginin nasıl kullanıldığını ve anlaşıldığını kavramsallaştırmak inanılmaz zordur.¹²⁰ Dahası, Twitter'ın gerçek ölçeği belirli yöntemler ve arşive yeni bir gözle bakmamızı sağlayacak yolların da peşindedir. Sternfeld'in yazdığı üzere, Twitter "dijital medyanın tarih malzemesiyle ilişkimizi nasıl dönüştürdüğüne dair onlarca muhtemel örnekten biridir."¹²¹ Çok büyük bir yeni arşiv sunar fakat bunun hepsini görebilmek

çok zordur ve araçlar da hâlâ yeterince gelişmiş değildir.

Twitter aynı zamanda insanların birbiriyle bağ kurduğu bir sistemdir; yeni bilgi aktarma ve eğitime yöntemleri ve modelleri sunar. Pek çok kurum ve kuruluş Twitter'ı kendi "markalarını" geliştirmek ve aynı zamanda yeni yöntem, fikir, araştırma ve sergilerinden haber verme için kullanır. Twitter dediğimiz sistem sayesinde bir müze ya da galerinin dışına çıkıp bu mekânlardaki çalışmalarla ilgili diğer kullanıcılarla sohbet edebiliriz. Twitter iletişimi 140 karaktere sıkıştırmış ve bilginin sunulup paylaşılma biçimini değiştirmiştir. Bir konferans veya bir olay yahut TV programıyla ilgili bir tartışmanın "kamuda" yürütülebilmesini ve dünyanın farklı yerlerindeki farklı alıcılarla bu sayede irtibat kurulabilmesini sağlamıştır. Mesela, BBC TV'nin Wolf Hall (2015) uyarlamasının tarih danışmanı Catherine Fletcher biraz arkaplan bilgisi verip tartışma da yürüterek ilk bölümü canlı canlı tweetledi.¹²² Tweet zinciri diğer tarihçi, tarih danışmanları ve kullanıcı arasında tartışma yarattı; belirli noktaların açıklanmasını, eğitimin, görüntülerin paylaşılmasının ve fikirlerin geliştirilmesini sağladı. Fletcher diğer tartışmalar, müzeler, web siteleriyle bağlantı kurdu; görüntü, belge, makale ve linkleri tweetledi. Bir noktada "kurmaca" Henry Tudor profili biri işe karıştı, zaman tüneline gerçek-kurmaca bir hâle soktu (Geoffrey Chaucer'den Anne Boleyn ve James Joyce'a tarihteki ünlülerinin tweet kimlikleri ortaktır). Bunların hepsi Wolf Hall deneyimini ilginç şekilde genişletti, duruma başka bir "değer" ekledi ve şovun daha profesyonel bir tarih biçimine yerleşmesine imkân verdi. Bu noktada Twitter tarihçi için doğrudan bir kamuyla iletişim kurmak, meseleleri istişare etmek, tartışmak ve pek çok açıdan da temel mevzuları aydınlatmak üzere pedagojik araç olarak kullanılmaktadır.

Kitle Kaynaklı Çalışma, Bilgisayar Korsanlığı ve Eğitim: Transkripsiyon, MOOCS¹²³ Uygulamalar

Google Books, milyonlarca basılı metni dijitalize ettiyse de yazma eserler ve arşivlere ulaşmak hâlâ zordur. Bunun sebebi erişim ve tarama yazılımının el yazısı ve metinlerin maddiliğiyle uğ-

raşabilecek kadar sofistike bir sisteme sahip olmamasıdır. Fakat pek çok arşiv ve kurumun, her ne kadar birçoğu materyallerini dijitalleştirse de bu materyallerin suretini çıkarmaya yetecek kaynağı yoktur. Bütün el yazması kaynakların çevrim içi olması “gerekip gerekmediği” tartışılabilir elbette fakat materyallerin kullanıma açılması ve çevrim içi arşivin “tamamına” girilebilmesi isteği göz önüne alındığında, el yazısı bilgisinden yoksun olmanın araştırmayı çarpıttığı gerçeği giderek daha da görünür olur. Bir diğer mesele de “kamusal” erişimdir. 2013’te Washington’daki Folger Shakespeare Kütüphanesi kendi elyazmalarını dijitalleştirmek ve suretlerini çıkarmak üzere bir proje başlattı; asıl istedikleri “el yazmalarını yalnızca paleografi eğitimi alanlara değil okumak isteyen herkese” açmaktı.¹²⁴

Elyazması materyalinin suretini çıkarma çalışmasının nasıl üstlenileceği sorunu bu çalışmayı kitle kaynaklı kılma yönünde ilginç girişimlere ön ayak olmuştur. En sade tanımıyla kitle kaynaklı çalışma pek çok kullanıcının belirli bir hedefe yönelik gücünü dizginlemenin bir yoludur.¹²⁵ Çok hacimli bir işin bir kısmının milyonlarca başka insan tarafından yapılması daha çabuk halledilmesini garantiler. Kitle kaynak çalışması “amatör” tarihçinin konuyla irtibatı açısından ilginçtir. Kullanıcıya belgelere erişim sağlama ve daha geniş bir bilimsel uğraşın parçası olması fırsatı verir. Bu sistemin amacı, kullanıcıları belgelerle irtibat kurmak, daha eski metinleri okumak ve metnin maddi kısmını anlamak üzere “eğitmek”tir. Mesela; University College London’ın Bentham Papers Transkripsiyon Girişimi filozof Jeremy Bentham’ın yazdıklarını metin hâline getirmeye uğraşır.¹²⁶ Girişimin gönüllüleri dijitalleştirdikten sonra Bentham’ın el yazmalarının sureti çıkarmışlardır. Bu transkripsiyonlar editörlerin kontrolünden geçip internete konulmuştur. Gönüllüler videolarla eğitilmiş, çalışmalarıyla ilgili geribildirim almıştır; tabii yorucu kılavuz ilkeler ve Wikipedia maddelerine maruz kaldıklarını da ekleyelim.¹²⁷ Temmuz 2015’te bildirilen raporda 13,351 el yazmasının suretinin çıkarıldığı ve yüzde 92’sinin kontrol edildiği görülür. Bu rakam bütünün %42’sine tekabül etmektedir. Bu egzersiz kullanıcıları eğitir, onları iş birliğiyle yürütülen bir araştırmaya dâhil eder; aynı zamanda uzmanlık için yeni kaynaklar geliştirir.

Benzer şekilde FamilySearch ve diğer çevrim içi soy araştırması siteleri birkaç yıldır kayıt transkripsiyonlarının kitlesel olarak kullanımını ve dizinlenmesini teşvik etmektedir.¹²⁸ Bütün bunlar eğitim, kontrol ve geribildirimlerle desteklenir. İddialarına göre 1,335,436,905 kayıt oluşturulmuş, bunun 64,086,152'si 2015 yılında 204,185 kişinin katkısıyla üretilmiştir. Bunlar çok büyük rakamlardır ve bilgiyi veri tabanı teknolojilerinin mümkün kılacağı şekilde yayarlar.

Kullanıcının araştırma ve eğitim araçlarıyla irtibatındaki gelişmenin izleri MOOCS'un geniş çaplı yayılmasından okunabilir. Bunlar üniversite ve diğer yüksek öğrenim kurumlarının geliştirdiği çevrim içi uzaktan öğrenme kurslarıdır. Dünyanın her yerinden kullanıcıların eğitim ve pedagojik malzemelere ulaşmasına izin verir. Öğretimin şeklini de "fiziksel" sınıflardan videolara, çevrim içi egzersizlere ve kullanıcının yönettiği öğrenme modellerine dönüştürmektedirler.¹²⁹ MOOCS kullanıcının içeriklere uzaktan erişmesini ve farklı beceriler edinmesini sağlar. Öğrenme konusunda ortaklık kurulmasını sağlar.

Kullanıcıların çevrim içi tarih bilgisine erişmesinin bir diğer yolu da cihazda kullanmak üzere indirilen uygulamalardır. Bu uygulamalar temel bilgileri sunmak veya belirli bir deneyimi aktarmak üzere tasarlanabilirler. Dolayısıyla, mesela geminin batışının yüzüncü yılını hatırlatmak üzere özel olarak tasarlanıp üretilen Titanic uygulaması (BCL NuMedia, 2012) görüntüler, arşiv kayıtları, güverte planları, biyografiler, zaman çizelgeleri ve daha ileri okumalar sunmaktadır. Bu uygulama çevrim içi mağazalardan indirilir ve tablet, mobil cihaz ya da telefonda kullanılır. Dizüstülerde kullanılmaz; bu da uygulamanın "ofisten" veya fiziksel bir "öğrenme" ortamının dışına çıkıp mobil hâle geldiğini ya da en azından daha akıcı bir şekilde kullanıldığını gösterir. Uygulama dediğimiz şey kitap, öğretici bir web sitesi ya da bir TV programı değildir; daha karmaşık ve interaktiftir. Fiziksel bir formu yoktur; her ne kadar okur bir "metin"le temas etmek üzere sipariş etse de geçmişle salt dijital şekilde irtibat kurmayı sağlar. Tarihî metin ve arşiv uygulamaları geçmişle, bilginin okunması ve anlaşılmasıyla dinamik bir ilişki kurmaya özendirir. Aynı zamanda "geleneksel" modeller dışında tarihî

kendi kendine öğrenmeyi de teşvik eder, okurun ticari olarak geliştirilmiş aplikasyonla kurduğu bağ üzerinden tarih konusunda yetki sahibi olmasını sağlar.

Aplikasyona benzer karmaşıklıkta olan bir diğer araç da haritalama ve dünyayı dijital yorumlama üzerinden anlama teknolojileridir. Google Earth bir veri tabanı teknolojisi sitesi ve dünyanın dinamik, akıştaki halinin 3D haritasını sunmak üzere uydu görüntülerini kullanan bir aplikasyondur. Kullanıcılar konumlarını, küresel koordinatlarını veya alanlarını girerek keşif yapabilirler; aynı zamanda pusula ve yakınlaştırma [zoom] işlevleri etrafında kaydırma kabiliyeti de vardır. Hizmet teknolojisi olduğundan konum, yön ve başlıca varış noktalarının görüntülerini sunar. Google Earth’de bulunan bilginin sonuçları nettir; dünyaya dair gerçek zamanlı bir görüntü bütün bir kartografinin işlevini yerine getirerek kullanıcının hem kürenin her yerine erişmesini sağlar hem de uzayı muhayyel bir biçimde disipline sokmasına önayak olur.¹³⁰ İş uzmanlık ve iletişime gelince; görüntüleri kullanmak çok yaygındır; mesela program veritabanında ya da ansiklopedi girdilerinde jeo-mekansal etiketlere izin vardır; bu bilginin sunulma biçimini önemli ölçüde değiştirmektedir.¹³¹ Google Earth bilgi hiyerarşilerini yıkmak üzere de kullanılabilir. Yayınladığı aplikasyon programlama arayüzleri sayesinde kullanıcının haritaları kendi web sayfalarına yerleştirmesine imkân tanır. Haritaları yönlendirmek ve farklı web sitesi uygulamalarını kendi web sitelerinde kullanabilecekleri uygulamalar üretmelerini sağlayacak yan programlar tedarik eder.¹³² Yazılım, kullanıcının görüntülenen yerlerin paylaşıldığı araçların eklemesine ve kendi görüntüsünü kelimenin gerçek anlamıyla haritaya geçirmesine izin verir. Bu da haritanın bozulabileceği, parçalabileceği, boş sayfa eklenebileceği ve yeniden yazılabileceği anlamına gelir. Jeremy Crampton ve John Krygier “harita korsancılığının” ve açık kaynak teknolojilerinin harita yapımındaki standart pratiğin es geçilmesine izin verdiğini göstermişlerdir: “açık kaynak haritacılığı kartografinin artık kartografların yahut GIS bilimcilerin değil kullanıcıların ellerinde olduğu anlamına gelir.”¹³³ Ayrıca bunu mümkün kılan teknolojilerin *tek başına* içlikle değil bilginin *sunumuyla* da ilgili olduğuna işaret ederler;

“tarih” yalnızca bir diğer veriler toplamıdır. Temsil, güç ilişkileri ve gözetimin hayati konular olduğu bir disiplinde bu çıkarımın çok kapsamlı sonuçları vardır; bu sonuçlara daha geniş ölçekli bir aplikasyona götürmüştür. Eğer kullanıcılar harita bilgisinin bekçilerinden kaçmayı başarıp (bilhassa ihtilafli bölge ve yerlerde) kendi haritalarını inşa etmeye başarlarsa, artık tarihle ne işleri olur? Teknoloji hiyerarşilerin yıkılmasına bu şekilde imkân vermektedir. Kullanıcı artık kendi mekan algısını yaratıp kontrol edebilmektedir.

Google Earth’ün tarihsel işlevleri de vardır. Geçmişte çizilmiş haritaları kendi yazılımına yüklemiştir. Mesela 1843 Londra’sına yahut 1710 Asya’sına dair bir harita seçin. Bu haritanın görüntüsü çağdaş uydu görüntüsüne (modern konumlarına etiketlerle birlikte) bindirilir. Bu bindirmenin, görüntüyü daha koyu ya da açık yapabilecek şeffaf bir kaydırma işlevi de vardır. Geçmiş ve bugün arasındaki dinamik ilişkiye dair bu algı o zaman ve şimdi arasında oldukça fiziksel bir ilişki tesis eder. Fakat tarih haritaları, taşıma ağları, turist lokasyonları, yemek yerleri, ekolojik bölgelerle birlikte bir görüntüleme seçeneği olarak da sunulur ki bu da “tarihsel” olanın bir başka görüntüleme seti olduğuna işaret eder. “Eski” haritalar aynı zamanda hem topografi veya sınırlar hem de yerlerin isimlendirilmesi konusunda *yanlıştır*. Bu Google Earth bunları eldeki görüntülerden daha az otoriter bir tonla isimlendirir; aynı zamanda “haritaların” otoriter varsayımlarını alttan alta baltalar.

Google Earth yazılımı ve çoklu eklentileri tarihin fizikselliğine duyulan ilginin ve tarihin maddiliğinin esnek olduğuna dair daha ileri anlayışın başlangıcıdır. Tarih korsancılığı ismarlanan da bir şeydir; bu korsancılığa kurumlar ve profesyonel örgütler aynı zamanda bireylerden oluşan kullanıcılar kendi bindirme haritalarını ve fotografik görüntülerini eklerler. Bu görüntüler tarihi bölgelere aittir ve topografik haritalarla tamamlanırlar. Bunlar arkeoloji görüntülerden harabelerin çekimlerine, antik haritalardan Atlantik’teki gemi enkazlarının konumlarına kadar çeşit çeşittir. Bu kartografik arşivleme; bilgileri yeniden düzenleyen, dünyayı tarih perspektifiyle yeniden inşa eden kullanıcıların varlığına işaret eder. Tarih “haritalarında korsancılık”, geçmişin

esnek olmadığına, sabit bir topografik moment olduğuna, işaret eder. Aynı zamanda yazılımın dinamizmi ve kullanımın kolaylığı her bireyin “dünya” tarihiyle özgün şekilde irtibat kurmasına fırsat verir. Google Earth’e içkin bu bozulma potansiyeli tarihsel “olgunun” son kullanıcının dilediği şekilde manipule edebileceği bir veri setine dönüşmesine fırsat vermektedir.

Bu korsan hareketlere izin veren web siteleri yerkürenin dokusuyla ilgili birden fazla tarihsel perspektif sunmaktadır. Kullanıma, güvene ve büyük ölçüde reklam gelirine bağlıdır ki bunlar zaten mevcut bilgi ekonomisinin ortak unsurlarıdır. Korsancılık ve kullanıcı içeriğiyle sürdürülen web siteleri, kullanıcıyı hak sahibi kılma anlayışıyla küresel sermayeye çalışma perspektifinin harmanıdır. Pek çok blog, internet sitesi ve arama motorunun tasarımı karmaşıktır ve reklam gelirine bağımlı oldukları açıktır. Bu ticari tutum, internetin “özgürleştirici” modeliyle çelişmektedir. Bilgi özgürlüğü, sponsor bağlantıları ve birden açılan reklamlarla fonlanmakta ve mümkün kılınmaktadır. Fakat açık kaynak kodlaması en azından üretim araçlarının mülkiyetinin kısmen ele geçirilmesine, bilgiyi geri almanın yeni yöntemlerinin geliştirilmesine ve ana-akım ekonomik güç merkezlerini bozuntuya uğratan sunumlara imkân vermektedir.

Son Notlar

- 1 İnsanların ulaşabileceği geçmişlerin çeşitliliği için bkz. H. Kean and P. Ashton, "Introduction: people and their pasts and public history", H. Kean and P. Ashton (ed.), *People and Their Pasts: Public History Today*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008, s. 1–21.
- 2 Bkz. M. Dresser, "Politics, populism, and professionalism: reflections on the role of the academic historian in the production of public history", *The Public Historian*, 32:3 (2010), 39–63.
- 3 "History Happens", Sobchack (ed.), *The Persistence of History*, s. 1–16 (a. 7).
- 4 A. Fickers, "Towards a new digital historicism? Doing history in the age of abundance", *Journal of European History and Culture*, 1:1 (2012), <http://journal.euscreen.eu/index.php/view/article/view/jethc004>.
- 5 Z. Papacharissi, "The virtual sphere 2.0: the internet, the public sphere, and beyond", A. Chadwick and P. N. Howard (ed.), *Routledge Handbook of Internet Politics*, London and New York: Routledge, 2009, s. 230–46 (s. 232). Ayrıca bkz. "The virtual sphere: the internet as public sphere", *New Media & Society*, 4:1 (2002), 9–27.
- 6 C. Fuchs, *Digital Labour and Karl Marx*, London and New York: Routledge, 2014, s. 246.
- 7 <http://www.hullhistorycentre.org.uk/discover/hullhistorycentre/whatson/news/30000visitorsandcounting.aspx> [Erişim Tarihi: 14 Temmuz 2015]. Bkz. J. de Groot, "The genealogy boom: inheritance, family history, and the popular historical imagination", B. Taithe and P. Ramos Pinto (ed.), *The Impact of History? Histories at the Beginning of the 21st Century*, London and New York: Routledge, 2015, s. 21–34.
- 8 F. Weil, *Family Trees: A History of Genealogy in America*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2013. Bkz. J. de Groot, "On genealogy", *The Public Historian*, 37:3 (2015), 102–27.
- 9 M. Saar, "Genealogy and subjectivity", *European Journal of Philosophy*, 10:2 (2002), 231–45.

- 10 Başka ülkelerde de etkisi olmuştur; bkz. D. R. Wright, "The effect of Alex Haley's Roots on how Gambians remember the slave trade", *History in Africa*, 38 (2011), 295–318.
- 11 Haley bu malzemenin yüz kelimesinin Harold Courlander'ın *The African*'ından alındığını ve Courlander'ın soy araştırmasına Gary B. Mills ve Elizabeth Shown Mills tarafından meydan okunduğunu itiraf etmiştir: http://en.wikipedia.org/wiki/Roots:_The_Saga_of_an_American_Family#_note-5 [Erişim Tarihi: 3 Mart 2007]. Ayrıca bkz. R. M. Current, "Fiction as history: a review essay", *The Journal of Southern History*, 52:1 (1986), 77–90.
- 12 Alex Haley, *Roots*, London: Vintage, 1991, s. 662.
- 13 Age., s. 669.
- 14 Age., s. 670.
- 15 Age., s. 681.
- 16 Age., s. 681.
- 17 Age., s. 681.
- 18 "Obama told of family's slave-owning history in deep South", *the Observer*, 4 Mart 2007, s. 3; soy araştırmasına dair açıklama <http://www.wargs.com/political/obama.html> [Erişim Tarihi: 19 Ekim 2015]. Bkz. H. Sachs, "Barack Obama's "slave" ancestor and the politics of genealogy", *History News Network*, 8–6–1, <http://historynewsnetwork.org/article/147577> [Erişim Tarihi: 19 Ekim 2015].
- 19 "Obama told of family's slave-owning history", s. 2.
- 20 R. Bishop, "The essential force of the clan": developing a collecting-inspired ideology of genealogy through textual analysis", *The Journal of Popular Culture*, 38:6 (2005), 990–1010.
- 21 A. Light, "In defence of family history", *the Guardian*, 11 Ekim 2014, <http://www.theguardian.com/books/2014/oct/11/Genealogy-not-historys-poor-relation-family> [Erişim Tarihi: 14 Ocak 2015].
- 22 A. Light, *Common People*, London: Fig Books, 2014, s. xxi.
- 23 David Lowenthal popülerlikteki bu kabarma 1984'te baş göstermiştir: *The Past is a Foreign Country*, s. 38.
- 24 S. Colwell, *The Family Records Centre*, Kew: Public Record Office, 2002, s. 1.
- 25 Age. s. 1.
- 26 Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, s. 38.
- 27 N. Barratt, *The Family History Project*, Kew: National Archives and the History Channel, 2004, s. xi.
- 28 Age., s. xi.
- 29 A. Bevan, *Tracing Your Ancestors in the National Archives*, Kew: Public Record Office, 2006, s. 20. Ayrıca bkz. Iso S. Colwell, *The*

National Archives, Kew: National Archives, 2006.

- 30 Ayrıca aile hikâyeleri, aile yadigarları ve fotoğraflarla ilgili kısma bkz. S. Fowler, *The Joys of Family History*, Kew: Public Record Office, 2001, s. 10–15, mesela.
- 31 P. Christian, *The Genealogist's Internet*, Kew: National Archives, 2005, s. ix, s 5–6 ve "Computers in genealogy", <http://www.ancestry.com/learn/library/article.aspx?article=7356> [Erişim Tarihi: 6 Mart 2007].
- 32 M. Olson, "Genealogy newsgroups", <http://homepages.rootsweb.com/~socgen/Newshist.htm> [Erişim Tarihi: 6 Mart 2007].
- 33 Christian, *The Genealogist's Internet*, s. 228.
- 34 Beklenmedikti: 1991'de Richard Harvey yeni teknolojilerin gelecekte soy araştırmacılarına hizmete ufak bir etki edebileceğini öne sürmüştü, bu etki temelde "kelime işleme ve veri tabanları aracılığıyla yazışma istekleriyle ilgilenme" noktasında olacaktı, "Genealogy and family history", M. Dewe (ed.), *Local Studies Collections*, Aldershot: Gower, 1991, s. 173–93 (s.191).
- 35 Chris Rojek, "P2P leisure exchange: net banditry and the policing of intellectual property, *Leisure Studies*, 24:4 (2005), 357–69 (367).
- 36 C. Needham, "The citizen as consumer: e-government in the UK and US", R. K. Gibson, A. Römmell and S. J. Ward (ed), *Electronic Democracy*, London and New York: Routledge, 2004, s. 43–70 (s. 43).
- 37 A. Arvidsson, "The ethical economy of customer coproduction, *Journal of Macromarketing*, 28 (2008), 326–38.
- 38 N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1999, s. 19. Küreselleştirilmiş kültürde "cisimleşmenin" aşınmasına dair bir tartışma için Bkz. s. 1–25 ve 192–222 ve s. 4. İnsan ötesini "bilgisel maddi bir varlık" olarak teo-rize eder, s. 11.
- 39 Bevan, *Tracing Your Ancestors*, s. 1.
- 40 Age., s. 13.
- 41 Epistemoloji olarak bu "soy araştırması" modeli üzerine bkz. F. Guattari and G. Deleuze, *A Thousand Plateaus*, B. Massumi (çev.), Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1987.
- 42 Colwell, *The Family Records Centre*, s. 1.
- 43 J. Johnson and M. Thomas, "Summary: the science of genealogy by genetics", *Developing World Bioethics*, 3:2 (2003), 103–8.
- 44 D. A. Bolnick, "Showing who they really are": commercial ventures in genetic genealogy", <http://shr.n.stanford.edu/workshops/visitingrace/Bolnick2003.doc> [Erişim Tarihi: 5 Mart 2007].
- 45 M. D. Shriver and R. A. Kittles, "Genetic ancestry and the search for personalised genetic histories", *Nature Reviews Genetics*, 5 (2004),

611–18 (611).

- 46 R. Tutton, "They want to know where they came from": population genetics, identity and family genealogy", *New Genetics and Society*, 23:1 (2004), 105–20 (106).
- 47 Bkz. J. Van Dijck, *Imagination: Popular Images of Genetics*, Basingstoke, Hants: Macmillan, 1998; J. Roof, *The Poetics of DNA*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2007 ve D. A. Kirby, *Lab Coats in Hollywood: Science, Scientists, and Cinema*, Cambridge, MA: MIT Press, 2011.
- 48 C. Nash, "Genetic kinship", *Cultural Studies*, 18:1 (2004), 1–33 (2).
- 49 Megan Smolenyak, "Genetic genealogy – what can it offer?", BBC Websitesi, son güncelleme: 17/02/2011, http://www.bbc.co.uk/history/familyhistory/next_steps/genetic_genealogy_01.shtml [Erişim Tarihi: 6 Ekim 2014].
- 50 Shriver and Kittles, "Genetic ancestry", s. 621.
- 51 <http://oxfordancestors.com/links.html> [Erişim Tarihi: 6 Mart 2007].
- 52 C. Elliot and P. Brodwin, "Identity and genetic ancestry tracing", *British Medical Journal*, 325 (2002), 1469–71 ve Nash, "Genetic kinship".
- 53 Tutton, "Population genetics", s.109–12.
- 54 <http://www.oxfordancestors.com/your-maternal.html> [Erişim Tarihi: 16 Mart 2007].
- 55 Bryan Sykes, *The Seven Daughters of Eve*, New York: Norton, 2001, s. 1.
- 56 Henry Louis Gates, Jr, *In Search of Our Roots: How 19 Extraordinary African Americans Reclaimed their Past*, New York: Random House, 2009, s. 11.
- 57 Geçmişte Afrika ve Orta Amerika arasında köle taşımak için kullanılan ve Atlantik Okyanusu üzerinde yer alan bir köle yolu, (ç.n.)
- 58 Henry Louis Gates, Jr, "In search of our fathers", *Huffington Post*, 23 Eylül 2014, http://www.huffingtonpost.com/henry-louis-gates-jr/finding-your-roots-return_b_5868342.html [Erişim Tarihi: 6 Ekim 2014].
- 59 K. Wailoo, A. Nelson and C. Lee (ed), *Genetics and the Unsettled Past: The Collision of DNA, Race, and Ethnicity*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2012.
- 60 D. A. Bolnick ve diğ., "The science and the business of genetic ancestry testing", *Science* 5849:318 (2007), 399–400, <http://www.sciencemag.org/content/318/5849/399.full> [accessed 6 October 2014].
- 61 Bolnick ve diğ., Bkz. C. N. Rotimi, "Genetic ancestry tracing and the African identity: a double-edged sword?", *Developing World Bioethics*, 3:2 (2003), 151–8.

- 62 T. E. King, K. Schürer et al., "Identification of the remains of King Richard III", *Nature Communications*, 5:5361 (2014), <http://www.nature.com/ncomms/2014/141202/ncomms6631/full/ncomms6631.html> [Erişim Tarihi: 15 Ocak 2015].
- 63 J. Marks, "We're going to tell these people who they really are: science and relatedness", S. Franklin and S. McKinnon (ed), *Relative Values: Reconfiguring Kinship Studies*, Durham, NC, and London: Duke University Press, 2001, s. 355-8.
- 64 M. Featherstone, "Archiving cultures", *British Journal of Sociology*, 51:1 (2000), 161-84 (177).
- 65 D. J. Cohen and R. Rosenzweig, "Web of lies? Historical knowledge on the Internet", *First Monday*, 10:12 (2005), http://firstmonday.org/issues/issue10_12/cohen/index.html [Erişim Tarihi: 15 Ocak 2007].
- 66 R. Rosenzweig, "Scarcity or abundance? Preserving the past in a digital era", *The American Historical Review*, 108:3 (2003), <http://www.historycooperative.org/journals/ahr/108.3/rosenzweig.html> [Erişim Tarihi: 15 Ocak 2007] and R. Anderson, "Author disincentives and open access", *Serials Review*, 30:4 (2004), 288-91.
- 67 Rosenzweig, "Scarcity or abundance?". Ayrıca bkz. J. Gomez, *Print is Dead*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.
- 68 J. Sternfeld, "Archival theory and digital historiography: selection, search, and metadata as archival processes for assessing historical contextualization", *The American Archivist*, 74:2 (2011), 544-75. Daha ileri tartışma için bkz. K. Hering, M. J. Kramer, J. Sternfeld and K. Theimer, "Digital historiography and the archives", *Journal of Digital Humanities*, 2:3 (2014), <http://journalofdigitalhumanities.org/3-2/digital-historiography-and-the-archives/> [Erişim Tarihi: 19 Ekim 2015].
- 69 Tarihçilerin bilgisayar uzmanlarının esareti altına girdiği gerçeğinin yarattığı huzursuzluğa dair bir not için, bkz. A. Crymble, "Historians are becoming computer science customers", 24 Haziran 2015, <http://ihrdighist.blogs.sas.ac.uk/2015/06/24/historians-are-becoming-computer-science-customers-postscript/> [Erişim Tarihi: 19 Ekim 2015]. Geliştirilen yeni tekniklere dair makaleler için bkz. çevrim içi *Journal of Digital Humanities* (<http://journalofdigitalhumanities.org/>).
- 70 Thomas Burger and Frederick Lawrence (çev.), *The Structural Transformation of the Public Sphere: an Inquiry into a Category of Bourgeois Culture*, Cambridge and Oxford: Polity Press, Sphere: an Inquiry into a Category of Bourgeois Culture, Cambridge and Oxford: Polity Press, 1992, s. xi.
- 71 Tim O'Reilly, *What is Web 2.0?*, Tim O'Reilly Media, 2009 (e-kitap).

- 72 N. Carr, *The Shallows: What the Internet is Doing to our Brains*, New York: W. W. Norton, 2010.
- 73 L. Grossman, "You – yes, you – are TIME's Person of the Year", 17 Aralık 2006, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1570810,00.html> [Erişim Tarihi: 19 Ocak 2007].
- 74 Mesela bkz. M. Castells, *The Rise of the Network Society*, Oxford: Blackwell, 2000.
- 75 Fakat "dijital bölme" şu anlama gelir: İnternet ve Web 2.0'a dair herhangi bir tartışma şu gerçeği göz önünde bulundurmalıdır ki bu esasında büyük oranda Batı ve orta sınıftan çıkmış bir olgudur. Mesela bkz. J. Chakraborty and M. M. Bosman, "Measuring the digital divide in the United States: race, income and personal computer ownership", *The Professional Geographer*, 27 (2005), 395–410, and Castells, *The Rise of the Network Society*.
- 76 T. Brabazon (ed.), *Digital Dialogues and Community 2.0*, Oxford: Chandos, 2012.
- 77 G. Greenwald, *No Place to Hide: Edward Snowden, the NSA and the Surveillance State*, London: Hamish Hamilton, 2014. Ayrıca bkz. M. Andrejevic, *iSpy: Surveillance and Power in the Interactive Era*, Lawrence, KS: University of Kansas Press, 2007.
- 78 Mesela bkz. tıp etiği ve çevrim içi kimlikle ilgili tartışmalar: De-Camp, T. W. Koenig and M. S. Chisolm, "Social media and physicians' online identity crisis", *Journal of the American Medical Association*, 310:6 (2013), 581–2. Ayrıca bkz. M. Andrejevic, *Infoglut*, London and New York: Routledge, 2013.
- 79 Fickers, "Towards a new digital historicism?"
- 80 R. Rosenzweig, *Clio Wired: The Future of the Past in the Digital Age*, New York: Columbia University Press, 2011, s. 6.
- 81 D. Cohen and R. Rosenzweig, *Digital History: A Guide to Gathering, Preserving, and Presenting the Past on the Web*, Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 2005.
- 82 N. Eagle and K. Greene, *Reality Mining: Using Big Data to Engineer a Better World*, Boston, MA: MIT Press, 2014.
- 83 Bu konular şurada ikna edici şekilde tartışılır: D. J. Cohen, M. Frisch, P. Gallagher, S. Mintz, K. Sword, A. Murrell Taylor, W. G. Thomas, III and W. J. Turkel, "Interchange: the promise of digital history", *The Journal of American History*, 95:2 (2008), 452–91. Ayrıca bkz. B. Kovarik, *Revolutions in Communication: Media History from Gutenberg to the Digital Age*, London and New York: Bloomsbury, 2015.
- 84 Jordanova, *History in Practice*, s. 189.
- 85 W. J. Turkel, "Hacking history, from analog to digital and back again", *Rethinking History*, 15:2 (2011), 287–96.

- 86 P. Edwards et al., "AHR conversation: historical perspectives on the circulation of information", *The American Historical Review*, 116:5 (2011), 1393–1435 (1404).
- 87 Şurada tartışıldığı üzere: T. Jordan, *Cyberpower*, New York and London: Routledge, 1999.
- 88 Bkz. M. Bakardjieva, *Internet Society*, London: Sage, 2005.
- 89 W. H. Dutton, "The Internet and social transformation: reconfiguring access", W. H. Dutton, B. Kahin, R. O'Callaghan and A. W. Wyckoff (ed.), *Transforming Enterprise*, Cambridge, MA: MIT Press, 2005, s. 375–89 (s. 383).
- 90 Featherstone, "Archiving cultures", 161.
- 91 J-B. Michel et al., "Quantitative analysis of culture using millions of books", *ScienceExpress*, 16 Aralık 2010, 10.1126/science.1199644 500 milyar kelime barındıran 5 milyon Google kitabından oluşan bir bütüne.
- 92 A. Appadurai, "Disjuncture and difference in the global cultural economy", J. Xavier Inda and R. Rosaldo (ed.), *The Anthropology of Globalization*, Oxford: Blackwell, 2002, s. 46–64 (s. 50).
- 93 Age.
- 94 Bkz. D. J. Cohen, "History and the second decade of the web", *Rethinking History*, 8:2 (2004), 293–301 ve uygulamalı bir okuma için bkz. S. Ho, "Blogging as popular history making, blogs as public history: the Singapore case study", *Public History Review*, 14 (2007), 64–79.
- 95 Rapora şu adresten ulaşılabilir: <http://criminalintent.org/wp-content/uploads/2011/09/Data-Mining-with-Criminal-Intent-Final1.pdf> [Erişim Tarihi: 19 Ekim 2015].
- 96 W. J. Turkel, "Searching for history" (12 Ekim 2006), *Digital History Hacks: Methodology for the Infinite Archive* [Erişim Tarihi: 15 Ocak 2007].
- 97 John Battelle, *The Search: How Google and its Rivals Rewrote the Rules of Business and Transformed Our Culture*, Boston and London: Nicholas Brearley, 2005
- 98 Daniel J. Cohen, "From Babel to knowledge", *D-Lib Magazine*, 12 :3 (2006), 6–19.
- 99 L. Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge, MA: MIT Press, 2001, s. 86.
- 100 M. Nicholls'un tartışmasıyla sanal Roma: "Roman fragments and digital modellings shed light on urban spectacle", <http://blogs.reading.ac.uk/the-forum/2012/03/09/roman-fragments-and-digital-modelling-shed-light-on-urban-spectacle/> [Erişim Tarihi: 19 Ekim 2015].
- 101 Louis Rosenfeld and Peter Morville, *Information Architecture*, Sebastopol, CA: O'Reilly, 2002, s. 23.

- 102Bkz. A. Ensslin, *Canonizing Hypertext: Explorations and Constructions*, London: Continuum, 2007.
- 103R. Rosenzweig, "Should historical scholarship be free?", <http://chnm.gmu.edu/resources/essays/d/2> [Erişim Tarihi: 21 şubat 2007].
- 104Fiske, "The commodities of culture", s. 283. Ayrıca bkz. de Groot, "On genealogy".
- 105Rojek, "P2P leisure exchange", s. 367.
- 106Manovich, *The Language of New Media*, p. 55.
- 107J. Stratton, "Cyberspace and the globalization of culture", D. Bell and B. M. Kennedy (ed.), *The Cybercultures Reader*, London and New York: Routledge, 2000, s. 721–31 (s. 729); aynı ciltte S. P. Wilbur bu idealizmin belli açılardan yanlış yere konulduğunu ileri sürer: "An archaeology of cyberspaces: virtuality, community, identity", s. 45–55.
- 108M. Dery, *Escape Velocity*, New York: Grove Press, 1996, s. 6.
- 109R. Rosenzweig, "Can history be open source? Wikipedia and the future of the past" <http://chnm.gmu.edu/resources/essays/d/42> [Erişim Tarihi: 9 şubat 2007].
- 110Rosenzweig, "Can history be open source?".
- 111Axel Bruns, *Blogs, Wikipedia, Second Life and Beyond*, New York: Peter Lang, 2008, s. 2.
- 112<https://en.wikipedia.org/wiki/Help:Editing> [Erişim Tarihi: 9 Ekim 2015].
- 113http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia:Neutral_point_of_view&oldid=102236018 [Erişim Tarihi: 21 şubat 2007].
- 114http://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Verifi_ability [Erişim Tarihi: 21 şubat 2007].
- 115Wikipedia'da bu konuda bir girdi var: "Wikipedia controversies", https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Wikipedia_controversies
- 116Timothy Messer-Kruse, "The "undue weight" of truth on Wikipedia", *The Chronicle Review*, 12 şubat 2012, <http://chronicle.com/article/The-Undue-Weight-of-Truthon/130704/>
- 117Age.
- 118<https://twitter.com/fawazrashed/status/48882406010257408> [Erişim Tarihi: 19 Ekim 2015].
- 119<https://blog.twitter.com/2013/new-tweets-per-second-record-and-how> [Erişim Tarihi: 19 Ekim 2015].
- 120J. Sternfeld, "Historical understanding in the quantum age", *Journal of Digital Humanities*, 2:3 (2014), <http://journalofdigitalhumanities.org/3-2/historical-understanding-in-thequantum-age/> [Erişim Tarihi: 19 Ekim 2015].
- 121Joshua Sternfeld, "Historical understanding in the quantam age",

- Journal of Digital Humanities, 3 :2 (2014), <http://journalofdigital-humanities.org/3-2/historical-understanding-in-the-quantum-age/> [Erişim Tarihi: 19 Ekim 2015].
- 122https://storify.com/cath_fletcher/wolf-hall-ep-1-the-best-live-tweets. Bu bilgiyi kendi çalışmasını sunma noktasında çok ömert davranan Catherine Fletcher’e borçluyum.
- 123Kitlessel evrim içi açık ders, .n.
- 124H. Wolfe, “EMMO: Early Modern Manuscripts Online”, 26 Kasım 2013, <http://collation.folger.edu/2013/11/emmo-early-modern-manuscripts-online/> [Erişim Tarihi: 19 Ekim 2015].
- 125D. C. Brabham, Crowdsourcing , Massachusetts, MA: MIT Press, 2013.
- 126http://www.ucl.ac.uk/Bentham-Project/transcribe_bentham [Erişim Tarihi: 19 Ekim 2015].
- 127http://www.transcribe-bentham.da.ulcc.ac.uk/td/Help:Transcription_Guidelines [Erişim Tarihi: 19 Ekim 2015]
- 128<https://familysearch.org/indexing/> [Erişim Tarihi: 19 Ekim 2015].
- 129K. Head, “Are MOOCS the future of general education?”, The Journal of General Education, 63:4 (2014), 244–55. Ayrıca bkz. Anant Agarwal’s TED talk, “Why MOOCS (still) matter”i http://www.ted.com/talks/anant_agarwal_why_massively_open_online_courses_still_matter?language=en [Erişim Tarihi: 19 Ekim 2015].
- 130Bkz. P. Jackson, Maps of Meaning: An Introduction to Cultural Geography, London and New York: Routledge, 1995. 36 uydu haritalarının mekanı düzenleme ve disipline etmek için kullanıldığı aıktır; mesela bölge topografisinin belli bir konuma odaklanmadan önce temsil edildiği yeni raporlarda kullanılmaktadır.
- 131W. Kienreich, M. Granitzer and M. Lux, “Geospatial anchoring of encyclopedia articles”, Tenth International Conference on Information Visualisation, 4:6 (2006), 211–15.
- 132Bunu Tim Derby’e borçluyum.
- 133J. W. Crampton and J. Krygier, “An introduction to critical cartography”, ACME, 4:1 (2006), 11–33 (19).

ÜÇÜNCÜ KISIM

Tarihi İcra Etmek ve Oynamak

Kitabımız buraya kadar tarihle kurulan iki katmanlı ilişkiyi ortaya koydu; bu ilişki bir şahsiyetin-ünlü kişinin yöneticiliğinde, kültürel nesnelerle doğrudan irtibat kurarak ve çevrim içi yahut dijital yollar aracılığıyla geçmişin metinlerine ulaşarak kuruluyordu. Tarih, doğrudan bağ kurarak öğretilir ve deneyimlenir. Geçmişle bağ kurarken tarihin kişiselleştirilmesi ve bireysellik failliğin yürütülmesini daha ileri düzeyde analiz eden bu üç bölüm “cismani” tarih deneyimlerini inceleyecek ve bu deneyimlerin gerektirdiği bağ kurma biçimlerinin ne denli karmaşık olduğuna işaret edecektir. Yeniden canlandırmanın alt anlamlarını, tarihselleştirilmiş kültürel performansı ve oyunları tarih deneyimine ve özgünlük meselesine dair soruları incelemeye alacaktır. Burada ele alınacak yeniden canlandırma, yaşayan tarih ve bilgisayar oyunu, birinci ağızdan tarih gibi olgular “tarih” içerisinde bir *tecrübe* yelpazesinin varlığını bize anlatır. Görünen o ki izleyenleri hak sahibi kılar, aynı zamanda gözden geçirilmiş tarihi, icra (performe) edilmiş tarihî ve (olaylara nezaret eden belirli anlatı kurallarıyla örülü bir) hikâye olarak tarihî ortaya sererler.

Uygulama olarak hem yeniden canlandırma hem de yaşayan tarih, tarihçiler tarafından gittikçe daha fazla teorileştirilen eğitim, sahiplik ve özgünlük meselerine dair sorular ortaya atmaktadır.¹ Duygu ve hislerin tarihinin nasıl yazıldığına nevezuhur bir ilgi vardır; buna bağlı olarak bu gibi geçmişi “bilme” biçimleri tarihî işleme ve tarihle ilişkilendirme yollarıyla ilgili yeniden düşünmemizi sağlar.² Bu yollar da birinci şahıs ve rol yapma oyunları gibi “cismani” veya cisimleştirilmiş deneyimdeki tarihsel özgürlüğü ortaya koyan faaliyetlerdir.³ Esasen yeni veya yeni popüler olmuş bu faaliyetler tarihin “ne” olduğu kadar “nasıl”

olduğuna dair zorlu soruları da kışkırtır. “Hayal kurmayı sağlayan oyun, kendini geliştirme imkânı, entelektüel zenginlik ve sosyallikten oluşan bir kazanç menüsü” diyebileceğimiz yeniden canlandırma çeşitli kültürel türleri içine alır (film, oyun ve dizilerle bir yapıtın yeniden canlandırılması); sanat içeriklidir (Jeremy Deller’in işleri ve ICA’nın⁴ yeniden canlandırıcıları) veya (Lifeline projesinde olduğu gibi) siyasi aktivizmle hemhaldir.⁵ Geçmiş, tikelleştirilmiş ve cisimleştirilmiş eylemlerle yeniden yazma yani yeniden icra etme yahut diriltme faaliyeti kültürümüzde yaygındır; bu konuda anma yürüyüşlerinden Orta Çağ enstrümanlarını kullanmaya kadar geniş yelpazeden örnekler bulabilirsiniz.⁶ Tarihselleştirilmiş performans çağdaş toplumun “özgünlük” saplantısı açısından kilit önemdedir. Fakat işin bütünü anlamak açısından yine de yeterli olmaz zira böyle bir meşruiyetin anahtarının kişisel tecrübe olduğu görülecektir. Yeniden canlandırma, tarihsel yapıttan devşirdiğimiz deneyim ile müzelerde kazandığımız deneyimi bireysel aydınlanmamızla harmanlar.

Yeniden canlandırma, tarihle çağdaş bağlarımız açısından en önemli temalardan biridi. Kitabın ele aldığı (neredeyse) bütün araç ve formlarda mesela müzelerdeki etkileşim kurma ihtiyacında yahut realite programlarında cisimleşen tarih deneyiminde bu temanın izi sürülebilir. Yeniden canlandırma, neredeyse el altından, tarihsel tahayyüle nüfuz etti; şu anda geçmişe dair pek çok popüler anlatıyla da ayrılmaz şekilde bağlıdır. Performansa ilişkin temel sorular, profesyonel oyuncu olan yeniden canlandırıcılar veya amatörlerin kullanımıyla öne çıkarılan empati ve cismani deneyimler olmaksızın bir müzeyi veya sit alanını gezmek, belgesel veya tarih dizisi izlemek imkânsızdır. Bundan ötürü, değer versek de vermesek de uygulamaları denetlememiz gerekir. Raphael Samuel yeniden inşa ve yaşayan tarihte “dolaysızlık talebinin, aleni ve görünür bir geçmiş araştırması”nın izini sürer.⁷ Samuel, tarihî yeniden canlandırma veya diriltme (yürüme, kanal restorasyonu, eski binaları aydınlatma, buharlı trenle) ile ilgili her türlü rağbeti 1950’lerde yerel tarihin yükselişiyle ilişkilendirir.⁸ Açıktır ki her şekilde takipçiyi hak sahibi kılmaya yönelik bir çaba, yeniden canlandırmayla ilişkili köklü bir hareket

ve kendin-üret-kendin-tüket unsuru, tarihsel yeniden yaratım fenomeni ve yeniden cisimleştirme biçimleri ana-akım tarih ve bilgi yayma modellerine meydan okur.

Bu bölümler çeşitli kılıflara bürünmüş yeniden canlandırma ve yeniden cisimleştirme biçimlerini inceler. Genellikle müzelerde karşımıza çıkan profesyonel işler, Sealed Knot gibi boş vakit geçirmek için yapılanlar, Globe’da olduğu gibi tarihe kültürel yaklaşımlar, oyunlar ve sanatkarane yollar bunlardan birkaçıdır. Burada çözümlenen çeşitli yeniden canlandırma ve yeniden cisimleştirme türleri tarihsel empatinin karmaşalarını da ortaya serer. Buna genellikle oynama fikri ve oyun üzerinden odaklanılır. Bu türde bir tecrübenin görünürdeki geçiciliği ve popüler, “edebiyatsız şiir” ve yerel kültürel formlarla ilişkisi tarihçilerin böyle araçları sık sık başlarından attığı anlamına gelir. Fakat yine de geçmişle oyun oynamak, performans sergilemek, oyunculuk ve canlandırma aracılığıyla irtibat kurmak tarihçilerin sıklıkla gözden kaçırdığı çok sağlam bir bağ kurma biçimini de mümkün kılar. Elliott ve Kapell’in ortaya koyduğu üzere “tarihî video oyunlarının oyunu sürdürme kapasitesi yalnızca olgu, tarih, insan yahut olayları değil aynı zamanda tarihe dair hakiki bir kavrayışı destekleyen karmaşık bir olumsuzluk, şartlar ve durumlar söylemini derinden kavramaya da imkân tanır.”⁹ Yeniden canlandırmanın popüler kültürde farklı türlerle bu kadar yaygınlaşması tarihî kavrama noktasında (cismani) tecrübenin önemini ortaya koyar. Yeniden canlandırmak ve oynamak benliği hem “geçmiş” hem de daha önceki olay veya yapıyla bağlantılı temalarla ilişkili olarak yeniden yazar.

VI. TARİHİN YENİDEN CANLANDIRILMASI

Görmek ve İnanmak: Yeniden Canlandırma Kültürü

Tarihin yeniden canlandırılması basının övgüsüne mazhar olmamıştır. Michael Winterbottom'un 2005 tarihli *A Cock and Bull Story* (esasinda filmin kaynağı Laurence Sterne'ün 1759 tarihli romanı *Tristram Shandy*'dir) adlı filminde geçmişi fiziksel ortamda yeniden yaşatmak ancak deliler, başıboşlar ve aptallara göredir. Film ve romandaki Toby Dayı açısından savaş oyunları kendi travmasıyla yüzleşmenin ve yerine gerçek bir insani iletişim koymanın yoludur; filmdeki profesyonel aktörler için savaş sahnelerinde yardıma gelen amatörler insanın yüzünü kızartan, kendini beğenmiş budalalardır; özgünlüğe kafayı o denli takmışlardır ki kendi eylemlerine yerleşmiş yavanlığı bir türlü göremezler (yeniden canlandırıcıların lideri her birine savaşta ölmüş gerçek bir askerin ismini vermeyi teklif eder böylelikle tecrübeleri daha "gerçek" olacaktır). İngiliz komedi dizisi *Peep Show* (Channel 4, 2003-) yeniden canlandırıcıları haftasonları yapacak pek de bir şeyi olmayan, güç ve bomboş büyüklük fantazilerini kuran, detaya ve hiyerarşiye takıntılı üzgün erkekler olarak lanse eder. Pearl Harbor'un çeşitli versiyonlarını üreten Monty Python'daki Batley Kadınları Birliği ve ilk kalp nakli geçmişin pek çok canlandırılmış versiyonuna içkin ahlaksızlık ve şiddetin ve aynı zamanda bu işlerin doğasındaki şamata-nın altını çizer. Popüler türler içinde bu faaliyet sahte, aptalca, manasız, fantastik, espri yoksunu ve savaş ile asker rolünden başka bir şey düşünmeyen epeyce eril bir saplantı şeklinde betimlenir.

Fakat bu kültürel klişeleri kendimizden biraz öteye koyarsak (yahut belki de yeniden canlandırmayla ilgili ne kastettiklerinden ziyade popüler kültürdeki geçmişe erişim biçimleriyle ilgili kastettikleri üzerine düşünmek) iyi olacaktır. Bir tarih mirası bağlamı içinde yeniden canlandırma ve performans (epey ortak noktaları olsa da ikisi aynı şey değil) geçmişle kurduğumuz tekinsiz, garip ve tuhaf ilişki biçimini gösterebilir, her yeri kuşatan otoriter ana-akım tarih anlatısının denetlenmesini ve disipline edilmesini de baltayabilir. Ayrıca şunu da belirtelim ki bir motif, pratik yahut kültürel tür olarak yeniden canlandırma gitgide ana-akım kültürün parçası hâline gelmektedir; sanattan (Carey Young, Abromoviç ve Jeremy Deller'in çalışmalarının gösterdiği üzere) müziğe (The Stone Roses'tan Love'a Snoop Dogg'dan Primal Scream'e kendi çığır açmış albümlerinin turnesine çıkmış müzisyenlerin son trendi) bunun örnekleri mevcuttur. Yeniden canlandırmayı göz ardı etmek seçkin ve sorunlu bir tavidir. Bu tavır; yorumlama modellerine kilit vurur, geçmiş düşünmenin yeni yollarını göz ardı eder, geçmişe erişimi kısıtlar, pedagojik buyrukları umursamaz ve bu tuhaf faaliyetin geçmişin tikelliğini ve bizim bu geçmişle ilişkimizi aydınlatırken sahip olduğu değeri yanlış anlamak demektir.

Tony Horwitz'in Amerikan İç Savaşı'nın 1999 tarihli yeniden canlandırma çalışması ulusal tarihin ideolojilerini ve karmaşıklığını ve bugünde nasıl yaşadığını gösterir. *Confederates in the Attic* Amerika Güney'inde İç Savaş'ın devam eden yankılarını bize gösterir ve aynı zamanda da "geçmiş"in çağdaş siyasi kullanımları ortaya serer. Bayrak yakma, şarkı söyleme, hatırlama ve yeniden canlandırma gibi faaliyetlerin hiçbir zaman ideolojiden bağımsız olmadığını bize gösterir. Dahası, kitap geçmişteki olaylara verilen çağdaş tepkilerin sinir bozucu karmaşasını, anlayış ve aktarımların çoğulluğunu ortaya koyar. Yazar, yeniden canlandırma performanslarının "düz" tarih çalışmalarından farklı olarak (onların yapamayacağı şekilde) pek çok farklı konuyu ortaya dökebileceğini ve geçmişle kurduğumuz duygusal, empatik ilişkiyi zorlaştırabileceğini ferasetle gösterir:

Rob'un sorgucularının Gettysburg'e çekildiklerini derinden hissettikleri sorularından belliydi. Fakat sivrisinek ve tur otobüs-

leriyle dolu bir Temmuz gününde mekânı ziyaret edenler biraz hayal kırıklığına uğramış gibiydi; boş tarlalar, suskun topraklar ve ağzını bıçak açmayan mermer bloklar karşısında ne yapacaklarını pek de bilemiyorlardı. İsyankâr üniformalarımızla manzaraya daldığımızda bu insanların hayalgücünü birden bine çıkardık, modern manzaranın öyle kolayca sunamayacağı bir savaş ortamına götürdük onları. Kısa süren yeniden canlandırma kariyerim esnasında üniforma giyerek gerçekten anlamlı bir şey yaptığımı hissettiğim nadir birkaç ândan biriydi.¹⁰

Burada geçmiş artık ölüdür, yeniden canlandırıcıların gelişimiyle hayatiyete kavuşana kadar ölü ve kavranamazdır. Bu noktada Horwitz dikkatli bir biçimde olayların etkisini (bilhassa ikonik olanı) ortaya koyar fakat anlaşılabilirliği için gerekli yinelemelerden yoksundurlar. Tarih genellikle fiziksel ve kavramsal ziyaretler için inanılmaz çekici yerler önerir fakat böyle bir karşılaşmanın “gerçekliği” genellikle yabancılaştırıcı olabilir. Yeniden canlandırma ve tarihsel miras performansı bedeni yeniden işin içine sokarak ve geçmişin boş manzarasını yeniden canlı kılarak olayın tarihsel anlamına katkı sağlayabilir.

Tarihin yeniden canlandırılmasıyla ilgili çalışmalar nispeten emekleme aşamasındadır. Vanessa Agnew 2004 yılında yeniden canlandırma çalışmalarına katılımda artış olduğunu belirtmiş, bu durumu kamusal tarihin küresel olarak yükselişiyle açıklamış, aynı zamanda da alandaki uzmanlık yokluğuna dikkat çekmiştir.¹¹ Agnew’un çalışması uygulamaların tarihin işleme şekli açısından temel öneme sahip olduğunu öne sürer:

Yeniden canlandırma görmezlikten gelinemeyecek bir kültürel fenomendir. Geniş çapta dikkat çekmesi, tarih bilgisini demokratikleştirme yönündeki örtük sorumluluğu ve tarihin temsiline dair yeni ve keşifçi biçimler bulma kapasitesi akademik tarihyazımına da katkı sağlayabileceğini ortaya koyar.¹²

“Yeniden canlandırma çalışmalarının” yükselişi, tarihin duygusal tesiri, empati ve ayrıca yeni cisimleşmiş-deneyimsel kapsayıcı realite şovlara duyulan ilgiyi gölgede bırakmaktadır. 1990’ların ve sonrasında yeni biçimleri, yaklaşım, tür ve projeler tarihsel miras sektörü içerisinde gelensek modellerden uzaklaşıp

tele-görsel medyaya ve tarih programlarına girmeyi kapsıyordu. Sosyoloji, medya çalışmaları, film ve sahne çalışmaları, görsel kültür, performans çalışmaları ve edebî çalışmalardaki eleştirel işler bu durumu ele almak, denetlemek ve durumla ilişkilenebilmek üzere epey uğramıştır; yeniden canlandırma perspektifleri yeni, melez bir tarihyazımı anlayış ve metodolojisi ortaya koyabilecek disiplinlerarası bir yaklaşım peşindedir. Bunlara ek olarak, yeniden canlandırma, tarih, kültür ve coğrafyaya göre farklılaşır; egemene direniş olarak ele alabileceğimiz bu pratiği belirli şekillerde soruşturabiliriz.¹³ Dijital kültür içinde yeniden çalışma, geri dönüşüm, yeniden sipariş ve bilgisayar korsancılığı olarak epistemolojik açıdan sürekli değişen ve hatırlama, yeniden düşünme, kompoze etme ve arşivlemenin yaygın yollarından birine dönüşen bir pratiktir artık. Yeniden canlandırma genellikle teatral değildir; dolayısıyla hem ana-akımın dışında bir konumdadır fakat dramatik performansın kültürel klişeleri bu performansı lekeleyemez. Rebecca Schneider'a göre yeniden canlandırma temelde hepimizi zamanla düğüm düğüm ve geçirgen bir ilişki içinde tutan (yeniden canlandırılan, yeniden canlandıran, özgün, kopya, olay, olayın yeniden yaşanması, yanından geçilip gidilen ve geçip giden) bir faaliyettir. Geçici bir düğüm, geçici bir sızıntı ve zamanın getirdikleriyle ilgili pek çok meseleyle alakalıdır.¹⁴

Dolayısıyla, yeniden canlandırma pratikleri zamanın bilinç ve bir tür yaşanan tarihsellik olan kimliği nasıl etkilediğini (bunun performans aracılığıyla nasıl çarpıtılıp dönüştürüldüğünü) düşünmemizi sağlar; bu sorgulamanın tarihçiler-yeniden canlandırıcılar-uzmanlar-eleştirmenler açısından pratiğe yönelik çok daha geniş alt-anlamları vardır zira disiplinler arası yahut disiplinler dışında (veya disiplinler üstü) bir yolla düşünmemizi, sorgulamanın kapsamını genişletmemizi talep eder.

Savaşın Yeniden Canlandırılması

Çağdaş yeniden canlandırma büyük ve çok-yönlü bir endüstri-dir; bir uçta kendini belirli bir mücadeleye adanmış, katıyetle bireyselci grupları öbür uçta da aynı kolay boş vakit faaliyetleriyle nadiren meşgul olan katılımcıları kuşatır.¹⁵ Her ne kadar yeniden

canlandırmanın büyük kısmı savaşıla ilgili olsa da, “resmî” yeniden canlandırma her daim savaşıla ilgili değildir (ille de “gerçek” savaşıla ilgili olması gerekmez, fantastik senaryolara dair canlı-aksiyon oyunlarının gitgide artmasıyla ilgilidir). Küreseldir; dünyanın her yerinde yeniden canlandırma yapılmaktadır. Üyeler genellikle beyaz, çoğu zaman erkek ve iyi para kazanan ve bu işlere vakit ayırabilen tiplerdir.¹⁶ Müşterek bir tecrübe olarak yeniden canlandırma geçmişle ilgili ana-akım düşünme yollarının dışına cüretkâr şekilde çıkar. Vanessa Agnew “Yeniden canlandırma alışıldık tarihyazımı formlarından epeyce farklı siyasi ve kültürel işlerin performe edilmesidir” der.¹⁷ Lamb şunu ileri sürer:

Tarihin yeniden canlandırılması tarihin idare edilebileceğine dair varsayımı başlar: Tarih çerçevelenebilir, yeniden üretilebilir, daha yakın kılınabilir ve birlikte sahip olduğumuz insani tecrübe aracılığıyla güven verici şekilde yeniden kurulabilir. Süreç içinde yalnızca daha canlı değil aynı zamanda daha anlaşılır ve düzgün bir hal alacaktır. Geçmiş bugünün daha da derinlikli parçası kılınır çünkü tarihî gerçekte olduğu gibi bilmeye çok yaklaşıyoruz.¹⁸

Yeniden canlandırma, geçmişin çağdaş momente kontrollü şekilde girmesine imkân tanır. Bu da insanı geçmişin kaosuyla tanıştıran ve insanı da geçmişin kaosuyla kılan bir ilişkinin yaratılmasıdır. Yeniden canlandırmanın “güven tazeleyici” olduğu algısı aynı zamanda izleyene, katılımcıya veya üreticiye geçmiş denetleme, yönetme, tercüme etme ve düzene koyma ihtiyacı olduğunu gösterir.

Amatör bir yeniden canlandırıcının motivasyonu nedir? Mesela; Jane Austen’in yaşadığı topluluğu ya da erken dönem danslarını sunmak üzere kurulmuş pek çok topluluk vardır. İngiltere’nin en büyük yeniden canlandırma topluluğu (1968’de kuruldu) Sealed Knot [Çözülmez Düğüm] içinde Rönesans savaş sanatı aracılığıyla sepetçilikten aşçılığa geniş yelpazede canlı tarih faaliyetleri vardır. *Order of the Daye* adlı dergileri Sealed Knot faaliyetleriyle ilişkili tarihsel özneler üzerine makalelerle dolu bir bilgi üssüdür. Metinlere genellikle dipnot konulmuştur

ve kaynakçalar da verilir; amaç bütün faaliyete tarihsel doku ve çeşitlilik katmaktır. Fakat en popüler yeniden canlandırma faaliyeti savaşların yeniden canlandırılmasıdır. Sealed Knot'un 6000 kadar üyesi vardır ve pek çoğu savaş sahnesi canlandırmıştır. ABD'deki yıllık Gettysburg yeniden canlandırması günler içinde 10 bine kadar insanı konuya dâhil etmiştir.¹⁹ 2015'te Waterloo Savaşı'nın iki yüzüncü yıl dönümü iki gün boyunca beş bin katılımcıyla kutlandı; bunların arasında pek çok yarı profesyonel "tarih yorumcusu" da vardı. Yeniden canlandırma hafıza, milliyetçilik ve turizmi birleştirir; savaşın seyirci sporu ve kapsayıcı bir deneyim, pedagoji ve merasim olarak yeniden çalışılmasının yoludur. Savaş gerçekte kanlı ve kaotik olabilir fakat yeniden canlandırılması savaşçının tarih aracılığıyla güvenle ilerlemesini sağlar ve böylece istenen ve tatmin edici bir sonuca elverişir. Yeniden canlandırma, katılımcıya ve (potansiyel) izleyiciye tarihin elzem ötekiliğini hatırlatır; daha saf formlarında, zorluk, karmaşa, mahrumiyet üzerine bina edilir ve geçmişi daima şimdiden farklı bir şey olarak sunar: "geçmişin fiziksel ve ruhsal deneyim aracılığıyla yeniden canlandırıldığı bedenle gösterilen söylem."²⁰ Realite tarihine benzer şekilde tarih araştırmasının failiği anlam, amaç yahut ilerlemeye dair herhangi bir büyük, toptanlaştırmacı kavramsallaştırmadan ziyade bireyde ve bireyin her gün yaşadığı soğukta kalma, açlık, rahatsızlık, başkalarından farklılaşma tecrübelerinde bulunabilir. Tarih; saplantılı, boş vakitlerinde olaya katılan veya yalnızca gözlem yapan yeniden canlandırıcı tarafından üzerimize alıp giyebileceğimiz araçlar ve davranışlar toplamı olarak tüketilir; bunlar bilhassa ilk elde cismani bedene sonrasında da "kültür" veya davranış biçimlerine bağlıdır. Della Pollock'un öne sürdüğü üzere tarih performansçısı hem özne hem nesnedir ve izleyicinin bu olgu üzerine düşünmesi de "henüz görülmemiş bir tarihe, görünür gerçeklere cisimleşmiş, perforce eden öznelerden daha az boyun eğen tarihe giden yolu" açabilir.²¹ Mesela; yeniden canlandırıcılar hem aktör hem izleyici olduklarını fark ederler.²²

Fakat yeniden canlandırma özneyi hak sahibi kılar; bu tabii akademik yahut "resmî" tarihin büyük kısmında eksik olan tarihsel etkileşimin karmaşıklığının bu türde bulunmasıyla ilgili-

dir. Yeniden canlandırma deneyimi içerisinde dolaşıp duran karmaşık söylem takımı bize öteki, popülist tarihsel tüketime dair yeni formlar üzerine düşünmek için ilginç paradigmlar sunar. Yeniden canlandırma, geçmişin çağdaş momente kontrollü şekilde girmesine imkân tanır. Bu da insanı geçmişin kaosuyla tanıştıran ve insanı da geçmişin kaosuyla kılan bir ilişkinin yaratılmasıdır. Yeniden canlandırmanın “güven tazeyici” olduğu algısı aynı zamanda izleyene, katılımcıya veya üreticiye geçmişin denetleme, yönetme, tercüme etme ve düzene koyma ihtiyacı olduğunu gösterir. Bu tanım bazı yeniden canlandırma çalışmalarına dair epey açık bir tanım olsa da sorunludur. Eleştirmenler yeniden canlandırmaya içkin dönüşümü vurgulamışlardır; geçmişin temsil etme aracı olarak döküp saçma, parçalama ve sorunsallaştırma biçimine dikkat kesilmişlerdir.²³ Yeniden canlandırma pek çok anlamda çifte performanstır ve hâlihazırda yanlışlanmış bir kurgu olan “tarihe” dayanır. Dolayısıyla, birden fazla şeyi sorunsallaştırıp karmaşık kılmaya da meyillidir. Yeniden canlandırma bize geçmişle olan etik, siyasi ve toplumsal ilişkimizi keşfetme fırsatı veren fakat aynı zamanda geçmişle bağ kurmamıza ve bu geçmişin temsil etmemize içkin konulara işaret eden bir faaliyetdir; temelde de bize verilen, yazılan yahut öğretilen “tarih” varsayımlarına, epistemolojik ve felsefi temellere meydan okumadır.

Yeniden canlandırıcıların ve izleyicilerin geçmişle etkileşimi çağdaş tarih tüketimi için gerekli bir paradigmadır. Olayların dağınık “kıyı”sını es geçip “özgün” bir kapsayıcı yahut katılımcı tarih sunarlar. Kamusal yeniden inşa savaşıyla sterilize, içe gömülü bir versiyon sunmak ve savaşın temsil edilemezliğinden kaçınmakla ilgilidir. Geçmişin yeniden canlandırılması, herhangi bir metin ve anlatının keşfi, sunumu ve kategorizasyonu, tarihin parçacıklı sürecinden kaçınmak, rasyonellik ve tamlığın mevcut değerini sergilemekle ilgilidir. Yeniden canlandırılan tarih müdahallere hak tanıyormuş gibi görünür fakat aynı zamanda esnemeyen bir pozitivizm ve baskılayıcı bir özneleştirme sunar; savaşları hâlâ aynı insanlar kazanmaktadır ve iyi asker tarihin emirlerine sorgulamaksızın uyandır. Kamusal savaş bir anlatıya, karmaşık bir gelişmeden ziyade ulus olmaya dair doğrusal bir hikâyeye dönüşür.

Yeniden canlandırmanın, kritik bir biçimde, performatif bir eğitim amacı vardır.²⁴ Sealed Knot'un birincil amacı "Savaş, kuşatma ve dönemin diğer olaylarının kamuyu eğitime ve tarihsel mirasımıza ilgi uyandırma amaçlarıyla kamusal alanda yeniden canlandırılmasıdır."²⁵ Bu retorik, yeniden canlandırmayı "yaşayan tarih" portföyü içerisinde eğitici bir performans, tarihin doğru ve doğrulanabilir bir versiyonu olarak konumlandırır. Bu olguları performans teorisi terimlerine yedirmek mümkündür, Şövalye kostümü giyilen postmodern bir oyunun "tarihsel" veya "sosyal" kimliğe dair herhangi bir sabit kavrayışı baltalayacak gibi görünebildiğini iddia eder. Fakat tarihsel realizm gerçekçilik de süreç içinde eşit derece cazip gelmeye başlar. Sealed Knot şöyle bir uyarıda bulunur: "Herhangi bir izleyicinin önünde bir olay yeniden canlandırırken 17 ve 20. yüzyıl kıyafetlerini karıştırmak kabul edilemez."²⁶ Tarih bir roldür fakat sorgulamaya bilhassa açık değildir; "doğrulanabilirlik" konusu tarihî esnemez kural ve hususiyetlerle dolu bir yer kılar. Tarihin güncelliği bu faaliyeti düzenler ve disipline eder. William C. Davies yeniden canlandırırken katılımcının "o kişiye dönüştüğünü, onun gibi konuştuğunu, davrandığını" söyler ve "1860'lardan ayrılmamasını" tavsiye eder.²⁷ Temsilin "özgünlüğü" ve sunduğu tarihin ne kadar gerçek olduğu yeniden canlandırmanın asıl dinamiğidir. Bu tür, performansın önemi ve özgünlüğün garantisi temelinde eğitici bir dürtü barındırır. Fakat yeniden canlandırıcılar aynı zamanda tarih figürlerini performe ve tasvir eder; bu yüzden de kendi eylemlerinin ideolojik yahut maddi alt-anlamlarından kopmuşlardır. Dolayısıyla yeniden canlandırma; bir yandan belirli kurallar dahilinde girilen boş zaman geçirme faaliyeti öte yandan da eğitim verme amacı taşıyan ciddi ve özgün bir performanstır.

Tarih, burada "boş zaman" söylemleriyle yararlı oldukları (eğiticidir) ve mesai saatleri dışında üstlenildikleri (hafta sonu ve akşamlar) için etkileşime geçer. Yeniden canlandıran kişi öğretmen ve merak sahibi biridir. Bu insanlar birbirine benzer, izleyiciyle ve birbiriyle konuşur fakat ötekileştirilmişlerdir ve farklı giyinirler. Burada izleyici ve katılımcı arasındaki dinamik inanılmaz karmaşık ve akıcıdır. Dahası, izleyici genellikle tatilde veya iş sınırlarının dışında ve aynı zamanda kendi tarih deneyimi/

eğitimi için gereken kurumsal çerçevenin de dışındadır. Burada kültür kurumsal sınırlar dışındadır, bir şekilde düzenlenir; aynı zamanda boş zaman faaliyetlerinin parçasıdır. Soy araştırmalarına çok benzer şekilde yeniden canlandırma “ciddi” bir boş zaman uğraşıdır zira katılımcının kendini geliştirmesi, öğrenmesi ve faaliyetlerinde daha iyi ve verimli hâle gelmesine fırsat tanır.

Yeniden canlandırma performansları arasında en fazla katılımıya sahip olan Amerikan İç Savaşı’dır; (on iki bin kadarı 1988’de Gettysburg’da 125. yıl dönümünü kutlamıştı) sayısı gitgide artan yeniden canlandırıcılar Birinci, İkinci Dünya, Kore, Vietnam ve Irak savaşlarına yüzlerini dönüyorlar.²⁸ Bu da özgünlüğe dair bazı etik meseleleri önümüze koyar: “Yeniden canlandırma savaşı düzgün şekilde temsil etme yolu mudur?”²⁹ önem-sizleştirme, özgünlük ve şiddete dair konular mevzu bahistir. Yeniden canlandırıcılar kendi çalışmalarını genellikle savaşta ölenlerin anısına işler addeder, filmlerini de onların anısına ithaf ederler. Fakat ortada belirli araçları bulamamaktan modern bedenlere uzanan anakronizm meseleleri vardır. Merak dediğimiz şey bir paradokstur; nispeten öz bilinçle birlikte. Olup bitmiş bir tarihsel olayın performe edilmesiyle ilgilidir fakat modern elerde durum farklı seyirler izleyebilir (tüm sözleri skta erdiren ölüm de araya girmeyebilir). Daha geniş değil de yerel ve spesifik olanla ilgilidir. Faaliyet özgündür, katılımcılar tarafından feci şekilde arzulanır; dış glerden (akademik tarih), savaşılının becerisi ve gerçekliğe yönelik iradelerinden ötürü özgündür. Kişinin boş zamanlarında başvurabileceği ve mevcut benliğiyle irtibat kurmasını sağlayacak yöntemlerden biriyken aynı zamanda tarihin postmodern bir pastışıdır.

şu durumda yeniden canlandırma faaliyeti tarih ve tüketimi harmanlayan bir *deneyim* yelpazesi sunar. İzleyiciyi görülen bir tarihe, performans ve hikâye (olayları denetleyen belirli anlatı kurallarına sahip bir hikâye) olarak maruz bırakırken aynı zamanda ona belli haklar verir. İzleyicinin nazarı yeniden canlandırıcıları güçlendirir (yürüme veya yüzünü yana çevirme kabiliyeti de bunu geliştirir) ve onlara belli bir yorumlama otoritesi verir. Fakat yeniden canlandırıcı, izleyiciler kendi açılarından “doğrulanabilir” hakiki bir tarih otoritesine sahip olduğundan

ötürü, aynı zamanda bu ilişkide güç rolünü üstlenir. Kişi devam eden bir performanstan yürüyüp gidebilse de bu yaşanır; dahası eğitilmiş olmamayı seçiyorsanız o durumda hümanist mükemmeliyetçilik ve bütün süreçte ima edilen anlayış söylemiyle bağ kuramazsınız. Eğer kendi tarih mirasınızla ilgili değilseniz, o zaman kendinizi ulusal hikâyeye ve kimliğinizden mahrum edersiniz. Ulusu tarih üzerinden anlama yönündeki bu hümanist motivasyon her düzeydeki çağdaş tarih öğretiminde yaygındır.

Fakat bu yeniden canlandırıcının ulusal hikâyesi nispeten yekparedir ve etnik farklılık veya kültürel sıkıntıyı es geçip kültürler ötesi bir ortak tarih mefhumuna yatırım yapıyor gibi görünmektedir. Her ne kadar diğer İrlandalı gruplar 1. Dünya Savaşı'nı canlandırırken İrlanda Bağımsızlık Savaşı'nı canlandıran Clairseach Oir gibi bir örnekle karşı karşıya olsak da yeniden canlandırıcılar genellikle tarihsel ihtilaf ve pürüzlerden uzak durmaya meyillidir. Bir diğer İrlandalı grup olan O'Neill's Company Carrickfergus Kalesi'nde konuşlanmış, 1640'ları yeniden canlandırmaktadır; bu dönem de zaten ihtilafsız geçmiş bir dönem değildir. İrlanda muhtemelen özel bir örnektir; şüphesiz ki İrlanda tarihî bugünkü siyasetle yüzeysel olarak daha ilişkilidir.³⁰ Ayrıca Vietnam'daki Amerikan savaşının benzerini yapan şirketler de vardır. Fakat genellikle yeniden canlandırma toplulukları kendilerini apolitik gruplar olarak sunarlar. İşte bu göz önüne alınca yeniden canlandırma faaliyetlerinde karşımıza çıkan "düşman" kavramı ilginç bir hâl alır. Bir yandan, düşman dediğimiz şey tarih tarafından bildirilir; öte yandan sizin organizasyonun parçası, gerçek anlamda tanınabilir bir ötekidir. Sealed Knot'a katılanlar "Parlamentocu" veya "Şövalye" olmayı seçer ve onlardan sonra gelip de başka kimlikleri yeniden canlandıranlar bu tanımdan ötürü hedeflerinden sapar. İç savaş mefhumunun sıkıntılı olması, tanınabilir bir düşman ötekiyle savaşmak 1640'ları canlandıranlar için bazı açılardan bir erdemdir zira her iki tarafa da zaferi performe etme ve daha büyük tarih resmini düşünmeksizin belli yerel savaşları "kazanma"la fırsatı verir; düşman bütün olarak "deneyim" in kendisine yerleşir.

Bazı topluluklar "düşman" ın faal şekilde tasvirini iş edinirler. Dünya Savaşı Ekseni Yeniden Canlandırma Topluluğu (WARS)

Alman birliklerini resmeden İngiliz örgütlerinin şemsiye örgütüdür. Mesela; bir örgüt 2. SS Panzer tümeni “Das reich”in 2. SS *aufklarungsabteilung* (keşif) taburunu sergilerken, bir diğer örgüt HG Flak Abt-Herman Göring tümenini sergiler. Bu toplulukların internet siteleri kendilerini sağcı ve ırkçı siyasetten ayırır; WARS’un ilk kuralı şudur: “Şakadan da olsa hiçbir zaman Nazi selamı verme.”³¹ Bununla birlikte yaptıkları işin asıl motivasyon kaynağı hâlâ özgünlüktür: “Uzun saçlı, at kuyruklu ve sakallılar üye olarak alınmayacaktır. Bunun sebebi WARS’un o dönemki Alman askerlerini resmetmeye çalışmasıdır.”³² Uygulayıcılar genellikle birbirleriyle Almanca konuşurlar ve donanımları mümkün olduğunca özgündür. Esas dinamik, sunumun “özgünlüğü” ve sunulan tarihin olgusallığı arasındadır. Fakat ideoloji bu özgünlüğü tehlikeye atar. Nazizmin tarihsel motivasyonunu inkâr eden bu yeniden canlandırma aslında egzersizin bir oyun yahut rol olduğunu ve bizi geçmişi anlamaya pek de yaklaştırmadığını vurgulamaktadır; esasında bir ötekileştirmeyi ve geçmişten uzaklaşmayı mümkün kılar. Bununla beraber yeniden canlandırma “özgünlüğü” (bilhassa Nazi üniformaları giymek) zaman zaman bazı olayların iptaline sebep olmuş ve yerel tartışmaların sürmesini sağlamıştır.³³ WARS şunu kabul eder: Geçmişin gerçeğini anlayabiliriz ama failerin motivasyonunu anlayamayız. Bu senaryosu kurgulanmış bir performanstır sonuçta, empatik bir yeniden yaratımdan ziyade bir “rolü” yaşamaktır.

Yeniden canlandıranlar kendilerini *her daim* tarihten ötekileştirilmiş gibi görürken bir yandan da özgün olanı ararlar. Toptan bir anlayış iddiasında değillerdir ve tarihsele dair her deneyimin içine tarihin çıkmaz sokakları kazılıdır. Yeniden canlandırmada tarihte eksik kalanlar oynanır; bu oyun tarihî “tarihsel”in diğer yüzüne döndürür. Bu deneyimin temelinde yokluk, yoksunluk ve ötekileşme vardır. Bu ötekileşmede gerçek “tarihsel” deneyim vücuda gelir: tarihsel olumsuzluk ve ihtimallerin çokluğuna dair farkındalık. Yanılsamanın estetiği vardır; o anda bulunan ve o deneyimi yaşayan benliğe dair madde ötesi kaybı bilmektir bu. Yeniden canlandırıcılar “tarih”e özlem duyar fakat ona hiç erişemez aynı zamanda “tarihsel”i oynarken kendilerini kaybederler.³⁴ Oyun hiçbir zaman bitmez. Esasında bu bizi yeniden

canlandırmanın içindeki postmodern oyunun, pozitivist bir “bütün” kimliği reddedişiyse, “normal” hayattaki insandan daha özgün şekilde insani olduğu fikrine sürükleyebilir.

Yeniden canlandırmanın büyük kısmı dışa kapalıdır; yeniden canlandırma performansları ve kalabalığı hoşnut kılmak için yapılan kamusal şovlar arasında keskin bir fark vardır (kamuya açık canlandırmalarda senaryo zaten vardır; dolayısıyla daha geniş tarih anlatısı bağlamında bitmek bilmeyen bir “özgünlük” de vardır – her ne kadar kapalı olaylar daha “gerçek” olsa da rastgeledirler ve örüntü içinde gelişmezler). Thompson’un gözlemlerine göre “İroniktir ki yalnızca önceden belirlenmiş tarihsel kurgu olmaksızın herhangi bir özgün performans ortaya koyacaklarına inanıyorlar.”³⁵ Yeniden canlandırıcıların çoğu tarih üzerinde hak iddia ederek performans sergilemekten, profesyonel yahut entelektüel bekçilerin onlara nasıl düşüneceklerini söylemelerinden ziyade özel rolleri tercih ederler.³⁶ Onlar, “yerleşik akademik ve kamusal tarihin sınırlarının dışında yer alırlar”.³⁷ Ayrıca normal ve ortalama askerler olmakla da ilgilenirler ki birilerinden liderlik beklemek veya bilhassa ünlü olmak istemek alışılmadık dileklerdir. Bu normallğe ve savaşı gün gün kişisel olarak tecrübe etmeye duyulan ilgiyi yansıtır. Rol oynama ve tarihin normallğini perforce etme arzusu yeniden canlandırmanın aşırı özgünlüğüne giden anahtardır. Canlandırıcının soğurulması şu anlama gelir: “özerk ve gerçekte ne olup bittiğinden çok ne olup bitebileceğine dair kendi bilgilerinin önderliğinde oynamakta serbesttirler.”³⁸ Yine de kişiselleştirilmiş bir anlatının özgün bir arka plana yansıtılması, kişinin kendisi için “tarihi” bir zemin olarak kullanarak kendi personasını ve hikâyeyi yaratmasıdır. Dolayısıyla yeniden canlandırmanın ikili bir doğası olduğunu çıkarabiliriz: Yalnızca öğretmeyi arzulayan kamusal, eğitim unsuru ağır basan yan ve tarih yazımına dair konularla daha az ilgilenen ve derin bir kişiselleştirilip tarih bağlamına oturtulmuş deneyimle ilgili özel bir yan.

Aynı zamanda gitgide artan Youtube ve video siteleri yeniden canlandırıcıların filmlerini dolaşımda tutmak için kullanılmaktadır. Bu da bazı radikal yeniden canlandırıcıların faaliyeti romantize etmek olarak görüp sorunlu buldukları soundtrack,

dış ses, tanıtım ve bilgi ekranı gibi unsurların eklenmesine imkân tanımaktadır. Sitelerde ve sosyal medyadaki paylaşımlarla topluluklar oluşur ve kamudaki izleyicinin daha tahmin edilemez “performanslar” tecrübe etmesine imkân tanır. Aynı zamanda faaliyeti, savaş filmi tarihsel türüne yeniden sokar (ve belgesel türünde yeniden canlandırıcıların “özgün” şekilde kullanılması- nı daha da zorlaştırır). Youtube filmleri yeniden canlandırmanın rastgeleliğini, savaş bölgesinin tahmin edilemezliğini ve genelde faillerin etrafında neler olup bittiğini bilmenin imkânsızlığını vurgular. Youtube’un kullanımı fenomenlerin son yıllarda ne kadar destekleyici bir endüstri yarattığını göstermektedir; pek çok küresel şirket, dergi (Skirmish and Call to Arms, BK’da, mesela ABD’de Civil War Historian) ve internet siteleri çeşitli faaliyetleri üstelik gitgide artan kamusal olaylar ve daha geniş kamusal profillerle destekler olmuştur.³⁹ Çevrim içi yeniden canlandırma kaynakları ayrıca bu gibi filmlerin internetin izin verdiği daha geniş tarihsel görsel kaynakların parçası olduğunu ve “gerçek” çekimlerden ayırt edilemeyeceğini öne sürer.

Yeniden Canlandırma, Mekân ve Tarihi Belgeselde Bilgisayar Efektleri (CGI)

Michael Winterbottom’ın yukarıda ele alınan *Tristram Shandy* uyarlaması *A Cock and Bull Story* filmi (Şekil 6.1) tarihsel yeniden canlandırma danışmanı komedyen Mark Williams’a da küçük ama etkili bir rol verir; kendisi konuyla ilgisi olsun olmasın canlandırılacak döneme dair özgün detayları takıntı hâline getirmekte mahirdir: “Düşen erkeklerin listesi elimde... 92’si bu sabah öldü... Sizin kısmı asıl isimlerin doğruları ışığında düzenleyebilirim, o zaman savaşın ortasında birbirlerine isimleriyle seslenebilirler.”⁴⁰ Diğer filmleri de (film içindeki filmin yıldızlarının ve yönetmenin dramatik efektlerden ötürü hayran olduğu) “Bok gibi... her bir noktası üzücü şekilde yanlış. Bunun gibi bir pandomime ne diye katılalım.” diyerek yermiştir. *A Cock and Bull Story*’nin reflektif niteliğinden bir parça, sahnenin ardında ne yaşandığını ve nihai ürünün yanlış olduğunu gösterme çabasıdır. Bu üst-metin unsuru kostüm dramasının gerçekliğini balta-

lamaya çalışır ve “özgün” olana yapışmanın arzu edilmediğini ve yanıltıcı olduğunu gösterir. William’ın karakteri dramının illa da özgünlüğün sözlükteki karşılığı olmadığını gösterir, kostüm filmlerinin konuşulmayan gerçekçi izleğini muntazaman baltalar ve ayrıca izleyiciyi geçmişle kurduğu bağı yeniden değerlendirmeye zorlar. Özgünlük gerekli midir? Cevap evetse, ne kadarı gereklidir? Filmde karşımıza çıkan yeniden canlandırma, çifte performans, genel olarak yeniden canlandırmaya dair çeşitli meseleleri ön plana alır ki bu da zaten söz konusu uğraşın tarihle uyumsuzluk çıkarma noktasında epeyce iyi olduğunu ortaya koyar. *A Cock and Bull Story* izleyiciye savaşın filme çekildiğini görme fırsatı verir; dönemin kıyafetlerini giymiş aktörler bir sahada koşturup durmaktadırlar. Fakat sekans sona erdiğinde, izleyiciden beklenen ve ona sunulan geçmiş, özgün olsa da olmasa da görmesidir. Benzer şekilde yeniden canlandırılan sekanslar açıktır ki günümüz çekimi değildir; dolayısıyla izleyici o sahnedekilerin modern aktörler olduğundan haberdardır. Meşhur bir “yıldız” bu sahnelerin parçası olduğunda yahut tarih dizisinde veya kostüm dramasında bir başrol kaptığında bilinen tarihsel anları canlandıran bilinen yıldız, filmin kırılğan taklidini çatlatır veya en azından halkın tahayyülünde aynı olaya dair birden fazla fikrin durması ihtiyacını kıskırtır.

Cock and Bull bize yeniden canlandırmanın film ve belgesellerden müze tiyatrosuna kadar kültür endüstrisinin tarih kısmında düzenli olarak kullanıldığını hatırlatıyor.⁴¹ Kültürel tarih ürününün bir biçimde “yeniden canlandırma” olduğu açıktır ve bu iş genellikle makro alandan (savaş sahnelerindeki özgün ekstralar) mikro alana (savaş kıyafetleri içindeki meşhur yıldızlar) çeşitli düzeylerde işler. Filmler, drama, televizyon ve oyunlar geçmiş kelimenin gerçek anlamıyla yahut “tarihî” olması fark etmeksizin yeniden canlandırırlar ve böylelikle canlı bir tarih performansı üretirler. Tarih belgesellerinin yeniden canlandırmayı kullanışı bilhassa ilginçtir. “Yeniden canlandırma” 1990’dan beri çok çeşitli TV tarihî belgeselleri tarafından gittikçe daha fazla kullanılır olmuştur böylelikle anlatılar dramatize edilmekte ve izleyicinin olaya dahilli vurgulanmaktadır (1990’dan önce pek böyle şeyler yoktu piyasada). Robert Hewison’un şikâyet ettiği gibi “Tarihsel

miras, geçmişe dair bir imajı gerçeklikle değiştirerek Tarihi tedicen yok etmektedir.”⁴² Bu hâl, modern tarih belgeselinde pek çok farklı yolla açık şekilde ortaya konulmaktadır. Yeniden canlandırıcıların at sürmek gibi o filme özgü şeyler yaparak kamera görüntülerinden gerçekten yararlandıkları durumlar olmuştur (mesela Simon Schama bunu çok kullanır). Sunan kişi tarihsel alana sokulur (Dan Snow’un savaş alanındaki yürüyüşleri). Ayrıca dış sese görsel katkı olması için belgesel kadar dramatik performe edilmiş sahneler de kullanılır. Bu pratiklerin her biri tarihî “olgu”ları varsayım, müzik ve performansla harmanlar böylelikle özel bir atmosfer ve “özgün” bir televizyon yapımı üretir. “Dramatik yeniden canlandırma” olarak tabir edilebilecek yöntemin kullanımı bu tarih belgesellerini dramaya çevirir; tarihî olayları performans söylemine bilhassa da tanınır bir tele-görsel varlığın içine yerleştirir. Bugün geldiğimiz nokta, bu diziler “tarih” metninin otoritesinin daha da aşındırmak için gitgide daha fazla bilgisayar efekti kullanır olmuştur.



ŞEKİL 6.1 Steve Coogan ve Rob Brydon, *A Cock and Bull Story*, 2006,
Yönetmen: Michael Winterbottom, © Movistore collection Ltd /
Alamy

Bu örneklerin her birinde, yeniden canlandırma yenisiyle de-
ğiştirmedir; görsel ve cismani olarak “deneyimlenen” tarih özgün
hâle gelir. Tıpkı şu örnekte olduğu gibi: Williams’ı denetleyenlere
göre onun nefret ettiği sahnelerin yanlış olup olmaması *fark etmi-
yordu* önemli olan onlarla öylelermiş gibi bağ kurmalarıydı. Belge-
sellerde yeniden canlandırma yönteminin kullanılması yine bize
şunu gösterir: Bu, popüler tarih temsiliinde temel bir temadır, hep
karşımıza çıkar ve geömişin görselleştirmesine dair bir ihtiyaö ya
da arzuyu ortaya koyar. Mesela; kendileri için arşiv çekimi olan
dönemlerle ilgili belgesellerde nadiren yeniden canlandırıcılar
görürüz zira film izleyiciye gerekli görsel deneyimi sunabilir. Uy-
gulamanın özündeki yanlışlık görünüşe bakılırsa profesyonelleri
kızdırsa da izleyicinin dert ettiği bir şey değildir:

İlkin, bunlar sahtedir. Geçmişi yahut geömişin görünümünü
yeniden inşa etmezler; yanlış, tahrif edilmiş ve yanıltıcılardır.
Mesela; 17. yüzyıl halkı 21. yüzyıldaki aktörlerden farklı görü-
nümdeydi: daha kısa ve incelerdi, genellikle hastalık ya da kötü
dişler yüzünden çirkinlerdi. Gerçek tarihî kişilikleri canlandıran
aktörler genellikle onlara öok az benzerlik gösterir.⁴³

Stearn’ın belgesellerdeki yeniden inşanın özgün olmayışı-
na duyduğu öfke yeniden inşanın muhtemelen sorunlu şekilde
ortaya çıkardığı hayal gücü unsurunu görmezden gelir. İzleyici
kendisine sunulan ikili karşıtlıktan haberdardır fakat yanlışlık-
lar bir şekilde unutulur. şu kısım önemli değildir: Dramatizas-
yonlar *kendi başlarına* yanlış değildir fakat asla geröekleşmezler;
bir izleyici yeniden inşaların “derinlerde sahte olduğunu” bile-
rek izlemekten mutludur. Belgelese performatif ve kurgusal bir
yön katan bu durum ona bu şekilde hayat verir. Bu bir “sorun”
değildir fakat şu an belgeseli tarihsel kanıt olarak sunma ya da
bundan bir anlatı kurma yolu olarak tarih belgeseli yapma bi-
çimi profesyonel tarihçinin başvurabileceği herhangi bir diğer
araötan daha taraflı ve öznel-dir. Yeniden canlandırma insanların
bilme yolları üzerinde güçlü etkiye sahiptir ve bu yüzden de Kat-
herine M. Johnson’un öne sürdüğu üzere “Yeniden canlandırma
gibi faaliyetler, bizleri tarihin bugün ve gelecekteki yazımı ve
alımlanmasını nasıl yansıttıklarını, buna nasıl direnip ne şekilde
etkilediklerini düşünmeye zorluyor.”⁴⁴

Akademisyenlerin mim koydukları yerlere rağmen, tarih belgeselindeki yeniden canlandırma artık basmakalıplaşmıştır; nadiren sıradışı bir yöntem olarak yorumlanır. Sadece illüstratif bir zeminden daha karmaşık bir cisimleşmeye değin pek çok farklılık gösterebilir. İtici güç görsel özgünlük ihtiyacıdır. Bu ihtiyaç, gerçekçiliğe dair pek çok konuyu önümüze getirir. Sinemada gerçekçilik teması genellikle ortaya özgün bir ürün koyma çabasıyla ilişkilidir.⁴⁵ Yeniden canlandırma içerikli belgeseller gerçekçi bir söylem yaratmaya uğraşır. Belgeseldeki yeniden canlandırma “gerçekçilik” üzerinden otorite devşirir ve usullerle ilgili bir otorite sunar. Yaygın kullanılan bu tarz, açıkça anakronik ve yanılsamalı görsellerle başı hoş bir belgesel izleyicisi yaratır. Sonuçta ortada aynı anda uygulamanın yanlışlığına dikkat çeken sunucunun kelimelerini ifade eden ve çoğaltan cisimlemiş bir tarih vardır.

Tarih belgeselinin çekim yapılan alanı vurgulaması, sunucunun *somut* şekilde belgeselde olması, olayın gerçekleştiği yerin kültürel ve historiyoğrafik önemini ortaya serer. Bir yerde bulunmanın o zaman ve şimdi arasındaki bağlantıya hitap edebileceği veya konumun empati kurmayı sağlayacağı yönündeki psiko-coğrafi varsayım, oraya gelen ziyaretçilerin bir tür yeniden canlandırıcı olduğunu ve kendileriyle geçmiş arasında fiziksel bir bağlantı kurulmasını arzu ettiklerini öne sürer. Görünürde edebi ve entelektüel bir tarih olan Peter Ackroyd’un *The Romantics* (BBC2, 2006) yapıtı dönemin (1789-1830) siyasi ve toplumsal bağlamını tartışırken yayın süresinin epey bir kısmını harcamıştır. Genel çağdaş belgesellerle ortak noktası olan seri, sunucunun olayın geçtiği bölgede konuşmasına dayanıyordu; araya da bazı restorasyon görüntüleri ve bilgisayar efektleri serpiliyordu. Bu serinin bilhassa olayın geçtiği yere odaklanması mizanseninin temelindedir; bu filmlerdeki mekânın önemi bize şunu söyler: Fiziksel miras alanı hâlâ tarih anlayışımızın kökündedir (hatta “özgürlük” ve “hayal” gibi tarih fikirlerine dair anlayışımızın bile). Ackroyd’un tarihsel olayın geçtiği yerle karşılaşması programın temelindedir; bu şekilde hem tarih alanındaki fiziksel varlığını hem de bunun ne *anlama* ve nasıl bu *anlama* geldiğini açıklayabilir. Mesela devrimle ilgili konuşurken Paris sokakları-

nı arşınlar yahut Londra'nın radikal basın muhitlerini gezer. Bu aslında izleyicinin görsel deneyimi açısından sorundur; sonunda Bastille bölgesi şu an bir dönel kavşaktır. Bu türden tarihsel alanları yeniden yazılmış parşömen, bir ötekine serilmiş harita ve mekânsal karşılaşma olarak görür. Orada olup bitenleri hayal etmeniz yahut alanın psiko-coğrafi kodunun bozulmasına dâhil olmanız gerekir. Tarih bir şekilde kendi "geçmişliğini" kabul ederken "yaşamak" da zorundadır.

Televizyon sunucuları genellikle nispeten bozulmamış yerlere giderek tarih-mekânsal efekti elde ederler. Fakat Mary Beard yahut Bettany Hughes'un yaptığı belgesellerden de anlaşılabilirce üzere buralar genellikle harabedir. Ackroyd'un modern şehrinin aksine, harabe "geçmiş"in kanıtıdır fakat aynı zamanda geçmişin mahiyetine dair matem dolu bir yankıdır. Televizyondaki belgeselde görülen harabe tarihyazımına özgün malzeme sunar. Kalıntılar geçmişi "canlandırır", konuşmacı da bundan otorite devşirir.⁴⁶ Malzeme, harabe ve nesne tarihçi sunucuya geçmişi "canlandırmak" üzere imkân verir. Bu antik dönem belgesellerindeki tarihî yerler açısından ya da çekimler açısından bilhassa doğrudur fakat alanda dolaşın sunucu teması epeyce yaygındır. Alternatif olarak çekim yapılan bölgedeki detayları yeniden canlandırmak ve düzenlemek üzere bilgisayar efektleri (CGI) kullanacaklardır. Bu da geçmişi yeniden tahayyül etme, sunma (ve canlandırma) noktasında giderek daha da sofistike hâle gelen televizyon tarihine dair gelişkin bir örnektir. Bu türde bir efekt şu an açık alan ve çayırıları dijital efektlerle katliam alanlara dönüştüren BBC dizisi *Battlefield Britain*'de, kullanılmaktadır: CGI grafikleri "savaşların çeşitli kısımlarının ince detaylarını göstermemize izin verir ve savaş hattıyla savaşçıların hareketlerinin kompozisyonlarını canlı hâle getirir. Savaşın yapıldığı zemini anlamak seyrini takip etmenin anahtarıdır."⁴⁷ Dizi, İngiliz tarihinin "anahtarı" olan savaşları muhafazakâr bir tarihyazımıyla sunar fakat savaşın fiziksel deneyimini vurgularken epey yenilikçi davranır. Dijital efektlerin kullanımı bize gerçek olanın tarihle daha da kaynaştığını gösterir; aynı zamanda doğrudan çağdaş fantastik sinemanın geniş çaplı dijital savaşlardan etkilenerken sunulmasına dair çağdaş popüler kültür temala-

rıyla ilişkilendirir. Tarihi belgesel ve filmlerde CGI kullanımı ortaya konulan “özgünlüğün” ne kadar tüyler ürpertici olduğunu gösterir; “gerçek” çekimleri ve oluşturulan etkiyi birleştirir.⁴⁸ Savaş, sinemanın başlıca temalarındandır. Bu programlarla izleyici ve konu arasına giren filmsel gösterenler olmadan bağ kurmak zordur. Bir yandan bu hususi yapımlar yokluktan çekilir; zira bu savaşları gösteren az kişi vardır ve programın bir kısmı da Peter ve Dan Snow’un boş alanlarda yürüyüp nerede ne olduğunu fiziksel olarak göstermesiyle ilerler. Fakat askerleri, komutan veya liderleri oynayan aktörlerle omuz üstünden çekilen röportajlar beşeri bir olguyu somuta dökmek için kullanılmaktadır. *Battlefield Britain* dijitalleştirme ve yeniden inşadan yararlanmasının sebebi görsel temsil yaratmaktır ki bunlar konuyu insanların hayal gücüne bırakmayıp boşlukları doldurur. Bu da her ne kadar aşağıda ele alındığı gibi pek çok hakikat söyleminden sadece biri olsa da, görsel bir tarih ve algısal “hakikat” biçimi dayatır.

Olayın geçtiği yer, empati yapabilmek için savaş yerlerini düzenli olarak ziyaret eden askerî tarihçiler açısından bilhassa önemlidir. Mesela *War Walks*’un sunucusu (BBC2, 1997-2003) Richard Holmes tarihçi açısından empatinin önemini vurgular: “Hindistan’da muson rüzgarının ardından yolda girmeye çalışmak bana adamla ilgili *The Maratha War Papers of Arthur Wellesley* yapımının anlattığı kadar çok şey anlattı.”⁴⁹ Bu tür bir argüman; fiziksel durumlarla empati ve canlandırmanın, savaşın işleyişi ve esas oyuncuların motivasyonlarını anlamak açısından en az “gerçek” tarih delilleri kadar elzem olduğunu söyler. *War Walks* Holmes’u önemli yerlerde dolaşırken takip eder; her şovda çeşitli şirket ve örgütlerin üstlendiği yeniden canlandırılan savaşın unsurları görülür. Bu programda, yeniden canlandırma gayesi fiziken tarihsel olayın geçtiği yerde bulunma ihtiyacıyla birleşmektedir zira o esnada uygulayıcılar fiziksen kendi tarihî öncüllerini kişileştirmektedir. Benzer şekilde, Peter ve Dan Show “savaş deneyimler”inden geçmektedir ki bu deneyimler taklidi top ateşlemekten modern isyan bastırma ekibine “zırh” olma ve bir “hava savaşı”⁵⁰ esnasında uçak uçurmaya kadar gider. Aynı zamanda savaşın detaylarını göstermek üzere izleyicinin alıştığı yeniden canlandırıcılardan da yararlanır. Savaşların anlatıları

aynı zamanda askerlerin his ve gayelerinin altını çizer ki bu askerlerin “kendi hırslarının peşinden gitme kararından pişmanlık duyması” gerekir.⁵¹ Tarihî yerde yürümek bir tür tarihsel irtibatı ve aynı zamanda olaylarla dönemin şartlarına ilişkin empatik bir kavrayışı mümkün kılar. Tarihçinin turist olmasına, ziyaretine ve deneyimlemesine imkân tanır. Geçmişle kurulan fiziksel irtibat tarihle bağ diyebileceğimiz duygusal tesirin önemiyle ilgili güncel çalışmanın yankısıdır fakat aynı zamanda bir tür tarihsel performanstır da. Burada canlandırılan tarih tahayyülü cismanidir, maddi katılım doğrultusunda yeniden canlandırır ve bağlantı kurar.

Burada “deneyim” katmanları vardır. Dijital yeniden canlandırma, silahlar gibi gerçek tarihsel nesnelerin gösterilmesi, sunucunun kişisel deneyimi, savaş şartlarının modern izleyiciye anlaşılır gelecek şekilde güncellenmesi ve bilgisayar efektleri bu TV şovlarını olaylardan azade kılar (savaşlar az iz bırakmışlardır); fakat semiyotik olarak dinamik malzemeye hayali ve fiziksel olarak muhtemel tecrübelerle doldurur. Bu şovlara eşlik eden kitaplar sayfa formatındaki dinamizmle görüleceği üzere bu karmaşanın işaretidir. Dinamizme katkı sağlayan unsurlar olgu kutuları, anlatı nesri, haritalar, kültürel yapıtların görüntüleri, bilgisayar efektli savaşlar, çağdaş gravür ve fotoğraflar, yeniden canlandırıcıların resimleri ve günümüz barışçıl ortamında söz konusu yerlerin fotoğraflarıdır.

Sanal yöntemlerin tarih bilgisi sunumuna gittikçe artan etkisi Discovery Channel’deki *Virtual History: The Secret Plot to Kill Hitler*’inde görülebilir.⁵² Bu sanal tarih uygulaması bir dönüm noktası olarak yayıldı; programın yenilikçi olduğu doğrudur. Fakat bu yenilik pek çok düzeyde sorun çıkardı; bu yaklaşımın ana-akım ilginin büyük kısmını çekememesi de ilginçtir.⁵³ Program, 20 Temmuz 1944’te, Alman ordusunun asi fraksiyonlarının Hitler’i öldürme girişiminde bulunduğu günde, yaşanan olayları anlatır. Ordunun istenmeyen üyesi Albay von Stauffenberg’ın yerleştirdiği bomba Alman lideri neredeyse öldürecekti. Bu hikâye 2008 yapımı *Valkyrie* (Bryan Singer) filminde işlenip “yeniden canlandırıldı”. TV programı böyle bir iş için yaygın başvuru standart anlatı yöntemlerinden yararlandı;

tarihçiler hikâye anlattı, bağlamı verdi, von Stauffenberg'in oğlunun ifadeleri, çağdaş haber çekimleri ve fotoğraflar sunuldu. Durumun yaşandığı coğrafyayı ve çeşitli yerlerin (Roosevelt'in treni, Churchill'in yatak odası, Stalin'in kır evi, Hitler'in yeraltı doğu sığınağı) üç boyutlu planlarını izleyiciye göstermek için bilgisayar görüntülemesine başvurulur. *Virtual History*'i ayıran "tarihte yaşanan gerçek olayları yeniden yaratma" çabasıydı: "Benzer oyuncular ve son teknoloji ürünü bilgisayar animasyonu ile tarihin en ünlü karakterleri özgün film arşivi tarzında hayata getirilir. Bu da izleyiciye tarihteki önemli bir günde orada hazır bulunma hissini vermektedir."⁵⁴ Discovery Channel mahirane bir iddiayla şöyle demiştir: "Esasında, zamanında hiç çekilmeyen bir arşiv çekimini yeniden yaratır."⁵⁵ Bu program görsel bir anlatı yaratır, boşlukları doldurur ve büyük ölçüde kişisel tanıklığa epeyce dayanır. "İzleyiciyi doğrudan içeri getirmek ve onun orada olduğuna inanarak mutlaka onu terk etmek" çabasıdır.⁵⁶ Yeniden canlandırma ve dramatik icra artık yeterli değildir; bu tarz bir film yapımı da arşivdeki gerçek, görsel özgünlüğe can atan çekimleri taklit eder.

Bu işin etik kısmı sorunludur ve TV dizileri izleyicilere bunun sürekli yakınsama, deney, işleri daha ileri düzeyde sınama olduğunu hatırlatmıştır. Takiben bilgisayar efektleri ve büyütülmüş yahut "sahte" çekim kullanımı da belgeseldeki etik ve hakikat tartışmalarının odağı hâline gelmiştir. Çekimlere yönelik çeşitli dijital tekniklere başvurmak, mesela, *World War 1 in Color* (2003) ve *World War 2 in Colour* (2008-9) dizisinin çekiciliğinin bir kısmıdır. Bu dizilerin her ikisi de izleyicisi "aptal" yerine koymak için bilgisayarda renklendirme kullanırlar böylece izledikleri çekim daha "gerçek" görünür. Daha da sorunlu bir nokta: TV dizileri düzenli olarak bilgisayar efekti ve gelişmiş çekimlerden yararlanmaktadır. *Frozen Planet*'teki (BBC) yavru kutup ayılarının çekimlerinin iç içe geçmesi 2011'de tartışmaların odağına yerleşmiştir. BBC şu anda vahşi hayat belgesellerindeki sahte çekimlerle ilgili "uyarılar" yayınlıyor fakat tarih belgesellerinde böyle tekniklerin kullanımına dair bu tarz "uyarılar" görülüyor.

Yaşayan Tiyatro: Müzeler, Canlı Tarih, Yaşayan Tarih

Yaşayan tarih, tıpkı yeniden canlandırma gibi, kendisinin performe edilmesinden doğacak eğitici değer algısıyla ittifak kuran geçmişin birinci ağızdan yorumlanmasını sağlar.⁵⁷ Süreç genel olarak interaktiftir; izleyici dinamik bir ilişki kurmak üzere performans sanatçısıyla bağ kurar. Goodacre ve Baldwin “tarih alanını insanlarla doldurma”yı savunur ve şunları öne sürer:

Geçmişle ilişki tesis etmenin en iyi yolu geçmişte ilişki kurulacak insanlara dair bir temsil olmasıdır [...] bir binanın iskelesi veya tarihsel nesneler koleksiyonu geçmişte orayı işgal eden insanlar ve üretilen, kullanılan ve iskartaya çıkarılan nesneler incelenmeden tam manasıyla anlaşılmaz.⁵⁸

Bu açıdan bakınca maddi yapıtlara önem verilir zira amorf bir tarihsellik değil insanlarla ilişkili oldukları düşünülür. Performans, nesneyi ya da mekânı canlandırır. İzleyicinin performans dahil geçmiş farklı yoldan öğrenmeyi ve geçmişle farklı şekilde bağ kurmayı teşvik eder. Bu farklı şekiller arasında bilhassa doğaçlama vardır. Aktif ya da pasif izleyicilerin bu şekilde ekleşime geçmesi, geçmişe kişisel bir karşılık vermeleri demektir ve yeni öğrenme yollarını gayrete getirir. Aynı zamanda koleksiyonla kurulan geleneksel ilişkiyi değiştirdiği için ziyaretçinin kafasını karıştırabilir veya onu utandırabilir (bkz. VI kısımdaki müzeler ve interaktiflik tartışması).⁵⁹

Raphael Samuel için yeniden inşa edilen ve yaşanan tarih “postmodernizmin bazı gözde tafraları veya ılımlı temalarına” göz kırpar. Önümüze imajlar ve hiperrealiteler koyan bu kavramların içinde eski olan burada ve şimdi olandan daha belirginmiş gibidir.⁶⁰ Bilginin sunumu genellikle nesneleri sınıflandıran herhangi bir müzeninki gibi kural koyucu ve problematiktir fakat “eğitim”den ziyade “deneyim” olarak lanse edilir. O saatten sonra uzmanlık değil “öğrenim”dir, süregidecek bir hayat tarzının başlangıcıdır. Fakat Jacqueline Tivers’in de işaret ettiği üzere yaşayan tarihin her daim eğitim yahut finansla ilgili olması gerekmez: “Buraya kadar ‘yaşayan tarih’ her ne kadar turizm işletmecileri tarafından ticari avantaj sağlamak üzere pekâlâ kullanılabilse de mirasçı tarihin metalaştırılmasıyla bazı açılar-

dan ortaklaşır.”⁶¹ Tıpkı dışarı kapalı yeniden canlandırma performansları gibi ticarileşmenin dışında kalabilecek olan yaşayan tarih, bu şekilde bağımsızlığa giden kapıyı açabilir.⁶² Böylelikle aynı zamanda kilit önemdeki denetleme yahut problematik tarihyazımı söylemlerine de meydan okuyabilir. Yeniden canlandırmaya benzer şekilde, yaşayan tarihin katılımcıları kendilerini tarihsilikte kaybetmeye pek meraklıdır: “Bu yeniden canlandırıcıların rol üstlenirken *ne kadar bilinçli* olduğunu düşünmek ilginçtir. Kendi rollerini *bilinçdışı*na çıkarmak için epey uğraşıyor gibi görünmektedirler ve bu anlamda onlara performansçı demek belki de mümkün değildir; [...onlar] sahneden ayrılana kadar rolde kalırlar.”⁶³ Yaşayan tarih müze, tarihî bölgelerin yeniden canlandırması ve canlı tiyatroyla devam eden bir süremin parçasıdır. Son ikisi izleyicinin tanımlı ziyaretçi ve turist kısıtları içerisinde tarih deneyimini geliştirme, daha kapsayıcı ve interaktif hâle getirme amacı güder. Yaşayan tarih ilk elde müze deneyiminin parçasıdır ve onunla anlaşmazlık içindedir; kurumsal söylemin otoritesine de meydan okur.

Stockholm'deki Skansen ilk yaşayan tarih müzesidir; müzisyen ve zanaatkarlardan oluşan toplulukları vardır. 1891'de açılan ve hâlâ yılda yaklaşık bir milyon izleyiciyi ağırlayan bu açık hava sitesi hırdavatçılık, fırınlama ve mobilya yapımı dâhil olmak üzere canlı yorumlarla dolu tarih yapılarından oluşur. Bu yapılar dünyanın her yerinden gelir; dolayısıyla sit alanının mikro-evreni içinde İsveç'in ulusal tarihinin simülasyonu gibidir. Tarihî sit alanlarının bir araya getirildiği ve daha önce ülkenin etrafına saçılmış mimari doğrultusunda inşa edilen pek çok açık hava müzesinde bu durum görülür. Bilhassa tuhaf görülmesi için sebep yoktur; en nihayetinde müzelerdeki çoğu koleksiyon birtakım coğrafi kaynaklardan devşirilmektedir. Fakat açık hava müzelerinin tasarımı ve geniş tecrübeleri yelpazeyi bir şekilde daraltır. Geçmişe dair bu tür bir yorum temsil edilen zaman dilimlerinin farklılığından ötürü melezdir.⁶⁴ İşin içine 1930'lar tarzında demirci dükkânı ve 1870'lerdeymiş gibi işleyen fırınlar girince malzemeler çeşitlenir. Raphael Samuel'in tabiriyle ve biraz da duygusal tesir istiyorsak bunun bir “tarihî brikolaj” olduğunu söyleyebiliriz.⁶⁵ Kırsal-sanayi hayatı ve geleneklerinin sunumun-

da Skansen'den sonraki diğer önemli müzeler arasında Old World Wisconsin, Ironbridge, Beamish ve Colonial Williamsburg sayılabilir. Bu müzeler halk, sosyal tarih ve sıradan insanların hayatlarının temsiline duyulan ilginin yansımasıdır: "Günlük hayatlar, ananeler, ritüeller ve seçkin olmayan sosyal tabaka gelenekleriyle ilişkili yapıtları toplar, korur ve sergilerler."⁶⁶ Mesele, Beamish İngiltere'nin kuzeydoğusunda 1825 ve 1913 tarihlerini merkeze alarak insanların hikâyesini anlatır. Müze, yenilikçi ve kapsayıcı bir yaklaşıma sahip olmakla övünmektedir:

Burada cam kasalar ve birkaç etiket değil bulacağınız. Binalarımızda ziyaretçilerle konuşmak ve sorularına cevap vermek üzere eğitim almış kostümlü birilerini göreceksiniz. Kadromuz kendi mirasıyla gurur duyuyor. İnsanların gerçekliğinin teknolojik sanal gerçeklikten daha iyi olduğuna inanıyoruz. Bizi diğer müzelerden ayıran işte bu inançtır.⁶⁷

Tarihi cisimleştirmenin ve "insanların gerçekliğinin" eğiticiğine duyulan bu inanç tarih dönemlerinin performans aracılığıyla yeniden inşasına yapılan temel pedagojik yatırımın işaretidir. Beamish, eğitim ve eğlenceyi birleştirmek üzere kurulmuştur: "Ziyaretçilerimizi bilgilendirin, eğlendirin, eğitin ve işin içine katın fakat tarihsel bütünlüğümüzden ödün vermeyin."⁶⁸ Benzer şekilde Ironbridge Gorge da kendi misyonunun ziyaretçilerin kendi deneyimlerini canlı gösteri ve yenilikçi sunumlar aracılığıyla zenginleştirmesi olduğunu bildirmiştir.⁶⁹ Diğer bütün açık hava müzeleri gibi, Beamish'teki binalar da bölgedeki binalardan ithal edilmiştir. Gaby Porter, Beamish'in yaklaşımındaki örtük özgünlüğün sosyal ilişkilere dair tikelleştirilmiş bir model sağladığı ölçüde sorunlu olduğunu ortaya koymuştur.⁷⁰ Bu müzeler epeyce popülerdir. Beamish, yılda 350,000 kadar ziyaretçi çeker; Colonial Williamsburg 100 milyondan fazla insanın 1932'den bu yana Tarihî Bölge'yi ziyaret ettiğini söylemektedir. Amerika'daki Williamsburg benzeri açık hava müzeleri tam bir geçmiş tecrübesi yaşatmayı amaçlamaktadır.⁷¹ Sit alanlarında eğitim tecrübeyle birleştirilir; birinci tekil şahsın tarih yorumu ve yine birinci tekil şahsın tarihle irtibatı vurgulanır. Bu müzeler toplumsal ve endüstriyel tarihle irtibatlı olduklarından, ulusal

mitoslara, ilerleme ve kalkınmaya dair ulusalcı tarih inşasına da katkı sağlarlar. Bazen de sundukları tarihle geçmişî tahrif edebilir veya yanlış anlatabilirler.⁷²

Balmumları ve animatroniklerin müzelerde on yıllardır tarihî cisimleştirdiği iddia edilebilir ve elbette sergilerdeki kültürel yapıtları canlandırmak için insana benzeyen bir şeyler kullanma arzusu 19. yüzyılın başından beri standarttır. Her iki modelde de bilinçli bir uyumsuzluk vardır. Zira her iki model de insana yönelmekten çok geçmişin temiz bir kopyasını cisimleştirip temsil etmektedir. Müze tiyatrosu veya “içerik temelli eğitim performansları” müzelere kendi koleksiyonlarını tanıtmaları ve yorumlamaları için yeni yollar göstermektedir.⁷³ Genellikle interaktifler ve sit alanına özgü şekilde yahut oranın da ötesine geçen çalışmalar için kullanılabilirler. 1990’da Uluslararası Müze Tiyatrosu İttifakı ve 1999’da IMTHAL-Avrupa’nın vücuda gelmesiyle birlikte uygulayıcılar da uzmanlaşmıştır. IMTHAL kendi mensuplarının çalışmalarını şöyle tanımlar:

Müze tiyatrosu, bir müze içinde yaşanan eğitim deneyimini geliştirmek üzere taklit veya hayal gücü üzerinden inançsızlığın gönüllü sallantısında ziyaretçilerle bağ kurmayı sağlar. Hikâye anlatmak ve yaşayan tarihin yorumlanmasından müzikal ve sahne sunumlarına, yaratıcı dramadan kuklacılık, pandomim ve çok daha fazlasına erişimi vardır.⁷⁴

Hâl böyle olduğundan, müze tiyatrosu dediğimiz şey müzenin ethosuna özel bir eğitim bağı kurmak için canla başla uğraşır. Kullanılan belirli teatral teknikler müzenin eğitici amaçlarıyla ilişkilidir.⁷⁵ Pek çok müze tiyatrosu, yaşayan tarihten farklıdır: İnteraktif şekilde de olsa yalnızca bir koleksiyonun parçası olmaktan ve kültürel yapıt addedilecek bir deneyimi tekrarlamak-tansa, mevcudu bollaştıran bir tamamlayıcı olarak iş görür. Müze tiyatrosu; koleksiyonu canlandırmaya yönelik anlatı ve ihtimalleri tanıtır; bilhassa çocuklarla müzeler arasında bağ kurma aracı olarak büyük bir etkiye sahip olduğu da kanıtlanmıştır.⁷⁶

Orta Çağ Geliyor: Anakronizm, Fuarlar ve Ziyafetler

Yaratıcı Anakronizm Topluluğu A.Ş. 1966'da Kaliforniya'da kuruldu ve 1968'de kâr amacı gütmeyen bir kurum olarak şirket hâline geldi. Dünyanın her yerinde şu an 30,000'e yakın üyesi var. Yaratıcı anakronizm "Orta Çağ'ın en iyi niteliklerini alıp bir seçme yaparak modern dünyada yeniden yaratmak"⁷⁷ şeklinde tanımlanır. Bir tüzüğü ve üyelik ücreti olan örgütün kendi e-posta programı, bakanlar ve krallık dâhil sofistike bir yönetim sistemi ve dünyayı kavramsallaştırma yönünde spesifik bir kartografi anlayışı vardır. Üyelerin her biri kendi "persona" larını (her ne kadar ünlü kurgusal kişilikler ya da gerçek kişiler olmalarına izin yoksa da) ve bununla birlikte kendi biyografi ve bağlamlarını yaratır. Grup, tarihin belirli bir döneminden ziyade genel etkisiyle ilgilidir. Uzun uzadıya bir tartışmada aşağıdakiler konuşulmuştur:

Hedef kitlemiz; herhangi bir zamanda fantezi ve SF, oyun, savaş oyunları (lazer tag ve benzeri) yahut Romantik uğraşlar alanındaki herhangi bir benzer faaliyetle ilgili herkesi kapsayan keyif kültürüyle ilgili herkestir. Bu grubun içinde daha spesifik olarak başlıca yaş aralığımız 14-18 ve 19-24 yaşları, tabii bir de 2. Dünya Savaşı ile Soğuk Savaş arasında doğanlardır [...] SCA ürününü temelde bir tecrübe, makul veya hatta geleneksel hizmete ters görüyorum.⁷⁸

Bu tür toplulukları özgül bir yeniden canlandırma grubundan ziyade bir alt-kültür ya da hayat tarzı seçimi yerine koyan "zevk kültürü" mefhumu burada temel önemdedir. Kendilerine dair bu tanımlarında tarih unsuru önemli değildir; katılımcı profili daha ziyade fantazma, savaş ve SF ile ilgilidir. Topluluğun kökleri bilim-kurgudadır (ismi de birincil üyelerden SF romancısı Marion Zimmer Bradley) ve fantastik olanı yeniden-canlandırır. Fakat fantastik olanda temel bir nostaljik unsur da vardır: "Romantik" tabiri Viktorya zamanlarından (hatta daha da öncesinden) türemiştir ve burada zaten modernitenin getirdiği yabancılaşmaya tepki olarak başka bir şeyin özlemini çekenleri anlatmak için kullanılmaktadır.⁷⁹ SCA'nın kafa dengi bir alt-kültürün oluşumunun temelinde arzulanan bir deneyim olarak geç-

miş yaklaşımı (ilişkili bir ekonomik unsurla birlikte ki burası önemli) yeniden canlandırma topluluğunun özgünlük ya da illa ki savaşıla tam manasıyla ilgilenmediğini ortaya koyar.⁸⁰ "Tarih", tarihsel miras, burada boş zaman geçirme yolu olarak tüketilecektir.

İzleyicinin geçmişle kurduğu fiziksel bağ çeşitli kılıflara bürünür. Pek çok tarihî bölge geçmişin parçası olarak yeniden canlandırma deneyimleri sunar ve ele aldığımız üzere bu performanslar çok farklı biçimler alarak tarihî bölgeyi daha karmaşık, dinamik ve üç boyutlu kılar. Ayrıca bu alanda pasif şekilde boş zaman geçirmekle ilişkili kontrollü yeniden canlandırma performansları da vardır. Orta Çağ fuar ve festivalleri Birleşik Krallık ve ABD'de düellolar, tezgahlar, dans ve müziklerle birlikte yaygındır.⁸¹ Tarih burada ziyaretçilerin bal likörü ve tarihî bir havaya büründürülen yiyeceklerden aldıkları bir bağlam olarak tüketilir.⁸² Geçmişin bu şekilde metalaştırılması Hewison'un eylem hâlindeki "mirası" imhası anlamına gelir. Festivaller eğlenceyi ve aile faaliyetlerini göze sokar. Orta Çağcılık yeni bir şey değildir; Orta Çağ 19. yüzyıldan beri fetişleştirilmektedir; öncülleri de kolayca bulunabilir.⁸³ Yeniden canlandırma ustaları bu dönemi en azından 1839 tarihli Eglinton turnuvasından beri ziyaret etmektedir. Fakat halk ozanları, bal likörü, bol romans kutlu nezaketle kaim standart bir Orta Çağcı yaklaşımın, geçmişin kişiselleştirilmesi ve profesyonel olmayan ve dolayısıyla amatör olanların aktif bedensel katılımıyla birleştirilmesi yeni-dir. Fuarlar, İngiliz ruhunun kırsaldaki ifadesidir dolayısıyla bu gibi olaylar tarihselliği belirli bir mahale sıkıştırılmış toplulukların algısına sokmak üzere kaydederek ulusallaştırır. Varsa şayet, eğitim veren kimseler fuarlara geleneksel olarak tatillerde katılır. Buralara gelenlerin tavırları müze yahut galeriyi ziyaret edenlerden farklıdır. Birleşik Krallık'taki en büyük olay Herstmonceux Kalesi'nde 1992'den beri düzenlenmektedir. 30.000'in üzerinde ziyaretçi ve 2000 yeniden canlandırıcı üç gün süren festivale her yıl katılır; bu faaliyet de 500 akrelık alan üzerinde yer alır.

ABD'de de Rönesans festivalleri ve fuarları benzer şekilde popülerdir (Rönesans Festivali'nin internet sitesinde 170'e yakın festival sıralanmıştır) ve 1960'ların ortalarından bu yana devam

etmektedir.⁸⁴ Çok büyük ölçekli festivallerdir bunlar: Maryland Rönesans Festivali 25 akreyi kaplar ve üç haftadan fazla bir sürede 225 bin ziyaretçi çeker; Pennsylvania Rönesans Fuarı 12 hafta sonuna yayılmış şekilde 250,000 kişi çeker; Bristol, Wisconsin Rönesans Fuarı'nın 1990'da yedi hafta sonu boyunca 400,000 ziyaretçi çekip zirveye çıktığı vakidir. Olayların özgün olup olmaması İngiltere'deki kadar önemli değildir. Tarihsel dönemler (Orta Çağ ve Rönesans) fantezi unsurları, sirkler, hayvanat bahçeleri ve korsanlarla harmanlanır. Amerika'daki fuarlar yaşayan tarih ve yeniden canlandırmaya dair kültürel olarak şekillendirilmiş "geçmiş" modellerinin üst üste bindirilişini gösterir. "Geçmiş"in melezliği ve eğlencesinin de altını çizer fakat daha önemlisi ethos açısından karşı-kültüre mensup ana-akım sevmez bir profil çizer.⁸⁵ Fuarlar lunapark tarzı bir eğlence hissinin ve eğitimden ziyade türe özgü cümbüşün yaşandığı yerlerdir. Esas deneyim muhakkak duyusaldır; ziyaretçiler yer, içer, alışveriş yapar ve göbek atanlardan şarkı söyleyen salgın mağdurlarına kadar dramatize edilmiş şovları izlerler. Ziyaretçilerin işin içine dâhil olduğu durumlar da vardır: Kostüm kiralar, rol alırlar; röntgen-cilik yapabilecekleri gibi nesneleri birbirine bağlayıp müzik de yapabilirler. Bu tür müzisyenler deneyimli amatörlerdir; profesyonel eğlendirici ve ziyaretçi arasında bir yerdedirler. Elbette seçimler de önemlidir; nesneleri birbirine bağlayarak müzik yapan bir amatör herhangi bir noktada tarihle bağlantısını kesebilir ya da kendine başka bir yol seçebilir.

Tarih, geçmişin taklidi için başlangıç noktasıdır fakat fuarlar kısa süre içinde bundan uzaklaşıp tarihsel olanı tanıyabileceğimiz temalara dönüştürmüştür: Rekabet, eğlence ve yemek. Bütün bunlar, SCA'ya benzer şekilde hem fiziksel hem çevrim içi toplulukların altını çizer; fuarlardan Twitter ve Facebook'ta geniş geniş bahsedilir. Geçmişin tüketicilere kolaylıkla satılabilecek bir boş zaman aracı olarak pazarlanabilmesi için eğlence arzusunun tarihselleştirilmesi ve geçmişin bir meta olarak kullanılması gerekir. Ziyaretçiler cisme büründürülmüş tecrübe için para ödemektedir fakat tema parklara benzer bir ortama girdiklerinin de epey farkındadırlar. Fuarlar, Disneyland'la kıyaslanmaktadır; tarihî oldukça yavan biçimde "temalaştırarak" hem özgün hem de

gerçekdışı bir tecrübe yaratırlar. Tarihsel olanın gerçek geçmişle müphem bir bağlantısı vardır fakat bu işlerde merasim doğruluktan daha önemlidir. “Orta Çağ” yahut “Rönesans” kronolojik dönemlerle ilintili olmaktan ziyade fuarlardaki olaylar anlamına gelir olmuştur. Olaylar böylelikle kendilerini inşa eden ve kendilerine gönderme yapan şeylere dönüşmüşlerdir. Metaya, hareket hâlinde bir “tarihsel miras” a dönüştürülmüş tarih işte budur.

Orta Çağ fuarlarıyla birlikte tarihsel miras yerlerinin esas unsurlarından olan ortaçağ temalı ziyafetler ortaya çıkmıştır. Özgün miras ortamı genellikle bu tecrübe açısından önemliyse de Londra’nın merkezinde geceleri festival benzeri ve özel olayların düzenlendiği ve bu amaçla inşa edilmiş binada bir Orta Çağ ziyafetleri verilmektedir. Ortaçağ ziyafetleri katılımcıları geçmişte olmayı bedensel bir fanteziye dökmeye teşvik eder. Katılımcılar kendilerini kostüm ve yemekler aracılığıyla fiziksel olarak muhataplarına ifade ederler. Böyle bir ziyafetin yeniden canlandırılmasının başlangıcı Tudor dönemine kadar gider fakat şunu de belirtmek gerekir ki bu yemekler bilhassa Orta Çağ ile ilişkilidir; popüler kültürde de bu dönemle ilişkilendirilen belli usüller vardır. Müşteriler, tarihsel olarak diğerlerinden başka bir tecrübenin peşindedir fakat bal likörü, bol miktarda fahişe, Orta Çağ ozanları, soytarılar, eski tip konuşmalar ve sırta vurulmuş av etleri gibi belli temalarla meşgul olurlar. Bu deneyim her yeri kuşatır ve her türlü duyuya hitap eder. Ayrıca iki katmanlıdır: empatik (fiziksel olarak geçmişe gideriz) ve geçici ama çok yoğun (antik atmosfer).

Geçmiş yemek, geçmiş kelimenin gerçek anlamıyla tüketmenin en yaygın yoludur. Çok-satan *Pleyn Delit*’in 1979’da yayımlanmasından bu yana, tarihî yemek kitapları yaygınlaşmıştır ve bilhassa tarihî yerlerdeki kitapçılarda bulunabilirler. Bu kitaplar; kullanıcının, Orta Çağ, Rönesans ve diğer tarih dönemlerindeki ev içi görevleri ifa etmesine imkân tanır. Bu tarz bir canlandırma, izleyiciyi veya kitabın okurunu tarihle fiziksel olarak bağ kurmaya davet eder: Hem bazı becerileri alarak hem de yemek yiyerek kurulacaktır bu bağ. *Shakespeare’s Kitchen: Renaissance Recipes for the Contemporary Cook* [Shakespeare’in Mutfak: Günümüz Aşçılarına Rönesans Tarifleri](2003) ve *English*

Heritage's Cooking Through the Ages [İngiliz Tarihsel Mirasının Çağlar Boyunca Pişirdiği Yemekler] (bu çağlar Viktoryen, Tudor, George Dönemi, Roma, Stuart, Karne Dönemi'dir) gibi kitaplar tarihî tariflerle birleştirir ve tarihsel olarak tüketirken tarih bilgisinin tüketimini teşvik eder. Tarihsellik; tanıdık fakat tuhaf bir şey yapmak üzere belirli yöntemlerin kullanılması eylemi olarak karşımıza çıkar. Tabii bu tuhaf ve tanıdık şeyin yenebilmesi ve tanıdık malzemelerden oluşması lazımdır. Bu kitaplar bilgi verme amacıyla yazılmıştır; çorbanın yaygınlığı gibi kilit terimleri tanıtır ve kaynaklarından alıntılar yapar.⁸⁶ Tarihselleştirilmiş mutfağı ve özgün yemek pişirme tekniklerini modern okura tanıtmakla uğraşırlar. Söz konusu kitaplardan şöyle yararlı ipuçları alabilirsiniz: "Bütün kepekli tahılların kabuğunu çıkarmaya ve dövmeye çalışmak yerine önceden hazırlanmış öğütülmüş veya kırık buğday kullanın." Her ne kadar *Pleyn Delit* ve bazı kitaplar tarihî bir kenara bırakıp özgün olmak gerektiğinin altını çizse de bu alandaki kitaplar tarihten süzülüp gelen bir diyetin modern versiyonunu hazırlamak için bu tarifleri verirler.⁸⁷ Aynı zamanda, kitaplar revizyoner bir tarihyazımının altını çizer ve kadınları esasında kıydan köşeden alıp tarihin ince detaylarıyla ilgilenmeye yönlendirir (mesela BL Harleian MSS 279 ve 4016 baskısı olan *Take a Thousand Eggs or More*'da görüldüğü gibi).⁸⁸ Bu kitaplar, şahane apartman dairelerinden ziyade ev içinde her gün yapılması gerekenin altını çizen tarihî bölgelerde yaşayan girişimlerin parçasıdır. Her ne kadar geleneksel olarak kadınlarla ilişkilendirilen birkaç düzenleme aracından biri ve kültürel yapıtların sergilenmesinin yolu olarak bu bölgeler popülerse de, "sık sık insanların nasıl yaşaması gerektiğine dair yanlış, temsil kabiliyetinden yoksun, idealize imajlar" olmakla eleştirilir.⁸⁹

Tarihten süzülen aşçılık fenomeni belgesellerle mezcedilir, bu da değişik bir kültürel-tarihsel uyum yaratır. *The Supersizers Eat* (BBC2, 2008-9) programında iki sunucu Orta Çağ'dan 1980'lere kadar çeşitli dönemlerin tarzında giyinip kuşanıp bir hafta boyunca yemek yediler. Bu türde şovların esas unsurlarından biri de sağlıktır. Sunucular her haftanın sonunda diyetlerin beden sağlıklarını nasıl etkilediği yönünde test ediliyordu. Bu da "tarihle şekillendirilmiş hayat"ın fiziksel etkisine ilgi duyulduğunu

gösterir. Benzer bir diğer sağlık dizisi Channel 4'daki *The Diets That Time Forgot* (2008) adlı programdır; gönüllü katılımcılardan belli kilo verme modellerine uygun yaşamalarını talep etmektedir.⁹⁰ Bu şovlar, geçmişin bedensel olarak yeniden canlandırmasını, çağdaş moment üzerinde muhtemel maddi ve fizyolojik etkiye sahip bir durum olarak kavramsallaştırır.

Fakat pek çok tarih-mutfağı belgeseli taklididir. Mesela televizyon şefi Hugh Fearnley-Whittingstall'un Channel 4 dizisi *Treats from the Edwardian Country House* (2003) o dönemde yapılan yemeklerin tarifi, temizlik, bahçe işleri ve güzellik ipuçlarıyla realite tarih programlarının arkadaşısıdır. Dizinin DVD'si izleyicinin, katılımcıların yaptığı gibi yemeklerden pay almasına izin verir; böylelikle tarihsel simge olarak konumları da tehlikeye girer, izleyici de bunların yerini değiştirir. Benzer diziler arasında *Carluccio and the Renaissance Cookbook* (BBC, 2007), *The Victorian Kitchen* (BBC, 1989) ve *Victorian Kitchen Garden*'ı (BBC, 1987) sayabiliriz. Bu ikinci seride sunum yapanlar dönem meyveleri ve sebzeleri yetiştirir ve pişirir. Bu yaşam tarzı gösterileri, üç yaşam tarzı programlamasını (yemek pişirme, bahçıvanlık ve tarih) bir araya getirerek tarihsel davranışların yeniden canlandırılması ve yeniden yaratılmasıyla birleştirir.⁹¹ Bu programlar empati ve anlayış üzerinedir; geçmişle duygusal ve bedensel bir bağ kurulumasını ve bedensel canlandırmayı teşvik ederler. PBS'nin *A Taste of History* (2008) iddiası "Amerika tarihini hayata geçirmek ve zamanda geri gittikçe bu tarihî daha da hareketli kılıp yedikleri yemekten ve hazırladıkları tariflerden ülkemizin kurucularını daha iyi tanımaya çalışmaktı"; program "evde yemek yapmaya ilham vereceği"nden emindi.⁹² Geçmiş, yemek üzerinde çalışarak yeniden canlandırılır ve amatör olanlar da tarih bağlamındaki bireyle hemhal olma, onu taklit etme yahut cisimleştirme yönünde teşvik edilir.

Tarih temelli beslenme giderek artmaktadır. Mesela, sanat-kârane yiyecek ve içecek hareketi geleneksel yöntemleri teşvik etmekte ve modernitenin endüstriyel gıda eleştirisine hak vermektedir. Tarihsel ürünleri kullanarak bu akıma katılmak bireyin davranış ve sindirim üzerinden kültürel sermaye edinmesini sağlar. Tıpkı müzik türlerinde yaygın görülen tarihle şekillen-

dirilmiş performans pratikleri (Yedinci Bölüm’de tartışılmıştır) gibi, bu da yemek yapmaya duygusal özgünlük bahşeder. Benzer şekilde dünyanın her yerindeki restoranlar da “bulunan” ve aranan yemeğe dönüş de dâhil olmak üzere “geleneksel” yöntemleri vurgulamaktadır. Bu yöntemler; geleneksel tarım yöntemlerinden tarihsel muhafaza ve pişirme biçimlerine kadar gider. “Ulusal” mutfak bir yerde, restoranda da tüketilse amatörler tarafından ev içinde de üretilse, hayal edilen ve arzulanan geçmişin bir şekilde metalaştırılmasıdır; ulusalcılığın tarihselleştirilmiş veçhesiyle ilişkili ve “geleneksel”dir.⁹³ “Özgün” yemek peşinden koşulan bir şeydir, “gerçek”tir ve modernitenin dehşetlerinden ayırdır. İtalya’da yemek, Almanya’da “özgün” ortamda içmek üzere seyahat eden katılımcılar gıda turizmine iyi örnektir.⁹⁴ Daha açık bir “tarihselleştirilmiş” gastronomik deneyim ise Londra’da 2011’de açılan *Heston Blumenthal’s Dinner*’dır. İngiliz Kütüphanesi’nden gelen İngiliz tariflerinden kaynağını alan bu restoran geçmiş yüzyıllardan yemekler sunmaktadır. Tarihselliği amacının parçasıdır; Blumenthal’e ün kazandıran bilimsel deneycilikle birleşmiştir. Bu tür el-yapımı yaklaşım, özgünlük nişanesi arayan büyük şirketler tarafından taklit edilmektedir. Bu yüzden de Guinness gibi dev içecek şirketleri son zamanlarda yeni(likçi) geleneksel butik bira çeşitlerinin reklamını yapmaya başladı. (2015) 1796’dan 1801’e uzanan içecekleri taklit etmek ve yeniden yaratmak üzere arşiv malzemesi okuyan bira yapımcılarını ifşa eden bir reklam yayınladılar.

Ev içinde tarihî-yeniden canlandırmaya dair bir diğer tuhaf örnek Channel 4’un realite şovu *Bringing Up Baby* (2007) adlı programdır. Bu şovda altı aile çocuklarına daha hayatlarının ilk üç ayında zamana uyarlanmış fakat tarihselleştirilmiş bebek bakımı teorilerini uygulamaktadır. Bu program, hayatın akışını değiştiren popüler “başarı” şovlarının harmanıdır. That’ll Teach ‘Em (channel 4, 2003-5) gibi çocukların 1950’lerin devlet eğitim kurallarına göre öğrenim gördüğü tarihsel programlar yahut çağdaş Brat Camp (Channel 4, 2005-6) ve Supernanny (Channel 4, 2003-) gibi çocuk bakımına müdahale programlarından türemiştir. Şovun açıklaması şudur: “Savaştan bu yana geçen her on yıl çocuk bakımı konusunda farklı ve özgün tavsiyelerle malul-

dur. Bir bebek ne zaman doğduğuna bağlı olarak tamamen farklı yetiştirilebilir.”⁹⁵ Frederic Truby King (1950’ler), Benjamin Spock (1960’lar) ve Jean Liedloff (1970’ler) pratiklerinden belli unsurları programa katmışlardır. Deney sürecince etkili tarih yöntemlerinden hangisinin en iyisi olduğunu bulmak üzere katılımcılar rekabet eder. Diğer realite tarih şovlarına çok benzer şekilde, uygulamalar metin temellidir, her aileye bir kılavuz verilir. İşlerin nasıl yürüdüğünü görmek için aileler sürekli CCTV ile izlenmektedir. Ebeveyn bilhassa çocuğu emzirirken kesinlikle yeniden canlandırmaya girer; bu durum çocuğun gelişen zihin ve bedenine faal şekilde kazınır. Şov, sosyo-kültürel ve tarihsel farkların temel tıp teorisinde gözlenebileceğini ve bu farkların deneyimlenmesinin ve yayınlanmasının temel bir gerçeği anlamamıza imkân tanıyabileceğini varsaymaktadır. Aileler, izleyicinin simgesidir; insanları eğitmek amacıyla tarihteki olayları yeniden canlandırırlar.

VII. GEÇMİŞTE OLMA PERFORMANSI, YENİDEN KAZANMA KÜLTÜRÜ VE KÜLTÜREL YENİDEN CANLANDIRMA

Sahne Tarih Draması

Geçmişle ilişkili özgünlük, otorite ve kimlik meseleleri sahnede tarihî bir oyun canlandırılırken beklenmedik şekillerde dikkatimizi celbeder. Bu tür bir performans katılıma teşvik etmektense izleyicinin tarihî “canlı” izlemesine imkân tanır ve tarih tecrübesinin her yerde cisimleşebilmesi üzerine düşünmesini sağlar. Fakat tiyatronun öyle bir doğası vardır ki tarihin sahnelenmesi insana sürekli olarak garip ve meydan okuyucu gelir. Tom Morton Smith’in *Oppenheimer*’ı (2014) yahut Peter Morgan’ın *Frost Nixon*’u (2006) gibi tarih olayları hakkında bir oyun ile herhangi bir Shakespeare oyununun Globe Theatre’de orijinal kostümlerle bilinçli olarak arkaik dönemi hatırlatacak şekilde yahut çağdaş önemine değinmek üzere ihtilafli bir oyunu çağrıştırmaya oynanması arasında fark var mıdır? Her bir olay performansı kavramsallaştırır ve “tarih” ve “tarihsel”in nasıl sunulabileceğine dair yolları dramatize eder. Globe’un belirli bir yerde eski tarz performans sunması varsayılan orijinal yapıyı yeniden cisimleştirir ve sahneye orijinal ve sahici bir onay kazandırır.⁹⁶ Bazı açılardan, oyun bir tür tarihsel mirastır; yaşayan tarihin uzatılmasıdır. Fakat onun hemen yanında turistleri çekme aracı olmasının üzerinde ve ötesinde kültürel bir değer de vardır.

Agatha Christie’nin *Moustrap*’i (St. Martin Tiyatrosu, 1952) gibi uzun bir ömür sürerek tarihî hâle gelmiş bir metne ne demeli? Schönberg ve Boubil’in *Sefiller*’i (dünya çapında, 1980-) tarihî bir müzikal hâline gelmiştir; halbuki Hugo’nun ünlü romanın

uyarlamasıdır. *Sefiller* geçmişî temsil eder, kostüm dramasıdır fakat aynı zamanda müzikalle söylenen ve böyle tanınan modern bir şarkıdır. Hugo'nun romanının modern versiyonu olduğundan dönem işi de değildir fakat yirmi yıldan fazla süredir sahnelendiği için kültürel bir makama erişmiştir. Bunun tam tersine, Lucy Prebble'nin multi-medya polemiği olan ve 2011 skandalı etrafında yaşanan olayları karmaşık şekilde anlatan *Enron'a* (2009) ne demeli? Nick Payne'nin *Constellations* (2012) adlı eseri çağdaş fizikçilerin teorize ettiği trilyonlarca evrendeki ilişkileri tasarlamıştır.

Dolayısıyla, Howard Brenton'un *Anne Boleyn'i* (2010) ve *55 Days* (2012) gibi "dümdüz" tarih dramaları geçmişî bugünde yorumlarken, diğer metinler deneyimin ve yaşamanın zamanını sorgular, kendi kimliklerini şimdide düşünecek izleyicilere meydan okurlar. Sahne draması geçmişin düşünülmesi ve zamanın sorgulanmasına fırsat verir; performansın kavramsal canlılığı işleri daha da karıştırır.

Dahası, yeniden canlandırmalar orijinal işlerle paralel de gidebilir, toplumsal hayatın nasıl değiştiğini de gösterebilir. Misal daha önce ihtilafli olan *Romans in Britain*'in 2006'da Sheffield'daki Crucible Theatre'da yeniden sahnelenmesinde gördüğümüz buydu.⁹⁷ Yeniden sahnelemenin önemi şu algıda yatar: Bu bazı açılardan asli bir olayın yeniden tahayyül edilmesi ve yeniden canlandırılmasıdır. Bu "yeni" versiyon bir şekilde o dönem ve bugün arasındaki farkla ilgili bir şeyler söyleyebilir. Yeniden canlandırma performansı, tarihî bir metni genellikle yalnızca geçmiş ve şimdi arasındaki ilişkiyle ilgili anlamlı bir şeyler söylemeye çabalamaktan ziyade jelatinle korunan bir zamanın parçası olarak sunabilir: Nitekim Noel Coward yahut Terence Rattigan'ın 1930'lardaki draması her sahnelediğinde böyle olmuştur. Fakat Carly Churchill'in *Light Shining on Buckinghamshire* (1976, 2014'te yeniden sahnelendi) gibi ağırbaşlı bir tarihyazımı metninin yeniden sahnelenmesi açıkça siyasi bir niteliği olan *Top Girls*'ün yeniden canlandırılmasından (1982, 2013'te canlandırıldı) çok daha farklı olabilir. Her iki oyun da tarihle ilgilidir fakat biri geçmişin çağdaş tahayyülde nasıl işlediğine ışık tutarken, öbürü çok aşikâr şekilde geçmişte kurulmuştur. İlkinde tarih sayfasın-

dan geçmiş ünlü kadınlar birlikte akşam yemeği yemek üzere toplanmıştır.

Yukarıda sorduğumuz sorular bize şunu teklif eder: Tıpkı roman, film ve diğer kurmaca işler gibi “tarih”in de sahnede ortaya serilmesi karmaşık bir iştir; izleyicinin birden fazla geçmişte olma haliyle bağ kurması da benzer şekilde sofistikedir. Sahne dramasının geçmişle ilişkisi her daim karmaşık olagelmıştır. Geçmişin, dramanın izin verdiği ölçüde belirli bir anlatı ve performans yapısı içerisinde temsili ve cisimleştirilmesi tarihin araştırılıp yeniden kavramsallaştırılmasına imkân verir. Çağdaş İngiliz draması tarihle uzlaşabilmek için epey zaman harcamıştır. Michael Frayn veya Tom Stoppard, tarihî güncel politika üzerine yorum yapma aracı olarak kullanmaktan yahut anlatıları belirli bir tarihsel kurulum içerisinde sunmaktan ziyade, daha soyut terimlerle kavramsallaştırmış, sadece altı çizilecek ve kenara ayırılacak bir diğer bilgi sistemi olarak görmüşlerdir. Yazarın, tarihî oyunlaştırırken verili düşünce yapılarını etkili şekilde sorgulayıp baltalayıp zora sokabileceğini göstermişlerdir. Bu sorgulama o eserin formunun ayrılmaz parçası olabilir, yazarın söylediği de sonuç olarak daha baltalayıcı olabilir. Dramanın esası anlık, umursamaz, kısa, muamma ve elle tutulamaz araçlara sahip olmasıdır ki tarihle ilişkili oyunlar daha geçici ve dolayısıyla mesele film yahut roman versiyonlarından bile daha zorlayıcı olabilmektedir. Rebecca Schneider’ın da işaret ettiği üzere “Sözceleme, telaffuz yahut söz eylem olarak, elbette canlı canlı gerçekleşir ve yalnızca geçmişe bağlılığı değil izleyiciye anlaşılabilirliği noktasından da algılanır.”⁹⁸

Ana-akım “ukala” İngiliz draması 2000’ler boyunca katı bir şey olarak tarih fikrine meydan okumak ve tarihin dönüştürülebilir bir şey olarak sorgulanmasına katkı sağlamaya uğraştı. Richard Palmer, oyun yazarlarının geçmişin “tarihsel”den yola çıktığını gösterme biçimlerine işaret etmiştir; drama, tarihî bir kavram olarak çarpıcı kılan oyunlara yasıdır.⁹⁹ Oyun yazarları büyük tarih anlatılarında çok daha hukuki detaylara da bakarlar; bunu Caryl Churchill’in feminist *Top Girls* uyarlamasından, Michael Fray ve Tom Stoppard gibi postmodernizm ve karar verilemezlikle daha zihinsel bir yerden uğraşan yazarlar da örnek-

lemiştir.¹⁰⁰ Alan Bennett'in *The History Boys*'u (2004) tarih tekniği, değer ve metodolojiyle ilgili birden fazla tartışmayı kapsar. Mesela, karşılaştırmalı olarak, Birleşik Krallık'ta Brian Friel, Frank McGuinness ve Sebastian Barry ile birlikte yoğun bir etkiye sahip modern İrlanda draması, geçmişin temsilinden günümüzdeki siyasi ve kültürel kimlikleri izah etmek için yararlanır.¹⁰¹

İngiliz dramatistleri daha önce kenara itilmiş tarihleri ve bunların çağdaş kimliklerle ilişkisini keşfetmiştir; tıpkı Mark Ravenhill'in *Mother Clap's Molly House* (2001)'unda olduğu gibi. Ravenhill'in oyunu 1726 yılındaki bir travesti geneleviyle 2002'deki bir çatı katı seks partisi arasında bölünür. Oyun, sınır ihlali ve sınırların keşfine odaklanmaktadır. Kronolojiyi bu şekilde bölmek yaygın bir yöntemdir. Churchill'in etkili oyununda tarihin farklı zamanlarından beş kadın bir akşam yemeği partisine iştirak ederler, yazarın bu kadınları kullanmasının sebebi Thatcher yönetiminde kadınların kariyerlerindeki yükselişi vurgulamaktır. Ravenhill de bugünün ilerleme olduğunu (belirsiz de olsa) göstermek kadar geçmişe dair verili fikirlerimiz üzerine düşünelim diye bu yönetime başvurur:

Tom: Hepsi de yıllarca evde hapis kalıp beni dinlerken babam: Sikik nonoşlar bunlar, bunlar sikik ibneler. Ben de şöyle düşündüm: Sen tarihsin, sen. Ben nonoşum ama sana demeyeceğim. Ah, hayır. Bir gün çekip gideceğim gidecek. Buzdolabının üzerine bir not bırakacağım: "Aileyi siksinler." Minik karısıyla minik koca ve onların minik çocukları. Tarih bu. Ama ben geleceğim. Gelecek işte bu. Ne istiyorsa onu yapan insanlar. Ne istiyorlarsa o olan insanlar. Peki neden...? Bunu neden yanlış göstermeye çalışıyorsunuz?¹⁰²

Tom, cinsellik peşindedir; çünkü ona göre cinsellik yeniliktir, eski ön yargıları süpürür. Her ne kadar oyun cinselliğin sürekli bir şey olduğunu, değişen ve dönüşenin cinselliğin tüketilme, paketlenme ve tecrübe edilme biçimleri (yalnızca) olduğunu öne sürse de bundan vazgeçmez: "Ahlak tarihe karıştı / kârdır artık üstün olan."¹⁰³ Bu oyun bedensel olanı tarihele sokar; cisimleştirme ve kimlikle ilgili çok dikkatli şekilde düşünmeye davet

eder.

Çağdaş İngiliz draması epeyce radikaldir. David Hare ve Harold Pinter'in çalışmaları çağdaş politika üzerine isabetli yorumlarda bulunur; Sarah Kane ve Mark Ravenhill'in yazdıkları tiyatroyu yeni bir şiddet biçimiyle tanıştırmıştır. 9-11 sonrası yaşanan küresel olaylara *Talking to Terrorists* (2005)'ten *Black Watch'a* (2006) pek çok farklı tepki verilmiştir.¹⁰⁴ Tarih, modern dramada genellikle kişilik üzerinden bir kavrayış geliştirmeye ya da felsefeye odaklanarak kullanılır. David Hare'in *Albert Speer'i* (2000) ve George Bernard Shaw'ın 2006'daki *St Joan'ının* yeniden canlandırılması buna örnektir. Felsefeye odaklı oyunların zorluğu bilgi sistemlerinin dramatize edilerek soruşturulmasında yatar. Tom Stoppard'ın zihni yoran oyunları *Arcadia* (1993), *The Invention of Love* (NT 1997), *The Coast of Utopia* üçlemesi (2002) ve *Rock and Roll* (2006) basit bağlam yahut anlatı içeriğinden ziyade bir varlık olarak tarihî soruşturur. Stoppard'ın 1809-12 ve 1989 arası değişen *Arcadia'daki* destek kullanımları dramanın kelimenin gerçek manasıyla tarihlerin üst üste binişini sunma kabiliyetini gösterir. Oyunda aksiyon aynı odada farklı zamanlardadır ve dolayısıyla bir dönemde kullanılan malzemeler bir diğerine bırakılır. Geçmiş/günümüz arasındaki dönüşüm/etkileşimin bu denli kolaylaşması performansın akışkanlığını gösterir ve dramanın kronolojiji bozma kabiliyetini de zarifçe ortaya serer.

Tarih, nesnellik, cisimleşme ve karar verilemezliğe ilişkin tartışmalara en fazla odaklanan oyun Michael Frayn'ın *Copenhagen* (1998) oyunudur.¹⁰⁵ Oyun, 1941'de Werner Heisenberg ve Niels Bohr adlı fizikçiler arasında Kopenhag'da Bohr'un evinde gerçekleşen ihtilafli toplantıyı anlatır.¹⁰⁶ Ve kullandığı hassas malzeme ile Frayn'ın Heisenberg karakterinden ötürü pek çok tartışmaya sebep olmuştur.¹⁰⁷ Steven Barfield, Frayn'ın onun oyununun tarihsel geçerliliğiyle ilgili endişelerini yazdığı çeşitli notlar ve eklerde dramanın konusuna dair bir kaygıyı ortaya koyduğunu iddia eder. Esasında, diye devam eder Barfield, ihtilafı kıskırtan kısmen de Frayn'ın oyunu "doğru olması gereken bir tarih formu olarak" algılamasını sağlayan bu eklerdir.¹⁰⁸ Eğer Frayn yalnızca kendi oyununu sunmuş olsaydı, iddialara göre, herhangi bir tartışma da çıkmazdı. Bir tür "tarihsel" müda-

hale yaptığını varsaydığı noktada çalışması sorgulamaya açılır; çalışmaya meydan okunur. Elbette Frayn'ın kendi sunumunun gerçekliğiyle ilgili endişesi -oyunun en yeni baskılarında notlar 54 sayfaya kadar uzuyor- motivasyon kazandırmak, bireylerle ilgili iddialarda bulunmak ve muhtemelen tarih kaydını tahrif etmekle ilgili aslı bir rahatsızlığı da ortaya koymaktadır. Fakat aynı zamanda Frayn'nın durumun zorluklarına dair üst-metinsel tartışmaları oyunun merkezindeki ikircikliliğe ve tarihin belirsizliğiyle ilgili endişelere eklenmiştir. Mektup, röportaj, kayda alınmış muhabbet, anı ve otobiyografiler gibi kanıtlara rağmen buluşmanın amacı ve katılımcıların motivasyonları (bilhassa Heisenberg'in) hâlâ tartışmalıdır. Bu tartışmaların fiziksel dışavurumu, dramaturji üzerinden ifadesi, izleyiciyi tarihte bedenle ilgili düşünmeye ve geçmişin ne şekillerde hatırlanıp yeniden çalışıldığını ve performans aracılığıyla yeniden canlandırıldığını düşünmeye zorlar.

Oyun; bilim ve sorumluluk, ahlakilik ve tarihin bilinmezliğiyle ilgilidir. *Copenhagen* buluşma olayları ve buluşmanın anlamına dair birden fazla ihtimal sunar. Karakterler kendi arzu ve motivasyonlarını dikkatle gözden geçirir; geleceklerindeki olaylara ve eylemlerinin gelecekteki yorumlarına atıfta bulunurlar. Biri ötekinin etrafında seyahat eder, çeşitli takımyıldızlar oluştururlar; fiziksel bedenleri arasındaki ilişkiler bir yabancıya tıpkı parçacıkların hareketleri kadar gizemli gelir. *Anlamaya* yönelik bu kronolojik öz-bilinç ve adli çaba tarihî dramayı aktörün bedeni aracılığıyla yürütülen bir tartışmayı ön plana alan tür olarak resmeder. Heisenberg'in belirsizlik kavramı – bir olgunun yalnızca öteki varlıklar üzerindeki etkilerinden anlaşılabilceği ve bu olguyu gözlemleyerek etkileyip değiştirebileceğimiz fikri- tarih oyunu içinde zarif bir motiftir. Bohr bunu şöyle anlatır:

Burada, Kopenhag'da yirmilerin ortasındaki şu üç yılda kesinkes belirlenebilir nesnel bir evren olmadığını keşfettik. Evren yalnızca yaklaşımlar dizisi olarak varolur. Yalnızca kendi sınırlarımız içerisinde onunla olan ilişkimizle belirlenir. Yalnızca insanın kafasının içine yerleşen kavrayış aracılığıyla.¹⁰⁹

Birden fazla sonuca gebe olan Kopenhag buluşması pek çok şeyi etkiledi fakat kimse ne olduğuyla ilgili (oyunda Bohr hangi ayda olduğunu bile hatırlamıyor), ne kadar önemli olduğuyla ilgili, neden yaşandığıyla ilgili ve orada kim olduğuyla ilgili muhtabakata varamıyor. Buluşmanın gerçekleri yeniden inşa edilebilir fakat motivasyon tıpkı Heisenberg'in hızla fırlayan elektronu gibi yalnızca varsayılabilir ve tahmin edilebilir; hiçbir zaman kendisinin doğası gibi görülmez veya anlaşılmaz. Geçmişin fizikselliği – aktörler, moleküller- izleyici tarafından izlenebilir (izlerken onları değiştirebilir de) fakat asla tam olarak anlaşılmaz.

Nihayetinde oyun, bilinemezliği dramaya kurban eder ve Heisenberg'in "blöf yaptığını" Bohr'un da ona yardım ettiğini ortaya koyar ki bu buluşma aslında bir buluşmamadır; zira Bohr Heisenberg'i dosdoğru nükleer bomba yapmaya yollayacağını bildiği için soru sormadan önce sonlandırmıştı. Eğer Heisenberg'in silah yapmak için gereken uranyum miktarına ilişkin basit bir hesaplama yapıp yapmadığını sorsaydı (oyunda sorar) "aniden çok farklı ve berbat yeni dünyalar oluşmaya başlayacaktı." Bunu Heisenberg'i hesap yapmaya zorlayacak bir fikir olarak sunsaydı görecekti ki tonlara gerek olduğunu varsayması yanlıştı.¹¹⁰ Bu dramatik aporia – buluşmaya dair çeşitli olay ve motivasyonların etrafında dönen sürekli muhabbetlerin ardından, bunun esas noktası sorudan ve söylenmemiş bir şeyden yoksun olmaktır- Bohr'dan bir dahi Heisenberg'den faüllü bir kahraman yaratır. Bu oyunda sahnelenen belirsizlik bütün bir tarihsel performans ve kültürel üretim sorunsalına dair zarif bir metafordur. Temeldeki bilgi ve geçmişin deneyimi bir şekilde bugünü gözlemlemekten geçer ve etkilenir. Sahnedeki bedenin fizikselliği ve geçmiş olayların canlandırılması seyircinin öneminin anlaşılmasına ve bugünün yorumlanmasına yol açar.

Müzik, Performans ve Yeniden Yapımlar

Bu bölüm önceki bölümlerde bahsettiğimiz fikirleri geliştirip farklı kültürel bağlamda oluşan benzer fenomenleri (yeniden canlandırma, sahneleme ve yeniden cisimleşme) analiz etmektedir.¹¹¹ Müzik tarihçiliği yüzyıllardır mevzulardan bir mevzuyken,

enstrümanların kullanımı ve tarih bilincine sahip performans en azından akademi ve kamuya açık forumları şekillendirdiği ölçüde nispeten yeni bir fenomendir.¹¹² Tarih bilincine sahip performans erken dönemdeki düzeltici müzikal uyanmanın pratikleriyle bağlantılıdır; bu uyanış çoğu modern klasik müzik performansının katılığı ve formalitesini baltalar, sözlü ve halk geleneklerine yaslanır. Tarih bilincine sahip performans da kendi içinde akademik bestecinin asli önemini reddetme yönünde hareket eder, performans ve deneyim üzerinden işler ve ana-akım müzikolojiyle çelişir. Böyle bir pratik, özgün enstrümanlara ve performans tarzına dönüşün kontrastı artırıp tonal düzgünlükle şeffaflığa ağırlık verebileceğini ileri sürer. John Butt'un da öne sürdüğü üzere tarih bilincine sahip performans belli açılardan zaman içinde değişebilen ve değişen bir yapıttan ziyade özgün performans aracılığıyla yaklaşılabilecek aşkın bir metin ortaya koyar; buna bazen Werktreue denir.¹¹³ Bu tarz malzemeleri kullanarak kültür ürünü ve deneyimini araştırma ve performansı birleştirmek suretiyle yeniden canlandırır. Müzik, maddi bir olgu olduğu kadar geçicidir ve tarih bilincine sahip performansla dair varsayımlar sık sık kulağın kendisinin tarihsiz olduğunu öne sürer fakat bu açıkça böyle değildir. Yeniden canlandırma paradoksu üç katmanlıdır: Performansçı-performans-izleyici üçlüsü özgün değildir fakat bir noktada tarihselliğe susar yahut onu arzularlar. Burada kelimenin gerçek anlamıyla bir tüketim vardır; uyarana karşılık veren duyu vardır, bedensel bir tarihselliktir bu. Burada birden fazla şey -maddi nesne, geçici ses, tekniğe yönelik araştırma ve dinleyicinin bekletisi- iletilmektedir. Böyle bir performans dinlemek aynı zamanda "eskidir"; zira "özgün" bir deneyimdir ve aşıkarcı biçimde "şimdi" dedir.

Tarih bilinçli performans turist deneyiminin kilit parçası hâline gelmiştir, tıpkı, mesela, kilise gibi yerlerdeki performanslarda görülebileceği üzere. Daha özgün deneyime yönelik bu yeniden inşacı dürtü aynı zamanda Shakespeare'ın Globe ve Londra Bankside'daki the Sam Wannamaker Playhouse'ın yeniden yapılmasında açıkça görülür. Globe, 1993 ve 1997 arasında Thames'in üzerindeki orijinal tiyatro alanında (sadece 225 metre ötede) inşa edilmiştir ve 30 milyon sterlin tutmuştur. Bu alanda bir

tiyatro, eğitim külliyesi ve sergi salonu vardır. Dolayısıyla aynı anda hem turistleri çeken bir yer hem tarihî alan hem kültürel mahfil hem de eğitim kurumudur.¹¹⁴ Globe Tiyatrosu, aynı yerde inşa edilmekte birlikte -bu yine lokasyonun gayesinin çarpıtıldığını gösterir- aynı tarzda da inşa edilmiştir; sazdan yapılmış açık bir çatısı vardır ve içindeki oditoryum taklidin aslını en fazla yaşatabildiği yerdir.¹¹⁵ Wannamaker Playhouse (2014'te tamamlandı) kompleksin parçasıdır ve orijinal Blackfriar Tiyatrosu'nun içinin taklididir. Elektrikle değil yüzlerce mumla aydınlatılır.

İzleyiciler bu iki mahalde başka hiçbir tiyatro türünde muhtemelen yapamayacakları şekilde bu oyunları "deneyimler" (Londra'nın West End ve New York'un Broadway'in çoğu 1800'lerden bu yana gelen tiyatro binalarıyla doluysa da). Globe'da etrafı çevreleyen şeylerin özgünlüğü bir yandan turistlere ve tiyatroya gelenlere oyunu süssüz şekilde algılama ve Shakespeare'ın kendi oyununa yakın bir oyun izlenildiği hissini verirken, öte yandan uzmanların ve aktörlerin sahneleme dinamiklerini anlamalarına yardımcı olur.¹¹⁶ Elbette bu "tek bir çağa değil bütün zamanlara ait" düsturuyla yol alan Shakespeareciliğin yararıdır zira Graham Holderness'in işaret ettiği üzere Shakespeare her şeyin ötesinde bir turist-çeker odağı hâline gelmiştir: "[Stradford] Shakespeare mitinin ruhani kalbidir, Shakespeareciliğin kurumları ve çakma tapınmalar bu miti yerinde tutan yapılardır."¹¹⁷ Shakespeare miti Globe'un ulusal hazine açısından değerli bir anıt olarak inşa edilmesini istemiştir; burası oyun yazarının güya hâlâ yaşayan işlerinin müzesidir sonuçta.¹¹⁸ Aslının yerine geçen bu deneyimde performanstaki beden yine de merkezîdir. Globe, kendi namına bir tiyatro halini almıştır ve Shakespeare'e ek olarak yeni oyunları da sahneler. Mesela; 2012'de Howard Brenton'ın *Anne Boleyn*'in ilk temsilini yapmıştır; sonrasında bu oyun tuhaf bir melezleşmeye maruz kalmıştır. Esasında arkaik bir sahnede icra edilmek üzere yazılmış, modern bir tarihî oyundur. Globe'daki oyunlar tarih bilincine sahip performanslarla aynı şekilde yürütülen yeniden canlandırmalardır fakat dinamikleri karmaşık ve zorlayıcıdır.

Globe'un Tate Modern sanat müzesine yakın konumu anıtların günümüzdeki yeniden kazanılmasının ve kültürel deneyim

ve tarihsellik ile ilgili aynı anda vuku bulan esnekliğin örneğidir. Globe, Tudor'un sahtesidir; kelimenin epeyce gerçek anlamıyla eski bir tarzı taklit etmeye çalışır. Tate ise yeniden kullanıma sokulmuş bir güç istasyonunda bulunan modern bir sergi alanıdır. Tate'in binası daha sahibidir fakat bir türlü doğru şekilde kullanılamamaktadır; Globe gerçek değildir fakat belirli bir amaca binaen inşa edilmiştir. Turistlerin ve izleyicinin iki hâl arasında mutlulukla gidip gelmesi kültürel yapıtlar ve bunların barındırılmasıyla kurulan bağın sofistikasyonunu açığa serer. Tate'in (2016'da açılan) yeni kanadı eski binaya eklenmiş aşırı modern bir uzantıdır; mimari kayıtlar ve ziyaretçinin tarih deneyimi arasındaki geçişi sağlar. Globe'u ziyaret etmek turistlere lokasyon ve mimarisinden ötürü eşsiz bir anlam atfedilen bir "kültürel metaya" ulaşma fırsatı verir.¹¹⁹ Oyunlara katılım aynı anda o alana özel kültür metasının hayatta kalmasını fakat aynı zamanda daha karmaşık, müze tiyatrosu ve canlandırmaya yakın bir şeyin performe edilmesini sağlar. Performe edilen ve canlandırılan geçmişle kurulan bedensel bir bağ kurulur.

Popüler müzikte de bunun fetişist muadili vardır: Hatırlanmaya değer şeyler satılır, ikonik enstrümanlar yeniden kullanılır; fakat bu tarz müziği geliştirme ve değiştirmek üzere girilen geri kazanma pratiği muadilini kilit önemdeki motiflerin pastiş ve somut anlamda yeniden kullanımında bulur; bunu da ya pratiği gölgelemek, çeşitli versiyonların üstünü kapatmak, sesleri yeniden kullanmak veya örneklemek aracılığıyla yapar. Retro-müzik tarzı kendi atalarını bugüne aktarmakla suçlanan pek çok müzik grubuyla birlikte yaygındır. Mesela; pek çok yeni rock müzik hareketi belli bir müzikal momente çok şey borçludur ve bu da intihalden ötürü açılan pek çok davaya hizmet etmeye sebebiyet vermiştir. Popüler müziğe dair avangard hareketler genellikle (punk gibi) yeniden yatırım ve devrim niteliğindedir fakat pek çoğu mevcut geleneklerden epeyce yararlanmaktadır (disco müziği house müzikle harmanlanır, blues soul ile). Müzik türü ve gelişimi ciddi ölçüde gelenek ve ilerlemeye, yeninin içindeki eskinin tanınmasına bağlıdır. Popüler müziğin üretme kabiliyetine dair algı Katrina Kasırgası (2005) gibi bir felaketten sonra New Orleans'ın canlı müzik sahnesinde zorlu yeniden doğumuna

odaklanan tarih dizisi *Treme'* de kristalleşir. (HBO, 2010-13) Fakat aynı zamanda müziğin gerçek bir bilgi olmaksızın kendini inşa edebileceğine dair bir algı da vardır; James Murphy'nin yazdığı üzere müzik grupları "hatırlanmayan 80'lerden ödünç alınmış bir nostaljiyle" uğraşıp durmaktadır.¹²⁰

Örnekleme 1980'lerin ilk dönemlerinde Afrika Bambaataa ve DJ Kool Herc tarafından öncü kullanımından beri tedavülde. Bu, bir MC'nin üzerine rap yapabilmesi için ikinci ve dördüncü vuruşta ritmik vurgu [backbeat] yaratmanın bir yoludur; bu tarz dışavurumlarda yeni bir şey yapmak üzere kullanılır. Örnekleme, kilit önemdeki bir yeni teknolojiye -mesela birleştirici veya bilgisayara- yeniyi yaratmak için eskiyi kullanmak üzere başvurduğu ölçüde cüretkar bir şekilde moderndir; tabii işin içinde tanınma olduğunu unutmayalım. 1980'lerin başındaki köklerinden bu yana *DJ Shadow* (Entroducing, 1996) *Girl Talk* (Night Ripper, 2008), *M/A/R/R/S* (Pump Up the Volume, 1987), *the Beastie Boys* (Paul's Boutique, 1989) ve *Go! Team* (Thunder! Lightning! Strike! 2004) gibi hiphop sanatçıları yeni bir müzik üretmek üzere birleştirilmiş örneklerden müteşekkil albümler ve şarkılar yapmıştır. Yapımcı Dangermouse Beatles'ın *The White Album'*ünü ve Jay-Z'nin *The Black Album'*ünü tamamen yeni bir *Grey Album* (2004) yaratmak üzere harmanladı. Örnekleme, kolajlama ve kesme hiphop gibi bir müzik türünün temel parçasıdır (WhoSampled.com arşivi 20.000 üzerinde örneği kendi koleksiyonu içinde listeler).¹²¹ Bu bir yama işi yahut özgün olmayan bir kolaj; mevcut kültürün sayısız dokusundan bir şey inşa edilmesidir. Fakat tarihsel metin aynı zamanda daha önce görülmemiş, eskiyi taklit eden bir yapıttansa yeni bir şeyin parçası olmak üzere saptırılır. Örnekleme kısmen yeniden canlandırma, kısmen de "yeni"yi yaratmak için eskiyi geri kazanmaya giden performanstır; bu da onu yeniden örgütlenen yeni bir harmandan açıkça farklı bir şey olarak sunar. Cover dediğimiz türe benzerdir fakat tabii ön plana alınan geri kazanılmış bir şey olarak statüsü ortadan kalkmıştır.

Cover parçaların, orijinallerinden yararlandığı ve tarih yaptığını kendine döndürdüğü açıktır. Cover, popüler müziğin asli ilkesidir; şarkıcılarının caz standartlarını ve Büyük Amerikan

Folk Müzik Kitabı'nı eski hâline döndürmekten karaokeye katılmaya kadar böyledir bu. Televizyondaki realite yetenek şovlarının mesela X-Factor ya da American Pop Idol'ün kazananları genellikle önce coverları yayınlarlar çünkü tanınabilirlik ve hızlı nostaljik değerlerine bağlı olarak açık ve net bir niş pazarları vardır. "Yeni" versiyonlar meşruiyetlerini tanınma ve yenilenmeden devşirirler fakat sık sık yalnızca geçmişin temalarını geri kazanıp yüzey değerine ve biraz başka şeylere de sahip nostaljik metaya çevirirler. Fakat cover parçalar yeninin içindeki eskiyi sahneye koyar; moderniteyi yorumlar, dolaysız ve yenilikçi bir şey yapmak için eskiyi de birleşime katmanın değerini gösterir. Daha açık bir yeniden işleme ve taklit de müzik grubundan başkasına yar olmayan alt-grup tarafından performe edilir. Bu tarz müzik grupları çok büyük bir endüstri oluşturmaktadır, yaklaşık yirmi yıldır da popülerlikleri artıp durmaktadır. Artık kendi festivallerini sahnelemekte ve büyük bir canlı izleyici kitlesine çalmaktadırlar. Bu müzik grupları, olayları ve kültürel metinleri kasten "yanlış" canlandırma talebi koyarlar ortaya ve bu da bir nostalji isteğiyle yapılır aslında.¹²² Bize geçmişin performansını bir meta olarak, tarihî şeyin taklidini kâr edebilecek bir biçim olarak gösterirler. Müzik grupları müziği ve kendi seçtikleri atalarının görünümünü sadakatle kopyalarlar. Allan Moore'un iddia ettiği üzere müzikte "özgünlük" mefhumu en iyi ihtimalle tartışmalıdır.¹²³ Bu grupların ve cover gruplarının arasındaki ayrım şudur: Daha büyük gruba hayranlık duyan küçük gruplar [tribute] bir şekilde daha somut, daha özgün bir yeniden yaratım sunmaktadır.¹²⁴ Bu grupların tarih bilinciyle dolu performansla daha fazla ortak noktası vardır, zira onlar da şarkıları orijinal hallerine ve performanslarına mümkün olduğunca sadık kalarak yeniden canlandırır ve böylelikle bu eserleri yaşatırlar. Aynı zamanda icracıları da onlar gibi giyinerek ya da belli şekilde davranarak taklit ederler. Şu durumda tarih bilinciyle dolu unsur bağlamsaldır; antik enstrümanların kullanımından ziyade kostüm ve tutumla ilgilidir, tekniktir. Tabii gruplar şarkıları yorumlarken yenilik yapmadığı sürece (ki bu zaten yaptıkları şeyin anlamsızlaşması demek olacaktır). Complete Beatles'ın iddia ettiği üzere "performans tamamen canlıdır: kasıtlı altyapı hataları ya da ıvır zıvır ol-

maz, yalnızca atmosferi ve ilk yıllardaki heyecanı yakalayan tam manasıyla özgün bir sestir!”¹²⁵ Burada tecrübe hem performans- ta hem de “özgün ses”tedir; tarih bilincine sahip performans ve geçici “canlılığın” kombinasyonu söz konusudur. Gruplar kendilerini “hayran grubu” şeklindeki asıl görünümlelerinden soyutlamış ve kendi hesaplarına iş gören varlıklar halini almışlardır. Pek çokları orijinal gruplar tarafından resmen onaylandıklarını iddia ederler. Oasis’in hayran grubu No Way Sis, Top 20 teklisi çıkarıp asıl grubunu konseri iptal ettiğini duyunca Paris’te “gerçek” grubu temsil etmişlerdi.¹²⁶ ABBA’nın hayran grubu Björn Again 1988’de kuruldu ve şimdi dünyayı turlayan birçok grupta bayilik akdi var. Aynı zamanda çok çeşitli hit şarkıları da var. Burada hayran grup “gerçek” olanı temsil eder hâle geldi; gerçek müzisyenler durumla nispeten ilgisiz ve bu zaten özgün şekilde icra edilen ve bu yüzden de önem taşıyan bir ürün. Bu gruplar yeniden icra faaliyetinde ve aslı ile kopyası arasındaki fark dinleyici açısından önemli değil. Yeniden canlandırma içerikten (şarkı) ve *bizatihi performanstan* özgünlük devşiriyor.

Hayran grupları, yeni bir kültürel geri kazanma fenomeninin küresel başarı elde etmiş nostaljik müzikallerle birleştiği yerde kesişebilirler; mesela erken dönemden bir örnek olan *Buddy* (Buddy Holly’nin şarkılarını temel alır- 1995-) yahut *Viva Forever!* (Spice Girls, 2012), *Beautiful* (Carole King, 2014) ve *Jersey Boys* (2005- 2014’te filme çekilmiştir). Bütün bu şovlar artık birbirine zımbalanmış tiyatrolardır (birlikte turne yaparlar) ve “geleneksel” müzikallerin yerini almaktadırlar.¹²⁷ Orijinal “revü”lerden türetilmiş ve ayrıca nostalji şovları sahnelemeye sık sık bir anlatı hattı eklese de, “müzik kutusu” müzikallerine de gerekli terimleri kazandırmıştır.¹²⁸ Eski şarkıları yeni hikâye çizgisinde yeniden ambalajlarken fenomenal açıdan başarılıdırlar. *Mamma Mia!* dünya turnesine çıkmış ve 1 milyar dolar hasılat yapıp filme çekilirken milyonlarca insan tarafından da görülmüştür; *We Will Rock You* (Queen, 2002) aynı tiyatrodaki yıllarca gösterilmiş ve dünyaya açılmıştır. Bu müzikallerin baktığı ilk metin *Greatest!*’dir (1972; film 1978). Bu metin, 1950’ler nostaljisini aktarmak için üretilen bir pastıştır. Müzikaller nostalji araçlarıdır; arzu edilen müzikal metinlerin canlı olarak ortaya konulduğu ve tek

ve mahrem alanda dinlenmekten ziyade kamusal ortamda bağ kurulan “olay”lardır. Benzer bir fenomen bir grup tarafından çıkarıcı bir albümü bütünlüğü içinde canlı çalmak ve turneye çıkmaktır ki bunun içinde Love’ın *Forever Changes*’ı, Zombies’in *Odessey and Oracle*’ı ve Brian Wilson’un *Smile*’ı vardır. Rufus Wainwright, her ne kadar bu performansının uzantı değil de övgü olduğunu vurgulayacak kadar dikkatli davrandıysa da, bu fenomeni 2007’de Judy Garland’ın 1961 tarihli *Judy at Carneige Hall*’unu bütünlük içinde çaldığında mahvetmişti (uzantı da bir performans ve taklit fenomenidir).

Bu geri dönüştürme ve yeniden yapma dürtüsü kültürel biçimlerin hepsinde yaygındır. Geçtiğimiz on yılda, yeniden yapım açık ve net bir film türü hâline gelmiştir; yönetmenler filmleri yeniden çekmeye başlamışlardır; sanat filmi *Sapık*’tan (Hitchcock, 1960; Gus van Sant, 1998) *The Texas Chainsaw Massacre* gibi korku filmlerine kadar (Tobe Hooper, 1974; Marcus Nispel, 2003) uzanıp giden bir yelpazedir bu. Korku filminin yeniden yapımı hem diğer kültürlerden film almak (Halka, Gore Verbinski, 2002, Koji Suzuki’nin 1998’deki filminin yeniden yapımı; Oldboy, Spike Lee, 2013, Park Chan-wook’un 2003 yapımı Oldboy’undan) hem de “klasik” filmleri güncellemek anlamında (The Thing, Matthijs van Heijningen, 2011, John Carpenter’ın 1982 tarihli The Thing filminin yeniden yapımı) yaygın bir kültürel fenomendir. Süper kahraman fimleri ve James Bond gibi diğer markalar “yeniden yüklenmiş” ve kökenlerindeki efsaneler de yeniden incelenmiştir. Buna iyi bir örnek de diğerinin yerine geçen ve asıl karakteri yeniden işleyen Örümcek Adam filmleridir.

Bütün bunlardan anlayacağımız üzere, yeniden canlandırma ve geçmiş üzerine yeniden çalışmak çağdaş toplumu nasıl anlayacağımızı gösteren anahtarlardır. Dünyadaki en büyük internet sitelerinden biri YouTube ilk çıktığında insanlar klasik müzik video ve filmlerini kendi başlarına icra edip burada paylaşıyordu.¹²⁹ Önce “çalarak” sonra paylaşarak kültürel hegemonyanın altını oyan ilk Youtube kullanıcıları “kendin-üret-kendin-tüket” içeriğine arzu, çağdaş hayatımıza nüfuz eden yeniden canlandırma ve işleme faaliyetlerine ilgi duyduklarını göstermişlerdir. Dönüp duran Vine videoları ve korsan faaliyet yürüten mem-

ler çağdaş dijital kültüre duyulan benzer bir arzuyu tasvir eder. Frederic Jameson, postmodernizmin sarsılmaz yüzeyselliğine bu pastiş yönteminin yani sanat ölmüş temaları yeniden işlemenin katkı sağladığını ileri sürer fakat kendisi şöyleştirilmiş kültürel hegemonya çalışmaktadır. Youtube modelleri ana-akıma meydan okuyor ve uyumsuz sesler çıkarıyor olabilir fakat yeniden işlenen ölmüş temalar da kültürü parçalar ve de Certau'nun öne sürebileceği üzere tarihseli ve kültürel günlük hayatın parçası (alışılabilir) ve böylece direnilebilir kılmaya zorlayan stratejiler oluştururlar. Eğer kültür ve tarih birbirine uzak değil de yakınlaştırılabilir olgularsa ve boşlukları gösterebiliyorlarsa, o zaman güç bir şekilde kullanıcıya döndürülür. Elbette kültür ürünlerinin yeniden canlandırılması, bir sonraki kısımda ortaya konulacağı gibi, hegemonyalara meydan okumak için gereken siyasi alanı da temin edebilir.

Yeniden Canlandırma ve Performans Sanatı

Enstalasyon ve video sanatçıları, toplumsal etkileşimi incelemek ve postmodernin dolayımından geçmiş toplum üzerine düşünmek üzere tarihsel momentlerin yeniden canlandırılmasıyla gitgide daha fazla ilgilenmektedir. Görsel sanatçıların yeniden canlandırma mefhumuyla ilgilendiği gerçeği bize bunun bir kavram olarak çağdaş tahayyüle gitgide daha fazla nüfuz ettiğini gösterir. Fiziksel yeniden canlandırmaya duyulan ilgi sanatçıların belgesel ilgisiyle birleşir ve böylelikle etik, tarih, kimlik ve otoreiteye dair sorular ortaya konur. Bedensel yeniden canlandırma görsel sanatta kurumsallaştırılmaktadır. Londra'daki Çağdaş Sanat Enstitüsü birtakım sanatsal yeniden canlandırmaları sahneye koymuştur ki bunlar arasında Iain Forsyth ve Jane Pollard'ın çalışmasıyla 2007'de Jo Mitchell'in ünlü 1984 tarihli *Einstürzende Neubauten* oyunu da vardır (grup, zemini delmeye çabalamıştır). Tate Modern ve Hayward Galerisi gibi diğer galerilerde de performanslar sergilenir olmuştur; bu esnada sanat deneyimini kapsayıcı ve tarihsel kılmak üzere yeniden canlandırma ve koreografi de dâhil olmak üzere sanatçıların retrospektif sergileri de programlara sokulmuştur. 2010'da MOMA New York'da yer alan ret-

rospektif Marina Abramoviç sergisi onun bazı ünlü parçalarının “yeniden performe edilmesi”ni de kapsıyordu. Abramoviç muhtemelen kendi çalışması *Seven Easy Pieces* (Guggenheim, 2005) ile birlikte meşhur yeniden performans hareketini başlattı ve bu performans içinde yedi günden fazla sürede kendi performans sanatçısı akranlarının beş çalışmasını yeniden canlandırıp eski çalışmalarından ikisini de buna ekledi.¹³⁰ Bu olay performansları, sanat hafıza ve “canlı” deneyimi arşivlemenin doğasını sorgular. İzleyiciyi, sanatsal ifadenin doğasını ve yaşanan deneyimin geçici kalitesini sorgulamaya zorlar. Dolayısıyla bu sanatsal canlandırmaların daha genel anlamda yeniden canlandırmayla ve bugünde yaşadığımız geçmiş tecrübesiyle ilgili söyleyecek esaslı şeyleri vardır.¹³¹

Tarihteki olayları yeniden icra etmek Pollard ve Forsyth’nin on yıldır yapageldiği bir şeydir; bu çalışmalar performans fetişizmi ve mimesis üzerine olmakla beraber sanatçıyı taklitçiye çevirir. Bu serideki işler *The Smiths is Dead* (1997), *Rock n Roll Suicide* (1998) ve *File Under Sacred Music* (2006) önemli müzikal performansların yeniden canlandırılmasıdır; Smiths’in son konserini, David Bowie’nin kendi Ziggy Stardust personasını öldürmesi, Napa Mental Enstitüsü’nde the Cramps’ın canlı performansı hep duruma uygun örneklerdir.¹³² Bu işler tarihsel olayları yeniden kavramsallaştırılacak ve işlenecek kültürel hazır giyimler olarak görür (aynı zamanda Bruce Nauman gibi sanatçıların çalışmalarını da benzer şekilde yeniden incelerler). Bu yeniden canlandırılan sekanslar popüler tahayyülde zaten fetişleştirilmiş olayları hatırlatır. Diğer kavramsal sanatçılar da yeniden canlandırmaya çeşitli açılardan yaklaşırlar. Sharon Hayes’in Symbionese Liberation Army (SLA) Screeds #13, 16, 20&29 adlı çalışması Patty Hearst’in ses iletimlerinin Nisan 1974’teki yeniden icrasıdır ve ikonun bir şekilde kişileştirilmesini ve sanatçının Cindy Sherman ile aynı kanalda bukelamun/özne olarak mevcudiyetini yansıtır.¹³³ Rod Dickinson, FBI’ın “Psychronic Warfare”ni yeniden yarattı; bunu da devlet kontrolünün zalimliği üzerine düşünmekle birlikte baştaki vahşi olayı da yeniden değerlendirmek üzere yaptı (aşağıda Jeremy Deller’in da ayrıca incelediği gibi her ikisi de şiddet eylemlerinin tarihsel anlatıya nasıl sızdırılabileceğini dü-

şünür). Dickinson da motivasyon ve kalabalığın dinamiklerini incelemek üzere diğer travmatik sahneleri yeniden canlandırmıştır ki buna Milgram'ın itaat deneyi ve Jonestown katliamı dahildir.¹³⁴ Sanatın şöyle lafları kullanması ve sorgulaması gerektiğini öne sürer: "Popüler kültür suçların TV'de yeniden inşa edilmesi gibi yeniden canlandırma formlarına yatırım yapar, zira bu bize artık tanıdık gelen ve anladığımız bir kültürel konvansiyondur."¹³⁵ Bu temel iddia izleyicinin ince düşündüğünü ve yeniden canlandırmayı zekice kavramsallaştırma kabiliyetini öne sürer; dolayısıyla çağdaş kültürde "performans" mefhumlarının sağlam alt-metni vardır.

Sanatsal yeniden canlandırmanın aşikar şekilde politize edilmiş biçimi de Jeremy Deller'in 2001'de Orgreave Savaşı'nı yeniden sahnelemesiydi; bu ona Turner ödülünü getirdi (Şekil 7.1). Polis ve grev yapan madenciler arasında 1984'te yaşanan çarpışma madencilerin grevinde bir dönüm noktasıydı. Deller, orijinal bölgedeki savaşı yeniden sahneledi. Savaş, İngiliz Tarihsel Mirası'ndaki olayların yönetmeni Howard Giles tarafından planlandı ve olayın filmi de Mike Figgis tarafından yönetildi; Channel 4'da gösterildi. Canlandıranların bir kısmı asıl olaydaki madenciler ve polislerdi. Yeniden canlandırma emek tarihindeki ikonik bir anı sanat filmine dönüştürmüştür. Ayrıca şunu da ileri sürer: Tarihin kilit anları açısından bunu yeniden canlandırmak İç Savaş veya 2. Dünya Savaşı kadar sosyo-kültürel-siyasi gelişim açısından da önemlidir (esasinda, bu başka bir iç savaşın parçasıydı).¹³⁶ Bu zaten öğretilmeyen tarihtir, neredeyse yeniden canlandırılıp gösterilen halk tarihidir. Aynı zamanda bu olayla ilintili biçimsel meseleler de çelişki, kaos ve ihtiva sınırlarına ışık tutmaktadır.¹³⁷ Canlandırma, lokal topluluk için kısmen terapi işlevi görüyor ve belli bir dönemi uyandırıyor. Deller şunu öne sürmüştür: "Yaraları iyileştirmek bir sanat projesinden fazlasını gerektirir... [Bu] bir şeyle yüzleşmek ve ona tekrar bakıp tartışmaktan korkmamakla ilgilidir."¹³⁸ Deller'in burada çabası yaratıcı yeniden canlandırmadır; böylece daha fazlasını anlamaya çalışmak için yeniden oynanan oyunu kullanacak ve geçmişle postmodern bir pastişten daha fazla bağ kurarak sıkıntılı tarih anlatılarını düzeltme yoluna baş koyacaktır.



ŞEKİL 7.1 Orgreave Savaşı Arşivi'nin parçası, hatırlanmaya değer rozet-
lerle süslü kot ceket, Jeremy Deller (An Injury to One is an Injury to All)
(2001) © ukartpics/Alamy

“Son Derece Tarihçi”: Tarihte Yeniden Yerini Almak

Yeniden canlandırma sadece kostüm ve performansla ilgili değildir; mekânsal bir unsur da taşır. Belli yeniden canlandırma türleri yahut tarihselleştirilmiş performans kendilerini özel diye satmak için mekânsal benzersizliklerinin altını çizerek; belirli türler seyircilerinin duygusal uyarımı için “geçmiş” yeniden canlandırırlar. 1994’ten beri, tarihî yerlerde evlenme ruhsatı alınabilmektedir; düğünler genellikle tarihî binalar ve müzelerde yapılır (müze alanının ekonomik olarak yeniden kullanılmasına dair tartışma için 16. Bölüme bkz). Çiftler bugünlerde Orta Çağ kıyafetleriyle bir Rönesans fuarında etrafta gezinip duran halk ozanları eşliğinde veya tarihî kalıntılarla çevrili antik bir kalede yahut bir at ve arabasıyla alana gelecek şekilde Ironbridge Gorge müzesinde evlenmeyi seçebilirler. Eski binaların evlilik törenine cevaz veren “özgünlüğü” (hem bölgenin yaşı hem de çiftlerin eşsiz bir mahfil bulma kabiliyeti bağlamında) kilit önemdedir burada. Düğün davetinin erkek üyeleri genellikle sabah kıyafe-

ti giyer; bu kıyafet olayın eşsizliğini ve tarihsel temanın yatırım yaptığı ciddiyeti vurgulayan tarihselleştirilmiş bir yapmacıklık halidir. Burada kilisenin takdis yeri olarak değiştirildiği toplumun sekülerleşmesi üzerine kısa bir tefekkür vardır. Kendi ideolojik semiyolojilerinden yoksun (endüstri bölgelerinde veya malikanelerde olduğu gibi mesela) tarihî bölgeler tarihsel-kültürel vakar sunan sit alanları hâlini almıştır. Bu durumun yegane sebepleri geçen yıllar, miras statüleri ve mimari önemdir.

Benzer şekilde, eski binaların rezidanslara dönüştürülmeleri önceden ne için kullanıldığını görmezden gelmeye meyillidir; onları tarihsel miras kılıfının ve “orijinal” özelliklerin ardına saklar. Bu tersine çevirmelere duyulan rağbet tarih çevresine dâhil olduğuna işaret eder. Buradaki mimari görünümdeki tarihsel tür mülke tanınır bir sınıf ekler; bu da günümüzdeki tarih hissidir. Eski fabrika binalarını, kiliseleri veya ambarları dairelere dönüştürerek fetişleştirmek maddi öneminin zehrini alır; nötrleştirilmiş olurlar. Fakat bu dönüştürme aynı zamanda belirli bir nostaljiye, geçmişte ikamet etmeye fiziken gönüllü olduğuna da işaret eder (ya da günümüze gelen geçmişin mimarisini ortaya koyar). Bu da misal 1980’lerin Tudor taklidi yüzeysel ev dekorasyonuna duyulan rağbetin teşhir ettiği üzere yanlış geçmişe doğru giden eğilimle doğrudan çatışma içindedir. Dönüştürmek “sahici” kabuğu korur ama bir taraftan da iç mekânla yanlış bir dış yapı yaratmayacak şekilde değiştirir; içerdeki daireler “yanlış” bir tarihsel miras gösterenini zevk ve otorite devşirmek üzere kullanmaktan ziyade tarihsel yapının iradesi önünde eğilirler. Tudor taklidi mimari tarz Jameson’un pastiş konseptine yakındır, bu konsept “stilist bir maske giymek, ölü bir dilde konuşmak: fakat böyle tarafsız bir benzerlik pratiğidir.”¹³⁹ Bunun aksine, binaların dönüştürülmesi tarihsel olarak inşa edilmiş çevreye bir toplumsal yatırımın sinyalıdır; yüzeyden ziyade bir tür diyalektik mimarisidir. Bu nezhleştirme süreci elbette bütün bütüne sınıf temellidir ve ikame yerine organik gelişen hayali bir mimari teklifi eder. Alternatif olarak, Manchester yahut Doğu Londra’daki Gainsborough Studyoları gibi alanların yeniden kurulması binaya değil yalnızca isme yapılmış yatırımlardır (her ikisi de yıkılmıştır). Bölge aynıdır fakat bu binalar bilinçli olarak

idealleştirilmiş bir tarihe dönerler. Daha eski binaların yeniden geliştirilmesi geçmişin fiziksel işgalidir fakat amaçları değişmiştir; bu yeniden canlandırma veya yeniden cisimleştirme değil gerçek ideolojik temellerinden veya asli anlamlarından ayrılan “eskiye” değer vermedir. Binaların çoğu eski endüstri bölgele-ridir, yeniden erken endüstriyel kapital modellerinden uzaklaş-manın yansımasıdır ve geçmişin maddi olarak hizmet ekono-misinin parçası olduğunu ispat eder. Dönüştürülen binalarda yaşayanlar bunların gerçek veya başat anlamıyla ilgilenmezler zira artık yalnızca yaşlarından dolayı onlara taksim edilen bir kültürel sermayeye sahiptirler.

Tarihî alanlar bu yüzden rahatlatıcı “cisimleştirme”nin ki-lit sosyal alanları, düşük seviyeli retro-yerleşimler ürpermeye sebep olan tarihsel miras metalarıdır. Bu rahatlatıcı, ekonomik miras olayı bazı topluluklar tarafından sorgulanmaktadır. Eski fabrikaların, yıkılmış binaların ve beyaban toplulukların sanat ve tiyatro amacıyla kullanılması yaygın bir pratiktir; bu lokas-yonları canlandırmak ve modern ve antik olanı eşsiz ve sarsıcı bir deneyimle meczetmeyi amaçlar. Geçmişî dairelere ve konsey tasarımı yeniden yaratım topluluklarına “miras bırakmadan” önce geri kazanmanın bir yoludur. Terk edilen alanın bu şekilde kullanımının başlangıcı 1980’lerin ilk yıllarında New York sanat sahnesine kadar geri götürülebilir; tarihsel arenalara müdahale etmek artık standart bir pratiktir. Bu hem resmî hem de gay-ri-resmî olabilir. Mesela; Manchester’deki Victoria Hamamları’nı Cobweb projesi o alana özgü işler için kullanmıştır, bu esnada hamamlar da restoreediliyordu (BBC’nin yarışması *Restoration*’u kazanmıştır). Cobweb boşluklara maruz kalan geçiş süreciyle ilgiliydi. Kûratör Alison Kershaw’ın Victoria Hamamları pro-jesine dahilî ona mekânı eşikte ve kudretli olarak görme fırsatı vermiştir: “Yarı harabe” olsa da, alan hiçbir şekilde boş ya da terk edilmiş değildir. Yalnızca düşündüğümüz anlamda yeniden geliştirilmemiştir. Burası bir tür arada mekân, bir yere kadar hâlâ müsait olan bir alandır. Asgari kısıtlamayla keşfedebileceğimiz kocaman bir binaya sahip olmak nadirdir. Victoria Hamamları yeniden geliştirildiğinde, böyle bir özgürlüğe, bu beklentiye sa-hip olmayacaktır.¹⁴⁰

Terk edilmiş binalardaki sanat enstalasyonları bildiğimiz anlamdaki galeri fikirlerine meydan okur; kırılğan ve kısa süreli işler üretir. Aynı zamanda mekânın tarihî tınlarını yeni bir şey yaratmak için kullanır ve parçaların kırılğanlığının da farkındadır. Bu parçalar, hiyerarşik örgütlenmenin altını oymak ve uç seviyelerde hususi bir şey geliştirmek üzere eski ve yeninin uyumsuzluğunu kullanmak için lokasyonun karmaşasından yararlanmak amacıyla tarihî yerle bağ kurar.

Benzer bir alternatif de yapıllı çevreye gösterilen tavrın kentsel keşif olmasıdır. Geçtiğimiz on yılda, terk edilmiş ve boş mekanlara muazzam şekilde ilgi gösterilmeye başlanmıştır. Terk edilmiş mekanların etrafında dolanıp fotoğraflar çeken ama kentten gelmiş turistlerden oluşan büyük bir alt-kültür vardır: “Bana kalırsa bu gerçekten uç noktadaki bir spor faaliyetinden ziyade son derece tarihçi bir yaklaşımdır [...] Bu mekâna gerçekten girmek, içerdeki atmosferi hissetmek isteriz.”¹⁴¹ Kent kaşifleri tarihsel miras üzerinde yeniden söz söyleme ve onu yeni kılmaya pek meraklıdır:

Haftasonu geldiğinde ve halkın çoğu para harcayıp akşamdan kalma kafalarını yatıştırmaya çalıştığında siz yer altında terk edilmiş tünel ve mağaraları keşfediyor [...] veya terk edilmiş bir akıl hastanesi hücresinin duvarındaki kargacık burgacık yazıları okuyor olacaksınız.”¹⁴²

Böyle kaşifler genellikle çağdaş yaşamı reddeder, boş mekânın yalıtılmış hâinden hoşlanırlar. Bu “uç noktadaki tarih” kendini tanımlar ve herhangi bir otoriteden ve emir sisteminden kaçınırlar; bu tarihî yer üzerinde yeniden hak iddia etme ve ilk elde geçmişi çevreleyen şeylerle bağ kurma çabasıdır: “Sanırım ben bunu yalnızca yeni yerleri ve geçmişi keşfetmeyi sevdiğim için yapıyorum. Sadece bir müzenin sıkıcı camının arkasından bakmak değil ilk elde bu mekanları deneyimlemek ve hikâyelerini anlamak için.”¹⁴³ Bu maceralar çağdaş İngiliz endüstriyel-post endüstriyel haritasını keşfeden ilk turist dalgasından neşet etmiştir. Kâşifler, binanın yaşı ya da anlamıyla ilgilenmez (her ne kadar akıl hastaneleri, eski hastanalar, fabrikalar ve tüneller popüler olsa da). Motivasyonları “terk edilmiş, bırakılmış ya da

metruk herhangi bir şeyi” bulmaktır. Kent Keşfi de genelde unutulmuş mekânları ziyaret edip deneyimlemek ve tamamen elden gitmeden önce fotoğraflamaktır.¹⁴⁴ Terk edilmiş binayı keşfetmenin cazibesi bilinmez ve hiç görülmemiştir. Öncü gerekir fakat aynı zamanda Nicholas Royle şöyle der: “Metruk bir binada neler olabileceğiyle o kadar da ilgilenmiyorum. Asıl ilginç kendi alternatif gerçeklik görüşümde ne olup bittiğini hayal edebilmek. Kafamdakinden bahsediyorum.”¹⁴⁵ Burada şiddetli bir hak verme biçimi, “resmî” tarihî geri kazanma ve geçmişi kavramadan bahsediyoruz. Kent keşfi, geçmişin kalıntıları arasında bir imkân alanı açmaktır. Tarihsel mirastan kaçınmanın, paketlenmiş ve metalaştırılmış bir tarihten sakınmanın ve yeniden müşterek bir sahiplik iddia etmenin de yoludur.

Tarihî Pornografi

Spektrumun diğer ucunda internet trafiğinde en fazla pay sahibi pornografi, cisimleştirilmiş kullanıcının zevkine koşulan geçmişin icrasına katkı sağlamaktadır.¹⁴⁶ Tarihî erotizm ve nostalji pornografisinin izleyici kitlesi geniştir.¹⁴⁷ Primal/kültürlenmiş arzuları tatmin etmek üzere icra edilen tarihele bu kadar temel şekilde başvurulması, tarihsel miras, nostalji veya vintage dağarcığını kullanarak satılması geçmişi yalnızca bir diğer fetiş nesnesi olarak sunar. Dolayısıyla mesela Sins of Time “Historic Erotica’nın reklamını daha kibar, nazik bir çağdan” yapar ve tarihsel bedeni nostaljik şekilde pazarlar.¹⁴⁸ Erotik vintage tanınabilir, kullanılabilir, tüketilebilir bir şeydir; kısaca tarihsel bir beden modern bir porno yıldızı kadar metadır (“özgünlüğünden”, etrafını çevreleyen nostalji söylemleri ve tarihsel önemden biraz meşruiyet devşirir). Satın alınacak, görülecek, satılacak veya indirilecek bir metadır. Tarihî pornografi görünüşe göre izleyiciyi güçlendirir; cinsiyet ve ekonomi ağı içinde birtakım (açık) güç ilişkileri yaratır, tarihsel açığı kendi temsili içinde yorumlar ve tüketim içinde ihlal eder. Çevrim içi tarihî pornografi popüler kültürde tarihselleştirmenin yaygınlığını gösterir; dışavurumu, küresel erişimi ve giderek artan önemi de internetin yayılmasının sonucudur. Aynı zamanda yüzeysel olarak şunu ortaya koyar: Tarihsel; bir tema yahut arzuların ko-

nusu olan (cinsel ve ekonomik) anlamlar dizisidir ki bu da kendini gerçekleştirmenin ve daha ağır söylemek gerekirse fiziksel olarak tüketilecek, deneyimlenecek ve maddi yollarla kullanılacak bir unsur olabilmenin yoludur. Pornografi, açık sosyal ve kültürel önemine rağmen kolaylıkla başarılan bir şey değildir.¹⁴⁹ Pornografi ve seksin “geçmiş performansı” tarihsel ana-akıma 1999’da Channel 4’da yayımlanan altı kısımlık bir belgeselle girdi.¹⁵⁰ Esasında, vintage erotika ve tarihsel pornografi, koleksiyonu nispeten meşru bir girişimdir (Londra’nın merkezinde Centre Page adlı bir pubın duvarlarında dekor niyetine Edwardçı bir pornografi vardır). Amsterdam ve New York’taki seks müzeleri turist tuzağı olabilir fakat aynı zamanda cinsel pratiklerin tarihsel olarak anlaşılmasının önemini gösterir (bunları fiziksel olarak ziyaret edebilirsiniz). Tabii bir de cinsellik ve bedenin genellikle tarihsel ana-akım tarafından ihmal edildiği gerçeğini de görmek mümkündür. Belgesel film *Inside Deep Throat* (Fenton Bailey ve Randy Barbato, 2005) ve *The Notorious Bettie Page* (Mary Harron, 2005) antika seksi yapmak veya onunla ilgili görsel temalar için çağdaş popüler tahayyülden epey bir unsuru birleştirmiştir.¹⁵¹ Cinselleştirilmiş/cisimleştirilmiş performansın bir diğer unsuru ABD ve Birleşik Krallık’ta hicviyenin uyanmasıdır (bazen yeni hiciv olarak anılır). Hiciv uyanışçıları bilhassa bütün bir retro görünüm ve dövme gibi aksesuarlarla birlikte kendilerini epey özel görmektedirler: “Burlesque dans topluluğu retrodan etkilenen faaliyetlerini, metalaşma ve tüketimciliğe karnavalesk bir meydan okuma addetmektedir.”¹⁵² Buradaki retro eylemi de çağdaş momentteki belli siyasi söylemlere direnmenin yollarından biridir. Bu örnekler bu bölümün temel meselelerinin haritası gibi. Temel meseleler; tarihselleştirilmiş faaliyetin bilinçli olarak yeniden canlandırılması ve cisimleştirilmesi (hiciv), popüler kültürde “performans” a tarih üzerinden duyulan ilgi (Deep Throat) ve gittikçe artan melezlik ve tarihsel film ile oyun metinlerinin zorluklarıdır (Bettie Page). Bu cihetle; seks etrafında toplanan bu kültürel unsurlar ve çağdaş toplumda “tarihsel” veya tarihselleştirilmiş pratik olarak dışavurumları ve performans ile temsil biçimi bugündeki geçmişin karmaşası ve olağandışı kapsama alanını gözler önüne serer; bunu da tarihsel performansın çağdaş hayatımıza sık sık ve hayretengiz şekillerde girdiğini göstererek yapar.

VIII. TARİH OYUNLARI

Altıncı ve yedinci bölümlerdeki yeniden canlandırma tartışması çok çeşitli grupların “tarih”i çok çeşitli amaçlarla cisimleştirme-ye meyilli olduğunu ortaya koymuştur. *Deneyim-olarak-tarih* analizi bize yeniden canlandırmanın kurumsallaşmış bir çerçeveden boşanmış, çeşitli toplumsal kurumlar tarafından farklı ve aykırı tarzda işe koşulan bir anlatılar grubu olduğunu gösterir. Şimdi okuyacağınız bölüm bu yeniden canlandırma motifini, tarihsel “deneyim”in günümüz bilgisayar oyunlarında nasıl canlandırıldığını değerlendirerek geliştirir.¹⁵³ Başlangıçta bu oyunlar kullanıcının tarih konusunda elini güçlendiriyormuş gibi görünür fakat bu durum en iyi ihtimalle ikircikli, en kötü ihtimalle de yalandır. Bu bölüm, şu durumda, diğer oyunlar içerisinde tarih “deneyimi”ne bakar ve geçmişin yarattığı ucu açık tarihyazımı imkânlarını değerlendirmeye alır. Bu oyunlar zaman zaman boş vakit değerlendirmek için kullanılır, düzenli olarak oynanmazlar, fakat bazı insanların hobisidir ve epeyce önemlidir. Dünyanın her yerinden, bütün yaş gruplarından ve gittikçe daha fazla her cinsiyetten insan tarafından oynanmaktadırlar. Genellikle birinci şahsın cisimleştirilmesiyle ilerleyen yahut avatar kullanan, karmaşık bir tarihsel-kültürel fenomen setini temsil ederler. Böylesi bir cisimleştirme tarihin deneyimlendiği algısını teşvik eder. Tarihin bu oyun model ve türlerinde ortaya çıkışı kullanıcı açısından karmaşık bir etkileşim doğurur. Dünya üzerindeki milyonlarca oyuncu geçmişle bu sanal ve yerinden oynayan dünyalara dalmak suretiyle bağ kurar; geçmişin temsiliyle faal şekilde ve ne kadar çarpık da olsa bağ kurmak bir tür tarihsel farkındalık kazandırır.

Birinci Şahıstan “Hepsini Havaya Uçur”

Birinci şahıs nişancılar (FPS) yahut bakış açısı oyunları görsel-leştirilmiş bir tarih deneyimi sunar.¹⁵⁴ Dolayısıyla, oyuncunun tarihsel olaya dalmasına ve olayla epey ilkel düzeyde bağ kurmasıyla ilerler. Bu gibi oyunların kaynağı aslında türün ilk ticari örnekleri olan *Battlezone* (Atari, 1980) ve *Tail Gunner*’dan (Vector-beam, 1979) gelir; sonra bu oyunlar ilk başarılı zincirler GoldenEye (Rareware, 1997) ve Doom’a (Software, 1993) evrilmiştir fakat temel ilkeler büyük oranda aynıdır. Bakış açısı oyunları nadiren barışçıldır ve genellikle “hepsini havaya uçur” kategorisine girerler; bu kategoride oyuncunun sanal bedenindeki tek görünür şey silahtır. Bu oyunlar, alenen ötekileşen temsili bir bedeni (avatar) ekarte eder ve bakış açısı olarak ekranı kullanır. Oyuncu, bu karakterle bedensel ve bütün olarak özdeşim kurmak üzere bakış açısı tarafından çeķiştirilir. Karakter de performe edilen pozisyona konulur. Bu, kendi kapsamı içinde kafa karıştırıcıdır; bu oyunların modern versiyonları oyuncunun hareketin kontrolü ve vizyona dair bir bakışa sahip olmasını sağlar. Bakış açısı oyunlarının alt anlamları bize tarihin deneyimlenme biçimiyle ilgili pek çok şey söyleyebilir.¹⁵⁵ Çevrim içi versiyonlarında komünal bir yeniden canlandırma ve cisimleştirme olarak çağdaş tarih deneyimiyle ilgili pek çok şeyi açığa vurur.

Burada özel olarak ilgileneceğimiz oyunlar 2. Dünya Savaşı ile ilgili birinci şahıs nişancıların yer aldığı bilhassa *Medal of Honor* (EA Games, 1999-2012), *Call of Duty* (Activision, 2003-) ve *Battlefield 1942* (EA Games, 2002) adlı oyunlardır. *Medal of Honor*, 1990’ların sonunda dolaşıma girdiğinde nispeten özgündü zira oyunlardaki fantastik unsurdan uzak duran, bunun yerine oyuna inandırıcı bir arka plan inşa etmeye yaslanan bir FPS idi. Oyunun örgütlenmesi ve inşası, oyuncuyu bunu bir anlatı olarak tecrübe etmeye çağırıyordu. 2. Dünya Savaşı esnasında üstlenilen görevlere dayanan *Medal of Honor*’da oyuncu deniz piyadesi olarak savaşıyor ve daha büyük bir askerî çerçevenin parçası olmaya davet ediyordu: Potansiyel oyuncuları “Oynamıyorsun, gönüllü savaşsısın.” sloganıyla yakalıyordu. Barry Atkins’in yorumuyla: “Tarih anlatısının bu kadar geniş kapsamlı olması anlatı

ufak bir yere sığıştırıldığında anlaşılırdır, birey de neticenin çok belirsiz olduğu ve yalnızca sayıların ağırlığıyla henüz karara varılmamış durumlarda “fark yaratabilecek” biri olarak sunulmaktadır.¹⁵⁶ *Medal of Honor*, kendi peyzajı ve oyunu aracılığıyla çizgisel bir tarih algısı inşa eder. Dahası, oyun daha geniş kapsamlı tarih anlatısı içerisinde bireyin kahramanlığını satmaya da uğraşır; muhtemelen mevcut olandan daha özgür bir asker portresi çizerler, bu da zaten varoluşçu neoliberal görüşe denk düşer. Mesela, bunun aksine, aşağıda ele alınan daha serbest strateji oyunlarındaki (bu oyunlarda bir oyuncu tarihin seyrini değiştirebilecek kadar iyi oynayabilir) gibi “uçur gitsin” havası olayları incelikten uzak biçimde anlatırlar. Oyuncu, kendi görevi gibi görünen şeyin, kendi tarihini şekillendirme veya inşa etmenin peşine düşebilir fakat burada kritik öneme sahip etkileşim yahut yeniden yaratım unsuru kayıptır. Bakış açıları hiçbir zaman kendilerine ait değildir; öyle görünse bile. Fakat bu oyunlar yine de bireyin çatışmada önemli olduğunu ve piyade erinin tanınması gerektiğini teşvik eder.

Bu oyunların, ciddi ölçüde belgesel tarzında görselleri vardır ve işbu görseller oynanabilir oyun dahilinde bir özgünlük algısının fitilini ateşlerler. Benzer şekilde, bazı savaş filmi temalarını kullanır ve süreç boyunca belirli tarihî taklitlerin sürdürülmesine sanal katkı sağlarlar. FPS oyunlarında savaş bilinçli olarak filme çevrilir; böylelikle derhal tarihî ötekileştirir ve tanınabilir bir örüntünün yahut sinematik tema dilinin parçası kılar:

D-Day, Stalingrad’da Rus Görevi ve Berlin Savaşı da dâhil olmak üzere 2. Dünya Savaşı’nın epik kavgalarının sinematik yoğunluğunu askerlerin ve hep birlikte modern tarihin seyrini şekillendirmeye yardım eden ülkelerin ittifakından, adları bilinmeyen kahramanların gözünden tecrübe edin.¹⁵⁷

Sıradan asker oyunda fark yaratabilir fakat bunu yapma kabiliyetleri bir şekilde “sinematik yoğunluk” tehlikesi altındadır: Oyun; film hâline, kontrol edilebilir bir türe dönüşür. Esasından, oyun Hollywood ile ilişki kurma noktasında kendi atalarının ötesine geçmiştir. *Crimson Tide* ve *The Peacemaker*’in yazarı

yetenekli senarist Michael Schiffer “oyuncuları oyuna daha da sokmak ve 2. Dünya Savaşı’nın sinematik yoğunluğunu yakalamak [...] böylece oyunun karakterleriyle daha yakın bir kişisel özdeşime girmek için”¹⁵⁸ getirilmişlerdir. Fakat bu duygusal yoğunluk, oyunlar “ekip taktiklerinin, formasyonların ve kavga durumlarının özgün şekilde tasviri”ne yardımcı olmak üzere askerî danışanları devreye sokarken özgünlük iddialarıyla harmanlanmıştır.¹⁵⁹ *Brothers in Arms* (Ubisoft, 2005-14) “eşi benzeri görülmemiş bir özgün duruş”u yayar ve gerçek bir hikâyeden uyarlamadır (gerçek savaş dönemini yeniden oynamanın etik açıdan uygun olup olmadığını düşünen yeniden canlandırıcıların hassasiyeti oyun topluluğuna yönelik değildir). Detaylara yerince dikkat edilmiştir: Oyun, “tarihsel olarak doğru ve detaylı savaş yerlerini, olayları ve Ordu Sinyal Birlik fotolarını, Hava Keşfi Görüntüleri ve tanık hesaplarından yeniden yaratılan ekipmanı içine alır.”¹⁶⁰ Özgünlük ve filmin bu şekilde birleştirilmesi oyunların faal şekilde “anlatı” mefhumuna ve tarihsel gerçekliğe yatırım yaptığını fakat “olgusal” tarih ve sinematik temanın harmanlanmasının ilginç şekilde kimliğe dair bulanık bir alan kurduğunu ortaya koyar. Tarihin tüketilmesi hem akademik hem kurgusaldır. Oyun deneyimi anlatı ve simülasyondur; kısmen gösterenlerin sabitliği ve aynı zamanda tarihin akışının da parçasıdır. Oyuncu, yeniden canlandırma, simülasyon, oyun ve tarihle aynı anda meşgul olur. Oyunlar, oyunculardan güçlüklerle dair anlayış ve cevap beklerler; oyun platformu içinde oyunla bağ kurmak birden fazla kimlik ve deneyimde ikamet kabiliyetini garanti eder.

Bu tarihî FPS oyunları yoğun bir beden deneyimi ve katılımın sanal olarak canlandırılmasıyla ilgilidir. Oyunlar, rahatsız edici derecede dağınık, yüksek sesli, şaşırtıcı bir deneyim yaratmak için ellerindeki donanımın “şok edici” tarafına başvururlar ki bu da oyuncu bombardımana maruz kaldığında gümbürdeyip titreşecektir. Görünüşe bakılırsa oyuncular çömelmeli, zıplamalı, koşmalıdır; hırpani nefes alışlar sürekli duyulur, her daim bombardıman ve bağırarak verilen talimatlar vardır; oyuncular zamanın çoğunu ateş altında geçirirler. Oyunlar ciddi şekilde organize fakat içeride askerî ya da coğrafi hedeflere çok sıkı

ilerleyip (seviyeleri atlayıp düşmanları öldürerek) bu hedefleri başaran bir oyuncu olur. Oyuncuya nadiren seviyeleri atlama veya savaşmamaya karar verme fırsatı tanınır. Bu oyunlar ciddi şekilde “hedef” üzerine kuruludur; burada nihayetinde üstesinden gelinen, giderek zorlaşan görevlerden bahsediyoruz. İlerledikçe seviyeler zorlaşır. Oyuncunun yeniden canlandırması ve hikâyeyi ilerletmesi gerekir yahut iş ilerlemeyecektir; oyundaki tarih oyuncu belli kriterleri karşılamaksızın, doğru düşmanları yok etmeksizin ve hayatta kalmaksızın ilerlemez. Dolayısıyla oyuncuya, her ne kadar simülasyon film ve belgesel gibi anlatı tarihini taklit eden bir şey olsa da anlatı tarihî değil de simülasyon içerisinde fail olma fırsatı verilir. Tarihsel FPS oyunları etki-leşim ve kontrol deneyimi sunan simülasyonlardır fakat edilgen bir deneyim modeli ve kontrol yanılması arasında dengeli bir dinamik yaratmayı başarır. Oyun deneyiminin temelinde hak sahibi kılma ve anlatı dengesi vardır; oyunda kontrol illüzyonu esastır: Oyuncu, birdenbire güçlü bir figür olur fakat aynı zamanda kolaylıkla yok edilebilecek bir avatardır; aynı anda hem askeri makine içindeki küçük bir dişli hem de savaş açısından elzem bir unsurdur. Tarih deneyimi birdenbire ötekileştirilir ve aynı zamanda (oyuncuya) haklar verilir: Savaş, oyuncunun etrafında ve üzerinde meydana gelir fakat tarih deneyimi parçalana-rak ontolojik ve tikelleştirilmiş bir hâle bürünür.

Bu oyunlar, kendi tarihsel ağları içerisinde bireye sıkıca kontrol edilen haklar verilmesi çerçevesinde yeniden canlandırmadan o kadar uzak değildir. FPS oyunlarında, yansıtılan kendilik sanaldır; oyuncuya tarihle bağ kurma ve tarihî bir şekilde anlama fırsatı veren görünmeyen bir avatardır. Esasında, deneyim mümkün olduğunca “realist”tir. Oyuncu, tarihin parçası, bile isteye bugüne doğru hareket eden teleolojik hamlenin ufak bir parçası olmaya davet edilir. Eğitim ve yeniden canlandırmayla yaşayan tarihte gördüğümüz gibi birinci şahıs tarih deneyiminin başını çektiği üzere, oyun ve televizyondaki tarih aynı anda tarih deneyiminin karmaşasını ve sıkı örgütlenmiş, sabit bir tarih modelini önümüze koyar. Bu türde bir deneyim dinamik tarih modellerine, “tecrübe” ve “özgünlük” arasındaki gerilime doğru hedefi şaşırmadan giden tarihsel arzu ekonomisine yatırımdır.

“Oyun” ve etkileşime dair çeşitli kontrollü modeller, tarihin çağdaş tüketimini kültürel ürün ve ekonomik deneyim olarak çerçevelebilir. Bu da oyunlar bir PlayStation/Xbox üzerinden veya bir telefon ya da tablet gibi mobil cihazdan oynanarak çevrim içi olduklarında tuhaf bir hâl alır. Deneyim bireysel değil müşterek olur ve oyuncular da ya davet edilerek ya da dünyanın etrafından aynı zamanda çevrim içi bulunan kişiler arasından rastgele seçilerek bir takım oluşturur. Çevrim içi oyunlar oyuncuyu etkileşimlerden oluşan daha geniş bir çerçevenin içine sokar; bu esnada bireyselleştirilmiş tarihsel tecrübe müşterek görevin parçası olur. Aynı zamanda, PlayStation’dan iPhone’nuza kadar farklı seviyelerde müdahillik oyunla bağ kurmanın farklı yollarını ortaya koyar.

Tarihsel FPS oyunları anlatıyı ilerletmenin, görevlerin ve bir tür zafere giden mantıki hareket içindeki erişilebilir hedeflerin tarihyazımına dayalıdır. Bu türde bir oyun tasarımı sonsuz dünyalar, açık oyun ve çevrim içi topluluklar üzere yetişmiş oyunlara eski moda görünür. Bu da FPS oyunlarının son yıllarda niçin popülerliğinin düştüğünü anlatabilir; zira daha açık oyunlar, daha karmaşık araştırma yapıları ve daha esnek çevreler ve anlatılar önem kazanmıştır. Geçtiğimiz birkaç yılın en etkili tarih oyunu, avatarın bütün şehirleri keşfedip çeşitli görevleri yerine getirdiği yahut yalnızca bir ordu kurabildiği *Assasin’s Creed* (Ubisoft, 2007-) oyunudur. *Assasin’s Creed* dikkatli tasarlanmıştır, kurulduğu her bir tarihî şehirde binalar ve hayatla ilgili eğitim bilgisini ihtiva eder.¹⁶¹ *LA Noire* (Rockstar, 2011) ve *Red Dead Redemption* (Rockstar 2010) da avatlardan yararlanır ve “tarihi, popüler bir oyunun unsuru olarak kullanmaktan öteye gider [...] birincil tarih malzemesi araştırma kaynakları oyun dünyalarını, işleyiş ve anlatılarını şekillendirir; bunu yaparken tarihî mekanlar oluşturur.”¹⁶² *Call of Duty* geçmişten ziyade potansiyel gelecekte kurulan bir seri olarak geliştirilmiştir ve çoğunlukla özgün oyunun “basit” anlatısından ziyade sürükleyici çevrim içi oyunların arasında yer alır. Bu oyunlar deneyimi canlandırırken anlatıyı es geçmeye, “yeni” bir şey yaratmaya ve aynı zamanda dünyadaki bütün yoğun ve sürükleyici deneyimlere bakmaya başlamıştır. Çevrim içi ve çizgisel olmayan oyunlara dair daha

açık ihtimaller bilgisayar oyunları müptelası birine [gamer] çok daha karmaşık şeyler sunar. Dolayısıyla *Grand Theft Auto* (RockStar, 1997-), bilhassa *Vice City*'nin (2002) tekerrüründen bu yana oyuncuya sonsuz görünen ihtimalleri bağışlamaktadır. *Little Big Planet* (Sony, 2008-) ve *Minecraft* gibi oyunlar (Mojang/Microsoft/Sony, 2009-) ve *Second Life* (Linden, 2003-) gibi sanal topluluklar oyunculara kendi dünyalarını inşa etme fırsatı verir. Pek çok çevrim içi savaş oyunu oyuncusuna kendi çevrim içi çevrelerini ve misyonlarını tasarlama fırsatı vermektedir. Bu da dünyadaki potansiyellerin arttığını vurgulamaktadır. FPS tarih oyunları görünen o ki maniple edilebilir ve değişebilir olmadıklarından ve geçmişin katı hâline bağlı kaldıklarından cazibesini kaybetmiştir.

Uygarlık ve Muzurlukları: Strateji Oyunları¹⁶³

Strateji oyunları tarihin deneyimlenmesini sağlarken bedene daha az zihne daha çok odaklansalar da postmodern zorluklar ve sorgulayıcı tarihyazımı bakımından daha az ilginç veriler sunuyor değildir. Sid Meier'in başarılı *Civilization* (MicroProse, 1991-) oyunları strateji oyunları olarak bilinen en başarılı oyunlardır. Oyunu yapılandırmak için gerçek tarihî, coğrafi veya olgusal arka planları kullanırlar. Bu oyunların en kıymetlisi aslen 1988'de dijitalleştirilmiş ve 1957'de masa oyununa çevrilmiş olan *Risk*'tir. Her ne kadar sıra tabanlı *Civilization* ve *Age of Empires* gibi gerçek zamanlı oyunlar (Ensemble, 1997-) ticaret, uzmanlık ve teknolojik inovasyon sayesinde genişlemeyi vurgulasa da risk oyununun amacı dümdüz fetih yapmaktır.¹⁶⁴ Ayrıca mafya oyunları, silah tüccarı oyunları, demir yolu zengini oyunları ve *Total War: Shogun 2*'dan (Sega, 2014) ve *Crusader Kings*'e (Paradox Interactive, 2012) kadar bunların yerel versiyonları da mevcuttur. *Lords & Knights- Medieval Strategy* (Xyrality GbmH, 2015) gibi bir oyun akıllı telefondaki mobil oyunların melez niteliğini gösterir ki bu oyunlar ticaret, inşaat ve teknolojiyi savaşla ve uygulama içi satın alımlarla birleştirmektedir. Bu yelpaze, uzun dönemli strateji modelinin kapsamını da ortaya koyar.¹⁶⁵ Gitgide daha fazla mobil cihazlarda oynanan ve geniş çevrim içi topluluklar-

la etkileşim kuran bu oyunlar “özel olarak” oynanan bir şeyden ziyade hayatın arka planının parçası hâline gelmişlerdir. Dolayısıyla hem her yerdedirler hem de deneyim dışıdır. Karşıtları küresel, anonim, deneyim açısından önemsizdir (bu oyunlara en karşıt olan bilgisayar simülasyonudur).

Strateji oyunları, oyuncunun teknoloji, ekonomi ve askerî güce bağlı çeşitli kararların neticesine göre kazandığı ya da kaybettiği bir gelişim teleolojisinin altını çizer. Kesintisiz savaş oyunları durumunda, strateji ve askerî güce dayanırlar. Bu teleoloji gelişim yapılarına yansır; yeni gelişmelere çok sıkı yapılandırılmış yatırımlar yapılmakta veya bu yenilikler keşfedilmektedir.¹⁶⁶ Bu oyunlar “görsel ve işitsel olarak oyuncuları tarihe daldırır” ve sonuçta oyuncuların geçmişe yönelik algısına eski nesil tarih temelli oyunlardan daha fazla etki ederler.¹⁶⁷ Kevin Schut’un da iddia ettiği üzere *gamescape* anlatısı patriyarkal ve sistematik olmaya meyillidir; tarihî “saldırma gücü meselesi” olarak sunar.¹⁶⁸

Civilization oyuncuya mali gücü tamamlamak ve toplumu daha mutlu ve gelişkin kılmak üzere dünya “harikalarını” inşa etme imkânı verir. Kültür, tıpkı ulusçuluk gibi önemlidir ve her ikisi de para ve kaynakların kendilerine yöneltilmesiyle artırılabilir.¹⁶⁹ *Civilization* tarihî ilerlemeler dizisi olarak sunan dümdüz bir oyundur: Rakiplerin iyi oyuncu olup olmadığı rastgele belirlenir (AI veya insani) ve ortalama oyuncu başarıya (medeniyete) nispeten daha kolay koşar. Gerçek zamanlı oyunlar, benzer şekilde gelişme, ilerleme ve emperyal sömürgeye dayalı bir tarih modeli sunsa da daha az tahmin edilebilirdir. Böyle oyunlar (bilhassa modern öncesi) tarihî çarpışan imparatorlukların özel alanı olarak sunar. *Age of Empires*, oyuncuya kendi kabilelerini Taş, Alet, Bronz ve Demir çağlarından geçirerek ilerletme fırsatı verir. Bu oyunlarda geçmiş; çerçevedir, çeşitli olumsuzlukları fakat açık sınır ve uçları olan bir sistemdir. Niall Ferguson’un kritik kelimeleriyle söylersek “tarihsel sürecin kaba bir karikatürü”dür.¹⁷⁰

Bu senaryolarda, oyuncu yöneticidir ve tarihsel süreci görür, temelde ekonomik ve askerî kararlar alarak başarılı bir sonuca gider. Ted Friedman bu tür oyunların oyuncusunun bütün bir oyun sahasını gördüğünü ve oyunun zevkiyle amacının bilgisayar gibi

düşünmek olduğunu ileri sürmüştür.¹⁷¹ Elbette bağıın eş zamanlı olarak kurulması -oyuncu bütün oyunu görür ve bazılarının hususi (kuralcı-tanrı) bir kısmının kinayeli (hangi kabileden yahut ulustan olduğu fark etmeksizin seçtiği oyuncu) çeşitli rolleri elinde tutar- etkileşimin zorluklarını ve birden fazla rolle kesişimi ortaya koyar. Düşünceye dair ikili kodlanmış yollarla tarihsel çerçevenin birleştirilmesi kullanıcıların geçmişle ilgili düşünme ve bağ kurma biçimini değiştiren sanal bir tarih önerir; aynı zamanda kullanıcıların tarihî görev, sorun ve doğru kararlarla çözülmeyi bekleyen meseleler toplamı olarak görmeye teşvik eder. Dahası, bu oyun alanıyla ilintili siborgluk simülasyonların, mesela, yeniden canlandırmadan farklı olduğunu zira elektronik bir çerçeveye sahip oyunun kuşatıldığını gösterir. Bu oyun deneyimi aynı şekilde cisimleşmez ve dolayısıyla diğer entelektüel ve zihinsel boyutlarda ilerler.

Bu oyunlarda, tarih sürecini teknolojik gelişim ve ender kaynakların maharetle kullanımı ilerletmektedir. Geçmiş, anlaşılması ve üstünden gelinmesi gereken bir çelişkiler bütünüdür. Fakat bu belirlenimci görünürken, senaryolar tarihin neredeyse sonsuz farklı neticeyle yeniden oynanabilecek kadar zengin bir rastlantısallığa sahip oluşunu överler. Yeniden oynanabilirlik, bu oyunların amaç ve cazip olma sebeplerinden biridir; oyunu oynayanların tekrar tekrar oynaması beklenir. Farklı kararların farklı sonuçları vardır ve tarihsel süreç karmaşık, katmerli bir süreç gibi ele alınır. Oyunlar, bilhassa çevrim içi versiyonlarında, iş birliğine de vurgu yaparlar. Dolayısıyla, oyunların tarihyazımı tekniği formatlarından ötürü karmaşık hâle getirilir zira sonsuz sonuçlarla bağlı olarak sonsuz yerleşik yeniden yapılanma biçimleri barındırırlar. Oyunlar, oyuncuyu 3D harita içinde tasavvur edilen (ideolojik olarak kendi içinde sorunlu) bir dünyada iz bırakmaya davet ederken tarihin kaosunu da gözler önüne serer. Ayrıca oyun müptelasından [gamer] tarihsel gelişimi çeşitli kararların muhtemel neticelerine dayalı bir şey olarak kavramsallaştırmasını ister; oyuncu yaptıklarının sonuçlarını düşünmek ve henüz gidilmemiş yollar olduğunu görmek durumundadır. Bu da karşı-olgusal olarak yahut en azından farklı zaman çizelgesi ihtimallerini sunuyor gibi (geniş kapsamlı bir ilerleme hareketi içinde) teorize edilmelerine sebep olur.

Niall Ferguson savaş oyunlarının tarihçiyi çıkarttığı karşı-ol-gusal unsurdan ötürü açıkça lazım olduklarını iddia eder. Bu oyunları över çünkü “stratejiye meraklı bir nesli” eğitmek gibi daha geniş bir toplumsal etkiye sahip olduklarını düşünür.¹⁷² Bu noktayı, bilhassa yapılandırılmamış bilgiyi sıraya koymak ve düzenlemek açısından oyunların eğitim ve sosyal açıdan kullanışlı olduğunu, Steven Johnson şöyle açıklar:

Oyun oynamayanlar açısından, oyunlar kliplere yüzeysel de olsa benzemektedir: gösterişli grafikler, görsel, müzik ve metinlerden oluşan katmanlı bir harman; zaman zaman patlayan hız, bilhassa olay başlamadan yaşanan açılış sekansları. Fakat oyun oynarken asıl *yaptığımız şey*, yani zihninizin zorunlu çalışma biçimi, radikal olarak farklıdır. Bunun kaosa müsamaha göstermek ya da estetize etmekle ilgisi yoktur; dünyada düzen ve anlam bulmakla ve düzen yaratan kararlara yardımcı olmakla ilgilidir.¹⁷³

Johnson ve Ferguson’a göre oyunlar yapı ve düzen dayatırken öte yandan çeşitliliği düşünmeye de fırsat verir. Disiplini ve entelektüel cerbezeyi öğretirler; tarih oyunları ise tarihyazımıyla ilgili ikircikli durumları masaya koyar. Aynı zamanda geçmişle daha sürükleyici ve diğer “eğitim” tecrübelerinde olduğundan daha faal bir bağın altını çizerler.

Age of Empires Bruce Shelley’in de öne sürdüğü üzere diğer fantastik gerçek zamanlı oyunlardan farklılaştırılmak üzere bir tarih oyunu olarak geliştirmiştir:

Oyuncular hâlihazırda neler olup bitebileceğine dair önyargılı fikirlere ve oyunun nasıl oynanacağına dair görüşlere sahiptir. Tarih bize oyunumuzu oynayabileceğimiz bir çerçeve vermiştir. Tarihin hangi ilginç kısımlarını dâhil edeceğimiz yahut atacağımızı biz seçebiliriz.¹⁷⁴

Oyuncunun tarihte ne “olması gerektiğine” dair kabaca bir fikri olacağı yönündeki görüş bu oyunların insanlara yeniden oynama ve gerçekliği yeniden düzenleme algısı kazanmak üzere fırsat tanıdığını öne sürer. Tarih bir “çerçeve”dir, oyun bu çerçevenin üzerine yansıtılır (aynı zamanda kolayca yağmalanabilir). Özgünlük, bu oyunların meselesi değildir:

Eğlence ürünlerinin pek çoğu için kapsayıcı, detaylı bir araştırma hatta iyi bir fikir bile gerekli değildir. En iyi atıf malzemele-ri genellikle çocuklar için tasarlanan oyunlardadır çünkü burası oyun kamusunun büyük kısmı için gerekli tarih merakı düzeyini kapsar. Eğer işe çok fazla tarihî detay karıştırırsanız, oyunu künt hâle getirme riskine girersiniz. Tasarımcı ya da araştırmacılar de-ğil oyuncular eğlenmelidir. Biz insanları eğlendirmeye çalışıyo-ruz; uzmanlığımızla onları etkilemeye çalışmıyoruz.¹⁷⁵

Shelley bu noktada pek çok kullanıcının geçmişe ilişkin anla-yışının belki daha daraltmak gerekirse geçmişe “ilgisinin” okul düzeyinde ya da daha aşağıda olduğunu etkili bir dille öne sü-rer. Detaylar, “kün” bir deneyime yol açar. Shelley’in bu gibi oyunlarda kullanılan üstünkörü tarihle ilgili dürüstlüğü *Medal of Honor* gibi FPS’lerin sunulma biçiminden büyük ölçüde fark-lılaşır. Bu oyunları oynayan oyuncu strateji oyunlarındaki kadar bağımsız değildir; kararları yanlış olabilir ve bilhassa belli bir bakış açısından gördükleri ekrandan ötürü oyunun daha temel ve içgüdüsel düzeyde canlandırdığı tarihsel sürece dahildirler.

Strateji oyunları ortaokul eğitiminde kullanılmaktadır; bu da bu oyunların esnekliğini ve cazibesini ortaya koymaktadır.¹⁷⁶ Fa-kat bu kendi içinde oyun aracılığıyla, bilhassa Shelley’in yorum-ları ışığında, ortaya konulan (dolayısıyla düşünülen) tarihyazımı problemlerini gün yüzüne çıkarır (diğer oyunlar özgünlükleriyle gurur duysalar da). Benzer şekilde, *Rome: Total War* (Creati-ve Assembly, 2004) için oyun motoru – gerçek zamanlı unsur-larla bezeli melez bir sıra tabanlı strateji oyunu- BBC’nin *Time Commanders* (2003-5) ve History Channel’in *Decisive Battles*’ında kullanıldı (2004, 2005’ten bu yana yeniden oynuyor); her ikisi de eski meşhur savaşları yeniden canlandırmak için teknolojiyi kullanmıştır. *Decisive Battles* yalnızca ne yaşandığını göstermek üzere yaptığı lokasyon çalışmasıyla aynı doğrultuda sanal mo-del kullanmıştır; bu da zaten televizyon tarihinin gasip sanallı-ğı açısından kendi içinde ilginçtir (tarihî senaryoların oyun mi-zansenleri için varsayılan tanıdıklıkları da buna dahildir). *Time Commanders*’ta, iki takım bir savaş senaryosu üzerinde savaşır; uzmanlar görüşlerini bildirir ve “gerçek anlamda” ne olduğunu ve belirli kararların niçin maliyetli, şanslı veya stratejik açıdan

iyi olduğunu söyler. Sanal model geçmişin şekil verilebilir bir şey gibi sunulmasına fırsat verir, belirli kararların maliyetine ışık tutar ve (teleolojik, emperyal ve savaş temelli) tarihin olumsuzluğunu ortaya serer. Bilgisayar efektleri ve oyun teknolojisinin tarih programlamasında bu şekilde kullanımı, bir taraftan televizyon belgesellerinin ürkütücü sanallığını öbür taraftan TV'deki oyun şovunun formatına tarihî katma kabiliyetini göstererek video oyunu, “gerçek” ve tarihsel tür arasındaki sınırların gitgide daha hızlı bulanıklaştığını öne sürer.

Savaş Oyunları ve Skala Modelleri

Bilgisayarlı strateji ve rol yapma oyunları, savaşı sahneleyen ve kişileştiren daha eski usüllerin incelikli şekilde güncellenmesinden ibarettir. Statik model ve masaüstü savaş oyunlarının kıymetli bir tarihî vardır: H.G. Wells'in 1913'teki *Little Wars*'undan beri hem erkekler ve “biraz daha zeki kızlar”ın oyuncak askerlerle oynamasına yönelik ilkeler benzer şekilde strateji, yeniden canlandırma, örüntü ve organizasyonla ilgilidir; Wells aynı zamanda bu konuyla uğraşmanın eğitici bir değere sahip olduğunu düşünür: “*Little Wars*'ta Büyük Harp'in ne kadar hasara yol açtığını fark etmek için oyunu üç ya da dört kere oynamanız gerekir.”¹⁷⁷ Eğlencesine oynanan savaş oyunları, her ne kadar çevrim içi versiyonları yerlerine geçmiş olsa da 60 ve 70'lerde çok yaygındı; Avalon Hill şirketi bu işin başını çekiyordu. Bu oyunlar yine de geçmişe bilgili ve usulüne uygun bir şekilde yaklaşma ve tarihî berrak kurallara ve nispeten tahmin edilebilir (fakat mutlaka karşı gelinebilir) sonuçların konusu olarak yorumlama arzusuna sahiplerdi.

Model, kart ve kutu temelli savaş oyunları gelişmeyi ve tarihteki savaşları tasavvur etme, icra etme ve zihinsel olarak kavramsallaştırma yönünde birden fazla şekilde ilerlemeyi sürdürmektedir.¹⁷⁸ *Risk*, en saygı duyulan oyunlardan biridir ama elbette pek çok başka oyun da mevcuttur. Kartla oynanan bir savaş oyunu (CDG) *We the People* (Avalon Hill, 1993) Amerikan Bağımsızlık Savaşı'nı yeniden canlandırmakta ve “Amerikalı” ve “İngiliz” oyuncuların “dünyanın büyük devrimlerinin ilkinin eğ-

lenceli ve tarihsel açıdan doğru bir oyun şeklinde simule etmesine” izin vermektedir; oyuncular kazanabilir, kaybedebilir yahut savaşı bitirebilirler.¹⁷⁹ *Diplomacy* veya *Battle Cry* gibi kutu oyunları genellikle talihin de senaryodaki bir etmen olduğunu, duruma rastgelelik kattığını teyit etmek için zar atarlar.¹⁸⁰ Minyatür figürlerle oynanan diğer savaş oyunları masaüstüne bağlı değildir fakat birden fazla alanda karmaşık kurallarla (elbette pek çok kutu oyunu da model figürleri kullanır) oynanır. Bu oyunların akıllı telefonlara uygun yeni versiyonları mevcuttur; yeni nesil için yeniden doğmaktadırlar. Telefon ve masaüstünde oynanan bu oyunlar daha taşınabilir hâle gelmekte, ön odanın masası yahut yağmurlu pazar öğleleriyle sınırlı kalmayıp oyuncunun bütün hayatının parçası olmaktadır. Oyun oynamak gittikçe daha da yaygınlaşmakta; deneyime daha fazla yaslanmakta, günübirlik yapılmaktadır; tarih oyunları da bunun bir parçasıdır.

Ölçek modeli; askerleri, tankları, uçakları ve gemileri kullanarak savaş oyunu senaryosu yaratmaya yönelik benzer bir hobidir. Bu faaliyetler yine de inanılmaz ciddi olan bir tarih “oyunu” sürecinin parçasıdır. En “ciddi” hâllerindeyken bile bu boş zaman uğraşları kişiyi eğitir ve peşinden sürükler. Fakat savaşı böyle akın akın aile evine sokma konusunda insanı huzursuz eden şeyler de vardır; Frank Underwood adlı şeytani karakterin *House of Cards*’da (Netflix, 2003) model yapmaya ilgisi huzursuzluk sebebi olabilir pekâlâ. Jacob ve Dinos Chapman adlı görsel sanatçılar 5000 Airfix model askerini ve ilgili donanımı kendi diorama çalışmaları *Hell* ve *Disasters of War* (1993) için kullanmışlardır. Sonradan kullanılan cam figürler Goya’nın *Disasters of War* dizisindeki görüntüleri taklit etmektedir. (1810-20) *Hell*, berbat figürlere dönüşse de tanınabilir Alman askerlerinden oluşan kitleler tarafından işlenen zulümleri anlatır. Böyle travmatik ve nahoş imajlar yaratmak için etkin oyun araçlarını (veya pek çokları için oyuncakları) kullanmak ki buna “küçük düşürücü sanat” denmiştir çağdaş boş zaman kültüründe savaş temasının yaygınlığını yorumlar.¹⁸¹ Çalışmalar ayrıca şunu da ortaya koyar ki savaşa dair kavrayışımız böyle temsillerle hemencecik geride bırakılır; çağdaş kültürde yalnızca figürandır. Fakat Goya’nın İspanya’sında insan olarak ve anatomik bir tamlıkla zikredilip aşı-

kar kılınır, gerçek bir kavrayışla ele alınmazlar (bu figürler türe özgüdür, kitleler tarafından üretilir ve münferit değil de mecaz-ı mürseldir). Bu imgeler boş zamanlardaki modelleri (oyuncak askerleri) kullanır ki çağdaş şiddet taklit edilmiş olsun; çağdaş şiddet deneyimlenmemiş, özgün bir eserin (Goya) üzerine kurulu görünen fakat “gerçeklik”ten yaratılmış bir pastıştır. Chapmanlar, tarihin balıklama şekilde topluma nüfuz etmesini ve travma, savaş ve cehennemden oluşan bir oyun sürecinin parçası olmasını yorumlar: Düzenlendiği varsayılan sürecin parçası olan bir set jeton ya kazanılacak ya kaybedilecektir, hepsi o.

Ödüllü Geçmiş

Elbette, tarih tüketicilerinin pek çoğu ne FPS oyunları oynar ne de model askerler yaratır. Fakat geçmişin oynanabilecek, yarışılabilir, sınanabilecek bir şey olduğu fikri popüler kültürde çok yaygındır. Tarih *bilgisinin* -hem neyin bilinebileceği hem de nasıl modellendiği anlamında- tarihçilerin açıklamakta zorlandığı yayılma yöntemlerinden biri de quiz [kısa imtihan] oyunlarında bir kategori olarak belirmesidir. Oyuna dayalı şovlar, publardaki quiz geceleri, kutu oyunları ve quiz uygulamaları tarihî doğru ve kesin cevaplara sahip gerçekler bütünü olarak sunar. Bu epistemoloji “tarih”i birbiriyle rekabet eden söylemlerden biri ve kültürel sermaye araçlarının piri olarak sunar.¹⁸² Bu dışavurumlardaki tarih “bilgisi” tarih, lider, olay ve yerlere dair bazı gerçeklerin dayatılıp bazılarının ortadan kaldırılmasıyla oluşur. Multi milyon satan *Trivial Pursuit*’in (Hasbro, 1982-) orijinal *Genus* edisyonunda, “tarih” altı soru kategorisinden biridir. Soru, cevap ve oyunun ilerlemeci formatı bilginin araştırılması gereken bir şey olduğunu masaya koyar ve bu bilgiyi “tırı vırı” olarak etiketlemesine rağmen tek boyutlu ve soyut olguların muhafaza edilmesi ve sahiplenilmesini de ödül olarak sunar.¹⁸³ Oyunun *Totally 80s*, *Baby Boomer*, *Silver Screen*, *Bring on the 90s* gibi özel edisyonları bütün bir oyunun sık sık belirli bir zaman dönemlerinde kurulmasına yöneliktir. Bu özel edisyonların hedefi demografik gruplardır; nostalji ile kişisel geçmişi tarihselleştirme arzusu üzerine çalışmaktadır. Biyografik tarih bilgisi

belli bir yere kadar test edilmektedir (oyuncular bu gerçeklerden öğrenmezler, bu gerçeklerin içinden geçerler). *Trivial Pursuit* elbette dünyanın her yerinde çevrim içi olarak ve uygulamalar aracılığıyla da oynanmaktadır. Hatta ABD ve Birleşik Krallık'ta televizyon şovları da çekilmiştir.

1990'larda patlayan ve kültürel anlamda daha görünür ve hareketli olan quiz şovlar tarihî bir bilgi kategorisi olarak sunar ve yine kişisel entelektüel ilginin konusu kılar.¹⁸⁴ Bu bilginin bir amacı vardır; bilmek kişinin şovda kurduğu anlatıyı ilerletir. *Are You Smarter than a Fifth Grader* gibi çeşitli şovlarda (Fox 2007 ve küresel) ve *University Challenge* (BBC, 1962-87, 1994-) gibi programlarda tarih malzemesi eğitim çerçevesi içerisinde sunulur. Belgelese epeyce benzeyen oyun şovları realite TV şovu baskılarının, deregölasyonun, ticarileşmenin ve bilgiye erişim, değer verme ve bilgiyi yorumlama noktasında yeni kültürel biçimlerin konusudur. Bilgi sistemleri ve ödöl temelli dinamikler duygu sömürölöleriyle baltalanmakta, suçlama kültürü tarafından gözden düşürölölmekte ve bu durum saldırgan grup psikolojisiyle "kabalığın" eğlendirici değerine duyulan ilgi aracılığıyla kışkırılmaktadır.¹⁸⁵ Bilgi, hâlâ sistemlerinin çok önemli bir parçasıdır fakat formatların melezliğı ve yeni eğlen-ce motiflerinin işin içine sokulması eğlenebilmenin bir şeyler bilmekten daha önemli olduğuna işarettir. Oyun oynamak çağ-daş kültürün esasındadır, sudokudan internet oyunlarına ve kumara kadar oyunlar çok yaygındır. Ayrıca bilgisayar oyunu satışları ve oyunlar ile quiz şovların TV'de inanılmaz şekilde artması da aynı şekilde yorumlanabilir. Şu durumda temeldeki bu hareketlilik, belli dolayım-lardan geçmiş bilme söylemleriyle ilintili olarak tarihî karmaşık bir etkileşimler toplamına dönüş-türür. Tarih, bilginin sahibinin güvenini kazanmıştır ve kendi değer algısını yahut gerçek değerini artırabilecek bir bağ-lam olmuştur fakat aynı zamanda (oyun) yapısını bir yana bırakır-sak, işin kendisinde de az da olsa bir değer kalabilir. Tarihin bu oyunlardaki görünölmleri bize şunu gösterir: Tarih, bir bilgi ka-tegorisi olarak sabit, amaca matuf ve birey tarafından kültürel değer ve toplumsal statöl kazanmak üzere muhafaza edilmesi gereken bir şey olabilir.

FPS'nin cisimleştirilmesinden strateji oyunlarının zihne hitap eden teknolojilerine değin tarihle kurulan bütün bu hareketli bağlar, geçmişe dair modern kavrayışın zorluklarını ve oyuncu adına yaratıcı bir müdahalenin işaretidir. Bu da tarih tahayyülünün şimdiye kadar düşünüldüğünden daha çeşitli ve karmaşık olduğunu, izleyicinin tarih ürünleriyle bağında çok inceldiğini ortaya koyabilir. Tarih bilgisi oyun oynamak üzere kullanılabileceği gibi tarihsel FPS oyunları geçmiş üzerine düşünmek ve geçmiş kavramak üzere bir yol ortaya koyabilir. Tarih bilgisi hem somut (doğru cevapları olan) hem de oynayarak manipule edilebilecek bir şeydir. Bir avatar, oyun arayüzleri yahut quiz ve çevrim içi bilgi yarışmalarında icra edilir. Kullanıcıya, kültürel sermaye, ün ve tevazu katar. Tarih sayesinde FPS oyununun arka planı çok "doğru" bir yer gibi hissettirebilir veya strateji oyunları tarihe meydan okuyabilir. Tarihsel olanın popüler kültürde bu kadar farklı şekillerde tekrarlanması, "tarihin" ne kadar tuhaf ve çeşitlilikle dolu olabildiği ve olabileceğini ortaya koyar.

Son Notlar

- 1 “Yeniden canlandırma çalışmaları” gibi yeni tanımlanmış ve dinamik bir alanın ana hatlarını şu kaynakta bulmak mümkün: I. McCalman and P. Pickering (ed), *Historical Reenactment: From Realism to the Affective Turn*, Basingstoke, Hants: Palgrave Macmillan, 2010 ve M. Daugbjerg, R. Syd Eisner and B. Timm Knudsen (ed.), *Re-Enacting the Past: Heritage, Materiality and Performance*, London and New York: Routledge, 2015. Ayrıca bkz. J. de Groot, “Affect and empathy: re-enactment and performance as/in history”, *Rethinking History*, 15:4 (2011), 587–99.
- 2 Bkz. N. Eustace et al., “AHR conversation: the historical study of emotions”, *The American Historical Review*, 117:5 (2012), 1487–1531.
- 3 Bkz. V. Agnew, “History’s affective turn: re-enactment and its work in the present”, *Rethinking History*, 11:3 (2007), 299–311.
- 4 Birleşik Krallık’ta hem ulusal hem uluslararası düzeyde kendi kuruluş ve topluluklarında olumlu değişimlere ön ayak olmak amacıyla çalışan tescilli bir hayır kurumu (ç.n.)
- 5 V. Agnew, “What is reenactment?”, *Criticism*, 46:3 (2004), 327–39.
- 6 Bkz. Schneider, *Performing Remains*.
- 7 Samuel, *Theatres of Memory*, s. 175.
- 8 Age., s. 188.
- 9 A. B. R. Elliot and M. W. Kapell, “Introduction: to build a past that will “stand the test of time”: discovering historical facts, assembling historical narratives”, A. B. R. Elliot and M. W. Kapell, *Playing with the Past: Digital Games and the Simulation of History*, London and New York: Bloomsbury Academic, 2013, s. 1–33 (s. 14).
- 10 Tony Horwitz, *Confederates in the Attic*, New York: Vintage, 1999, s. 280.
- 11 Agnew, “What is reenactment?”, s. 327.
- 12 Age., s. 335.
- 13 Özel sayı olan “Re-enacting the Past” makalelerine bkz. *International Journal of Heritage Studies*, 20:7–8 (2014), Vietnam, Kamboçya, Hollanda ve Çin’deki uygulamalar üzerine çalışmalar da dahildir.

- 14 Schneider, *Performing Remains*, s. 9–10.
- 15 Bkz. J. de Groot, "Empathy and enfranchisement: popular histories", *Rethinking History*, 10:3 (2006), 391–413.
- 16 Thompson, araştırmasında %97.8 beyaz, % 96.8 erkek bulgulamıştır, s. 79.
- 17 Agnew, "What is reenactment?", s. 328.
- 18 J. Lamb, "Introduction to settlers, Creoles and historical reenactment", V. Agnew, J. Lamb with D. Spoth, *Settler and Creole Reenactment*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009, s. 1–19 (s. 1).
- 19 Yeniden canlandırmaların videosu: <http://www.gettysburgreenactment.com/> [Erişim Tarihi: 19 Ekim 2015].
- 20 Agnew, "What is reenactment?", s. 330. Ayrıca bkz. I. McCalman, "The little shop of horrors: reenacting extreme history", *Criticism*, 46:3 (2004), 477–86.
- 21 D. Pollock, "Introduction: making history go", Della Pollock (ed.), *Exceptional Spaces: Essays in Performance and History*, Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1998, s. 1–48 (p. 7).
- 22 J. Thompson, *War Games: Inside the World of Twentieth Century War Reenactors*, Washington, D.C.: Smithsonian Books, 2004, s. 169–71.
- 23 Şu metinlere bkz. Agnew and Lamb (ed.), *Settler and Creole Reenactment*.
- 24 Tarih mirasının yeniden canlandırılması ve icrasıyla ilgili metinler için bkz. A. Jackson and J. Kidd (ed.), *Performing Heritage: Research, Practice and Innovation in Museum Theatre and Live Interpretation*, Manchester: Manchester University Press, 2010.
- 25 <http://www.sealedknot.org/index.asp?Page=about.htm> [Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2005].
- 26 <http://www.sealedknot.org/index.asp?Page=cav.htm> [Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2005].
- 27 W. C. Davies, *The Civil War Reenactors* Encyclopedia, London: Salamander, 2002, s. 29.
- 28 Mesela; Thompson ABD’de bu dönemlerden 6000 etrafında düzenli yeniden canlandırıcıyı sıralar.
- 29 Thompson, *War Games*, s. xvi.
- 30 Yeniden canlandırma, Boyne Savaşı’nın her yıl yeniden canlandırılmasıyla şahitlik edilen canlı bir siyasi meseledir.
- 31 http://www.drhg.pwp.blueyonder.co.uk/Wars_Info.htm [Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2005].
- 32 Age.
- 33 W. Robinson, "Don't mention the war! WW2 re-enactment banned by council because some of the participants would have been wearing Nazi uniforms", *The Daily Mail*, 3 Mayıs 2014, <http://www.>

dailymail.co.uk/news/article-2618823/Dont-mention-war-WW2-enactment-banned-council-participants-wearing-NAZI-uniforms.html [Erişim Tarihi: 15 Nisan 2015].

- 34 Ayrıca uygulama ve epistemoloji olarak "gerçekçilik" tartişmaları için bkz. McCalman and Pickering, *Historical Re-enactment*.
- 35 Thompson, *War Games*, s. 153.
- 36 Age., s. xvii.
- 37 J. Anderson, *Time Machines: The World of Living History*, Nashville, TN: American Association of State and Local History, 1984, s. 191.
- 38 Thompson, *War Games*, s. 162.
- 39 Örneğın bkz. www.authentic-campaigner.com and www.fcsutler.com [Erişim Tarihi: 19 Ekim 2015].
- 40 *A Cock and Bull Story*, 2005, Michael Winterbottom.
- 41 Bkz. Jackson and Kidd (ed.), *Performing Heritage*.
- 42 R. Hewison, "Heritage: an interpretation", D. Uzzell (ed.), *Heritage International*, London and New York: Belhaven Press, 1989, s. 15–23 (s. 21).
- 43 T. Stearn, "What's wrong with television history?", *History Today*, 52:12 (2002), 26–7 (27).
- 44 K. M. Johnson, "Rethinking (re)doing: historical re-enactment and/as historiography", *Rethinking History*, 19:2 (2015), 193–206 (193).
- 45 J. Hallam and M. Mashment, *Realism and Popular Cinema*, Manchester: Manchester University Press, 2000, s. 19.
- 46 Bkz. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books, 2001.
- 47 P. and D. Snow, *Battlefield Britain*, London: BBC Books, 2004, s. 11.
- 48 şurada tartişılmıştır: T. Ebbrecht, "History, public memory and media event", *Media History*, 13:2–3 (2007), 221–34. Ayrıca bkz. T. Downing, "CGI and the end of photography as evidence", B. Winston (ed.), *The Documentary Film Book*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- 49 R. Holmes, Wellington, London: HarperCollins, 1996, s. xviii.
- 50 Kaynak metinde kullanılan "dogfight" kelimesi aynı zamanda it dalaşı anlamına gelir (ç.n.)
- 51 Snow, *Battlefield Britain*, s. 51.
- 52 Dir: David McNab, 2004, 120 dk., ABD'de ilk yayın Discovery Channel'da oldu.
- 53 P. Ward, "The future of documentary? "Conditional tense" documentary and the historical record", G. D. Rhodes and J. Parris Springer (ed), *Docufictions*, Jefferson, NC and London: McFarland & Company, Inc., 2006, s. 270–84
- 54 "The Making of Virtual History", <http://www.discoverychannel>.

co.uk/virtualhistory/_pages/making_of/back_to_life.shtml [Erişim Tarihi: 30 Ocak 2006].

55 Age.

56 Simon Roberts, adı geçen eserde alıntılanmıştır.

57 Bkz. S. F. Roth, *Past into Present: Effective Techniques for First-Person Historical Interpretation*, Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1998, and K. F. Stover, "Is it real history yet?: an update on living history museums", *Journal of American Culture*, 12:2 (1989), 13–17.

58 B. Goodacre and G. Baldwin, *Living the Past*, London: Middlesex University Press, 2002, s. 51.

59 David Lowenthal, izleyicinin geçmişle ilişkisini sorunsallaştırmak için yaşayan tarih ve birinci şahıs yorumları eleştirmiştir, bkz. *The Past is a Foreign Country*, s. 298.

60 Samuel, *Theatres of Memory*, s.195.

61 J. Tivers, "Performing heritage: the use of live "actors" in heritage presentations", *Leisure Studies*, 21:. (2002), 187–200 (198).

62 Ana-akım bilgiye meydan okumaya dair ilginç açı için bkz. A. M. Tyson and A. M. Dungey, "Ask a slave" and interpreting race on public history's front line", *The Public Historian*, 36:1 (2014), 36–60.

63 Tivers, "Performing heritage", s. 194.

64 Bkz. T. Bennett, *The Birth of the Museum*, London: Routledge, 1995.

65 Samuel, *Theatres of Memory*, s. 175.

66 T. Bennett, "Museums and the people", Robert Lumley (ed.), *The Museum Time Machine: Putting Cultures on Display*, London and New York: Routledge, 1988, s. 63–85 (s. 63).

67 <http://www.beamish.org.uk/about.html> [Erişim Tarihi: 4 Ekim 2007].

68 Age.

69 <http://www.ironbridge.org.uk/downloads/STRATEGIC%20PLAN%202007-10%20FINAL.pdf> [Erişim Tarihi: 8 Ekim 2007].

70 G. Porter, "Putting your house in order: representations of women and domestic life", Lumley (ed.), *The Museum Time Machine*, s. 102–28.

71 R. Handler and E. Gable, *The New History in an Old Museum: Creating the Past at Colonial Williamsburg*, Durham, NC: Duke University Press, 1997.

72 I. McKay and R. Bates, *In the Province of History: The Making of the Public Past in Twentieth-Century Nova Scotia*, Montreal, QB: McGill-Queens University Press, 2010.

73 T. Bridal, *Exploring Museum Theatre*, Walnut Creek, CA: AltaMira Press, 2004, s. 5.

- 74 <http://www.imtal.org/keyQuestions.php> [Erişim Tarihi: 4 Ekim 2007].
- 75 A. Jackson, "Inter-acting with the past: the use of participatory theatre at museums and heritage sites", *Research in Drama Education*, 5:2 (2000), 199–215. Ayrıca bkz. H. Nicolson, *Theatre, Education and Performance*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- 76 A. Jackson and H. Rees Leahy, "Seeing it for real?": "authenticity, theatre and learning in museums", *Research in Drama Education*, 10:3 (2005), s. 303–25.
- 77 <http://www.sca.org/officers/chatelain/ForwardIntothePast.pdf> [Erişim Tarihi: 3 Ekim 2007].
- 78 <http://www.grandcouncil.sca.org/oct05detail4.php> [Erişim Tarihi: 3 Ekim 2007].
- 79 Age.
- 80 S. Sparkis, "Objects and the dream: material culture in the Society for Creative Anachronism", *Play & Culture*, 5:1 (1992), 59–75.
- 81 P. Mc Carthy, "Living history" as the "real thing": a comparative analysis of the mountain man rendezvous, Renaissance fairs, and civil war reenactments", 71:2 (2014), 106–23.
- 82 R. N. S. Robinson and C. Clifford, "Authenticity and festival foodservice experiences", *Annals of Tourism Research*, 39:2 (2012), 571–600.
- 83 Bkz. D. Matthews, *Medievalism: A Critical History*, Cambridge: D. S. Brewer, 2015.
- 84 <http://www.renaissancefestival.com/> [Erişim Tarihi: 3 Ekim 200]; bkz. S. Blazer, "The Renaissance pleasure faire", *The Drama Review* (1976), 31–7, deneyimin rastgeleliğini vurgulayan: "At no time during the course of the long day is an attempt made to lead the spectator to any specific gathering place", 36–7.
- 85 R. L. Rubin, *Well-Met: Renaissance Faires and the American Counterculture*, New York: NYU Press, 2012. 76 O. Redon, F. Sabban and S. Serventi, *The Medieval Kitchen*, Chicago: University of Chicago Press, 2000, s. 51.
- 86 O. Redon, F. Sabban and S. Serventi, *The Medieval Kitchen*, Chicago: University of Chicago Press, 2000, s. 51.
- 87 M. Black, *The Medieval Cookbook*, London: Thames & Hudson, 1996, s. 23.
- 88 *Take a Thousand Eggs or More*, Pottstown, PA: Cindy Renfrow, 1997.
- 89 H. Knibb, "Present but not visible: searching for women's history in museum collections", *Gender and History*, 6:3 (1994), 352–69 (356).
- 90 Bkz. J. de Groot, "I feel completely beautiful for the first time in my life": bodily re-enactment and reality documentary", *Bell and Gray*

- (ed), *Televising History*, s. 193–207.
- 91 I. de Solier, "TV dinners: culinary television, education, and distinction", *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 19:4 (2005), 465–81.
- 92 <http://www.pbs.org/food/shows/a-taste-of-history/> [Erişim Tarihi: 23 Haziran 2015].
- 93 Bkz. R. Applebaum, *Dishing It Out: In Search of the Restaurant Experience*, London: Reaktion, 2011.
- 94 C. Michael Hall et al. (ed), *Food Tourism around the World*, London and New York: Routledge, 2003.
- 95 *Bringing Up Baby*, 12. bölüm, Channel 4, 25 Eylül 2007, 21:00.
- 96 Bkz. G. Egan, "Reconstructions of the Globe: a retrospective", *Shakespeare Survey*, 52 (1999), 1–16.
- 97 1980'deki orijinal yapım ahlak mücadelesi veren Mary Whitehouse tarafından "büyük bir ahlaksızlık edimi" olarak şahsen dava edilmiştir.
- 98 R. Schneider, *Theatre and History*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012, s. 17.
- 99 R. H. Palmer, *The Contemporary British History Play*, London: Greenwood Press, 1998.
- 100 S. Watt, *Postmodern/Drama*, Michigan: University of Michigan Press, 1998. Ayrıca bkz. M. Vanden Heuvel, "Is postmodernism? Stoppard among/against the postmoderns", K. E. Kelly (ed.), *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, s. 213–29.
- 101 Bkz. M. Llewellyn-Jones, *Contemporary Irish Drama and Cultural Identity*, London: Intellect Books, 2002; her ne kadar düz yazıyı da kaplasa da A. Arrowsmith, "Photographic memories: nostalgia and Irish diaspora writing, *Textual Practice*, 19:2 (2005), 297–322 diasporik yazım ve çağdaş kültürde açığa çıkarıldığı kadarıyla nostaljik İrlandalılık mirasıyla ilgili enteresan şeyler söylemektedir.
- 102 *Mother Clap's Molly House*, London: Methuen, 2001, s. 85–6.
- 103 Age. s. 56.
- 104 G. Saunders: "Love Me or Kill Me": Sarah Kane and the Theatre of Extremes, Manchester: Manchester University Press, 2002.
- 105 Oyun, 1990'ten 2001'e Londra'daki Düşes Tiyatrosu'na aktarılmış ve 2000'den 2011'e kadar Broadway'de oynanmıştır.
- 106 Bkz. V. Stewart, "A theatre of uncertainties: science and history in Michael Frayn's *Copenhagen*", *New Theatre Quarterly*, 15:4 (1999), 301–7.
- 107 Bkz. Matthias Dries (ed.), *Michael Frayn's Copenhagen in Debate*, Berkeley, CA: University of California Press, 2005, and D. C. Cassidy, "A historical perspective on *Copenhagen*", *Physics Today*,

- 53:7 (2000), 28–32.
- 108S. Barfield, “Dark matter: the controversy surrounding Michael Frayn’s Copenhagen”, *Archipelago*, 8:3 (2004), 80–103.
- 109Michael Frayn, *Copenhagen*, London: Methuen, 2003, s. 71–2.
- 110Age., s. 88.
- 111Bkz. Reynolds, *Retromania*.
- 112J. Butt, *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- 113Age. s. 54–5.
- 114The Globe, yüzyıllardır süren özgünlük ve araştırma tartışmalarının yeri olmuştur, bkz. Egan, “Reconstructions”.
- 115Dünyanın her yerinden, Tokyo ve Prag’dan Rome’ya 13 Globe rep-likası vardır; yedisi ABD’dedir.
- 116Uzmanların işaret ettiği üzere, Globe meydan okunabilecek çeşitli varsayımlar kullanılarak inşa edilir. Bkz. Egan, “Reconstructions”, s. 12–14.
- 117G. Holderness, “Bardolatry, or, The cultural materialist’s guide to Stratford-upon-Avon”, G. Holderness (ed.), *The Shakespeare Myth*, Manchester: Manchester University Press, 1988, s. 2–16 (s. 11).
- 118Shakespeare’ın çekiciliği yalnızca kendi işine yarıyor değildir; mesela Kent’te bulunan Dickens World’e yılda üç yüz bin ziyaretçi gelmesi umulur; ama the Globe çalışmalarını kendi aktif kutlama ve yeniden yaratma tarzında eşsizdir.
- 119V. C. Pye, “Shakespeare’s Globe: theatre architecture and the performance of authenticity”, *Shakespeare*, 10:4 (2014), 411–27 (414).
- 120J. Murphy, “Losing My Edge”, LCD Soundsystem , DFA Records, 2005.
- 121J. G. Schloss, *Making Beats: the Art of Sample-Based Hip-Hop*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2014.
- 122Şuradaki metin silsilesine bkz. S. Homan (ed.), *Access All Eras: Tribute Bands and Global Pop Culture*, Maidenhead: Open University Press, 2006.
- 123A. Moore, “Authenticity as authentication”, *Popular Music*, 21:2 (2002), 209–23.
- 124Bununla beraber; orijinal sanatçılar bunu son yirmi yılda tekrar tekrar yapmıştır; Madonna’nın 1985 Materyal Kız videosu için Marilyn Monroe’nun Elmas Bir Kızın En İyi Arkadaşı’dır eserine bilinçli şekilde başvurmasıyla örneklenebilir.
- 125<http://www.completebeatles.com/> [Erişim Tarihi: 2 Ekim 2007].
- 126Hit parçanın adı “I’d like to teach the world to sing” idi ve New Seekers bunu 1994 Oasis davasında söylemişlerdi ve kendi şarkılarını “Shakermaker”dan çalmakla yargılanmışlardır.
- 127O.-L. Monde, “Jukebox-musical: the state and prospects”, *Europe-*

- an Researcher, 27:8-2 (2012), 1277-81.
- 128J. L. B. Gohn, "Jukebox", The Hopkins Review, 7:2 (2014), 267-77.
- 129Be Kind Rewind, 2008, Michael Gondry, benzer şekilde klasik filmlerin kendin-üret-kendin-tüket tarzından yeniden canlandırılmasına odaklanır.
- 130Bu performansın arşivi vardır: <https://archive.org/details/ubu-abramovic-seven> [Erişim Tarihi: 19 Ekim 2015].
- 131Bkz. Schneider, Performing Remains.
- 132<http://www.iainandjane.com/work/index.shtml> [Erişim Tarihi: 1 Ekim 2007].
- 133<http://www.shaze.info/sla.html> [Erişim Tarihi: 1 Ekim 2007].
- 134<http://www.wacoreenactment.org> ; <http://www.milgramreenactment.org> [Erişim Tarihi: 1 Ekim 2007].
- 135H. Sumpter, "Back to the future", Time Out, 14-20 Mart 2007, 26-8 (28).
- 136Bkz. J. de Groot, "I am not a trained historian. I improvise. Jeremy Deller interviewed by Jerome de Groot", Rethinking History, 16:4 (2012), 587-95.
- 137K. Kitamura, "Re-creating chaos: Jeremy Deller's The Battle of Orgreave ", in McCalman and Pickering (eds), Historical Re-enactment , s. 39-49.
- 138L. Buck, "Leaving Los Angeles", Art Forum (2002), http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_5_40/ai_82469489/pg_1 [Erişim Tarihi: 28 Eylül 2007].
- 139F. Jameson, "Postmodernism and consumer culture", J. Belton (ed.), Movies and Mass Culture, London: Athlone Press, 1996, s. 185-202 (s. 188).
- 140Yazara e-posta 11 Ekim 2006.
- 141Yazara e-posta, 12 Aralık 2004.
- 142www.darkplaces.co.uk [Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2006].
- 143<http://www.abandoned-britain.com/about1.htm> [Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2006].
- 144<http://www.abandonedpast.co.uk/index.cfm?sid=6605&pid=101184> [Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2006].
- 145"Nicholas Royle: interview", <http://www.bookmunch.co.uk/view.php?id=1394> [Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2006].
- 146Alanın haritası kaynak tarafından çıkarılmıştır: L. Williams, Porn Studies, Durham, NC: Duke University Press, 2004, ve Screening Sex, Durham, NC: Duke University Press, 2008.
- 147Bkz. B. Cronin and E. Davenport, "E-rogenous zones: positioning pornography in the digital economy", The Information Society, 17:1 (2001), 33-48 and J. Coopersmith, "Does your mother know what you really do? The changing nature and image of computer-based pornography", History and Technology, 22:1 (2006), 1-25. Cronin,

- Davenport ve Coopersmith pornografi temaları, teknolojileri ve ekonomik modellerinin yalnızca anlaşılması gerekmeyişi fakat temelde İnternet'in gelişiminde etkili olduklarını öne sürer. Ayrıca bkz. W. Kendrick, *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*, Berkeley: University of California Press, 1996, kitabın incelemesi için: R. Liberman, *Porn Studies*, 2:1 (2015), 110–14.
- 148 <http://www.sinsoftime.com/> and also *Historic Erotica*, <http://www.historicerotica.com/> [Erişim Tarihi: 19 Ekim 2015]. Vintage pornografi satışlarındaki patlamayı K. Riordan kaydetmiştir, "The joy of texts", *Time Out*, 27 Şubat 2008, 38–9.
- 149 S. Bull, "Digital archives and the history of pornography", *Porn Studies*, 1:4 (2014), 402–5 and J. Mercer, "The secret history: porn archives, "personal" collections and British universities", *Porn Studies*, 1:4 (2014), 411–14.
- 150 *Pornography: The Secret History of Civilisation*, 1999. Bkz. J. Hoff, "Why is there no history of pornography?", S. Gubar (ed.), *For Adult Users Only: The Dilemma of Violent Pornography*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 1989, s. 17–47.
- 151 A. Butler, "Re-vamping history: neo-burlesque and the historical tradition", *Canadian Theatre Review*, 158 (2014), 44–7.
- 152 M.-C. Cervellon and S. Brown, "All the fun of the fan: consuming burlesque in an era of retromania", *Advances in Consumer Research*, 42 (2014), 271–6 (271).
- 153 Bkz. B. Rejack, "Toward a virtual re-enactment of history: video games and the recreation of the past", *Rethinking History*, 11:3 (2007), 411–25.
- 154 G. A. Voorhees, J. Call and K. Whitlock (ed.), *Guns, Grenades, and Grunts: First-Person Shooter Games*, London: Continuum, 2012.
- 155 K. Schut, "Strategic simulations and our past: the bias of computer games in the presentation of history", *Games and Culture* 2:3 (2007), 213–35. Ayrıca bkz. Kapell and Elliot (ed.), *Playing with the Past*. Kıyametle ilgili "tarihsel" in sınırını hayretengiz şekillerde zorlayan özel bir kısımları vardır.
- 156 B. Atkins, *More than a Game*, Manchester: Manchester University Press, 2003, s. 93.
- 157 Age.
- 158 Age.
- 159 Age.
- 160 <http://www.brothersinarmsgame.com/uk/features.php> [Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2005].
- 161 Bkz. E. Champion, *Critical Gaming: Interactive History and Virtual Heritage*, London: Ashgate, 2015.
- 162 D. Spring, "Gaming history: computer and video games as historical scholarship", *Rethinking History*, 19:2 (2015), 207–21 (212).

- 163Bu benim esprim değil; K. Chen'e ait. Bkz. "Civilisation and its disk contents: two essays on civilisation and Civilisation", *Radical Society*, 30:2 (2003), 95–107.
- 164Civilization sıra tabanlıdır; oyuncu diğer kullanıcılarla bir çerçeve içinde etkileşim kurar; Age of Empires gerçek zamanlıdır, oyundaki her şey aynı anda yaşanır.
- 165P. Sabin, *Simulating War: Studying Conflict through Simulation Games*, London: Continuum, 2014.
- 166Oyunlardaki pozitivizm M. Kapell tarafından eleştirilmektedir: "Civilization and its discontents: American monomythic structure as historical simulacrum", *Popular Culture Review*, 13:2 (2002), 129–36. Ayrıca bkz. R. Mir and T. Owens, "Modeling indigenous peoples: unpacking ideology in Sid Meier's Colonization", Kapell and Elliot, *Playing with the Past*, s. 91–107.
- 167G. A. Voorhees, "I play therefore I am: Sid Meier's Civilization, turn-based strategy games and the cogito", *Games and Culture*, 4:3 (2009), 254–75.
- 168Schut, "Strategic simulations", s. 213, 222.
- 169Oyunların kültüre dair dümdüz ve ideolojik kavrayışı eleştirilmektedir. Bkz. Chen, "Civilisation and its disk contents".
- 170N. Ferguson, "How to win a war", *New York Magazine*, 16 Ekim 2006, <http://nymag.com/news/features/22787/> [Erişim Tarihi: 7 Eylül 2007].
- 171T. Friedman, "Civilization and its discontents: simulation, subjectivity and space", G. M. Smith (ed.), *On a Silver Platter: CD-ROMs and the Promises of a New Technology*, New York: New York University Press, 1999, s. 132–50.
- 172Ferguson, "How to win a war".
- 173S. Johnson, *Everything Bad is Good for You*, London: Penguin, 2005, p. 62
- 174http://www.microsoft.com/games/empires/behind_bruce.htm [Erişim Tarihi: 29 Ağustos 2007].
- 175Age.
- 176http://www.fi_raxis.com/community/teachers-spk.php [Erişim Tarihi: 29 Ağustos 2007] ve ayrıca bkz. <http://www.insidehighered.com/news/2005/11/28/civ> [accessed 29 August 2007], K. Squire and H. Jenkins, "Harnessing the power of games in education", *Insight*, 3 (2003), 5–33 ve W. Wright, "Dream machines", *Wired*, 14:4 (2006), 110–12.
- 177Little Wars at <http://www.gutenberg.org/dirs/etext03/ltwrs11.txt> [Erişim Tarihi: 7 Eylül 2007].
- 178Mesela her sene 1300 kişi Kutu Oyunu Birliği Dünya Kutu Oyunları Şampiyonası'nda yarışmaktadır.
- 179We the People, *Rules of Play* kart oyunu, Avalon Hill, 1993, 1.0.

- 180Bkz. B. Whitehill, "American games: a historical perspective", *Journal of Board Game Studies*, 2: şuradan erişilebilir: <http://www.boardgamestudies.info/studies/issue2/contents.shtml> [Erişim Tarihi: 6 Aralık 2007].
- 181P. Shaw, "Abjection sustained: Goya, the Chapman brothers, and the Disasters of War", *Art History*, 26:4 (2003), 479–504 (490).
- 182Bkz. J. Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*, Boston: Beacon Press, 1955 ve C. Rojek, *Decentring Leisure*, London: Sage, 1995, s. 184–6.
- 183Eğitim filozofu J.E. McPeck'in şu metnine bkz. "Critical thinking and the "Trivial Pursuit" theory of knowledge", K. S. Walters (ed.), *Rethinking Reason*, New York: SUNY Press, 1994, s. 101–18.
- 184J. Mittell, *Genre and Television*, London and New York: Routledge, 2004, s. 32.
- 185J. Culpeper, "Impoliteness and entertainment in the television quiz show: *The Weakest Link*", *Journal of Politeness Research*, 1 (2005), 35–72.

DÖRDÜNCÜ KISIM

Televizyondaki Tarih

Hâlihazırda netleşmeye başlamıştır ki televizyon ve geçmişin görsel olarak karşımıza gelmesi, tarihsel olgunun paketlenmesi ve tarihin bir boş zaman faaliyeti olarak ortaya konması noktasında gittikçe daha etkili olmaktadır. Üretilen şey, her şeye rağmen “gerçek”lik ya da “eğitici”lik çabasında olabilir fakat inşa edilmiş bir tarihin öznel biçimidir. Önümüzdeki iki bölüm, geçmiş nasıl kültürel bir varlık olarak düşündüğümüzü incelemek üzere “tarihin” televizyonda sunulma biçimlerine bakar. Bu bölümler, televizyon tarihindeki tür çeşitliliğini ve yeni teknolojilerle kavramların bu türler üzerindeki etkisini masaya yatırır. Belgeselle oluşturulan anlatı tarihinin kilit unsurlarını ve aynı zamanda tanıklık ve gerçeklik temelli, önemli şahsiyetlerin yürüttüğü programlarla kıyasları da ele alır. Popüler kültürün “kapsamlı” deneysel kullanımları başta olmak üzere kanıt niteliğindeki formları inceler. Bilgisayar efektleri ve yeniden inşadan dijital yeniden canlandırmaya dek televizyon belgeselciliğinin yeni teknikleri anlatının sunumunda “gerçek” ve hayalî unsurların montajına vurgu yapan bir sanal tarih sunar.¹ Tarih belgeselinin resmî zorlukları ve yelpazesinin genişliği, televizyon tarihinin aşırı derecede basit olduğuna dair umarsız iddiaya meydan okur. Birden fazla değeri içinde barındıran bu formata verilecek karşılıklar incelikli olmalıdır.

Belgeselin Birleşik Krallık’ta 1990 tarihli Yayın Kanunu’nun ardından deregülasyon baskılarına karşılık yeniden düzenlenmesi için kilit önemdeki küreselleşme ve rekabet fenomenleri bizzat tarihsel olanı ortaya dökmektedir. Ucuz formatlar ve realite şovlar belgesel formunun sınırlarını erozyona uğratmış ve kişisel

olana, seyircinin deneyimsel ve faal rolüne yatırım yapmayı teşvik eden melez formları muştulamıştır. Belgesel formu genel bir gelişim gösterdiğinden ötürü tarihsel tekerrürleri de geliştirmiştir. Tarih ve gerçekliğin pek çok açıdan kesişmesi yeni belgesele dair sorunları da düzeltmiştir; böylelikle esas amaçlar olan gerçeklik ve eğitim geri kazanılmıştır. Çağdaş tarih belgeseliyle ilgili net ve kilit değerde olan bir şey vardır: O da izleyicilerin en azından iki topu da havada yakalayabileceğidir. Tarih ne kadar yenilikçi ve dinamik olsa da Schama ve Starkey ile MacCulloch ve Hughes ve o türdeki işler elzem olarak A.J.P. Taylor ve Kenneth Clark’a kadar uzanan bir geleneğin içinde karşımıza çıkar.

Televizyondaki tarih programcılığının azınlıkta olan insanların hayat tarzı açısından nispeten iyi bir pazar payı vardır. Büyük şovlar nezh seyircileri çeker ve bu formatlardaki patlama kendilerine yönelik talebe işaret eder. Ayrıca birtakım büyük kanallar da vardır: UKTV Yesterday (kısmen BBC’nin sahip olduğu UKTV kanalı), History Channel, Discovery Civilisations and History (Discovery’nin kolları), tabii bütün bunlarla birlikte Simply Nostalgia (Simply TV’nin parçası) gibi alana özgü kanallar da vardır ki temelde arşiv hizmeti yaparlar. Bu kanallar, önemli bir pazar payını temsil eder. Üç ayrı kanalı kumanda eden (alışveriş ve seyahatten başka) bazı “hayat tarzı” programları vardır. Belli bir konuya odaklı kanallardaki görüntüleme istatistikleri düzenli olarak yüzde 0,1 civarında pay verir. Bu da Freeview’deki TV ve abonelik hizmetlerinin çokluğu göz önünde bulundurulduğunda nispeten güçlüdür. Fakat YouTube abonelik kanalları, isteğe bağlı görüntüleme, “yeniden izle” seçenekleri Netflix ve hizmetler de şunu teyit eder: Tarih belgeseli şimdiye kadar olduğundan çok daha karmaşık biçimlerde tüketilmektedir. The History Channel’ın, mesela, milyonun üzerinde takipçisi ve 60 milyonun üzerinde görüntülenmesi vardır. Çevrim içi görüntüleme programların arşivlenmesini sağlar fakat aynı zamanda tüketimi de pompalar. İzleyiciler iki tür belgesel arasında gidip gelebilir: sunucunun sunduğu belgesel ve program şeklinde belgesel. İzleyiciler, kendi favori şovlarını paylaşp arşivleyebilir, sıralayabilir yeniden izleyebilir ve teknolojik becerileri varsa başka şekillerde yontabilir. Görüntüleme, çevrim içi benlik performansının parçası

olur; çok daha esnek ve hareketli şekilde tüketilen tarih programları da bunun parçasıdır.² Bu çoğulluk tarihî televizyonda sunmanın gitgide karmaşık hâle gelen çeşitli formatlarıyla görünür olur; temelde belgesel olarak adlandırabileceğimiz şeye yansır. Görüntüleme deneyimi parçalandıkça, geçmişî sunma yolları da çoğalır. Televizyon tarihinin gelişimi pazarın belirsizliğine bağlıdır ve hâliyle eğilim ve nüfus hareketlerine dikkat eder. Belgesel pratiğindeki değişimler biçimin geliştiğini gösterir fakat aynı zamanda nispeten düzenlenmemiş bir televizyon kültürünün algıyı çarpıtan etkisini de fısıldar. Çevrim içi görüntüleme teknolojilerinin ve üretim bağlamlarının gelip çatmasıyla, bu durum çok daha karışık bir hâl alır.

Bu kısımdaki ilk bölüm geleneksel popüler tarihe – 1960’ların başından beri devam eden belgesellere ve bilhassa David Starkey, Simon Schama, Bettany Hughes ve Diarmaid MacCulloch tarafından çekilenlere- ilişkin argümanlar sunar. Bölüm, tarih bilgisini nasıl sunduklarını, tarihyazımıyla ilgili konumlarının ne olduğunu ve kendilerini eğitim araçları olarak nasıl algıladıklarını inceler. Şu durumda ilerleyen bölümler belgesel formatının son dönem TV programlarındaki gelişim ve evrimini, realite tarihî dâhil olmak üzere, ele alır. Realite şovlarının tarih belgesellerinin yapımı üzerindeki etkisi, bilhassa formun “deneysel, kişisel ve duygusal olan üzerindeki vurgusu” çağdaş toplumun televizyon izleme ve geçmişî algılama biçimleriyle ilgili epeyce fikir verir.³ Realite şovlarının etkisi tele-görsel manzarayı o denli etkilemiştir ki “belgesel ve olgusal TV artık ne tamamen kurgusal ne de tamamen olgusal, ikisinin de olduğu fakat aslında tam manasıyla da olamadığı alanda varlık göstermektedir.”⁴ Yeni programlar melezdir ve tele-görsel yapı sürekli olarak gelişmektedir: Annette Hill’in iddia ettiği üzere, bu “televizyonun hayatta kalmak için kendisini parça parça nasıl yediği”nin göstergesidir.⁵ Saf realite tarih şovları belgesel üzerindeki daha genel etkisine rağmen 1999-2006 dönemine sıkışıp kalmış bir olgu gibi durmaktadır. Fakat “profesyonel realite”ye dair yeni akım ve ünlülerin sürüklediği tarih melez ve tuhaf yaklaşımlar geliştiriyor gibidir. Bu da formatın agresif gelişimiyle ilgili Hill’in anlatmaya çalıştıklarına selam çakmakta ve TV tarihiyle ilişkili etik meselelerle sahiplik mevzuunu gündeme getirmektedir.

Bütün bu belgesel malzemesine bakarken ön planda tutulması gereken önemli bir soru da görünen tarihin demokratikleştirilmesi ve izleyiciyi bedensel veya hayali olarak hak sahibi kılmasının, tarihsel öznenin önceki bölümlerdeki failliğine ne ölçüde katkı sağladığıdır. Mesela Simon Schama televizyonun “genel otorite hiyerarşilerinin” düşüşüne katkı sağladığını ve bir “bilgi demokrasisi”nin kıskırttığını öne sürmüştür.⁶ Benzer şekilde, realite şovlarının pek çok yerde görülen dijital devrimi bir açıdan bazı eleştirmenlere “örtük şekilde politize edilmiş” bir formun imkânını sunar; bunu da etkileşimin “vatandaş temelli demokrasiyi yeniden canlandırabilmesi” aracılığıyla yapar.⁷ Realite şov teorisini Mark Andrejevic zaman zaman realite şovlarının devrimci imkâna sahip olduğunu iddia etmiş ve şöyle demiştir: “Kültürel metaların üretimine müşterek katılımın özgünlüğe dönüş olduğu fikri kültür endüstrisiyle ilişkili tepeden inme kontrol formlarının eleştirilmesine yol açar.”⁸ Bu da kitle kültürünün sıradanlığının izleyiciyi üretim süreçlerinden yabancılaştırmaktan kaynaklandığını ortaya koyar; realite şovları şu ihtimali de sunar: “İzleyicinin katılması, kültür ürünlerinin özgünlüğü yeniden kazanmasına yardımcı olur.”⁹ Bu model, bazı açılardan, ürünün tüketicilerinin üretici hâline geldiği bir devrim de önerir. Andrejevic’in kavramları tarih programı yapımına uygulandığında zihin açıcıdır. “İzleyici”nin tarih programına dâhil olması tarihsel mirasa hep birlikte sahip olmaya ve pasif bir dinleyiciye anlatılan tarihten ziyade bir ulusun tarihine dair algıyı genişletir. Fakat realite programları gitgide daha kontrollü hâle gelmiştir (kurgulanmış gerçeklik noktasına kadar) ve formatın devrimci imkânı da kaybolmuş gibi görünmektedir.¹⁰ “Profesyonel” realite ve ünlülerin başını çektiği tarih programları, formu tuhaf ve etik açıdan ilginç şekillerde geliştiren daha yeni bir fenomendir. Realite ile ilgili yazılanlar Kısım III’de ele alınan yeniden canlandırma ve performansla ilgili metin ışığında anlaşılmalıdır. Bunlar tarihin cisimleşmesini sağlayan daha gelişkin yollardır; bize geçmişi deneyimleme ve bu deneyimi yeniden temsil etmeye dair yeni yollar arandığını da gösterirler.

IX. ÇAĞDAŞ TARİH BELGESELİ

Biçim Olarak Belgesel: Öz-Bilinç ve Saptırma

Ana-akım belgesel teori ve pratiği on yıllardır öz-bilince ciddi ciddi kafa yormaktadır. Belgesel teorisyenleri bu mecranın “hakikati” sunma noktasında derin bir beceriksizliğe sahip olduğundan pekâlâ haberdardır: “Belgeseller inşadır yine de gerçeği herhangi bir dolayımından geçirmeden açığa çıkarmanın peşindedir. Belgesel izlemek bu birbirine karşıt görüşleri aynı bünyede tutmayı içerir; bu da beşer davranışı açısından feci garip değil de içkin olarak istikrarsız bir yadsıma sürecidir.”¹¹ Eleştirmenlerin öne sürdüğü üzere biçimin içinde hakikatin temelsiz olduğuna dair bir kabul vardır.¹² Bu iki iddiayı, televizyondaki tarihin yeterince karmaşık olmadığı ve basit gerçekleri sunduğu iddiasıyla zaten temelde kendi üzerine düşünen öz-bilinç bir form olduğundan ötürü açık bir şekilde “hakikat”i elinde tuttuğunu ortaya koyamayacağı iddiasını bitıştirmek zordur.

Esasında, kamera ve özne arasındaki ilişkinin yanlışlığı ilk uzun metrajlı belgesel *Nanook of the North* (1922) çekildiğinden bu yana tesis edilmektedir. Yönetmen Robert Flaherty malzemeyi değiştirdi, olayları sahneledi, bu esnada özneyi de tahrif etti. Belgesellerin bu temelsizliği tıpkı tiyatro gibi seyircinin sunucunun yanlışlığının kabulünde ve bilginin “düzenlenmesinde” yatıyor gibi görünmektedir. Richard Kilborn ve John Izod’un anlattığına göre “belgesel üretimi basit bir tarih yazma eylemi değildir, belbelli bir dönüştürmedir.”¹³ Kendileri aynı zamanda film yapımcısı ve teorisyen John Grierson’un 1946 tarihli belgeselin “gerçekliğe yaratıcı davranın” şeklindeki emrinden de bahsederler.¹⁴

Grierson, belgesellerin eğitici bir değeri olduğunu ve toplumun gelişiminin temelini teşkil ettiğini ileri sürmüştür; belgeseller münferit bilgilerle vatandaşların daha faal olmasını sağlamıştır. 1960'lardan önce, belgeseller izleyiciyi eğitmek için ciddi konuları ele almaya eğilimliydi. Fakat 1960'lardan bu yana, belgesel formunun temsille ilgili sorunları bu konunun tartışılması, münazarası ve uygulamasında arş-ı alaya çıkmıştır. Bu meşruiyet krizinin bir özne olarak tarihin otoritesini sarsacak kadar açık sonuçları olmuştur. Tarihin esnemez ve sorgulanmaz bir şey olduğu fikrinden karmaşık ve dinamik bir saha olduğu kavrayışına gidilmiştir; genel anlamda belgesel yapımcıları kendi eksikliklerinin farkında olsa da olguya odaklanmayı bırakmadıkları sürece belgeselcilik tarihe benzer bir saha olarak görülebilir.

Belgesel teorisyeni Bill Nichols tarihin televizyona girmesinin izleme bilincimizle uyumsuzluk yarattığını ileri sürer. Ona göre bütün bir tele-görsel medya temelsizdir:

Hepimizin bildiği gibi imajlar her daim şimdiki zamanı hedefler. Neye gönderme yaptıkları, neyi yeniden temsil ettikleri başka bir konu olabilir fakat bu eksik gönderge şu kavrayış anında ve sonrasında ve sonrasında hayata geçirilebilir gibi duruyor. Peki bu tarihselin postmodern-den kayıp gittiğine dair algıyı siler mi yoksa yazılan kelimelerin ötesine geçip tarihsel temsil için açık imkânlar mı sunar? Açıkça farklı bir şey vardır ortada: Tarih bilinci, izleyen kişinin geçmiş olaylara atıfta bulunan şimdikiyi oluşturan hareketli imgelerin çifte ya da paradoksal konumunun tanınmasını talep eder.¹⁵

Belgesellerde yer alan tarih imgesinin parçalı doğası belirli bir yokluğa sebep olmakla birlikte geçmiş izleme paradoksu izleyicinin durumu bilinçdışı da olsa faal şekilde takdir etmesine yol açar. İzleyici, geçmişle daha karmaşık bir bağ kurmayı mümkün kılan fakat benzer şekilde kendisini geçmişten uzaklaştıran paradoksal bir durum içinde kalır.

Temelde tanıklarla yapılan mülakatlardan oluşan Holokost belgeseli *Shoah*'ı yazan Thomas Elsaesser şunu ileri sürer:

Shoah'ta altı saat boyunca -farklı şekillerde de olsa yalnızca yokluğu kaydeden- tanıklıkları dinledikten sonra insan hiçbir tarih belgesinin, bırak işaret veya temsil etmeyi, pek çok bireysel, fiziksel ölümün elle tutulur gerçekliğini içine alamayacağı yönünde çok kuvvetli bir düşünceyle kalakalıyor.¹⁶

Burada mesele belgesel formatı değildir; uyumsuzluğu yaratan olayın kendisidir. Geçmişin bütün ağırlığı kuşatılamaz. El-saesser'e göre *Shoah* hangi mecrada gösterilirse gösterilsin geçmişin anlamanın imkânsızlığına işaret eder. Esasında; *Shoah*'da seslendirilen çatışmalı ve yansıtıcı anlatılar kaotik geçmişin karmaşıklığını tarihsel monograflardan çok çok daha etkili şekilde önümüze sermektedir. Buradaki karmaşıklık da profesyonel tarihçilerin belgesel hususunda zaman zaman huzursuzlanmalarının formun kendisine içkin zorlukların yanlış anlaşılmasından kaynaklı olduğunu söyler.

Televizyona Giren Tarih:

"Ne Tamamen Kurgusal Ne Tamamen Olgusal"

1976 senesinde, tarihçiler televizyondaki tarih belgesellerinin sorunları üzerine tartışıyorlardı.¹⁷ Tarihle ilgili televizyon programları epeyce güçlüdür ve geçmişin incelenme biçimine ince-likli bir etkide bulunur. Mesela; Adrian Wood 2. Dünya Savaşı'na dair popüler kavrayışın derin hatalar barındırdığını zira temelde siyah-beyaz çekime dayalı olduğunu iddia etmektedir; her ne kadar nispeten daha geniş anlamda erişilebilir olsa da 1940'lar-dan bu yana olup biteni renkli filmlerde göstermek az kullanılan bir teknik olduğundan ötürü seyirciyi huzursuzlandıran tekinsiz bir etki yaratmıştır.¹⁸ Tarih belgeseli her daim böyle bir etki yaratacak değildir. 1. Dünya Savaşı'nın tarihçileri BBC'nin komedi dizisi *Blackadder Goes Forth*'un batı cephesiyle ilgili savaşa dair çağdaş bilincin derinine yerleşmiş olan popüler mitleri devam ettirir.¹⁹ Stephen Badsey *Blackadder*'dan üretilen BBC belgeseli *Timewatch: Haig- The Unknown Soldier*'da popüler Haig karikatürünü göstermek üzere tarihçilerle yapılan mülakatlar ara çekim olarak sokulmuştur.²⁰ Şov, tarihyazımıyla ilgili bir tartışmada kanıt olarak kullanılmıştır ve popüler kültürün tarihyazımı üzerinde gitgide artan etkisine delalettir.

Bu etkinin sonucunda ve dahası söz konusu mecranın basit olduğu yönündeki hatalı algı dolayısıyla, televizyonun tarihle dargın bir ilişkisi olagelmıştır.²¹ Tom Stearn şunu ileri sürer: “Ana-akım tarih programları tarihî kaynaklar ve araştırmadan -tarihyazımının sebep olabileceği ihtilaflardan- ayırır ve belli ki her şeyi bilen sunucunun söylediklerine ve aktörlerin “yeniden inşalarına” yaslanır.”²² Bu mecra, berrak ve anlatıyla ilgili olmaktan ziyade popülist, problematik ve empresyonisttir. Ian Kershaw televizyonun “sorgulanamaz bir gücü olsa da mecburen yüzeysel bir yer” olduğunu kabul eder.²³ *The World at War*’un prodüktörü Jerry Kuehl çok uzun süre önce bu hız sorununa işaret etmiştir:

Televizyonun bir iletişim mecrası olarak özelliklerinden biri de izleyicisine düşünmek için gerçekten hiç vakit vermemesidir. Her şeyi sıraya dizip gösteren bir mecradır, yani her bölüm bir diğerini soluksuz takip eder. Bu da bu mecranın hikâye ve anektod anlatmaya, atmosfer ve duygudurum yaratmaya, tafsilatlı etkiler saçmaya mükemmelen uygun olduğunu gösterir.²⁴

Prodüktör Jeremy Isaacs, 1950’lerin sonlarından itibaren “yaşayan gerçekliğe dair illüzyon” yaratmak üzere durgun fotoğrafları hareket edecek şekilde düzenleme uygulamasının yaygınlaştığını bildirir; ona göre bu pek çok tarihçiye göre televizyonun asıl sorunu olan kaotik olaylara doğrusal bir görsel (bu durumda yanlış) bir anlatı geçirmektir.²⁵ Dirk Eitzen daha kışkırtıcı bir şekilde “tarih belgeselinin popüler izleyicisinin geçmişin karmaşasına ya da açıklanmasına özel bir ilgisi olmadığını” iddia eder. “Bu izleyici her şeyden çok güçlü bir duygusal bir ‘deneyim’in peşindedir.”²⁶ Tarihsel hakikatin özgünlüğüyle ilgilenenler, yorumdaki hata ve sorunlarına odaklanarak, tarih bilgisinin (algılanan) kolaylaştırılmasıyla alay etmektedir. Mesela Richard J. Evans şunu ileri sürer: “Tarihi daha geniş bir izleyici kitlesine iletmek kaçınılmaz olarak bir düzeyde basitleştirme yahut Hollywood filmlerinde olduğu gibi aleni bir tahrif gerektirir.”²⁷ “Hakikat” geniş kitleye iletilemeyecek kadar karmaşıktır; daha “geniş” bir izleyici kitlesine iletme sürecinin kendisi kaçınılmaz olarak mesajı basitleştirir. Popüler medya geçmişe dair doğru bir bakış sunmak gibi bir karmaşaya girmez; illa ki kısıtlanmış,

basitleştirilmiştir ve elbette açık sözlüdür.²⁸ Geçmişin üretimi ve yorumlanmasının denetlenmesi gerekir (Evans, popüler tarihin “detaylı araştırmaya dayandığı” bir tür dibe inme etkisinden bahseder.)²⁹ Evans açısından sorun, aslen, “hakikat”in basitleştirilme aracılığıyla tahrif edilmesidir. Bu karar yanlış kriterlere dayanarak verilmektedir; televizyon belgesel formunun içindeki çeşitliliği görmeyen bir mecra olarak durumu yanlış anlatmaktadır. TV tarihî gittikçe daha fazla kendi tarih yazım tarzı ve amacına sahip addedilir olmuştur.³⁰ Gray ve Bell, Simon Schama’nın televizyondaki tarihin “tarihi iletmenin farklı bir yolu olduğu ve doğrudan matbu yollar ve uzmanların yöntemleriyle kıyaslanmaması gerektiği” yönündeki argümanını iktibas ederler.³¹

Belgesel yapımcıları kendi mecralarının zorluklarını inceliklerle tartışmaktadır. Schama kendi programını kişisel tarzda ele alır: “Mesela, temelde bu hikâyeyi anlatan ben ve izleyen sen arasındaki ilişkide döner durur.”³² Tristram Hunt “tutarlı anlatıların yaratılması televizyon tarihinin başlıca erdemlerinden biridir” der.³³ Hunt, diğerleri arasında, Simon Schama’nın *A History of Britain* ve Kenneth Clark’ın *Civilisation* adlı eserlerinin başarısını över: “İdeolojik gündemle hemfikir olun ya da olmayın, programlar yine de izleyiciyle bağ kurdu, kendi tarihsel süzgeçleriyle milyonlarca izleyiciyi cezbeden anlatılar yarattı.”³⁴ Bu dizi tarihî anlatı, ilerleme ve süreç olarak sunar. Hunt’ın kafa karıştırıcı bir çelişkiyle “bağ” ve “yabancılaştırma” kelimelerini kullanışında televizyonu bir eğitim aracı olarak görmenin temelindeki gerilimle karşılaşırız. Bir yandan, bir dizi merak uyandırabilir; öte yandan izleyiciyi atıl bir keyfin içine daldırabilir. Hunt’ın bakışının temelinde televizyonun tarihe dair kavrayışı geliştirebileceği fikri vardır.³⁵ Televizyon bu hikâyenin daha iyi anlaşılmasına ve daha iyi anlaşılmaktan doğacak olan empatiye alan açar.

Televizyon yapımcısı Taylor Downing şunu öne sürer: “İyi bir tarih sunucusu izleyiciyi tarihin bir kesitinden geçirir ve bu kesite kendi bakış açısını katar” ve TV tarihçilerinin “günümüzün hikeyecileri” olduğunu söyleyerek “Araştırmayı akademinin tekelinden çıkarıp pek çok insanın kullanımına sunarlar” diye ekleme yapar.³⁶ Tarihçinin bu şekilde hikâye anlatıcısı olarak tasviri popüler TV tarihçisinin temel görülme biçimidir. Downing aynı zamanda son teknoloji araştırmaların ana-akıma

aktarıldığına da işaret eder. Fakat hikâye anlatımının bu şekilde kutsanmasında tarihyazımı algısı ve izleyiciye dair seçkin bir mefhum vardır: “Zira geçmişin bizi olduğumuz kişi hâline getirmesiyle sahiden ilgilenen milyonlarca zeki ve düşünmeyi bilen insan vardır.”³⁷ “Hikâye anlatma” mefhumu, şu anki ulusun hikâyesiyle alenen ilişkilidir; bu programların esas noktası da “kim olduğumuzu” açıklamaktır. İzleyici nüfusu açısından problemlili olan bu beyan münhasır ve dışlayıcıdır. Downing, aynı zamanda, akademinin popüler tarihle etkileşim kurması gerektiğini iddia eder:

Televizyon tarihçileri en iyi ihtimalle bu [uzmanlık] çalışmasının, kendi değerli boş zamanlarının bir kısmını Kim Milyoner Olmak İster veya En Zayıf Halka önünde yahut EastEnders’ın yeni bölümünü izleyerek harcamak istemeyen milyonlarca zeki izleyiciye çekici gelecek anlatılara dönüştürerek popüler tarihçiler olmalıdırlar.³⁸

Downing’in TV tarihî için hayal ettiği izleyici ayrı ve seçkindir; popülist değildir. TV tarihini televizyon programı yapma popülizminden ayırtırmaya meraklıdır. Ona göre TV’deki tarih sabun köpüğü dizilerden veya oyun şovlardan daha önemli, daha ilginç, daha zekicedir. TV’deki tarihin bu şovlara çok benzer şekilde peyzaj programının parçası olduğu gerçeğine ve yalnızca tarih izlemek için televizyon açan ama prime-time seyircisi olmayan çok geniş bir izleyici kitlesini çektiği gerçeğine rağmen böyledir. TV’de tarih izleyen seyirci sabun köpüğü diziler, oyun ve belgesel izlerken oldukça konforlu görünmektedir. Esasında, TV’de tarih öğretmek üzere başlayan oyun şovlarının sonraki versiyonlarında, sabun köpüğü dramalar ve belgesel formatı seve seve birbirine karışır. Bir tür ve kanalın halkı eğitmesinin parçası olarak TV’de gösterilen tarih zengin bir program yapma kültürünün önemli bir unsurudur; ondan ayrı bir şey değildir. Ayrıca şu anki tartışmanın temelinde de Downing’in tarihin “değerli boş zaman” esnasında tüketildiği fikri vardır. Bir şekilde “geçmişin şu an olduğumuz kişiye dönüşmemize nasıl yardımcı olduğu”na ilgi duymak boş zaman faaliyetidir; aynı anda hem eğitir hem de vakti değerlendirmeyi sağlar.

Postmodern tarih teorisyenleri şunu ileri sürebilir: Anlatı olarak belgesel tarihi, yalnızca profesyonel yahut kurumsal pratiklerin aleni bir versiyonudur. Hayden White, tarihçilerin anlatı dürtüsünün var olduğunu ve kendi çalışmalarındaki stratejileri tanınması gerektiğini ikna edici şekilde öne sürmüştür.³⁹ Çağdaş tarih yazım çalışmaları geçmişle kurulan bağın empresyonist olduğu gerçeğini vurgular, (en iyi ihtimalle): “Zira ‘geçmiş’, tanımını itibariyle, var değildir ve elbette yalnızca temsiller aracılığıyla ‘bilinebilir’.”⁴⁰ Keith Jenkins’in ileri sürdüğü üzere “Bütün tarihler kaçınılmaz olarak mecazlanır, kurgulanır, anlaşılır ve tarihçinin kendi konumundan tartışılır [... bu] bu tartışılan tarih epistemolojik değil estetik olarak tartışılır.”⁴¹ Tarih belgeseli çok hassas şekilde gerçek bir geçmişten yeniden inşa edemeyeceğini ve sonuç olarak muhakkak noksan bir resim sunacağını farkındadır; benzer şekilde öz-bilincine yaslanarak geçmişin anlatı ve hikâyeler dizisi şeklinde lanse eder. Tarih belgeseli izleme eyleminin kendisi bir dizi mecaz, formel kavram ve tarih bilgisinin temelsizliğini ön plana alan teknik unsurla bağ kurmaktır. Televizyon tarihinin epistemolojisi fiilen noksan, taraflı, hikâyeye anlatımının etkisi altında, biyografik veya mit-kurucudur ve izleyicinin karmaşayla baş etme kabiliyetini de gösterir.

Dahası, televizyon belgeseli melez bir türdür. İzleyicinin beklentisini ve teknik pratikleri birçok başka formdan ithal eder ve çeşitli gösterge sistemlerine başvurur. Tarih belgeselinin telegörsel yapısı karmaşıktır; yeniden canlandırma, yeniden inşa, bilgisayar efektleri, oter sunum, arşiv belgeleri, arşiv çekimleri, tanıkların sözleri, edebi kaynaklar, mektuplar, günlükler, kayıtlar, diyaetik ve anti-diyaetik ses, izleyicilerin farklı tarzda katılımı, tarihî mekân çekimleri ve profesyonellerle mülakatları ihtiva edebilir. Benzer şekilde, tarih programlarının yaratılması pratiği de farklı entelektüel seçimlerin sunucu veya prodüktör tarafından yapılmasını teşvik eden yeni beceri setini gerektirir. Bu beceri setine tarihî yer, kurgu, müzik, ses miksajı, senaryo, dijital ve çevrim içi çalışma dâhildir. Belgesel, yapım ekibinin bütün parçaları arasındaki iş birliğinden doğar ve aynı zamanda akademinin standart sınırlarından uzak berrak sınırlar içerisinde geliştirilir. Esasında, tarih belgeselinin oldukça formel karmaşası

televizyondaki tarihin çok basit bir şey olduğu yönündeki kült iddiaya meydan okur. Steven Johnson'un öne sürdüğü üzere, popüler kültürün doğrusal olmaması ve karmaşası bilişsel bir etki uyandırarak izleyiciyi şu ana kadar düşünüldüğünden daha incelikli bir bilgi tüketicisine dönüştürür.⁴² Çağdaş tarih belgeselinin çok-değerli formatı, kendisine gelen karşılığın da inceltilmesini gerektirir.

"Çağdaş, Canlı, Eşitlikçi": Schema, Starkey, MacCulloch, Hughes

Bu karmaşık formatı incelemek için, televizyon belgesel tarihinin on seneden fazla bir süredir başını çeken isimler olan Simon Schema ve David Starkey'a bakmak elzemdir. Her ikisi de daha geniş izleyici ve küresel piyasaları hedefleyen epik kişiliklerin başını çektiği popülist anlatı tarihleri yaratmış ve izleyicinin ilgisini çekmek üzere tele-görsel tema ve yöntemlerin tamamına başvurmuşlardır. Kendi pratiklerinde yararlandıkları esas program, bu epik dizidir. Başlangıçta, BBC büyük belgesel dizilerinin kanalıydı ve *The Great War* (1964), *The Lost Peace* (1966) ve *Grand Strategy of World War II* (1972) ile birlikte bir kalıp yarattı.⁴³ Bu büyük ölçekli programlarda öz-bilinç vardı; savaşın karmaşıklığı sindirilebilir parçalara ayrılıyordu. Temelde Imperial War Müzesi koleksiyonlarından gelen çekimleri kullanıyor fakat aynı zamanda yeniden inşa edilmiş sahneleri, durağan görüntüleri ve tanıklarla mülakatları, edebî kaynakları ve yorumları kullanıyorlardı.⁴⁴

The World at War (1973, Thames TV) bu büyük ve geniş çaplı tarza başvuran ilk ticari diziydi.⁴⁵ Kasıtlı olarak BBC'nin belgesel pratiğini değiştiren, temelde "sıradan" hikâyeleri vurgulamak ve sözlü tanıklıklarla çekimlerin kullanımı aracılığıyla bunu yapan bir diziydi. Dizinin yardımı yapımcısı Jerome Kuehl, uluslararası satışlar için dış ses olarak Laurence Olivier'in ağırbaşlılığına başvurmalarına rağmen resmî "Çin tarihi"nden kaçınmaya çalıştıklarını iddia eder. Dizi, İngiliz merkezli savaş sunumundan Almanya, Rusya ve Japonya'nın deneyimini kuşatacak şekilde uzaklaşmıştır; esasında Holokost ile prime time'da ilgilenen ilk

programlardan biriydi; “Soykırım” bölümü apaçık olmasına rağmen basından ve kamudan pek çok şikâyet almıştır.

Çağdaş belgesel yapımcılarının yararlandığı ikinci bir önemli gelenek de sunulmuş yahut metni yazılmış belgeseldir.⁴⁶ Bu türün önemli örnekleri Kenneth Clark’ın sanat tarihî dizisi *Civilisation* (BBC, 1969) ve Jacob Bronowski’nin antropolojik dizisi *The Ascent of Man*’dır (BBC, 1973). Bunlar hem ölçek hem kronoloji anlamında rahatça büyük denilebilecek yapımlardı ve teleolojik (her ne kadar kişiselleştirilmiş olsa da) anlatılar sunuyorlardı. Robert Kee’nin *Ireland: A Television History* (BBC, 1980) belgeseli Schama’nın bilhassa başvurduğu çok daha yorumlayıcı bir tarzı tedavüle soktu. Bu “epik” belgesellerin diğer disiplinlerde mesela doğal tarih yahut ekonomide de benzerleri vardır. Schama’nın uyarılarına göre bu yapımların satılmasını sağlayan sunucunun kişiliğidir: “Bu dizideki müphem metinlerin dikkatli kullanımını not alın [...] bu *bir* tarih anlatısıdır, bu arsızca kendi yorumumu kattığım bir tarih anlatısıdır.”⁴⁷ Bu şovlar yalnızca hayatları ekrana yansıtmıyordu aynı zamanda diziye eşlik eden etkileyici kitaplar da üretiyorlardı. Bu figürlerden önce gelen en ünlü tarih sunucusu A.J.P. Taylor idi ki kendisinin 1957-67 dönemindeki ve sonrasında 1976’dan 1984’e kadar olan programları kameraya stüdyoda verilen ve önceden yazılmamış derslerden oluşuyordu.⁴⁸ Taylor’un anlattığı tarih popülistti; dersleri de “hikâyeler ve anekdotlar” götürüyordu, “biyografik olana yönelik önyargılar vardı” ve “sanal dünyada hepsi anlatı ve hikâye olmaya uygundu.”⁴⁹ Şovlar, temelde ana-akım BBC’den ziyade amatör ticari kanal ATV’de çıkıyordu. Taylor’ın dersleri anlatması birbirinden çeşitli pek çok konuda birbiriyle bağlantılı kitapların fazlasıyla artmasına sebep olmuştu.

Bu gibi önemli şahsiyetlerin sunduğu programlar 1980’lerde gözden düştü. Birinci Bölüm’de ortaya koyduğumuz üzere Simon Schama’nın *A History of Britain* adlı belgeselindeki forum uyanışı 2000’lerin başındaki popüler tarih patlamasının katalizörüydü. O zamanlar bu hareketin öncüsü formatı önceki nesillerden aktarılan fakat yine de ünlü kültürünün içerisinde yeni yaratılmış bir diziydi. 15 saat uzunluğundaki bölümler BBC1’de 2000’den 2002’ye kadar yayınlandı. Bu dizi ulusal tarihe

kasten sinematik ve epik bir yaklaşımla bakıyor, ilk kökenlerinden 1960'lara İngiliz kimliğinin nasıl oluştuğunu izah etme çabasıyla ilerliyordu. İddiası; çağdaş bir izleyici kitlesine sahip olma amacıyla önemli hikâyeler anlatan nispeten öznel bir anlatı olmak yönündeydi. Schama dört iletişim ilkesine odaklıydı: dolaylılık, yaratıcı empati, ahlaki bağ ve şiirsel yakınlık. Bu fikirler "ciddi bir televizyon tarihi" yaratma yaklaşımını formüle ediyordu.⁵⁰ Schama kendisini "izleyici ve esas kahraman arasında bir ara karar mercii" olarak görüyor, Justin Champion'un belirttiği üzere tarihçiyi bir ahlaki önder, rehber ve anlatıdaki sürekli varlık olarak sunuyordu.⁵¹ Schama, Bede ile ilgili şöyle der: '[o] yalnızca İngiliz tarihinin kurucu babası değildi, muhtemelen bütün bir İngiliz edebiyatının en su katılmamış hikâye anlatıcısıydı [...] anlatıyla ilgili bu ustalık kavrayışı Bede'yi yalnızca özgün bir tarihçi değil aynı zamanda erken Kilise dönemi için parlak bir propagandist kılıyordu.⁵² Açıktır ki Schama'nın kendi tarihî hem şevkli bir anlatıdır hem de "tarihin ahlaki işlevine açık şekilde bağlılığı"yla bir tür hümanist tarih, Bell ve Gray'in tabiriyle bir tür "medenileştirici bakış" sunar.⁵³

Her program bir dönemi -bazen 130 yıllık bazen de kırk yıllık dönemler- ele aldı ve belli hikâyeleri okumak için birincil motiflerden oluşan araçlardan yararlandı: Hanedan, Ulus, İyi Niyet İmparatorluğu. Schama'nın senaryosu ise zengin çağrışımlar barındıran bir tarih ortaya koymak üzere görüntü ve fikirlerin tekrarlanmasıyla ilgiliydi. Farklı noktaların yahut aynı klişelerin altını çizmek üzere olayları anlatmak için aynı kesitlerin kullanılması Britanya tarihinde hep aynı şeylerin yaşandığını vurgular. Aynı zamanda geçmişin, çağdaş momentte mevcut olduğunu, olayları şekillendirip etkilediğinin altını şevkle çizer. Bilhassa "Revolutions" bölümünde çarpıcı şekilde görülür bu; burada Schama bir sinagogda Yahudi takkesi giyer. Sebebi de Cromwell sonrası Yahudi tarihiyle kişisel iletişimini vurgulamaktır. Bölüm, savaşı hatırlatan, Birlikçi ve Cumhuriyetçi konuşmaların alttan alta duyulduğu çağdaş bir duvardaki Boyne Savaşı'nın tasviriyile sona erer.⁵⁴ Tarih, yalnızca geçmişte kalmış bir şey değildir, program bunu ortaya koyar; tekrarlar, uğultular ve yankılarla doludur. Tarihten kaçılmaz. Kaçanlar da genellikle hata yaparlar.

Dolayısıyla programın tarihin eğitici gücüne yaslandığı bize verdiği örneklerden bellidir. Bu da durumu değerlendirip tarihin verdiği derslerin değerini öğrenme fırsattır. Hem biçim hem içerik açısından eğitici ve yolu aydınlatır.

Elbette sunumun biçimi tarih yazımına tesir etmektedir. *A History of Britain*'in amaçlarından biri de ulusun gelişiminin döngüler ve ilerleyen olayların bütünü olduğunu ortaya koymaktır. Hanedanlar, imparatorluklar ve monarşiler "İngiltere" ve şu ana yönelik birikim sürecinin parçasıdır. Bundan ötürü Schama anlatıyı iyelik bildiren "bizim" ve "biz" zamirleriyle soru yağmuruna tutar; her ikisi de ulus anlatısına izleyiciyi dâhil eder fakat aynı zamanda o zaman ve şimdi arasında kurulan bağlantıyı vurgular. Bu program esasında tarihi, dinî şiddet döngüsü, Kelt isyanı, Avrupa karşıtlığı, siyasi çıkar ve bütün bunların temel karakterler olan VIII. Henry, Elizabeth, İskoçya Kraliçesi Mary, Walpole, Victoria karakterleri ve bu şahısların kabiliyetleriyle kesişimi olarak sunmuştur. İngiltere'de liberal demokrasinin geliştiği algısı, ülkeler ve "Britanya"nın yaratılması arasındaki birlik, dinî çatışma ve kapitalizmin doğuşu temel önemdedir. Schama, İngiltere'nin şimdiki halini alışının izini savaştan savaşa sürer: Bunlar Marston Moor, Culloden ve Waterloo savaşlarıdır. Ulus, Cromwell, Pitt, Wordsworth, Wollstonecraft, Cobbett gibi büyük isimlerin yüzlerinin yansır hatta bunlarla temsil edilir. Sıradan insanlarla yahut yaşanan toplumsal, ekonomik ve kültürel değişikliklerle ilgili -Bonnie Prince Charlie'nin romantik imajıyla yarı dindar, yarı acımasız politikacı Cromwell'den, Walpole'un girişkenliğine ve Charles II'nin "mantığına" kadar- çok az bilgi vardır. Bunun yerine Schama kişilik tarihini anlatılarla bağlar: Ele aldığı tarihî kişilikler arasında yarı sofist vizyoner, yarı zalim politikacı Cromwell, romantik imajıyla meşhur Latif Prens Charlie ve Porto şarabı müptelası komün meraklısı Walpole ile "mantık insanı" II. Charles vardır. Arada "insanlık" halleri de vardır; mesela anneleri tarafından çocukları için Thomas Coram'ın yetimhanesine bırakılmış aile yadigarları 1700'lerin başındaki toplumsal kötülükleri göstermenin bir yolu olarak uzun uzadıya yer bulmuştur. Bu nesneler, Schama'nın tarihî kişileştirmesine imkân tanır. Mary Wollstonecraft gibi "sıradan" bir figürü anlatmak için bu yolu kullanır mesela. Böylelikle

olaylara münferit tını katacağını ve izleyiciyle iletişim ve empati kurmasını sağlayacağını düşünmüştür. Burada önemli olan geçmişin deneyimlerini tanımak ve anlamaktır. Fakat en nihayetinde bu tarih belirli şeyler yapan figürlerin Hindistan'da Clive, Kanada'da Wolfe, Pitt'in Empire of Liberty'si ve Victoria'nın Kız Kardeşleri gibi figürlerin tarihidir. Bir anlatı tarihidir; içinde insani durumlar vardır beşeri fakat yine de berrak bir olay örgüsü vardır.

Tarih, Ofcom tarafından Birleşik Krallık'ta yayın yapan kamu hizmeti için düzenlediği kılavuz ilkelerde ayrı bir yere konulmaktadır. Kamusal hizmet, yayıncının (pbs) eğitim programının parçasıdır. Tarih programları hem Channel 4 hem de BBC tarafından kanıt olarak sunulmaktadır; eğitim mahiyeti ve değerine sahip bir içeriği program yaparak kendi görevlerini yerine getirmektedirler. Dolayısıyla kanallar tarihî eğitim portföyünün parçası olarak algırlar. Channel 4 kendi tarih programı tarzını işe koşar ve kurumsal profilini alternatif bir görüş olarak ileri taşıyıp yıllık incelemesinde muhataplardan alıntı yapar:

Channel 4'ü izleyenler tarihe farklı bir yaklaşım geliştirirler; daha çağdaş, canlı ve eşitlikçi bir yaklaşım. "Onu daha erişilebilir kılar... şu zor durumda gıkını çıkarmayan tarih programlarından değildir (Female 50-69). Channel 4'daki savaş bir askerin bakışından olacaktır. Channel 2'daki de siyasetçinin (Male 30-49).⁵⁵

Kanalın en iyi belgesellerini David Starkey yapmıştır, o belgeseller de bu canlılığın üstünde dururlar. Dizileri *Elizabeth* (2000), *Henry VIII* (1997) *The Six Wives of Henry VIII* (2003) ve *Henry: Mind of a Tyrant* (2009) Tudor tarihini anlatıyordu; *Monarchy* (2004-?) adlı dizisi monarşi kurumunu çağlar boyunca ele alıyordu. Diziler monarşiyi anlatan, tek adam siyasetine ve bu siyasetin belgesellerden çok denemelere benzediği problemli kurgu araçları olarak kullanımına odaklanıyordu. Pek çok açıdan "çağdaş, canlı ve eşitlikçi" olmaya can atan bu çalışmalara yaklaşım, John Corner'ın belgesel sonrası çalışmalarında "saptırma" kavramına yaptığı vurgunun işaretidir. Starkey'in dizileri birden fazla kanıt türünden yararlanır ve bilgiyi belgesel dramadan, derse müziğe ve metinsel kanıta kadar birden fazla tarzda sunar; hepsi de izleyicinin dikkatini "saptırmaya" uğraşmaktadır.

Elizabeth, veciz ve nokta atışı yapan konusunun önemini ve çekiciliğini toparlayacak şekilde açılır:

1559 yılının Ocak ayında 1. Elizabeth İngiltere kraliçesi oldu. Tudor hanedanının son varisi hem ulusunu hem dünyayı hayrete düşüren parlak bir yıldızdı. Pek çok yıldızın başarısı çabucak yiter gider fakat Elizabeth'inki neredeyse dört yüzyıl sürdü; sebebini anlamak da kolaydır. Kırkbeş çalkantılı yol boyunca yönetimi elinde tuttu, gemileri İspanyol Donanması'nı yendi ve dünyaya açıldı. Shakespeare oyunlarını onun zamanında yazdı ve Spencer şiirler yarattı. İngiliz asilzadeleri ve yabancı prensler peşinden ayrılmadı fakat o bakire kraliçe İngiliz halkının sadakatine verdi aşkını.⁵⁶

Starkey, çevik ve beklenmedik tarzıyla, monarşinin başarısını Kraliçe'nin orduları ve nüfusuyla bir araya getirerek bize Elizabeth'le ilgili en az üç temel klişe gerçeği sundu: Bekareti, İspanyol donanması ve (kariyerinin zirvesine daha sonra çıkmış olsa da) Shakespeare. Doğrudan ve berrak bir tarzda yapılan bu marifet geçidi dizi için de bütünlüklü bir çerçeve sunmaktadır. Elizabeth, sürükleyici bir tarih belgeseli olmakla birlikte hem kişiselleştirilmiş bir anlatıdır hem de kapsamlı bir tarihyazımıdır. Starkey, kişisel ve daha geniş siyasi meseleleri dengeye oturtmaktadır.

Starkey'in sunum biçimi Schama'nınkiyle müthiş bir zıtlık içindedir. Starkey takım elbise ve kravat giyer ve genellikle Schama'nın favorisi yakın çekimden ziyade mesafeli durur ve bütün vücudunu gösterecek şekilde çekilir. Seyirci dostu değildir, onların rehberi de değildir (ona göre *A History of Britain*'in kimseyi kapsamaz; "biz" diye bir şey yahut ortak tarihten bahsedilemez). Starkey'in senaryosunda çok az espri vardır ve konuya getirdiği ciddiyet planlı ağırbaşlılığının anahtarıdır. Starkey, Schama'nın sık sık yer aldığı sahnenin parçası değildir. Esasında, kasabadaki evlerin etrafından geçip gider, kendini uzakta tutan otoriter bir havayla elinde kamerayla dersler verir. Televizyonda da kadehin cilveleri sonucu tarih işlerine girmiş bir sunucudan ziyade işini ciddiyetle yapan bir akademik tarihçi olarak görünür. Fakat tarihyazımı Schama'nınkinden çok olmasa da onunki gibi öznel; çalışmalarının yörüngesi de popülistçedir. Dizi,

müesses BBC'den ziyade deneyselci Channel 4'da yayınlanır; Schama arkasına İngiliz kurumlarını almakla meşhurdur fakat Starkey yüzeyel bir parlaklıkla suçlanmamak için işini temellendirmek durumundadır.

Starkey, Schama gibi kendisini tarihsel anlatıya sokmaktan sakınırken (ve böylelikle başka türde bir tarihyazımının çarkına girerek öznel bir yorumcudan ziyade bağımsız bir anlatıcıya dönüşürken), Starkey'in dizisi geçmişle bugünü omuz üstü çeken görüntülerle birbirine bağlamanın önemini vurgular. Yine akademik belgesel yaklaşımından kaçınan *Elizabeth* adlı yapım kendi nesebinin kendi eylemlerini tartışmasını sağlayarak kilit önemdeki belli kişilikler üzerine yorumlar yapar. Böylelikle, William Cecil'in soyundan gelen Lady Victoria Leatham bize 1550'lerde William'ın düşüncelerine ilişkin kendi içgörüsünden süzdüklerini verir; Aziz Paul'un şimdiki dekanı da Dekan John Noel vaazını okur ve muhtemel etkisi üzerine varsayımda bulunur; Katolik bir rahip manastırların yıkılışını ve Mary Tudor'un Katolikliğinin karakterini düşünür. Bedingfield ve Seymour'un varisleri kırsal yörelerde gezer ve atalarını tartışır. Rahatlatıcı bir akademi dışı tavır ve cetleriyle tazeleyici bir tanışıklık sayesinde (ön adlarını kullanır, kendi saiklerini özgüvenle ithaf ederler) bu omuz üstü çekimler Starkey'in dizisine bir tür tanıklık hissi kazandırır ki bu Schama'da yoktur; orada tikel bir okumadan ziyade müşterek bir hikâye vardır. Anlattığı siyasi ve mesafeli olayları kişileştirdiği zaman Starkey'in otorite kurucu anlatısı aracılığıyla merkezi olan bir tarih performansını birleştirmek üzere çekilmiş sekanslarla uyuşur. Bu figürlerin dahli, bazı açılardan, tarihsel değişiklikleri gösterir; bir zamanlar Cecil devlet bakanıydı fakat soyundan gelenlerin ülkeyle ilişkisi yoktur; Aziz Paul'un dekanı bir keresinde siyasi politikayı etkilemişti, soyundan gelenin de ulusal bir rolü yoktu. Fakat böyle "uzmanlardan" yararlanmak aynı zaman şahsiyetin bilhassa dinî ve aristokrat kişilerde kilit önemde olduğunu ortaya koyar. Öznel ve konjonktürel görüşleri, dizinin söylediğine göre, bir akademisyeninki kadar aydıncadır. Esasında, bu insanlar en azından tarihsel figüre sempati duyabilir, bir profesyonelin kapının girişinde bırakacağı empatiyi kurabilirler.

Bu empati mefhumu, her dizinin tarihyazını gayesinin anah-tarıdır. Her ikisi de bu mecraı bir sempati tarihî başlatmak için kullanmaktadır. Televizyon bütün araçlarıyla birlikte bağ kur-mak için varken, seyirciyi kendi tarihsel geçmişine jargon, dip-not ve yoğun detaylar aracılığıyla yabancılaştırmak nedendir? Argo senaryonun, müzik kullanımının ve tele-görsel temaların kullanılmasının sebebi budur. Alışıldık araçları kullanarak tarihî tanınabilir bir formata sokan bu diziler yabancılaştırmaktan zi-yade alıştırırlar. Her ikisi de Vigist “büyük adamlar” metodo-lojisine yatırım yaparken, izleyiciyi kendi tarihleriyle ilişkiye çekmeye uğraşırlar. Biçimsel ve türsel olarak, her ikisi de tanı-na-bilir şekilde “anlatı” ve şahsiyetle yürütülen belgesellerken, aynı zamanda karmaşık varlıklardır. Omuz üstü çekimleri, tanık (ya da tanık yakını) ifadelerini, metinleri, metonimik çekimleri, ye-niden inşayı, müziği ve bir dizi kamera tekniğini kendi merkezi entelektüel mesajlarını yayıp paketlemek için kullanırlar. Bütün bu karmaşa da yeni bir olgusal program tipolojisine, Corner’ın “saptırma” dediği gayeye işaret eder.

Ham sayıları esas alırsak Schama ve Starkey’in büyük ölçek-te başarılı olduğunu söyleyebiliriz. Güçlü ve sürekli bir izleyi-ci kitlesine kavuştular. Birinci bölümde öne sürüldüğü üzere, İngiliz kültür hayatının eşsiz birer parçası oldular. Programları şunu gösterdi ki kişilik güdümlü anlatı tarihî Birleşik Krallık ve ABD’de pazarlanabilirdi. Bu anlatı programlarının popülerliği artlarından münferit belgeseller arasından seçilebilen Niall Fer-guson’un *Empire: How Britain Made the Modern World* (Channel 4, 2003) ve Tristram Hunt’ın *The English Civil War* (BBC2, 2002) belgesel dizilerini getirmiştir. Epik ve büyük dizilerle daha kişi-selleştirilmiş ve yenilikçi çalışmalar arasında bir çatallaşma vardı. Schama ve Starkey’in geniş çaplı etkisinin izleri çağdaş Anglofon yayın ekolojilerinde görülebilir.

Önemli şahsiyetlerin yürüttüğü TV’de tarihyazını gitgide daha da incelemeye, televizyon da daha zenginleşmeye başlamış-tır. Bunu iki kısa örnekle açıklayalım. Diarmaid MacCulloch’un *How God Made the English* (BBC2, 2012) adlı yapımı İngiliz kimli-ğinin inşasına eleştirel bakar. MacCulloch hoşgörü, kader fikri ve belli türde bir “etnik” İngilizlik fikrine bilhassa odaklanır. Dizisi,

o zaman ve şimdi arasındaki bağlantıyı takip etmekle, çağdaş kimlik ve siyasetin köklerini daha erken tartışma ve çatışmalar da bulmaya uğraşır. MacCulloch'un bir Hristiyan'ın alın yazısı algısının İngiliz tarihyazımı ve ortak kimliğini yönettiğine dair bir revizyonist iddiası vardır. Ayrıca "İngiliz mirasının esasında" bir izleyicinin umabileceğinden "çok daha çeşitlilik arz ettiğini" ileri sürer.⁵⁷ Kilisenin tarihine ve arkeolojiye dalar, karmaşık iddiaları çarçabuk bir araya getirir ve her bölümde geniş bir zaman dilimini ele alır. Dizi, kronolojik olarak değil tematik olarak düzenlenir. MacCulloch'un yaklaşımı çağdaş çekimler, uzmanlarla mülakat, dış ses, tarihî mekan ziyaretleri, sit alanı çekimi ve yazardan kameraya bölümlerle birleştirmek şeklindedir. Akıllı, ukala ve kendine güvenlidir; Schama'nın kişisel tarzını Starkey'in zorlu sunum diliyle birleştirir.

Bettany Hughes'ın *The Ancient World* (Channel 4, 2002-10) eseri kısa süre içinde epik bir karaktere bürünmüştür; bu alandaki programların parçası olmayı başaran yapım Antik dönem kültür ve geleneklerine odaklanır. Hughes, kendi sunumlarında ve belgeselinde bilgece konuşur. Daha yüksek bir aksanla konuşmaktan müsterek sunulan Britain's Secret Treasures (ITV, 2012-) programındaki daha yerel ağza geçer. Bu programda, ülke etrafında keşfedilmiş ve Taşınabilir Antik Nesneler Şeması'na (PAS, bkz. 15. Bölüm) kaydedilen kültür nesnelerine melez bir yaklaşım sergilenir. Hughes'un tarzı şevkli, ulaşılabilir ve coşkudur. Hughes şunu iddia etmiştir: "Televizyonda bir kadın olarak ciddiye alınmak için çok daha fazla çalışmak zorunda olduğunuzdan herhangi bir şüphe duymayın" ve Birinci Bölüm'de bahsedilen değişikliklere rağmen kadın tarihçilerin nispeten nadir olduğu ve erkeklerden farklı şekillerde yargılandıkları bir gerçektir.⁵⁸ Hughes, mikrodan makro alana çok çabuk geçebilir ve tarzı tarihyazımı yaklaşımı kadar kendi markasının da parçasıdır. (Şekil 9.1.)

Bu "yeni dalga" tarihçiliğin ilginç bir örneği de gezi programı *Coast*'tur (BBC, 2005-). Uzmanlardan oluşan bir ekip İngiltere ve Avusturya'daki sahil şeridini takip eder, tarihin manzara üzerindeki maddi etkilerini inceler ve anıt yahut hatırlatma amacıyla yapılanlara bakar. Bu, ulusu kelimenin gerçek anlamıyla sınır-

lara ve uçlara bakarak ifade eden, açıklayan ve inceleyen bir tarihtir. Burada tarihçi, liderden ziyade ulusu anlatan kişidir. *Coast* iş birliğiyle oluşturulmuştur; geçmişi interaktif ve yaşayan, günümüzde metinsel ve materyal sonuçları olan bir şey olarak görülür. Gezi programı fikri artık BBC History'nin program yapma mantığının merkezindedir ve Schema'nın tarihî yer merakının uzantısıdır.



[ŞEKİL 9.1 Hay Festival'de Bettany Hughes, 2015 ©
Graham M. Lawrence/Alamy]

Michael Portillo'nun *Great British Railways* (altı dizi, BBC2, 2010-) adlı dizisi, demiryollarıyla ilgili Viktoryen Bradshaw'ın el kitabını kılavuz ve şimdi ve o dönem arasındaki farkları yansıtmanın yolu olarak kullanır. Dizi önemli ölçüde deneyseldir (Portillo yolculuk eder) fakat aynı zamanda önemli şahsiyetin otorite ve yönetimi altındadır. Geçmişin, bugünle gerilim içinde olduğunu ileri sürer ve aynı zamanda hareketin çizgisel olduğunu da ortaya koyar.

Bu gibi şovlar çağdaş tarih belgesellerinin programlanma biçimleri ve yaklaşımlarının çeşitliliğini ortaya koyar; Schama ve Starkey'in başlattığı yeni bir tarza doğru hareket eder. Hughes, MacCulloch ve akranları Lucy Worsley, Michael Wood, Tristram Hunt, Mary Beard ve diğerlerinin çalışmaları, kendilerini on seneden fazla bir süredir TV tarihindeki tele-görsel manzaranın oturmuş parçası olarak tesis ederken, bu tür programcılığın nasıl bu kadar karmaşık ve sofistike hâle geldiğini gösterir. TV'de tarih, ekolojisi farklı tarz ve yaklaşımları mutlulukla destekleyebilir ve izleyicilerin de bu çeşitlilikle başları hoştur. Dahası, belirli temalar ve televizyonda çıkan belgeselin sunumla ilgili tarafları (mesela yeniden canlandırma, çağdaş referanslar, uzman tanıkları ve muhabbet tarzı) kanonik olacak kadar tanıdık hâle gelmiştir. Neil MacGregor'un radyo şovu *A History of the World in 100 Objects* (Radio 4) kadar çeşitlilik arz eden şovlar Wood'un *Story of India* (BBC2, 2007) adlı programı gibi sunucunun sürüklediği anlatı tarihi, toplumsal tarih, din tarihî (Schama'nın *The Story of Jews*, BBC2, 2012), bilim ve teknoloji tarihi, ırk tarihî ile birlikte tüketilir. Bu şovlar kartelleşmiştir, dünya çapında satılmakta, DVD'de izlenmekte, kesintisiz yayınlanmakta ve talep üzerine tekrarları verilmektedir; ayrıca Youtube'a da yüklenmektedir. Bu programlar paylaşılır, yorumlanır, öğretim amacıyla kullanılır ve yeniden izlenirler. Tarih belgeselleri artık inanılmaz ölçüde çeşitli ve karmaşıktır; çeşitlilikleri heyecan verici bir tarih kültürüne delalet eder.⁵⁹ Erişilebilir işlerin çeşitliliği ve birden fazla yaklaşım olması, "izleyici" açısından sağlıklı bir tarih algısının; şüpheci, bağ kuran, dikkatli ve meraklı bir algının önünü açar.⁶⁰

X. GERÇEKLİK, PROFESYONEL GERÇEKLİK, ÜN VE NESNE TARİHİ

Empati, Özgünlük ve Kimlik

Kültürel ve türsel değişimin sonucu olarak ithal edilen çeşitli form ve teknikler, ana-akım belgesele dair daha örtük ya da açık bir öz-bilinçle örülü kanaatkarlıkla anlaşmazlık içindedir. John Corner bilhassa *Big Brother*'ın ve genelde realite şovlarının belgesel dediğimiz tür üzerinde estetik ve toplumsal bir etkisi olduğunu öne sürmüştür, buna da "sapma" demiştir: Olgusal üretimin yeni türleri içerisinde güçlü şekilde gelişmiş performatif ve oyuncu bir unsurdur mevzu bahis.⁶¹ Bill Nichols gibi klasik belgesel teorisyenleri realite şovlarının belgeselin ölümünün ve dolayısıyla izleyiciyi "dünyada bilgiye dair daha büyük bir hisle veya hatta toplumsal yapı ve tarihsel sürece dair tam manasıyla incelmış bir kavrayışla eylemeye" teşvik ve mobilize eden biçimlerin sona yaklaştığına dair sinyaller verdiğini öne sürer.⁶² Linda Williams benzer şekilde tarihsel özgüllüğün zayıflamasının ve popülizmin şahlanmasıyla şu anlama geldiğini öne sürer: "Toplum temsile dair öz-düşünüm krizinin kalıcı halet-i ruhiyesine daldırılmıştır."⁶³ Temeldeki temkin algısına pek çok açıdan yaslanan bir form olan belgesel (burada eğitim ciddiyetinden bahsetmiyoruz) "gerçeklik" baskısı karşısında parçalanmaya başlamıştır. Corner ortada bir "belgesel sonrası durum" olduğunu öne sürer ve bu formun "hepsini bir arada tutmasına yardım eden estetik siyasi kültüre koordinatlarının hem güçten düştüğünü hem de dönüştüğü için pratik, form ve işlevler seti olarak yeniden konumlandırma sürecinden geçtiğini" iddia eder.⁶⁴ Bunu da "olgusalın yeni ekolojisi"

olarak adlandırır ve “belgesel formatındaki bir çalışma bütünüyle eğlence sunma kapasitesiyle ilişki içinde tasarlandığında hem temsil formlarında hem görüntüleme ilişkilerinde epeyce radikal değişiklikler meydana gelir.”⁶⁵ Bu formel değişikliklerle bağlantılı olarak televizyon kanalları hisli, tecrübe temelli bir yaklaşım hıfına belgesel ve tarihe akademik yaklaşımdan kaçınmaya başlamışlardır.

Bu ucuz, “saptırıcı”, nostaljik programcılığın örneği arşiv listesi şovunda bulunabilir. ABD ve Birleşik Krallık’taki televizyon kanalları düzenli olarak ucuz “hatırlatma” şovlarını ki bunlar arşivden gelen ve omuz üstü çekimlerden müteşekkildir- ekrana yansıtır. BBC’nin *I (love) 1970s* (2000), *I (love) 1980s* (2001), *I (love) 1990s* (2001) ve VH1’in *I Love the 80s* (2002), *I Love the 70s* (2003, 2006) ve *I Love the 90s* (2004, 2005) gibi şovlarının çok popüler olması ve prime time’da gösterilmesiyle sonuçlanmıştır. Şovlar BBC tarafından geliştirilmiş ve birkaç değişiklikle ABD’ye ihraç edilmiştir. Kültürel nostalji ve liste tarzı belgesel için rağbet gören bir tarzdan yararlanmışlardır. Şovların formatı standart belgesele benzer fakat içlerinde popülist bir unsur ve popüler kültürün tarihyazımı vardır. Arşiv çekimleri ve katılımcıların ifadelerinden yararlanmış, aynı anda giriş niteliğinde bir dış ses kullanmış ve internet siteleri gibi müttelik unsurlardan da faydalanmışlardır. Fakat merkezde olgusal veya haber değeri taşıyan olaylar bulunmaz. Bunun yerine ünlülerin omuz üstü çekimleri yorumlamaları ve film, tv, moda, oyuncağı, spor ve ünlü figürler gibi çeşitli kültürel fenomenlerle ilgili benzetme yapımları söylenmiştir. Bu şovlar kültürel bir arşiv ve bir deneyim kanonu tesis eder. Akademik yerinde, küçük çaplı ünlüler kendi deneyimlerini hatırlama ve yorumlamaya davet edilmiştir ve aynı anda hem uzman hem kanıt hem de kavramsal olarak benzerlik ve kabullere dâhil olan seyircinin avatırı hâline gelmişlerdir. İster kapsayıcılık ve bağ kurma, ister hatırlama ve kabul olsun, izleyicinin deneyim kazanması amaçlanmıştır. Şovlar, olgularla değil ortak kültür deneyimiyle bağlı muhayyel topluluklar inşa eder. Bill Nichols’un iddia ettiği üzere:

Bu filmler, naif bir şekilde, kısıtlı ve seçimci hatırlatmayı onaylarlar. Taktik, tanıkları belli bir çizgiye uyan hayali kuklalar kılar. Hatırlatmalar perspektif farklılığından ziyade kişilik farklılıklarıyla daha tanınır olur.⁶⁶

Belgeselin “liste” formatı denen bir mini-türden yararlanırlar. Benzer şekilde ucuz olan bu belgesel türü “en tepedeki” olaya, seçime veya figüre yönelik bir geri sayım sunar; ünlüler omuz üstü çekimleriyle her bir girişin önemini düşünür değerlendirirler. Bu örnekler arasında *100 Greatest TV Moments* [TV’deki En Önemli 100 An] *100 Best Sexy Moments* [100 En Seksi An] *100 Greatest Sporting Moments* [Sporda 100 Önemli An] ve *100 Greatest TV Ads* [100 Büyük TV Reklamı] vardır. Değerlendirme yapan bir tarihî kültürel araç olarak bu liste kilit önemde bir fenomendir ve niceliksel olana doğru bir düzenleme ve organize etme yolu önerir; bu birbirinden ayrı kültürel varlıkları paralel düşünmenin yoludur. *100 Greatest* şovlarında interaktif bir unsur da vardır; hangi kanalda olursa olsun genelde oyu veren izleyici tarafından oylanırlar ve dolayısıyla kültürel tarihe dair bir demokratikleştirme durumu söz konusudur. İzleyiciler belirli bir ölçüde hak sahibi kılınırlar ve gerçek şudur ki popüler kültür nesneleri kutlanır ve önem kazanır. Bu şovların kilit önemde kaldıraçlar olduğu gerçeğini benzer şekilde öne sürebilirler. Bu liste şovları birkaç karakteristik özellik paylaşan olayların kıyaslanmasına izin verir ve muhayyel bir topluluk ve yeniden ortak TV deneyimiyle bağlanmış bir izleyici kitlesi yaratırlar. Bu şovlarda, gitgide daha popülerin isimlerin belirmesi kültürel karar gücünü oy verene bırakır. Bu şovlar, arşiv çekimlerini ünlülerin uzmanlıklarıyla harmanladığı için benzerdir fakat elbette bu belgesellerin kavramsallaştırması biraz farklıdır. *I (love) 1970s* kolektif bir kültür nostaljisinde iş görür fakat “liste” belgeseli ciddi de olsa hafif de olsa rekabete dair bir tarih yazmaktadır. İzleyiciye bu şovlarda sunulan arşiv biçimi tarihsel bir kazanana, bir örneğe yöneliktir. Fakat *I (love) 70s*’e benzeyen liste belgeseli kültürel olarak inşa edilmiş bir geçmiş biçimini sunar; toplumsal değişiklik film, ıvır zıvır, müzik veya televizyon şovu gibi kültürel bir ürünle anlatılır. Bu şovlar, tanıklarla çekilen belgesel formatının çoğalışını, popülizm ve saptırma gayesini de ortaya koyar.

Realite Tarih Şovları

Televizyonda tarih üzerine dönen tartışmalarda, realite şov tarzı programlar kenara itilmiştir.⁶⁷ Tarihi sunumu “popülerleştirmekle” en fazla suçlananlar genellikle kendilerini böyle yaklaşımlardan ayırttırmaya uğraşmaktadır ve realite şovları inceleyenler bu şovların tarihî açılımlarına derinlikle bakmamışlardır.⁶⁸ Bunu göz önünde bulundurduğumuzda, bir programlama aracı olarak realite şovlar pek çok TV kanalının tarih profiline açık bir katkıda bulunur, bu mesafe ilginçtir. Realite tarihî televizyon kanallarının en az ortaklaştığı konudur. Bu şovlar, izleyiciyi esas kahramanın sıradanlığıyla özdeşlemeye davet eden bir yeniden canlandırmayla maluldür, bu da pek çok açıdan anlatı tarihinin berrak ve tutarlı hatlarıyla uyumsuzdur. Akademisyenin ya da TV tarihçisinin kültürel ürün ve tarihsel olgunun bekçisi şeklindeki rollerini muhakkak sıkıntıya sokar. Realite TV şovları sıradan deneyime ilgi duyulduğunu varsayar ve yazarlıktan ve genel anlamda otoriteden kaçınır. Deneysel ve büyük ölçüde gündelik olana odaklanır. Gerçekliğin kökleri Big Brother ve X-Factor gibi programlarda popülerdir zira John Dovey’in de iddia ettiği gibi “eğlencenin gelgitli dalgaları daha önce eğitim, malumat ve aydınlanmaya ayrılmış söylemsel bölgelere akmaya başlamıştır.”⁶⁹ Bunun, belgesel yapımında derin bir etkisi olmuştur. Şu durumda realitenin tarihî bir şekilde izleyiciyi tarihî deneyime dâhil eden ve onu orada hak sahibi kılan programlara gönderme yapar; bu şovlar izleyicilerin tarihle oyun oynayarak “House”un yeniden canlandırılması aracılığıyla (bir grup insanın belirli bir zaman diliminde belirli bir yerde konuşlanması ve tarihsel bir dönem tarzında hareket etmeye zorlanması) yahut oy verme, aday gösterme ve yorum yapma gibi çeşitli formların etkileşimi aracılığıyla yürütülür. Realite tarihî bu kısmın sonunda ele alınacağı üzere “profesyonel realite”ye evrilmiştir; bu kısımda “sıradan” insanlar ünlüler ve profesyonel akademisyenlerdir. Bu gelişim esasında olguların dönüp dolaşıp eski hâline gelmesini, “uzman”ın başını çektiği şova dönmesini ve yeni formatların da realite şovlardaki yeniliklere dair aşık izler taşımasını sağlar.

Realite şovları seyircinin rolünde bir değişiklik yapar. Reithian, BBC modellerinin TV’nin eğitici gücü ve bilginin iletilmesi

olarak algılandığı yerde, çağdaş TV deneyiminin parçalı oluşuyla çok daha ilgilidir. Seçim, etkileşim ve kontrole dair daha büyük bir algı, TV kanallarının artık kendilerini sunma biçiminin temelidir. İzleyici gittikçe daha fazla güçlendirilmektedir. Realite TV şovları bunun nihai ifadesidir zira sıradan insan ya aşırı mak-yaj yahut halk oyuyla sıradışı kılınmaktadır. Realite TV şunu koyar ortaya: Herkes X-factor veya Britain's Got Talent'i kazanabilir ve tabii izleyicinin hak sahibi ve muhtemelen sürecin parçası kılındığı ve dolayısıyla elzem olarak sonuca yatırım yapıldığı bir tür meritokrasi sistemine göz kırpar. Pek çok yorumcu açısından realite TV şovları bu kilit önemdeki etkileşim kalitesinden ötürü önemlidir. Anita Biressi ve Heather Nunn, mesela, şunu ileri sürer: "Televizyonda daha fazla göründükleri için sıradan insanların görünürlüğü, seslerinin gittikçe yükselmesi ve sosyal hareketlilik ihtimali sıradan insan ve hayatının temsili için yapılan yayınlardaki alan teminiyle ilgili önemli sorular atar ortaya."⁷⁰ Estella Tincknell ve Parvati Raghuram "bu süreçle ortaya çıkan katılım hissinin [...] seyircilerin deneyimlediği sahiplik hissini artırmış olabileceğini ve metinle yoğunlaştırılmış bir bağ kurmaya sürüklediğini" öne sürmüşlerdir.⁷¹ Öte yandan, Mark Andrejev gibi eleştirmenler de realite TV şovlarının yalnızca "izlenme işi"nden oluşan yeni ve kendi kendini metalaştıran kapitalist sistemin parçasını tesis ettiğini iddia eder. Gareth Palmer de Big Brother ve X-Factor'un "belgesel projesinin duygusallaştırılmasını" temsil ettiğini öne sürer zira bu türün yeni biçimleri kamusal sosyal meselelerden özel durumlara, toplumu iyileştirmekten ziyade bireyin kendi modasını kurmasıyla ilgilenen realite belgesellerine dikkat eder olmuştur.⁷² Belki de bu dikotomiye dair en detaylı inceleme Justin Lewis'ten gelmiştir. Kendisinin iddiası şu yöndedir: "Realite TV şovu yine de TV izlemeye dair genel ritüel algısının parçası olmaya devam eden gerçeklik ve fantezi arasındaki sürecin parçasıdır [...] televizyonun kendi belirsizliğinin bir yansımasıdır sadece: bir nesne olarak hem dünyamızın dışında hem de içindedir."⁷³ Sonraki eleştirmenler de realite programlarının, idealist potansiyelini kaybetmeye başladığını öne sürmüştür: "Realite televizyonu böylelikle temsil, arzu ve metalaştırmanın ünlülerle kaynaştırıldığı bir alan hâline gelmiş-

tir.”⁷⁴ Açık olan şudur ki realite şovların yarattığı yeni telegörsel yapı bize “önemli değişikliklerin izleyicilerin eğlence ürünleri tüketme biçimi içerisinde gerçekleştiğini” göstermektedir.⁷⁵ Peki bu yeni form belgesel açısından ve bilhassa tarih belgeseli açısından ne anlama gelmektedir?

Simon Schama “tarihsel gerçeklik televizyonu” ve “televizyonda tarih” diye tabir ettikleri arasında ayırım yapmaya çalışmıştır: [tarihsel realite programları] zaman zaman [televizyonda tarihle] aynı girişimmiş gibi görünür fakat aslında değildir zira bizim karakterlere müdahil oluşumuz onların gerçekten “bizim gibi” olduklarını bilmemize yahut bizden ne kadar farklı kılınabileceklerine görmemize dayanır; bu dönüşümün faili toplumsal ve maddidir. Bizi sodalı suda yıkayarak bir korse bağlar.⁷⁶

Bu modelde, “tarihsel gerçeklik televizyonu” tarih değildir ve “akademikleştirilmiş” televizyon anlatı tarihinden uzaklaştırılması gerekmektedir. İzleyiciler ve gördükleri arasındaki tek fark “toplumsal ve maddi”dir. İzleyicinin deneyimi, “bizim gibi” insanların realite tarihine dâhil olmasından ötürü, mühim ve önemli ölçüde farklıdır.⁷⁷ Ontolojik etkileşim mefhumu televizyon tarihinden ayrılmalıdır. Schama, bunun yerine, “televizyon tarihî poetikasının” mistik versiyonunu tarihten yabancılaşmaya yerleşen dönüştürücü bir deneyim olarak ortaya koyar: “Eğer işleyecekse, şiirsel yeniden inşanın karakterleri kaybetmesi gerekir ve buna bağlı olarak da izleyen bizler, onların çağdaş olana geri dönüş yolculuğuna dair en ufak bir şey sezmeden dünyalarında kalırız.”⁷⁸ Bu aşkın model, görsel deneyimi yaşadığımız dünyadan ayırmayı kapsar ve bir şekilde televizyon tarihini tarihin dışına yerleştirir. Ayrıca bir tarih modelini -yahut “kendi dünyaları”nı belli mesafedeki performans, izlenen ve kişinin kendi deneyiminden ayrı bir şey olarak temin eder. Baş kahramanlar “karakterler”dir, bütün olay da dramatik anlatı temalarının ekmeğine yağ sürer. Buradaki tarih tüketim modeli pasiftir; ortada eyleyenden çok gözleyen bir seyirci vardır.

Schama’nın realite ve “TV”deki realite arasındaki farka dair formülasyonlarındaki çeşitli siyasi ve mantıki-önemli olaylardan ayrı olarak, öyle görünüyor ki kendisi tarihin çağdaş şekilde tü-

ketimi ve iletilmesinde realitenin tarihyazımı açısından önemini kaçırmaktadır. Popülist televizyon tarihine kara çalacak olanları eleştirirken kendisi de tarihçiyi geçmişe kapı bekçisi olarak konumlandıran bir tür hegemonya yaratır. Schama'nın kendi pratiklerini realite tarihindeki melezliklerden ayırma çabası tarihçinin anlatının ustası rolüyle ilgili belirli bir kaygı yaratır. Tarihin realite programlarında gösterilmesinin temel önemi şu gerçekte saklıdır: Bu programların içinde yer alanlar idealize edilmiş ve temelde öznel yeniden inşalar olmaktan ziyade "bizim gibi" insanlardır. Bütün bir tarih sunumu olumsal ve öznel, realite tarihî en azından bunu kabul eder ve izleyiciyi hak sahibi kılma sürecini Schama'nın kelimelerinin ardında yatan toptancı "özgünlük" iddialarından tazeleyici bir şekilde özgür bırakacak şekilde takip eder. Ardından gelen de tarih temsillerindeki dönüşümlere "sıradan" insanların dâhil oluşuyla tarih fikirlerini elde ettiğimiz arasındaki ilişkinin tasarlanmasıdır.

Realite tarihî geçmişin fiziksel ve duygusal deneyimiyle ilgilidir. BBC1'in *Destination D-Day: The Raw Recruits* (2004) adlı programı Normandiya çıkarmasını taklit etmek üzere bir grup gönüllüye eğitim vermiştir. Gönüllülerin günlükleri bu yeniden inşa programlarına gereken kişisel başarı retoriğini yansıtmaktadır:

Jamie Baker: Bugün sahile çıkış kısmını yaparken, D-Day'de Normandiya sahillerine gittiğimizi hayal etmek kolaydı. Kurşunlar, gemilerin yanından sekip geçebilirdi, insanlar kıyıya varmadan ölebilirdi. Bunun için çok fazla şişe gerecekti. Buna odaklanma tarzım, kişisel problemlere yaklaşımımı da ortaya koyar. İnsanlar şahane şeyler yapabilirler. İmkansız başarılabirler.⁷⁹

BBC1, 1916'da Batı cephesindeki Doğu Yorkshire Alayının 10. taburu deneyimini yeniden yaratan *The Trench* (2002) adlı yapımı üretti. Hull ve Doğu Yorkshire'dan gönüllüler sırf bu dizi için Fransa'da yaratılan bir hendek sisteminde iki hafta harcadı. Realite şovları ve tarih arasındaki boşluk, *The Trench* timinin üyeleri eğlence adında çeşitli işleri yapmayı reddedince ortaya döküldü. O dönem ve şimdi arasında açılan boşluk o dönemin deneyimleri kadar ilginçtir; esasında, tarihsel farklılık yahut belki de ta-

rihsel kıyas mefhumu bu işleri asıl çekici kılandı. *The Trench'in* yapımcısı Dick Colthurst şunu ileri sürmüştür: "1. Dünya Savaşı ile ilgili yeni kuşağın erişilebileceği bir program yapmak istedik. Bunu hiçbir zaman bir realite şov olarak düşünmedik, bize kalırsa yeni bir tarih yapma yöntemi idi. 1. Dünya Savaşı'nın sorunu, eğer yeni yollar bulmanız gereken bir gündelik hayat hikâyesi anlatmak istiyorsanız, arşiv çekimlerinden yoksun kalacaksınız demektir."⁸⁰ Realite şov tarihinde bir şekilde olup biter gibi görünenler "kendinizi onların yerine koyun" çabasıyla empati ve deneyim yaratımıdır. Gönüllüler eğitilmiş ve sonrasında belirli görevlerle işleri yerine getirmeleri umulmuştur. Kazanan yoktur, şovun bütün meselesi aynı koşulları yeniden oluşturmak ve bir tür müstesna deneyim edinmektir. Tarihle "bağ"a ve bunun aracılığıyla da geçmişin deneyimlerini daha temelden kavramaya yönelik bir jeste vurgu yapılmıştır.

Bu tür şovlar dünyanın her yerindeki insanlara çekici gelmektedir; dolayısıyla kültürel ürünün daha geniş şekilde küreselleşmesine katkı sağlarlar. Silvio Waisbord'un öne sürdüğü üzere televizyon formatlarının küresel popülerliği (bilhassa realite TV şovlarının) bize "televizyonun küresel bir iş modeline dönüştüğünü ve uluslararası ve yerli şirketlerin yerel kültürleri dayanıklı kılmaya çalıştığını" gösterir.⁸¹ Paradigma -geçmişin yokluklarının ardından hayatta kalan gönüllüler- kurulduğunda hemen her ülkeye uygulanabilir.⁸² Bunun hatta rekabetçi bir oyun versiyonu bile vardır: *The 70s House* MTV'de yayınlanmaktadır, *CBBC Evacuees* adı verilen çocuk versiyonunu 2006'da yayınlamıştır; bu program 1940 tarzında bir çiftliğe şehirden 12 çocuk götürmüştür (bu da zaten formatın çok geniş bir nüfusa hitap ettiğini gösterir). İngiliz yapım şirketi Wall to Wall the "House"un realite şov formatını Birleşik Krallık ve ABD'de yürürlüğe sokup belgesel-drama yapmıştır; dolayısıyla burada ele alınan içeriğin büyük kısmından da sorumludur. Bu şirket aynı zamanda *Who Do You Think You Are?* programını da yapmaktadır; bu da zaten kilit önemdeki şirketlerin deregüle bir sistemde nasıl büyük etki sahibi olabileceğini göstermektedir. Wall to Wall'un başarısı, özel şirketlerin BBC ve Birleşik Krallık'taki karasal TV üzerindeki

etkisini ve bu formatların birden fazla ulusal medya bağlamında işlediğini gösterir. Programların Wall to Wall portföyündeki gelişimi realite tarihî türünün gelişim hızını ve gücünü gösterir.

Kavramın küresel olarak homojen hâle getirilmesi ulusal farklılıkları en aza indirme noktasında işleyebilir fakat aynı zamanda belli türde ulusal mitosları vurgulamaya da hizmet edebilir. Orijinal yapım 1900 House (Channel 4, 1999) taslağının Amerika, Kanada ve Avusturya versiyonları *Frontier House* (PBS, ABD, 2002, 1883'te kuruldu), *Colonial House* (PBS, ABD, 2004, 1628), *Outback House* (ABC, Avustralya, 2005, 1861), *Texas Ranch House* (PBS, ABD, 2006, 1867), *The Colony* (SBS, Avustralya, 2005, 1800'ler), *Pioneer Quest: A Year in the Real West* (Credo, Kanada, 2000, 1870ler), *Quest for the Bay* (Frantic, Kanada, 2002, 1840lar) ve *Klondike: The Quest for Gold* (Frantic, Kanada, 2003, 1897) gibi programlardaki öncülere ve kurucu anlara dikkat kesilmektedir.⁸³ *Outback House*'daki aleniyet bu şovların işaret ettiği muhafazakâr tarih anlatıları açığa kavuşturur. "Bu, Avustralyayı inşa eden erkek ve kadınların hikâyesidir. 19. yüzyıl boyunca servet yapmak rüyasıyla silahlanan ve taşranın keşfedilmemiş vahşiliğine doğru maceraya atılan cesur girişimcilerin hikâyesi."⁸⁴ Bu ekstrem öncülük mefhumu ve "dokunulmamış" tarih belirli ulusal mitlerin fitilini ateşler. *Pioneer Quest* iki çiftin "ilk yerleşimcilerin yaptığı gibi hayatta kalmasını" sağlar, onları "dokunulmamış topraklara" yerleştirir.⁸⁵ *Colonial House*'daki katılımcılar bu ulus inşası retoriğine dâhil olurlar: "ABD'nin büyük erkek ve kadınların muhteşem başarıları üzerine kurulu olduğu söylenmektedir fakat bizim keşiflerimize göre aynı zamanda kafa kaslarını sonuna kadar zorlayan işleri yapan sayısız insanın gayret ve emeği üzerinde yükselmektedir."⁸⁶ Bu da aktif vatandaşlık mefhumları açısından bazı sonuçlara gebedir:

Beklediğim gibi, bu proje, Afrika kökenli bir Amerikalı olarak, ben daha iyi bir hayata sahip olayım diye kan döken atalarımın emekleriyle kurulan bu ülkeye duyduğum sevgiyi sağlamlaştırdı [...] Şimdi daha iyi anlıyorum ki demokrasinin garantisi yoktur, benim de kolları sıvamam gerek çünkü demokrasiyi korumamız ve muhafaza etmemiz lazım.⁸⁷

Kurucu olaylara ait bu algı benzer şekilde *The Trench* veya *The 1940s House*'daki (Channel 4, 2001) gönüllülerinin deneyimlerini şekillendirir. Bu şovlar, ulusal gelişim teleolojisine katkıda bulunur; bilhassa öncülerin modern medeniyeti "inşa ettiği"ni ve vahşi hudutları evcilleştirdiğini vurgular. Hayatın sadeliği ve sessizliği vurgulanır.

Realite tarihi, şu durumda, sık sık hatırlanmayı gerektiren nostaljik bir ortak geçmiş de üretir. Fakat aynı zamanda geçmişle aradaki farkı gevşetir ve tarihsel bir uyuşmazlığa da yol açar. *Schwarzwaldhaus 1902* (*Black Forest House 1902*, SWR, Almanya, 2001-2) mesela 20. yüzyılın başlarında İsmail Boro tarafından "oynanan" aslî çiftçi figürüyle birlikte bu program yapısının sıkıntılarını keşfetti. Baro, yerleştirilmiş bir Türk göçmendi; *Colonial House*'daki siyahi katılımcılar Amerika'nın kölelik öncesi tarihinin parçası olmayı değerli görüyordu (ne *Frontier House*'un ne *Texas Ranch House*'un siyahi ya da Asyalı katılımcısı olmaması da göze çarpar); hem *Outback House*'un içinde *Mal Burns* vardır; kendisi "atalarımın ve senin atalarının da o zamanlar ne kadar zorluk yaşadığını biraz olsun deneyimlemek" isteyen bir Aborjin Wiradjuri kabilesi mensubudur.⁸⁸

Bu dizilerin en önemli unsurlarından biri de belgesel olarak barındırdıkları çeşitlilik ve türe özgü esnekliktir. Tv, web (sohbetler, forumlar, bildiğimiz siteler, linkler ve daha bir sürü kaynak) takviye kitaplar ve dergi makalelerinde yer alırlar. Biressi ve Nunn'un kabul ettiği üzere pek çok farklı biçimde işlerler: "[The Trench] askerlik travmasını inşa etmek ve göstermek çabasında bir andaç ve tarih belgesi gibi sunulmuştu ve aynı zaman grup hâlinde bir meydan okumaydı."⁸⁹ Bu şovlar; tanık ifadeleri, arşiv çekimleri, günümüzden fotoğraflar ve mektuplar gibi tarih belgesellerinin standart araçlarına başvurur ve aynı zamanda video günlükleri ve onların tam manasıyla "realite" formu gibi yenilikçi realite tekniklerini de kullanırlar. Fakat *The Trench*, belgesele yaklaşımı açısından "House"un çeşitli bölümlerinden daha inceleklidir; zira sadece katılımcıların tecrübesine odaklanmaktan ziyade tarihsel hikâyelerden bahseder.

Realite tarihi, aynı anda tarihsel kimliklerin esnekliğini de gösterir; böylelikle tarihsel ötekilik algısına da prim verir. Tarih, bir anda elzem şekilde parçalara ayrılır ve aynı anda bizim müdahilliğimizden farklı olarak ötekileştirilmiş bir söyleme, bir olaydan ziyade bir oyuna döner. Sıradan kişinin konu olduğu diğer realite şovlarının aksine, realite tarihî genelgeçer fikirlere ve geçmişimizden, tarihsel mirasımızdan bize dayatılan anlatılara meydan okuyabilir ve onları karmaşayla değiştirebilir. Tarihte elzem bir “sıradan” dâhil oluş vardır ve belgesel izleyicisinden farklı olarak hikâyeye seyirci yatırımı yapılır. Tarih, yaşanan bir deneyim olarak, alışıldık zorluklar toplamı olarak mitik ve farklı değil pek çok açıdan tanıdık, tanınabilir kişilerin yürüttüğü bir şey olarak sunulur. Juliet Gardiner’in ileri sürdüğü üzere “Format, daha geniş konuların tartışma noktası olarak incelenmesine imkân tanımaktaydı fakat insanlara tesir etmesinin asıl sebebi gündelik hayata odaklanması olmalıdır.”⁹⁰ Dolayısıyla realite tarihî televizyon tarihinde kökleri yeniden canlandırma hareketine kadar giden eşsiz bir yarıktır.⁹¹ Tarih, yaşanan bir tecrübedir; dağınık, kirli ve acı vericidir.

Bu programların merkezinde “sıradan” insanlara ve onların tarih deneyiminin değerine duyulan ilgi vardır. Bu da realite programlarının tarihyazımıyla kesiştiği noktadır. *The Trench* “sıradan askerlerin Büyük Harp’te yaşadıkları”nı canlandıran gönüllüler etrafında dönüyordu.⁹² Vurgu; “deneyim” üzerine; empatiye dair bir tarihyazımı üretmek için realite şovlara dair “demokratikleştirici” formatı kullanmak üzerinedir. Programlarda yer alanlardan birinin ileri sürdüğü üzere “Format, daha geniş konuların tartışma noktası olarak incelenmesine imkân tanımaktaydı fakat insanlara tesir etmesinin asıl sebebi gündelik hayata odaklanması olmalıdır.”⁹³ Bu şovlar, tanınma ve tuhaflığın birleşimi üzerinden (bütün realite programlarına verilen temel tepki budur, bunlar normal insanlardır fakat anormal işler yapmaktadırlar) izleyiciyi tarihle entelektüel ve duygusal olarak bağ kurmaya zorlar. Bu; insanların tarihidir, kişisel ifadelerin (tanıklar, günlükler, mektuplar) ve deneyimin detaylarına vurgu tarihin genel konularından ziyade kaygı yaratan durumlardır. Realite ta-

rihinin televizyon programına dönüşmesi katılımcıların bir söylemin, bu durumda bizzat tarihin, harcına katılmaları anlamına gelir; zira tarih sıradan insanın hikâyesini genellikle dışlamaktadır. Hasta taklidi yaptığı ve kaçak olduğu için birlikten atılan askerin disipline edilmesinden de anlaşılacağı üzere sıradan insanı tarihe katmanın ahlaki bir boyutu da vardır. Müfreze çavuşu onu kovarken izleyiciye o an yaşanan kutlamayı da hatırlatır: “siz oyunu geri kalan çocukların oynadığı gibi oynamadınız [...] temsil etmemiz beklenen çocukların anısını bıraktınız.”⁹⁴

Şovlar gündelik deneyimle ilgiliyken, aynı zamanda görev odaklı anlatılardır. Davranışlar sınırlanır ve örgütlenir; programlar izleyiciyi bunun kendi hayatlarıyla nasıl çeliştiğine (ya da çelişmediğine) merakla bakmaya davet eder. Böyle davranış kural ve kodları çok yabancı gibi görünebilir ama açıktır ki bunun tek sebebi tarihin öneminin sonradan anlaşılmasıdır. Bir yandan, bu ideolojinin çağdaş hayatta da işleyebileceğini (görülmemiş) gösterme etkisine sahip olduğu öne sürülmektedir ki bu da realite tarihini aykırı bir şey olarak okuma fırsatı sunar; aynı zamanda kurallar baskın ideolojilerin tarihsel olarak keyfi ve olumsal olduğunu ortaya koyar ve tarihsel sürecin kısıtlılıklarından çağdaş dünyada kendiliğin gerçekleştirilmesi ve muhafazasına doğru bir gidildiğini gösteren pozitivist bir teleolojiyi de tedavüle sokar. Aynı zamanda, kanunname, savaş kabineleri veya tarih olgularının kullanımı toplumsal hayatın rol yapmaktan ibaret olduğunu gösterir. Bu paradigmlar da tarihsel performativiteyi önümüze koyar; “gerçek” olmak için içinden geçmek ve yaşamak durumunda olduğunuz kurallar vardır.

The Trench, tarihî empati yaratmak ve böylelikle tarih bilgisine dair hiyerarşileri etkin şekilde yıkabilmek için hâlâ bir çerçeve yaratmaya çalışan otorite unsurları anlatıcılar, uzmanlar, tanıklar ve özgünlük tiranından yararlanmaktadır. Edwardyen *Country House* katılımcıları kanunnameler (hizmetliler için) ve adab-ı muaşeret kitapları (aile için) tarafından yönetilmekteydi. Deneyimleri, tarihin olgusallığı ve haliyle davranışların hususiyetleri tarafından disipline edilmekteydi. *The Trench* örneğinde, gönüllüler tarihsel olarak belirli bir alayın deneyimlerini taklit eder yahut yankılarken, tarih belgelerinin ve metinlerinin (bu

durumda savaş günlüğü veya ordu manueelleri) kurallarına riayet etmek zorundaydı. Eğitim manueelleri “özgün” deneyimleri yeniden yaratmak için kullanılıyordu fakat 10. Tabur’un orijinal savaş günlüğü çok daha önemliydi. Genel bilginin özgün olmasını sağlayan sadece bu değildi; aynı zamanda savaşa hazırlıktan gözcülük misyonları ve zayıata kadar uzanan durumlar için müfredat oluşturarak *Trench* deneyimini örgütlemek için de bu bilgi kullanılıyordu. Bu taslak, genel her günlük tarihsel hayattan çok daha fazla olmak kaydıyla, dizinin ideolojiyi iş başında göstermesine izin vermektedir.⁹⁵

The Colonial House cezalandırma gücünü katılımcıların bilhassa sömürge valisinin eline vererek diejetik bir hiyerarşi geliştirmiştir. Yasalar “toplumun düzenlenmesini”, tapınmayı, spor, ticaret, Hindistanlılara, efendilere ve hizmetlilere davranışlar, sarhoşluk, dünyevilik ve bühtanla ilgili kraliyet duyurularına ilişkindi. Vali ve sömürgeciler, sömürebilmek için bir kanun kitabıyla ve Michael Dalton’un 1619 tarihli *Countrey Justice* adlı kitabını edinmişlerdi. Sömürgeadaki davranışlar, matbu ve özgün bilgiye ve ideolojilerin dramatize şekilde yorumlanmasına dayanıyordu:

Gerçekte, sömürgeciler böyle evrak işlerini üstlenmezlerdi fakat o zamanki sömürgecilerin hepsi de İngiltere yasalarını iyi anlamalı ve yasaların işlediğinden emin olmalıydı. Kanun kitabı da onlara nasıl davranmaları gerektiğini ve sınırları ihlal edenlere ne cezalar verileceğini hatırlatma işlevi görecekti. Yasalar çok kapsayıcı değildi fakat valiye sömürgeyi sürdürmesi için bir çerçeve sunan suç yelpazesini sağlıyordu.⁹⁶

Toplumu doğru şekilde yönetmenin “çerçevesi” tarihselliğin dışında dayatılmaktadır. Bu da özgün olmayan katılımcıların doğru şekilde hareket etmesini sağlar; onların tarihsel muadilleri de nasıl davranacaklarını “bileceklerdir”. Bu programın merkezinde ceza vardır ve dolayısıyla 17. yüzyılda hayatın belli yasalara tabi olduğunu (bir yolu) ortaya koymuştur. İdeolojinin bu şekilde dayatılması ve yasanın bu ideolojinin taşıyıcısı olarak nasıl kullanıldığının gösterilmesi realite tarihinin kilit önemdeki parçalarıdır. Bu şovlar, davranışla ve bu davranışın üzerindeki

tarihsel kısıtlarla ilgilidir; idelojide bir çamaşır makinesine sahip olmamak kadar bir tarihsel kısıt vardır.⁹⁷ Esasında, bu dizilerin çoğunda davranışların kısıtlanması geçmişin sıkıntılarından daha önemli bir konu değildir. Dizi şunu ortaya koyar: Tarihsellik aynı anda hem fiziksel hem toplumsaldır. Esasında, bu şovların ayarları ideolojinin davranış üzerindeki kısıtlarını gösterir; bunlar ister savaş (cephede veya sivilde) ister sömürgeci yahut sınıf güdümlü malikaneden gelsin. Tarih, farklı giysiler yahut teknoloji yokluğu olduğu kadar toplumsal ve davranışsal kuralların da bütünüdür.

The 1940's House da benzer konuları (savaş dönemi deneyimlerini) ele almıştır fakat bunları *The Trench*'ten daha da yakına getirmeye çabalamıştır. *The Trench*'e benzer şekilde, anılastırma yönünde algısı da vardı: "Savaşı aşırp yaşayanlara bu durumlar hiçbir anlam ifade etmeyecek; biz de onların zorluklarını hiçbir şekilde önemsizleştirmek istemeyiz."⁹⁸ Fransa'da bir hendek kazmak yerine, yapımcılar halihazırda savaş döneminden kalma hikâyesi olan bir mülk buldular; burası bombalanmış ve haczedilmişti; ayrıca yenilenme sürecinde bir aile İncil'i, evin önünde ateş yakan bir adamın kalp krizi geçirerek öldüğüyle ilgili bir notla birlikte bulunmuştu: Programın çekileceği yer kendiliğinden özgündü, tarihin bir parçasıydı. Benzer şekilde, giriş niteliğindeki program, dönemin mobilya, oyuncak, pişirme gereci ve kıyafetlerine epey dikkat etmişti. Burada oyuncaktan, sigaradan veya modern çağın ev aletlerinden yoksunluk vurgulanıyordu.⁹⁹ Egzersizin eğitici gücüne katılanlar arasında berrak bir his vardı: "Savaş sonrası nesle bunun gerçekten neye benzediğini göstermemiz gerekiyor [...] zira bilgimiz kitap yahut filmlerden gelmiyor, bu da işin farklılaşacağı nokta. Bu zorlukları tecrübe eden gerçek insanlar olacağız."¹⁰⁰ Realite tarihi, yeni belgeselle ilgili tespit edilmiş sorunları ele almaya, Grierson'un formun eğitici gücüne dair idealini canlı tutmaya ve bu esnada türü ve Corner'ın "olgusala dair yeni ekolojisini" yenileyip değiştirmeye çabalar.

Burada belgeselin yeni tele-görsel yapısı belgesel sonrası olgusal bir programda eğitici amacı gerçekleştirecek mekân bulan uyumlu veya gelişmeye açık bir yapıdır. Esasında, programı

yaratmakla yakından ilgili olan Juliet Gardiner, programın “yaşayan” tarihin daha geleneksel formlarından kadar “realite” olmadığını iddia etti: “Sivil cephenin elzem özelliklerini yaşayan tarihe damıtmaya çalışan bir deney olacağını, böylelikle savaş zamanında bir aile olarak savaşın zorlukları ve kısıtlarıyla nasıl uğraşmak zorunda kalacakları görülecekti.”¹⁰¹ Bu açıdan, yeni belgesel tarihinin belgesel-sonrası unsurları realite şovların temalarına başvurmaktansa performatif, eğitici tarih unsurlarını içeri alacak şekilde ilerler. “Yaşayan” tarih hareketi müzelerde ve tarihî yerlerdeki “sıradan” insanları yıllardır işe dâhil etmektedir. Fakat, video günlüklerinin, dış seslerin (diyajetik ve ekstra-diyajetik), uzman ziyaretçilerin ve savaş zamanı kabinesinin tarih kalıplarının kullanımı bu dizinin yaşayan tarih içinde bir deney olduğu kadar bir realite programı olduğunu da ortaya koyar. Dizinin bu unsurunun temelinde empatik bir karşılık vardı. Tarihçilerin ve uzmanların savaş zamanı kabinesi, kendi eğitim faaliyetlerini olguları ortaya çıkarmak kadar empatik görüyordu: “Bana kalırsa aşırı zor koşullara maruz kalan insanların ruh haliyle ilgili bir şeyler keşfedeceğiz; bunu izleyicilere açık etmek olağandışı olacak çünkü kendilerine ‘ben bu şartlar altında nasıl yaşardım?’ diye soracaklar.”¹⁰²

Bu şovlar, kişisel aydınlanmanın önemini de gösterirler. Biressi ve Nunn “benliğin aydınlanması”nı ve TV’de itirafçı yahut katılımcı olarak “özgün benlik” yaratımını kavramsallaştırırlar.¹⁰³ Bu şovlardaki gönüllüler muhayyel bir bütünlük, “gerçek” dünyadaki kaygılar yüzünden yoksun kaldıkları cemaat duygusunun peşindedirler: “öznenin huzursuzluğu sık sık özgün bir cemaat hissinin nostaljik özlemiyle birleşir.”¹⁰⁴ *Colonial House*’daki Clare Samuels bu şekilde bağlantıyı örnekler: “Bunu gün içinde zihnimde yeniden yaşıyorum, yeni bulduğum arkadaşların yakınlığını özleyorum, paylaşmanın derinliğini, hayatın sadeliğini özleyorum.”¹⁰⁵ Pek çok örnekte, bu idealize edilmiş topluluk kişisel aydınlanmanın müttefikidir; olması umut edilen benliğe doğru harekettir. *The 1940s House*’da Michael Hymer’ın “çocukluk rüyası” 1940’lara dönmektir (bilhassa bir Anderson sığınağı inşa etmek).¹⁰⁶ Lynn Hymer sonuç kısmında şunu kabul eder: “Hiçbir zaman bu-

nun hayatlarımızda bu kadar etkisi olacağını... düşünmedim. Her şeye tamamen farklı bir gözle bakmamı sağladı.”¹⁰⁷ Diğer dizilerin aksine hem *The 1940s House* hem de *The 1900 House*’da gönüllülerin deneyimin onları nasıl değiştirdiği üzerine düşünmeye davet edildikleri bir final bölümü vardır. Hymerlara göre bu deneyim onları eğitir, gayret ve çok çalışmanın değerini öğretir ve sağlıklarını geliştirir (kilo verir vücuttan yağ atarlar), zindelikleri artar ve kan basınçları düzelir. Bu tecrübe çocuklar ve Kirsite için “iyi” olmuştur; hem maddi fark (TV ya da PS yok) hem de kavramsal (daha deneyimli, birbiriyle eskisi kadar tartışmıyorlar, derslerine daha çok çalışıyorlar ve başkalarında olmayıp kendilerinde olan şeylere şükrediyorlar) açıdan. Lynn (mektuplar ve günlük) yazmaya başlar ve dil belleğinin kendisine geri döndüğünü fark eder: Her şeye rağmen kendisi ve kızı daha aktif bir varoluşu tecrübe etmektedirler. En gençleri bu durumu sadelikle ortaya koyar: “1940’lardan döndüğümüzden beri ev halimiz düzeldi.”¹⁰⁸ *Schwarzwaldhaus 1902*’deki kız çocuk Reya hayatının zenginleştiğini ileri sürmüş ve bu deneyimin kendisine “yardımcı bir tank” (einen Zusatztank) verdiğini iddia etmiştir.¹⁰⁹ Tarihsel yoksunluğun benlik için ne anlama gelebileceğine dair tarihsellik dışı bir algı vardır; mesela *Outback House*’dan Dan’de terapi dağarcığının hususi kullanımı şöyledir: Kendini ailesinden uzakta “yalnız ve depresif” hisseder ve bunun o dönemdeki herkesin tecrübesi olduğunu varsayar.¹¹⁰

Realite şovları belgesel formunun sınırlarını aşındırmış ve kişisele, deneysele ve izleyicinin aktif rolüne (bu da her ne demekse) yatırım yapmayı teşvik eden melez formları tedavüle sokmuştur.¹¹¹ *The 1940s House* ve *Edwardian Country House*’un tarih danışmanı Juliet Gardiner şunları ileri sürer:

Erkekler ve kadınlar kendi tarihlerini yazar fakat bunu kendi seçtikleri şartlarda yapmazlar. İnsanları geçmişin şartlarında ellerindeki çeşitli hediyelere/bugünlere dair farkındalık ve sorularla yaşamasınlar diye çekime koymak bu historiyoğrafik hakikatlerin en çetinlerine dair araştırmalarla tatmin edici bir bağ kurdurabilir.¹¹²

Yaşanan deneyimle daha geniş araçlar veya anlam arasındaki bu aşıkâr dinamik, realite tarih fenomeninin kilit unsurudur. “Realite” tarihi, insanların geçmişle irtibat kurma ve geçmişi anlama biçimlerine sağlam bir müdahale yapabilir. Olaylara dair kapsamlı bir tarihyazımı kavrayışı sunmaktansa – tabii buna da göz kırpan bir yanı vardır- bu program tarzı ilerleyen bölümlerde ele alınan “deneyim olarak tarih”e dair en sağlam örneği sergilemektedir. “Realite” tarihi, çağdaş kültürde baskın geçmişle etkileşim biçiminin cisimleştirme, bağ kurma ve deneyimleme olduğunu ortaya koyar. Kendi deneyimlerini değerlendiren ve geçmişe dair fiziksel kavrayışla eşleştiren “realite” tarihi, çağdaş benliğin tarihsel öznenin incelenmesiyle aydınlığa kavuşmasını vaat eder.

Burada tarif edilen türde tarihsel realite programları hızla değişmektedir. Hill ve Kavka’nın da öne sürdüğü üzere bu televizyon formu şu an böyle işlemektedir. Melezleşerek gelişme sürecine epeyce ivme kazandırılmıştır.¹¹³ Bunun tarih programında yaşanmasının bir yolu da deneyimlerin iç içe geçirilmesidir. Mesela *Turn Back Time-The High Street* (BBC1, 2010) dizisinde altı bölümden fazla bir süre boyunca altı farklı dönemde ana cadde üzerinde yaşayan aileler vardı. Benzer şekilde, *Electric Dreams* programındaki (BBC4, 2009) bir ailenin deneyimi üç bölüme yayılmış olarak otuz yılda kullanılan teknolojileri gösteriyordu. Belgeseller, tarihsel farklılığı yoğun bir şekilde belletmekten ziyade yenilik ve dönüşümle ilgilidir.

Bir diğer kilit önemdeki gelişme “profesyonel realite”nin gittikçe daha fazla öne çıkışıydı zira “sıradan” insanların yerine gittikçe daha fazla geçmişi yoğun şekilde deneyimleyen uzman geçiyordu. Bu yeniden canlandırma türü tarihî bir deneyim olarak, öğrenilebilen ve taklit edilebilen bir ontolojik beceriler seti olarak sunar. Bu türde belgesellerin ilki *The Ship*’tir (BBC2, 2003). Bu belgeselde, “gönüllüler, tarihçiler ve bilim adamları” *Endevaour*’da Kaptan Cook’un Avusturalya’nın doğu kıyısında ki epik turunu yeniden yaratırken 18. yüzyıl macerasına girişen 21. yüzyıl mürettebatını” izlemiştir.¹¹⁴ Burada uzmanlığın ve sıradanlığın harmanı ön plana çıkarılır. Uzman katılımcılardan Iain McCalman şovun yeni bir “melez tür” olduğunu ve

“ciddi tarih araştırmalarının olumsal ve deneysel gözle yeniden izlemeye dair psikolojik ve sosyal dramaları dengelediğini” belirtmiştir.¹¹⁵ Gönüllüler, tecrübenin öğrencisi olur, akademik uzmanlar onlara rehberlik eder. Uzmanın konumunun önemi *Tales from Green Valley*’da (BBC2, 2005) canlandırılmıştır. Katılımcılar, tarihçi ve arkeologlardan oluşuyordu; 1620’ler tarzı bir Galler çiftliğini yıl boyunca idare etmişlerdi. Uzmanlar sıradan “kılındı”, akademik ve teorik bilgileri geçmişin bütün bir fiziksel zorluğu tarafından baltalandı. Realite tarih programları artık gayet belirgin şekilde bu tür “profesyonel realite”ye dönüşmüşlerdir ki burada akademik uzmanlar ve tarihçiler tarih faaliyetlerine dâhil olur, bir toplulukla yaşar ve işlerin ilerlemesi için can atarlar. Yerli zanaatkarlar ve uzmanlardan tavsiye alır; teknolojik, teknik uğraşlar ve boş zaman ararlar ki etkileri “bugün bile hâlâ görülebilir.”

Bu programlar, belirli yerleri ve müşterek kullanılan mekanları merkeze alarak çekilir.¹¹⁶ Örnek olarak da *Victorian Farm* (BBC2, 2009), *Victorian Pharmacy* (BBC2, 2010), *Edwardian Farm* (BBC2, 2010), *Wartime Farm* (2012), *Tudor Monastery Farm* (2013) ve *Secrets of the Castle* (BBC2, 2015) verilebilir. Realite programlarından alıştığımız günlük toplumsal deneyimi aktarır fakat bunu biraz mesleki ün ve ağırbaşlılıkla birleştirirler.

Kapsayıcı Tarihsel Kimlik ve Ünlülerin İfşası: Who Do You Think You Are?

Belgesel formundaki diğer önemli gelişme ünlülerin “realite” programlarına ve tarihsel senaryolara dâhil edilmesi olmuştur. *Celebrity Big Brother and I’m A Celebrity, Get Me Out of Here* (ITV, 2002-) gibi “ana-akım” realite şovlar bunun en güzel örnekleridir. *24 Hours in the Past* (BBC1, 2015) gibi şovların yoğun realite dozu ünlü kişiyi bozum etmenin peşindedir; mesela Viktoryen dönemdeki mahrumiyeti tıpkı *I’m A Celebrity*’de ünlü figürün Avusturalya’nın taşrasında yaşamaya mahkûm edilmesiyle gösterir. *24 Hours in the Past* ünlü belgesellerini “profesyonel realite” ile birleştirmiştir; ikinci programın en tanınır figürü olan sunucu tarihçi Rose Goodman katılımcılara tarih danışmanlığı yapıyordu.

Bu ünlülerin yönlendirdiği “realite” belgesellerinin en büyük ve etkili örneği de soy araştırması konulu *Who Do You Think You Are?* (BBC, 2004-) programıdır (Şekil 10.1). Bu şov ve dünya üzerindeki çeşitli versiyonları soy araştırmaları ve toplumsal tarihle ilgili meseleleri keşfetmek üzere belgesellerinde ünlü avatarları doğru biçimde kullanmıştır. Kilit önemde bir belgesel realite şovudur; tarihsel soruşturmayı, belgesel tarzı anlatı, gerçekliğe dalış (“sıradan” bir insanın “gerçek” deneyimi) ve sansasyonel durumlarla birleştirir. Bu şov, ünlü kişiyi seyircinin avatari olarak tanıtır fakat aynı zamanda ünlü kişi realite şovun katılımcısı (kendi köklerini bulan, tarihini yaşayan sıradan bir insan) aynı zamanda belgeselin yazarı-anlatıcısıdır da. Belgeselin yaklaşımı bilhassa melezdir, kişisel ifşa ve daha geniş bir tarihsel kavrayış arasında köprü kurar. Amy Holdsworth’ün öne sürdüğü üzere “İngiliz kimliğini kişisel tarih, hafıza ve kimlik araştırmaları aracılığıyla yeniden hayal etmeye uğraşır.”¹¹⁷ Dolayısıyla bu şov tarihyazımı açısından melez bir yaklaşıma sahip olduğundan ilginçtir ve aynı zamanda tarih sorgulamasının çağdaş kimlik modellerine nasıl tesir edebileceğini de gösterir.

Şov, *Restoration* ve *Great Britons* gibi formatlara benzerliği belli konuların anlaşılma biçimini tartışmaya açan ünlü sunucuları kullanma noktasındadır. Çok platformlu bir olay olarak, aynı zamanda yenilerde çevrim içi ulaşılabilir kılınmış Ulusal Arşivler’in kullanılması teşvik etmek üzere BBC tarafından kontrol edilmektedir. *Who Do You Think You Are?* çağdaş toplumda aileyi soruşturma gaye ve yöntemleriyle ilgili epey bir şeyi açığa çıkarır. Bize, popüler tahayyüldeki tarihsel araştırma yöntemleri, bilhassa kanıt, kişisel tarih anlatısı ve kilit önemdeki ifşa konusu bağlamındaki yöntemlerle ilgili epey bir şey söyler. Aynı zamanda, tarihsel beceri ve kabiliyetlerin popüler kültür ve tarih belgesellerinde nasıl kavramsallaştırılıp temsil edildiğini gösterir. Tarih programı yapmanın gelişimi ve evrimiyle ilgili çok ilginç bir noktayı ortaya koyar: Bu programlar, anlatıcının götürdüğü, ünlünün yer katıldığı, realitenin sunulduğu, kapsayıcı bir tarz ve yaklaşımın kullanıldığı melez mecralardır.

Başlangıçta BBC2’de gösterilen ikinci dizide izleyici payı öyle büyüktü ki sonraki programlar BBC1’de gösterilmişti. İlk bölüm

izleyicisi %24'lük hisseyile 5.8m idi ve bu 2004 yılında BBC2'deki en yüksek görüntülenme rakamıydı. İlk dizinin ortalama 4.7m izleyicisi vardı.¹¹⁸ Bu türde bir belgesel için muazzam ve nispeten görülmemiş bir popüler izleyicinin varlığı söz konusudur demek ki. *Who Do You Think You Are?* kültürel ve kurumsal değişiklik, toplumsal ahlak ve göç meselelerini keşfetmek üzere aile tarihine dalan her ünlünün deneyiminde yararlanır.¹¹⁹ Sorgulayıcı bir "deneyim"e dalan ünlüye odaklanmışken, bu program aynı zamanda toplumsal bir tarih sunar ki birtakım önemli olayları aşırıp geçen bir rota (aile) seçer. Programın tarih yazım yöntemi deney-selciliiktir: Arşivci, dedektif gibi çalışarak bilinmeyen hakikatleri ve o zamana kadar anlatılmamış hikâyeleri gün yüzüne çıkarır. Bu aynı zamanda belirgin şekilde popülisttir: Program, izleyiciyi harekete geçmeye ve kendi geçmişlerini keşfetmek üzere kendi döneminin araçlarını kullanmaya cesaretlendirir.



ŞEKİL 10.1 Arşiv çekimlerinde vatan şarkıcısı Trisha Yearwood, *Who Do You Think You Are?* 4. Sezon 7.bölüm (TLC, 2013) © TLC/ Everett Collection/ REX

Kısım II'de anlatılan soy araştırmalarına ilginin patlaması pek çok açıdan faydalıdır fakat *Who Do You Think You Are?* BBC açısından arşiv araştırmasına ilgiyi teşvik etmek üzere gerçek bir çabadan müteşekkildir. Program, en başta kurumun web

sitesindeki soy araştırmaları yazılımla destekleniyordu; bu (2007’den) Ulusal Arşivler ve yerel tarih kurumlarına bağlantılar da arz ediyordu. şov, hem izleyiciyi hak sahibi kılma (onlar da bunu yapabilir) hem de onları eğitmek üzere işlediğinden ötürü önemli bir belgesel formatıdır. Bir tür eęitencedir¹²⁰; seyirciden tarihselleştirilmiş kimliklerini kabul edip araştırmalarını ister. Realite şovlarının en iyileri “sıradan” insanların tarihini yapar. Hem tarihsel soruştırmayı teşvik etme hem de tarihsel sürece dair anlayışın artması anlamında seyirci üzerinde maddi tesirleri olabilir. Burada gerçek anlamda özgürleştirme gayesi vardır; benliğin açığa çıkması istenmektedir. Dolayısıyla pedagojisi, pek çok belgesel tarzının aksine, kapsayıcı ve iş birliğine dönüktür. Biressi ve Nunn, realite programlarının etkisini “oyunculuk ve kamusal ve özel alan, özel vatandaş ve ünlü, medya ve toplumsal alan arasındaki farklılıkların aşınmasını mecbur kılmak” olarak tarif etmektedir.¹²¹ *Who Do You Think You Are?* bu analize mükemmelen uyar; tele-görsel/belgesel yapısındaki değişiklikleri göstermekle birlikte tarih dizisinin gerçeklik paradigmasını nasıl zorlaştırabileceğini de ortaya koyar.¹²² İlk dizide, David Baddiel kendi kimliğiyle ilgili meseleye temas eder. Aile köklerini keşfettikçe, “bu devam ettikçe daha da Yahudi oluyorum, Yidiş dilinde konuşup duruyorum” diye haykırır.¹²³ Duyguları, kendi ailesinin yaptığı makyajda gizli bir “gerçek” kimlik olduğunu anlamak üzere soy araştırmalarına dalanlar arasında açık bir algı olduğunu gösterir. Kişisel geçmişin keşfi, soykütüğünü keşfeden birine kendisiyle ilgili gittikçe daha fazla şey gösteren farklı bir dil öğrenmeyi ve kullanmayı da içine alır.

Bu programlar, yaptıkları araştırmalarda karmaşık bir kanıt bütününden yararlanır. Hikâyenin akışına yardım etmek için uzmanları, doktorları -soy araştıranları- toplum tarihçilerini kullanır. Bu uzmanlar, belirli bir araştırmayla ilgili hususi tavsiye vermezler fakat sık sık iddia ve öneriler sunmak üzere uzman tanıklar olarak belirirler. Aynı şekilde arşiv çekimleri ve durağan görüntüler gibi biçimsel unsurlar belirli bir deneyime değil döneme işaret etmek üzere kullanılır. Burada uzman otoritesine kılavuz olarak başvurulur, mevcut imaj da genelleme yapmak üzere işe koşulur. İlk dizide her bölümün sonunda, soy araştıran bir da-

nışman yürütülen araştırmayı açıklamış ve olaylarla ilgili sonuca götüren bir otorite sunmuştur. Bu programlar aynı zamanda metinleri (ölüm belgeleri, tahkikat bilgisi, BMD kaydı, ordu kayıtları, fotoğraflar) kanıt olarak kullanır. Tarihsel soruşturmanın bu iki biçimi tarihî açık bir şekilde geçmişe dair anlaşılabilir bir imaj yaratmak üzere birtakım ipuçlarının bir araya getirilmesi olarak sunar. Katılım ve belgeler amatörce kullanılmaktadır. Daha da işlevsel fakat aynı zaman da bilgi kadar problematik olan bir diğer husus tanıkların dolaylımsız ifadesidir. Bu da genellikle hayatta kalan aile üyelerinin hikâyelerinin şeklini alır ve yalnızca bilgi bulmak için olduğu kadar geçmişteki seçimlerle ilgili önerilerde bulunmak için kullanılır. Aile hikâyeleri ve sözlü tarih aşırı derecede kullanışlı araçlardır fakat aynı zamanda dramatik bir anlam da taşırlar. Amanda Redman'ın annesi kendi babasının ilişkileriyle ilgili sorulara kamera önünde cevap vermeyi reddetmiştir mesela. İnsanı işgal eden bu rahatsız edici bekleyiş hissi ve aynı zamanda açığa çıkmakta olan gerçek dehşet ihtimali belgesellere nüfuz etmektedir.

İnsan, kendi ailesini neden soruştursun? Şovdaki ünlü avatları buna pek çok açıdan cevap verir; hepsi de geçmişle günümüzde kurulan bağı incelemek için ortaya konulmaktadır. Aynı zamanda şovların tarihyazımına dair gündemini de bu soru belirler. İlk bölümde çıkan Bill Oddie araştırması için sahip olduğu motivasyonun son dönemki klinik depresyon tedavisi olduğunu itiraf ederek ortamın havasını ayarladı. Bugünkü patolojisini anlamak için geçmişiyile ilgili bilgi toplamak yönünde güdülenmişti. Oddie "Bu merak değil, bir yolculuk, kendine yardımcı olma hali" tezini savunuyordu.¹²⁴ Sonrasında, dizi, bir anda, kamusal forum içinde oluşunu saymazsak kendini ifşa ve içe dönüş söyleminde temellenmiştir. Bu ifşa derhal bireyleştirildi, kişinin kendini daha ileri düzeyde kavraması sağlandı, durum sonrasında müşterek bir hal aldı; kişinin ailesini veya topluluğunu daha iyi anlamasını sağladı. Lesley Garrett programın sonunda şunu ortaya koymuştur: "Kendimde, atalarımda çözmek için uğraştığım birçok nitelik buldum ki bunlar da kendime dair algıma epey yardımcı oldu... bunlar benim gerçekten özdeşim kurduğum şeyler."¹²⁵ Dahası, "yalnızca kim olduğunu değil niçin var olduğunu da"

anlamıştır.¹²⁶ Katılımcıların neredeyse tamamı, kendi kökenlerinin bilinmeyen yanlarını keşfetme hissini doğrulayacak şekilde konuşurlar. David Baddiel'in iddia ettiği üzere "Hiçbir zaman nasıl buraya geldiğinizi tam manasıyla bilmiyorsunuz."¹²⁷ Bu noktada, tarihin ifşa edildiğine dair berrak bir algı fakat aynı zamanda şu ana kadar pek de ifşa olmamış benliğe yönelik bir kavrayış vardır. Bu kavrayış sayesinde kişinin "niçin" yoğun bir çekiciliğe sahip olduğu ve kişisel anlatılara yönelik çağdaş ilgiye doğrudan yönelmediği anlaşılabilir. Dolayısıyla, bu tarz bir realite belgeseli yeni bir kimlik, yeni yapılandırılmış bir benlik algısı vaat etmektedir. Soy araştırmaları, belirli referans noktaları sağlar ve kişinin kendini bulup tanımlamasına yardımcı olur. Katılımcılar, kişinin kendini tanımlamasına ve kendi atalarının anlaşılması aracılığıyla tamamlanmaya doğru hareket ederler. Kişisel ifşa modasının ardından gelen bu belgesel mefhumuna realite programlarından alışkınız; sahici bir "tarihsel gerçeklik" üretmek üzere yapılacak teknik sorgulamayla bağlantılıdır.

Dahası, dizi "anlatılmamış" hikâyelere açık bir ilgi gösterir, anlatıları tarihin kaosundan çıkarıp bugüne kazandırır. Arşiv, tamamen değerlendirilemeyecek kadar büyüktür fakat eğer münferit bir yol tutturmayı seçen olursa, hakikat ve idrake varabilir. Dizi, tarihin dehşetli anları arasında kalmış bireysel hikâyeleri anlatır. Jim Moir'e göre, açık bir fiziksel ve empatik bağ kurulur: "Belki de onların dokunmuş olabileceği bir odun parçasına dokunmak, onların gördüklerini görmek harikaydı ve onların hissetmiş olabileceği şeyleri bu şekilde hissedebiliyorduk."¹²⁸ Fakat yine de *Who Do You Think You Are?* geçmişi "keşfetmenin" illa ki çözüme götürmediğini kavramamıza yetecek bir programdı. Bu durum yine Bill Oddie bölümünde ortaya serildi; bu bölümde annesi ve ölü kız kardeşiyle ilgili gerçek ortaya çıkarılmasına rağmen Oddie buruk bir şekilde "keşke bunu daha önce öğrenseydim" demiştir. Bu beklenmedik vahim sonuç başka bir yerde daha tekrarlanır: David Baddiel, Varşova Gettosu'nda bırakılmıştır, bu durumun sebeplerini kendi atalarına isnat etmekte, bilinen çıplak gerçekler arasında kurgu yapmaktadır. Hiç tanık olmasa da atalarının oradaki başkaldırıya katıldığını umarak, onları bilinen anlatı zincirlerine girmeye zorlar (kahramanlık, direniş) böylece Holokost'un anormalliğiyle bir

şekilde bağ kuracaktır.¹²⁹ İfşa ile biten her şovda, tarihin keskinliği ve bilinmezliğinin vurgulandığı bir bölüm vardır. Şovlar; yokluğu, kaybı, kederi ve artık var olmayan bir geçmişle bağlantıdan yoksunluğu vurgularlar. Şovlar, sansasyon vaat eder fakat bunu muhakkak surette vermezler; pek çoğu açıklama ve olay olmaksızın sona erer (Jim Moir'ın bundan çıkardığı sonuç "Herhangi bir cevabı olan kimse kaldı mı bilmiyorum" şeklinde olmuştur).¹³⁰ Böylelikle, bir tarih belgeseli olarak sık sık karakteristiği bu olmasa da melankoliye düşebilmiştir. Bu da tarih soruşturmasının tam ortasındaki üzüntünün kanıtıdır.

İzleyici için bu büyük hayrete giden yol karışıktır. İlkın, baş vurulan daha açık bir belgesel anlatısı, daha fazla anlamaya yönelik bir yolculuk vardır. Bu yolculuk motifi, dizi boyunca ülkenin kuytu köşelerine trenle veya arabayla giden esas kahramanların çekimiyle vurgulanır.¹³¹ Bu programlar, modern Britanya ve ABD'yi çok çeşitli kökenlere sahip karmaşık kültürler olarak gösterir; böylelikle kapsayıcılık ve dinamik ulusalcılık hissini de artırır. Programlar, realite tarihî belgeselini ötekileştirmek üzere benzer yollarla iş görür ve geçmişle irtibat doğrultusunda kişisel değişim anlatısı üretir; kanıt temelli bir aydınlanma anı ve Baddiel'in kendi Yahudiliğiyle ilgili sözlerine yansıyan kişisel bir "olma hali" sunar. *Who Do You Think You Are?* esas kahraman ve izleyiciye yeni bilgileri ifşa etmek üzere çalışır. Bu şovlar, aynı anda hem biyografik hem otobiyografiktir ve bundan ötürü diğer realite tarih belgesellerine dar açıdan bakmaktadır.

Ünlü figürünü tarihle yan yana getirmek bu durumu daha da karmaşıklaştırır. Jim Moir, kendisinin ve muhtemelen izleyicinin de müstehcen bir motivasyona sahip olduğuna işaret etmiştir: "Kendi kişisel sabun köpüğü diziniz... bana kalırsa herkes bir parça skandal ister... ve bence nadiren bulunur bu."¹³² Normal insanların dahi kendi kişisel tarihlerinde ün ve kültürel mitle-rin peşinden gittiğine fakat nadiren bunu bulduğuna işaret eder. Moir, bilinmeyen bir kız kardeş, iki eşli ve eski evliliklerin olduğu skandalı açığa çıkarmıştı. Kendine dair bir şeyler ifşa eden ünlü mefhumu burada kilit önemdedir; iyi bilinen bir figürün canlandırdığı bu rol, izleyicinin kendi hayatının detaylarına dair daha fazla şey anlamak arzusunu besleyen bir ifşa kültürünün

parçasıdır. Şov tarafından sunulan ailevi gelişim anlatıları pek çok forma girer. Göç konusu burada tıpkı sınıf hareketliliği gibi kilit önemdedir. Tepede olduğu zannedilen ünlülerin herkes gibi sıradan olduğu, ailelerinin de aynı sıkıntı ve zorluklara göğüs gerdiği anlatılır. Bundan ötürü ünlü avatarının kullanımı karmaşık şekillerde işler: İzleyici kitlesine mensup bir kimse olarak sizin de bunu yapabileceğinize dair algıyı teşvik eder, izlenen ve izleyen arasındaki mesafeyi azaltır ve avatar ünlüler kelimenin gerçek anlamıyla bir şekilde hepimizi temsil ederler. Dış ses bize Lesley Garrett'in programı esnasında şunu hatırlatır: "Size kendi araştırmanızda benzer teknikleri nasıl kullanacağınızı göstermeyi umuyoruz."¹³³ Ünlü kişinin sıradan insandan yüce bir yerde görülmesinden ziyade tıpkı sıradan seyirci gibi inişli çıkışlı bir hayata sahip olduğunu göstermek bu şovların esasıdır. Görünen o ki; tarih demokratikleştirmekte, özdeşime ve seyircinin hak sahibi kılınmasına imkân vermektedir.

Ünlünün dokunulmaz konumunu bu şekilde tersine çevirmek Twitter, Instagram, kameraları her türden iç mekâna (evlilik ev hastane) ayarlanan Hello! ve ayrıca ünlü figürlerin neredeyse agresif şekilde cesaretlendirildiği *Celebrity Big Brother* gibi diğer kültür fenomenlerinin parçasıdır.¹³⁴ *Celebrity Big Brother* kendiyile ilgili bir tür Jamesoncu açılım sergilemiştir: Yerlerinde olmak istediğimiz insanlar (ünlüler) sıradan ve her günkü hayatın detaylarını kutsayan bir realite oyununun içinde rol yaparak yeniden sıradan (bizden) kılınır. Ünlüler de tıpkı bizim gibidir ama biz onları tanıdık (sıradan *Big Brother* izleyicilerine) fakat anormal bir çevrede gözlemlediğimiz için hâliyle ötekileştirilip değiştirilmişlerdir. Andy Lavender'ın iddiasıyla: "Bizi büyüleyen, insanların tanıdık ekran personalarıyla kendi 'gerçek' kişiliklerini evde ve oyun kısıtlılıkları içerisinde nasıl ortaya koyduklarını görmektir."¹³⁵ *Big Brother* ve *Twitter* olgularının esnasındaki banalite *Who Do You Think You Are?* programına da nüfuz eder ve cazibenin parçası olur: Ünlünün benliği çıplak kalır, sıra dışılığı baltalanır.¹³⁶ Ünlülerle ilgili pek çok tartışma onların "çağdaş popüler kültürün sahteliğini" ortaya serdiğini öne sürer; bu programlar açık şekilde ünlü kavramının kökünü sökerek, onlara sıradanlık ve normallik bahşederek ünlünün ününü baltalamaktadır; bu şovlar ünlünün minnet duyduğu şeyi para-toplumsal

etkileşim ve yeni topluluk ilişkilerinin yaratımı olarak ortaya koyar.¹³⁷ Bu model, *Who Do You Think You Are?*, bireyler ve medyanın yarattığı kişilikler arasında yeni etkileşimler geliştirir; çeşitli bağlantı ve özdeşim noktaları ortaya koymak suretiyle programlara insanları doldurur. Tıpkı *Celebrity Big Brother* ve ünlüleri çıkaran diğer realite şovları gibi, *Who Do You Think You Are?* da realite TV belgeseli unsurlarını ünlü insanlarla birleştirirken ünlünün günlük hayatta nasıl davrandığını gösterir.

Bu ünlü yalnızca bir avatar değil aynı zamanda fetişleştirilmiş bir ikondur ve kökleri de bir şekilde biz onların hayatlarını kavradıkça aydınlanır. “Hareketlilik” kilit önemdeki anlatı temasıdır; bölümlerin çoğu ilerleme hissini ve (genel olarak) yoksulluk ve sıkıntıdan kaçış hissini duruma dâhil eder. Dolayısıyla şovlar, o dönem ünlünün ayrıcalıklı şimdisine ilerleyen geriye doğru bir anlatı izleğini de içine alır. Herkesin bir aile tarihî vardır fakat yalnızca ünlü insanların ilgi çekicidir: Tarihlerindeki skandal, dehşet, travma ve beden hikâyeleri ölmeden önce de özel olduklarını gösterir. Programların çeşitliliği, eşit olarak, şu anki statüleri gereğince ünlülerin dahli tarafından baltalanmaktadır zira sınıfsız fakat ünlenmiş bireyler tarih tartışmasının çeşitli kaotik işlemlerini gerçekleştirmektedir: *Who Do You Think You Are?* tarihin şuanki modern bireyin oluşumuna doğru değil de über-insanın yaratımına doğru ilerlediğini gösterir. Tarihsel süreç modeli, haliyle, teleolojiktir fakat çağdaş toplumun yeni odak noktası ün olduğu sürece böyledir; buna da ünlü hümanizmi denilebilir ki kendini tanımak bu eğilim dahilinde doğrudan itiraflara ve kamusal profile bağlıdır.

İzleyicinin deneyimi yalnızca edilgen değil aynı zamanda etkileşimseldir. BBC’deki yapımcılar *Who Do You Think You Are?* adlı programı zihinlerinde yer alan entegre bir pan-platform medya stratejisi doğrultusunda planlamıştır. Bu stratejinin temelinde programların insanların deneyiminin yalnızca başlangıcı olduğu kaidesi vardı. Dolayısıyla, etkileşimsel unsur en başından tasarlanmış ve şovun makyajının parçası olmuştur. Bunun eğitici bir değeri varken, aynı zamanda bu değerle ilgili bir marka değeri de söz konusuydu: Bu değer, bir kurumun her noktada tarih araştırmasını kolaylaştırma arzusuyla alakalıydı. BBC

gelişiyordu ve yeni medyanın, etkileşimin ve karmaşık katılım biçimlerinin meydan okumasına verdiği cevabın bir kısmı da program sonrası deneyimi çeşitli şekillerde uyarlamaktır. *Who Do You Think You Are?* adlı programın ilk dizisi her programın sonunda beş dakikalık “Nasıl?” kısımlarıyla desteklenmiştir, sonrasında BBC4’da pratikle ilgili daha fazla belgesel yayınlandı, *Radio Times*’da dolaşıma sokulan 1.3m broşürler dağıtıldı, bir web sitesi bu konuya vakfedildi, bir telefon hattı, radyo bilgisi, interaktif TV (her ikisi de dijital hikâyeler ve “Nasıl” kılavuzu) ve 43 Aile Tarihi tanıtım gezileri ve toplamda Arşiv Farkındalığı Kampanyası’yla ortak 395 olay da cabasıydı. Bu destek seçeneklerine çok fazla karşılık verildi: 29.375 arama yapıldı, 18.850 broşür gönderildi. Jeremy Clarkson bölümünden sonra programın web sitesi 530,000 kullanıcıya erişti; tabii dizi boyunca kullanıcı sayısı 9 milyona ulaştı, Ulusal Arşivlerin web sitesinin trafiğinde %77’lik bir artış görüldü, 40 bin insan tanıtım turlarına katıldı ve AAC olaylarında yeni ziyaretçilerde %36 artış yaşandı.

Şov, bu yolla, Facebook’ta 274 bin beğeni, Twitter’da 20 bin takipçi, çok büyük yıllık konvansiyon, konferans ve dergiye ek olarak kitap ve kılavuzlarla birlikte, genişlemeye devam etmektedir. 360 derecelik bir belgesel deneyimidir bu; topluluk tartışmasını, iş birliğiyle yürüyen araştırmaları ve amatör tarihî muhafaza ederek tarihsel tecrübe ve marka programcılığının önemini gösterir. Bu süregiden karşılık soy araştırmalarının popülerliğini ortaya koyar, ayrıca müthiş bir “tutulabilirliğe” sahip olduğunu yani izleyicinin TV dizisi sona erdikten çok uzun süre sonra bile olaya dâhil olmaya devam edeceğini ve “izleyicilerin” “kullanıcılara” dönüşme oranının anlamlı olduğunu gösterir. Bu sayılar BBC’nin entegre stratejisini haklı çıkarır ve aynı zamanda pan-platform yaklaşımının da tarih belgeseli seyircisini çektiğini ortaya koyar. Arşivlerin kullanılması yalnızca kişisel tarihle ilgili değildir; evlerin, mahal ve kurumların tarihinin soruşturulması da hep teşvik edilmekte ve desteklenmektedir. Dolayısıyla burada tarih ve arşivle pek çok farklı şekilde ve nedenle bağ kurulur: anlamak, ifşa, kişisel hikâyeleri anlatmak. Geçmiş, açıklama gücüne sahip ve doğru araçlarla kolaylıkla anlaşılabilir bir şeydir. Strateji, bu realite belgeselinin normal izleme paradigma-

sı dışında hükmünün nasıl geçtiğini gösterir: İzleyiciyi eyleme götürür ve kendi tarihlerini sorgulamaya kıskırtır. Değişiklik, seyirciyi hak sahibi kılmak ve kapsamak yönündedir. Çevrim içi tartışma stratejileri, heşteglar, kitle kaynaklı çalışma, tartışma ve yorumlar bağlamında, bütün belgesellerin amacı belli açılardan budur fakat *Who Do You Think You Are?* programı stratejisinin önemli niteliğinin izleyicinin kendi çalışmalarının peşinden bağımsız şekilde gitmesini sağlayacağı algısı olsa da bunlar genellikle programın kendi bağlamında iş görür.

Bu kalıbın başarısı sayacağımız on yedi farklı ülkede çeşitli versiyonlarının geliştirilmesiyle sonuçlanmıştır: Kanada (2007, 2012), ABD (2010- ve *Finding Your Roots*, 2012-13), Avusturalya (2008), Fransa (*Retour aux Sources*, 2010), İrlanda (2008), Polonya (*Sekrety rodzinne*, 2007), İsveç (*Vem tror du att du ar*, 2009), Güney Afrika (2009), Norveç (*Hvem tror du at du er?* 2011), Hollanda (*Verborgen Verleden*, 2010-13), Danimarka (*Ved du hvem du er?*, 2010), Almanya (*Das Geheimnis meiner Familie*, 2008), İsrail (*Mi Ata Hoshev, She'ata*, 2010), Rusya (....., 2009-12), Finlandiya (*Kuka oikein olet?*, 2012), Çek Cumhuriyeti (*Tajemství rodu*, 2013) ve Portekiz (*Quem E que Tu Pensas Que Es?*, 2013-) Bu geniş çaplı yankı bu türdeki formatın popülerliğini ve tarih belgeseli şovlarının ne kadar uluslararası bir hal aldığını gösteriyor. Tarih soruşturmasının adeta *lingua franca* gibi düşünülebileceğini, muhtemelen bir tür ulus-aşırı bilme hali olduğunu anlatıyor. Belgesel tarzında ünlü sunuculuğuna doğru bir değişiklik olduğunu fakat aynı zamanda izleyiciyi hak sahibi kılmak üzere çaba gösterildiğini ortaya koyuyor.

Dördüncü bölümde ele alındığı üzere, DNA testleri geçtiğimiz on yılda soy araştırmalarına yol açtı. DNA testleri, mesela, *Who Do You Think You Are?* programının Colin Jackson'lu bölümünde kullanılmıştır. DNA'nın popüler tahayyüle girişi çeşitli popülist melez belgesel dizileriyle gerçekleşmiştir. Gündüz kuşağında ITV'de (2007) gösterilen *Secrets Revealed- DNA Stories* BBC'nin yine gündüz kuşağı dizisi olan *Gene Detectives*'in (2007) başarısını takip etmiştir. *Gene Detectives* adlı dizide sunucu Melaine Sykes ve soy araştırmacısı Antony Adolph kamuya mensup kişilerin genetik arka planlarını soruşturmuştur; *Secrets Revealed* adlı programda

ise Lorraine Kelly normal insanların DNA testi aracılığıyla kendi aileleriyle ilgili tarihten babalık ve ilişkilere değin pek çok önemli şeyler keşfetmelerine yardımcı olmuştur. Zaten programın başlığı *Gene Detectives* programının hamlesinin delaleti, geçmişi keşfetmeye yönelik bir arzudur. Şovda, DNA testi kimliğin nihai belirleyicisi hâline gelmiştir. Programın izleği öz ifşa ve yeni kimliklerin keşfi yönündeydi (bir danışman, esas kahramanların yeni gerçekliğe uyum sağlamalarına yardımcı olmak için hazırdaydı). *Secrets Revealed* daha fazla ifşa niteliğine sahipti, katılımcıların hayatlarını yeniden yapılandırmak için bilgileri ifşa ediyordu. *Secrets Revealed* sunucusu Lorraine Kelly de şunu iddia eder: “Program aracılığıyla keşfedeceğimiz sonuçlar işin içinde yer alanların hayatını değiştirme potansiyeli taşımaktadır ki bu da bu diziyi epeyce özel kılar.”¹³⁸ Soy araştırması belgeseli buradaki ifşa edici realite türünün parçasıdır; sıradan insanlar televizyon ve bilimin müdahalesi aracılığıyla sıradışı kılınırlar. Sunucular, gündüz kuşağındaki programlarla, bilhassa da Good Morning Television’ın (GMTV) yüzü Kelly ile ilintilidir. *Secrets Revealed* doğrudan Jerry Springer ve Trisha’a benzer itirafçı hayat tarzı programları tarzındadır. Bu iki şovun da gündüz kuşağında yayınlanması ve “sıradan” insanlarla ilgili olması farklı bir türün parçası olduklarını ortaya koyar; buradan sonra daha formel ve itibarlı bir program olan *Who Do You Think You Are?*’a geçilmiştir. Bunlar da tarihsel “belgesel”in melezleştirilmeye devam ettiğinin kanıtıdır.

İngiltere’deki popüler programlarda DNA ve nüfus genetik verilerine nispeten daha az ve popülist bir tavırla başvurmak ABD’deki uygulamaya terstir. Buradaki kilit önemdeki DNA dizileri *African American Lives* (PBS, 2007) ve *Finding Your Roots* (PBS, 2012) gibi büyük müdahaleler diyebileceğimiz dizilerdir. Önde gelen akademisyenlerden Henry Louis Gates Jr. tarafından sunulan dizi standart soykütüğü DNA testiyle birleştirir; derdi de sekiz başarılı Afrika-Amerikalının arka planını sorgulamaktır. *Who Do You Think You Are?* programının aksine, bu grup tamamen ünlülerden oluşmuyordu ve esasında amacı da bu çeşitliliğe dikkat çekmekti: Oprah Winfrey, aktör Chris Tucker, müzisyen Quincy Jones ve aktrist Whoopi Goldberg gibi iyi bilinen figürleri dâhil ediyorlardı fakat aynı zamanda arala-

rında astronot Mae Jemison, cerrah Ben Carson, Piskopos T.D. Jakes ve eğitimci Sara Lawrence-Lightfoot da vardı. Burada ünlüler, ölçülebilir başarıyla mayalanmıştır ve kabiliyet çeşitliliği dizinin Afrika-Amerikalıların mükemmel başarılarının kutlanmasının parçasıydı. Ağır sıklet bir figür olan Gates'ın sunucu olarak kullanılması da bunun itibarlı bir program olduğunun işaretiydi; kendisi programın önemini şöyle beyan ediyordu: "17.yüzyıldan bu yana ilk defa, en azından sembolik olarak, Middle Passage'ı tersine çevirebildik."¹³⁹ Kendini ifşa anlatısı bu türde bir soy araştırmasında daha da fazla telaffuz edilir ve kişinin kendini aile tarihî aracılığıyla tanımlama kabiliyeti benliğin dönüşümünün ötesinde derin bir etkiye sahiptir. Aktrist Whoopi Goldberg bunu çok iyi ifade etmiştir: "İsteklerimize karşı gelmiş olan yegâne kişileriz biz, bütün hikâyeler anlatıldı, bütün hayatlar yaşandı, bütün tarihler sona erdi."¹⁴⁰ Şu durumda *African American Lives* bilimsel ve tarihsel araştırmaları, karşılık vermek, geçmiş tarafından kıyıya itilmişlere bugünde sergileyecekleri bir varlık, ses ve yankı kazandırmak üzere kullanılmaktadır.

Televizyonda Antika

TV tarihinde olgu peşindeki programların melezleşmesine ve buna rağmen isimlerinin hâlâ "belgesel" kalmasına, yani çok yönlülüğüne ilişkin nihai örnekler gündüz kuşağında yayınlanan "antika" şovlarıdır. Bu şovlar, tıpkı soy araştırmalarına odaklananlar gibi, benliğin geçmişle ilişkili olarak amatör şekilde "iyileştirilmesine" fırsat verir. Ana-akım değerlerdir ve zar zor "tarihsel" addedilirler fakat geçmişle ilişkiye dair bir algıyı ve o zaman ile şimdi arasındaki mesafeyi kapatma aracının varlığını ifade etme noktasında önem taşırlar. Antika nesneler "tarihle" bağ kurmanın güçlü bir yoludur fakat aynı zamanda bu bağın düzenli olarak metalaştırılıp paraya çevrildiğini görmenin de yoludur. Binlerce insan antika ve eski obje toplayıp satın alırken, epey bir kısmı da bu meraklarını televizyondan dolaylı olarak takip ederler. Antikaların televizyonlardaki konumuna dair bir inceleme tarihsel yapıta ne kadar rastgele ve yüzer-gezer bir eko-

nomik değ er atfedildiğini (bunun da sahibin kültürel sermayesine eklendiğini) gösterir. Tarihle ilişkili televizyon programlarının bu formu, izleyicinin antikayı toplayanın dünyasına dâhil olma isteğini ortaya serer; bu esnada da eş zamanlı olarak mesafe alabilir ve bu olguya rasyonel bir karşılık verebilirler. En popüleri olan *Antiques Roadshow* 1979'dan bu yana BBC'de gösterilmektedir. Taklit şovları da aynca ABD'de (1997'den bu yana), İsveç'te (1989), Hollanda'da (1984) ve Kanada'da (2005) gösterilmektedir. Bu şov, kendi nesneleriyle belirli bir yeri ziyaret eden sıradan insanları içine alır ki bunlar sonrasında aşağıdaki kategorilerdeki uzmanlar tarafından tahlil edilir: Porselen, Mobilya, Resim, Mücevher, Gümüş, Duvar ve Kol Saatleri, Silahlar ve Askerî Gereçler, Kitaplar ve Muhtelif Nesneler.¹⁴¹ Nesneler incelenir, tarihlenir, tasdiklenir, kısa bir tarihçe yazılır ve en önemlisi değerlendirilir. En iyi veya ilginç vakalar da haftalık programda sunulur.

Antiques Roadshow'un izleyiciye ne sunduğu karmaşıktır. Ekonomik arzuyu (yahut bir şeyin ne kadar değerli olduğu keşfini) ve geçmişin metalaştırılmasını dramatize eder. Fakat metalaştırılmış geçmiş akademik bilgiye (uzman nesnenin değersiz olduğunu söyler), rastgeleliğe (nesne genellikle bir koleksiyonun parçası olmayıp bulunmuştur) ve piyasaya (eşsiz olabilir fakat hiçbir şeye değmeyebilir) yenik düşer. Kültürel değere sahip bir nesnenin tarihsel değeri ve (hem tarihsel hem kişisel anlamda) tadı olsa da parasal değeri olmayabilir. şov, aile yadigarları ve dolayısıyla aile tarihini değerli hâle getirir; fakat bu tesadüfen bulunmuştur ve tarihin birey açısından mali değerli şansa bağlıdır.  ıkarılıp getirilen nesnelerin genellikle önemsiz olduğuna ve hiçbir şeye değmediğine kanaat getirilir; bu da onları ekonomik olarak tarafsız ve tarihsel olarak atıl kılar. Aynı zamanda, değer sahibi olan toplanabilir nesnelerin çoğu ister nadir kalmakla ister arzu edilebilir olmakla, bunu başarabilir.

Tanıtım turlarına katılma tecrübesi TV'ye çekilen olaydan biraz daha farklıdır; hâliyle katılım yönelimli ve bazen de sorunludur.¹⁴² Tanıtım turları özgünlüğün dramatizasyonunu etkiler; bu noktada olayın sahiplerinin nesnelere yansıtığı değer ve tarihî geçerlilik fikirleri uzman tarafından teyit yahut inkâr edilir.

Uzman ve birey arasındaki bu ilişki ilginç bir dinamiğin işaretidir. Nesne sahibi genellikle onunla bir şekilde ilişki kurmuştur; (nesne aile yadigarı, akraba hediyesi, kişisel koleksiyonun parçası, yıllardır evde olan bir şey olabilir) bu ilişkiyi nesnenin tarihselliği şekillendirir fakat aynı zamanda nesne için kendi tikel önemini de yaratır. Bu tarihsel ya da parasal değer test ve teyit edilmesi için gereken motivasyon nedir? Test, genellikle nesneyle ilgili temel varsayımları reddeder; bu da bir endişe kaynağı olabilir fakat aynı zamanda ifşa ve nesneyi yeni ve yeterli bir şeye dönüştürme ihtimali vardır.¹⁴³ Programdaki gezme ve tanıtım turu kişiselleştirilmiş parçaların (bireylerin elindeki antikaların) soruşturulmasını geçmişin ulusallaştırılmış değerinin parçası kılar. “Belgesel” bu yüzden tarihî günlük hayata bağlar, ikisini de uzman analizi aracılığıyla ekrana taşır. Fakat bazen bir nesnenin “varsayılan” tarihî yanlı çıkar ve dolayısıyla dizi, bir kurguyu açığa çıkarabilecek ifşa niteliğine sahiptir.

Antiques Roadshow başarılıdır fakat yine de yaklaşımının varkur ve akademik olduğu düşünülür.¹⁴⁴ Geçtiğimiz yıllarda, şirketler meta değerinin geçiciliğiyle ilgili ve çoklukla nesnelerin kamusal değeri üzerine dayalı şovlar geliştirmişlerdir. Gündüz kuşağında yayınlanan bu şovlar geniş çaplı başarı elde etmiştir ve televizyonda tarihle ilgili olup da en çok izlenen programlar arasına girmiştir. *Flog It!* (BBC2, 2002-), *Cash in the Attic* (BBC1, 2002-12), *Car Booty* (BBC1, 2004-10) ve *Bargain Hunt* (BBC1, 2000) *Antiques Roadshow* ile birlikte BBC’de yer alan ve tutarlı şekilde en fazla izlenen tarih programlarından olagelmıştır; *Pawn Stars* (History Channel), *Storage Wars* (A&E, 2010-), *Auction Hunters* (Spike, 2010-14) ve *Container Wars* (TruTV, 2013) benzer şekilde ABD’de başarılı olmuştur.¹⁴⁵ Bu şovlar ekrana düştüklerinde izleyici oranını yüzde 10’dan fazla artırmıştır; az reklam alan düşük bütçeli televizyon programları için önemli bir orandır.¹⁴⁶ Bunlar “gündüz kuşağında” yayınlanan şovlardır; dolayısıyla ham izleyici sayıları çok fazla olmamakla birlikte yine de önemsiz değildir; aynı zamanda onları gösteren kanallar da dâhil olmak üzere çeşitli kanallarda düzenli olarak gösterilirler. Gündüz kuşağı televizyonu genellikle yaşlılar, kadınlar ve daha alt toplumsal sınıflardaki insanlar tarafından izlenir. Bu şovlar, bize toplumsal

olarak daha ilginç veya karmaşık tarih yankıları sunar. Ucuz, sansasyonel programlardır; düzenli olarak tekrar edilirler, yine de gündüz kuşağındaki tarih olgularının parçasıdır. Bu şovlar, türlerine özgü bir karmaşayla maluldür; Antiques Roadshow'un geleneksel eğitim formatından bu yana antika programları da gelişmiştir. Iris Kleinecke-Bates'in ileri sürdüğü üzere bu şovların "hafıza, tarih ve nostaljiyi müzakeresi" benlik ve "kişisel gelişim" üzerinde önemle durulduğu anlamına gelir.¹⁴⁷ "Ana-akım" olmasalar da, geçmişe ulaşmanın ve onu tecrübe etmenin televizyonda nasıl temsil edildiğinin parçasıdır ve dolayısıyla üzerine düşünülmesi gereken belirli historiyoğrafik ve hatta epistemolojik soruları kolaylaştırma noktasında da epey etkilidirler. "Tarihsel" bir konumu olmamasına rağmen, daha ileri soruşturmayı ve seyircilerin tarihle ilişkilerini kavramsallaştırmalarının kilit önemdeki yollarından biri olarak "ana-akım" belgeselin hizasına yazılmalıdırlar.

Flog It! müzayede evinin dramasında geçer ve geleneksel seyahat anlatısını takip eder; *Bargain Hunt* rekabetçi bir oyun şovudur ve *Cash in the Attic* sıradan ev eşyalarının değerli metalara dönüştürüldüğü bir şovdur. Dekoratif antikalar günlük hayatın maddi kültüründe tarihsel nesnelerin bir örneğini sunar ve dünyanın günden güne dokusu hâline gelir. *Antiques Roadshow* ve antikayla ilgili diğer şovlar bu ilişkiyi, bilhassa şimdiye kadar iç mekânlarda (*Cash in the Attic*) üstünde durulmamış nesnelerin değerini vurgulayanları yahut diğerleri tarafından belirlenmemiş değerli nesneleri bulma kabiliyetini çarpıtır (daha kuvvetli ve sevimsiz bir ekonomik Auction Hunters olan *Bargain Hunt*). *Container Wars* ve mesela *Storage Wars* gibi rekabetçi türevleri geçmişle ilişkiyi aynı anda hem geçici hem rastgele kılar fakat daha melankolik hâle de getirir. Bu şovlardaki aksiyonu, genellikle sahibin ölümü veya iflasından ötürü satışa çıkmış konteynır ve depo birimlerindeki malzemelerin ihalesi için birbiriyle kapışan takımlar yaratır. Malzemeler potansiyel bir durumda varolur, çağdaş dünyadaki meta değerlerine ilişkin bir değerleri olduğu varsayılır. Aynı zamanda epeyce kişiseldir; mesela karşımıza bir anda tanınmayan eski sahiplerle ilgili zaman kapsülünde yer alan bir bilgi çıkabilir.¹⁴⁸ *Flog It!* birey ve nesne arasındaki ilişkiyi açıkça mali terimler doğrultusunda yorumlar.

İzleyici payı açısından gündüz kuşağında yayınlanan en başarılı şov olan *Flog It!* kendi mantıki sonucuna uzanan ve böylece aslında mali bir tahakküm sergileyen *Antiques Roadshow*'un tekrarıdır. Bireyler, değer verdikleri olaylara eski nesnelerini getirirler ve sonrasında en ilginç olanlar müzayedeye alınır ve izlenir. Program, bireyin kendi nesnesini değerli olarak tasdik ettirme arzusu ve böylece onu satma çabasına dayanır. Aynı zamanda, programın zevke, nesnelerin içkin sanatsal değeri yahut duygusal çağrışımlarına değil de diğer şeylerle ilgili şekilde sahip olacakları parasal değerle alakalı olduğunu gösterir. Başlığın dayattığı algı da uzmanların bireyin nesnelerini tasdik ettirmesindeki ikna edici tarafı ortaya koyar. Ulus inşa edici tanıtım gezisi unsuru da sunucu Paul Allen'in yerel kültüre örnekler verdiği kısımlarda vurgulanır. Bunun aksine, *Bargain Hunt* *Antiques Roadshow*'un kâr güdümlü programlama ile birleştirildiği bir şovdur; BBC'nin *The Great Antiques Hunt* (1994-9) programının güncellenmesidir. Müzayedede en fazla parayı almak için rekabet eden iki takımı ihtiva eder. Durup dururken uzmanlara danışmak suretiyle ikinci el satıştan kapılan nesneler vardır. Takımlar önce onlara tavsiyelerde bulunacak bir uzmanla antika fuarını gezer, önceden belirledikleri tutara denk gelecek şekilde (genellikle 300 sterlin civarı) üç parça seçer, sonrasında bunları daha resmî ortamda satmak üzere alırlar. Aynı zamanda şovun sunucunun malikane ve müzeleri ziyaret ettiği bir eğitim sekansı da vardır. Şov, pazarlık soruşturmasını, ikinci el antikalara rastgele gezerken değerli bir şeyi ortaya çıkarma ihtimalini gösterir. Takımlar, kârı elde tutabilirler ki bu da şovu belli bir zamanda para kazanmayı gerektiren nispeten yeni türün parçası kılar. Nesnelere yalnızca bağlam itibarıyla değer verilir; müzayedede (genelde) değer görseler de satış esnasında değersizdirler. Bu müzayedede kazandıkları değer de garanti değildir, bunlar genelde bankacıların satmayı başaramadığı düşünülen nesnelerdir (düzenli olarak). Şov, müzayededeki nesnenin "yüzer gezer değerini" resmetmektedir.¹⁴⁹ Burada sunulan yükselen müzayede modelinin kendisi tarihsel nesnelerin ikinci el mallardan değerli metallara nasıl dönüştüğünü gösteren bir fiyat müzakeresi alanıdır.¹⁵⁰

Cash in the Attic programında bireyler veya aileler müzayede-
de ya da bit pazarında satmak üzere bir şeyler bulmak için kendi
çatı katı ve evlerine akın ederler. Hangi aile yadigarlarının ya da
istenmeyen eşyaların en çok parayı getireceğini tavsiye eden bir
uzmanla dolaşırlar. Para kazanmalarının bir amacı vardır; tatil
ve evi değiştirmek en popüler olanlardır; dolayısıyla en fazla
parasal değeri elde tutmanın tek amaç olduğu diğer şovların
aksine, başarmaları gereken bir hedef vardır. Şov, atık ve artığın
ifadesidir: Yarışanlar çok fazla şeye sahiptir ve kendi eski nes-
nelerini yeni hizmetlerle takas etmek istemektedirler. Şov, eşya
istifini dramatize eder; böylece onları mal ve hizmetlerin çağdaş
tüketimine dönüştürür. Yarışmacılar sık sık anlaşılabilir sebep-
lerle çeşitli nesnelere bağlılık gösterirler fakat kendi gelecekleri
ve iyilikleri için satmaya ikna edilirler. Bu şovlar, müzayede ve
satış alanlarının heyecanı ve öngörülemezliği üzerine kurulu-
dur; aynı zamanda nadir bulundukları yahut eskimiş oldukları
için değer verilen ve her gün kullanılıyor gibi duran ev eşyaları-
nın da ederini gösterirler.

Bargain Hunt, *Antiques Roadshow*'taki eğitici değere de sahiptir
zira uzman sakın şekilde her parçanın işlevi, kullanım sahası ve
muhtemel değerini tasvir eder. Takıma, fazla kâr getirmeyeceği-
ni düşündüğü bir nesneyle "değiş tokuş" edeceği bir başka nes-
ne bile önerebilir. Fakat, uzman görüşlerinin genellikle piyasaya
ayak uyduramadığı düşünülür, otoritesi küçümsenir ve progra-
mın oyun şovu formatını götüren de piyasa olduğundan uzman
burada yalnızca tarihsel değeri korumaktan ziyade metanın
ekonomisine boyun eğmek durumunda kalır. *Bargain Hunt*, ünlü
ve çocuk versiyonları da dâhil olmak üzere gündüz yayınlanan
formatın ötesinde etkiye sahip olmuştur. Formatın popülerliği
antikaların popüler kültüre nasıl nüfuz ettiğini gösterir fakat
benzer şekilde programın oyuncu tarafına olan ilgiyi de ortaya
serer. Şovun "kazananları" başarılı bir şekilde geçmişin ıvır zıvı-
rı içinden değeri olan parçaları dikkatlice seçerler; kaybedenler
pek de zeki değildir ve zayıf tahminlerinden ötürü kaybetmişler-
dir. Formatların karmaşıklığı bu seviyede bile belgeselin melez
olduğunu ve çarçabuk geliştiğini ortaya serer.

BBC, bu programları canlandırmak için renkli karakterler kullanmaktan bilhassa hoşlanmaktadır. Eksantrik uzman çeşitli temaları işe koşar: centilmen/züppe/amatör uzman (Bargain Hunt'taki Wonnacott yahut Changing Rooms'daki züppe Lawrence Llewelyn-Bowrn), şevkli ve tutucu genç veya ukala tip (Restoration'daki Ptolemy Dean) ve kaba ama iyi kalpli tip (Bargain Hunt'daki David Dickinson, TV karakteri Lovejoy örneğine yaslanır). Bu sunucular, TV şef ve tasarımcılarıyla aynı şekilde, kendilerine bir ün düzeyine zaten ulaşmışlardır. En ünlüleri David Dickinson meşhur lafları ve *This Is Your Life, Who Do You Think You Are?* ve *I'm A Celebrity Get Me Out Of Here!* programlarındaki varlığı dâhil olmak üzere iyi tanınmaktadır. Dickinson's Real Deal (ITC, 2006-) adlı bir müzayede şovu da vardır. Bu tasarımcı ve şeflere benzer şekilde, sözünü ettiğimiz figürler ilk elde kendi uzmanlıkları sayesinde önem kazanmış fakat sonrasında bundan soyutlanıp daha geniş bir itibar ağına sokulmuş ünlülerdir. Belgesel tarihçilerinin daha zinde taraflarıyla çatışır, bu tarih araştırması tarzının oyun unsuruna vurgu yaparlar. Ünlü sunucu, geçmişe yolculuk eder; izleyiciyi de bundan hoşlanmaya sürükler.

Bu şovlar, geçmişin boş zamanı geçirme odaklı gündüz kuşağı programcılığına konu sunabileceğini göstermektedir fakat bu genellikle rekabet ve mali değer boyunduruğu altına girdiklerinde olur. Belgesel formunun en ham hâlindeki değişen talepleri gösterir ki bu da en doğrudan ve ucuz durumdur. İzleyiciye, geçmişin değerli olabileceğini, uzmanın size rehberlik edebileceğini ve bunu herkesin yapabileceğini iletirler. Bu şovlar, tarihsel olanın demokratikleştirilmesine katkı sağlar: Bilgi ve kabiliyet antika uzmanları, işin erbabları ve koleksiyoncuların temsil ettiği seçkinlerden muhtemelen ve "sıradan" insanların müdahalesine vurguyla daha önce bertaraf edilen alanlara kayar: "Bir tasarım demokrasisinde yaşadığımız evreye geldik: Mağazalar, TV ve dergilerdeki her şeye hemen karşılık veriyor. Zevk artık birkaç kişinin çoğunluk adına salık verdiği bir şey değil."¹⁵¹ Demokrasinin televizyonla sorunlu şekilde bir araya getirilmesini ne kadar fikir verici olsa da bir kenara bırakırsak, bu yorum programı yapanların

entelektüel ve hazcı alana dair tetikte olduğunu ortaya koyar. Bireysel unsurların başını çektiği popüler gündüz kuşağı TV tarihî benzer şekilde bir demokratikleşme olduğunu söyler; bu tarihî kavrayış sıradan katılımcının özel alanıdır. Bu gibi televizyon belgeselleri katılımcının tarihselleştirilmiş dönüşümünü performe ediyormuş gibidir; onları failliği ve kabiliyeti olan öznelerle dönüştürmektedir. Realite ve ünlü tarihçiliğinde olduğu gibi, izleyiciyi hak sahibi kılmanın peşindedirler. Aynı zamanda, daha fazla kültürel sermayeye sahip olan sunucu veya uzman gibi şahıslar da programın en önemli unsuru ve en tepedeki odak noktası olarak ön plana çıkarılır. Dahası, antika şovları durumunda katılımcıların seçimleri (ve uzmanların tavsiyesi) tamamen piyasanın kuruntu ve işlevlerine yenik durumdadır; dolayısıyla özel müdahaleler de değersiz olduklarını ortaya koymuş olabilir. Şu hâlde hak sahibi kılınmış tarihsel özneye yalnızca TV şovunun işleyişi üzerinden faillik verilir; gerçek bilgi ve eylemleri aracılığıyla değil. Statülerinde gerçekleştiği düşünülen bu değişiklik tamamen geçici ve sonuç odaklıdır.

Tarihsel Olarak Satmak

Televizyon şovları (ya da gittikçe daha fazla çevrim içi izlenen şovlar) arasında sıkışıp kalmaya ne demeli? Raphael Samuel'in "retro modası" teorisi geçmişin bugüne nasıl karıştığını ele almıştır, "günlük hayattaki tarihselci fantezilere de alan açar."¹⁵² Bu retro modasının doğurduğu arzuya dair ekonomik ve bedensel yansıtımların beşiği olarak TV reklamları geçmişin çağdaş kültürde açığa çıkma şekillerinin pek çoğunu kapsar. Kendi çok veçheli tipolojisi içinde geçmişle bağ kurmanın birden fazla yolunu barındırır: Bir nostalji biçimi olarak, şimdiyle ilişki kurmanın yolu olarak, kendini bilmenin ve tanımlamanın bir formu olarak, faillik veya gerçek "anlamı"na ilişkin herhangi bir gerçekçi algı olmaksızın kullanılan kolaylıkla tespit edilebilir kültürel temalar toplamı olarak; "öteki" şeye işaret eden temsiller toplamı olarak; ekonomik anlamda bükülen tarihyazımı olarak; kelimenin gerçek manasıyla zaman zaman tüketilen, metalaştırılan ve bedensel olarak dene-

yimlenen bir şey olarak. Bu mümkün ve muhtemel “anlamlar” yelpazesinin çeşitliliği tarihsel olanın psikolojisini veya tarihsel tahayyülün durmaksızın değişen bir fenomen olduğunu ortaya koymaktadır. Tarihselleştirilmiş çağdaş özne, epistemolojik açıdan, çok boyutludur. Reklam yapmak aynı zamanda izleyiciden gelecek duygusal karşılığı açığa çıkarmak üzere belirli bir biçime başvurmaktır. Don Draper’ın TV dizisi *Mad Men*’de (AMC, 2007-15) Kodak’ın yeni kayışının reklamını yaparken ileri sürdüğü üzere:

Teknoloji, parıltılı bir tuzaktır fakat kamunun parlaklığın ötesinde bağ kurabildiği nadir bir durum da vardır. Ürünle duygusal bağ kurarlar [...], nostaljiyle derin bir bağları vardır. Hassas fakat güç sahibidir [...] Grekçede nostaljinin kelime anlamı “eski bir yaradan duyulan acı”dır, yalnızca hafızanızdaki bir anı olmaktan çok daha güçlü şekilde kalbinizde bir sancıdır. Bu bir uzay gemisi değildir, bu bir zaman makinesidir. Geri gider, ileri gider; bizi geri gitmenin acı vereceği bir yere götürür. Buna çarkıfelek değil atlı karınca denir. Bir çocuğun döne döne seyahat ettiği gibi seyahat etmemize izin verir ve bizi geri eve, sevildiğimizi bildiğimiz bir yere bırakır.¹⁵³

Draper’ın 1950’lerdeki karakterine göre, nostalji pazarlamanın en saf formudur; doğrudan tüketiciyle doğrudan ve tesirli, duygusal bağ kurmanın yoludur. Kendi ürünü için izleyicilerle bağ kurmak üzere hafızanın metinlerini yani imgeleri kullanır. *Mad Men*’in temeli şudur: Reklam yapmak tarihsel bir döneme içgörüyle bakılmasına ve izleyicinin kültürü belli bir şekilde görünlümesine izin verir.

Reklam, gitgide daha fazla kültürel malzemenin parçası olmuştur.¹⁵⁴ Bu metinlerin tüketicilerinin metinlerle bağ kurduğu dolaylı yolları anlamak, genç yetişkinlerin hayatlarının diğer veçhelerine dair birbirine bağlı reklam-tanıtım deneyimlerini görmek önemlidir.¹⁵⁵ Televizyon reklamları popüler tahayyülde markalar yaratır ve devam ettirir. Reklamlar elbette metanın kendisinden ziyade ürünle yüzeysel bağlantı kurmasına rağmen tarihin tüketilecek bir şey olarak deneyimlenmesini doğrudan sağlar. Reklam kampanyaları o denli etkili olabilir ki ürünün tüketimini bu ürünün başka araçlarla öne çıkarılmasından ayır-

mak zor bir hâl alabilir. Burada verilecek kilit önemdeki örnek ise bir Ridley Scott'un çektiği Hovis'in "Bisiklet Sürüşü" adlı reklamdır (1973; 1979'a kadar gelen bir dizi); bu reklam 2006'da ulusun favori reklamı seçildi ve aynı yılın Mayıs ayında yeniden gösterime sokuldu.¹⁵⁶ Reklamlar, idealize edilmiş bir İngilizlik sunuyordu (savaş sonrası çekilmiş birini ve yeniden gerçek tereyağı yiyebildiğimizi gösteriyordu); reklamda bir ihtiyar Hovis'te yemek yiyen genç halinin fotoğrafı üzerinden tecrübelerini anlatıyordu. Raphael Samuel'in belirttiği üzere, "yumuşak bir nostalji tarzını TV reklamlarının esas motifi" kılmışlardı.¹⁵⁷ "Bisiklet Sürüşü", 19. yüzyıl gibi görünen (bu kesinlikle kamıştan kulüpleri, kostümü içine alan ve öyle görünen bir mizansendir; reklam aynı zamanda sepya renklerle çekilmiştir) parke taşlı kırsal bir keçi yolunda çekilmiştir. İkincisi, olaya daha hâkim ve antidiyejetik bir dış ses olan final sözleri tarihselleştirilmiş metnin yansımasıydı: "Bugün de her zaman olduğu gibi iyi bir gün sizin için."¹⁵⁸ Reklamın orijinal nostaljisi metnin kendi hafızasına girmiştir ve dolayısıyla iki şekilde işler: Başlangıçta, belirli nostaljik temalar (çocukluk, pastoral bir İngiltere, Dvorak'ın müziği) üründe birleştirilir ve dolayısıyla reklamın kendisiyle birlikte reklamın orijinal deneyimiyle ilintili şekilde idealize edilmiş bir geçmişe nostaljik özlem duymanın parçası hâline gelir (metnin Dorset ortamın turistik alan hâline geldiği ve müziğin de Hovis müzik olarak bilindiği ölçüde).

Ürünleri satmak Levi Strauss'un 1980'lerde klasik soul müziğini kullanmasından Stella Artois'nın Fransız filmi Jean de Florette parodilerine (bu kampanya berdevam) değin kullanılan temalar, geçmişte böyle şeyler olduysa da olmadıysa da geçmişin belirli versiyonlarının kültürel tahayyülde ne kadar da yerleşik olduğunu açığa çıkarmaktadır.¹⁵⁹ Levi's reklamları kendi rengini bulmak için esasen 1950 ve 60'ların (American Grafitti, Grease! veya Happy Days) son dönemlerindeki kültürel biçimlerden yararlanmıştı. Stella Artois kendini incelikli bir sanat filmi kaynağıyla alenen eşleştirir.¹⁶⁰ Diğer markalar da kendilerini idealize edilmiş bir "daha yavaş" zamanla (Jack Daniels) yahut "vintage" (Diesel) veya klasik "İngiliz" askerî tarihiyle (Bombardier birası) ilintilendirir. Bu reklamlar aynı zamanda kullanılan şey

makbul geçmişin hissi ve bakışı ya da halihazırda inşa edilmiş hazır yapılmış bir hayali simülasyon olduğu ölçüde özgünlüğün anlamsızlığını da ortaya koyar. Benzer şekilde, bazı markalar *kendilerini* nostaljik ürün hâline getirmeye meraklıdır. Bunu 2013 senesinde Sony tarafından yeni Playstation 4 konsolunu tanıtmadan önce tanıtılan #playstationmemory hashtag kampanyasında görebiliriz. Hashtag, epeyce tepki aldı; çarçabuk eski konsolları hatırlatan ve anılaştıran “üretim tüketilen” içerik arşivi oluştu. Benzer şekilde, 2013’te Microsoft’un Internet Explorer’ı “Siz büyüdünüz. Biz de” diyen bir video kampanyası başlattı (ilgili hashtag #childofthe90s idi), bu kampanya 90’lardan bu yana belirli demografik anları (oyunlar, haberler, kültürel olaylar) hedef alıyordu. Gelişen tüketici kapitalizmi sistemlerine daha da uyumlu hâle getirilen reklamcılık, pastiş ve nostaljiden hemen yararlanmaya başladı ve bunu yaparken de bazı kültürel nesneleri tarihsel olarak atıl şeklinde yorumladı.¹⁶¹

Raphael Samuel, postmodernizmde yarı parodik “retro modasının” “yalnızca tarihin önemli bir şey olmaktan çıktığı” ve bu metinlerin asli amacının “ayrışmak ve ironik mesafe” olduğu durumlarda zuhur ettiğini öne sürer.¹⁶² Bu reklamlar özgün değildir, anlatı da teşkil etmezler; metinler arası bir kültürün aleni parçasıdır: Tarih, bu kültür içinde metaları pazarlamak için kullanılabilecek fetişleştirilmiş söylemlerden biridir (Stella Artois’in taklit ettiği filmler Fransızdır, bira Belçika’dandır, reklamlarsa bütün Avrupa’da gösterilir). Ürünün reklamını yapmaya yönelik temalar toplamı olarak geçmiş, genellikle bazı imkânlar açısından el altındadır. Bu imkânlar; özgünlük, kalite, İngilizlik ve klaslıktır. Fakat aynı zamanda kolayca kirlilik, göz ardı edilmek, hastalık ve savaş anlamlarına da gelebilir. Şu kısım önemlidir: Geçmişle, izleyicinin ekonomik bir düzeyde (kelimenin gerçek anlamıyla) bağlantı kurabileceği ve tükebileceği düşünülür. Bir markanın niteliklerini ifade etmek için mutlaka geçmişten yararlanmak şunu ortaya koyar: Pazarlanabilir olan geçmişte kalmakla ilgili bir şey vardır; sıradan bir izleyici de bunu mutlulukla satın alacaktır. Bu bağ mefhumu, Guinness’in üç içkicinin televizyonda kurbağaya dönüştüğü “noitulovE” kampanyasında (2005) (mükemmel pistin gelişimi için biraz zaman geçme-

si gerekmiştir) ve Pejo 207CC'nin iki âşğın 1934'te arabalarına girdiği ve geçmişin onlar etrafında bugüne evrildiği "Değişim" (2007) reklamlarında görülebilir. Her iki kampanya da süreklilik ve kalitenin altını çizer. John Lewis'in 150. yıldönümü reklamı (2014) perakende markanın uzun tarihini kutlayan farklı zamanlardan alınan çekimlere odaklanmaktaydı.¹⁶³ Yukarıda bahsedilen playstation kampanyasında "For the Players Since 1995" [1995'ten Beri Oynayanlar İçin] adlı bir film oynatılır ve bu filmdeki küçük çocuk yaş aldıkça Sony'nin farklı konsollarıyla playstation oynayama devam etmektedir.¹⁶⁴ Burada dönemlerin iç içe geçişi; tarihî ürünün sürekli olduğu çizgisel bir şey gibi lanse eder. Pejo, tarihin bütün zorluklarına rağmen kendi arabalarının her daim oryantasyon noktası olacağını öne sürerken; Guinness'in reklamı bir tür meta teleolojisi (her şey "iyi olana" doğru gelişir ve "sabredenlere" muradına erecektir) oluşturur.

The John Lewis reklamı benzer şekilde markanın zaman-dışılığını ve her daim var olan, rahatlatıcılığını ortaya koyar. Playstation bir şekilde, sürekli değişen bir dünyada, neredeyse yirmi yıldır "oyuncular" için orada durmaktadır.

Reklamlar, günlük kültürel hayatın vazgeçilmez parçasıdır; ortalama Batılı yetişkinin bir günde izlediği reklam sayısının 150 ila 3000 arasında değiştiği tahmin edilmektedir. Tarihsel reklamlar, yarı kültürel fenomenlerin koca yelpazesindeki bir unsur olarak yerlerini alırlar ve burada tarihsellikleriyle ilgili bilhassa önemli olan bir şey yoktur. İzleyicinin günümüzde kurulmuş bir setten 1930'da kurulmuş bir sete geçerken epeyce rahat davranması beklenir (esasinda, pek çok reklam zamanlar arasında mutlulukla hareket eder tıpkı 2006'da Heineken için düzenlenen "geçmiş deneyim" kampanyasının 1920'lere dönen bir adam üzere kurulu olduğu gibi; etrafındaki dünya gözleri önünde dönüşür fakat bira "1873'ten bu yana değişmediği" için güven verici şekilde "tamamen aynı" kalmıştır. Burada da sürekli ve bir şekilde tarih dışı kalan bir ürün vardır). Tarih arka plana yerleşir fakat aynı anda gündelik kültürün parçası olur; bir şekilde fetişleştirilir fakat öteki olma kapasitesinden yoksundur. Bu, ünlülerin iyi bilinen önemli tarihsel momentlerden oluşan çekimlerine gitgide daha fazla reklam sokulması noktasında bil-

hassa doğrudur.¹⁶⁵ Bu akım, 1990’larda Heineken’in ünlü film yıldızlarının çekimlerini birleştirerek ortaya koyduğu reklam serisiyle başlamış ve ünlülerin en çok konuşmak istedikleri tarihsel figürlerle konuştuğu 1998 Mercury one2one kampanyasıyla devam etmiştir. Sky TV’nin 2015’teki futbol kampanyasında Thierry Henry oynuyordu; geçmiş yılların kilit önemdeki futbol momentlerinde dolaşıp duruyordu Henry, bunun içinde daha genç haliyle bir çekimde belirlemek de girmişti. Bu metinlerde bir tür tarihyazımı modeli iş başındadır; bugüne doğru ilerlenir, kanonik ve tanıdık tarihten öz bilinç dolu bir alıntı yapılır. Fakat, tarih kaydının bu şekilde alçaltılması ve parçalarına ayrılması – geçmiş mutlakla bağ kurulacak ünlü çağdaş figürlere dair bir istek listesine dönüştürmek- hem bir bağı (geçmiş ve kişinin kendisini anlamak için geçmişle iletişim kurma arzusu) hem de mesafeyi (bu imkânsızdır) vurgular. Ünlü kişi geçmişi takdir ederek daha yumuşak biri olur, izleyici de markayı satın almak, onlarla bağ kurmak ve onlar üzerinden tarihle ilişki kurmak dolayısıyla ekonomik bir işlemle tamlığa kavuşur. Ünlü kişinin geçmişe dahli -genellikle çekime eklenirler- tarihin yularını gevşetir ve ötekiliğini alır. Bunun tersi de olmuştur tabii; Steve McQueen’in 1968 yapımı filmi *Bullitt*’in 1997’de Ford Puma’nın reklamını yapmak üzere kullanılması, Gene Kelly’nin “Singing in the Rain” performansının 2005’te Volkswagen için “orişinal, güncellenmiş” şeklindeki final laflarıyla dijital kullanılması, 2000’de Oz Büyücüsü’nün Federal Express’in reklamı için kullanılması ve Dior’un 2011 tarihli J’Adore reklamının Charlize Theron ile Marlene Dietrich, Marilyn Monroe ve Grace Kelly’i bir araya getirmesi gibi örneklerde görüldüğü üzere günümüz ürünlerinin reklamı için içeriğıyle oynanan arşivler ve eski film çekimleri de vardır.¹⁶⁶ Bu şekilde birleştirme, dijital reklam teknikleri standart hâle geldikçe ve teknoloji kaynaşmayı eskisinden daha zor kıldıkça daha da yaygın hâle gelmektedir.

Vintage, nostalji güdümlü pazarlama ve retro modası tarihselliğe doymuş bir kültürün kilit önemde parçalarıdır; birden fazla biçimde tanımlanmış geçmişlerle kurulan (ekonomik) ilişkilerin sürekli olarak geliştiğini görürüz. Görsel geçmiş, çağdaş (küresel) tüketim pratiğinin parçasıdır: Marka tanınırlığını ve

sonraki ekonomik yatırımı teşvik etmek üzere başvurulmuş pek çok özel temadan biridir. Tarih burada hizmet sektörünün parçası olarak işletilmektedir; tüketiciyi yüreklendirir. Metanın kendisi değildir fakat pazarlama ve metalaştırma sürecinin parçasıdır. Bu bağlamda tarihî “tüketme” ifadesi ve pratiği, bir ürünün belli bir dönemi marka yoluyla çağrıştırarak geçmişin yalnızca metayı temsil etmek ve satmak için kullanılan birçok temadan biri olduğu şeklinde yorumlanmasına ve ekonomik arzular ağında ona kesin bir güç bahşeden tüketim pratikleri içerisinde geçmişin konumlanmasına değin pek çok şeyin ifadesidir.

XI. DÜNYA TELEVİZYONUNDA TARİH

Nihayetinde bu bölümde, Fransız, Alman, Kanada ve Amerika televizyonlarındaki (Avustralya'nın *Making History* girişimi 1. Bölüm'de zaten tartışıldı) tarih belgesellerini kıyas etmek yol gösterici olacaktır.¹⁶⁷ Isabelle Veyvrat-Masson'un öne sürdüğü üzere "Televizyon, ortak bir ulusal anlatı inşasında aslî rol oynar ve kamusal alan ile kültürel alan arasındaki ilişkinin doğasını etkiler."¹⁶⁸ Ulusal televizyon kültürlerinin geçmişi temsil ve ifade etme biçimi her bir yerli TV peyzajının kendi hususiyetlerini ortaya serer. Fakat ortak değer, ulus aşırı yaklaşımlar, standart teknikler ve baskın küresel temsil yöntemlerinin verdiği zararların da farkına varmalıyız.¹⁶⁹ Televizyonda gösterilen tarih, yabancı devlet ve kıtaların (ve dönemlerin) ötekiliğine doğru içgörü geliştirmeye imkân verir. Aynı zamanda tarihsel yaklaşım ve temsilin birbiriyle çarpışmasını da aydınlatabilir.¹⁷⁰ Bilhassa gitgide birbirine daha fazla bağlanan bir dünyada şunu not düşmek kilit önemdedir: Çevrim içi belgesel arzının artması tarihyazımına dair içgörü ve farkındalığın iç mekân belgeselleri aracılığıyla paylaşılma fırsatını arttırmakla sonuçlanabilir (her ne kadar belgeseller düzenli olarak uluslararası düzeyde fonlansa da).

Fransa'da televizyonda tarih programları başlangıçta çok sıkı şekilde kontrol edilen kamusal bir televizyon sistemi içindeki siyasi tartışma aracı olarak kullanılıyordu.¹⁷¹ 1953-65 arasında tarihsel drama da (47 adet vardı) bu şekilde kullanılmıştı: "Siyasi tartışmanın Fransız televizyonunda gösterilmediği bir zamanda, Fransız devrimi esnasında Danton ve Robespierre arasında gerçekleşen tartışmalar izleyiciden takdir görüyordu."¹⁷² Her ne kadar devam eden sansürden ötürü Dreyfus meselesi ya da

Vichy dönemi ele alınmasa da gösterilen tarih belgeselleri genellikle stüdyo tartışmalarının itici gücü gibiydi. 1970 ve 80'lerin sonunda, eğlence gitgide daha da aslî bir öneme sahip olmaya başladı. Bu doğrultuda, "tarih programcılığı artık programları tasarlayanlar için gereklilik olmaktan çıktı. Bu programlar, en iyi ihtimalle bir tür kültürel ödev, özel kanalların onaylamayacağı sivil bir mecburiyet addedilmektedir."¹⁷³ Şu durumda Fransız televizyonlarındaki tarihin izleği bazı açılardan İngilizlerinkine benzer; 1980'lerin hüznüleri ele alınır, gidişat eğlenceye doğrudur fakat otoriteden yoksundurlar ve programlar en başta daha geniş meseleler ve tartışmalarla İngiliz dizilerinin epik kapsamı ve akademik tarzıyla olduklarından daha ilgiliydi. Fransız televizyonu başlangıçta İngiltere ve ABD'de yaygın görülen realite tarihî türlerini ithal etmedi, bunun muhtemel sebebi hâlâ geleneklerine biraz da olsa bağlılık duymalarıydı.¹⁷⁴

Alman televizyonu, dolaysız geçmişi temsil eden sorunları anlaşılabilir şekilde saptamıştı. Amerikan NBC kurmaca mini-dizisi Holokost'un 1978'deki gösterimi büyük bir kamusal tartışma başlattı; Judith Doneson'un "Nazilerin zulmünün tartışılmasıyla ilgili 35 yıllık tabu" olarak tabir ettiği duvar yıkılmış ve o dönem Batı Almanya olan yerde doğrudan siyasi değişikliklere yol açmıştı.¹⁷⁵ *Holokost* sansasyonalist yaklaşımı ve kurmacalarından ötürü ABD'de hâlâ eleştirilirken, dizinin Avrupa'daki etkisi İsveç, Fransız ve Almanları "bütün habisliği içinde Avrupalı Yahudilerin yok edildiği süreçle yüzleşmeye" zorlamıştı; bu süreç acı vericiydi ve kamuya açıktı.¹⁷⁶ Tobias Ebbrecht'in 2. Dünya Savaşı ile ilgili çağdaş Alman drama ve belgesel-dramasına dair soruşturması dramatizasyon ve dijital yenileme gibi tekniklerin Alman yapımcılar tarafından belirli bir düzende kullanıldığını öne sürer. Aynı dönemle ilgili daha geleneksel bir bakışla tarafsız gördüklerine zıt şekilde, Alman filmleri "Alman izleyiciye faillerle empati kurmaları için duyusal ve duygusal bir alan sunmak üzere özel türde bir gerilim ve büyülü hava yaratmak üzere belgesel ve farklı temsil kurmacalarının birleşiminden yararlanmaktadır."¹⁷⁷ Programlar, oldukça açık bir şekilde İngilizlerin yaklaşımlarının aksine "tarihi geniş bir izleyici kitlesi için duyusal kılar."¹⁷⁸

ABD'deki en etkili tarih belgesellerini Ken Burns yapmıştır. PBS tarafından 1990'da beş gece üst üste yayınlanan on iki saatlik *The American Civil War*'da olduğu gibi uzun "olay" belgeselleri çeker; izleyicilerin sayısı da (ilk yayını 14 milyon izlemiş, yeniden yayınlar ve videonun da yayınlanmasından sonra milyonlarca kişi daha izlemiş) bunun "şimdiye kadar yazılan ya da üretilen en popüler tarih" olduğunu tasdiklemektedir.¹⁷⁹ Burns'un 1858-62 dönemiyle ilgili 14 saatlik belgesel dizisi *The Roosevelts* (2014) PBS'nin internet sitesinde en fazla görüntülenen belgesel filmiydi. Burns'ün yaklaşımı da nispeten melezdir. 1930, 1934, 1938'den gazilerin çekimleri, Shelby Foote ve diğer tarihçilerin omuz üstü çekimleri, arşiv görüntüleri, savaş alanlarının canlı sinema çekimleri, müzik, dış ses, gazete haberleri, litografılar gibi birtakım kaynakları kullanır. Hareketli ve azametli bir estetiği vardır. Kamera hareketi taklit eder, yukarı çıkar, karşıya geçer, etrafı gezer: İmgeler, görsel bir anlatı oluşturmak üzere dizilmiştir. Kilit önemdeki meselelerden biri de dış sesle ilgilidir: Douglass'dan Lincoln'a pek çok çağdaş kaynak okunur, Jason Robards'dan Studs Terkel'e ünlü isimler tarafından seslendirilir; bu durum olaya güven fakat aynı zamanda ün ve "kalite" katar. Filmler, küçük bireysel hikâyelerle başlar ve bakışlarını geliştirir; epik kapsam esas noktadır. Bu epik hava ortaya bir tür tarihsel empati ve sürükleyici anlatı koyar:

Bu filmdeki bazı anlarda, bunun Gettysburg Savaşı'ndan üç hafta sonra çekilmiş bir foto olduğu inancınızı askıya alıyorsunuz. Aslında orada olma hissiniz var. Durum buysa, tarih tıkr tıkr işliyor demektir. Yapmak için yola çıktığımız şeyi başardık, malzemeye kendi hikâyesini anlattırdık.¹⁸⁰

American Civil War ve diğer iki kilit dizisi *Baseball* ve *Jazz* Amerika'da ırkın kaşifleriydi, bunları sürükleyenler de bellek ve tanıkların ifadesiydi. Burns'ün filmleri Amerikan tarih belgesellerinin epik bir yelpazeye eriştiğinin ve ulusallık hissi söz konusu olduğunda (ne kadar çatışmalı olsa da) "nitelikli" olaylardan bahsettiğinin teminatıdır.¹⁸¹

Kanada'daki belgeseller de 1992 tarihli CBC yapımı üç filmlik seri *The Valour and the Horror*'un çevresini saran ihtilafı ortaya koymak üzere uzun zaman harcamıştır: Bu yapım Avrupa ve Güneydoğu Asya'daki savaşı anlatmaktaydı. Dizi, komuta düzeyinde yetersizliği gösteriyor, cezası verilmemiş savaş suçlarının 1944'te Normandiya'da Kanadalı askerlerce işlendiğini ortaya koyuyor ve Kanada Hava Kuvvetleri'nin Dresden'in kana susamış bir saldırganlık ve intikam güdüsüyle bombalanmasına dâhil olduğunu vurguluyordu. Kanadalı gaziler, dizinin yapımcıları Brian ve Terrance McKenna'yı iftira suçundan mahkemeye verdi.¹⁸² Kanada Senatosu gazi işleri alt kurulu sonuç olarak programla ilgili duruşma yaptı (filmlerin ikisi de söz konusuydu) ve CBC Ombudsmanı dizinin ciddi hatalar barındırdığını iddia eden bir rapor yazdı. 1996'da Yüce Divan gazilerin iftira davasında takipsizlik kararı verdi.¹⁸³ Dizi, pek çok olayı aydınlatmak üzere yeniden canlandırma yöntemine başvuruyordu (kurgu günlük ve mektuplardan çıkarılmıştı) ve gaziler de bu belli sekanslara saldırıyordu. Filmler; anılaştırma, kamusal yayın sorumluluğu ve araştırmacı gazetecilik bağlamları çerçevesinde şiddetle devam eden bir ihtilafın fitilini ateşledi. Bu olay şunu gösterdi ki revizyonist film yapımcılığı epey kamusal şekillerde saldırıya uğrayabilir ve bilhassa İngilizlere tanıdık ve sorunsuz görünen bu teknikler tarihsel gerçeklik ve doğruluktan yoksun oldukları için saldırıya uğrayabilirler.

Son Notlar

- 1 Bkz. A. Hill, *Restyling Factual TV*, London and New York: Routledge, 2007. Televizyonda tarihin gelişimi üzerine, bkz. Gray and Bell, *History on Television* ve R. Dillon, *History on British Television: Constructing Nation, Nationality and Collective Memory*, Manchester: Manchester University Press, 2010.
- 2 Bkz. J. Holt and K. Sanson (ed.), *Connected Viewing: Selling, Streaming, & Sharing Media in the Digital Age*, London and New York: Routledge, 2013.
- 3 Corner, "Backward looks", s. 470.
- 4 J. Dovey, *Freakshow: First Person Media and Factual Television*, London: Pluto Press, 2000, s. 11. Ayrıca bkz. M. Kavka, *Reality Television, Affect and Intimacy: Reality Matters*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.
- 5 A. Hill, *Reality TV: Audiences and Popular Factual Television*, London: Routledge, 2005, s. 24. Hill, bizzat izleyicinin otoriteden şüphelendiğini ve gelişime açık olduğunu iddia eder. Ayrıca bkz. *Factual TV: Audiences and News, Documentary and Reality Genres*, London and New York: Routledge, 2007.
- 6 S. Schama, "Television and the trouble with history", Cannadine (ed.), *History and the Media*, s. 28.
- 7 M. Andrejevic, *Reality TV: The Work of Being Watched*, Oxford: Rowman and Littlefield, 2004, s. 13; ikinci ibare Howard Rheingold'dan alıntı yapan Andrejevic'tir.
- 8 Age., s. 13. Ayrıca bkz. M. Kavka, *Reality TV*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
- 9 Andrejevic, *Reality TV*, s. 13. Ayrıca bkz. H. Wood and B. Skeggs (ed.), *Reality TV and Class*, London: BFI, 2011.
- 10 Bkz. Kim Allen and Heather Mendick, "Keeping it real? Social class, young people, and "authenticity" in reality TV", *Sociology*, 47:3 (2012), 460-76 ve Faye Woods, "Classed femininity, performativity, and camp in British structured reality programming", *Television and New Media*, 15:3 (2014), 197-214.
- 11 J. Ellis, "Documentary and truth on television: the crisis of 1999",

- A. Rosenthal and J. Corner (ed.), *New Challenges for Documentary*, Manchester: Manchester University Press, 2005, s. 342–359 (s. 342).
- 12 Bkz. M. Renov, "The truth about non-fiction", M. Renov (ed.), *Theorizing Documentary*, London and New York: Routledge, 1993, s. 1–12 ve B. Nichols, "The voice of documentary", Rosenthal and Corner, *New Challenges for Documentary*, s. 17–34.
- 13 R. Kilborn and J. Izod, *An Introduction to Television Documentary*, Manchester: Manchester University Press, 1997, s. 4.
- 14 Age., s. 12.
- 15 B. Nichols, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994, s. 118.
- 16 T. Elsaesser, "Subject positions, speaking positions: from Holocaust, Our Hitler and Heimat to Shoah and Schindler's List", Sobchack, *The Persistence of History*, s. 145–86 (s.178).
- 17 P. Smith (ed.), *The Historian and Film*, Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- 18 A. Wood, "The colour of war: a poacher among the gamekeepers?", G. Roberts ve P. M. Taylor, *The Historian, Television and Television History*, Luton: University of Luton Press, 2001, s. 45–53.
- 19 Bkz. E. Hanna, *The Great War on the Small Screen*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- 20 S. Badsey, "Blackadder Goes Forth ve "iki batı cephesi" tartışması, Roberts and Taylor, *The Historian*, s. 113–25.
- 21 Tarih belgeselinin zorlukları üzerine makaleler için bkz. Bell and Gray (ed), *Televising History*.
- 22 Stearn, "What's wrong with television history?", s. 26.
- 23 I. Kershaw, "The past on the box: strengths and weaknesses", Cannadine, *History and the Media*, s. 118–24 (s. 121).
- 24 J. Kuehl, "History on the public screen II", in Smith, *The Historian and Film*, s. 177–85 (s. 178–9).
- 25 J. Isaacs, "All our yesterdays", Cannadine, *History and the Media*, s. 34–50 (s. 35).
- 26 D. Eitzen, "Against the ivory tower: an apologia for "popular" historical documentaries", Rosenthal and Corner, *New Challenges for Documentary*, s. 409–19 (s. 411).
- 27 R. J. Evans, "What is history? – Now", David Cannadine (ed.), *What is History Now?*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002, s. 1–19 (s. 15). Karşı argüman makaleleri ise şu kaynaklardadır: Robert Rosenstone, *History on Film/Film on History* ve Alexander Lyon MacFie (ed.), *Fiction and History*.
- 28 Tarihçilerin TV tarihiyle ilgili görüşleri şurada iyi analiz edilmiştir: Bell and Gray, "History on television".
- 29 "What is history? – Now ", s. 16.

- 30 Bkz. de Groot, *Remaking History* ve McFie (ed.), *Fiction and History*.
- 31 Gray and Bell, *History on Television* , p. 74, italics original.
- 32 "Tempus fugit" mülakatı, *A History of Britain* DVD seti, 2002, disk 6, kontörsüz.
- 33 T. Hunt, "How does television enhance history?", *Cannadine, History and the Media*, s. 88–103 (s. 95).
- 34 Age., s. 96.
- 35 Realite tarihi üzerine makalesi için ayrıca bkz. "Reality, identity, and empathy: the changing face of social reality television", *Journal of Social History*, 39:3 (2006), 843–58.
- 36 T. Downing, "Bringing the past to the small screen", *Cannadine, History and the Media*, s. 7–20 (s. 15,16).
- 37 Age., s. 17.
- 38 Age., s. 17.
- 39 H. White, *Tropics of Discourse*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1978.
- 40 B. Chase, "History and poststructuralism: Hayden White and Frederic Jameson", in
- B. Schwarz (ed.), *The Expansion of England*, London and New York: Routledge, 1996, s. 61–91 (s. 67).
- 41 Jenkins, *Refiguring History*, s. 46, 49.
- 42 Johnson, *Everything Bad Is Good for You*.
- 43 Bu dizilerle ilgili bkz. E. Hanna, "A small screen alternative to stone and bronze: The Great War series and British television", *European Journal of Cultural Studies*, 10:1, 2007, 89–111. Ayrıca bkz. A. Gray, "Contexts of production: commissioning history", Bell and Gray (ed), *Televising History* , s. 59–76.
- 44 Isaacs, "All Our Yesterdays", s. 38, N. Frankland, *History at War*, London: Giles de la Mare, 1998, s. 183 ve J. A. Ramsden, "The Great War : the making of the series", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 22:1, 2002, 7–19.
- 45 J. Chapman, "The World at War: television, documentary, history", Roberts and Taylor, *The Historian*, s. 127–143.
- 46 Tartışma için bkz. Gray and Bell, *History on Television*, s. 72–81.
- 47 "Tempus fugit".
- 48 K. Burk, *Troublemaker: The Life and History of A. J. P. Taylor*, New Haven and London: Yale University Press, 2000, s. 388–97.
- 49 Burk, *Troublemaker*, s. 394, 395.
- 50 Schama, "Television and the trouble with history", s. 27.
- 51 Alıntılardı: J. Champion, "Seeing the past: Simon Schama's *A History of Britain* and public history", *History Workshop Journal*, 56, 2003, 153–74 (159). 42 *A History of Britain* , episode 1: Beginnings , BBC1, 30 Eylül 2000, 21:00.

- 52 A History of Britain , episode 1: Beginnings , BBC1, 30 September 2000, 21:00
- 53 Champion, "Seeing the past", p. 169; Bell and Gray, History on Television , p. 76.
- 54 A History of Britain Episode 9 Revolutions, BBC1, 2001, 15 Mayıs, 21:00.
- 55 "Channel 4 Review of 2004", http://www.channel4.com/about_c4/spp/c4review_04.doc [Erişim Tarihi: 10 Temmuz 2005]. Tartışma için ayrıca bkz. Gray and Bell, History on Television, s. 77-9.
- 56 Elizabeth, Bölüm 1, Channel 4, 4 Mayıs 2000, 21:00.
- 57 How God Made the English, Bölüm 3, BBC2, 31 Mart 2012.
- 58 Hughes'ı alıntılaman kaynak: Gray and Bell, History on Television, s. 56.
- 59 Belgesel fırsatları için bkz. J. Dovey and M. Rose, "We're happy and we know it: documentary, data, montage", Studies in Documentary Film, 6:2 (2012), 159-73.
- 60 İzleyiciyle ilgili olarak bkz. Gray and Bell, History on Television, s. 158-85
- 61 J. Corner, "Performing the real", Television and New Media, 3:3, 2002, 255-70 (263). Ayrıca bkz. L. H. Edwards, "Chasing the real: reality television and documentary forms", Rhodes and Parris Springer, Docufictions, s. 253-70 ve J. Corner, "Archive aesthetics and the historical imaginary: Wisconsin Death Trip", Screen, 47:3, 2006, 291-306.
- 62 Nichols, Blurred Boundaries, s. 47.
- 63 L. Williams, "Mirrors without memories: truth, history, and the new documentary", Rosenthal and Corner, New Challenges for Documentary, s. 59-75 (p. 60).
- 64 Corner, "Performing the real", s. 267.
- 65 Age. s. 265, 263.
- 66 Nicholls, "The voice of documentary", s. 28.
- 67 Film & History'nin özel edisyonu (37:1, 2007) bunu İngiliz, Amerikan ve Avustralya realite tarih şovları üzerine makalelerle düzeltmeye başlamıştır.
- 68 Yeni format imkânlarına yapışan uygulayıcılardan biri de Tristram Hunt'tır, bkz. "Reality, identity and empathy" metni bu programların sunduğu empati ve tarihe sıradan dâhil oluş modellerinin sosyal tarihyazımının gelişiminde önemli olduğu ileri sürer. Ayrıca bkz. de Groot, "I feel completely beautiful for the first time in my life."
- 69 Dovey, Freakshow, s. 7.
- 70 A. Biressi and H. Nunn, Reality TV: Realism and Revelation, London and New York: Wallflower Press, 2005, s. 2.
- 71 E. Tincknell and P. Raghuram, "Big Brother: reconfiguring the "active" audience of cultural studies?", S. Holmes and D. Jermyn (ed.),

Understanding Reality Television, London and New York: Routledge, 2004, s. 252–70 (p. 264).

- 72 G. Palmer, "Big Brother: an experiment in governance", *Television and New Media*, 3:3, 2002, 295–310 (297).
- 73 J. Lewis, "The meaning of real life", L. Oullette and S. Murray (ed.), *Reality TV: Remaking Television Culture*, New York and London: New York University Press, 2004, s. 288–302 (s. 290, 294).
- 74 Kavka, *Reality TV*, s.147.
- 75 Kilborn, *Staging the Real*, s. 15.
- 76 Schama, "Television and the trouble with history", s. 29.
- 77 Bkz. R. McElroy and R. Williams, "The appeal of the past in historical reality television", *Media History*, 17:1, 2011, 79–96.
- 78 Age.
- 79 <http://www.bbc.co.uk/dna/ww2/A2584208> [Erişim Tarihi: 4 şubat 2008].
- 80 http://www.bbc.co.uk/history/programmes/trench/chat_230302.shtml [Erişim Tarihi: 4 şubat 2008].
- 81 S. Waisbord, "McTV: understanding the global popularity of TV formats", *Television and New Media*, 5:4, 2004, 359–83 (360). Bazı lkeler direnmişlerdir, rn bkz. Dauncey, "French reality TV".
- 82 Bkz. J. Chalaby, "The making of an entertainment revolution: how the TV format trade became a global industry", *European Journal of Communication*, 26:4 (2011), 293–309.
- 83 L. H. Edwards mitin bu şekilde srdrlmesini ele alır: "The endless end of frontier mythology: PBS's Frontier House 2002", *Film & Television*, 37:1, 2007, 29–34.
- 84 <http://abc.net.au/tv/outbackhouse> [Erişim Tarihi: 17 Ağustos, 2006]. Ayrıca Avustralya tarihine dair tartişma için bkz.M. Arrow, "That history should not have ever been how it was": The Colony, Outback House, and Australian history", *Film & History*, 37:1, 2007, 54–66.
- 85 <http://www.historytelevision.ca/ontv/titledetails.aspx?title-id=22029> [Erişim Tarihi: 17 Ağustos 2006].
- 86 http://www.pbs.org/wnet/colonialhouse/meet/meet_tumina-ro_craig.html [Erişim Tarihi: 18 Ağustos 2006].
- 87 http://www.pbs.org/wnet/colonialhouse/meet/meet_tisdale_danny.html [Erişim Tarihi: 18 Ağustos 2006].
- 88 <http://www.abc.net.au/tv/outbackhouse/txt/s1376105.htm> [Erişim Tarihi: 18 Ağustos 2006]. Bkz. Agnew, "History's aff ective turn".
- 89 Biressi and Nunn, *Reality TV*, s. 14.
- 90 J. Gardiner, "The Edwardian country house", *History Today*, 52:7, 2002, 18–21 (21).
- 91 A. Scharz, "Not this year!" re-enacting contested pasts aboard the ship", *Rethinking History*, 11:3, 2007, 427–46.

- 92 The Trench, Bölüm 1, BBC2, 15 Mart 2002, 21:00.
- 93 Gardiner, "The Edwardian country house", s. 21.
- 94 The Trench, Bölüm 1, BBC2, 15 Mart 2002, 21:00
- 95 Realite tarihî ve ideolojisi tartışması için bkz. J. Bignell, Big Brother: Reality TV in the Twenty-first Century, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005, s. 80–5.
- 96 http://www.pbs.org/wnet/colonialhouse/about_rules.html [Erişim Tarihi: 18 Ağustos 2006].
- 97 Frontier House gibi sonradan çıkan şovlar, daha çağdaş ve oyunşov türündeki düzenlemeler için bir tarihsel kurallar takımından kaçınılmışlardır, bkz. <http://www.pbs.org/wnet/frontierhouse/project/rules.html>.
- 98 The 1940s House, bölüm 1, Channel 4, 2 Ocak 2002, 20:30.
- 99 D. Scott Diffrient bu mahrumiyeti şurada tartışır: "History as mystery and beauty as duty in the 1940s House 1999", Film & Television, 37:1, 2007, 43–53.
- 100The 1940s House, bölüm 1, Channel 4, 2 Ocak 2002, 20:30.
- 101J. Gardiner, The 1940s House, London: Channel 4 Books/Macmillan, 2000, s. 40.
- 102The 1940s House, bölüm 1, Channel 4, 2 Ocak 2002, 20:30.
- 103Biressi and Nunn, Reality TV, s. 99.
- 104Age. s. 107.
- 105http://www.pbs.org/wnet/colonialhouse/meet/meet_samuels_clare.html [Erişim Tarihi: 18 Ağustos 2006].
- 106The 1940s House, bölüm 1, Channel 4, 2 Ocak 2002, 20:30.
- 107The 1940s House , bölüm 5, Channel 4, 25 Ocak 2002, 21:00
- 108The 1940s House , bölüm 5, Channel 4, 25 Ocak 2002, 21:00.
- 109"Es ist, als ob ich jetzt immer einen Zusatztank in mir hatte, der bis zum Rand mit Energie gefüllt ist, und aus dem ich Kraft tanken kann, wann immer es n.tig ist", <http://www.swr.de/schwarzwaldhaus1902/familie/reya.html> [Erişim Tarihi: 17 Ağustos] 2006.
- 110Outback House, bölüm 2, Sky 3, 29 Mart 2007, 19:00.
- 111Bkz. M. Rymasz-Pawłowska, "Frontier House: reality television and the historical experience", Film & History , 37:1, 2007, 35–42.
- 112Gardiner, "The Edwardian country house", s.21.
- 113Kavka, Reality TV, s. 178.
- 114<http://www.bbc.co.uk/history/programmes/archive.shtml> [Erişim Tarihi: 5 Şubat 2008].
- 115"The little ship of horrors: reenacting extreme history", Criticism, 46:3, 2004, 477–86 (477).
- 116Victorian Farm, bölüm 5, BBC2, 13 Şubat 2009, 21:00.
- 117A. Holdsworth, Television, Memory and Nostalgia, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011, s. 94.
- 118Bilgi: C. Sumpner ve diğ., "Who Do You Think You Are? 360360

audience feedback", Ulusal Arşivler ve BBC'ye rapor. Raporun kopyasını verdiği için de Ulusal Arşivler'den Lucy Fulton'a çok teşekkürler.

- 119C. Lynch, "Who Do You Think You Are? Intimate pasts made public", *Biography*, 34:1,2011, 103–18.
- 120Eğlence ve eğitim kelimelerinin birleşimi. İngilizce karşılığı da entertainment (eğlence) ve education (eğitim) kelimelerinin birleşmesinden oluşan "edutainment"tir, (ç.n.)
- 121 Biressi and Nunn, *Reality TV*, s. 2.
- 122 Belgeseldeki değişimler üzerine, bkz. J. Ellis, *Documentary: Witness and Self-Revelation*, London and New York: Routledge, 2012, s. 45–53.
- 123 Who Do You Think You Are? 1:7, BBC2, 23 Kasım 2004, 21:00.
- 124 Who Do You Think You Are? 1:1, BBC2, 12 Ekim 2004, 21:00.
- 125 Who Do You Think You Are? 1:8, BBC2, 30 Kasım 2004, 21:00.
- 126 Age.
- 127 Who Do You Think You Are? 1:7, BBC2, 23 Kasım 2004, 21:00.
- 128 Who Do You Think You Are? 1:10, BBC2, 14 Aralık 2004, 21:00.
- 129 Bu özel bölüm, David Baddiel'in kendi ailesi için telafi imkânını keşfettiği ve bu telafiyle ilişkili konuları incelediği bir ek belgeselle daha da kişileştirilmiştir, Baddiel and the Missing Nazi Billions , BBC1, 15 Kasım 2007, 22:40.
- 130 Who Do You Think You Are? 1:10, BBC2, 14 Aralık 2004, 21:00.
- 131 Tartışmanın bu kısmını şuraya borçluyum: A. Holdsworth, "Moving pictures: family history, memory and photography in Who Do You Think You Are? and Not Forgotten", yayımlanmamış konferans metni. Ayrıca şu önemli makalesine de bkz. "Who Do You Think You Are?": family history and memory on British television", Bell and Gray (ed.), *Televising History*, s. 234–47.
- 132 Holdsworth, "Moving pictures".
- 133 Who Do You Think You Are? 1:8, BBC2, 30 Kasım 2004, 21:00.
- 134 Bkz. A. Marwick'in bu banal fenomenler üzerine kitabı, *Status Update: Publicity and Branding in the Social Media Age*, New Haven: Yale University Press, 2013.
- 135 A. Lavender, "Pleasure, performance, and the Big Brother experience", *Contemporary Theatre Review*, 13:2, 2002, 15–23.
- 136 G. Turner, *Understanding Celebrity*, London: Sage, 2004, s. 4–5, 23–5. Ayrıca bkz. M. Ekman and A. Widholm, "Twitter and the celebritisation of politics", *Celebrity Studies*, 5:4, 2014, 518–20.
- 137 Turner, *Understanding Celebrity*, s. 5, s. 6, Chris Rojek'ten iktibas.
- 138 http://www.smgproductions.tv/content/default.asp?page=s2_3_22 [Erişim Tarihi: 15 Mart 2007].
- 139 Henry Louis Gates, *In Search of Our Roots: How 19 Extraordinary African Americans Reclaimed their Past*, New York: Random House, 2009, s. 10.

- 140<http://www.pbs.org/wnet/aalives/about.html#> [Erişim Tarihi: 4 Nisan 2007].
- 141 Ayrıca her Noel’de oyuncak ve hatırat için Çocuk Roadshow’u yayınlanır.
- 142R. Bishop, “Dreams in the line: a day at the Antiques Roadshow”, *The Journal of Popular Culture*, 35:1, 2001, 195–209.
- 143Bkz. A. Clouse, “Narratives of value and the Antiques Roadshow: “a game of recognitions”, *Journal of Popular Culture*, 41:1, 2008, 3–20.
- 144BARB’dan gelen bilgilere göre sürekli olarak BBC’bîb en çok görûntûlenen 15 şovu arasındadır.
- 145BARB istatistikleri, Angela Piccini ve Don Henson, Tarih Mirasına Dair Program Anketi 2005-6, İngiliz Tarih Mirası raporu, bu belgenin kopyası için Don Henson’a teşekkürler.
- 146Flog It! %17 ile en fazla katkı sağlıyordu; Cash in the Attic % 14 ve Bargain Hunt % 13 ile onu takip ediyor ve bu türde bir şov için tutarlı olarak yüksek katkı koyuyorlardı. Antikayla ilgisi olmayan en yüksek reyting alan Coast’ın oranı %4’tû. Multi milyonlara mâl olan ve epeyce beğeni toplayan Rome dizisinin payı %3’tû. Piccini ve Henson antika şovlarını incelememeyi seçmişlerdir; zira onların işi televizyonda daha geleneksel “tarih mirası” temsillerini ele almaktır ve bu şovları analizden çıkarmala kararları da bu programların yalnızca kamu tahayyûlündeki “tarih” tartışıldığında göz önünde olduğunu gösterir.
- 147I. Kleinecke-Bates, “Flog It! : nostalgia and lifestyle on British daytime television”, Bell and Gray (ed), *Televising History* s. 221–34 (s. 222).
- 148Bu tartışmayı da Christian Dixon’a borçluyum.
- 149C. Eddie Palmer and C. J. Forsyth, “Antiques, auctions, and action: interpreting and creating economic value”, *Journal of Popular Culture*, 39:2, 2006, 234–59 (239).
- 150P. Klemperer, “Auction theory: a guide to the literature”, *Journal of Economic Surveys*, 13:3, 1999, 227–86 (228, 273–4) ve ayrıca bkz. E. S. Maskin and J. G. Riley, “Auction theory with private values”, *The American Economic Review*, 75:2, 1985, 150–5.
- 151Llewelyn-Bowen, alıntılıandığı yer: D. Philips, “Transformation scenes: the television interior makeover”, *International Journal of Cultural Studies*, 8:2, 2005, 213–29 (217).
- 152B. Guffey, *Retro: The Culture of Revival*, London: Reaktion, 2006, s. 17.
- 153Mad Men, dizi 1, bölüm 13: “The Wheel”, Matthew Weiner, 2007. Weiner Bros ve diğ/AMC. Bkz. J. de Groot, “Perpetually dividing and suturing the past and present”: *Mad Men* and the illusions of history”, *Rethinking History*, 15:2, 2011, 269–85.

- 154R. Goldman, *Reading Ads Socially*, London: Routledge, 1992; R. Grafton Small and S. Linstead, "Advertisements as artefacts: everyday understanding and the creative consumer", *International Journal of Advertising*, 8:3, 1989, 205-18.
- 155S. O'Donohoe, "Raiding the postmodern pantry: advertising intertextuality and the young adult audience", *European Journal of Marketing*, 31:3/4 1997, 234-53 (245).
- 156C. Byrne, "Ridley Scott's Hovis advert is voted all-time favourite", *The Independent*, 2 Mayıs 2006, <http://news.independent.co.uk/media/article361342.ece> [Erişim Tarihi: 16 Ağustos 2007].
- 157Samuel, *Theatres of Memory*, s. 93. Ayrıca bkz. M. Pickering and E. Keightley, "The modalities of nostalgia", *Current Sociology* 54:6, 2006, 919-41 (935).
- 158<http://www.youtube.com/watch?v=CFLBvLxLJMI> [Erişim Tarihi: 16 Ağustos 2007].
- 159Bkz. S. Brown, "Retro-marketing: yesterday's tomorrows, today!" *Marketing Intelligence and Planning*, 17:7, 1999, 363-76.
- 160American Graffiti, 1973, George Lucas; Grease!, 1978, Randal Kleiser; Happy Days TV dizisi, 1974-84.
- 161C. Marchegiani and I. Phau, "Away from "unified nostalgia": conceptual differences of personal and historical nostalgia appeals in advertising", *Journal of Promotion Management*, 16:1-2, 2010, 80-95.
- 162Samuel, *Theatres of Memory*, s. 95.
- 163<https://www.youtube.com/watch?t=27&v=OAxO6KEbTiI> [Erişim Tarihi: 21 Ekim 2015].
- 164<https://www.youtube.com/watch?v=wZkMdi3XBhw> [Erişim Tarihi: 21 Ekim 2015].
- 165Bkz. G. Withalm, "Commercial intertextuality", S. Petrilli and P. Calefato (ed.), *Logica, dialogica, ideologica*, Milan: Mimesis, 2003, s. 425-35 ve "Recycling Dorothy, dinosaurs, and dead actors: digi-textuality in the TV-commercials of the 1990s", *Semiotische Berichte*, 27:1-4, 2003, 297-315.
- 166Gloria Withalm bu listeye 1991-2'deki Cola reklamlarını ekler; reklamlarda Paula Abdul ve Elton John, Gene Kelly, James Cagney, Humphrey Bogart ve Louis Armstrong ile birlikte çalıp dans etmektedir. John Wayne'ın Coor Light serisinde kullanılması (1997'den) "Recycling Dorothy", s. 303-4; ayrıca bu ara çekimlerin genellikle bir Amerikan teması olduğuna işaret eder.
- 167Bunun gibi karşılaştırmalı çalışmalar nadirse de yararlıdır, örneğin bkz. A. Dhoest, "Identifying with the nation: viewer memories of Flemish TV fiction" ve S. de Leeuw, "Dutch documentary film as a site of memory: changing perspectives in the 1990s", *European Journal of Cultural Studies*, 10:1, 2007, 55-73, 75-87. Ayrıca bkz. Bell and Gray (ed), *Televising History*.

- 168I. Veyrat-Masson, "Staging historical leaders on French television: the example of Napoleon Bonaparte", Bell and Gray (ed.), *Televi-
sing History*, s. 95–106 (s. 97).
- 169Makalelere bkz.de Groot (ed.), *Public and Popular History*.
- 170Bkz. Gotelind Müller-Saini, *Documentary, World History, and Na-
tional Power in the PRC: Global Rise in Chinese Eyes*, London and
New York: Routledge, 2013.
- 171I. Veyrat-Masson, "French television looks at the past", Roberts
and Taylor, *The Historian*, s. 157–60 ve Quand la télévision explore
le temps: L'histoire au petit écran 1953–2000, Paris: Fayard, 2000.
- 172Veyrat-Masson, "French television looks at the past", s. 157.
- 173Age. s. 159.
- 174H. Dauncey, "French reality TV: more than just a matter of taste?",
European Journal of Communication, 11:1, 1996, 83–106. Fakat bkz.
Veyrat-Masson's book *Télévision et histoire, la confusion des gen-
res: Docudrama, docufiction et fictions du reel*, Brussels: Ina-de
boeck, 2008.
- 175J. Doneson, *The Holocaust in American Film*, Philadelphia: Jewish
Publication Society, 1987, p. 193. Episodes of the programme were
seen by between 32 and 41 per cent of the available audience, J. Ku-
ehl, "Truth claims", A. Rosenthal (ed.), *New Challenges for Docu-
mentary*, Los Angeles and London: University of California Press,
1988, s. 103–10.
- 176Doneson, *The Holocaust in American Film*, s. 192–3.
- 177T. Ebbrecht, "Docudramatizing history on TV: German and British
docudrama and historical event television in the memorial year
2005", *European Journal of Cultural Studies*, 10:1, 2007, 35–53 (49).
Ayrıca bkz. "(Re)constructing biographies: German television doc-
udrama and the historical biography", Bell and Gray (ed.), *Televi-
sing History*, s. 207–21.
- 178Ebbrecht, "Docudramatizing history on TV", s. 50.
- 179D. Harlan, "Ken Burns and the coming crisis of academic history",
Rethinking History, 7:2, 2003, 169–92 (169).
- 180The American Civil War, DVD, 2002, yanındaki kitapçıktaki notlara
bakınca, s. 7.
- 181G. Edgerton, *Ken Burns's America*, Basingstoke: Palgrave, 2001.
- 182Özgün kaynak malzemeleri ve süregiden ihtilafa dair tarihçilerin
tartışması için bkz. S. F. Wise and D. J. Bercuson (ed.), *The Valour
and the Horror Revisited*, Montreal and Kingston: McGill-Queen's
University Press, 1994.
- 183Buna rağmen, dizi yeniden yayınlanmamıştır, [http://www.wa-
ramps.ca/news/valour/96-04-03.html](http://www.wa-ramps.ca/news/valour/96-04-03.html) [Erişim Tarihi: 15 Kasım
2007].

BEŞİNCİ KISIM

Kültürel Bir Tür Olarak “Tarihsel”

İlerleyen bölümler, tarihselin hâkimiyetini bir tema veya popüler kültürdeki bir temsilî bağlam olarak ele alır ve dolayısıyla tarihsel olanın dinamizmini de türe özgü addeder. Bilhassa bu kısımdaki bölümler televizyonda yayınlanan tarihsel drama- lara, romanlara veya filmlere dikkat kesilir. Robert Rosensto- ne’un çığır açan kitabı *History on Film/ Film on History* “tarihsel düşüncenin yeni bir formu olarak film” kavrayışının varlığını ortaya koyar; bu kısım film, televizyon ve romanların geçmişî kavramsallaştırma noktasında yaratıcı bir saha sunduğunu var- sayar.¹ Geçmişin çağdaş tahayyülde nasıl işlediğini anlamak için popüler kültürdeki görünüşleri çalışmalıyız. Ludmilla Jordano- va “profesyonel tarihçilerin onları [TV ve kurmaca] anlaması ve karmaşık etkilerini görmesi gerektiğini” ortaya koyar.² Geçmişin kültürel temsilleri çağdaş toplumun tarihsel tahayyülü açısın- dan hayatidir. Beverley Southgate, “tarih ve kurmacanın ayrıl- maz ikizler” olduğunda dikkat çeker; iki biçimin de dünyayı an- lamak ve bilmekle ilgili ayrı ve benzer yollar geliştirdiği açıktır.³ Çok satan aşk hikâyelerinden gişe rekorları kıran filmlere, özel çizgi romanlardan klas kostüm dramalarına değin uzanan tarih- sel tahayyül, tarihselin kültürel üretim üzerindeki ciddi etkisini ortaya serer.

Bu türler “tarih”i, ana-akımı bozabilecek ve rahatsız edebi- lecek bir dal olarak resmeder. Alexander Macfie şunu ileri sü- rer: “Aklıma gelmişken: Kurmaca; benlik, tarihsel ilerleme ve tarafsızlık gibi sabit fikirlere meydan okumak üzere alışılmadık üretim araçları sunar; kültürel hegemonyaları istikrarsızlaştırır ve normallığe meydan okur.”⁴ Bu, tartışılan tarihsel romanlarda açıkça görülür. Fakat “tarih” aynı zamanda pasif bir tüketiciye

de oynayabilir ve geçmişe dair tutucu bir hikâye anlatabilir; derdi imkân ve ihtimali tasfiye etmektir. Bu, bazı kostüm drama ve uyarlamalarının tartışmalarında görülebilir. Bu program ve cazibe çeşitliliğinde popüler kültürdeki tarihin etki ve yelpazesini görebiliriz. Televizyondaki tarihin hitap ettiği izleyiciler, “tarih”in dikkat isteyen bir genişliği, kapsamı ve etki yelpazesi olduğunu ortaya koyar. Aşağıda ele alınan metinler tarihin fetişleştirilmesini ve kültür endüstrileri tarafından tüketilebilir bir ürüne dönüştürülerek geçmişin metalaştırılmasını gösterir. Bölümlerin ortaya koyduğu gibi, toplumun bu türde kurmacayı tüketme, bu türde metinleri satın alma, bu türde filmlere girme veya bu dizileri izleme biçimleri toplumun geçmişin çeşitli versiyonlarına takık olduğunu itiraz edilemez şekilde kanıtlar. Bu “tarihsel türleri” ve izleyicilerin geçmişi kavramsallaştırma, geçmişle bağ kurma, geçmiş hayal ettirme ve geçmiş üzerine kafa yorma yollarını nasıl şekillendiklerini anlamamız gerekmektedir.

Tarih, o kadar yayılmıştır ki artık insanı bıktırır olmuştur.⁵ Tarih çeşitli açılardan değerlendirilmiş, kilit önemde olaylar keşfedilmiş, klasik romanlar uyarlanmış, “tarihsel” olan çağdaş kültürde basmakalıp halini almıştır artık. Bu bölümler de, bu kültürü yorumlama, bu kültürle bağ kurma ve “tarihi” karmaşıklaştırma yollarını ele alır; bunu da “tarihsel olanın” kendi içinde meydan okunacak ve tersine döndürülecek bir tür hâline geldiği noktaya kadar yapar. Fakat bu görünürdeki geçmişin *geçmişte olma hali* en başından itibaren kilit önemdedir zira bu formatların ve mecraların çoğu özgünlük üzerinden meşruiyet devşirmeye çalışır. Nispeten resmîlikten uzak ve stil sahibi deneyler, ana-akım tarihsel drama ve filmde, çatlama, kırılma veya alternatif sunma bağlamında, yürütülmüştür (bu romanlar açısından bu kadar doğru değildir; birazdan göreceğiz). Deney yapanlar hâlâ geçmişi temsil etmekle ilgili belli kurallara (gerçekçiliği kullanmak) yapışmaya meyillidir. Televizyonda gösterilen tarih bir hiper-özgünlük türü, sessizce kabul edilen bir gerçeklik/dışılık için gayret etmektedir.⁶ Yalnızca dönem romanlarına dayalı drama, geçmişin “gerçekliğini” özgün şekilde sunmaya ve böylelikle kendi ürününü bir şekilde *doğru* aktarmaya çalışır.⁷ Hakikat ve kurmaca sorunsallaştırılır zira tarihsel biçim geçmişe dair kurmaca anlatılar sunmak üzere kullanılır.

“Özgünlük” belli ki boş bir kategoridir fakat bu diziler özgünlük peşindedir ve özgünlüğe benzer bir şeye erişmek için sürü sepet temaya başvururlar. Yalnızca komedide özgünlük bir maske olarak sunulur; karikatürize edilmiş bir ilüzyondan fazlası değildir. Bu şovlardaki geçmiş, türe uygun bir çerçeveye giydirilmiş tema ve jestlerin toplamıdır.

Tarihsel roman teoristi George Lukacs’ın çalışmasından yararlanarak “tarihsel” metnin okurda uyandırdığı örtük, anlaşılır *Verfremdungseffekt*’i [yabancılaştırma efekti] açıklamak öğretici olacaktır:

[Walter] Scott’un “gerekli anakronizm”i, hâliyle, karakterlerine gerçek, tarihsel ilişkilerle ilgili his ve düşüncelerini dönemin gerçek erkek ve kadınlarının yapabileceğinden çok daha berrak şekilde ifade etmesine izin vermeyi de kapsar. Fakat bu his ve düşüncelerin içeriği, kendi gerçek nesneleriyle olan ilişkileri tarihsel ve toplumsal olarak her daim doğrudur.⁸

Bir başka deyişle, bu çalışmadaki karakter anakronik bir yolla konuşur fakat çalışmanın yürümesi için buna mecburdur. Okur tarafından zımnen anlaşılacak şekilde yapar bu konuşmayı. Tarihsel metin sürekli olarak kendi yapısına dikkat edilmesine uğraşır fakat okur bunu mutlulukla unuttur. Bertolt Brecht’in *Verfremdungseffekt*’i -dikkati sürekli üstüne çeken dramatik metin- burada “tarihsel” durumu yaratmakta olan tuhaf sürecin kurucu unsurudur. Tarihsel bir roman, kendi tarihsel niteliğinden ötürü, çağdaş bir romandan biraz daha karmaşıktır; okura durmaksızın yanlış olduğunu gösterir ve aynı anda hakikat ve özgünlük için uğraşır.⁹ Okur/izleyici/seyirci sürekli olarak anlatının “farkından” haberdar olduğu ve aynı zamanda bizzat bu geçmişte kalma halinin uydurma olduğunu anladığı sürece, “tarihsel” bir metinle bağ kurma deneyimini açıkça tarif ediyor gibidir. Bütün bunları hep birlikte zihinde tutma kabiliyeti tarihsel ürünün tüketicisinin bir seviye yukarda veya “çağdaş” metninden daha karmaşık bir bağ kurma biçimine sahip olduğunu gösteriyor. Derhal tanınabilir ve aynı zamanda bugünden bilinçli şekilde farklılaştırılmış bir metni “okuma” süreci karşılığın daha

da incelikli hâle getirilmesini gerektirir. “Tarihsel” metin kendi tarihselliği içinde bilinçli şekilde teatraldır fakat geçmişi sunumu açısından da “özgündür” ve bu geçmişi, bugündeki konumunu görmezden gelerek, icra eder.¹⁰ Bu tür bir paradoks, böyle bir metinde sürekli akış koyar ortaya. Bu da yeniden canlandırma veya realite tarihinde bulunan büyük heyecanın aynısıdır. Modern özne, geçmişte olma halini performe etmekte ve bir şekilde kendi performe edilmiş tarihselliğiyle günümüzde olma hâline yerleşmektedir.

Bu bilgilerin ışığında, belgesel dramaların gitgide popüler hâle geldiği de belirgindir.¹¹ Belgesel malzemesinin aktörlerden yararlanmak suretiyle belgesel dramasına uygun şekilde yönlendirilmesi, yeniden canlandırıcıların kullanılmasına benzer şekilde geçmişin görselleştirilmesine imkân verir. Belgesel pratiğinin yeniden müzakere edildiği bir zamanda, John Ellis bu durumun “türe özgü değerlerin izleyici, film yapımcıları ve kurum arasında paylaşılan varsayımlara dayalı olduğu fikrinin açık kanıtı” olduğunu iddia eder.¹² Derek Paget, bu iş birliği modelini tekrarlar ve belgesel-dramanın “izleyiciyi anlamın faal müzakerecisi” olarak hak sahibi kıldığını söyler.¹³ *Bloody Sunday* (ITV, 2002), *Hillsborough* (ITV, 1996) veya *The Men Who Built America* (History Channel, 2012) gibi esaslı filmler televizyon draması ve tarih arasındaki huzursuz evliliğin göstergeleridir. Temel olayların dramatizasyonu başı hoş, ikonik tarihsel anların yeniden inşa ve kurgusal yeniden canlandırılmasıyla müsterih bir izleyici kitlesi yaratırlar. Bir belgesel-draması özgündür ve ötekileştirilmiştir, aynı anda hem kurgusal hem gerçektir; bu biçimsel paradoks tarihsel kültürel ürünle kurulan neredeyse bütün bağların altında yatan şeydir. Aynı zamanda, mesela 1940’ların çekimlerinin Hemingway ve Gellhorn’a yerleştirilmesi gibi, “kurmaca” metinleri “tarihsel” belgelerle bütünleştirmek gitgide daha yaygın hâle gelmiştir (Philip Kaufman, 2012). Gerçek ve kurgu arasındaki sınır gitgide bulanıklaşmaktadır ve kurgular tarihsel bilinç, tahayyül ve anlayışı şekillendirme noktasında derinden etkilidir.

Film ve TV programı gibi tarihsel türler üzerinde çok fazla çalışma yürütülmüştür fakat bunların sürdüren, değişen, gelişen formları ve “tarihsel” olarak isimlendirilen kültürel ürünlerin

sayısı genelleştirmeyi sorunlu hâle getirir. Tarih; komedi, ciddi drama ve fanteziyi kapsayan televizyon ve film türleri için bir kaynak, arka plan, ilham, ortam veya motif olarak bereket saçarak ve modern dünyanın incelenmesine, belirli kültürel hegemonyaların sürdürülmesine veya ayrık cinsel kimliklerin keşfine fırsat verir. Takip eden bölümlerde bu tarihsel türlerin, tarihsel tahayyüle ve dahi tarihsel akla nasıl etki edebileceğine dair bazı önerilerde bulunacağız. Film, roman, TV dizilerinden oluşan bu metinler geçmişin tahayyül edilme, resmedilme, kavramsallaştırma ve anlaşılma biçimi üzerinde muazzam bir etkiye sahiptir. Tarihsel farkındalığa katkı sağlarlar fakat aynı zamanda yalnızca eğlence aracıdır. Bunlara kitap veya makaleye benzeyen tarihî belgelerden ziyade kendi koşulları içerisinde yaklaşmamız gerekiyor fakat onları deneyimlemenin herhangi bir uzmanlık metni kadar ya da daha derinden etkileyici olabileceği gerçeğine de dikkat kesilmelidir.

XII. TARİHSEL TELEVİZYON

Uyarlama, Özgün Drama, Komedi ve Zamanda Yolculuk

Tarihsel televizyon draması genellikle eğitimli orta-sınıf izleyiciyle ilişkilendirilir ve tutucu bir tür olarak değerlendirilip eleştirilir.¹⁴ Bu ürün, yalnızca orta sınıf izleyiciye çekici geldiği için, yüzeysel kostümlere ve sınıf yapılarına ilgisinden ötürü eleştirilmektedir. Bu modelde klasik uyarlamalar gibi “tarihsel miras” ürünleri kadınlarca izlenir, ürün kültürel muhafazakarlığa meyillidir ve tarihsel kimlikle ilgili bazı hatalı mitleri muhafaza eder. İngiliz televizyonundaki klasik diziler bu eleştiri dalgasına genellikle dâhil edilmiştir; bu da İngilizliğin dünyaya satılmasının parçasıdır. Fakat Claire Monk’un öne sürdüğü üzere tarihsel miras dramasının “yekpare eleştirisi tarihsel olarak özgün bir söylemdir, belirli kültürel koşul ve olaylarda temellenmiş ve orada karşılık bulmuştur.”¹⁵ Metinlerin muhafazakarlık istediği aşıkarken, Monk ve meslektaşları bunların aynı zamanda tarihsel öznelliğe dair karmaşık modelleri çağrıştırebileceğini, beklentileri yıkabileceğini ve geçmişin kilit önemdeki siyasi meselelerini izleyiciyi eğitmek üzere ele alabileceğini öne sürmüşlerdir.¹⁶ Daha sonra burada da ileri sürüleceği üzere bu metinler kuru ve tutucu efsane kurucular değildir ve sonraki dışavurumlarında esnek ve yenilikçi bile olmayı başarmışlardır. Geçmişin dramatik temsili rahat, kolay tanınabilir “tarihsel miras” temalarını vurgulayabilir; sorunlar barındırabileceği gibi meydan da okuyabilir.¹⁷ Formu yeniden müzakere etmek ve karmaşıklığı içine almak üzere postmodern nostaljik metnin kabiliyeti ve muhtemel aykırılık Jameson tarafından “post-nostalji”

olarak teorize edilmiştir ki bu metnin çoğulluğu ve kendinden haberdarlığının pek çok açıdan öz-bilinç ve belirsizlik aracılığıyla eleştirilmesine fırsat tanıyan bir biçimdir.¹⁸

Bu bölümde, uyarlama dediğimiz kostüm dramasının klasik formu, yalnızca kendi bağlamında değil diğer televizyon tarihî draması türleri bağlamında da ele alınmadan evvel, incelenmektedir. Dramatik formdaki tarihe bu şekilde ya da kültürel tele-görsel ürün olarak yaklaşmak, kostüm draması ve tarihsel komedi arasındaki sürekliliğin görülmesine fırsat verir ve netice itibariyle sunulan ve tüketilen geçmiş modellerinin daha incelikli şekilde kavranmasını teşvik eder.¹⁹

Tarihsel dramanın temelinde özgünlük sorusu vardır; bu soru kültürel hegemonya veya formun kendi mizansenini içerisinde müzakere edilir. Bu bölüm de, hâliyle, kostüm dramasının kültürel yerleşikliğine yapılan meydan okumalara odaklanmakta ve popülist dramanın tarihsel meşruiyeti sorgulama ve alttan oyma biçimlerine bakarak sonuçlanır. Sonraki kısımlar da bilhassa tele-görsel tarih dramasının zorluklarını ve melezliğini, uyarlanabilirliğini ve tuhaf çeşitliliğini ortaya sermektedir.

Uyarlama ve Kostüm Draması

Klasik drama veya roman uyarlamaları kaynak malzemenin bahsettiği hızlı bir kültürel değere sahiptir.²⁰ İngiliz edebiyatı tarihinin derinliği ve zenginliğini aktarır; İngilizce olmayan bir şeyin ya da roman olmayan bir şeyin uyarlamasını yapmak nispeten nadirattandır. Kanonik dizi uyarlamaları kültür hegemonyası tesis etmeye çalışır ve ilk başta kanaldan uzak (genelde BBC'den) durarak yapılmış, sonradan belirli türde bir "İngiliz"i, klasik ürünü satmak üzere gereken küresel statejinin parçası olmuştur.²¹ Lez Cooke'un da işaret ettiği üzere 1990'lardaki pahalı kostüm dramasının uyanma sebebi satılabilir bir ürün yaratma ihtiyacıydı. Bu ürün Birleşik Krallık dışında pazarlanabilecek ulusal bir kültürel marka olmalıydı.²² John Caughie, ABD ve Avustralya'da geçmişle ilgili programları pazarlama dürtüsünün ürünün belirli bir izleyiciye göre uyarlandığı anlamına geldiğini öne sürmüştür; klasik uyarlamalar "ironi ve nükte"yi

“İngiliz antikalığı” olarak basitleştirir.²³ Billhassa BBC, klasiklerin uyarlamasını ABD, Avustralya, Hollanda, Fransa ve Finlandiya’dan gelen parayla fonlamış ve dağıtmıştır. PBS, ABD’de BBC prodüksiyonlarını uyarlamaların kanonik ve teatral çağrışımlarını anlatacak şekilde “Masterpiece Theatre” [Usta Tiyatro] şemsiye başlığı altında yayınlar. Artık bu yapımlar DVD ve indirilebilir kutu setleri olarak daha fazla pazarlanmaktadır. Yine PBS, “dizi”yi de kendi orijinal tele-görsel bağlamıyla alakasız ve daha karmaşık köklerinden soyutlanmış organik bir bütün olarak yeniden düzenler.²⁴ Tarihsel miras programları endüstrisi “İngilizlik” meta değerine dair böyle mefhumları yaymıştır fakat fiyat programların körleştirici kısmıydı ve bu husus gitgide karikatürize edilmeye başlandı; benzer şekilde nostalji soruları ve seyircilerin dizinin ortaya koyduğu muhayyel tarihe tavrı pazarlanabilir bir ulusal kimliğin içine düşmüştür.²⁵ Fakat aşağıda tartışılacağı üzere klasik diziler ayrıksı konumları içlerine alma ve geçmişle bugün arasında konforlu ilişkiler kurma potansiyeline sahiptir; tarihin klişeleşmiş ve sorunsuz biçimlerini kaydediyor gibi görünürken bile bu böyledir.

1990’dan bu yana İngiliz televizyonunda elliden fazla klasik metnin uyarlamasını izledik. Bunların büyük çoğunluğu BBC’de (dolayısıyla PBS’de) gösterilmiştir. Aralarında Eliot’un *Middlemarch’ı* (1993), *Martin Chuzzlewit’ten* (1994) *Büyük Umutlar’a* (2011; bazı yeniden yapımlar) sekiz Dickens uyarlaması, *Gurur ve Önyargı* (1995) ve *Gurur ve Önyargı* (2014) uyarlamaları dâhil dört Jane Austen uyarlaması, *Madame Bovary* (2000) *Tess* (2008) ve *Poldark* vardır. (2015) ITV, *Emma’dan* (1996) *Mansfield Park’a* (2006) Austen’den dört metin ve *Dr. Zivago’dan* (2002) *A Room with a View* (2007)’e kadar bir dizi klasik metni yeniden üretmiştir. Yirmi beş yıldan fazla süredir çekilen bu nispeten pahalı diziler türün büyük kanallar açısından değerini, sağlamlığını ve önemini göstermektedir. Kanalın yararlandığı standart yazarların genelde 19. yüzyılda yazan İngilizlerdir (yalnızca Tolstoy, Flaubert ve Pasternak yabancıdır) ve esasında bu dönem uyarlama kültürünü ele geçirmiş gibidir: Dickens, Austen, Trollope, Scott, Hardy, Gaskell ve Eliot kanon halini almıştır.

Ayrıca, BBC'nin genellikle fantastik klasik romanlardan, mesela *The Machine Gunners* (1983), *The Box of Delights* (1984), *Narnia Günlükleri* (1988-90), *Tom's Midnight Garden* (1989), *The Borrowers* (1992-3), *The Phoenix and the Carpet* (1997) ve *Kidnapped* (2005) romanlarının uyarlamalarından oluşan bir başka serisi de vardır.²⁶ Amerikan yapım şirketleri tarafından fonlanan bu prodüksiyonlar uluslararası düzeyde pazarlanır. Büyük ölçeklidirler ve kendi yetişkin muadillerinin "kalitesine" benzer modellere yaslanırlar. Edebi kaynaklar, yüksek prodüksiyon değerleri, iyi oyunculuk yeteneği (bilhassa yetenekli ve ünlü aktörlerin yetişkin rollerinde kullanılması) temel sütunlardır. Tuhaf, ilginç bir İngilizlik sunarlar (genellikle 20. yüzyılın başından bu yana). *Kidnapped* adlı çocuk dizisinde, klasik dizi ve macera filmleri kesişmektedir; daha az aksiyon barındıran epik dizi *Robin Hood* (BBC 2006-7) ve daha fantastik bir dizi olan *Merlin* gibi. (2008-12)

Şu durumda kostüm draması BBC için kilit değerdeki tele-görsel malzemenin parçası, "kalite"li yapım üretme gayesinin köşe taşı, programın merkezi hâline gelmiştir. ITV düzenli olarak "klasik roman" dizisi yapmaz fakat bu romanlardaki "kaliteli" malzemeden övgü toplamak üzere stratejik olarak yararlanır.²⁷ "Kalite" dediğimiz genellikle oynama standardına, kostüm ve genel üretim değerlerine ve senaryoya bağlıdır. Diğer "kalite göstergeleri" de "tarihsel mirasın dışa aktarılması", kullanılan kaynak malzemeleri ve diziye yatırılan açık fonlar olabilir.²⁸ Bu uyarlama ve sonradan DVD/yayın kutusundaki sayıları, dünya çapında ve bizzat kültürün içinde şirket hâline gelen tekrarları şunu ortaya koyar: [Fetişleştirilmiş] bir geçmiş ve tarihle kültür ve edebiyat üzerinden bağ kurmanın aracı olarak geniş kapsam ve önem arz eden uyarlamalar sadece eğlenceden daha fazlası olduklarını kanıtlamıştır.

Genel anlamda "klasik dizi" izleyiciyi iki ayrı kavram olan özgünlük ve kurmacayı gerilim içinde zihninde tutmaya mecbur kılar. Bir izleyiciden beklenen, özgün tarih temsili çerçevesi içerisinde gerçekleşen bu hikâye ve anlatıyı görünce çok mutlu olmasıdır. Demek ki klasik romanlar herhangi bir şekilde güncellenmiyor veya yeniden üretilmiyor değildir. Bu işlerin kendi kültürel momentlerinde bir yeri vardır dolayısıyla izleyiciye

görsel bir tarih sunar fakat alenen kurmaca olmalarına rağmen anlatıları mevcut zamanın tadını da verir. Sarah Cardwell şuna işaret eder: Klasik romanların uyarlamaları “geçmişin dikkatle yeniden inşa edilmesi” aracılığıyla “kaliteli” statüsüne erişir; pek çok açıdan da kostüm dramasıyla kurulan bağın ardında özgünlük talebi vardır.²⁹ Cardwell’in iddialarına göre “izleyici hikâyeleri kurgusal olarak tanısa da, programın geçmiş temsillerinin geçerliliğini kabul eder.”³⁰ Bu dizi ve filmlerin görsel estetiği şu durumda geçmişin popüler kavramsallaştırmasıyla karışır. Cardwell’in iddiasını geliştirerek söyleyecek olursak izleyici, ortam “özgünken” anlatının kurgu olduğunu anlayabilir. Geçmiş böyle karmaşık şekilde, kurmaca olarak, canlı eylem olarak, tanıdık bir estetik teması ve bir tür gerçek tarih olarak kavramsallaştırmak televizyon izleyicisinin dinamizmini ve metinlerle birden fazla bakış açısından bağ kurma kabiliyetini gösterir. Fakat bu estetize ve kurgusal geçmişe verilen muktedir ve kabullenici karşılık, metinler “gerçeklik”ten saptığında belalı olabilir. Mesela, uyarlama tarih romanlarına dayanıyorlarsa veya mecra kostüm draması değil de güven kazanmak için aynı özgün mizansenin izinden giden bir diziyse (mesela *Dad’s Army*’nin yaptığı gibi) böyle olması yüksek ihtimaldir.³¹

Televizyondaki kostüm draması, muhafazakar bir tür olduğuna dair eleştirileri bazı açılardan yıkıyor; aynı zamanda dizi(ler) tarihî en kötü ihtimalle dosdoğru, hayalsiz ve seçkinci bir tarzda sunuyorlar. Esasında, bunları aynı anda yapmaları bu çalışmaların metin olarak işleminin parçası. *Middlemarch* (1994) ilk uyarlamalardan biriydi ve mikro-evrende türün kilit niteliğindeki unsurlarına işaret ediyordu: önde gelen bir İngiliz yazarın yazdığı etkili ve kanonik metin; Andrew Davies’in “senaryo”su; yüksek prodüksiyon maliyeti; pahalı duran top tarzı çekimler; estetize edilmiş tarihin parıltısı, muhteşem müzik, iyi İngiliz oyunculuğu, epik dokunuş ve uzunluk (375 dakikada altı bölüm).³² Koyunlarla dolu Constable benzeri pastoral manzara ile açılan yapım, böyle bir dramanın eleştirisini geçerli kılar gibi görünmektedir. Fakat bunu oradan geçen bir otobüs bozar, bu otobüsün metaforik anlamı eski taşra yollarının içinden sü-rüp gitmektir; bu taşra yolları da Lydgate metnindeki çabaları,

onun arkadaşlarının reform başlatmasını ve mukavim bölgelere gitmesinin yankısıdır. İlk satırda buharlı trenle yarısı bitmiş demir yolunu geçerken Lydgate'in (Douglas Hodge) küçümseyici bir şakası vardır; "Geleceğe bakın" diyerek oraya işaret eder.³³ Bu saplantılı modern Viktoryen görünümün çağdaş izleyicinin çok eski moda buharlı trene dair yorumlarıyla birleştirilmesi kategorik olarak bu diziyi hem şimdiye doğru teleolojik bir ilerlemenin hem de yabancı, bilinmeyen bir varoluş durumunun parçası olan geçmişte konumlandırır. Bununla beraber, dizi(ler) in içeriği ilerlemenin ve İngiliz köylüsünün kıt anlayışı sebebiyle reformun raydan çıkışını inceler. Öyle ki, batıl inançlara sahip çiftçiler demiryolu işçilerine saldırmışlardır. Ian MacKillop ve Alison Platt'a göre, kostüm dramasının aslî meselesi açıkğöz bir anakronizmdir; bu dizi "tarihsel"ken tanınabildir ve bu "değerli bir problem"dir.³⁴ Onlara göre tam da bu şekilde uyarlamayı seçmek BBC'nin ciddi şekilde bu türü sorguya çektiğini gösterir: *Middlemarch* öylesine seçilmiş bir roman değildir; kendi içinde tarih ve sunum mefhumlarıyla diyalog içindedir. Pürüzsüz değildir, hızlı akamaz ve o kadar karmaşıktır ki eleştirilemez. Böylelikle, bu hayli erken örnekte söz konusu türün bizim bekleyebileceğimizden daha zorlayıcı, kendisinden haberdar ve düşünceli olduğunu görebiliriz.

Dizi, Lydgate'in arzuladığı reform ve modernite modelinin (büyük adamların büyük işleri) abartılı bir kibre delalet ettiğini, nahoşluk ve başarısızlıkla sonlandığını ortaya koyarak biter. Romanın son satırları okunurken (uyarlamının gerisinde kalmayan birinci tekil şahıs tümgüçlü yazar ağırlığıyla) seyirciye açık bir şekilde unutulmuş olan ufak tefek nazik davranışları hatırlamaları tavsiye edilir: "Dünyada yeşeren iyi şeyler kısmen de olsa tarih dışı eylemlere bağlıdır."³⁵ Burada tarihyazımı, ilerlemez, yerel ve mümbit olana doğru gider. Kadınların, ezilen, kontrol edilen ve yıkılan kimseler olarak konumları klasik uyarlamının kilit önemdeki endişelerinden biridir. Bu uyarlamalarda tarihin ötekileştirilmesi (bu yabancı davranışlar toplamı) ve tarihsel kimliklerin ideolojik kısıt ve düzenle ilgili olduğunun gösterilmesinin bir yoludur. İngiltere'ye dair idealleştirilmiş ve tutucu görüş, *Middlemarch*'ta pastoral manzara Dorothea'nın yardım et-

meye çalıştığı ölen ve asabi fakirlerle dolduruldukça itibar kaybeder. Dorothea “hepimiz evlerimizden çıkarılmalıyız” der, bu esnada Sir James Chettham ona aşkının sembolü olarak yararsız bir ev hayvanı sunar. Bu cümle, mizansenin görkemini baltalar; annesinin takılarını takmayı reddetmesi kostüm saplantısının sığılığını gösterir.³⁶ Bizatihi Dorothea köşkte yaşamayı reddeder, aşkı için parayı teper ve “sokakta yaşamaya” başlar.³⁷ Daha modern dışavurumlarının başından itibaren bu klasik uyarlama ciddi ve ahlaki açıdan karmaşık metinlere dönüşmüş, sorgulayıcı ve meydan okuyucu biçimlerde sunulmuştur.

Klasik uyarlaması Andrew Davies’in sonraki dizisi *Gurur ve Önyargı*’dan (1995) sonra bilhassa kültürel hâkimiyetini ilan etmiştir.³⁸ Bu dizi çok popüler oldu, özgün şovdan sonra bir yıl içinde tekrarlandı ve *The Radio Times*’ın kapağında yer aldı. Bittikten sonra hayatına devam eden ve dolayısıyla uyarlama paradigmasını değiştirip ilk yayından sonra DVD ve video ile güçlü şekilde pazarlanan bu yapımın ilk 12 bin video kopyası iki saat içinde satıldı ve satışa çıktıktan sonraki bir hafta içinde de 70 bin adedi satıldı. Oscar ödüllü *Akıl ve Tutku* (Ang Lee, 1995) ile birlikte bu dizi Austen uyarlamalarının geniş ölçekte popüler oluşunu da teyit ediyordu.³⁹ Austen, bir turizm sektörü ve film piyasası hâline geldi; eserleri hâlâ çok satmaktadır.⁴⁰ Bunların ardından *Emma* gelmiş ve ITV’de gösterilmiş, *İkna* (1995) BBC’de yayınlanmış, aynı zamanda *Emma* (Douglas McGrath, 1996), *Mansfield Park* (Patricia Rozema, 1999) ve *Gurur ve Önyargı* (Joe Wright, 2005) filmleri çekilmiş ve yine *Gelin ve Önyargı* [Bride and Prejudice] adıyla bir Bollywood uyarlaması da yapılmıştır (Gurinder Chadha, 2004). Ayrıca yeni yeni filizlenen Austen endüstrisinin yan ürünleri de vardır; *Austenland* [Austen diyarı] (Jerusha Hess, 2013), korku komedisi *Pride and Prejudices and Zombies* [Gurur ve Önyargılar ve Zombiler] (Burr Steers, 2016), suç draması *Death Comes to Pemberley* [Pemberley’e Gelir Ölüm] (BBC1, 2013) ve biyografik film *Becoming Jane* (Julian Jarrold, 2007) buna dahildir. Çalışmalarının bu yenilikçi veya ikonoklast tekrarları, Austen’in alay edilecek veya şeyleştirilecek fakat sabit bir tema olarak ele alınmasını sağlar. Mesela *Austenland*’da kendi “Darcy” sini ararken tema parka giren bir karakter vardır. Film, bizzat Austen’i

şeyleştirmiştir fakat aynı zamanda 1995 yılında yayınlanan *Gurur ve Önyargı* dizisine odaklanmış; dizinin etkisini, “Austen” ve popüler kültürde “tarihi” nasıl simgelediğini göstermiştir.

Film ve dizi uyarlamaları çoğunlukla dolambaçsızdır ve her ne kadar Rozema’nın Mansfield Park’ı Edward Said’in çalışmasından ilhamla metnin postkolonyal yorumunda kölelik konusuna ışık tutmaya çalışsa da, Austen’in popüler imgesinden yararlanmıştır.⁴¹ Austen, bu uyarlama metinlerde İngilizliği örnekler; İngiliz vakur, akıllı, sakınlı, fedakar, nüktedan ve romantiktir.⁴² Olaylar hep verimli araziler ve zengin evlerde geçer; aktörler yetenekli, kostümler şahane, diyaloglar kesindir; nahoş veya beklenmedik bir şey olmaz, gerçek anlamda yoksulluk veya ezici bir tarihsel gerçeklik yoktur (yine her ne kadar Mansfield Park o dönemdeki “gerçek” hayatın ekonomik dehşetini göstermeye çabalasa da).⁴³ Austen’in romanları “kendini avam takımından ayıran ve iyi bir kültürel sermayeyle donatılmış olarak düşünmeyi seven orta sınıf beyazlara zararsız bir tecrübe sunan” eserler olarak karakterize edilmektedir.⁴⁴

Gurur ve Önyargı’nın devasa başarısı belli bir kostüm draması türünün yükselişine ve “kaliteli” edebiyat uyarlamalarıyla ilişkili bir kültürel hegemonyanın varsayılmasına sebep oldu. Davies’in *Gurur ve Önyargı*’sı müthiş bir beceriyle kostüm draması türüne karşılık veriyor ve aleni temalara da uyum sağlıyordu. Dizi, türün kendisi ve genel olarak Austen’le ilişkilendiriliyor, “kalite”nin berrak bir tanımı olan ve belli türde idealize edilmiş bir nostaljiden yararlanıyordu. Belli bir İngilizliği dikkatlere sunuyordu ve Austen endüstrisinin geri kalanıyla birlikte muazzam popülerliği şunu teyit ediyordu ki güzelleştirilen bu Austenci geçmiş kavramsallaştırması ve ulusal kimlik daha geniş bir kamu tarafından arzulanıyordu. Fakat bu durum, burada anlatılabileceğimizden daha karmaşıktır. *Gurur ve Önyargı*, birtakım sabun köpüğü dizi unsurlarını tedavüle sokuyor, 19. yüzyılın ilk dönemlerindeki cinsellik dinamiklerini ele alıyor ve gölden ıslak çıkarak sahnede beliren epeyce erotik bir Colin Firth sahnesiyle açılıyordu.⁴⁵ Austen’in zarafetinin bu şekilde güncellenmesi çalışmalarının çağdaş akademik bir anlayışla yeniden düşünülmesinin parçasıydı. Bu anlayış Austen’in ironisine ve yazılarıyla

la kendini dramatize edişine karşı keskin bir meydan okumaya odaklanıyordu.

Şu hâlde klasik diziler içerisinde ayrımlar yapılabilir ve farklılıklar mímlelenebilir; genelde başarısız bir şekilde yapılsa da mümkündür bu. Mesela 18. yüzyıl genellikle Gainsboroghesk değil de Hogarthyan olarak tahayyül edilir. 1700'lerin adı ve suçluların dönemi olduğuna dair bu algı kostüm drama-sınca da sürdürülür. Mesela Simon Burke'un *Tom Jones* (BBC, 1996) mizansen ve stili bir romanın doğasını yansıtır ve kendi oyunbaz konu dışılığı dahilinde, akışkan anlatı, karikatürize karakterleri ve kendisinin "Erkek Fatma" olarak küstah bir konumu vardır. Bu dizi, daha yüce kaynaklardan uyarlanmış diğer klasik dizilerden açıkça farklılaşır. *Middlemarch* gibi ana-akım dizilere benzer şekilde, İngiltere'den bir manzarayla açılır ve sonrasında kamera bir anda at arabasının altında kalan anlatıcı Henry Fielding'e (John Sessions) geçer. Dizide, kilisenin dışında çamur güreşi yapan kadınlar da dâhil olmak üzere düşüp kalkmalar, osurmalar ve kavga eden fırlamalar da görülür. Dalgalı bir kurgu ve oyunbaz bir senaryo kullanılır. *Tom Jones* bu saygısızlık momentini ve cinsel coşkulanma halini *Moll Flanders* (1996), *Fanny Hill* (2007) ve *Poldark* (2015) ile paylaşır. 18. yüzyılın, 19. yüzyıl romanının ciddi, içselleştirilmiş ve düşünceli dünyasıyla zıtlık içinde çakırkef ve delişmen şekilde algılanması ilkin ahlaki ciddiyete ilişkin eski edebi eleştirel konumları devam ettirir ve böylelikle romana kalite katar (roman ne kadar karmaşık o kadar iyidir iddiası) ikinci olarak da 19. yüzyılla berrakça kıyaslanack olursa 18. yüzyıla dair görsel bir estetik yaratır. Austen gibi bir yazarı kıyaslamada yükseltmeye çalışır; Austen'in işleri daha ciddi ve kaliteli şekilde ele alınır. Aynı zamanda, 18. yüzyıl romanlarının uyarlamaları Austen-Eliot-Dickens uyarlamalarının heybetinin de altını oyar, bunu yaparken "klasik" dizilerin başka kaynaklardan, başka dönemlerden alınmış olabileceğini ve farklı tarzlarda yaklaşmanın mümkün olduğunu öne sürer. Mesela, toplumsal cinsiyet rollerine dair iki dizili muamele belirli bir farklılığı ortaya koyar; *Tom Jones*'daki kadınlar cinsel olarak haristirler ve genellikle oraya buraya gitmekte özgürdüler (babaları tarafın-

dan kilitlenmedikleri sürece). Sonraki Austen uyarlamalarında yer alan kadınların pek çoğuyla kıyaslarsak, pencere kenarında beklemeye mahkum olan, dışarıda tek yürüdüğü için haraç alınan yahut zayıflıklarından ötürü içerlerde saklanan kadınların dünyasında, Sophia'nın dışarı çıkıp ava katılmasına izin verilir; bu esnada koltuğunu kaybeden de Tom olur, o değil.⁴⁶ *Tom Jones* cinsel ilişkileri sonraki dönemlerdeki kadar tutucu şekilde yaşanıyormuş gibi gösterir fakat izleyiciyi de suça iştirak etmekten ziyade bunu eleştirmeye davet eder. Daha genelleyerek söylemek gerekirse, klasik dizi algılanan normatif cinsiyetlendirilmiş modelleri sarsmak üzere izlenmektedir; *Beyazlı Kadın* (BBC, 1997) ve *Uğultulu Tepeler* (ITV, 2009) gibi daha gotik uyarlamalar mutlak surette feminenlik ve ehliliğe dair genel geçer mefhumları sorguya çeker.⁴⁷

Tom Jones'da anlatıcı bir karakter kullanılması onu pek çok diziden farklılaştırır; izleyici ve Fielding'in hem metnin (anlatılan) hem de görsellerin diejetik kısmının dışında kaldığı gerçeğiyle daha da karmaşılaştırılan hikâye arasındaki mesafeye dair bir şeyler tavassut etmektedir. Aynı kaynak romanda yaptığı gibi, iki arada bir yerde havada durur ve bu sesi tekrar etmek suretiyle orijinal malzemeye sadık kalır. Anlatı tarzına sadık kalmaya yönelik bu çaba nispeten alışılmadıktır. İzleyici ve metin arasındaki ilişkinin üst-metinsel şekilde ön plana alınması, Michael Winterbottom'un 2005 tarihli *Cock and Bull* versiyonu *Tristram Shandy*'nin benzer şekilde kullandığı unsur genellikle daha ana-akım, dümdüz prodüksiyonlarda yitirilir (her ne kadar bazıları dış ses kullansa da). Sonraki diziler buna riayet etmemeye ve bir heybet ve kostüm, senaryo, müzik ve sunum aracılığıyla otorite tesis etmekle daha ilgili hâle gelmiştir. Fakat şimdiye kadar ele alınan çeşitli örnekler göstermiştir ki ana-akım kostüm draması kendi içinde çok çeşitlidir ve amaçlarını genelleyeceksek uygulanma ve etki etme biçimlerinin çokluğunu görmezden gelebilmek gerekir. Kostüm dramasının rahat olacağına dair algıya yol açan her şeyin ötesinde aynı zamanda burjuva-sever ve ılımlı Austen uyarlamalarıdır; roman uyarlamaları en iyi ihtimalle toplumsal meselelerle bağ kurar (Gaskell ve Dickens), ilişkileri

ironik kılar (Trollope ve Eliot) ve izleyiciyi insanların klişelere göre davranmadığı bir geçmiş vizyonu ile ilgilenmeye zorlar.

Uyarlamalar, biçim ve içerik açısından kendi bilinçlerine sahiptir. *Bleak House* (2006) mesela standart bir BBC uyarlamasının tuzaklarına sahiptir: “Özgün” bir kirli mizansen, kanonik bir yazar, ünlü sahne aktörleri. Fakat haftada iki kere 15 adet 35 dakikalık bölüm göstererek kaliteli dramının azametli sunumuna karşı koymuştur; klasik bir diziden ziyade bir sabun köpüğü dizinin düzeni ve zaman aralığını taklit etmiştir.⁴⁸ *The Other Boleyn Girl* (BBC, 2003) kısmen doğaçlama bir senaryo kadar modern kamera açıları ve tekniklerinden de yararlanıyordu. Bu kararlar sık sık estetik zemine dayandırılarak verilmiştir; *Bleak House*, özgün romanın gitgide artan yağcılığı ve bölüm bölüm yayımlanmasını yansıtmak şeklinde tasarlanmıştır. *Moll Flanders* (ITV, 1996) Daniel Defoe’nin metnindeki anlatıcının kafa ütölencesime anlatısını yeniden yaratmak üzere doğrudan kameraya bakma yöntemine başvurmuştur. Jane Eyre’in 2006 yapımı *Wide Sargasso Sea*’nın uyarlamasıyla desteklenmiştir; Jean Rhys 1966’da hikâyeye yaratıcı ve tanıtıcı bir giriş eklemiştir. Rhys’in kitabı özgün romanın sömürgeci gayelerini zayıflatır, Rochester Kreolesi’nin ilk karısının hikâyesini anlatır ki kendisi zaten Kreole eliyle bir kenara ayrılmış, yeniden isimlendirilip hapsedilmiştir; roman 19. yüzyıl yazarlarınca başvurulmuş “çatıdaki deli kadın” modeline feminist reddiye olarak takdir edilir.⁴⁹ *Wide Sargasso Sea*, belli bir roman yazma türüne eleştiridir ve dolayısıyla uyarlaması da Jane Eyre televizyon dramasına eleştiri niteliğindedir. Her iki versiyonun da eksiksizce uyması klasik dizide sunulan idealize ve muhayyel bir geçmişe faal şekilde meydan okunduğu ve hatalı görüldüğü dinamik bir ilişki tesis eder; esasında anlatının kendisi (mesela kaynak metin ve program olarak Jane Eyre) zamanın gerçekliklerini göz ardı etmeye çabalayan endişeli bir kurmaca olarak görülür. Aynı zamanda *Wide Sargasso Sea* prime time’den ziyade BBC4’da gösterilmiştir; esasında romanın ve klasik uyarlamanın temsil ettiği kültürel hegemonyanın hâlâ sağlam olduğunu ve ayrıksı seslerinin kolaylıkla kapsanabileceği ve dışarı atılabileceğini anlatmaya çalışır.

Uyarlamayı Geliştirmek: Seks ve Şiddet

Sarah Water'ın 1998 tarihli romanı *Tipping the Velvet* 1890'larda kendi lezbiyen kimliğini keşfeden Nan King'in hikâyesini anlatır. Roman, karşılık olarak yazılmıştır, kenara itilmiş seslerin ana-akım tarihe sokulmasından müteşekkildir. BBC'nin *Tipping the Velvet* (2002) pastiş ve estetik atmosferle ilgili öz-bilince erişen klasik roman dizisini temsil eder ki Childs buna "çifte sahiplenme" der.⁵⁰ Birinci şahıs kipinde yazılan tarihsel bir romandan ziyade bir tarih romanının uyarlamasıdır ve son dönem Viktoryen kurmacanın sansasyonelist tarzını taklit etmeye çabalamaktadır. Dolayısıyla, klasik diziyile ilişkili kilit unsurların bir kısmının – kanonik ve "özgün" metinle bağdaşan tevazu ve kültürel değer- altını oymaktadır. Fakat bu, mesela, aynı sahada tanınabilir şekilde kurulmuş *Gurur ve Önyargı*'da alışıldıktır ve "kostüm draması" olarak çekilip sahnelenip pazarlanmıştır. Böyle bir pastişleme, vantrilok forma girme ve böyle muamele etmeyi herhangi bir kanonik roman yazma kadar ciddiye alma kararı tarih dramasında yeni bir alan açmıştır.⁵¹ Sonuçta ortaya çıkan dizi prodüksiyon değerleri açısından "klasik"tir ve böyle sunulmuştur fakat aynı zamanda doğasındaki sıradanlıkla romanın konusu bu dizinin kendi (sözde) türünü baltalıyordu.⁵² Benzer şekilde, anlatının tarih ve kültürün kıyıya ittiği kayıp lezbiyen sesleri yeniden kaydetme amacı dizinin kendi türünü bozuşunda taklit edilir (hegemonik bir türü istikrarsızlaştırmak suretiyle *Tipping the Velvet* klasik dizilerdeki ayrıksı ve ana-akımdan uzak seslere fırsat vermiştir.)

Dizinin açılış sekansı dış sesle birlikte belli bir bakış açısından çekimle başlar; bu çekimde izleyici baş karakter Nan'ın doğduğu İstiridye evine girer. Dış ses kapsayıcıdır, izleyiciye "Hiç Whitstable'a gittin mi oradaki isticridye satıcılarını gördün mü? [...] Belki de kapıyı zorladın, kapının ardındaki loş, alçak tavanlı ve rayihalı odaya adım attın?"⁵³ Dış sesin kullanımı, otoriter bir birinci şahıs sesin temsiline fırsat tanır fakat bu kapsayıcılık programın izleyiciyi bir şekilde ana-akım olmayan kimliklerin kenara itilmemesine iştirak etmeye, bu klasik dizinin dolayısıyla

tarihsel olanın kültürel bir tür olarak yeniden yapılandırılmasına katılmaya davet eder. Program, seks ve lezbiyen ilişkilerin temsilinde nispeten açık davranıyor, böyle olunca da basında ve kamuda bir tür öfkeyi kışkırtıyordu.⁵⁴ Bu şikayetlerin iki katmanlı bir etki yapması arzulanıyordu: Metinde ifadeye kavuşan lezbiyen kimliklerin yeniden kenara itilmesi yönünde bir arzu ve aynı zamanda böyle eşikte ve parçalı tarih sunumlarına dair öneri vardı. Dizinin sinir bozucu olduğunu düşünenler muhafazakar, kültürel açıdan tek boyutlu bir “klasik” dizi türünün yasını tutuyorlardı; *Tipping the Velvet* elbette kurmacaydı. Muhafazakar eleştirmenlerin arzuladığı tarih lezbiyenlerin olmadığı, özgün bir varlık olmaktan ziyade kendi içinde aleni bir inşa mahiyetinde bir tarihti. BBC, dramanın grafik halinin sunumunda nispeten provakatifti; bazı açılardan hem aleniyet kazanmak fakat aynı zamanda uyumsuzluk yaratmak üzere muhtemel çatışmaları da harlıyordu. Şu durumda *Tipping the Velvet* televizyon uyarlamasının kendinden haberdar ve politize duruma geldiği bir noktayı temsil edebilmiştir, bu esnada kültürel hegemonyadan ziyade bir imkân alanı olarak gelişim göstermiştir.

Alan Hollinghurst’ün 2004 tarihli romanının uyarlaması olan *The Line of Beauty* (BBC, 2007) pek çok açıdan daha gelecekseldir fakat tarihsel kurguyu klasik kostüm draması için kaynak malzeme olarak kullanmayı benzer şekilde denemiştir.⁵⁵ Dizi, 1983-7 arasında çekilmiştir ve kostüm dramasını hatırlanan yakın bir geçmişe dâhil eder.⁵⁶ *Line Beauty*, *Tipping the Velvet*’in kendi türünün kuyusunu kazan bir dizi olmasıyla aynı şekilde tarihsel miras karşısı bir uyarlamadır. *The Line of Beauty* tarihsel miras filmleri arasında yüksek bir noktada yer alır; karakterlerinin pek çoğu *A Room with a View*’u görmeye gitmeyi konuşmaktadır. Dizi, *Brideshead*’i gölgede bırakır, bunu da servetli fakat kusurlu bir aileye aşık olan saf bir anlatıcıyla yapar, saf anlatıcı onlara en başta oğul aracılığıyla (Oxford’da) sonrasında kız üzerinden bağlanır; ailenin reisi bütün aileyi dibe sürükleyen bir canavara dönüşür. Romanın kendisi kostüm dramalarına atıf yapar: “Martine, ‘şu an çok sıkıcı olduğunu düşünüyorum, her şey geçmiştedir’ diyerek onu hafiften şaşırtmıştır.”⁵⁷ Televizyon dizisi bu kısımdan kaçınmak istese de

esas karakter Nick ve aşkı Wani'nin Henry James'in *The Spoils of Ponyton* filminin prodüksiyonunu fonlamak üzere bir şirket kurduğu üst-metinsel motifi muhafaza eder. James'in ironikleştirici etkisi dizi boyunca alenen iş başındadır; izleyiciler biz henüz korkularını sezmeden önce Nick ile birlikte aileye âşık olmaya davet edilir. Nick, güzel evlerin etrafında dolaşırken, bizdir, izleyicidir ki kır evini ve böylece ona eşlik eden hayat tarzını fetişletirir. Benzer şekilde izleyici kurgulanan döneme âşık olmaya da davet edilir, 1980'lerin başarı ve harikuladeliği değil de AIDS'i, içerden alıp satımları, homofobi ve ölümleri temsil ettiğinin hatırlatılmasından önce bu dönemin nostaljik değerinden ve özgünlükten keyif almaları istenir. Fakat bu bu tarz bütün uyarlamalarla ilgili, Dickens'ı muhtemelen hariç tutmak kaydıyla, (kendisi her ne olursa olsun etkili bir toplumsal ve siyasi eleştirmendir) birçok şey ileri sürülebilir, Austen'in feminizm yanlılığından Trollope'un nazik hicvine Eliot'ın debdebeyi açık görüşlü şekilde bozuşuna kadar seçilen yazarların hepsi ironiyle iş görmektedir.

The Rotters' Club (BBC, 2005), *White Teeth* (Channel 4, 2002), karşı-olguşal polisiye *Archangel* (BBC, 2005) ve *Wolf Hall* (BBC, 2014) tarihî dizi formatını daha bilinçli şekilde kullanır. *Wolf Hall* bilhassa Tudor döneminin pek çok versiyonuna zıt şekilde bir tür kirli, karanlık özgünlük eğilimine girmişti. Yoğunluğu, kendi tarihyazımı mesajının parçasıydı, Henry yönetiminin ve dönemin hükümetinin karmaşıklığı ve tuhaflığını aktarmaya çalışmak gibi bir amaç güdüyordu. Esas mesele, bu dizilerin kostüm draması tarz ve prodüksiyonunu – müzik, tarihsel detaylar, sürükleyici anlatılar, tarihsel momentin bireysel deneyimde kişileştirilmesi- taklit edilmesidir ve hepsi de elbette romanlardan uyarlanmışlardır.

The Line of Beauty'nin *Tipping the Velvet* ile paylaştığı cinsel açıklık ve kenara itilmiş cinsel kimliklerin keşfidir. Her iki dizi de izleyicinin tepkisiyle ve merkezî figürle kurulan özdeşimle ilerler. *Tipping the Velvet*, izleyici ve esas karakter arasında ilişki kurmak üzere dostane bir dış sestten yararlanır. *The Line of Beauty*'de Nick kır evini fetişleştirmektedir, izleyici de bunu paylaşır: bu aynı zamanda onun cinsel flanörlüğüne de dâhildir, bilhassa

her iki oğlana ve portrelere bakarak yürüdüğü parti sekansında. Masumiyetten deneyime uyanması -ki seyirci de bu deneyimde ona eşlik eder- kendi cinselliğine dair gitgide artan kavrayışıyla pek çok açıdan ilintilidir. Diziler, standart tarihsel modellerdeki cinsellikleri keşfeder. Kenara itilmiş olanları yeniden sahneye sokarlar, en başta da cinsel ilişkilerin geçmişte yaşandığını, eşcinsel de olsalar hoş karşılanmış olabileceklerini iddia eder. Dolayısıyla açıklık norm dışı cinsellikle ittifak kurar. Aynı zamanda, bu iki dizi cinselliğe dair heteronormatif teleolojiyle ters düşen ve onun parçası olmayan bir cinsellik tarihî yazar. Lezbiyenler ve gay erkekler hem tarihsel dokunun parçası olarak görülür hem de bundan bilinçli şekilde ayırırlar; bu anlatılar ana-akım cinsellik ve tarihsellikte dar açı yapar. *Tipping the Velvet* ve *The Line of Beauty* benzer şekilde, Andrea Levy'nin *Small Island*'i (BBC1, 2009) İngiliz tarihinde kenara itilmiş ve az konuşulan kimlikleri keşfeden kostüm dramaları için kaynak metinler olarak çağdaş tarihsel romanlardan yararlanmayı sürdürmüştür (2. Dünya Savaşı'ndan sonra Jamaika diasporası deneyimi).

Bu yenilikçilik ve karmaşıklık artık ana-akımın parçasıdır fakat daha az incelikli ve daha düz kimlikler sunan pek çok uyarlama da vardır. Bernard Cornwell'in romanlarından uyarlanan *Sharpe* 1993'ten bu yana 15 adet uzun bölümle yayınlamış, ITV'de gösterilmiştir. *Tipping the Velvet*'e benzer şekilde Sharpe uyarlamaları, geçmiş hakkında yahut geçmişi taklit eden fakat bugünde yazılmış romanların uyarlamaları göz önünde bulundurulduğunda, pastişin kabul edildiğini gösterir. C.S. Forester'ın romanlarından (1937-57) uyarlanan *Hornblower* 1998 2003 yılları arası yayınlandı, sekiz film uzunluğundaydı, TV filmlerine dönüştürüldü ve ITV'de gösterildi. Bu uyarlamalar, Forester'ın sevilen ve kanonik kitaplarını alıp ekrana koyarak "klasik" roman sahasını tatmin etmektedir fakat benzer şekilde özgün hikâyelerin tarihsel romanlar olduğu göz önüne alındığında işler karıştırmaktadır. Bunlara, tek seferlik uzun metrajlı bölümler olarak gösterildiklerinden ötürü, dizi denemez fakat televizyon dramasının tarihsel ve tarihî kurmacayla uğraşma biçimine dair anlayışımızı zorlaştırır. Bu dramalar BBC tarihsel dramalarının yaptığı gibi "kalite" damgası almaya çabalamaz fakat özgünlük için uğraşır ve tarihsel

çerçevelerde tükenen kurmaca anlatıları izlemekle hâlâ ilgilenen farklı türde bir izleyiciyi ayartır. Her iki drama da ABD ve Avusturalya başta olmak üzere deniz aşırı pazarlanır ve BBC'nin klasik dizilerince temsil edilen daha tutucu bir İngilizlik algısına belli mesafeden bakar. Programlar yüksek prodüksiyon değerleri açısından aynıdır ve detaya, lokasyona ve Austen uyarlamaları gibi sınıf hiyerarşisine dikkat kesilirler. İki dizide gösterilen sağlam, saygın, cesur İngilizlik modeli BBC'nin kostümlü uyarlamalarındaki nüktedan, çekingен tavırla zıtlık içindedir. İki farklı erkek sunarlar dikkatimize: biri memurdur biri de sıradan bir askerdir; bu erkekler bir şekilde kendilerini görevlerine, metanetlerine ve nüktelerine adanmıştır ve ülkelerinin temsilidir. Napolyoncu savaşlar, o zamanda beri yaşanan çoğu savaşın aksine, sıkıntılı siyasi konuları sunmaz; dolayısıyla diziler nostaliktir. Benzer şekilde, kır evi içerikli dizilere yakın bir maskülenlik ve metanet dağarcığından yararlanan kostüm dramaları, hedeflenen izleyici, özgünlük modelleri ve daha itibarlı dizilerle ilintili olarak kalite açısından bu dizilerle muazzam zıtlık arz eder.

Sean Bean'ın *Sharpe*'ndaki teklifsiz cinsellik ve maskülenlik kır evinin esas kahramanlarınıninkiyle doğrudan zıtlık içindedir. *Sharpe's Rifles*'in açılışında Sharpe bir nehirde savaşmaktadır, bu *Gurur ve Önyargı*'da Colin Firth'ün ıslak ıslak belirmesinden pek de farklı değildir fakat kanla kaplıdır; bu örnekte Firth Elizabeth Bennett belirene kadar cinselleştirilir fakat Sharpe'in buradaki çıplaklığı homo-sosyallik, görev ahlakı ve şiddet eliyle inşa edilmiştir. Gelin görün ki Firth'in ortaya çıkışı zırhsız bir açıklık momentinde olmuştur, dizinin ortaya koyduğu sosyal çıplaklık birbirlerini düzgün şekilde "gördükleri" andır. Bean ise sürekli olarak kan içinde, savaşır durumdadır; öfkeli öfkeli dolanmaktadır ve pistir. Şişmanlık; güzel kokular yayan Firth'e kıyasla kontrol edilen, "kalite"li uyarlamayla popüler, daha doğrudan bir program ile etkin şekilde zıtlaşır. Firth, en üst düzeyde bir muhafazakardır, Darcy'nin keyfine vardığı imparatorluğu kurmuş olan ve koruyan Bean de levazımcıdır: "Yalnızca nasıl kavga edileceğini bilirim ben."⁵⁸ Austen'daki toplumsal hiyerarşiler modern izleyiciye nasıl anlaşılabilir geliyorsa, Sharpe dizisi de protokolleri, sınıf farklarını ve alışıldık olmayan askerî disiplini

dolaşıma sokar. Buradaki tarihsel öznellik modeli her iki uyarlamada da benzerdir; bağımsız varlıklar yaratmaktan ziyade baş karakterler üzerinde çalışılır.

Gallik karşıtı benzer dizi *The Scarlet Pimpernel* (BBC, 1999-2000) ve *Poldark* (BBC1, 2015) ile birlikte bu programlar 1950 ve 60'larda daha popüler olan "afili kabadayı" türüne uymaktadır; bu işlerde tarihsel kahramanlık ve inceltilmemiş güdülenmeler görülür. Büyük törenler düzenlenir ve genellikle kanlı bir şekilde erkekliğin homososyal savaş alanlarında mühürlendiğini ve saygının sosyal statü kadar önemli olduğunu söylerler. BBC kostüm dramalarının katılığını baltalayarak edebi uyarlama modeline yararlı bir ara verirler. Mesela Sharpe'ın kendi otorite karşıtı tavrı, saygısızlığı ve kendi toplumsal gelişimini görmezden gelme eğilimi onu kendisini içinde bulduğu eski kafalı hiyerarşik topluma saldıran parlak ve başına buyruk bir özne olarak kurar; dolaylı şekilde yerdiği toplum Austen'in romanlarındaki toplumdur. *Sharpe*, "kaliteli" kostüm dramasının kültürel iflasını gösteren bir dizidir; her ikisi de Austen'daki kır evlerinin istikrarının bedelini göstererek aynı zamanda izleyicinin geçmişin dramatik temsiliyle bağını zorlaştırır. Bununla beraber, Sharpe aynı zamanda görev, düzen ve istikrarı vurgular ve kostüm dramalarının aksine nadiren de olsa (Sharpe'ın başı bozuk statüsüne rağmen) ihtilaf yahut güçlükler de barındırır. Burada verilecek kilit bir örnek hem *Sharpe* hem de *Hornblower*'ın toplumsal cinsiyet politikaları olacaktır: Kadınlar en kötü ihtimalle sorun sebebi en iyi ihtimalle önemsizdir, nadiren düşünülür veya temsil edilirler. Sharpe ordunun meritokrasiyle yöneltildiğini fakat disiplinden geçerek yükseldiğini ortaya koyar, benzer şekilde *Hornblower*'daki deniz toplumu da hiyerarşi ve düzen üzerine kuruludur. Dolayısıyla programlar doğrudan klasik uyarlamaların kültürel muhafazakarlığını baltalarken, nüanslara veya tür ve temsilin görünürde daha ana-akım dizilerin yapabildiğinden fazla postnostaljik tür sorgulamalarına fırsat vermezler.

Tarihî uyarlamalar her türe uygundur ve bu melezleştirmede ITV genellikle BBC'den daha esnek davranmıştır. Şovları romanstan (1989'dan itibaren 18 aşırı popüler Catherine Cookson uyarlaması) dedektif programlarına (Agatha Christie's Poirot,

ITV, 1989-2014, Cadfael, ITV 1994-8) maceradan (Beowulf, ITV, 2016) sosyal komediye (Jeeves and Wooster, ITV, 1990-3) kadar uzanır. Buradaki esas mesele, yine, bu şovların romanları temel aldığı, çok tanındık ve fazlasıyla kültürel geçerliğe sahip, yerleşik karakter kullanan romanlardır. Aynı zamanda bir İngilizlik türünün reklamını yapan gösterişli ve “kaliteli” yapımlardır.

Bu şovlar, tarih draması tartışmaları içerisinde çok az ele alınmış bir izleyici payını temsil eder; mevzu bahis izleyici de ana-akım uyarlamaların seyircilerinden demografik olarak farklıdır. Uyarlama ve kostüm draması yalnızca kır evleri ve muhafazakar değerlerin olayı değildir. Kostüm dramasının standart eleştirisi temelindeki muhafazakarlığa dayalıdır ve bu da genel olarak BBC’nin “prestij” yapımlarıyla ilişkilidir. Açık olan şudur ki tarihî dramalar, uyarlamalar ve “klasik” dizilerin bu dehşetengiz kalitedeki televizyonun illa ki bir parçası olması gerekmez; esasında BBC yapımlarının görünürde hoşuna giden kültürel heterodoksi dramanın “tarih”le kesişimiyle ilgili çarpık bir hikâye anlatır. Dramatik tahayyülde tarihselin yaygınlığını ve türü eğip bükmek, seyirci çekmek, itibar tesis etmek ve pazar açmak üzere kullanılabilme ihtimalini gözden kaçırmayacak kadar dikkatli olmamız gerekmektedir.

Orijinal Kostüm Draması

1960’ların sonunda çekilen polis dizisi *Heartbeat* 1990’ların ortalarında zirveye çıktı. Televizyonda sabun köpüğü tarzında olmayan en büyük dramaydı ve 10 ila 15 milyon arası seyirciyi düzenli olarak ekran başına oturtuyordu.⁵⁹ Filme çekildiği bölge olan Yorkshire şimdilerde turistlere “Heartbeat ülkesi” olarak pazarlandığından ötürü geniş çaplı bir kültürel etki yarattığını söyleyebiliriz.⁶⁰ Ayrıca dizinin bir yan ürünü olan hastane draması *The Royal*’i de doğurmuştur; bu dizi iddiasız bir tarihsel dönem setinin popülist dramatik türlerle (hastane ve polis dramaları) harmanlanmasının epeyce verimli sonuçlar doğurduğunu göstermiştir. Şimdiye kadar ele alınan uyarlamaların aksine, *Heartbeat* kendi doğallığı içinde alımlanacak şekilde değil de piyasaya uyacak şekilde tasarlanmış ve ITV’nin yaptığı deregü-

lasyona karşılık olarak kurgulanmıştır.⁶¹ Geçmişe dair nostaljik bir algı sunan programların türevidir; bunu da geçmişin bugünden daha barışçı, daha dolaysız ve keyifli olduğunu ileri sürerek yapar: Higson'ın nostalji filmleri tanımının parçası gibidir: "istikrardan istikrarsızlığa hayali bir tarihsel izlek planıyla bir kaybın anlatısını" kurar.⁶² Heartbeat'in komite tarafından tasarımı kısmen seyircinin türsel açıdan alıştığı ve tarihsel olarak iddiasız bulunduğu tarih programlarına duyduğu arzuyu gösterir. Hâliyle, bu örnekte nostalji, rahatlatmak (her bir zamanlar ne iyiydi) ve dikkati saptırmak üzere işe koşulur. Hearbeat ve Sharpe gibi programlar nostalji ve burjuvalık arasındaki bağlantının eksik olduğunu ortaya koyar; bu programlar geçmişin popüler tahayyülü etkileme biçimlerine dair kavrayışı da zora sokar.

Heartbeat örneği kostüm dramasının uyarlanamadığını ortaya koymuştur. Şovlarda tarihsel dönemlere "dayalı", bilinen isimler (The Borgias, Showtime, 2011-13), mahaller (Indian Summers, Channel 4, 2015), kurumlar (Mr. Selfridge, ITV, 2013-) veya türlerin (Penny Dreadful, Sky, 2014-) belirmesi bizi bu tartışma dahilinde enteresan bir noktaya getirir. Uyarlamanın, orijinal malzeme üzerinden bir tür "özgünlük" talebi vardır. Bu orijinal şovlar, aralarında *The Tudors* önde gelmektedir (Showtime, 2007-10), eğlenceden ziyade doğruluğa yaptıkları vurgudan ötürü epey bir eleştirilmiştir. Bir yandan, benzer üretim değerleri, rolcü tavırları ve edebi nitelikleriyle yarı uyarlama denebilecek *The Paradise* (esasinda Emile Zola'nın kitabındandır fakat sonradan diziye çevrilmiştir, BBC1, 2012, 13), *The Musketeers* (yarı uyarlama BBC1, 2014) ve *Endevaour* (Inspector Morse'a tanıtıcıdır, ITV, 2012-14) örnekleri de elimizdedir. Bu dizilerde uyarlama havası vardır, benzer şekillerde işlerler ve yaklaşımları da bu türe özgüdür. Fakat TV şirketleri orijinal kostüm dramalarına gitgide daha fazla ilgi duymaya başlamıştır. Bunun nedeni de temelde ITV'nin *Downton Abbey* (2010-) (50) yapımın fenomenal başarısıdır.⁶³ Dünya çapında çok fazla satmış olan *Downtown Abbey* orijinal kostüm draması üretimi açısından oyunu ciddi ölçüde değiştirmiştir. Fazlasıyla kârlıdır ve küresel ölçekte yeni pazarlar açabilecek kadar da iddialıdır. Benzer şekilde Mad Men (AMC, 2007-15) bu gibi orijinal şovların önem, kalite ve uluslararası pazarlama çitasını yükseltmiştir.⁶⁴

Bu diziler, kilit önemdeki tarihsel türlere yeni bir ikonoklast ve revizyonist yaklaşım gösterirler. Kaliteli tarihsel drama yaratmanın yalnızca özgünlük meselesi olmadığını -her ne kadar geçmişteki temsillerden uzaklaşmak üzere her ikisi de belirli türde pürüzlü gerçekliği vurguluyorsa da- aynı zamanda türe dair bir beklentinin üstesinden gelmek olduğunu da gösterirler. Göstermelik drama *The Sopranos*'un arkasındaki (1999-2007) HBO kanalı labirentvari, karmaşık, epik ve ahlaken belirsiz diziler yapmakla ün salmış ve izleyici kazanmıştır. Bu da orijinal tarih dramaları için standart halini almıştır. *Rome* (2005-7, BBC ile ortak HBO yapımı) epeyce pahalıydı (100 milyon dolar bütçe) ve MÖ 49-31 yıllarının prestij anlatısıydı. Dünya çapında pazarlandı. Dizinin danışmanı ve yardımcı yapımcısı olan Jonathan Stamp en önemli şeyin "Kutsal Roma klişelerinden, bütün o beyaz sütun ve ihramlardan kurtulmak" olduğunu ileri sürmüştü.⁶⁵ Şöyle soruyordu: "Çok mitik, pek çok icat ve yeniden icat katmanında boğulmuş bir dünyayı nasıl alır ve canlı kılar-sınız?"⁶⁶ Kir pas, seks ve şiddete odaklanan şov, televizyon tarihinin hayvani ve "gerçek" şeyleri aktarmakla ilgili olduğunu ve bu esnada standart temsillerden kaçındığını ortaya koyuyordu.

Bundan da çetrefili var: *Deadwood* (HBO, 2004-6) Western dediğimiz türü güncelledi. 1876'da başına devlet kuşu konan Montana'da geçen *Deadwood*, Batı'nın öncülüğünü dramatize eder. Adı var kendisi yok denilebilecek bu kasabada "yasa yoktur" ve bunun sonucunda Batı yasadışı, suç dolu, müstehcen ve ahlaken çökmüş bir yer olarak sunulur. Karakterler küfreden, uyuşturucu kullanır, kafalarına göre ırkçı ve bedbahttırlar; bu da tarihsel farkın altını çizmek ve diziye özgün bir hava vermek için yapılmıştır.⁶⁷ Olaylar genellikle kasabadaki handa gerçekleşir; karakterler kasvetli, karmaşık ve tehlikelidir. Mizansen puslu ve kirlidir, özgünlüğü ve çağdaş olmama halini vurgulamaktadır. *Rome* dizisinde olduğu gibi buradaki çamur ve pislikler de temiz, sterilize ve pek o kadar özgün olmayan modern dünyadan farklılığın göstergesidir. Şov, bu tarih sahnesini göze sokan şiddet, küfür, ölüm, cinselliğin aleniyeti gibi unsurların hem şovun spontanlığını (bunlar şu an oluyor) hem de tarihsel farklılığı (izleyici bu şeylerin böyle kirli bir hamlıkla malul olmadığını düşünmek istiyor) yansıttığını

ortaya koyarken teleoloji algısının da altını çizmektedir.⁶⁸ Şovdaki fiziksel ve kavramsal (süklüm püklüm ahlak içinde) şiddet Roma dizisindekiyle uyumludur ve açık saçık, atalarımızın akılsızlıklarını üstlenen revizyonist bir tarih anlatısı sunmanın yolunu gösterir.

Dizinin yaratıcısı David Milch, Western filmlerinin bir tür olarak anlaşılmasına zıt düşen bir şov yapma isteği olduğunu iddia etti, bu şov “bir Amerikalıya Amerikalının ne olduğuna dair temiz bir kahramanlık fikri verecekti [...] mikroplarından arınmış ve saf bir Amerika”nın peşindeydi.⁶⁹ Şöyle devam ediyordu: “Bana çok açık görünüyor ki araştırmalarımnda karşılaştığım Batı [...]nın Western’le işi kalmamıştır.” Milch’in *Deadwood* ile ilgili kendi çalışmasına dair anlatısı kültürel bir temanın nasıl tarihsel olarak yerleşik hâle gelebileceğini gösterir ve kendi dizisini daha “özgün” olarak konumlandığına açıkça işaret eder çünkü bu dizi pastiş ve karikatür değildi; gerçek Batı’ya yakınlaşmıştı.⁷⁰ Şov, Rome gibi, geçmişin arındırılmış ve temizlenmiş *kültürel* versiyonlarına saldırdığı sürece put kırıcıdır; makbul tarih anlatısı türlerini baltamakta ve bunlara meydan okumaktadır.

Milch’in revizyonizmini daha put kırıcı bir tavırla tekrar eden *The Tudors*’un yapımcısı Michael Hirst, “tarih değil eğlencelik [...]” yaptıklarını “ve insanların da bunu izlemek istediğini” iddia etmiştir.⁷¹ “Özgünlüğe” yapılan bu meydan okuma zaman zaman daha “gerçek” olan sanatçılarla çerçevelenmiştir, tıpkı *City of Vice*’ın (Channel 4, 2008) yapımcılarının şu laflarında görüldüğü üzere: “Genellikle tanıdık ve çok sevilen romanların nazik uyarlamaları olan diğer pek çok TV dönem dramasındaki nezaket ve edeple alakası olmayan bir tarihsel ürün yaratmak istedik.”⁷² Bu şovlardaki “o dönem” genellikle idealize edilmez fakat nostaljik olarak çağrılmaktan ziyade kaçılacak bir dehşet mekanıdır. Dizinin yapımcısı Rob Pursey izleyicinin yerleşik görüşlerine meydan okumak için duyduğu arzuyu şöyle ifade etmiştir: “Eminim izleyiciler George dönemlerindeki atalarımızın davranışları karşısında şok olacaklardır fakat Londra sokaklarındaki kötülük hiçbir şekilde yeni değildir.”⁷³ Bu türde programlar geçmişin mutlaka güzel olduğu görüşünden uzaktır ve standart uyarlamalardaki nostaljiye meydan okur; tarihsel bir dönemi karanlık, tehlikeli ve nahoş (ve kontrol ihtiyacında) gösterir.

Hirst'ten gelen yorumlar bu şovları "eğlencelik" yapan anah-tarı da gösterir. *The Tudors* ilham kaynağı olarak geçmişten yararlanır ve olayları sansasyonalist bir gözle okumayı dayatır; seks, güç ve şiddeti vurgular. Bu da izlenimci bir geçmiş versiyonudur; kesin değildir fakat elbette sorgulayıcı ve hürmetsizdir. Bu noktada, *Spartacus* (Starz, 2010-14) ve *Vikinger* (History Channel, 2013-) şiddetli ve sömürücü metinlerle birleşir. Bu gitgide artan tarihsel bağımsızlık yaklaşımının neticesinin fenomenal açıdan başarı elde etmiş *Game of Thrones* (HBO, 2011-) olduğu düşünülebilir. Shakespeare'ın tarih oyunlarına yaslanan George R.R. Martin romanlarından uyarlanan *Taht Oyunları* Westeros adlı fantastik bir yerde geçer. Fakat, setin kirli, nemrut, mantıksız ortaçağcı bir söylemin parçası olduğu açıkça görülebilir. Ortaçağ ve erken modern dönemin temsili temalarını büyülü unsurlarla birleştiren fantastik bir tarih anlatısıdır. Aynı zamanda suç teşkil eden, şiddetli ve yoğun dozda cinsellik içeren bir iştir. Taht Oyunları, Narnia Günlükleri (2008-10) ve Yüzüklerin Efendisi (2001-3) ve Hobbit (2012-14) fimlerinde görülen çağdaş fantastik ortaçağcılığının parçasıdır.⁷⁴ Bu metinler "tarihsel" değildir fakat geçmişin tahayyül edilme şeklinde temelden etkili olan bir tarihsel eğlence söylemi sunarlar. Aynı zamanda gitgide daha fazla tarihsel özgünlüğün gereksiz görüldüğü hatta arzu edilmediği küreselleşmiş bir TV kültürünün parçası olmaya başlamışlardır. Tarihsellikleri, görünürdeki kozmopolitliğin, hâlâ Batı hegemonyasını, rasyonel emir sistemlerini arayan ama hususi olmayan ulusal bir niteliğin parçasıdır.

Komedi Tarihi

Bu bölümü sonlandırırken, epik mevzuları bir kenara bırakacak ve komedi, hafif drama ve fantastik dizi gibi programların ayrıksı alternatif modeller ve geçmişle ilgili yeni düşünme yolları sunabileceğinden bahsedeceğiz. Komedi ve hafifmeşrep dramalarda arka plan ve set ortamı olarak tarih etkiliyse de, bu diziler küçük televizyon programlarıdır. Hafif komedi ve popülist dramaların tarihsel olayların temsilleriyle irtibatlı, tarihsel tahayyüle katkı sağlayan unsurlar olarak ele alınması gerekmektedir. Bu

programlar, tarihin gülmek için de kullanılabileceğini, benlik tanımını üzerine düşünmek için ciddi ciddi yararlanılabileceğini ve televizyondaki tarih türleri dokusunun parçası olabileceğini gösterir. Bu şovlarda yerleşik fikirler, karikatürler ve tarih dönemine dair görsel tahayyül oluşturma ve sürdürme kabiliyeti vardır. Bu kısımda ele alınan dizilerin tamamının dünya genelinde televizyonda gösterimleri bittikten sonra tekrarları yayınlanmıştır. Tıpkı özgün dramalar gibi tarihsel komedi ve hafif dramalar uyarlamak yahut ciddi belgesel-dramalardan daha etkilidir; daha geniş bir kitleye ulaşırlar, çok daha geniş bir nüfustan izleyici çeker ve o kadar özgün olmasa da bittikten sonra gösterilmeye devam ederler. Bu şovlar popülerdir, kısa süreli kostüm dramalarından çok daha büyük kültürel sermaye biriktirirler ve çok daha fazla seyircileri olur. Canlı tiyatro oyunları, birincinin yanında satılan ikinci türde kitaplar hatta müzik videoları (birincinin yanındaki tekli ve film müzikleri) gibi başka mecralara da girerler.

Şurası çok önemlidir: Hafif meşrep drama ve komedi, kostüm dramasının tarihin nispeten görülmemiş kısımlarını sorgulamaya açma fırsatı verir. Bunda, *Tipping the Velvet*'e benzer bir tarihyografik saik vardır: "ana-akım" tarih ve tarihsel ürünün şimdiye kadar görmezden geldiği hikâyeleri gün yüzüne çıkarma arzusu. Bilhassa, bu durum kadınların tarihine vurgu yapmayayola açmıştır. Kadınların tarihine bu şekilde odaklanmak komediye (sufrajetler hareketiyle ilgili *Up the Women!* BBC4, 2013-15) veya yenilikçi suç şovlarına (*The Bletchley Circle*, ITV, 2012-14) sebep olur. İkincisi kadınların tarihe yaptığı gizli katkıları edebileştirmiştir; bunu yaparken de savaş zamanı kendi casusluklarıyla ilgili konuşmamak üzere Resmî Sırlar Kanunu ile bağlı olan bir dizi karakter sunarak yapmıştır. "Gizli" becerileri, suçları çözmelerine yardım eder fakat kendi kabiliyetleriyle ilgili konuşamaz veya esasında herhangi bir tutuklamaya (kadın oldukları için) girişemezler. Şu durumda dizi çağdaş toplumsal hareketsizliği, kadınların kenara itilmesiyle ilgili tarihyografik içgörüyle birlikte ortaya koyar. Geniş çapta başarıya ulaşmış olan *Call the Midwife* (BBC, 2012-) benzer şekilde 1950 ve 60'larda Doğu Kıyı'da çalışan kadınları gösterir. Hissî ve basit olmakla eleştirildiği halde *Call the Midwife* kadınların deneyimlerine odaklanmayı bırakmamıştır. Ev içini merkeze alır; top-

lumsal tarihten bahseder ve televizyon dramalarının büyük olaylarla ilgilenmek zorunda olmadığını ortaya koyar.

Komedi, tarihin ele alınıp tartışılması için belki de çok daha karmaşık bir mecradır. "Allo Allo!" (BBC, 1982-92 ve 2007, aynı zamanda uluslararası düzeyde teatral bir gösterim) savaş dönemi Fransa'sında kurulmuştu ve temsil edilen her bir tarafın (Fransızlar, İtalyanlar, Alman ve İngilizler) mensupları kendi ulusallıklarına işaret etmek için komik bir halde yüksek sesle farklı aksanlar konuşmaktaydı. Aynı zamanda karikatürleştirilmiş kıyafetler (bunun büyük kısmı üniformalarla ilişkili olsa da) giiyorlardı. Şovun, tarih komedilerinin başlangıcını bir açıdan teşkil etmekle birlikte geçmişin ciddi yahut dümdüz temsillerine uzanan kökleri vardı. Sınıf ve İngilizliği incelemek üzere belirli stereotipleri kullanan BBC tarih sitcomları *Dad's Army* (1968-77) ve *It Ain't Half Hot Mum*'ı (1974-81) takip etmiştir. Açıktır ki dizideki "tarih" dizinin gayesinin az bir kısmıdır fakat yine de kendi izleyicisi ve baş kahramanlarına varsayılan tarihsel ve ulusal davranış modellerini benimsetmek için savaşı görsel olarak temsil temsili etme noktasında etkilidir.

"Allo" Allo!'nın Fransızcalaştırılmış İngilizcesi, savaş filmlerine atıfta bulunması ve gülünç cümleleri Frederic Jameson'un post-nostaljisini tartışmalı biçimde ortaya koyar; burada otorite ve olgu olarak tarih ve miras zayıflatılmakta, yalnızca kılıf olarak sunulmaktadır. Bu bilhassa Gestapo karakter Herr Flick için geçerlidir; kendisinin Aryan sekreteri ve deri tutkusu da insanlar gülsün diye oyuna sokulur. O, efemine, cinselliğini bastıran bir aptala dönüştürülmüş Nazi ideologudur. Canavarın altının bu şekilde oyulması dizinin direniş temasının bir parçasıdır, muhtemelen savaşın dehşetinin kirli çamaşırlarını ortaya döken bir durumdur fakat bunu geniş çaplı bir komediye dönüştürmek buradaki göstergelerin değerini düşürür ve savaş dönemindeki Nazizm travması şakşakçılıkla örtülür. Gestapo subayları içeren, Himmler'i hatırlatan şakalar ve yanan köylerle ilgili kahkahalar-hepsine de kaba-boğuk bir gülüş eşlik eder- 2. Dünya Savaşı'nın şiddetini bir dizi klişe ve temaya, "gerçeklik" veya netice tarafından bozulmamış eylemlere dönüştürür. Tarih; şovun *Secret Army*'den açıkça yararlandığı ve alay ettiği gerçeğinin gözler

önüne serdiği üzere, bir parodiye, pastişe dönüşür ve gerçek bir referans noktası olmaksızın kendisiyle ilgili bir şaka hâline gelir.

Berbat kostümler ve aksanlar en başta şaka icabıdır fakat sonrasında İngilizlerin, Fransız polis kılığındaki gizli ajanın girdiği noktaya kadar hâkimiyetini sürdürür; bu noktada adamın berbat ve diejetik açıdan “yanlış” aksanı onu ele verir (bu da izleyicinin kahkaha atmasına sebep olur). “Günaydın” burada popüler bir laftır; karakterler sürekli olarak kendilerinin Fransız olmayışını (komik biçimde abartılı İngilizlikleriyle) saklamaya çalışır; durumun gülünçlüğü programın tarihselliğini baltalar. Karakterler açıkça Fransızlığı “icra ederler” fakat bir yandan da açık bir şekilde Fransız değillerdir (bu dili konuşmazlar, sadece yakın bir versiyonunu klişelerle konuşurlar) Judith Butler’ın “drag” teorisinin komik bir yorumunda olduğu gibi: “İcracının anatomisi zaten icracının toplumsal cinsiyetinden ayrıysa ve bu ikisi de icranın toplumsal cinsiyetinden ayrıysa, şu durumda yalnızca biyolojik cinsiyet ve performs arasında değil aynı zamanda biyolojik ve toplumsal cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve performans arasında bir uyumsuzluk yaratır.”⁷⁵ “Allo” Allo ulusun performans olduğu ve “tarih” kimliğinin de benzer şekilde kostüm, jest ve katı ideolojik biçimlerde tanımlanmış bir alanda eylemeye dayalı olduğunu gösterir. Geçmiş, esas kahramanların Fransız aksanları kadar özgünlükten uzaktır; temel deyiş ve senaryoların durmaksızın tekrarı izleyicinin kolaylıkla konumlandırılabilir ve anlaşılabilir tarih figürlerine yönelik arzusunu gösterir; bu durum aynı zamanda temelde yatan yanlışlığı göstermek suretiyle bu figürleri de baltalar. Geçmişle program aracılığıyla bağ kurmak İngiliz karakterlerin Fransızca konuşma çabası kadar çarpıktır.

Bu eğilim, belirli türde bir “özgünlüğün” peşinden giderken tarihselliğe de mutlulukla saldıran *Blackladder*’da (BBC, 1983-9) daha da güçlendirilmiştir. Bir karakter olarak Blackadder tarihin dört farklı döneminde bulunur (Orta Çağlar, Elizabeth, George Dönemleri, 1. Dünya Savaşı) ve her dizi onun kendisi için daha iyi bir hayata sahip olma noktasında el altından sinsice yürüttüğü çabalardan oluşur. Bu programlardaki “tarih” taşlaması, izleyicinin anlaşılabilir temaların (kostüm müzik set tasarımı) kullanımıyla ifadeye kavuşan bir “özgünlük” türüne saygı du-

yarken aynı anda hicvedilen tarihî kabul etmesinin beklendiği gerçeğidir. Dizi, geniş komedinin arka planı olarak tarihî icra etmek üzere kötü kostümler giymek suretiyle geçmişî karnından konuşturur.⁷⁶ Fakat *Blackadder*'daki esprilerin çoğu ya o gerçeğe yahut da daha izlenimci bir şekilde o döneme ait belirli bir tarih bilgisine dayalıdır; "tarih esprilerinin" tarihsel alan imgesi olarak yorumlanan yerde meydana gelen nüktelerden daha fazlası olabileceği hatta bir açıdan olduğu düşüncesini harekete geçirir. *Blackadder*'un tarihî bu şekilde göstermesi *Allo Allo*'dan çok daha incelikli bir yaklaşıma sahip olduğunu gösterir; tabii bu geçmiş kadın kıyafetleri ve güldürüler için basitçe bir arka plan olmaktan ziyade karakter ve anlatıyla iç içe geçtiği sürecedir böyledir. Esasında, *Blackadder* tarihselliğin içine sokulmuştur ve geniş karikatürleri yayarak kamusal tarih anlayışını etkileme gücüyle eleştirilerin odağı olmuştur.⁷⁷ Mesela okullarda eğitime yardımcı diye kullanılmaktadır ve geçmişin algılanma biçimi üzerindeki etkisi de çok büyüktür.⁷⁸

Zaman Yolculuğu ve Geçmişî Hayal Etmek

Geçmişî böyle postnostaljik biçimde sunmanın aksine, bir diğer ana-akım program biçimi de geçmiş ve bugün arasında tarihsel farklılığın altını çizen dramalardır. *Goodnight Sweetheart* (BBC, 1993-9), *Life on Mars* (BBC, 2006-7; ABC, 2008-9) ve onun devamcısı *Ashes to Ashes* (BBC, 2008-10) kendilerini zamanın dışında bulup şaşıran karakterleri merkeze alan popüler programlardır. O dönem ve bugün arasındaki ilişkiyle de oynarlar. Bu zaman değişiklikleri televizyon dramasında önemli bir motiftir; *Whitechapel* (ITV, 2009-13) gibi suç şovlarında bunu görürüz. Bu şovlarda çağdaş suçlar tarihteki cinayetleri tekrar ediyormuş gibi görünür. *Cold Case* dizisinde mesela (CBS, 2003-10) özel bir polis birimi çözümlenemeyen vakaları soruşturur.

Kişinin tarihle nasıl bağ kurduğunu dramatize etmek açısından, bu şovların her ikisi de bir akış sunar: Biz ve geçmiş arasındaki bariyer gerek hayali gerek fiziksel olarak bizim düşündüğümüzden daha nüfuz edilebilirdir. Kahramanın "bir zamanlar ters giden şeyleri yoluna koymak" veya zaman çizelgesini daha iyi

bir şeyler için değiştirmek üzere geçmişe paraşütle atladığı *Quantum Leap* (NBC, 1989-93) bu anlamda iyi bir kıyas malzemesi olacaktır. Benzer şekilde çocuk dizisi *Time Warp Trio* (NBC, 2005-6) çocuklardan oluşan ekibi bir dönemle ilgili öğrenmek ve tarihin gerçekleştiğini teyit etmek üzere gönderir. Bu alanda büyük önem arz eden filmlerden biri olan *Geleceğe Dönüş* üçlemesi (Robert Zemeckis, 1985-90) kahramanın kilit önemdeki olayların hâlâ gerçekleştiğini ve her şeyin mutlu sonla biteceğini teyit etmek üzere zamanda ileri ve geri gitmesiyle ilerleyen bir üçlemedir. Açıktır ki bütün bu programların *Doctor Who*'ya (BBC, 1963-) büyük borcu vardır, bu dizi zamanda yolculukla ilgili ahlaki buyruklar dayatır fakat genellikle zamanlar *arası* hareketi belirli dönemlere gidiş olarak ele alır; benzer şekilde dizi belirli bir momentin özgüllüğüyle bu momentin herhangi bir şeyle olan ilişkisinden daha ilgilidir; *Doctor Who*'daki geçmiş yalnızca belirli bölümlerin anlatısının henüz gerçekleşmemiş olaylarla ayrılmaz şekilde bağlı olmaktan ziyade yansıtıldığı bir arka plandır. *Goodnight Sweetheart* ve *Life on Mars*'taki ahlaki karmaşalar da zamanda yolculuğu kavramsallaştırmanın nispeten basit yollarının çok düz olduğunu teyit eder. O zaman ve şimdi arasındaki dinamiğe duydukları ilgi tarihsel farkı dramatize etmekte ve bunu türe dair bir eğlencelik olarak yorumlamaktadır. Ayrıca bu dizilerin unsurlarından biri de “bugünü” bozmakla ilgilidir; her iki merkezî karakter de “bugün”kü hayatlarıyla ilgili nispeten ikircikli duygulara sahiptir.

Goodnight Sweetheart'ta esas kahraman Gary Sparrow kendi modern hayatı ve 1940'ların savaş zamanı Londrası arasında hareket edebileceğini keşfeder. (Aynı anda akan) iki farklı hayatı geliştirir ve modern dünyanın tarihsel kaynaklarıyla arşivlerinden (hesap kitapları, kağıtlar) geçmişte yaşamasına yardımcı olacak şekilde destek alır. Sparrow, geçmişten gelen nesneleri modern dünyada antika olarak satar; başta bilmeden 1940'lara girince ziyaret ettiği ilk mekanın tarihsel miras temasına sahip bir pub olduğuna kanaat getirir. Dizi, böylelikle, bu geçmişin şimdiye hem maddi anlamda hem de kültürel olarak (temaları olan sahip boş vakit değerlendirme sahası) nüfuz edişini gösterirken çağdaş insanların da tarihten büyülenmesini hicveder. Programın etik anlayışı şüphelidir ve bu da şova nüans katmak

üzere işe koşulur: Gary'nin her iki zamanda ilişkileri vardır ve her iki partneriyle de evlenir; tahminleri sayesinde para kazanır; kendi işi de Beatles şarkılarını satmaktır.⁷⁹ Bu etik meseleler yalnızca o zaman ve şimdi arasındaki gerilimle ortaya konur ve her iki boyutta da yaşayan esas karakterlerin yapıp ettiklerinin doğrudan neticesi olarak açığa serilir. Tarihsel bir dönemle somut, fiziksel bir empati kurmak, o dönemlerde yaşamak, Goodnight Sweetheart'da kötü davranışlara yol açar.

Life on Mars, DCI dönemi Sam Tyler'ın kendini bulduğu (araba çarptıktan sonra kendini 1973'te bulur fakat bu muhtemelen bir yanılsamadır) ters yüz edilmiş bir Heartbeat gibidir; karakter nostaljik olarak hatırlamaktan ziyade bu gün ile feci şekilde zıtlaşan bir zamana uyanır. Tyler'ın geçmişe girişi en başta görseldir; cüzdanına, kıyafetlerine, etrafındaki arabalara bakar, görsel olduğu kadar davranışsal bir giriş yapmıştır. Tavırlar, deyişler, hayat tarzını anlamaz ve anlamaması tarihselliği edimsel göstergeler bütünü olarak resmeder. Göstergeler; modernite ve çağdaşlık dizinleri ya cep telefonu veya jip gibi araçlar yahut davranış kurallarıdır (cinsiyetçi, ırkçı, homofobik davranmamak). Modern zamanda çalıştığı polis biriminde çalışmaktadır fakat atmosferden ve prosedürlerden zerre-i miskal hoşlanmaz; ortada gelişine ırkçılık, homofobi, cinsiyetçilikten tut da canavar patron DCI Gene Hunt tarafından şüphelilere uygulanan şiddete kadar her tür fenalık kol gezmektedir. Bu uyumsuzluk, dizinin başlığıyla aşık kılınan efektler açısından önemlidir: Zira, *Life on Mars* Tyler'ın 1970'lerin başında yaşarken hissettiği ikircikli duygulara işaret eder fakat aynı zamanda 1971'de David Bowie'nin yazdığı bir şarkının adıdır. Bir ruh hali ve tarihten bir parçadır.

1970'ler şimdiden çok farklı, neredeyse anlaşılmaz görülmektedir. Fakat, art arda sigara içmek ve alevlerle ilintili bir nostaljik ürperti vardır. Nostaljik bir tanınma isteği vardır ve bu şov hiçbir şekilde zararsız, bağlantısız bir geçmişle ilgili rahat bir "retro" şov değildir. Program, aynı zamanda, neyin kazanıldığı kadar kaybedildiği üzerine de düşündürmek üzere dramatik ironiden yararlanır: Bilhassa modern dünyada toplumun yokluğu düşünüldüğünde (Üçüncü Bölüm'de ekip başarısız bir fabrikadaki sendikayı araştırır ve Tyler da kendi yaşadığı dairelerden ötürü

binayı tanır; 5. Bölüm’de holigan şiddetinin futbol kalabalıklarını parçaladığı öngörülür).⁸⁰ *Life on Mars* genelde Tyler’ın yöntemleri daha etkili olduğunu gösterir. Elbette daha az insana vursa daha iyi sonuçlar alacaktır. Garry Sparrow ile de bir tür tarihsel ukalalıkta ortaklaşır. Geç kavrama ve pozitivist düşünmenin birleşimi olan bu durum her ikisini de sürekli olarak geçmişte kalmaya zorlayan kişisel ilişkilerce baltalanır. Bugünün, bu anın kendisinin nasıl ikame edileceğine dair herhangi bir kavrayış olmaksızın, olunabilecek en iyi yer olduğu varsayımını ikiye bölünmüş bir tarihsel ahlak zemini tasvir eder.

Baskı grupları programın cinsiyetçi, homofobik ve ırkçı aşağılamaları da kapsayan “özgün” 70’ler üslubunun BBC dizileri açısından uygun olmadığından şikayetçiydi. Bu şikayet ardından sürü sepet benzer eleştirinin gelmesine yol açabilirdi.⁸¹ Bu, söz-gericilik gibi durumların prime time’da gösterilmeye uygun olmadığına düşünülmesine işaret eder. Geçmişteki hayatın daha şiddetli, pürüzlü ve yeniden inşa edilemeyecek bir şey olduğunu ortaya koyduğu sürece *Life on Mars*, *Rome* ve *Deadwood* ile ilkel bir nitelik paylaşır. Bu şovlardaki nostaljik saikler yalnızca geçmiş yılların basit varoluşunu bilme değil aynı zamanda geçmişten yeniden hayal etme ve daha karmaşık şekilde inceleme arzusunun da barındırır. *Life on Mars*, bir tür programdır fakat dinamikleri biraz daha farklıdır: Anlam arayışını, hakikate ve çeşitli kavrayışlara nihai erişimi dramatize eder. Geçmişteki hayat güdülleri bile kaostan düzene hareket etmiştir. *Life on Mars* 1970’leri ahlak-ken atılmış yorumlar; bu yıllar motif araştırmaları ve dümdüz hakikatin keşfi için elverişlidir. Aynı zamanda dizideki “geçmiş” muhtemelen gerçek değildir, komayla gelen bir rüyadır, dolayısıyla geçmişin 1969’da doğan bir adamın zihnindeki temsili de televizyondaki polis şovlarına (The Sweeney gibi) ve müzikal filmlerin müziklerine dayalı olacaktır. Kısacası, bu kurgulanan hikâyenin konusu 1970’lerdeki hayatın karikatürüdür. Karikatürü tamamlayan duvar kağıtları ve kıvılcımlardır.

Life on Mars’ın devamı olan *Ashes to Ashes* (BBC, 2008-10), bu şovun geçmişteki sahnelerini alır ve karmaşık hâle getirir. DCI Alex Drake vurulur, kurşunun etkisi bir şekilde onu 1981 Londra’sına gönderir. Gene Hunt, Doğu Yakasını temizlemek üzere

tesadüfen buraya taşınmıştır. Geçmiş hâla vahşi bir homofobi ve cinsiyetçilikle maluldür fakat yine de Hunt'ın gerçek bir erkek olması, kaba ve doğrudan tavrı fetişleştirilir. Glenister'in Hunt olarak performansı onu izleyicinin suçlu zevki kılar, agresif PC dışı tavırları Drake'in ukalalığıyla çatışmaktadır. Erkeklerin erkek olduğu ve diledikleri kadar kaba konuşabildikleri daha basit bir döneme açıkça nostalji duyulmaktadır. Tyler'in etkinliğinin zıddına, Drake nevrotiktir ve psikoloji jargonuyla konuşur, içgüdüleri de genellikle yanlış çıkar. Dizi, kendi üzerine düşünür ve kendine sık sık atıf yapar. Drake, Sam Tyler vakasında uzmandır; bölüm notlarını yüksek sesle okuyan kıızıyla açılır. Kız, *Life on Mars*'ın bölüm başlangıçlarında duyulan kelimeleri okumaktadır. Kızının tepkisi, ilk iki dizinin dikkatlice işlenmiş inandırıcılığını tehdit etmektedir fakat izleyiciden kısa süre içinde, Drake 1981 senesinde Thames nehrinde bir botun içinde gözünü açtığında, bir başka zaman yolculuğu yapması istenir.⁸² Tyler'ın aksine, Drake derhal bir sanrı yaşadığını, olanların vurulma travmasına verdiği ruhsal bir tepki olduğunu varsayar. Tyler'ın raporlarını görünce durumu derhal anlar ve bunun kendisinin geçmiş fantezisi olduğunu düşünür. Zaman zaman uydurduğunu düşündüğü olaylar için özür diler: "Bütün bunlar nereden çıkıyor hiç bilmiyorum."⁸³ Benzer şekilde, bu onun fantezisi olduğundan, kontrol edebileceğini varsayar. Hunt'a "Seni yeniden hayal edeceğim" der.⁸⁴ Bu öz-bilinç, diziyi kavramsal olarak epey kırılğan kılar fakat aynı zamanda historiyyografik bir imkânla da canlı tutar. Drake'in geçmişteki tecrübesi (öyle varsayar) bugünkü koşullarına verdiği kurgusal bir tepkidir. Dizi, David Lowenthal'ın tarihsel mirasın geçmişi anlamaktan ziyade bugünle ilgili bilgi sahibi olmakla ilgilendiği iddiasının ifadesidir. Ashes to Ashes, geçmişi bugünün sorunlarının çözülmesine imkân verebilecek bir fantezi dünyası olarak sunar. Drake bedeninde kendi geçmiş tahayyülünü varsaydığı bir ân deneyimler (fantezinin somut derinliği karşısında şaşkınlığını ifade eder fakat aynı zamanda tahayyülündeki kalorilerin somut bir dışavurum olabileceğinden de endişelidir: "bir dudağımda, bir kalçamda").⁸⁵ Deneyim, kendisine çağdaş hayatı anlama imkânı verir. Drake'e göre bunlar tarihin ötekiliğine dair yoğun bir kavrayış

olmaktan ziyade yüzeyde kalanlardır, geçmişin pastişidir, bilme tecrübesidir.⁸⁶

Sam Tyler tuhaf bir ölümler diyarına yerleşmiştir; koma esnasında gördüğü tarih rüyasıdır bu. *Life on Mars*'ta faal bir tarih tahayyülüne sahip olmak kişiyi faal bir deli konumuna sokar ve dizinin sonunda Tyler bu hayallerden ötürü intihar eder. Şov, çağdaş izleyicilerin (Tyler'ı herkes gibi düşünebilirsiniz) geçmişle nasıl bağ kurduğu ve geçmişi kavramsallaştırdığını açığa kavuşturur. Bunun için kurmaca temaları, görsel gösterenler, tuhaf davranış modelleri ve o zaman devam eden gizemli hallerden yararlanır. Tarihsel tahayyül özgün fakat eğri büğrüdür.

Alex Drake, kendi tarih fantezisini kabul eder; ürettiği her detayda şaşkınlığını ve hayretini ifade eder ve geçmişi açık bir şekilde bugün üzerine düşünme aracı olarak kavramsallaştırır. Ona göre, 1980'lerden kaçılmalıdır, bu kabustan uyanılmalıdır. 1980'ler normale dönmek için çözülmesi gereken sorunlar yumağıdır. Kendi tarih tahayyülüne dair bu farkındalık, geçmişi derinliksiz ve amaçsız tema ve icralardan oluşan bir toplam olarak sunar. Bu birbirine bağlı dizilerde hayata geçirilen ikili karşıtlık bütün bölüm boyunca tartışıklarımızı somutlaştırır: popüler tarih dizilerinin geçmişle bağ kurma potansiyeli ve çeşitleri.

XIII. TARİH FİLMLERİ

Ulusal Sinema, Uluslararası İzleyiciler ve Tarih Filmi

Muhayyel, inşa edilmiş bir geçmişle kurulacak görsel bağın temel formu televizyon değil filmlerdir. Robert Rosenstone filmlerin “büyük ölçüde geleneksel tarih söylemini yorumlamak ve buna meydan okumak üzere çekildiğini” öne sürer.⁸⁷ Bu şu anlama gelir: Filmler, geçmişle ilgili düşünmenin, tarih deneyimini yorumlamanın ve bundan keyif almanın farklı biçimlerini sunan kültürel olguların parçasıdır. Bizzat filmler belirli tarih-yazımı yaklaşımları yaratmışlardır: biyografi filmi (The Theory of Everything, James Marsh, 2014); savaş (The Man with the Iron Fists, RZA, 2012); korku (Abraham Lincoln: Vampire Hunter, Timur Bekmambetov, 2012); dönem dramaları (The King’s Speech, Tom Hooper, 2010); uyarılma (Far from the Madding Crowd, Thomas Vinterberg, 2014); macera (Robin Hood, Ridley Scott, 2010); yeniden çekimler (Titanların Savaşı, Louis Leterrier, 2010), İncil epiği (Noah, Darren Aronofsky, 2014); komedi (Karayip Korsanları, 2003-) türleriyle başlayan liste uzatılabilir. Her film türü izleyiciden belirli türde bir yaklaşım talep eder ve böylelikle geçmiş üzerine düşünmenin ve geçmişle bağ kurmanın yeni bir yolunu sunar. Giriş bölümünde tartışıldığı üzere, Rosenstone şunu ileri sürer:

Tarih filmleri yalnızca geleneksel Tarih anlatısına meydan okumaz aynı zamanda sıfır noktasına dönmemize yardımcı olur ki bu da geçmişi hiçbir zaman gerçekten bilemeyeceğimiz algısıdır fakat geçmişle oynamaya, geçmişten yeniden yapılandırmaya ve geride bıraktığı izlerden anlam çıkarmaya çalışabiliriz.⁸⁸

Böyle demekle filmlerin hem onarıcı hem epistemolojik tarafları olduğunu vurgulamaktadır. Filmler, izleyicilerin geçmişle tanışmalarını sağlayacak tikel yolları görmelerini sağlar.⁸⁹

Tarihsel miras film temalarının problematik yaygınlığına M. Night Shymalan'ın *The Village* (2004) filminde işaret edilir. Film, 19. yüzyılın başlarında yaşayan izole bir topluluğu anlatır. Ancak anlatının sonunda açığa çıkarılan hile şudur: Topluluk esasen şehirdeki modern hayatın dehşetinden köye kaçan insanlardan müteşekkildir. Bu film, seyircinin bunun bir tarih filmi olduğu ve bu durumla sorunları olmadığı varsayımını baltalar. İçindeki hile, tarih filmlerinin türe özgü formuyla ilgili varsayımlar temelindedir. Tarih temalarına böyle kurnazca başvurmak yerine, *Bill and Ted's Excellent Adventure* (Stephen Herek, 2001) geçmişin temsiline saygısızca davranır; bu durum kaygan bir karikatüre (Black Knight, Gil Junger, 2001), korkunun dışavurumuna (Sam Raimi'nin *Army of Darkness*'i, 1992), ve *A Knight's Tale* (Brian Helgeland, 2001) veya *Muhteşem Gatsby*'de (Baz Luhrmann, 2013) olduğu gibi iradî anakronistik filmlerde türü baltalama yönündeki ciddi çabalardır.⁹⁰ Tarih filmleri oldukça kolay şekillen- dirilebilir ve geçmişi karmaşık biçimlerde sunarlar; aynı zamanda tarihe etik bir yaklaşım ihtiyacını da ortaya koyarlar. Gerçek hayatta altı yaşından 18 yaşına kadar gelerek bu filmlerde oynayan Ellar Coltrane'ın başrolde olduğu film *Boyhood* (Richard Linklater, 2014) bu türlü provakasyonda harikadır. Film; izleyicileri zamanın akışı, geçmişin ekranda temsili ve film ve belgeselin tarihî nasıl anlatı hâline getirdiğini düşünmeye zorlar. İşbu hale, okuduğunuz kısım filmlerin belirli tarihyazımı modellerini sürdürebilme, söylem eleştirisi geliştirebilme ve bellek, geçmiş ve tarihselliğin iletilip görsel araçlarla yorumlandığını gösterebildiğini ele almaktadır.

Ulusal tarih filmlerini bir varlık olarak ele almak önemlidir fakat aynı zamanda bunları izleyenlerin bu filmleri *Sıkı Dostlar*'dan (Goodfellas, Scorsese, 1990) *Okuyucu*'ya (Stephen Daldry, 2008) başka tarih filmleriyle kıyaslayacağını hatırlamak da elzemdir; film ulus-aşırı ve küresel bir üründür.⁹¹ Esasında bu iki örnek tarihsel filmin erişim alanını ve karmaşıklığını ortaya koyar.

Sıkı Dostlar inceliklerle örölü, kendini bilen, bir gangsterin hayatını anlatan oyunbaz bir iştir. Bazı açılardan *Baba* üçlemesine yaslanan (Coppola, 1972, 1974, 1990) filmi 1970'lerde çekilen bir yığın gangster ve uyuşturucu filmi izlemiştir. Bunlar arasında *Blow* (Ted Demme, 2001), *American Gangster* (Ridley Scott, 2007) ve *American Hustle* (David O. Russell, 2013) da vardır. Okuyucu filmi, *Schindler'in Listesi* (Spielberg, 1993), *Hayat Güzeldir* (Benigni, 1997) ve *Çizgili Pijamalı Çocuk* (Mark Herman, 2008) dâhil olmak üzere Holokost için yapılan filmlerin bir parçasıdır. Spielberg'in *Munich* (2005) filmi bu Holokost temasını daha da karıştırmıştır zira 1972'de İsraili olimpiyat atletlerinin katledildiği Kara Eylül'ün ardından gelen Mossad'ın kin dolu karşı terörizm misyonundan tarihî bir polisiye çıkarmıştır; film İsrail devletinin kararlarını sorgulamakta ve 9-11 sonrası Amerika savaşı kadar Yahudilik üzerine de düşündürmektedir. Bu çeşitlilik ve geniş kapsamdan ötürü, burada tarih filmlerini gerçek derinlikleri içinde ele alacak kadar alan da yoktur. Bu film türü çok yaygın ve küreseldir.⁹²

Tarih filmleri ve alegoriler, film yapımcıları tarafından yakın geçmişle ilgili birden fazla konu üzerine bilhassa şiddet ve ulusal kimlikle ilgili konuları çalışmak üzere kullanılmaktadır.⁹³ Bu filmlerde, "tarih" referans noktası hâline gelir (zaman zaman veya her zaman bilinmeyen "gerçekler") aynı zamanda şu ana bağlı fakat kavramsal olarak ötekileştirilen bir alan, şeylerin soyutta gerçekleştiği fakat aynı zamanda bir kavrayış yahut yeneden ele alış aracılığıyla değiştiği bir yerdir. İlerleyen tartışmalar pek çok ülkede geçmişe verilen çeşitli karşılıkları ve tarih filmlerinin dünya çapındaki izleyicilerin tahayyüllerine nasıl kaynak sağladığına ışık tutmak üzere birden fazla ülkedeki son eğilimlerin bir kısmını aydınlatmaktadır.

Amerikan filmi geçtiğimiz yıllarda karmaşık tarihin bir kısmını ele almaya başladı, bunu kölelikle ilgili üç kilit önemdeki filminden anlayabiliriz. Quentin Tarantino'nun *Zincirsiz* (2012) filmi uygunsuz bir intikam fantezisiydi, köleliğin dünyadan yok edilmesi gerektiğini ortaya koyuyordu. Bu filmin "özgün" diline ve şiddetine gelen tepkiler belirli meselelerin bugün bile sorunlu olabileceğini göstermişti. Steve McQueen'in *12 Yıl Kölelik* (2013) filmi ilk çekildiğinde pek çok dalda Oscar toplamış, epik realizmi

ve ciddiliği için de eleştirmenlerden pek çok alkış almıştı. Film, iç savaş öncesi Amerika’da süregiden şiddetle ilgili epey temel şeyler anlatmaya uğraşıyordu. Amacı ve yaklaşımı Tarantino’nun dalgacı dehşetiyle epeyce çelişir ve bu filmler kültürel ürünlerin geçmiş deneyimlerle bağ kurabilme ve onları temsil edebilmesinin birden fazla yolu olduğunu gösterir. Steven Spielberg’ün birden fazla ödül kazanmış filmi *Lincoln* (2012) biyografik film merceğinden kölelik meselesini ele almıştır, Lincoln’un konuyla irtibatının vahameti algısını da körüklemiştir. Benzer şekilde LGBT tarihî de ekranlara yansımaya ve ana-akım Hollywood filmlerine işlenir olmuştur; *Brokeback Dağı* (Ang Lee, 2005), *Milk* (Gus van Sant, 2008) ve *A Single Man* (Tom Ford, 2009) bunun örnekleridir.

Alman filmleri de benzer şekilde zorlu modern tarihle bağ kurmaya başlamıştır; mesela Hitler figürünü çalışmak (Der Untergang/Downfall, Oliver Hirschbiegel, 2005) buna örnektir. Hitler’in sekreteri Traudl Junge’un anılarına dayanan *Downfall* filmi kendi öznelliğini göstermekle birlikte biyografik film akımına katkı sağlamıştır; bunu da bugünkü Junge ile bir mülakat yaparak desteklemiştir. Her ikisi de, netice olarak, az ya da çok hakikat peşindedir; bu belirsizlik ve daha geniş çaplı zor konulardan uzaklaşmakla birlikte bunları anlama arzusu önemli “şeytani” figürlerle ilgili daha tarihsel biyografi filmlerini karakterize eder.⁹⁴ *Downfall*, Hitler’in yenilgisiyle ilgili dert yandığı en ünlü sahnenin çevrim içi parodilerdeki sorunlu biçimlerine yaslanır.⁹⁵ Savaşla uğraşan ve en derinden rahatsızlık verici Alman filmi esasında prolektiktir. Haneke’nin *Beyaz Bant* (Das Weisse Band, 2009) filmi 20. yüzyılın başlarında Almanya’da küçük bir kasabada çekilmiştir. Görünen o ki kasabanın çocuklarının muziplikleri ve hileleri epeyce zalimane ve rahatsız edici bir hâl almıştır. Film, çocukların doğasında bulunan, yetişkin olduklarında 1930’ların gelip çatmasıyla da özgür kalan şiddetin varlığını ortaya koyar. Haneke böylelikle ne *olacağına* dair rahatsız edici bir tarih filmi yapmıştır; ekranda yaşanmayan şeylerle ilgili bir korku filmidir bu. *Die Fälscher* (The Counterfeiters, Stefan Ruzowitzky, 2007) Holokost’u karmaşık ve belirsiz yollarla inceler ve Alman filmlerinin hâlâ bu korkunç olayla nasıl en iyi şekilde

bağ kurabilecekleri ve bunu nasıl en iyi şekilde temsil edebilecekleri düşüncesiyle boğuştuğunu ortaya koyar.⁹⁶

Eski Doğu Almanyalı yönetmenler duvar çökmeden önceki hayatı incelemeye başlamışlardır; ya komünist dünyaya dair komik bir nostalji sunarlar (Hoşçakal Lenin! Wolfgang Becker, 2002) yahut da en sersem Stasi operasyonunun merkezindeki insanlık üzerine kafa yorarlardı (Başkalarının Hayatı, Florian Henckel von Donnersmarck, 2006).⁹⁷ Bilhassa, son film operasyonun konusu olan Dreymann'ın 1989'dan sonra kendi Stasi dosyası üzerinden yeni açılan bir arşive giderek son sahneyi yazarken tarihi yeniden yazmak konusunu düşünür. Bu sahne, arşivcinin koleksiyonda dolaşarak, orada dosyalanan kanıtlara seyircinin dikkatini odaklayarak tematik meseleye vurgu yapar. Fakat okuduğu belgeler Dreymann ve âşığını korumak için operasyon lideri tarafından tahrif edilir. Stasi memurunun bir tür kahraman olması problemlili bir hamledir, film de komünist rejim altındaki hayatı basitleştirir.⁹⁸ Stasi memurlarını idealize eden bir diğer 1989 sonrası film de Die Stille nach dem Schuss / Rita Efsanesi (Volker Schlöndorff, 2000) ki travmatik geçmişin elzem şekilde romantize edildiğini ortaya koyar. *Başkalarının Hayatı*'ndaki "Ostalgie" (komünizm nostaljisi) ve Stasi yöntemleriyle Doğu Almanya baskısının yalın sunumu bu filmi anlatı değeri ve belirli bir maddi özgünlükten ayırıştırır; hikâyedeki eylemler ve karakter tarihsel açıdan hakiki değildir. Yönetmen filmle birlikte yayımlanan bir bildiride şöyle demiştir: "Birinin nasıl davranabileceğini mümkün olduğunca keşfeden gerçek bir hikâyeye anlatmak istemedim. Film, gerçekten ne olduğuna dair bir anlatımdan ziyade insanlığa duyulan inancın temel bir ifadesidir."⁹⁹ Film, temelde gerçek değildir fakat idealin bir temsildir; bir rejimin affedilmesine imkân verir ve bunu da ancak bu rejimi imkânsız şekilde insanileştirerek yapar.

Çin tarihi, ulusal kimlik ve kültürü tahlil etmek üzere 1980 ve 90'lardaki film yapımcılarının sözde "beşinci nesli" için güçlü bir yöntemdi. Chen Kaige'nin Ju Dou'su (1991) ve karmaşık epik iş Ba wang bie ji/Hoşçakal Odalığım (1003) 1989 Tiananmen Meydanı krizine cevaplardı ki her ikisi de tiranlık, uzlaşma, siyaset ve sanat arasındaki ilişkiyi incelemek üzere tarihsel çerçeveden

yararlanıyorlardı. Bu filmler, dünya çapında pek çok ödöl ve izleyici kazandı ve kendi baş aktörlerini star yaptı. 1990'ların başında Çin'deki epik tarih anlatıları ciddi ve siyasi işlerdi; şimdi daha farklı bir anlam taşımaktadır. "Beşinci neslin" bir kısmı siyaseti, müsriflikle değiş tokuş etmişlerdir ve Çin tarihiyle kültürünü fetişleştiren epeyce izleyici toplamışlardır (her ne kadar bunun piyasasını başlatan çığır açıcı film bir Amerikalı tarafından yapılan, Ang Lee'nin 2001 tarihli *Wu hu cang long/Crouching Tiger, Hidden Dragon* olsa da). Mesela Zhang Yimou toplumsal cinsiyet ve güç ilişkilerini analiz eden *Da hong deng long gao gao gua/Raise the Red Lantern* (1991) gibi erken dönem tarihsel işlerden Ying xiong/Hero (2002), Shi mian mai fu/House of Flying Daggers (2004) ve Man cheng jin dai huang jin jia/Curse of the Golden Flower (2006) gibi mistik ve savaş sanatlarını işleyen epiklere geçmiştir.¹⁰⁰ Kaige'in ulus üzerine düşünmek için tarihî kullandığı yerde, bu filmler kaçışçı yarı mitolojik fantezilerdir; fakat ulusun yüce geçmişinin bu şekilde kavramsallaştırılmasına yönelik hareket Hong Kong'un (film sektörünün çoğu buradadır) Çin anakarasına eklendikten sonra bir dereceye kadar devlet sansüründen etkilenmiştir.¹⁰¹ Bruce Lee'nin ustası Yip Man'ın hayatına odaklanan Ip Man serisinde (Wilson Yip, 2008-13) kung-fu ilginç sonuçlar verecek ölçüde tarihle meczedilir. Mesela, dizideki ilk film Yip Man'un 1930'ların Çin-Japonya savaşları esnasında Foshan'da hayatta kalma mücadelesini işler; savaş tarzı en nihayetinde onu Japonların zulmünden kurtarır, o da Wing Chun okulundan Hong Kong'a kaçar.

Yerli film endüstrileri tarafından yapılan filmlerin tartışma, siyaset yürütme veya arındırma amacı vardır. İçlerinde tarihî unsur olan çağdaş İspanyol filmleri güncel olaylarla bağ kurmak ve bunları anlamak çabasını sergiler (bilhassa iç savaş, 2. Dünya Savaşı ve Franco'nun yönetimi) elbette bir süreliğine endüstrinin önemli ayaklarından biri hâline de gelmiştir.¹⁰² İspanya'yla ilgili nispeten sevimsiz veya sert filmler, mesela Almodovar'ın *Vol-ver* (2006), *İçinde Yaşadığım Deri* (2011) filmleri ve Meksikalı olsa da Guillerme del Toro'nun *Pan'ın Labirenti* (2006) filmleri böyle ulusal bir duygusal boşalma sağlayacak uluslararası pazarlar bulmuşlardır kendilerine. Bu tartışmada bahsedilecek filmlerin

çoğu bu amaçla çekilmiş ve pek çok ödül de kazanmıştır. Ayrıca tarih filmlerinin seyircileriyle ilgili temel bir soru sorar: Bu filmlerde tarihle kurulan bağ başka uluslardan izleyiciler için de önemli midir yoksa geçmiş gerçekten uzak bir ülke midir artık?¹⁰³

Ulusal travma anlarını inceleyen filmler genellikle kalabalıkları tatmin eden popüler işlerin tersine veya onlarla paralel doğrultuda ilerler. Kızıl Tugaylar'ın Aldo Moro cinayetini anlatan İtalyan filmi *Good Morning, Night'in* (Marco Bellocchio, 2003) *Cinema Paradiso* (Guiseppe Tornatore, 1988) gibi daha rahat bir navlunu olan filmlerle ortak unsurlara sahip olduğu gerçeği bize "tarih" filmi yahut türün hem siyasi açıdan sorgulayıcı olduğunu hem de yalnızca muhayyel tarih olaylarına dair sıcak bir nostaljik görüş sunduğunu gösterir. Her ikisi de bir şekilde idealleştirilmiş bir geçmişi varsaymakta fakat ikincisi açıkça nostalji peşindeyken ilki ulusun siyasi gelişiminin anahtarı olan gizli bir korkuyu analiz eder (film, yaşlı bir adamın anıları olarak çekilmiştir, içine gömülü olduğu formda daha mutlu zamanlara dair melankolik ve idealize edici bir hatırlama hissi vardır). Bunun ötesinde, iki film arasındaki temel farklılık şudur ki bir film "gerçek" olaylara dayalıyken bir öteki yeniden inşadan ziyade bir duygu-durumu, geçmişe dair bir izlenimi sunar.

Fransız filmleri genellikle daha çağdaş setlerde daha yakın geçmişle, genellikle de sömürge tarihiyle ilgili olarak, bağ kurmuştur (mesela Haneke'nin -kendisi Avusturyalı olsa da-2005 yapımı *Saklı* filminde olduğu gibi). Gelin görün ki *Mon Colonel* (Laurent Herbie, 2006), *Days of Glory/Indigenes* (Rachid Bourchareb, 2006) ve *Intimate Enemies/L'Enime Intime* (Florent Emilio Siri, 2007) hep Cezayir savaşının yönetimi ve akibetini inceleme yönünde bir arzuyu sergilemişlerdir. Fransız film endüstrisinin geçmişi sunumu İngilizlerinkine yakındır: *La Reine Margot* (Patrice Cherau, 1994), *Moliere* (Laurent Tirard, 2007) *Les Visiteurs* (Jean Marie Poire, 1996) gibi zaman dışı komedi ve *Germinal* (Claude Berri, 1994) veya *Cyrano de Bergerac* (Jean-Paul Rappeneau, 1990) gibi savurgan kostüm dramalarına düşkünlerdir.¹⁰⁴ Fransız tarih filmleri kendi nostaljik mihenik taşlarını -Tacir Ivory muadili- hem ülke içinde hem uluslararası düzeyde muazzam

başarı elde etmiş, *Jean de Florette* (Claude Berri, 1986) ve *Manon des Sources* (Claude Berri, 1986) gibi diptik filmlerde bulurlar.¹⁰⁵ Her iki film de daha sade kır toplulukların ardından tutucu bir bakışla hissedilen yası anlatıyordu. Bu filmler, her ne kadar dışarıda kendi ülkelerinden farklı olarak ana-akım epik işler değil de sanat filmi olarak dağıtılsalar da, *Cinema Paradiso* ile birlikte çok geniş ölçekte popüler olmuş, kendi yerli pazarlarının dışında da başarı elde etmişlerdi.¹⁰⁶

2012-13 Yıllarındaki Filmlerde Tarih

Western ve popüler anglofon filmlerinde tarihin ne kadar yaygın şekilde kullanıldığını görmek için çok eskiye gitmemize gerek yok. 2012-13 yılına dair bir vaka çalışması yeterli olacaktır. Bu vaka çalışması, Amerikan filmlerinin ulusal kimliği güncel ve o kadar da güncel olmayan geçmiş olaylar aracılığıyla ele alıp bunlara o şekilde kıymet biçtiğini ortaya atmıştır; Amerikan filmleri bu faaliyeti kendi üzerlerine düşünerek yürütmektedir. 2013'te En İyi Film dalında Oscar'a aday olan yapımlar bu durumu açıkça ortaya sermiştir: *Lincoln* (Spielberg, 2012); kazanan film *Argo* (Ben Affleck, 2012); *Zero Dark Thirty* (Kathryn Bigelow, 2012) ve *Zincirsiz* (Tarantino, 2012). Buna *Sefiller* (Tom Hooper, 2012) müzikalini de ekleyelim: Film kısmen kasıtlı bir devrim yolundaki olayları dramatize eder; en iyi film listesinde hep tarih filmleri vardır.

Diğer bir önemli En İyi Film adayı (Oscar) *Aşk* (Amour, Michael Haneke, 2012) büyük ölçüde geç kapitalist Batı'nın temel bir sağlık kaygısını anlatmaktadır. Bu kaygı unutmak kaygısıdır; film bir felcin etkilerini dramatize eder. Sonrasında daha ana-akım bir film olan *Still Alice* (Richard Glatzer ve Wash Westmoreland, 2014) Alzaymır hastalığı sonucunda gelişen unutmahallerini barındırır.¹⁰⁷ *Saklı* (2005) ve *Beyaz Bant* (2009) filmlerinde ulusal ve kişisel geçmişin bugün üzerinde sahip olabileceği kırılma etkisiyle ilgilendiğini gösteren film yapımcısı Haneke, kimlik ve benlik üzerine düşündürmek için bir felçten yararlanır. *Aşk* filminde hafızasızlık, geçmişsiz var olmak karakterleri kenara iten ve toplumdan dışlayan, onları insaniyetten çıkaran

bir etkiye sahiptir. Haneke'nin hastalığın somutluğuna alışılmadık bir ilgi göstermektedir. Daha yaşlı karakterlerle ilgili bir klişe (mesela filmdeki karakter her şeyi unutan annesini bir evde ziyaret eder) ve alenen kilit öneme sahip çağdaş bir kaygı olmasına rağmen bu konu başka filmler tarafından nadiren incelenmiştir.

2013 senesinde Oscar'a aday gösterilen En İyi Filmlerin kısa listesiyle ilgili bu düşünceler kümesi bazen ödül listelerini görünce de zuhur eder. 2009'de yayınlanan ünlü Man Booker kısa listesi (o sene Hilary Mantel Wolf Hall ile almıştı ödülü) geçmiş arka plak olarak kullanan altı kitaptan beşini aday göstermişti. İşte bu örnek de tarih kurgusunu fikirleri ve temel endişeleri kavramsallaştırmak ve dramatize etmek üzere kullanma imkânına duyulan yenilenmiş ilgiyi ortaya koymaktaydı; 2013'teki Oscar listesi tarih üzerine düşünmeyi teşvik ediyor gibi görünmektedir. Amerika tarih temelli filmler aracılığıyla kimliğini olağanüstü farklı yollarla keşfedecektir. *Lincoln* ve *Sefiller* haricinde, hiçbir film geleneksel "kostüm" draması değildir.¹⁰⁸ Sıralanan filmlerin tamamı benzer temalar etrafında dönse ve bu temalar da şiddet ve devlet, ırk ve kimlik, din ve vatandaşlık görevleri olsa da, hepsi geçmiş pek çok şekilde kavramsallaştırır ve pek çok film türünün (biyografi filmi, western, polisiye, belgesel-drama, müzikal) filtresinden geçirir. Asıl mesele; bu dönemin tarih filmlerinin altın çağı olması değil yalnızca bu biçimden yararlanarak keşfedilebilecek ihtimal yelpazesinin tuhaf bir eşzamanlılıkla ortaya çıkmasıdır. Yorumcular bu içebakışın Amerika'nın (ekonomik, mali, küresel, siyasi anlamda) zayıf algılanmasının ve kimlikle ilgili endişelere kapılmasının sonucu olabileceğini öne sürmüşlerdir. Fakat bu filmlerin önemli bir küresel erişim yakalamışlardır; endişeleri de filmleri farklı bağlamlarda ele alınca kırılmış ve karmaşıklaşmıştır.

Bu suyun başını tutan yalnızca Oscar ödülleri de değildir. 2012-13'te en fazla gişe yapan film *The Avengers*'in (Joss Whedon, 2012) geçmişle çeşitli bağları vardır. Esas karakter, elbette, zamanda yolculuk yapmaktadır (1940'lardan beri dondurulmuş olan Kaptan Amerika). Film S.H.I.E.L.D ajanlarından genç bir çocuğun hayranlığı üzerinden gider. Çocuğun hayranlığını ele veren de vintage bir Kaptan Amerika'nın "neredeyse yepyeni"

durumlarda kart oynadığını gösteren bir paket olur. Karakterlerin pek çoğu kendi geçmişleri tarafından ele geçirilir; ihtiyaçları olan süper bir ekip olmak, bir araya gelmek, kendi suçluluk duygularını ve öz kimliklerini kaybetmek ve kainatı kurtarmaya “iteklenmek”tir. Hikâyenin kendisi bir “başlangıç”tır; çok sevilen süper kahraman filmlerinin başlangıcı. Marvel stüdyoları 1940’larda geçen *Kaptan Amerika* (Joe Johnston, 2011) ve onun öncülleri *X-Men: First Class* (Matthew Vaughn, 2011) ve zamanda yolculuk eden *X-Men: Days of Future Past* (Bryan Singer, 2014) ile “aktüel” olarak tarihselleştirilmiş süper kahraman filmlerini keşfetmeye başlamıştır. Bunu tabii kasten yaparlar ama süper kahramanlar tuhaf bir şekilde (bu filmler bağlamında zaman alenen çok önemli olsa da) zamanın yasalarıyla bağlı değildir ve inşalarının bir kısmı bir şekilde insan olmayan, idealize edilmiş ve “normal” toplumda tutunamış tiplerdir.

Dünya çapında en fazla gişe yapan ikinci film *Skyfall* (Sam Mendes, 2012) geçmişin bugüne verebileceği zararla fazlasıyla ilgili bir filmidir; köklere dönerek, çağı kullanarak ve “zamanda geri giderek” geçmişi temizler (kelimenin gerçek anlamıyla baş kahramanın evini yakar). Bir önceki kısımda iddia edildiği üzere, kır evi İngiliz tarihsel kültür üretiminde asli bir motiftir. James Bond’un kendi aile evini ateşe vermesi (itibari *Skyfall*) -burayı da hiçbir zaman sevmedim- modern fakat ahlaken sorunlu bir figür olarak hislere ve nostaljiye reddiyesinin sembolüdür; kendisi parlak aynalarla dolu Şangay şehrinde evindedir yahut Londra’yı çatı katlarından izliyordur, duygusal söz vermiyor yahut toplumun normal bir bireyi olmuyordur. Judi Dench’in “En iyi ajanlar yetimlerden çıkar” şeklindeki yorumu Bond’u post-modern bir maskülen figüre çevirir, kökleri ve yeri yurdu yoktur, bağısızdır, duygusuzdur, geçmişsizdir ve dolayısıyla kendisini şiddetle savunmak isteyen bir devlet için yararlılık göstermekte birincidir. Mendes’in filmde kır evini sinsi bir neşeyle yok etmesi nostaljiyle enfekte olmuş belirli bir ulusalcılık türüne reddiye; kamera silah odasından avizelere merdivenlerden büyük aynaya evdeki mal mülkün üzerinde gezinir sonrasında hepsini yakıp kül eder. İngiliz filmi ve modern insan yarın savaşmak üzere

durumdan sıyrık almadan çıkar, anakronistiğin küllerinden yeniden doğar. Artık taşrada değil küresel ve postmodern bir dünyadayızdır; maddi sınırlardan yahut geçmişimizden daha parlak bir geleceğe doğru kaçmaktayızdır.

2012-13'te çekilen filmlere dair tartışmamızı bağlamak üzere süper kahramanlar/üst insanlar/gerçekçi fanteziyle devam edelim. 2012'nin en fazla gişe yapan üçüncü filmi *Kara Şövalye Yükseliyor* (Nolan, 2012) çocukken ebeveynlerinin ölümüne şahit olmak eziyetinden geçen ve yasalara tabi olmadan kendi kurallarıyla adaleti sağlamak üzere durmaksızın intikam peşinde koşan, geçmişi bugünde vergilendirerek yarasını sarmaya çalışan Batman'i anlatır. Nolan'ın filmindeki Batman kendini seçeneklerden uzak ve geleceksiz biri gibi görür (onu bu inkara geçmişin dehşeti sürükler) ve dolayısıyla görünen o ki nihilist bir şahadet peşindedir. Üç filmin her biri bugünde bir şeyi silmek suretiyle farklı bir gelecek tasavvur eder. Masumiyet, çocukluk ve modernite filmlerde hep yok edilir ve üst-insan ile ajan olan karakterler de tarihsizdir.

Burada esas mesele şudur: 2012-13'te çekilen bu filmler geçmişte olma, bellek, hatırlama, başlangıç, devlet olma, kimlik ve hafızanın travması sorularıyla çeşitli biçimlerde ilişki kurar. Geçmişin anlatıları ve tarihin çeşitli biçimlerini kullanarak izleyiciyi düşündürmeyi arzu ederler. Tarihsel bilince sahip bir çerçeve içerisinde bunların anlamını çözmeye ve burada nasıl bir "iş" yapıldığını gerçekten görmeye çalıştığımızdaysa, popüler kültürün geçmişi işletme ve aktarma modellerine boğulmuş olduğu aşıkâr hâle gelir. Tarih tahayyülü kendine yüzlerce farklı şekilde kaynak bulur ve bu filmler popüler kültür içindeki tarihyazımı tartışmasının bereketini, buna eşlik eden karmaşa ve çeşitliliği, yine tartışmanın potansiyellerini ve sorunlu taraflarını gösterir. Bu filmler, tarihin şimdiyi açıklama ve telafi etme, teselli verme ve bir şekilde belki de özgür bırakma noktasında kilit önemde rol oynayabileceği yönünde bir algıya sahip olmamıza yol açar.

Tarihsel Miras Tartışması ve İngiliz Filmi

Bu şartlar altında ve bu karmaşık küresel neksus içerisinde İngiliz tarih filmi dediğimiz tür aynı anda farklı bir ulusal temsil biçimi ve aynı zamanda ayrıksı olan için strateji geliştirecek ve muhafazakarlığı soruşturacak kadar güçlü olabilir.¹⁰⁹ 80'lerdeki TV programları ve filmlerdeki tarihsel miras ürünleri pek çok açıdan başlı başına birer varlık olarak görülüyordu. Pek çok eleştirmen İngiliz "tarihsel miras" filminin bir tür olarak bu on yılda tanımlanmaya başladığını öne sürmüşlerdir.¹¹⁰ Tarih filmi yahut TV dizisi gibi kültürel olgulara dair bu tikel anlatılardaki kilit prodüksiyonlar *Brideshead Revisited* (Granada, 1981; 2008'te Julian Jarrold tarafından filme çekilmiştir) *Chariots of Fire* (Hugh Hudson, 1981) ve prodüksiyon şirketi Merchant Ivory'nin 1985 tarihli *A room with a view*'u ile 1993'teki *The remains of the day* (1987'deki Maurice ve 92'deki Howard's End dahil) arasında yapılan bir dizi filmidir. Bu türdeki diğer filmler arasında *Where Angels Fear to Tread* (Charles Sturridge, 1991), *The Wings of the Dove* (Iain Softley, 1997) *The Madness of King George* (Nicholas Hytner, 1995) ve aynı zamanda David Lean'ın *A Passage to India* (1984) filmleri de vardır. "Kostüm draması" tarihsel miras prodüksiyonları "kayıp ya da yitip gitmekte olan kır evi İngilteresi-ne" dair bir vizyona teşvik etmek ve hayatın bir şekilde daha iyi ve derli toplu olarak algılandığı bir zamana geri dönüp özlem duymakla suçlanmıştır.¹¹¹

Bu eleştirinin temelinde filmlerin kültürel olarak tutucu seçkinler zümresine hitap eden nostaljik bir İngilizlik sunduğu fikri vardır. Andrew Higson, Patrick Wright ve Robert Hewison hep birlikte tarihsel miras türündeki kültürel ürünlerin belirli bir İngilizlik biçimi için gereken arzuya ışık tuttuğunu öne sürmüşlerdir.¹¹² Higson bunları "orta sınıf kalitesinde, sanat filmi ve ana akım arasında bir yerde, ulusun geçmişine dair seçkinci ve tutucu bir vizyonun sanatkarane ve dikkat çekici şekilde yansıtılması" olarak ele almıştır.¹¹³ Romanlar, muhteşem ev ve kostümler gibi "kanonik kültürel mülkleri" satmak aracılığıyla ülkeye dair bir sağ kanat görüşü destekliyorlardı; dahası ulusallığı ve mirası tanımlarken çeşitli metin ve yapıtların ayrıca-

lıklı bir statüye sahip olmasını da sağlama alıyorlardı.¹¹⁴ Patrick Wright “Brideshead kompleksinde” toplum üzerinde hâkimiyet kuran “aristokrat gericiliği” suçluyor, tarihsel mirasın yalnızca gerici bir tür olduğunu ileri sürüyordu.¹¹⁵ Hewison da bu filmlerin haşmetli evler üzerine kondurulmuş bir tür feodal sırtışı temsil ettiği iddiasındaydı.¹¹⁶ Raphael Samuel de karşılık olarak tarihsel mirasın 1980’lerden çok önce gerçekleşmekte olduğunu fakat kostüm draması filmlerinin muhafazakar, sağcı, orta sınıf gündemle ilgili çağrışımlarının sarsılmasının güç olduğunu da ekliyordu. Geçmiş homojen, sınıfla bağlı, görsel açıdan zengin ve kalite ve özgünlük merceğinden görüntülenen bir şey olarak sunma noktasında araçsal görülmektedirler.

Bu tarihsel miras filmlerine tekrar baktığımızda görürüz ki İngilizliğe dair belli bir orta sınıf bakış ifade edilmektedir fakat bu metinlerin düşündüklerinden çok daha karmaşık olduğu açıktır.¹¹⁷ Brideshead Revisited savaştan çıkmak ve yavaştan çürüyen aristokrat bir aile için empati yaratarak kayıp İngiltere hissini ifade etmekteydi. Prestijli oyuncu isimleri, müzikler, tantanalı tarihsel yeniden yaratımlar, aşırıya kaçan kostümler ve karakteristik nostalji hissiyle tarihsel miras dramasının standart geleneklerini tesis etmişti bu film.¹¹⁸ Fakat aynı zamanda melankolik ve kötücüldü. Hasreti çekilen İngiltere’nin çöküşü özgün romanda, aynı anda nostaljik, acılı ve erişilemez bir şeydir. Bu tatlı sert unsur diziye nüfuz etmiş, kendi başına da geçmişe ve belleğin temelsizliğine dönme kabiliyetsizliğini canlandırmış, dizinin eleştirmenlerinin dizinin gerçekten sunduğu nostaljik tarih algısıyla ilgili endişelerini dramatize edip eleştirmiştir. Dizinin sonunda, Charles Ryder Brideshead’i bırakıp savaşa gider; onun için temsil ettiği her şey de yozlaşmış ve çürümüştür. Dış ses ve dolayısıyla izleyicininin avatari ve otoriter figürün bir parçası olarak o metne zinde ve masum başlamış ama sonunda acılarla ve yalnızlık içinde kalmıştır; izleyici onunla yolculuk eder ve yüzeyde parıldayıp güzel olan (Sebastian Flyte, Lord Marchmain, Juila Flyte) şeyin çürüyüp öldüğünü görür. Dizideki nostaji gençlik ve masumiyete yöneliktir, bir hayat biçimine değil. İzleyici tıpkı Charles gibi bilgiye ve ironiye düşüşü canlandırır. Bunu daha da ileri taşıyacak olur-

sak Charles'ın dizinin sonunda kurtuluşu Katolik Kilisesi'nde bulduğunu, bunun da kesinlikle nostaljik ve muhafazakar olup da seküler ve genellikle Protestan İngiliz ulusunun karşısında konumlandığını söylemek mümkündür.

Benzer şekilde, Merchant Ivory şirketinin filmleri tutucu olanlardan daha karmaşıktır. Bir filmi aşıkâr şekilde tecavüzle ilgilidir (Forster yaşarken yayımlanmayan fakat eşcinsellikle ilgili bir romana dayalı Maurice). Bu esnada diğer filmler de sınıf ve ulusal kimlikle ilgili görüşlerini kendi içerik tartışmaları dahilinde ifade eder (Howard's End sınıf çatışmasını zalimce dramatize eder).¹¹⁹ E.M. Forster'ın kendi içinde özellikle vurgulayıp durduğu İngilizlik *A Passage to India*'nın ikircikliğinden anlaşılacağı üzere bu ulusal tanımla ilgili karmaşalar yaratır. Film ve roman, İngilizlerin Hindistan'a tavırlarını ayıklayıp gösteren bir mercek aracılığıyla belirli bir momentin yorumu üzerinedir. *Gandhi* filminden (Richard Attenborough, 1982) iki sene sonra gelen film emperyalizmin etkileri üzerine düşündürür.¹²⁰ Romanların, belli kimlikleri sunurken dümdüz konuşması her zaman mümkün ve kolay değildir. Filmler genellikle muhafazakar bir mizansen sunar fakat içerikleri karmaşıktır. Bu mizansen *A Room with a View*'deki çıplak homo-sosyallikten Howard's End'e yer alan parçalanma anlatısına değin çeşitlilik gösterir; bunu yaparken kullandığı araç küstah bir orta sınıftır fakat bu miras kendisine Schlegel ailesi olmasa da nihayetinde Leonard Bast'ın gayrimeşru oğlunun evinden kalmıştır. Julianne Pidduck, Merchant Ivory filmlerinin "aynı zamanda kadın arzusunun ve sınır aşan cinselliğin çağrışımçı dramatizasyonları" olarak da okunabileceğini öne sürmüştür.¹²¹ Bu sekansın son filmi olan *The Remains of the Day* "kanonik" bir kaynağa değil de tarih romanına dayanmasıyla geri kalandan ayrılır; dahası Kazuo Ishiguro'nun yazdığı roman yerleşik fikirler, stereotipler, kural ve kültürel davranışlarla gizli anlaşmaları kavramsallaştırır.¹²² Roman ve film versiyonu da suç ortaklığı ve eleştirilen türdeki İngilizlikle ilgilidir. Bu tarihsel miras filmleri dizisine bir son not olarak eklemeliyiz ki bunlar kır evleri, ulusal kimlik ve benlik üzerine düşünmenin tatlı-sert ve uyumsuz yollarıdır.

Şu hâlde, bir yandan İngiliz film endüstrisi kendi geçmişi-ni nostalji ve monarşiyi düşünmek üzere kullanan ve geçmiş

üzerinden dikkat edilen bir ülke yaratıyor gibi görünmektedir. Sorgulayıcı bir bakışla, bu durumun pek fazla eğilip bükülmediğini de söyleyelim. Bu muhafazakar okuma İngiliz tarih filmlerinin biyografilere (mesela *Mr. Turner*, Mike Leigh 2014 veya *The Imitation Game*, Mortem Tyldum, 2014) ve bilhassa da kraliyet biyografilerine taktığını gösterecektir.¹²³ Bu hagiografiye yakın anlatılar çok çeşitli filmlerde görülebilir: Mesela, *The King's Speech* (Tom Hooper, 2010), *WE* (Maddona, 2011), *The Young Victoria* (Jean Marc Vallee, 2009) ve *A Royal Night Out* (Julian Jarrold, 2015) bunlardan bazılarıdır. Bu film yapma tarzı sahne temelli kostüm dramasından (*The Madness of King George, III*, Nicholas Hytner, 1994) Şekar Kapur'un *Elizabeth* (1998) ve *Elizabeth: Altın Bir Çağ* (2007) gibi yenilikçi reel politik analizlerine ve *Mrs. Brown* (John Madden, 1997) gibi daha hisli yapıtlara doğru açılır.¹²⁴ Stephen Frear'ın monarşinin Diana'nın ölümüne tepkisinin analizi olan *Kraliçe* (2006) benzer şekilde siyasi, kültürel ve tarihsel olayları kraliyet kişilikleri merceğinden okuyordu. Bu filmler, *Henry VIII* (ITV, 2003), *Elizabeth I* (ITCV, 2005), *Charles II* (BBC, 2003), *The Tudors* (BBC, 2007), *The Virgin Queen* (BBC, 2005) ve *Armada* (BBC, 2015) gibi İngiliz televizyon dramalarındaki biyo-tarih türlerinin yoldaşdır.

Fakat buna meydan okuyan pek çok İngiliz filmi de vardır. 1990 ve 2000'lerin yenilikçi kostüm filmlerinin pek çoğu alevni şekilde tarihsel miras dizilerinin vakur imajına karşı gelmiş ve gerçekçilik, seks, ırk, parçalı anlatılar ve ahlaki karmaşayı gündeme sokarak tepki vermişlerdir. Bu yolu takip eden metinler, mesela anakronizm, uyumsuzluk veya ek hikâyeye anlatma ile uğraşan filmler -Campion'un *Portrait of a Lady*'si (1996), *Sally Porter'in Orlando'su* (1992), Derek Jarman'ın *Edward II*'i (1991), Patricia Rozema'nın *Mansfield Park*'ı (1999), Alex Cox'un *Revenge's Tragedy*'si (2002), Jane Campion'un *Bright Star*'ı (2009) ve Amma Asante'nin *Belle*'i (2013)- eleştirmenlerden gelen alkışlara rağmen piyasada pek de tutunamadılar.¹²⁵ Yine de genel izleyiciye gösterdikleri bir karşı tarihsel miras filmi çizgisinin varlığıdır. Buna başka bir alternatif; tarihsel miras karşıtı veya miras sonrası İngiliz tarih filmlerinin son yirmi yıl içinde esasen sınıf analizi, ulusal kimliğin kendisi ve kıyıda kalanlarla ilgilenmemesidir. Son

dönem ulusal tarihî bu şekilde kavramsallaştıran müzikal yapım *Billy Elliot* (Stephen Fears, 2000) ve madencilerin grevini arka plan olarak kullanan *Pride* (Matthew Warchus, 2014) gibi filmlerle *This is England* (Shane Meadows, 2007) ve *East is East* (Domian O'Donnell, 1999) gibi ırkçı hikâyeler yahut Thatcher İngiltere'sinde işsiz olmak gibi sorunlarla ilgilenen *The Full Monty* (Peter Cattaneo, 2001) gibi acı güldürüler de buna örnek gösterilebilir.

Klasik/kostümlü/tarihsel dramatik filmlerin ne kadar geliştirilebilip inceltilebileceği *Kefaret* (Atonement, Joe Wright, 2007) filmi düşünüldüğünde açıktır. Bu film tarihsel miras türünün temalarını katıştırmaya uğraşan bir filmidir (bu damardaki bir diğer film de Robert Altman'ın Gosford Park'ıdır, 2001). *Kefaret*, hem geçmişî görmenin hem geçmişe geri dönüp bakmanın öznel taraflarıyla ilgilidir. Bu gibi endişeleri dramatize eden film ve kaynağı olan roman kostüm draması ve tarih filmlerini eleştirir; bu gibi işlerin geçmişteki insanları (bilhassa savaştakileri) ikonlara dönüştürdüğünü, yalan söylediğini ve olup biteni romantize ettiğini ileri sürer. Film, sonradan yalan söylediğini itiraf eden hayalci bir çocuğun (Briony) bakışından bir akşamın hikâyesini anlatır. Eylem genelde iki kere gösterilir, olayların anlamının bakış açısına bağlı olduğunu göstermek içindir bu; geçmişe bakma üzerine yorumda bulunan üst-metinsel bir unsurdur diyebiliriz (bir şeyleri ikinci seferde anlamak mümkün müdür?) Robbie ve Cecilia karakterlerinin bunu kesinlikle yapmadığı ve birbirlerine sonrasında mümkün olduğunca çok şey söyleyip söylemedikleri de net değildir.

Film, açılış sahnesinde kendi öz-farkındalığının işaretlerini verir; Briony son oyununa bitirici dokunuşlarını yapmaktadır. Bir bebek eviyle kapanan çekim filmin kendi türüne dair farkındalığa sahip olduğunu ortaya koyar, eylemin kır evi modelinin parçası ve yalnızca alt tarafı basit bir eylem olacağını söyler.¹²⁶ Bu öz-farkındalıklı açılış -kır evi, roman- ailenin kızı ve bekçinin oğlu arasındaki tutkulu durumlar arasında standart gibi görünen bir olaya yol açar. Fakat durum çok daha karanlıktır; burada saklanan gerçek sır pedofilidir. Nezaketli kır evi türü böylece paramparça olur ve bu film türü baskı altında kalır.

Robbie tutuklandıktan sonra, sahne 1940'ta Dunkirk'ten önceki günlere gider. Kilit önemdeki bir sahnede, Dunkirk sahiline varır ve orada Robbie'yi ve sahnenin etrafındaki adamlarını takip eden beş dakikalık bir sabit kamera çekimi görürüz; bu çekim sahili, gemileri, pubları ve genel olarak mesire alanını alır. Yüzlerce ekstra unsur vardır, atlar çekilir, bir koro sahnede şarkı söylemektedir (1600 kişi vardır burada). Burası gaddar ve berbat bir yerdir, kasvetlidir, umutsuzlukla doludur. Kamera etrafta döner, tahkiye ordusunun diğer mensuplarına odaklanmak üzere kilit karakterler zaman zaman yitirilir. Bu adamların her birinin hikâyesi vardır ve izleyicinin Robbie'ye ilgisi onun etrafında olup bitenin çeperindedir. Birey, tarih içinde konumlandırılır ama tarihten önemli değildir. Film, bir adamın anlatısıyla ilgilenir fakat burada yüzlerce hikâye de akmaktadır. Dahası, izleyici bu tikel çekimin foyasını da bilmektedir; zira teknik anlamda epeyce etkiliyken kurgulanmamış bir çekimin yabancılığı, gerçekleştirilmesini sağlayan aleni maharet gerçekten de bu işin bir güç gösterisi olduğuna dikkat çeker ve bizi de izleyici olarak kuracağımız bağın dışına atar. Bu çekim, kendi kapsamı ve parıltısı içinde aşırı özgündür ve her şeyi içeri almaya çabalar; bunu yaparken de kendi cesaretini ortaya serer, izleyici ve metin arasındaki bağlantıyı koparır. Aşırı gerçekçi olan çekim filmin özgünlüğünü baltalar.

Fakat film -durumla ahenksiz şekilde- kitabı film yapılan ve epeyce yaşlanmış meşhur romancı Briony röportajıyla biter. Briony her ne kadar otobiyografik olsa da roman-filmdeki bazı olayların asla yaşanmadığını itiraf eder. Benzer durumdaki tanıklarla mülakat yapmış ve bazı şeyleri kendi hikâyesini telafi edecek şekilde uydurmuştur. Anlatı -anlatıcı- izleyiciye yalan söylediğini itiraf eder. Anlatı, asıl olayla ilgili yalan söylediği gibi söylemiştir fakat bunu geçmişe karışan her şeyin değerini de küçümsemek için yapmıştır. İzleyicinin bağ kurduğu bu karakterler onun hayal gücünün icatlarından biraz daha fazlasıdır yalnızca; bu geçmiş yazarın -romancı ve filmcinin- yaşanmış olabileceğini düşündüğü geçmiştir.¹²⁷ Güvenilmez anlatıcı kurmaca yazında yaygın bir araçtır fakat filmde daha az başvurulur; durumun etkisi de tarih filminin gerçekliğini kendi bütünlüğü

içinde sorgulamak olmuştur. Yine de bu durum gerçekçiliği baltalar: Film izleyiciyi kendi “gerçek” ortamına döndürmek üzere çekilmiştir (benzer temalara, destek araçlarına, konumlara ve kostümlere ve aynı zamanda standartlaşmış özgün unsurlara başvurulması).

Bundan daha ihtilaflı olanı Ken Loach’ın 1920-23 arası İrlanda’da geçen *The Wind that Shakes the Barley* (2006) filminin İrlanda Bağımsızlık Savaşı’nın yorumları ve temsilleriyle ilgili İngiltere ve İrlanda’da ulusal tartışmalara sebep olmasıdır. Film, oğlan çocuklarının curcuna, kepler ve eski stil kıyafetler içinde oyun oynadığı “yerel renkli” bir çekimle başlar; fonda karakteristik olarak “İrlanda” halk müziği çalar; çok uzun çekimler vardır ve kamera manzarayı çeker durur. Bu pastoral düzen sekansı sonraki çekimlerde zalimce baltalanır ve kostüm draması ananelerinin bu şekilde oynaması da filmin siyasi amacının esasıdır. İlk çocuklar silah taşıyan askerlerce tutuklanır, sonrasında birisi ismini İngilizce söylemeyi reddettiği için ölesiye dövülür. “İrlanda” müziği direnişi gösterir, sonrasında “kostüm” özgünlüğü bu zalimliğin sebebi olur. Film, tarihsel miras filmlerinin kolay varsayımlarına sürekli olarak meydan okur; sadakat, imparatorluk ve suç ortaklığıyla ilgili zor sorular sorar. Filmdeki aksiyonun tarihî şunu koyar önümüze: İngiliz tarihsel miras filmleri benlik ve imparatorluğun sonu ile ilgili bir endişeyi dramatize ederken, bu imparatorluk adına çok kötü şeyler yapıldığı asıl gerçektir. “Kır evi”nin değerlerine asıl karakterler saldırır ve kelemenin gerçek manasıyla cumhuriyetçi çete kendi kütüphanesindeki yerel çiftçi beyi tutukladığında bu evi işgal etmiş olur. Film, türün kurallarına uyar (manzara, müzik, dans sahnesi, özgün aksan kullanımı, kostümler ve Gallerlilik) fakat İngiliz tarihsel miras filmlerindeki karakterler çiftliklerde çalışan yahut yol yapan karakterlerdir.

Film, zamanında İrlanda’daki siyasi kurgu çeşitlerini sunma açısından tavizsizdir (başlık bile 1798 isyanıyla ilintili ve IRA tarafından kullanılan bir şarkıdan gelmektedir) ve İngilizlerin çok büyük dehşetler saçma kapasitesi olduğunu ortaya koyar. Bir haklılaştırma çabası varken -bir İngiliz kaptan Somme’dan bahseder ve savaşın travmalarının birliklerini etkilediğini söyler-

İngilizlerin sebep olduğu, şiddetin düzeyi kimilerinin IRA yanlısı hislere sahip olduğu için Loach'a saldırmasına yol açmıştır. Fakat filmdeki zalimlik, öncelikle Damien'in (Cillian Murphy) İngilizlere "ülkesinden gitmelerini" söylediği (silah burnuna dayalıyken) dokunaklı konuşmayla sonrasında da filmin asıl konusunun İngilizlerle yapılan anlaşmanın ardından hizipler arasındaki öldürücü savaş olduğu gerçeğiyle diner. Loach, ulusların nasıl şiddet eylemlerinden doğduğunu inceler ve başlangıçtaki curcunalı oyun kardeşler arasındaki kavga metaforudur. Bu, Damien abisi Teddy'nin (Padraic Delaney) emriyle öldürüldüğünde gerçek olur. Filmin başlarında Damien çocukluğundan beri tanıdığı bir haini öldürmeye hazırlanırken o, kendi durumunun dehşetinden bahseder: "Beş sene anatomi okudum [...] Şimdi bu adamı kafasından vuracağım [...] Umarım uğruna savaştığımız İrlanda buna değiyordur."¹²⁸ *Land and Freedom*'a benzer şekilde, film romantikleştirilmiş anların büyüsünü bozar (şanlı isyanlar, İngilizleri hiçe sayarak bir ulusun doğuşu) ve bunların karmaşık, olumsal mücadeleler olduğunu, şiddete şiddetle karşılık verildiğini gösterir. Bu da epik tarihsel miras filmlerinin kendi konularıyla tutkuyla bağ kurabileceğini ve aynı zamanda tarihsel kavrayışın sabit olmadığını gösteren kasvetli ve dehşetli bir filmidir.

XIV. MUHAYYEL TARİHLER

Romanlar, Oyunlar ve Çizgi Romanlar

Tarihî Romanlar

Geçtiğimiz yıllarda tarihsel kurgu inanılmaz bir başarı kazandı. Rose Tremain'in 1989 tarihli romanı *Restoration* edebi tarihsel romanın popülerliğini ve imkânlarını çok yüksek satış rakamlarına ulaşıp pek çok ödül alarak ortaya koymuştur. Hilary Mantel'in *Wolf Hall*'u (2009) ve *Bring up the Bodies*'i (2012, 13. Bölüm'de de ele alınmıştır) birden fazla ödül kazanmış, TV ve sahneye uyarlanmıştır. Buna ek olarak, edebi açıdan daha az popüler bir form olarak tarihsel roman daha önce olduğundan çok daha fazla satmaya başladı; Mills & Boons'un "tarihsel romans" dizisinden Phillippa Gregory, Kate Moss ve Alison Weir tarafından yazılan dünya çapında çok-satarlara uzanan geniş bir liste var elimizde.¹²⁹ Tarihsel roman gitgide tarihçilerin hoşlandığı bir forma dönüşmektedir. *History Today*'de incelenmekte, önemli tarihçilerce tartışılmakta ve esasında onlar tarafından yazılmaktadır. Tarihsel romanda hem kurgu pratiği hem de tarih kavrayışı ve tecrübesiyle ilgili soruşturma yapacak alan vardır. İlerleyen satırlardaki tartışma tarihsel romanın çeşitli biçimlerini ve tarihin çağdaş tüketimiyle ilgili neler ortaya koyduğunu ele almaktadır. Bu bölüm, roman formunun yeni anlama ve düşünme imkânlarını ifade etme potansiyeline odaklanır ve bu formun bizi farklı bir anlayışa ulaştırıp ulaştırmayacağına bakar. Her ne kadar ulusalcı, normatif, muhafazakar ve edilgen durumlara çok iyi hizmet edebilse de, tarihsel romanın zorlayıcı, yabancı, tuhaf ve uyumsuz olduğunu iddia eder

Bütün tarihsel “tür”ler içinde, en saygıdeğer geçmişe sahip olan tarih romanıdır ve temelde duyarlılık ve hayal gücünü etkilediği iddiasındadır.¹³⁰ Postmodern deneycilik yahut yaratıcı hatıralarla birlikte suç veya romans gibi tür yazımlarını da kapsayabilecek epeyce geniş bir yelpazeden bahsediyoruz. Tarihsel roman, yazarlara ulusallık, tarih ve benliğe dair deneyimleri kavramsallaştırmaları ve bunlara meydan okumaları için çeşitli araçlar sağlamış bir formdur. Form olarak, roman yazarlarının bilgiyi, ulusu ve dönemleri araştırmasına izin vermiştir; en azından Sir Walter Scott örneğinden beri bu böyledir (burada mesela anahtar isimler Leo Tolstoy, Hugo, Woolf ve George Eliot olabilir).¹³¹ Temelde deneysel ve siyasi olan, James Joyce’un *Ulysses*’inden (1922) Chinua Achebe’nin *Things Fall Apart*’ını (1958) ve Günter Grass’ın *Teneke Trampet*’ini (1959) içine alan bir yazı biçimidir. Uzun gelişim evresi boyunca, tarihsel roman çeşitlenmiş ve gelişimini sürdürmüştür; fakat deneyim, ontoloji ve epistemoloji üzerine düşünmenin bir yolu olarak kullanılmaya başlanmıştır. Hsu-Ming Teo’nun da yazdığı gibi “eğer tarihsel kurgu her daim tarih değilse de [...] her daim tarihyazımıdır.”¹³² Aynı zamanda meşru olana meydan okumaya, “ortodoks” olanı baltalamaya uğraşan bir formdur, tıpkı popüler yazar Philippa Gregory’nin ileri sürdüğü gibi:

Bir hikâyenin düzeninin tarihsel gerçeklere empoze edilmesi yalan söylemek değil midir? O seneye ilgili muazzam büyüklükte gerçekleri arasından söylemek hatta kanıtlamak ve yazmak istediğim hikâyeler için işe yarayanları seçmiyorum muyum [...] Bu da her tarih kitabı gibi önyargılı, taraflı bir görüş oluyor haliyle.¹³³

Kaydetmenin bu tedirgin ediciliği ve kurgu-olgusal bir şey üretme farkındalığı Lukacs’ın “gerekli anakronizm” dediği şeydir. Bunu “yararcı” bir şey olarak görmekte, elzem olduğunu düşünmekteydi fakat tarihsel kurgu yazarken bunun zaten kaçınılmaz olduğunu düşünmek daha elverişlidir. Geçmişin ötekiliği sürekli olarak ön plana çıkarılır ve uygulamadaki sahtelik, açık önyargılar ve romancının yaklaşımının öznelliği sunulan tarihin sürekli değişmesine sebep olur.

Tarihsel roman formu dünyanın her yerinden yazarlara kimlik, sömürge, toplumsal cinsiyet ve benlik deneyleri ve düşünceleri için araçlar temin etmiştir. Mesela, Nobel Edebiyat Ödülü'nü uluslararası edebiyatta nispeten keyfi bir önem ölçütü olarak aldığımızda, geçtiğimiz on yılda ödül alan yazarların kilit önemde tarihsel müdahaleler yaptığını görürüz: Patrick Modiano (anı kurgusu kariyeri, 2014); Alice Munro (kısa hikâyelerinin pek çoğu geçmişte geçer; 2013); Mo Yan (ilk önemli kitabı *Red Sorghum* 1930'larda Çin'deki ilk savaşı ilgilidir; 2012); Mario Vargas Llosa (Peru ile ilgili çok tarih romanı yazmıştır); Jean-Marie Gustave Le Clezio (en ünlü romanı *Desert* 1800'lerin sonundan 1950'lere doğru gider, 2008); Orhan Pamuk (*Benim Adım Kırmızı* 1591 yılında Batı ve Doğu arasındaki ilişkiyi ele alır). "Glokal" olarak ele alınabilecek bir formdur bu; yani yerel, yerli ve baskın kültürel söylem örüntüleri arasında bir alan yahut geçiş bölgesi. Gerçekçi ve rasyonel Batı tarihyazımı zihniyetini yerel kültürlerle empoze etmenin yahut bunu¹³⁴ taklit edip buna direnmenin bir yolu olarak düşünülebilir. Dolayısıyla, Joyce'un *Ulysses*'i, mesela, hem edebi miras modellerine ve eserin yaşamaya devam etmesine taraftardır fakat aynı zamanda sömürgeci İngiliz yönetimi ve düzenine de meydan okur. Metin Odessa'yı bozar ve yerine eşitsiz unsurlar ve garip bölümler koyarak parçalı bir anlatı sunar.¹³⁵

Tarih ötekidir; bugün ise tanıdıktır. Tarihçinin işi genellikle ötekiden tanıdığa geçişi açıklamaktır. Tarih romancısı da benzer şekilde o gün ve bugün arasındaki uyumsuzluğu keşfeder, geçmiş hem tanınabilir hem de tanınmadık kılar. Tarih romancıları bilinen olgusal tarih ve çeşitli amaçlarla yaşanan tarih arasındaki boşluklara dikkat kesilir. Uzmanların herhangi bir fikir sahibi olmadığı alanlar, doğrulanabilir gerçekler arasındaki boşluklar kurgusal tarih yazarının topraklarıdır. Lukacs'ın da işaret ettiği üzere tarihsel roman "elzem anakronizm"e başvurur; bu temelde yanlıştır ve sürekli olarak kendi ötekiliğine dikkat çeker. Genel olarak gerçekçi tarzdan yararlanan tarihsel roman kendini bilen ve kendi üzerine düşünen bir formdur; örtük olarak kendi okuruna aktardığı da meşruiyetini bir yerden almadığı ve özgün olmadığıdır. Aktüeliteye ve gerçek olaylara bağlı kalır ama romanın böyle bir gerçekliği tanımaması gerektiğini de kabul eder.

Bakış açısının çokluğu tekil bir tarih mefhumunun altını oyar; bu da tarihsel kurgunun çoğu için açıkça esas kaynaktır. Geçmişten gelen cıvıtlara yeni bir ses ekler: Kurmacanın sesi.

Tarih romanlarının ne kadar çeşitlenebileceğini göstermenin en iyi yolu yazarların çeşitli notlarda, teşekkürlerde, kaynakça ve kendi kitaplarına eklerde tarihyazımı uygulamalarını dile dökme şekillerine bakmaktır. Söz gelimi David Peace'ın karmaşık metni GB84 uzun bir kaynakçaya ve "Bu roman gerçeğe dayalı bir kurmacadır. Bu gerçek takip eden kaynaklarda bulunmuştur" şeklinde sade bir nota sahiptir.¹³⁶ Peace, kendi kurgusunun gerçekle ilişkisi olduğunu ortaya koyar ve kaynakların bu gerçeği sunabileceğini iddia eder. Benzer şekilde Philip Kerr de *Hitler's Peace* adlı kitabına "Yazar Notu" ekler, bu not şöyledir: "Bu kitap, tarihteki gerçek bir olaya dayanan kurmaca çalışmasıdır" ve dikkatimizi zoraki güvenilir gibi görünen şeylere çeker: "Kıtapta anlatılan daha gizli olayların çoğu gerçekten yaşanmıştır, bana kalırsa burada birkaçını listelemem okuru eğlendirebilir."¹³⁷ Bu yazarların her ikisi de varsayılan "gerçek" bir olaya yaslanmanın peşindedir, her ne kadar diğer yazarlar daha bilinçli bir şekilde kendi çalışmalarında muzip davransalar da:

Bu hikâye boyunca, gerçek hayatlarından detayları hutsuzca kurmacayla karıştırdım. Gerçek isimler, gerçek belgeler ve mevcut kanıtları kullandım. Bu her daim planımın parçasıydı. Hakikat ve hayal birbirine karşıt şeyler değildir [...] Tarihçi Richard Holmes'un bir keresinde biyografi yazarı ve yazdığı kişiden bahsederken dediği gibi zamanın ötesinde el sıkışmak, kurmacayı ve tarih aynı yere koymak istedim.¹³⁸

Burada Patricia Duncker kurmaca ve tarihin bir tür alışım yaptığını öne sürer; bu da her ikisinin de hiçbir zaman bilinemeyecek bir şeyi anlatı hâline getirme ve anlamaya çalışmanın bazı yolları olduğu kabûlüdür. İki biçimin saklı bir yakınlığı olduğunu öne sürer; bunu da bu iki türü birbiriyle ikili karşıt bir gerilim içinde "tarih romanı" olarak konumlandırınca fark etmiştir; ikisi de birbirine bulaşıyor ve karışıyor olmalıdır. James Ellroy da farklı bir damardan tarih tarafından görülmeyenin kurmaca tarafından anlaşılabilirliğini ileri sürer:

Zaman, bireysel bilinci etkisiz bırakır. Sorgularımız, ölüm-den sonraki hayatın boş sayfasında sona erecektir. Tasdik-lenmiş kamusal olaylar ve kayda geçmemiş içsel dramlar yaşarız. Tarih'in gizli insani alt-yapısıyız.

Eylemlerimiz, Tarih'i tespit edilemeyecek şekillerde etkiledi. Kayda geçmemiş aydınlanmalarımız ve kalp kırıklıklarımızdır Tarih'i şekillendiren. Sonunda, Tarih'in mührü olarak kendi do-ğum hakkımızı elde ederiz.¹³⁹

Ellroy, romanın geleneksel tarih tarafından görülmeyen “kaydedilmemiş içsel drama” erişebileceğini ileri sürer. Bu saklı drama “tarih” hâline gelen şeye katkı sağlar; dolayısıyla bu gibi şeylerin adlî tahlili epistemoloji ifadesi olduğu kadar tarihyazı-mı sanatıdır. Ellroy, George Eliot'un “tarih dışı eylemler” olarak tanımladığı şeyleri ele alır ve bu görülmemiş momentlerin ifşası-nın “tarih” adını verdiğimiz alana şevkle bakmayı kolaylaştırı-bileceğini söyler.¹⁴⁰

Bu notlarda, tarih romanının üretebileceği anlam ve göster-ge çeşitliliğini, başvurduğu belirsizlikleri ve sorunlu söylemle-ri görürüz. Şu durumda tarih romanı geçmişe yönelik belirsiz buyruklardan oluşan bir karmaşayı kendi içinde ifade eder: özgünlüğe, gerçek(çi) temsile, anılaştırmaya, tarihin ötekiliğini göstermeye ve olgu ağının kısıtları içerisinde çalışmaya doğru bir çabası vardır. Bir dizi pratiği kapsayan tuhaf, melez bir form-dur. Hayden White'ın ileri sürdüğü üzere “Geçmişin hokkabaz-lığı malumat kadar sanat da gerektirir” ve bu ikisinin bir ara-ya gelişinde genellikle kurgusal çalışmaları buluruz.¹⁴¹ Tarihsel hikâyenin “otorite”sinin bu şekilde silinmesi veya daha ziyade kurgusal olanın giderek daha çok övülmesi epistemoloji ve tarih-yazımındaki değişikliklerle ilgili temel bir şeyin işaretidir. Eğer kurmacanın bir tür etkiye sahip olmasına izin veriliyorsa (ki şüp-hesiz sahiptir) bu nasıl bir etkidir ve insanların geçmişle ilgili düşünme, tahmin yürütme, hayal kurma ve geçmişle bağ kurma biçimlerini nasıl değiştirir?

Pynchon ve Waters'da Doğrusallık ve Gelecekçilik: "Bolluğu Muhafaza Etmenin Dokunulmamış Dehşeti"

Thomas Pynchon'un abidevi metni *Mason & Dixon* (1997) bu iki insan Mason-Dixon hattını araştırıp haritalamadan önce ve sonraki dönemde Charles Mason ve Jerediah Dixon arasındaki ortaklığın peşinden gider (c.1761-86 arası). Elizabeth Jane Wall Hinds "kelimelerin kötüleşmesi, etkinin geçiciliği ve sınıf kaygıları dolayısıyla, metnin 18. yüzyıla özgü haritalama ve bölme projesini yapı söküne uğrattığını" öne sürer.¹⁴² Metnin çoğu şu an Mason-Dixon hattı olarak bilinen sınırdaki çalışmada geçer ve haliyle ölçü motiflerini insan hayatına, tarih ve deneyime yaymakla temelden ilgilidir:

Post Mark'd West'te durmak, yüzünü Batı'ya dönmek, duyulanmaya meyilli birilerince ve etraftaki herkesçe bir sınav olabilir. Mükemmel Enfilade'de geçmeyen gelecek her bir saniyede, uzayacak her zincirde her bilinmeyen olaydaki birleşik güçleri hissetmek mümkündür- işte bu kendi bolluğunu muhafaza etmenin dokunulmamış dehşetidir.¹⁴³

Roman; coğrafya ve geometriyi felsefe ile harmanlar; geleceğin bilgisine dair büyük bir dehşet sunar. Burada "Enfilade" askerî taktikleri çağrıştırır, saldırıya geçen dönemin bir şekilde şimdideki bireyle savaştığını öne sürer. Her ne kadar dilin bir kısıtlaması olmasa da, baskıcı geleceğin dehşeti kelime oyunları ile metne aktarılır ("dokunulmamış" [değiştirilmemiş] kelimesinin anlamın bir değiş içinde kısıtlanması veya tanımlanması şeklinde ikinci bir anlamı vardır).

Mason ve Dixon astronomi, oyuk dünya teorisi, büyük komplo teorileri, muhtemel uzaylı ziyareti, soykırım, bilim, kölelik, jeopolitik çatışmalar ve pek çok başka şeyden bahseder. İnanılmaz derecede karmaşık ve serbest atışta bulunan bir metindir; ölçme, düzenleme, sınır koyma ve ideolojileri "çizgiler" aracılığıyla ifade etme (devlet olmak, sahiplik-aidiyet, mülk) romanın kalbidir. Giriştikleri iş, dünyanın kaosa anlam dayatmakla başlar fakat bu doğrusal arzuya rağmen roman taşar, mantık ve tutarlılığı göz ardı eder, yayılır, genişler, sonu gelmez; esasında zaman, mekan ve mantığın berraklığını reddeder. Harold Bloom roma-

nın “yüce” olana yaklaştığını ve bir şekilde anlamının ötesinde olduğu algısının da kilit önemde olduğunu ileri sürmüştür. Esas kahramanlar çalışmaları üzerinden bir anlama ulaşma gayreti içindedir ve roman da bunun imkânsız olduğunu gösterir.¹⁴⁴

Mason ve Dixon’un işi bir şekilde gelecek devrimci savaşın ardından Amerika’ya dönüşecek tuhaf vahşete anlam yüklemektir:

Umuyorum bir sabah Filedelfiya’da uyanmanın buraa gelebilecek herhangi bir şey kadar kutsal olduğu ihtimaline hazırlıksınızdır; Dixon -seni gözlemlemeyen, biz Batı’ya gittikçe şu Kuvvetler’den daha fazlası, Şehirlerin Sahiller’den uzak durmayı ve buraları Siyahi Yerleşimcilere bırakmayı düşündüğü- Şimşek, Kış, Acıya Kayıtsızlık, Ateş, Kan ve gerisinden bahsetmem bile; hepsi de Filedelfiya’dan uzak bir Ölçek ile ölçüldü- biz ve Kraliyet Komisyonumuz ve pahalı Enstrümanlardan oluşan baterimiz olarak Bit Gösterisindeki Bitleriz. Bizler her geçen gün daha da derine, her bokumdan daha az kısıtlı bir dünyaya dalıyoruz – yasa yok burada, hayatın nasıl olması gerektiğine dair herhangi bir uzlaşma yok. (s.608)

Görüldüğü üzere, Pynchon okuması ve takip etmesi inanılmaz derecede zor bir pastiş tarzla yazar. Söz dizimi çarpık, cümleleri aşırı uzun, kelime dağarcığı inanılmaz geniştir. Kelimeleri genellikle arkaik veya bilinmezdir. Metnin daha da huysuz bir tarafı vardır ki o da bu “özgün” tarzın postmodern görünmesi ve okuru metinden uzaklaştırmasıdır. Okuru, anlatıp duran fakat nihayetinde herhangi bir bilgi “edinmiş” gibi hissettirmeyen bir hikâyenin cümlelerine “anlam” aramak durumunda bırakır. Hem Mason hem Dixon kendi işlerinin gerçek anlamda hiçbir manası olmadığını ve toprağı çevrelemeyip ifşa olduklarını, bunun da esrarlı bir durumda, şeylerin kalbindeki kaosta gerçekleştiğini hissederler. Esasında yaptıkları iş yanlış, insanlık dışı ve muhtemelen beter bir geleceğe götürecek bir anlam dayatmaktadır:

Hiçbir şey daha doğrudan yahut zalimane bir şekilde Kötü Tarih üretmeyecektir, bir Çizgi çekmekten, bilhassa Doğru Çizgi çekmekten, Nefretin Şeklini çizmekten, İnsanların ortasından geçmekten, aralarında böylece bir Ayrım ya-

ratmaktan ta ki ilk felce kadar. Geri kalan her şey Savaş ve Yıkım'a yazıglıymış gibi peşlerinden gelecektir (s.615).

Ayrıca Pynchon geleneksel anlatı hamlelerinden de sakınır. Bölümler rüya gibi ve tuhaftır, bir mantıkî gelişim veya tutarlılıkla bağlanmamıştır. Roman, yön "yaratma" fikri etrafında döner, bir hayat kurgular ve ulus inşa eder. Mason ve Dixon sıkı şekilde araştırılmıştır, mecazlarının büyük kısmı "özgün"dür, ölçüm ve berraklıkla kafayı bozmuş durumdadır. Tarihsel bir roman olarak, hem zalimce gerçekçi hem de tamamen fantastiktir; böylelikle formun talep ettiği üzere tarihle kurmaca iç içe geçer. Roman; kurmacının inanılmaz derecede zihin açıcı ve tarihle irtibatı bağlamında döverek şekillendirilebilir olduğunu gösterir, yeni düşünme ve bilme biçimlerini de mümkün kılar.

Daha küçük ölçekte, Sarah Waters'ın *The Night Watch* (2006) kitabı tarih romancılarının geçicilik ve gelecekçilik etrafında dönüp durduğunu gösterir. İlk üç Viktoryen romanından, bilhassa *Tipping the Velvet*'in büyük başarısından sonra, *The Night Watch* 1940'larda bilhassa 1942-7 arasında geçmekteydi. Bizatihi Waters tarihsel roman teorisyenidir, özellikle de lezbiyen tarih kurgusu üzerine yazar.¹⁴⁵ Waters'a bakılırsa, tarihsel roman alternatif bir lezbiyen tarihî yazmaya izin verecek alanı sunabilir. Kitapları kenara itilmiş karakterlere ses kazandırır: "Bence tarihin kayıp yahut kıyıya itilmiş sesleri olarak düşünebileceğimiz seslere odaklanmak kitaplarınıza siyasi bir tını katar; romanlarınız olanca etkisiyle şunu demektedir: "Bu insanlar yazmaya ve okumaya değerdir; bu insanlar dikkate değerdir."¹⁴⁶ *The Night Watch* lezbiyen tarihini gün yüzüne çıkarmakla çok da ilgili değildir; daha ziyade insanların savaşı nasıl deneyimlediğine dikkat kesilir. Waters, çoklu sesler için, gayler, heteroseksüeller için bildiğimiz birinci şahıs sesten kaçınır. Roman, tesadüfi bir olayla birbirine bağlanan iki karakteri anlatır. İlki karaktere Viv'e, kötü giden bir kürtajdan sonra ambülans şoförü olarak çalışan Kay yardım eder; bu kısa tanışma ve Kay'ın Viv'e gösterdiği bencillikten uzak tavır romanın merkezî momentidir, diğer bütün olaylar buradan neşet eder. Fakat romandaki yön karmaşıktır, geriye doğrudur (47, 44, 42). Bu Waters'ın *Affinity* (2005) romanında denediği tekniktir fakat burada bilhassa an-

lamalı ve bir amaca matuftur. Doan ve Waters lezbiyen kurgusunun heteronormativite tarih yazım modellerini taklit etmesinin sorunlara yol açacağını ve bu ters çizgiselliğin alışıldık tarih bilgisindeki hiyerarşilerin karşısında olup onları bozduğunu öne sürmüşlerdir. Yapı, okuru sürekli olarak ileriye değil geriye çeker ve diyajetik bugünden böyle hızlı geri çekilme kitabın deneyimini karmaşılaştırır. Okurun anlam arayışı hafiften tehlikeye atılmıştır: Yazılanlar, korkunç bir şekilde sona erdiği görülen durumların başlangıcını göz önüne serecektir. Satırlar sürekli bir ön bilgi ışığında okunur. Hâl böyle olunca, kitap her zaman yanlış kavranan bir şey olan tarih deneyimini taklit eder. The Night Watch kalıntılarıyla, bir zamanlar inanılmaz tanıdık olanların yıkılmasıyla da ilgilidir. Londra'nın yeniden yaratılmış haritası, evlere atılmış bombaların etkilerine odaklanır (hem ambülans şoförü olan Kay hem de mimar babasının yarı yıkılmış evleri araştırmasına yardımcı olan bir diğer karakter, Julia, Waters'un tanıdık olanın yıkılmasıyla gelen şoku incelemesine fırsat verir). Yine de bu metin bir tür tarihyazımıdır zira geçmişin kanıtlarının silindiğini kavramak geçmişle bağımızın çok da uzun sürmeyeceğini kavramanın anahtarıdır. Yıkılmış evler, yitirilmiş bir düzenin sembolüdür.

Benzer şekilde, uyumsuz anlatı tekniği David Peace'in GB84'ünü de kesintiye uğratar; bu eser de birden çok bakış açısından anlatılmakta ve sıklıkla tanımlanmayan seslerin çifte sü-tunlarıyla kesintiye uğratılmaktadır. Roman, tarihin kırılıp parçalandığını ve zamanın kendi üzerine çöktüğünü ortaya koyar:

Korku ve sefalet. Gözdağı ve tehditler.

Yuvarlan. Yuvarlan. Yahudi, Scab Alleys üzerinden karnaval dört nala.

*Aniden sert bir fren Neil Fontaine'den. Kenara kırıyor-
Atlılar, patlayan tekerlekle boğuşuyor. Mor cüppeli erkek-
ler emirler yağdırıyor, yağmur çamur. Boyunlarında haç.
Parmaklarında yüzükler-*

Neil Fontaine kırıpıştırıyor gözlerini. Arabayı çalıştırıyor. Dikiz aynasına bakıyor.¹⁴⁷

Burada Peace çeşitli sesler, yankılar ve şu anı işgal eden bir diğer tarihsel anın rüyasını tanıtır. Bu deney, bugündeki formun parçasıdır temeldir. On yıllardır, edebi roman yazarları tarihî çeşitli şekillerde araştırmış ve zorlamıştır; Winterson'un *Vişnenin Cinsiyeti* (1989) romanından Toni Morrison'un *Sevilen*'ine (1987) Margaret Atwood'un *Alias Grace*'inden (1996) Ali Smith'in *How to be Both*'una (2015) dek bunun örneklerini görmek mümkündür. Smith'in deneysel, çift anlatılı romanı çağdaş an ile bir hayatın sesi arasında gider gelir. Kitap, iki anlatıdan birine rastgele geçilmesiyle ilerler. Bendeki özel baskı tarih romanının işaret ettiği bilgi parçalanmasıyla sonlanır:

Henüz doğmamış olanın
Göz kemiği eğrisi
Bütün kemiklere merhaba
Bütün eskilere merhaba
Merhaba bütün her şeye
Yapılacak
Ve
Bozulacak olan
Her şeye.¹⁴⁸

Smith'in yazımı, baş kahramanın sesi durumu çarpıtıp bozduğu için bu noktada neredeyse bir şiir halini alır. Roman, anlatının "hem kurulma/hem bozulma/hem de ikisinin aynı anda yapılma" biçimiyle oynar ve noktalama işaretlerinden yoksun fakat "iki anlatıyı" birden yağdırdığı finali ortaya akıcılık veya sonu gelmez bir açıklık koyabilmektedir. Bu tarih romanı dil kullanımı düzeyinde deneyseldir; edebi otoritesi kelimenin gerçek manasıyla dağılmaktadır.

Tarihte Benlik

Geçtiğimiz yıllarda uluslararası yazımdaki kilit önemdeki gelişmelerden biri de yaratıcı biyografiler olmuştur; Proust ve diğer yarı otobiyografi yazarlarından kaynaklanan deneyimin tarihsel şekilde romanlaştırıldığı metinlerdir bunlar. Patrick Modiano'nun *Suspended Sentences* adlı kitabı şöyle açılır: "Francis Jansen ile 19 yaşındayken, 1964'ün baharında tanıştım ve bugün onunla ilgili bildiğim az şeyi size de anlatmak istiyorum."¹⁴⁹ Novella, deneyim, hafıza ve sanatla fotoğrafın doğası üzerine düşünümü iç içe geçirir. W. G. Sebald'ın romanı *Austerlitz* (2001) benzer şekilde bellek, isimsiz bir anlatıcı ve çocukluk ile geçmişine dair gerçek bir anısı olmayan adam Austerlitz arasındaki karşılaşmalar aracılığıyla anlayışsızlık üzerine düşündürür. Yahudi Austerlitz *kindertransport* üyesiydi, ailesi savaşta öldürülmüştü. Roman da olaylarla ilgili bir tür düzen veya kavrayış empoze etme çabalarını anlatır. Sebald kanıt ve hakikati söylemeye dair kavrayışımıza meydan okuyacak şekilde fotoğraf ve haritaları yeniden üretir.¹⁵⁰ Bu kanaldaki en cüretkar kitap, Norveçli yazar Karl Ove Knausgaard'ın altı kiptan oluşan *Kavgam* adlı serisidir. Kitap, Knausgaard'ın hayatındaki olayları adli detaylarla, canlı olma deneyimini bir şekilde yorumlama çabasıyla anlatır. Hafıza, kişinin kendisini geçmişe atıfla anlaması ve deneyimini işlemesiyle ilgili temel noktalara parmak basar ve bunu da etik açıdan kurmacadan daha sorunsuz şekilde yazma çabasıyla yapar: "Eğer kurmaca değersiz idiyse, dünya da öyleydi, bugünler de dünyayı kurmaca aracılığıyla görüyorduk."¹⁵¹ Aynı zamanda, kitaplar inanılmaz detaylara sahip, keskin gözlemlerle bezeliydi. Yaşamının her ufak detayına odaklanıyorlardı. Knausgaard'ın romanları bir şekilde benliğin ortaya serilmesinin önemini ve bir tür "hakikat"e erişmeyi ifade ediyorlardı. Yazar, temel sanatsal sıçrayışını anlatıyordu:

"Önümde pencerede yüzümün görüntüsünü belli belirsiz görebiliyorum. Parlayan gözlerim ve hafifçe ışığı yansıtan ve doğrudan aşağıda kalan kısım haricinde, bütün bir sol taraf gölgede kalıyor. İki derin çizgi alından aşağı iniyor, biri yanaklara gidiyor, hepsi de karanlıkla dolu gibi ve gözler dik bakıyor, ciddi, ağız köşelere dönmüş, bu yüzün kasvetli olmadığını düşünmek imkânsız.

Kendini Sana Aşındıran Bu Şey Nedir?

Sonraki gün devam ettim. Esas fikir hayatıma mümkün olduğunca yakınlaşmaktı.”¹⁵²

Bu kadar “gerçekçi” bir yazar için, kendi hayatının ayrıntılarını bu kadar gözü kara şekilde anlatan biri için, bu inanılmaz derecede çalışılmış bir kısımdır. Neredeyse klişelemiş bu “imge” -aynadaki yansıma- kriz anında bile bir şey inşa etmekte olduğunu gösterir. Yüzünde “dağlanmış” bir şey vardır; metin hâline getirilen imaj budur. Bu “yazılmış”tır ve sonrasında yazarın kendi üzerine edebi şekilde düşünmesine dönüşmüştür. Yazar, zalimane bir dürüstlüğe sahip gibi görünmektedir fakat kendini iyileştirmekte ve kendisinin bir versiyonunu sunmakta, bize de durumun bu geçmişin aktüelitesinin tamamen erişilmez olduğunu göstermektedir. Bu roman-anı-yaratıcı pratik türleri, formun kimlik, kavrayış, bilgiyle ilgilendiğini gösterir; bunlar tarihsel “olayların” anlatıları olduğu kadar epistemoloji bildirimleridir.

Fakat tarih romanı aynı zamanda kilit önemdeki kalıpları da izleyebilecek bir kurmaca türüdür (romans, suç ve polisiye harmanıdır). Yüzlerce tür romanı her sene yayımlanır, yine de Tudor hanedanı kurmaca listelerinin başını çekmektedir. C.J. Sanom ve Susannah Dunn kadar farklı yazarlar çok farklı amaçlarla aynı dönemi anlatmaktadır. Yeni Viktoryen kurmaca da epeyce popüler hâle gelmiştir.¹⁵³ Esasında, Tarih Romanları Derneği internet sitesindeki roman listelerinin gösterdiği üzere (<http://historicalnovelsociety.org/>) algılanabilir zaman dilimlerinin hepsi ele alınmıştır. Tarihsel kurgu yazımı şu an üniversitelerinde yaratıcı yazarlık bölümlerinde öğretilmektedir ve bu uygulama için pek çok rehber vardır. Bunlar arasından Celia Brayfield ve Duncan Sprott’un rehberi şunu ileri sürer: “Yazarların kendi hırslarını telafi ettikleri yerde tarihsel kurgu aynı zorlukları ortaya koyar: doğruluğu güvenilirlikle dengelemek, karakterlere kendi seslerini vermek, araştırmanın miktarı, dışarıda bırakılacak unsurlar vs.”¹⁵⁴ Bu metinlerin yazımına dair yöntemler üzerine düşünmek bize şunu gösterir: Her yaklaşım eşsiz olacaktır; bunun anahtarı da “doğruluğu güvenilirlikle dengelemek”tir.

Bu örnekler, tarih romanında dümdüz tür kurmacasından daha dinamik tarihsellik modellerine, biçimsel yenilikçilikten kenara itilmiş kimlikleri dile kavuşturmak için yazılan kurmacalara kadar uzayan imkânlar yelpazesini gösterir. Tarih romanı, ilintili ve birbiriyle bağlantılı konuları aydınlatır; bunlar maddi yenilikten pazarlama ve okur beklentilerine dair sorunlara kadar uzanır. Tarih romanı fiilen meydan okuyucu ve kendi üzerine düşünen bir romandır; okura birbiri arasındaki ilişkilerin ve tarihçelerin karmaşıklığını gösterir. Southgate'in iddia ettiği üzere "Geçmişin toptancılığı güvenilmez olmayı sürdürüyorsa, uygun olduğu düşünülen gayeler doğrultusunda uygun seçimler yapılır ve sorular da şu durumda derhal kimin seçim yaptığı ve kimin uygun addedileceğini düşünmek üzere karar varmak için sorulur."¹⁵⁵ Bunun ifşası ve kimliğin analizi sayesinde, tarih romanı okura tarihin inşası, geçmişin yazımı ve bugünün oluşumu üzerine düşünme fırsatı verir.

Çizgi Romanlar ve Melez Türler

Tarih anlatan çizgi romanlar bize "tarihsel tür" olarak görünür, bir şekilde ana-akım yorumun yörüngesi dışında kalır; etkilidir fakat uzmanlar görmezden gelir. Frey ve Noys'un da belirttiği üzere, "genelde kültür analizinin meşru nesneleri olarak düşünülmezler."¹⁵⁶ Genel anlamda format yeraltı, değersiz ve basit olarak algılanır ve dolayısıyla konuyla ilgili tartışmalar çok kısıtlıdır.¹⁵⁷ İlginçtir ki bugünlerde çizgi romanlar eğitim sahasında yaygın biçimde kullanılmaktadır (ayrıca bkz. 2. Bölüm'deki Berbat Tarihler tartışması). Bu pedagojik kullanım geçmişin kilit önemdeki unsurlarını aktaran bu tür çalışmaların değerine işaret eder.¹⁵⁸ Çizgi romanın melez doğası, tarihî yerleşik fikirlere meydan okuma ve bunları soruşturma aracı olarak düşünme fırsatı verir. Art Spiegelman'ın Maus'unda olduğu gibi tarihsel bir korkuyla uğraşmanın tamamen yeni bir biçimi de devreye sokar.

Çizgi roman ve mizah dergilerinden oluşan kurgusal "çizgi roman sanatı" geleneksel olarak tarihten sakınmakta, fantezilerle (Neil Gaiman'ın Sandman, 1989-96) paralel dünyalarla (War-

ren Ellis'in Transmetropolitan, 1997-2002) veya daha çok günümüzle (James Delano'nun Hellblazer, 1988-) ilgilenmektedir.¹⁵⁹ Alan Moore, bilhassa savaş sonrası McCarthy'nin cadı avlarının hem komünistlere hem maskeli kahramanlara yönlendirildiği bir dünya kuran karmaşık çalışması Watchmen sayesinde çizgi romanların format olarak yeniden icadı açısından kilit önemde bir figür olagelmıştır. Moore, çizgi roman türünün ve daha incelikli bir "kahramanlığın" sınırlarıyla ilgili düşünmenin yeni yolunu ifade etmişti.¹⁶⁰ Sonraki çalışması *The League of Extraordinary Gentlemen* (1999-) Viktoryen kurgulardan çeşitli karakterleri alır (Allan Quatermain, Hawley Griffin, Mina Murray, Kaptan Nemo, Edward Hyde) ve hepsini 1898'de bir araya getirir.¹⁶¹ Koleksiyon kurgusal bir "ya tutarsa" pastişidir, eşlik eden *Boy's Own* türünde macera hikâyeleriyle tamamlanır ki bu hikâyeler zaten kahramanlık ve ikonlar üzerine düşündürür. Moore, kendi karakterlerini Viktoryen dönem Londrasına sokar ve kurgusal olana gerçek gibi muamele eder. Çizgi roman karakterlerinden edebi kahramanlar yaratan Moore kültürel hegemonyaları sorgular. Tür olarak tarihselden ziyade tarihsel türlerin pastışı olan metinler, kullanılan gösterge ve temalar da zaten kurmaca olduğu sürece yeniliğini muhafaza eder. Moore, "gerçeğin" bu şekilde bulandırılmasını dünyayı çeşitli şekillerde dramatize ederek genişletmiştir. Karindeşen Jack'in cinayetlerini anlattığı *From Hell* (1999) kitabı bunun örneğidir. Bu psiko-coğrafi çalışma gerçekten de melezdir; çizgi roman sanatında anlatılan esas hikâyeyi destekleyen akademik dipnotlar ortalık yerdedir. Moore, bir olaylar zincirinde modern ulusun doğuşunu görür: Katil olduğu ileri sürülen Sir William Withey Gull sürücüsüne der ki "Yeni başladık, Netley. Daha yeni başladık. İyisiyle kötüsüyle 20. yüzyıl. Gönderdim."¹⁶² Kitap aynı anda Viktoryen dönemdeki topluma dair bir anlatı, dedektif hikâyesi, akademik tartışma, Londra'daki malzeme siparişlerine dair açıklama ve bir parça da Whistleresk'in pastişidir. Görsel olanla özgün şekilde tarihsel olanın harmanı sayesinde ortaya farklı bilgi ve anlam düzeyleriyle başı hoş bir okur çıkar. *From Hell*, Karindeşen'i bulmanın imkânsız olduğunun farkındadır ve mümkün veya muhtemel sebeplerden biri olarak kendi çözümünü sunarken dikkatlidir.

Filmler gibi çizgi romanlar da tarihsel görselliğe dayanırlar. Yazarlar, tür ve geçmişin görsel temsili üzerine düşünme formatını kullanmışlardır. Max Allan Collins'in farkındalık dolu *Road to Perdition* serisi (1998-2004) yaşlanmış suç filmleriyle standart çizgi roman ve dedektif hikâyelerini Büyük Buhran dönemi Şikagosu'nda geçen bir telafi ve kurban hikâyesinde birleştirir (2002'de Sam Mendes filme çekmiştir). Seri, tarihsel temalar kadar gangster ve suç polisiyelerine dair popüler kültür temaları sunsa da, çizgi romanın tarihsel tür kurmacasına en çok yaklaştığı noktadadır. 300 (1998) etkili çizgi roman yazarı Frank Miller'ın Thermopylae Savaşı'nın yeniden anlatıldığı bir kitaptır. Kanlı ve kahramanlıkla dolu bu versiyon, Pers imparatorluğunun güçsüz ve dağınık birliklerine karşı Yunanistan'ın medeniyet ve özgürlüğünü savunan yiğit Spartalıları anlatır. Miller, Spartalıların yıpratıcı tutumlarının Avrupalı olmayanları geride tuttuğunu ileri sürer. Kitap, kahramanca erdemleri ve homososyal bağları vurgular; tımtırlı retorik ve yüklü konuşmalarda doludur. 300, 2006 yılında esasen dijital olarak geliştirilmiş canlı bir "çizgi roman" çekimi tarzında filme alınmıştır ve doğrudan özgün görünümünü taklit etmiştir. Bu teknik, filmdeki kareleri canlandırır; canlı aktörler karakter yakalama denilen şeyden geçerek bilgisayar efektine dönüşür. Oyuncu kadrosu, dijital olarak eklenmiş bir arka planla mavi ekrana karşı, orijinal görüntülerin yumuşak gri tonlarını taklit edecek şekilde oynarlar. Bu aynı zamanda çizgi romandan neredeyse birebir uyarlanmış (shot for shot) versiyondur; filmin anlatısı için ardışık sıranın önemini göstermekte ve biçimsel kökenlerinin altını çizmektedir. Devam filmi 300: Rise of an Empire (Noam Murro, 2014) bu aşırı şiddetli çizgi roman tekniğinin popülerliğine işaret eder. 300 geniş çaplı popülerlik kazanmıştır, dünyada satış rekorları kırmıştır; *Gladyatör* (Ridley Scott, 2000), *İskender* (Oliver Stone, 2004) ve *Pompeii* (Paul W.S. Anderson, 2015) epik kahramanlık anlatılarına dair ana-akım tarihsel tahayyüllerine bir dönüş olduğunun göstergesidir. Benzer canlı çekim teknikleri de yine yüksek gişe yapan *Beowulf* (Robert Zemeckis, 2007) filminde kullanılmıştır; bu da kadim hikâyelerin yeniden anlatılmasının fantastik ve buğulu (sözde) gerçek ile ilintili olduğunu ortaya koyar.

Kurgusal olmayan çizgi roman sanatı ise genellikle röportaj, otobiyografi veya çağdaş siyaset konuları etrafında döner (misal Harvey Pekar'ın devam eden otobiyografi dizisi *American Splendor*, Joe Sacco'nun 2001 tarihli *Palestine*'i yahut Marjane Satrapi'nin 2003 tarihli İran hatıralarından oluşup 2007'de filme çekilen *Persepolis*). Ho Che Anderson'un *King*'i ise bir Martin Luther King anlatısıdır; formatı ana-akıma ve eğitim biyografisine çevirmeye çabalayan ilüstratif sanatın bir parçasıdır.¹⁶³ Benzer şekilde, Tayo Fataluna'nın *Our Roots*'u aktivist bir eğitim projesidir; dünyadaki siyahi insanların başarı ve mücadelelerini gösterir.¹⁶⁴ R. Sikoryak'ın *Masterpiece Comics* (2009) kanonik romanlarda klasik karakterleri birleştirir (Kafka'daki Charlie Brown; Camus'da Süpermen); Manga Shakespeare serisinde de süregiden aykırı bir tarza dair benzer yankılar vardır.¹⁶⁵

Jack Jackson, izin verilen tarihyazımının dışında kalan meseleleri berrak bir şekilde incelemek üzere yeraltı mizahı (mizah dergilerine alternatif olarak) yazma özgürlüğünü kullandı; bilhassa Amerikan yerlilerinin gördüğü şiddet ve travmaları *Comanche Moon* (1979) ve *Los Tejanos'ta* (1981) anlattı.¹⁶⁶ Elindeki mecranın gerilla olması ve ana-akım addedilmediği gerçeği Jackson'a ilk dönem çalışmalarında dehşetengiz imajlar sunma özgürlüğü vermiştir. Geleneksel olmayan tür, resmî tarihî araştırmaya fırsat vermiştir. Sonraki çalışmaları, 2005'e kadar bir kısmını Teksas Eyaleti Tarih Birliği veya Teksas A&M University Press işbirliğiyle yayımladığı birden fazla kitap, yerel tarih ve deneyimlerin çizgilerle yorumlanmasına özel bir ilgi, arşiv açıklamaları ve görüntülerine dayalı olarak Sam Houston ve John Wesley Hardin gibi esaslı figürlerin birbiriyle çelişen revizyonist biyografilerini sunmaya yönelik bir arzunun göstergesiydi. Jackson, çalışmalarının kendi "genel okurunun zamanın duygusunu ve temposunu hissetmesine ve ne olduğunu anlamasına [...] fırsat tanıdığını söylüyordu, "yapmaya çalıştığım insanları bir zaman makinesine koyup o güne ve zamana dönmelerini ve olayları o dönemki insanların gözlerinden görmelerini sağlamaktır."¹⁶⁷ Tarihle empati kurarken görselin önemine değinen bu mefhum diğer belgesel tarzı uygulamaların da anahtarıdır fakat bu bağlamda pek alışıldık değildir.

Diğer çizgi roman sanatçıları "tanıdık" tarihî olaylar üzerine düşünmek için bu mecranın karmaşık potansiyelinden

yararlanmışlardır. *Maus*'ta, Art Spiegelman babası Vladek'in Polonyalı bir Yahudi olarak 1930'lardan başlayarak savaş boyunca yaşadığı tecrübeleri ve en nihayetinde Auschwitz'de hapsedilmesini anlatmıştır.¹⁶⁸ Bu hikâye, Spiegelman ve babasının New York ve Florida'daki çağdaş hayatlarını gösteren momentlerle değişir durur. Spiegelman'ın yaptığı kilit önemdeki seçimler öncelikle hikâyeyi çizgi roman formatında anlatmak ve sonrasında da romandaki her farklı ırkı bir hayvan olarak sunmaktır (Yahudiler fare, Almanlar kedi, İsveçliler geyik, Amerikalılar köpektir).¹⁶⁹ İkinci motif, romanın büyük korkuları ifade ederken masum ve çocuksu kalmasına imkân vermektedir. Hayvanlarla ilişkili karikatürler kitap tarafından hakir görülür; bu gibi sınıflayıcı bir yaklaşımın sizleri ortak insanlığı görmekten alıkoyduğu yönünde bir fikir vardır. Babasının biyografisini kullanması Spiegelman'ın "normal" bir Yahudinin deneyimini incelemesine izin vermiştir. Her şeyi genellemekten ziyade, çekici ve sinir bozucu babası ve kendisi arasındaki ırk farklılığını kabullenmekte zorlanırken bulur kendini; ilk kitap Spiegelman'ın babasının annesinin defterlerini yaktığını anladıktan sonra aklından "katil" kelimesinin geçmesinin ardından düşünen babasından uzaklaşmasıyla biter.¹⁷⁰ Dominic LaCapra, *Maus*'un yaklaşımını "riskli hatta gözü kara" bulur; "Auschwitz'in bir çizgi romanda anlatılması insanı şoka sokacak kadar uygunsuz görünmektedir" fakat aynı zamanda şunu da ileri sürer ki "Maus'un yüzleştiği en sanatsal meydan okumalardan biri, Holokost'un yalnızca alışıldık bir şey yahut bilhassa kitle kültüründe gıdıklayıcı bir unsur olarak kullanımının dışında kalan, bu kullanıma uymayan bir yere yerleştirmenin zorluğudur."¹⁷¹

Roman, Keiji Nakazawa'nın 1970'lerde yazdığı *Barefoot Gen* (Hiroşima ile ilgili), Jay Cantor'un 1982'de yazdığı *Krazy Kat* (nükleer silahlarla ilgili) ve Tom ve Jerry gibi daha açık resimli çizgi romanlar gibi öncülerden yararlanır. *Maus*'un anlatı ve tematik karmaşası çizgi roman formunun duygusal ve kavramsal derinliğe inebileceğini göstermekteydi; 1992'de Pulitzer Özel Ödülü'nü aldı; bu durum artık söz konusu formatın ana-akım Batı anlatılarına girdiğini de gösteriyordu.¹⁷² *Maus*'un tarih kul-

lanımı belirsizdir: savaşın dehşetini ifade etme noktasında isteklidir fakat sanatçı bunu sorunlu bulur. Tanık ifadelerinden oluşur, kendi öznelliğinden epey haberdardır, türe özgü temaları yabancı kılan ve bu türde anlatılarla genellikle ilgisiz bir tarzın içinde yorumlanır. Aynı zamanda kuvvetli biçimde özgündür, kusursuz harita ve imgeler kullanır (mesela Birkenhau haritaları ya da Auschwitz'e ilerleme).¹⁷³ Tanıklık, saygı gerektirir. Babası şunları söyler: "Gazla ilgili bir şeyler **duydun** fakat ben sana dedikoduları değil gerçekten ne **gördüysem** onu söylüyorum. Ben sadece bir tanığım".¹⁷⁴ Benzer şekilde, bu bir kişinin anlatımıdır ve bütünü göstermeye uğraşıyor değildir.

Maus "hafıza sonrası"nın örneği olarak Marianne Hirsch tarafından teorize edilmiştir, bunu Holokost'u doğrudan tecrübe etmemiş sonraki nesiller tecrübe ediyordu.¹⁷⁵ *Maus* "oğulun tekrarlanıp duran, sürekli dolaşımında olan ve zaten ikonik kültürel imgelerden ziyade, kendi babasının geçmişini tahayyül etmesinin yetersizliğini" gösterir; fakat Hirsch aynı zamanda romandaki imgelerin katlanmasının "az sayıdaki imgenin kanonlaştırılmasının karşısında duran elzem bir düzeltme olduğunu" (hem tahayyül edilen hem de şimdiye kadar yeterince kullanılmamış kaynaklardan yararlanma anlamında) söyler.¹⁷⁶ Aynı anda hem kişisel hem de kültürel olarak mecaz-ı mürsel bir yapı olan melez çizgi roman formu Spiegelman'ın tanıdık bir hikâyeyi yeni bir tınıyla kaydetmesine izin verir. Eleştirmenler şunu öne sürmüşlerdir: Görünürde ana-akım olmamasına ve melez formatına rağmen, *Maus*'un ciddiyeti Spiegelman'a -postmodern ironinin aksine- "özneyi ruhen ve ahlaken tarihte konumlandırma" fırsatı vermektedir.¹⁷⁷ Spiegelman kendi formu ve tarzı içinde kalarak temsil sorunlarına dair bir yol bulur. *Maus*'ta, yazar tarihten uzaklığının farkındadır fakat (bir çocuk olarak) hiç duymak istemediği şeyleri gözden geçirme ve bunlarla bağ kurmakta zorlanır. Çizgi roman pastiş değildir; ironi kullanmaksızın üst-kurgusaldır ve temsil ve suç ile ilgilidir. *Maus* formatın görünürdeki (veya genel geçer) önemsizliğine meydan okur ve görsel sanatın ya da çizgi romanların veya mizah dergilerinin ya da her ne diyecekseniz artık onların en korkunç hikâyelere şefkat, heves ve doğrulukla muamele ettiği-

ni öne sürmüştür. Şu durumda, bu imkânsız yerde, tarih imha edilmiştir fakat kendi rahatsız dehşeti içinde canlandırılıp yeniden sunulmaktadır. Okur, bu sayede geçmişle ilişkisini gözden geçirir, kendine güvensizliğini atar ve gerçekte ne olduğunu yeni bir gözle görür.

Son Notlar

- 1 Rosenstone, *History on Film/Film on History*, s. 163.
- 2 Jordanova, *History in Practice*, s. 166.
- 3 Southgate, *History Meets Fiction*, s. 20. Ayrıca bkz. A. Munslow, *Narrative and History*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.
- 4 A. Macfie, "Introduction", A. Macfie (ed.), *The Fiction of History*, London and New York: Routledge, 2015, s. 1-11 (s. 6).
- 5 Bkz. D. Cartmell, "100+ years of adaptations, or, Adaptation as the art form of democracy", D. Cartmell (ed.), *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, Chichester: John Wiley & Sons, 2010, s. 1-13.
- 6 Bkz. N. Perry'nin *The Singing Detective* (1986) ve "görsel ve müzikal bütünleşmenin" reddi ile ilgili bölümü ki bu bölüm şu kaynaktaki nostaljik tanınma ve tersine çevirmeye de imkân tanır: *Hyperreality and Global Culture*, London and New York: Routledge, 1998, s. 24-35 (s. 34).
- 7 C. Rojek, "After popular culture: hyperreality and leisure", *Leisure Studies*, 12:4, 1993, 277-89.
- 8 G. Lukacs, çev. Hannah and Stanley Mitchell, *The Historical Novel*, London: Merlin, 1962, s. 63.
- 9 Şu tartışmaya bkz. J. de Groot, *The Historical Novel*, London and New York: Routledge, 2009, s. 109-39.
- 10 Bkz. Schneider, *Performing Remains*.
- 11 J. Ellis, "Documentary and truth on television: the crisis of 1999", Rosenthal and Corner, *New Challenges for Documentary*, s. 342-59 (s. 353) ve ayrıca bkz. D. Paget, *No Other Way to Tell It: Drama-doc/Docudrama on Television*, Manchester: Manchester University Press, 1998.
- 12 Ellis, "Documentary and truth on television".
- 13 Paget, *No Other Way to Tell It*, s. 126. Paget'in 2011'de yayımlanmış kitabının güncellenmiş baskısı belgesel-dramasının televizyon yapımları ve filmler açısından nasıl merkezî hâle geldiğini anlatır.
- 14 E. Seiter, *Television and New Media Audiences*, Oxford: Clarendon Press, 2002, s. 4.

- 15 C. Monk, "The heritage-film debate revisited", C. Monk and A. Sargeant (ed.), *British Historical Cinema*, New York and London: Routledge, 2002, s. 176–98 (s. 177, 178). Ayrıca şu kaynaktaki alımlama ve anlama analizine bkz. *Heritage Film Audiences*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.
- 16 Kostüm dramasının revizyonist açıklamaları için bkz. J. Leggott and J. Taddeo (ed.), *Upstairs and Downstairs: British Costume Drama from the Forsyte Saga to Downton Abbey*, London: Rowman and Littlefield, 2014.
- 17 Örneğin bkz. E. Braun, "What truth is there in this story": the dramatisation of Northern Ireland", J. Bignell, S. Lacey and M. Macmurrough-Kavanagh (ed), *British Television Drama*, Basingstoke: Palgrave, 2000, s. 110–21 (s. 111).
- 18 Bu kavrama dair uygulamalı bir tartışma için bkz. S. Cardwell, *Adaptation Revisited*, Manchester: Manchester University Press, 2002.
- 19 Tartışma için bkz. L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, London and New York: Routledge, 2007, özellikle s. 2–27.
- 20 S. Cardwell, "Literature on the small screen: television adaptations", D. Cartmell and I. Whelehan (ed), *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, s. 181–97.
- 21 J. Sanders, *Adaptation and Appropriation*, London and New York: Routledge, 2005.
- 22 L. Cooke, *British Television Drama: A History*, London: BFI, 2003, s. 166.
- 23 J. Caughie, *Television Drama: Realism, Modernism, and British Culture*, Oxford: Oxford University Press, 2000, s. 208–9.
- 24 D. Kompare, "Publishing flow: DVD box sets and the reconception of television", *Television & New Media*, 7:4, 2006, 335–60 and M. Jenner, "Is this TVIV? On Netflix, TVIII and binge-watching", *New Media and Society*, doi: 1461444814541523, 2014, 1–17.
- 25 Caughie, *Television Drama*, s. 208.
- 26 Bkz. A. Home, *Into the Box of Delights: A History of Children's Television*, London: BBC Books, 1993.
- 27 Mesela 2002'deki *The Forsyte Saga* BBC'deki "kaliteli" dramalarla çatışma çabasıydı, bkz. I. Kleinecke, "Representations of the Victorian age: interior space and the detail of domestic life in two adaptations of Galsworthy's *The Forsyte Saga*", *Screen*, 47:2, 2006, 139–63 (149–50).
- 28 C. Brunson, "Problems with quality", *Screen*, 31:1, 1990, 67–90 (86).
- 29 Cardwell, *Adaptation Revisited*, s. 114.
- 30 Age.

- 31 R. Nelson, "They do 'like it up'em": Dad's Army and myths of Old England", J. Bignell and S. Lacey (ed), *Popular Television Drama*, Manchester: Manchester University Press, 2005, s. 51–68 (s. 54–5).
- 32 S. Cardwell, Andrew Davies, Manchester: Manchester University Press, 2004.
- 33 *Middlemarch* (1994) [DVD], bölüm 1.
- 34 I. MacKillop and A. Platt, "Beholding in a magic panorama": television and the illustration of *Middlemarch*", E. Sheen & R. Giddings (ed), *The Classic Novel: From Page to Screen*, Manchester: Manchester University Press, 2000, s. 71–92 (s. 74).
- 35 *Middlemarch* (1994) [DVD], bölüm 6.
- 36 *Middlemarch* (1994) [DVD], bölüm 1.
- 37 *Middlemarch* (1994) [DVD], bölüm 6.
- 38 Bununla ilgili olarak bkz. E. Sheen, "Where the garment gapes": faithfulness and promiscuity in the 1995 *Pride and Prejudice*", Sheen and Giddings, *The Classic Novel*, s. 14–30 ve Cardwell, *Adaptation Revisited*, s. 133–59.
- 39 Bkz. G. Preston, "Sense and Sensibility: Ang Lee's sensitive screen interpretation of Jane Austen" ve K. Bowles, "Commodifying Austen: the Janeite culture of the Internet and commercialization through product and television series spinoffs", G. MacDonald and A. MacDonald (ed), *Jane Austen on Screen*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, s. 12–15 ve 15–22.
- 40 M. Crang, "Placing Jane Austen, displacing England: touring between book, history and nation", S. Pucci and J. Thompson (ed.), *Jane Austen and Co: Remaking the Past in Contemporary Culture*, New York, NY: State University of New York Press, 2003, s. 111–32 ve A. Higson, "English heritage, English literature, English film: selling Jane Austen to movie audiences in the 1990s", E. Voigts-Virchow (ed.), *Janespotting and Beyond: British Heritage Retrovisions since the Mid-1990s*, Stuttgart: Gunter Narr Verlag, 2004, s. 35–51.
- 41 S. Fraiman, "Jane Austen and Edward Said: gender, culture, and imperialism", *Critical Inquiry*, 21:4, 1995, 805–21.
- 42 C. M. Dole, "Austen, class, and the American market" ve A. Collins, "Jane Austen, film, and the pitfalls of postmodern nostalgia", L. Troost and S. Greenfield (ed), *Jane Austen in Hollywood*, Kentucky: University Press of Kentucky, 1998, s. 58–78 ve 79–89.
- 43 L. Troost and S. Greenfield, "The mouse that roared: Patricia Rozema's *Mansfield Park*", Troost and Greenfield (ed), *Jane Austen in Hollywood*, s. 188–204.
- 44 H. Margolis, "Janeite culture: what does the name "Jane Austen" authorize?", MacDonald and Macdonald (ed), *Jane Austen on Screen*, s. 22–43 (s. 28).
- 45 Bkz. L. Hopkins, "Mr. Darcy's body: privileging the female gaze",

- Troost and Greenfield (Ed.), *Jane Austen in Hollywood*, s. 111–21.
- 46 Bkz. J. Pidduck, "Of windows and country walks: frames of space and movement in 1990s Austen adaptations", *Screen*, 39:4, 1998, 381–400.
- 47 H. Wheatley, "Haunted houses, hidden rooms: women, domesticity and the female Gothic adaptation on television", Bignell and Lacey (ed), *Popular Television Drama*, s. 149–65.
- 48 2007'deki *Oliver Twist* bölümleri de yarım saat sürüyordu ve arka arkaya beş akşam yayınlanıyordu; bu da programın sabun köpüğü dizilere benzer bir niteliğe sahip olduğu vurgusunu güçlendiriyordu.
- 49 Bununla alakalı klasik çalışmalar: S. M. Gilbert and S. Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven: Yale University Press, 1979 ve Gayatri Chakravorty Spivak, "Three women's texts and a critique of imperialism", *Critical Inquiry*, 12:1, 1985, 243–61.
- 50 P. Childs, "Cultural heritage/heritage culture: adapting the contemporary British historical novel", P. Nicklas and O. Linder (ed), *Adaptation and Cultural Appropriation*, Berlin: Walter de Gruyter, 2012, s. 89–101 (s. 90).
- 51 Öncülleri vardır: John Fowles'un Fransız Teğmenin Karısı adlı kitabı 1980'lerde filme çekilmiştir ve bir tür olarak tarihsel roman genellikle televizyon dizileri ve filmlere malzeme sağlamaktadır. Buradaki fark özgün romanın kendine dair farkındalığı ve "klasikler serisi" söylemi içerisinde sunulmasıdır. BBC, Philip Pullman'ın 2006 yapımı sansasyonelist dizisi *Victoriana The Ruby in the Smoke*'u ile bu kanalda üretime devam etmiştir.
- 52 *Tipping the Velvet*'i Waters'ın romanı *Fingersmith*'in benzer üretim değerleri ve pazarlamaya sahip uyarlaması takip etmiştir.
- 53 *Tipping the Velvet* (2002) [DVD], bölüm 1.
- 54 Yayıncılık Standartları Kurumu diziyle ilgili 35 şikayei de reddetmiştir: http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/tv_and_radio/2712133.stm [Erişim Tarihi: 2 Temmuz 2007].
- 55 P. Swaab, "The Line of Beauty", *Film Quarterly*, 60:3, 2007, 10–15.
- 56 Alan Bleasdale'in *Birleşik Krallığın Tarihi* adlı yapımı gibi yakın geçmiş üzerine tefekkürden ziyade uyarlama olduğu için kesinlikle kostüm draması diyebiliriz: Alan Bleasdale, GBH, Channel 4, 1991 ve Peter Flannery, *Our Friends in the North*, BBC1, 1996.
- 57 A. Hollinghurst, *The Line of Beauty*, London: Picador, 2005, s. 214.
- 58 *Sharpe's Rifles*, ITV, 5 Mayıs 1993, 19:00.
- 59 Cooke, *British Television Drama*, s. 163.
- 60 T. Mordue, "Heartbeat country: conflicting values, coinciding visions", *Environment and Planning*, 31:4, 1999, 629–46.
- 61 R. Nelson, *TV Drama in Transition*, Basingstoke: Macmillan, 1997,

s. 75–8.

- 62 A. Higson, *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*, Oxford: Clarendon Press, 1995, s. 47.
- 63 Downtown Abbey’le ilgili enine boyuna tartışma için bkz. Byrne, *The Edwardians on Screen: From Downton Abbey to Parade’s End*, Basingstoke: Palgrave, 2015.
- 64 Bkz. de Groot, “Perpetually dividing and suturing the past and present”.
- 65 <http://www.hbo.com/rome/watch/season2/episode22.html> [Erişim Tarihi: 17 Ağustos 2007].
- 66 Age.
- 67 A. Landsberg, “Waking the deadwood of history: listening, language, and the aural visceral”, *Rethinking History*, 14:4, 2010, 531–49.
- 68 <http://www.hbo.com/deadwood/> [Erişim Tarihi: 10 Eylül 2007].
- 69 H. Havrilesky, “The man behind Deadwood”, 5 Mart 2005, <http://dir.salon.com/story/ent/feature/2005/03/05/milch/index.html?pn=2> [Erişim Tarihi: 22 Ağustos 2007].
- 70 D. Lavery, “Deadwood, David Milch, and television creativity”, D. Lavery (ed.), *Reading Deadwood: A Western to Swear By*, London: IB Tauris, 2006, s. 1–11.
- 71 Alıntıldığı yer: B. Glynn, “The conquests of Henry VIII: masculinity, sex and the national past in The Tudors”, B. Johnson, J. Ashton and B. Glynn (ed), *Television, Sex and Society: Analyzing Contemporary Representations*, London: Continuum, 2012, pp. 157–75 (s. 162).
- 72 http://www.channel4.com/history/microsites/C/city-of-vice/producer_interviews_extended.html [Erişim Tarihi: 23 Ocak 2008].
- 73 http://www.channel4.com/history/microsites/C/city-of-vice/producer_interviews.html [Erişim Tarihi: 23 Ocak 2008].
- 74 Bkz. A. Bernau and B. Bildhauer, *Medieval Film*, Manchester: Manchester University Press, 2009.
- 75 J. Butler, *Gender Trouble*, London and New York: Routledge, 1990, s.137.
- 76 Bkz. S. Badsey, “The Great War since the Great War”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 22:1, 2002, 37–45.
- 77 Badsey, “Blackadder Goes Forth and the “two western fronts” debate” ve E. Hanna, *The Great War on the Small Screen*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- 78 Örnek için bkz. M. Dobson and N. J. Watson, *England’s Elizabeth: An Afterlife in Fame and Fantasy*, Oxford: Oxford University Press, 2002 ve S. Doran and T. S. Freeman (ed), *The Myth of Elizabeth*, Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- 79 Televizyonda zaman yolculuğunun etik kaideleri üzerine bkz. McKinney Wiggins, “Epic heroes, ethical issues, and time paradoxes

- Quantum Leap", Journal of Popular Film and Television, 21:3, 1993, 111–20.
- 80 Life on Mars, bölüm 3, BBC1, 23 Ocak 2006, 21:00; bölüm 5, BBC1, 6 Şubat 2006, 21:00. Benzer şekilde, Ashes to Ashes da toplumun ekonomik gelişmelerle nasıl altüst olduğunu inceler, Ashes to Ashes, bölüm 3, BBC1, 21 Şubat 2008, 21:00.
- 81 "Mars drama could spark bullying", 12 Nisan 2007, <http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/6549163.stm> [Erişim Tarihi: 11 September 2007].
- 82 Ashes to Ashes, bölüm 1, BBC1, 7 Şubat 2008, 21:00.
- 83 Ashes to Ashes, bölüm 2, BBC1, 14 Şubat 2008, 21:00.
- 84 Age.
- 85 Ashes to Ashes, episode 3, BBC1, 21 Şubat 2008, 21:00.
- 86 Bunun yansıması David Bowie'nin 80 tarihli "Ashes to Ashes" şarkısının ve ikonik videosunun doku olarak kullanılmasıdır. Şarkı, 1969 tarihli "Space Oddity"deki merkezi Bowie karakterini dair aşırı derece farkındalıklı ve yorucu bir gözle düşünmektedir. Bkz. S. Waldrep, *The Aesthetics of Self-Invention: Oscar Wilde to David Bowie*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2004, s. 124.
- 87 Rosenstone, *History on Film/Film on History*, s. 8.
- 88 Age., s. 164.
- 89 Şurada daha ileri düzeyde tartışılmıştır: de Groot, *Remaking History*. Ayrıca bkz. J. Stubbs, *Historical Film: A Critical Introduction*, London: Bloomsbury, 2013; Hughes-Warrington, *History Goes to the Movies*; A. Higson, *English Heritage, English Cinema: Costume Drama since 1980*, Oxford: Oxford University Press, 2003.
- 90 C. James Grindley, "Arms and the man: the curious inaccuracy of medieval arms and armor in contemporary film", *Film and History*, 36:1, 2006, 14–19.
- 91 Bkz. T. Miller, N. Govil, J. McMurria and R. Maxwell, *Global Hollywood*, London: BFI, 2001 ve T. Wang, *Global Hollywood 2*, London: BFI, 2011.
- 92 Örnek olarak şuradaki metinlere bakabilirsiniz: Rosenstone and Parvulescu (ed), *A Companion to the Historical Film*; R. Brent Toplin, *Reel History*, Lawrence, KS: University of Kansas Press, 2002; Monk and Sargeant (ed), *British Historical Cinema*; M. Hughes-Warrington (ed.), *The History on Film Reader*, London: Routledge, 2009; ve bu bölüm boyunca alıntılanan bütün metinler.
- 93 Bkz. Routledge'ın "Ulusal Sinema" dizisi (2001–8); kapsadığı ülkeler Almanya, İngiltere, Avustralya, İtalya, Fransa, Güney Afrika, Brezilya, Meksika, Çin, İrlanda, İspanya ve Kanada. Ayrıca bkz. R. Stone and P. Cooke (ed), *Screening European Heritage*, Basingstoke: Palgrave, 2015 ve R. Burgoyne, *Film Nation: Hollywood Looks*

- at U.S. History, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2010.
- 94 Nazizmin normalleşmesi üzerine, bkz. Gavriel D. Rosenfeld, *Hi Hitler*, Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- 95 Burada bir koleksiyon vardır: <http://www.telegraph.co.uk/technology/news/6262709/Hitler-Downfall-parodies-25-worth-watching.html> [Erişim Tarihi: 26 Mayıs 2015].
- 96 Bkz. D. LaCapra, *History and Memory after Auschwitz*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1998.
- 97 Bkz. S. Hake, *German National Cinema*, London: Routledge, 2007.
- 98 S. Zizek, "The Dreams of Others ", http://www.inthesetimes.com/article/3183/the_dreams_of_others/ [Erişim Tarihi: 3 Ocak 2008]. Zizek, iki filmdeki Ostalgie'nin Hoşçakal Lenin'de daha vahim olduğunu ve her iki filmin de Doğu Almanya'nın gerçek dehşetiyle uğraşma noktasında yan çizdiğini iddia eder.
- 99 Alıntılıandığı yer: A. Funder, "Tyranny of terror", 5 Mayıs 2007, <http://books.guardian.co.uk/review/story/02072454,00.html> [Erişim Tarihi: 11 Şubat 2008].
- 100 Yimou, Kaige's Huan tu di / Yellow Earth (1984, 1938 versiyonundan uyarlama) filminin sinematografıdır ve "Çin'deki sosyalizm deneyinin ilk bağımsız kültürel eleştirmenidir" J. Silbergeld, *China into Film*, London: Reaktion Books, 1999, s. 16.
- 101 Raise the Red Lantern, Farewell My Concubine ve Ju Dou'nun Çin'de dağıtımı yasaklanmıştır, en azından geçici bir süreliğine. Silbergeld, *China into Film*, s.55.
- 102 Contemporary Spanish Cinema (Manchester: Manchester University Press, 1998) adlı eserlerinde B. Jordan ve R. Morgan-Tamosunas nostaljinin kilit önemde bir unsur olduğuna ve 1976 sonrası İspanyol filmlerinde "inkar edilmiş bozulmuş ve bastırılmış bir tarihsel geçmişi iyileştireceğine" (s. 11) işaret ederler. Daha fazlası için bkz. J. Hopewell, *Out of the Past: Spanish Cinema after Franco*, London: BFI Books, 1986.
- 103 Bkz. O. Evans, "Border exchanges: the role of the European film festival", *Journal of Contemporary European Studies*, 15:1, 2007, 23-33.
- 104 Bkz. S. Hayward, *French National Cinema*, London: Routledge, 2005, bilhassa s. 293-332 ve H. Radner, "The historical film and contemporary French cinema", A. Fox, M. Marie, R. Moine and H. Radner (ed), *A Companion to Contemporary French Cinema*, Chichester: John Wiley & Sons, 2014, a. 298-313.
- 105 Bkz. P. Powrie, *French Cinema in the 1980s: Nostalgia and the Crisis of Masculinity*, Oxford: Oxford University Press, 1997, s. 13-28.
- 106 I. Vanderschelden, "Strategies for a "transnational" / French popular cinema", *Modern and Contemporary France*, 15:1, 2007, 36-50.

- 1072012'de Dünya Sağlık Örgütü Alzaymır ve yaşlılıkla gelen bunamanın küresel sağlığı tehdit ettiğini duyurmuştur.
- 108Ayrıca Lincoln ile ilgili makale ve düşüncelere bakmak için: *Rethinking History*, 19:3, 2015, pp. 459–536.
- 1091930'lardan itibaren İngiliz tarih filmlerinin gelişimi için bkz. J. Chapman, *Past and Present: National Identity and the British Historical Film*, London: I.B. Tauris, 2005.
- 110Higson, *Waving the Flag*, s. 26–7. Bu miras tartışması siyasetine dair harika bir analiz ve siyasi yapı-söküm için, bkz. "The heritage-fi lm debate revisited", s. 177, 178.
- 111I. Baucom, "Mournful histories: narratives of postimperial melancholy", *Modern Fiction Studies*, 42:2, 1996, s. 259–88.
- 112Hewison, *The Heritage Industry*, A. Higson, "Re-presenting the national past: nostalgia and pastiche in the heritage film", Lester Friedman (ed.), *British Cinema and Thatcherism: Fires Were Started*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, s. 109–29, Wright, *On Living in an Old Country*.
- 113A. Higson, "The heritage film and British cinema", A. Higson (ed.), *Dissolving Views: Key Views on British Cinema*, London: Cassell, 1996, s. 232–48 (s. 232–3).
- 114Higson, *Waving the Flag*, s. 26–7.
- 115Bkz. Samuel, *Theatres of Memory*, s. 242; P. Wright, *A Journey through Ruins*, London: Radius, 1992, s. 45–67. Tam tartışma için ve ayrıca bkz. *On Living in an Old Country*.
- 116Hewison, *The Heritage Industry*, s. 51.
- 117J. Hill, *British Cinema in the 1980s*, Oxford: Clarendon Press, 1999.
- 118Cardwell, *Adaptation Revisited*, s. 108–33.
- 119Maurice için bkz.T. Waugh, *The Fruit Machine: Twenty Years of Writing on Queer Cinema*, Durham, NC: Duke University Press, 2000 ve W. Rohan Quince, "To thine own self be true...": adapting E. M. Forster's *Maurice* to the screen", *Literature/ Film Quarterly*, 17:2, 1989, 108–12. *Howard's End* için bkz. Lizzie Franke, "Howard's End ", *Sight and Sound*, 2:1, 1992, 52–3.
- 120Gandhi ile birlikte TV dizileri: *The Jewel in the Crown*, 1982 ve *Heat and Dust*, 1981, David Lean'ın filmi emperyal film nostaljisi ve patlaması ile ilgiliyse geç ve araştırmacı görülmüştür.
- 121J. Pidduck, "Of windows and country walks: frames of space and movement in 1990s Austen adaptations", *Screen*, 39:4, 1998, 381–400. Ayrıca şu eserine de bkz. *Contemporary Costume Drama*, London: BFI, 2004.
- 122Bkz. H. K. Bhabha, "Anxious nations, nervous states", J. Copjec (ed.), *Supposing the Subject*, London: Verso, 1994, s. 201–17.
- 123K. McKechnie, "Taking liberties with the monarch: the royal bio-pic in the 1990s", Monk and Sargeant (ed.), *British Historical Cinema*, s. 217–36.

- 124Örneğin bkz. Dobson and Watson, *England's Elizabeth*, Doran and Freeman, *The Myth of Elizabeth* and S. Massai (ed.), *World-wide Shakespeares: Local Appropriations in Film and Performance*, London and New York: Routledge, 2005.
- 125J. Pidduck, "Travels with Sally Potter's *Orlando*: gender, narrative, movement", *Screen*, 38:2, 1997, 172–89.
- 126Bu kendini bilen kostüm motifi *The Madness of King George*'un açılış sahnesinde de benzer şekilde belirir; bu sahnede Kral Parlamento'daki ilk resmî günü için giydirilmiştir ve esasında Lear'a benzeyen Kral'ın durmaksızın kıyafetlerini fırlatması de mantıksızlığı ve deliliğinin kanıtıdır.
- 127Bkz. J. de Groot, "Who would want to believe that, except in the service of the bleakest realism? Historical fiction and ethics", E. Sutherland and T. Gibbons (ed), *Integrity and Research: Recreating and Representing History*, London and New York: Routledge, 2011, s. 13–28.
- 128*The Wind that Shakes the Barley*, 2006, Ken Loach.
- 129Tarihsel popüler kurgu her zaman iyi satar, bkz. H. Hughes, *The Historical Romance*, London and New York: Routledge, 1993 ve D. Wallace, *The Women's Historical Novel*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004. Ayrıca bkz. K. Cooper and E. Short (ed), *The Female Figure in Contemporary Historical Fiction*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.
- 130Bkz. R. Maxwell, *The Historical Novel in Europe 1650–1950*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, A. H. Stevens, *British Historical Fiction before Scott*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010 ve A. Davis, *Renaissance Historical Fiction: Sidney, Deloney, Nashe*, Cambridge: D. S. Brewer, 2011.
- 131Bkz. de Groot, *The Historical Novel*, s. 11–45 ve K. Mitchell and N. Parsons (ed.), *Reading Historical Fiction*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.
- 132Hsu-Ming Teo, "Historical fiction and fictions of history", *Rethinking History*, 15:2, 2011, 297–313 (312).
- 133P. Gregory, "Born a writer: forged as a historian", *History Workshop Journal*, 59, 2005, 237–42 (242).
- 134Bkz. F. Moretti, *Distant Reading*, London: Verso, 2013.
- 135Bkz. D. Kiberd, *Ulysses and Us: The Art of Everyday Living*, London: Faber & Faber, 2009.
- 136D. Peace, *GB84*, London: Faber & Faber, 2004, s. 464.
- 137P. Kerr, *Hitler's Peace*, London: Penguin, 2006, s. 445.
- 138P. Duncker, *Sophie and the Sibyl*, London: Bloomsbury, 2015, s. 287.
- 139J. Ellroy, *Perfidia*, London: Windmill, 2014, p. 796.
- 140G. Eliot, *Middlemarch*, London: Blackwood & Sons, 1871, Sayı 4, 371.
- 141H. White, "Introduction: historical fiction, fictional history, and his-

- torical reality", *Rethinking History*, 9:2/3, 2005, 147–57 (149).
- 142 Alıntılındığı yer: H. Bloom (ed.), *Thomas Pynchon*, Philadelphia: Chelsea House, 2003, s. 124.
- 143 T. Pynchon, *Mason & Dixon*, London: Vintage, 1998, p. 444.
- 144 Leonard Pierce, "Harold Bloom on Blood Meridian", A.V. Club, 15 Haziran 2009, <http://www.avclub.com/article/harold-bloom-on-blood-meridian-29214> [Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2015].
- 145 L. Doan and S. Waters, "Making up lost time: contemporary lesbian writing and the invention of history", D. Alderson and L. Anderson (ed), *Territories of Desire in Queer Culture: Refiguring the Contemporary Boundaries*, Manchester: Manchester University Press, 2000, s. 12–29. Ayrıca bkz. Kaye Mitchell (ed.), *Sarah Waters*, London: Continuum, 2013.
- 146 Yazara e-posta, 31 Ekim 2006.
- 147 Peace, GB84, s. 148. Bu tartışmayı Chris Vardy'e borçluyum. Ayrıca bkz. K. Shaw, David Peace, Brighton: Sussex Academic Press, 2010.
- 148 A. Smith, *How to be Both*, London: Hamish Hamilton, 2014, s. 372.
- 149 P. Modiano, *Suspended Sentences*, çev.: M. Polizzotti, New Haven, CT: Yale University Press, s. 3.
- 150 Bkz. J. Zilcosky, "Lost and found: disorientation, nostalgia, and Holocaust melodrama in Sebald's *Austerlitz*", *MLN*, 121:3, 2006, 679–98 ve J. J. Long and A. Whitehead (ed), *W.G. Sebald: A Critical Companion*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- 151 K. O. Knausgaard, *A Man in Love*, çev. D. Bartlett, London: Vintage, 2013, s. 492.
- 152 Age, s. 515.
- 153 Bkz. K. Mitchell, *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- 154 C. Brayfield and D. Sprott, *Writing Historical Fiction*, London: Bloomsbury, 2013, s. iv.
- 155 Southgate, *History Meets Fiction*, s. 149.
- 156 H. Frey and B. Noys, "Editorial: history in the graphic novel", *Rethinking History*, 6:3, 2002, 255–60 (255).
- 157 Bkz. R. Duncan and M. J. Smith, *The Power of Comic*, London: Bloomsbury/A&C Black, 2009.
- 158 Bkz. K. T. Bucher and M. Lee Manning, "Bringing graphic novels into a school's curriculum", *The Clearing House: A Journal of Educational Strategies, Issues and Ideas*, 78.2, 2004, 67–72 ve G. Yang, "Graphic novels in the classroom", *Language Arts*, 85:3, 2008, 185.
- 159 Uzun soluklu çizgi film: *Hägar the Horrible*, 1973–. Yarı tarihsel fantastik: *Conan the Barbarian* (created by R. E. Howard tarafından 1932'de yaratılmıştır; 1970lerin başlangıcından itibaren çizgi roman da olmuştur).
- 160 J. A. Hughes, "Who watches the watchmen?": ideology and "real

- world" superheroes", *Journal of Popular Culture*, 39:4, 2006, 546–57.
- 161 A. Moore and K. O'Neill, *The League of Extraordinary Gentlemen*, Sayı: 1, LaJolla, CA: America's Best Comics, 2000. Benzer bir karşı olgusal-kurgusal damarda, E. Lavalley ve G. Bond'un Revere adlı eseri bağımsızlık savaşının kahramanını İngiliz askerleri ve kurtdamların karşısında konumlandırır, San Diego, CA: Alias Comics, 2006.
- 162 A. Moore and E. Campbell, *From Hell*, London: Knockabout Comics, 1999, s. 33.
- 163 Ho Che Anderson, *King: A Comics Biography of Martin Luther King, Jr.*, Seattle, WA: Fantagraphics Books, 2005.
- 164 http://www.komikwerks.com/comic_title.php?ti=86 [Erişim Tarihi: 23 Kasım 2007].
- 165 Masterpiece Comics, Montreal, QB: *Drawn and Quarterly*, 2009; <http://www.mangashakespeare.com/>.
- 166 Bkz. J. Witek, *Comic Books as History*, Jackson, TN and London: University Press of Mississippi, 1989, s. 75–96.
- 167 G. Groth, "Critique revisited: an interview with Jack Jackson", *The Comics Journal*, 213, http://www.tcj.com/237/i_jackson.html [Erişim Tarihi: 19 Eylül 2007].
- 168 A. Spiegelman, *Maus I: A Survivor's Tale: My Father Bleeds History*, London: Penguin, 1987; *Maus II: A Survivor's Tale: And Here My Troubles Began*, London: Penguin, 1992.
- 169 İlk kitaptaki epigrafta açıklanmıştır: "The Jews are undoubtedly a race, but they are not human", Adolf Hitler, *Maus I*, s. 4.
- 170 *Maus II*, s. 98–9, *Maus I*, s. 159.
- 171 LaCapra, *History and Memory after Auschwitz*, s. 140, 141 ve Beşinci Bölüm.
- 172 Witek, *Comic Books*, s. 117.
- 173 *Maus II*, s. 70, 84. M. Hirsch, "Surviving images: Holocaust photographs and the work of postmemory", *Yale Journal of Criticism*, 14:1, 2001, 5–37 ve "Family pictures: Maus, mourning and post-memory" *Discourse*, 15:2, 1992–3, 3–29 görüntü ve fotoğrafların yeniden kullanılmasını derinlemesine tartışır.
- 174 *Maus II*, s. 69.
- 175 Hirsch, "Surviving images" s. 9. Ayrıca kendisinin şu eserine de bkz. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.
- 176 Hirsch, "Surviving images", s. 9, 31.
- 177 M. Orvell, "Writing posthistorically: Krazy Kat, Maus, and the contemporary fiction cartoon", *American Literary History*, 4:1, 1992, 110–28 (110).

ALTINCI KISIM

Maddi Tarihler

Son iki bölümde insanların fiziksel olarak geçmişe nasıl eriştiğini ele alacağız. İnsanlar özellikle kültürel yapıt ve arşivlerin toplanma, kürate ve temsil edilme, erişilme yollarına bakarlar. Sık sık dijital olarak yorumlansa da fiziksel geçmiş belli bir karşılaşmayı mümkün kılar. Metal detektöründen antika satın almaya değin “amatör” toplama, kürasyon ve araştırma biçimlerini inceleyen bu kısım bütün kitapta yapılan çalışmayı sürdürmekte ve sıradan, ana-akım dışında kalan ve profesyonel olmayana dikkatini vermektedir. Müzebilim, turizm ve müzelerin pazarlanmasıyla ilgili gelişmeler üzerine çalışmaların yanına bu durumlara dair incelemeleri de koyan kısım geçmişin nasıl derlendiği, yorumlandığı, temsil edildiği ve en önemlisi de bunların niçin ve kim için yapıldığına dair bir tartışma başlatmaktadır.

Tarihin boş zamanlar için değerlendirilmesi veya “tarihin hobi olarak ele alınması” belirli uğraşların parçası şeklinde daha genel olarak analiz edilebilecek tarihsel-kültürel katılıma örnektir. Son dönemde sosyologlar da “sosyal kimliğin oluşumunda boş zamanının önemi”ni belirtmeye başlamışlardır.¹ Hobiler ve boş zaman uğraşları kamusal ve sosyal benlik oluşumuna dahildir. Aşağıda tarif edilen faaliyetler “ciddi” uğraş, “disiplinli, bilgi ve becerilerin sistematik edinimi” ve “hayatın seyri içinde bu faaliyetin başarıya dair programlı ölçütleri içine alan bir ‘kariyer’ şeklinde organize edilmesi” kategorisine girer.² Yerel tarih, topluluk arşivleri ve merak temelli araştırmalar “kendini gerçekleştirme, zenginleştirme, kendi imajını geliştirme ve dayanışmanın yoğunlaştırılması için kalıcı yararları” işe dâhil eden boş vakit uğraşlarının parçalarıdır.³ Dahası, bu tarz popüler

tarih araştırmaları hem sanalda hem fizikî dünyada işbirliğiyle yapılan araştırmaların ve ağ kurmanın değerini gösterir; bunlar toplumsal açıdan epey yoğun durumlardır. Ciddi boş zaman uğraşları sosyal sermayeyi pekiştirir. Yerel tarih hareketinin uzun bir geçmişi varken, geçtiğimiz yıllarda kayıtlara erişim hızlanmıştır ve dolayısıyla eskiye göre geçmişle nispeten daha doğrudan bağ kurulmaya başlanmıştı.⁴

Birbiri ardına gelen İngiltere h k metlerinin vatandaşlık ve paydaşlık retoriği kendi vatandaşlarının geçmişle bağ kurduğunu teyit etmektedir. Buna ek olarak müzelerin dijitalleşmesi de yeni küresel pazarların açılmasını sağlamaktadır. Sanal kaynaklar saha dışı öğrenme ve belli bir mesafeden bağ kurmaya müsaade eder. Fakat bunlar kimin için hazırlanmaktadır? Eğer müze bazı açılardan ulus inşsasının kurumsal makinesiyse, sanal bir alanda ülkenin muhayyel kamusu yaratılmaktadır. Sanal müze bir yandan nötr kılınırken öte yandan ülkenin de müttefiki olmaktadır. Müzelerin gayesi ve fiziksel veçhesi dolayısıyla da tüketilme, deneyimlenme ve düşünülme biçimleri değişmektedir. Bunun da geçmişi tüketmenin ve geçmiş tahayyülünün kavramsallaştırılma, yapılandırılma ve maddi olarak  stlenilme biçimiyle ilgili sonuçları vardır.

şu hâlde bu son kısım amatör ve profesyonel olmak üzere iki türlü tarih “pratiği”ni birleştirmektedir. Bu bölüm; “tüketim” modellerinin geçmişin şeyleriyle maddi bağı, geçmişin kalıntıları antika fenomeni aracılığıyla aktüel şekilde metalaştırmayı ve ağdaş toplumda müzelerden yerel arşivlere kadar çeşitli farklı “koleksiyon” çeşitlerini içine alacak şekilde geliştirilebileceğini  ne sürmektedir. Kitap boyunca baskı altında tutulmuş bu amatör-profesyonel karşıtlığını daha da zorlaştıracak şekilde maddi geçmişle bağ kurma yollarını kıyaslamaktadır. Ayrıca profesyonel olmayan kürasyon ve koleksiyonların m zebilim teorileri yanında incelemeye değer olduğunu da söylemek arzusundadır. Dahası, “erişim”in pek çok tarihle bağ kurma biçimi açısından kilit önemde olduğunu belirtmektedir. Bu kısım, aynı zamanda hükümetin tarihsel temsile dâhil oluşuna da işaret eder; zira hem ulusun ekonomisi hem de tanımları açısından değerli olmaya başlayan malzemeler, mekanlar ve kültürel yapıtlardan bahsetmektedir.

XV. HER GÜNÜN TARİHSELİ

Yerel Tarih, Antikalar, Metal Arama

Yerel Tarih

Yerel tarih pratikleri profesyonellik ve “amatör”lük sınırlarını aşar ve esasında bu tanımların her birini sorunsallaştırır. Bu olgu, tarihsel kültürlerin katılımı ve tüketiminin karmaşık ve kolayca şekillendirilebilir olduğunu gösterir. Yerel tarih köklerini erken dönemdeki antikacılığa kadar sürer, 1947’de Leicester Üniversitesi’nin İngiliz Yerel Tarihi Bölümü’nün zuhuru ve tabii W.G. Hoskins’in *The Making of the English Landscape* (1955) ve *Local History in England* (1959) kitaplarının yayımlanmasıyla disiplin konumuna erişmiştir.⁵ Tarih, savaş sonrası yıllarda yetişkin eğitimi ve şehir dışından üniversite eğitiminin genişlemesiyle yakından ilişkiliydi ve dolayısıyla en başından beri öğrenmenin demokratikleşmesine ve akademik sınırların genişlemesine bağlıydı. Hoskins yerele duyulan ilginin artmasında dünyanın parçalandığı algısının olduğunu iddia eder; bu konuya ilişkin olarak genelde tekraren ileri sürülen de bir iddiadır.⁶ Hoskins’e göre, yerel tarihçinin takip etmesi gereken yahut bilinçdışı bir şekilde açığa çıkacak olan belirli temalar vardı: “belirli bir yerel topluluk veya toplumun başlangıcı ve gelişimi; toprağın sahibi ve işgaliyle ilgili kayıtlar, uzun bir dönem boyunca nüfus değişiklikleri ve yerel topluluğun geçtiğimiz yüzyıldan da fazla sürede nasıl çözüldüğü.”⁷ Meslektaş H.P.R. Finberg, 1952’de yazdıklarıyla Hoskins’e katılır: “Yerel tarihçinin işi, şu durumda, gördüğüm

kadarıyla, kendi zihninde ve okurlarına anlatmak üzere Köken, Gelişim, Gerileme ve Yerel Topluluğun Düşüşünü yeniden canlandırmaktır.”⁸ Bu gerileme algısı Hoskins’e göre bütün bir yerel tarih temasını çığnemektedir; yerel alanların ne şekilde “kalbin ve ruhun moderniteden taşan asitle yenilip yutulduğu boş kabuklar” hâline geldiği görülmektedir.⁹ Yerel bütünlüğün kaybına dair bu melankolik ve muhafazakar algı, yerel olanı değerli ve bazı açılardan bütün olarak tarihin genişliğinin tehdidi altında kalan pratikler ve eylemler (bir topluluk) bütünü olarak karakterize eder. Yerel tarih, toplumsal tarihin “aşağıdan tarih” modellerini tamamlar ve bu esnada da elzem anlarda yerel ulusal ve uluslararası tarihten ayrıştığı bir model sunar. Yerel tarih, geçtiğimiz yıllarda başlayan küresel ve daha geniş yelpazedeki tarihe doğru gidişata karşıdır. Fakat tarihyazımının kozmopolitanlığa, sömürgecilik sonrası çalışmalara ve geri yazımla ilgilenme hamlelerine de uyum sağlar. Özellikle tarihî mekan, bölge ve alanlara ilgisi uzman, yazar, müze ve kurumların anlattığı konularla kurulacak daha geniş bağın aksidir.¹⁰ Yerel tarih, tarihsel kültürlerin “ana akım” müzebilimi veya sıkıcı arşiv pratiklerinden uzağa savrulmasını teşvik eder.¹¹

Yerel tarih, saha çalışmasını da önemser: “Hiçbir yerel tarihçi suya sabuna dokunmaktan korkmamalıdır.”¹² Hoskins’in buradaki vurgusu bir harita metninin yalan söyleyebileceği ve lokasyonun fizikselliğinin hakikat arayışının anahtarı olduğu yönündedir: “En iyi belgelenmiş yerel tarihler yazarın kendi seçtiği mekanın sınırlarında gördüğü en ufak bir işarete bile ihanet etmez”.¹³ Hoskins’in yaklaşımı epeyce doğru ve sıcak bir demokrasi anlayışıyla malûldü:

Meraktan yerel tarih ve topografi incelemesinin pek çok insana epeyce zevk verdiğini düşünüyorum ve bana kalırsa bunu göz korkutucu hâle getirmek veya insanları tarih uzmanının eğitimine sahip olmadıkları düşüncesiyle ikaz edip durmak yanlış. Bu bir keyif aracı ve kişinin dış dünyaya hatta (eminim) iç dünyaya ilişkin bilincini genişletmesinin yolu.¹⁴

Tarih bilgisinin, bireyi eğitmek ve bir tür aydınlanma anına taşımak üzere hümanist potansiyele sahip olduğu algısı konuyu sağlama almaktadır. Finberg “beşeri” disiplin diye bir terim

ortaya atmış ve bunun bireyle ilgisinin altını çizmiştir: “Onları ulusal bir satranç tahtasının piyonları olarak değil de kandan ve kemikten canlılar olarak görmemizi sağlar.”¹⁵ Yerel tarih, akademi bünyesinde bölgesel çalışmalar, tarih demografisi ve mikro-tarih, münferit olayın önemi ve malzemeye dikkatli bakan bir gözle toplumsal tarihin bütün yan ürünleriyle ilişki kurar.¹⁶ Benzer şekilde, yerel, küçük ölçekli dünya tarihine odaklanmak toplumsal tarihyazımına etki etmiştir. Aile tarihi, tarihsel demografi ve yeni toplumsal tarih “sıradan insanların yaşam örüntülerini yeniden inşa etmek ve onları değişim sürecindeki özneler olduğu kadar failer olarak da görme” noktasında birbirine bağlıdır.¹⁷ Yerel tarihin ve aile tarihinin ilginç bir tarihsel dinamik algısını besleyebilmesinin yollarından biri de bu mefhumdur: Yerel ve aile tarihçileri kendilerini toplumsal tarih sürecinin parçası olarak görmekte midir? Genellikle yerel olanın daha geniş ulusal veya uluslararası bağlamla nasıl ilişkileneceği veya yerel olayların daha geniş olaylardan nasıl etkileneceği ve onları nasıl etkileyeceğine dair bir anlayışsızlık söz konusudur.

Ailenin yeniden inşası çalışmaları 1980’lerin sonunda gitgide daha da önemli hâle gelmeye başlamıştır; bilhassa da John Knodel’in 1988’de basılan *Demographic Behaviour in the Past* kitabıyla. Bu alan aşağıda tartışılan soy araştırmaları ve aile tarihiyle bir şekilde bağlantılıdır. Ailenin yeniden inşası ve tarih demografisinin kökleri yerel tarihçilik gibi tarihyazımı hareketlerindedir.¹⁸ 1964’te, E. A. Wrigley ve Peter Laslett Nüfus Tarihi ve Toplumsal Yapı için Cambrigde Topluluğu’nu kurdu; bu kurum yerel ve mikro-sosyal yapıyı, aile reisliği kurumu ve nüfusunu araştırıyordu. Ayrıca *Local Population Studies*’i de kurdular. Yerel olan toplumsal değişimi inceleme sahasına dönüştü, aile yapıları ve demografik veriler bu sahaya odaklıydı.

Amatör veya akademik olarak yerine yerleştirilmemiş yerel tarih, uzman olmayan kişinin tarih araştırmalarına katılmasına fırsat verir. Standart kullanıcıya, yerel tarih araştırması için gereken araçları tanıtmak üzere tasarlanmış onlarca kitap vardır. Bu kitaplar; sözlükçelerden daha kapsamlı kılavuzlara, arşivlerden sözlü tarih tekniklerini kullanmaya, belge bulmaya ve harita okumaya kadar değişkenlik gösterir.¹⁹ Pratik araştırmaları

destekleme gayesindedirler ve dolayısıyla tarih yazımları hedef odaklıdır; genellikle coğrafi olarak belirlenmiş ve tikelleşmiştir. 1972 tarihli *Sources for Local History* adlı kitabında W.B. Stephens “yerel gösterge”nin tarihyazımı açısından önemini ortaya koymuş ve mahal incelemesinde arşivlerin önemini vurgulamıştır.²⁰ Yerel tarihin temelinde bir mekân algısı ve bu mekânın anlatısını anlama arzusu vardır: “Her evin anlatacak bir hikâyesi vardır.”²¹ Bu keşif, ifşa ve yerel tikellik algısı yerel tarihin anahtarıdır. J.R. Ravensdale’in 1982 tarihli BBC dizisi *History on Your Doorstep* bu birden fazla ve aralıklı tarihsel mimariler algısını vurgulamış, anlamlarını açıklamak üzere yerel bölgelerin arkeolojisini ele almıştır.²² Fazlasıyla maddi bir tarih sorgulamasıdır ve Hoskins’in iki kitabının da ortaya koyduğu üzere genellikle arkeolojiyle örtüşür.²³ Yerel tarih, hâlâ, İngiliz Yerel Tarih Derneği (1982’de kurulmuştur fakat geçmişi 1948’e kadar uzanır) ve Amerikan Devlet ve Yerel Tarih Derneği (1940’ta kurulmuştur) gibi organizasyonlardan sıkı destek görmektedir.

Yerel tarih giden yolun anahtarı kişisel ilgi ve tatmin hissidir. Tarih araştırması; eylemi özgürleştirir, ödüllendirir, benlik ve topluluğa dair daha keskin bir tanıma el verir. Doğru soruyu sormanın ve sonrasında doğru arşiv ve kaynaklarda dolaşmanın katılımcının geçmişi anlamasını sağlayacağına dair bir algı vardır. Yerel tarihin soykütük ve amatör bir vakit geçirme faaliyeti ve hobi olarak aile tarihiyle büyük bir bağı vardır; her ikisi de benzer şekilde katılımcıyı hak sahibi kılar ve üstlenmesi nispeten dolambaçsız işlerdir. Her iki yaklaşım da yerel olanı -yani yakın ve alışıldık olanı- hayata getirir ve arşiv, kütüphane, sözlü tarih, kurum, harita ve topografi gibi benzer araçlar kullanır. Aynı zamanda katılımcının, mahaline yahut ailesine sahip çıkmasını kolaylaştırır. Mesela, yerel tarih grupları anket yapma, kendi bölgelerindeki toprakları koruma ve teşhir etme noktasında faaldirler. Tarihsel Miras Loto Fonu tarafından fonlanan Yerel Tarih Mirası İnisiyatifi yüzlerce projeye mali destek sunmaktadır. Belli kırsal bölgelerde, kırsal kesimleri ve yerel manzaraları izleyip koruyan topluluklar veya cemaat arkeolojisi bekçileri vardır. Yerel topluluk erişimine yönelik bu kanun koyma güdüsü konuya gitgide daha fazla kişinin katılımına duyulan çağdaş siyasi ilgiyi yansı-

tır fakat benzer şekilde yerel geçmişle kökten kurulan bağın da göstergesidir.

Popüler tahayyüldeki toplumsal ve yerel tarihe, Edward dönemindeki hayata dair çekilen Mitchell ve Kenyon filmlerinin yeniden keşfiyle birlikte görsel bir veçhe kazandırılmıştır. Yerel sergi için yapılan bu film arşivi 1994'te kurulmuş ve İngiliz Film Enstitüsü tarafından restore edilmiştir. BBC2'da ardı ardına gösterilmiş, DVD'leri çıkmış ve sinema sinema dolaştırılmıştır. Günlük hayatın bu şekilde belgesel hâline getirilmesinin yaygınlığı, toplumsal ve yerel olana popüler bir ilgi gösterildiğini ortaya koyar. Bir diğer BFI projesi olan *Britain on Film* (2015-17) "her günkü hayat"a dair binlerce filmi açık erişim sağlanacak şekilde çevrim içi olarak koyar.²⁴ Yerel geçmiş, geçmiş hayallerini popüler romans içinde konumlandırır; bilhassa da Catherine Cookson (Gateshead ve Newcastle), Freda Lightfoot (Manchester) veya Katie Flynn (Liverpool) gibi romancıların çalışmalarında görülür bu. Andığımız yazarların romanlarını şehirde geçer. Bu yazarlar işçi sınıfının yerel tarihini anlatan romans türünü yaratmışlardır.

Yerel tarih kitapları ve kılavuzlarına yönelik talepte son on yılda patlama olmuştur. Uzmanlık kitapları basan Sutton ve Tempus gibi matbaalar 2007'de devasa büyüklükteki History Press'in parçası olmuşlar ve muazzam bir küresel erişim imkânına sahip olup büyük başarı elde etmişlerdir. History Press yılda 500 civarında kitap yayımlar; yerel tarih kitapları çağdaş dünya üzerinde alenen etkilidir: "Yerel tarih kitaplarımızın çeşitliliği nerede yaşadığınızı, bunun nasıl görüldüğünü, neyin kayıp olduğunu ve atalarınızın günlük hayatlarını nasıl yaşadığını yeniden keşfetmenize yardımcı olur."²⁵ İngiliz Yerel Tarih Derneği'nin 3 ayda bir çıkan dergisi *The Local Historian* 25 ila 30 arası yayımlanmış kitaba yer verir, bunlarla birlikte sayısız dergi ve yerel birlikten de bahseder. Peter Christie'nin iddiası şudur: "Yerel tarihte en iyi olan ne varsa erişilebilir ve ilgi çekici olmalıdır, ayrıca yerel tarih bugünkü insanların kendi kökleriyle bağlantı kurmasına yardımcı olur."²⁶ Christie'nin yorumu "köklerin" çağdaş yerel tarihteki önemine işaret eder. Hoskins'in ortaya attığı ölen topluluklar anlatısından ziyade bu kişinin kendi mahaliyle kurduğu bağ ile ilgilidir (yerel olanı aile tarihiyle katıştırmaktan

beslenen bir şeydir bu tabii). Yayın sektörünün genişlemesi, yerel arşiv ve çeşitli Tarihsel Miras İnisiyatifi projelerine gelen karşılıkların kanıtladığı üzere yerel tarihin popülerliği geçmişe araştırmaya zaman ve enerji yatırımı yapma noktasında amatör bir arzuya da delalet eder. Aynı zamanda tarih çalışması araçlarıyla doğrudan bir bağlantıyı açığa çıkarır; kültürel ve kurumsal kapı bekçilerinin tarihe anlam dayatmasından ziyade bireyin araştırtmasının ve mahal, coğrafya ve kültürel yapıtların doğrudan anlaşılmasının değeri vurgular. Bundan sonraki analizlerimiz yerel tarih araştırtmasının (nesneler ve yapıtlar etrafında toplanmanın) tarihsel öznelliğe dair katmerli ifadelerle nasıl imkân ve-receğini ele almaktadır.

Topluluk ve Yerel Tarih Web Siteleri

İnternet araçlarının yerel tarihî geliştirmekle ilgilenen kişilerce yenilikçi ve sorgulayıcı şekilde kullanılma yollarından biri de topluluk arşivleri ve çevrim içi müzeler oluşturmaktır. Topluluk temelli medya genellikle kâr amacı gütmeyen ve belirli bir grubun mensuplarının içerik yaratma sürecinde rol almasını kolaylaştırır.²⁷ Katılımı teşvik eder, yerel erişimi geliştirir; uzman olmayanları da işin içine çeker. Topluluk temelli projeler katılımcılara faillik verir ve kültürel katılımı teşvik eder. İnternetteki topluluk arşivleri bu müşterekçiliğin uzantısıdır; belirli bir grubun kaydını tutmakla ilgili yerel, küçük ve münferit projelerdir bunlar. Topluluk, arşivi yaratır, idare eder, düzenler ve sahiplenir. Arşivler belgelerden (taranmış veya fotoğraflanmış), görüntülerden, sesli ve görsel videolardan oluşur. Genellikle kişiseldir yahut fazlasıyla kendilerine odaklıdır. Arşivler, yalnızca belirli toplumsal kimliklerle ilişkilenecek aynı zamanda alan, kurum ve hobilerin etrafında da toplanırlar.

Bu koleksiyonların çoğu çevrim içidir; sanal, cisimleşmemiş bir topluluk oluşturlar (kullanıcı veya katılımcının coğrafi konumu önemli değildir). Bu projeler, ekseriyetle, topluluğun kendi tarihiyle doğrudan bağ kurmasını, bilgi yönetimiyle alakalı beceriler geliştirmesini ve daha geniş bir izleyiciye erişmesini sağlayacak potansiyele sahiptir. Topluluk arşivleri gayriresmî

tarihî muhafaza edebilir ve topluluklara düşünme, inceleme, kendini tanımlama ve kimlik kurma için gereken alanları temin edebilir. İnsanlara, olayların resmî versiyonlarından geçmişî geri alma ve hayatın sönüp giden biçimlerini muhafaza etme şansı verir. Yelpaze, toplumsal tarihten maddî kültüre, çeşitli ve karmaşıktır.

Topluluk arşivleri, merkezî ulusal muhafaza kurumlarından güç alır ve kurulduktan sonra kendi koleksiyonlarının politikaları ve muhafazakar ilkeleri temelinde bağımsız durur. İnternetin kaldıraç işlevini ve topluluklara kimlik soruşturma ve geliştirme alanları yaratmasına fırsat verme yollarını ortaya serer.²⁸ Açık kaynak yazılımı ve açık içerik web sitelerinin yaygınlığı (kopyalanmak ve yeniden kullanılmak üzere tasarlanmış) bilgi ve malumatın daha esnek varlıklar olduğu, epistemolojilerin soruşturulabileceği anlamına gelir ve bu durumda kullanıcı ve topluluklar soruşturmaların yöneticisi olur. Açık bir topluma yahut yönetişimin yeni araçlarına işaret eder; iletişim kurma, arşivleme ve hatıra hâline getirmenin yeni yollarını bulur. Açık kaynak, bilgi ve fikirlerin paylaşımı ve dolaşımına vurgu yapar. Yazılım ve içeriğin, gerçekte, çevrim içi topluluk tarafından sahiplenilmesine fırsat verir. Web'in ağ kurma işlevi yeniler için imkân geliştirmekle birlikte mevcut toplulukları güçlendirir. Gelgelelim ki katılım ve erişim meseleleri hâlâ başta gelmektedir: Mesela, bir arşivin yaratılması parayı (yazılım, donanım ve depolama için) bilgi teknolojileri okur-yazarlığını ve belirli türde bilgilerin muhafazasını (her ne kadar genelde standart arşivlerden daha dinamikse de) ihtiva eder.²⁹ Aynı zamanda web gelişimindeki makro-ilerlemeleri mesela çalışmalarını desteklemek üzere ticari satış ve kitap satışlarını kullanarak kopya eder.

2004'te Ulusal Arşivler yerel koleksiyonların inşasını kolaylaştırmak üzere Arşivler Projesine Topluluk Erişimi'ni (CAAP) kurmuştur. Proje, "kullanıcıların gerek aile gerek topluluk ve yerel tarih, gerek hayat boyu öğrenme, eğitim projeleri veya diğer amaçlara yönelik talep ettiği kaynakları tanımlamak üzere birlikte çalışmak için potansiyel arşiv kullanıcıları ve profesyonellerini güçlendirmeyi amaçlıyordu."³⁰ Bu organizasyon şunu kabul etmiştir ki bilgi araçlarından vazgeçmek suretiyle koleksiyon ar-

şivleri genellikle onlarla yapacak pek bir şeyi olmayan topluluklarla daha çok ilgilenilebilir. Danışma ve genel kılavuz ilkeler toplamı için en iyi uygulama modelini tesis etmiştir. Burada arşivler “belirli bir topluluğun kendi tarih ve kimliğini anlayışını kapsayan” malzemeler olarak anlaşılır.³¹ Arşivler, standart koleksiyon modellerine meydan okur; bir hikâye anlatma yahut bir tarihî dışsal olarak temsil etmeye yönelik arzudan ziyade grubun ihtiyaçlarına odaklanmaktadır. CAAP’ın motivasyonu aynı zamanda sosyal kapsama ve iletişim ağları yaratmaktır. Veritabanlarının çoğu için yazılım sağlayan hayırsever bir kurum olan Commanet topluluk arşivinin amacı için büyük iddialarda bulunur:

Topluluk arşivleri nesiller ve farklı toplumsal, etnik ve kültürel topluluklar arasındaki anlayış, hoşgörü ve saygıyı artırır. Toplulukların kendi tarih miraslarını kaydetme ve paylaşmasını kolaylaştırarak, çok-kültürlü bir demokrasi içerisindeki faal vatandaşlığı teşvik ederler.³²

Topluluklar, pratik yahut fiziksel meselelerle ilgisiz şekilde muhayyel toplulukların yaratılmasına fırsat verir. Commanet için, gruplar arası iletişimi artırma yönünde hümanist ve aydınlanmacı bir amaçları olduğu söylenebilir; aynı zaman siyasi angajmanı da kışkırtan bir tarafları vardır. “Faal vatandaşlık” ve topluluğun “kolaylaştırması” ifadeleri; bilgi, erişim ve yazılım özgürlüğünün, hümanist değerlerin benimsenmesini, temel düzeyde siyasi dönüşümü ve daha iyi bir toplumun tesisini mümkün kılabileceğini ortaya koyar. Elbette bu tür arşivler azınlıkta bir topluluğun kamusal foruma daha geniş müdahalesine, kültürel kimlik ve tarihsel miras algısının yaratımına ve kamusal sunumuna işaret eder. Yerel tarih modellerinin çevrim içi bir dünyada ne şekilde geliştirildiğini, bilhassa kendi tarihselleştirilmiş kimlikleriyle bağ kurmak ve geliştirmek üzere toplulukların nasıl yeni yollar bulduklarını da meydana çıkarır.

Metal Arama, Popüler Arkeoloji, Hazine Avı

Geçmişin böyle yerel şekilde araştırılmasının kavramsal ve maddi dışavurumları ve neticeleri vardır. Kamu mensuplarının nesne edinme ve kültürel yapıtlara bağlanması yönünde geleneksel bir

yöntem de metal bulma ve “taşınabilir antikalar” olarak bilinen nesnelerin keşfidir.³³ Bir hobi olarak metal arama-bulma zaman zaman arkeologlar tarafından kısa dönemli hazine avı addedilip önemsiz görülmektedir fakat böylesi toplama, araştırma ve bulma dürtüsü de dikkat gerektirir. Nispeten tek başına yapılan, kesinlikle amatör ve diğer tarihî ve arkeolojik araştırmaların baş vurduğu akademik veya profesyonel çerçevelerin pek çoğunun dışında yürütülen bir iştir. Ekipman nispeten ucuz, uygulama da kolaylıkla yürütülebilecek türdendir.³⁴ İngiltere’de yaklaşık elli tane ABD’de ise yüzlerce arama kulübü vardır. Tarihsel nesnelerle bağ kurma ve geçmişin kalıntılarını bugünde düşünme aracı olarak aşırı popülerdir ve çeşitlilik arz eder. Coğrafi etiketleme, GPS sistemler, GoogleEarth ve teknoloji tespitindeki gelişmelerle daha da karmaşık hâle gelmiştir. Aynı zamanda keşif, toprak sahipliği, sınırı geçme ve (İngiltere’de) Krallık ile ilgili yasal çerçeveler tarafından yönetilir. Nesneleri kimin “sahiplendiği” tartışması maddi tarihsel geçmişle ve bu geçmişin deneyimi ile toplama ve arama yoluyla kurulan ilişkilerle ilgili pek çok meseleyi ortaya dökmüştür.³⁵

İngiliz Arkeolojisi Meclisi şu an metal tespitiyle ve araştırmacıların geçtiğimiz on yılda profesyonel arkeoloji ve amatör araştırmalar arasındaki karşıtlığın azalması üzerine atölyeler düzenlemektedir.³⁶ 1981’de Ulusal Metal Detektörleri Meclisi’nin kurulmasından bu yana, uzman ekipman kullanan taşınabilir antikaların araştırılması ve keşfi için pratik bir kod kullanılmaktadır. 1996 tarihli Hazine Yasası -bu yasa “hazine koleksiyonu” ilkesine dair ortak yasayla ikame edilmiştir- altın, gümüş ve demir paraların 300 yıldan fazladır keşfi için kanun hâline getirilmiştir; Yasa’yı takiben Taşınabilir Antikalar Tasarısı (PAS) arekolojik bulguların gönüllü kaydı için kurulmuştur.³⁷ Hazine Yasası metal arama ve taşınabilir antika avcılığı faaliyetiyle ilgili bir çerçeve dayatır; bireyi belirli bir kod içerisinde çalışmaya ve bulduklarını ulusal mirasa dair daha geniş endişe ve talepler içerisinde ele almaya mecbur bırakır.³⁸ PAS, bunun da ötesinde, metal bulan bireyi, iradi de olsa, tarihsel miras kümesine sokar; dahası bu insanların neredeyse %50’si nadiren bir müzeye giren nüfustandır (bulanların %49’u C2, D ve E gruplarındandır

ki bunlar müze ziyaretçilerinin %29'udur zaten).³⁹ Gün yüzüne çıkarılan şeyler ulusal miras kumaşının parçasıdır ve dolayısıyla keşif süreci meşrulaştırılır; metal araması PAS tarafından tasdiklenir. Bulguları ulusal anlayış ve tarihe dair daha geniş söylemin parçası hâline gelmiştir. Şu an Staffordshire Hoard olarak bilinen koleksiyonun 2009 senesinde keşfi, metal aramanın bir tarih araştırması biçimi olarak ana-akımda kabul görmesi açısından kilit önemde bir andı. Amatör bir metal meraklısı olan Terry Herbert aynı yılın Temmuz ayında bir şey keşfetti ve o alan sonrasında kazıldı. Toplamda, 3500 nesneden fazlası onarıldı ki burası dünyadaki en geniş Anglo-Sakson altın ve gümüş metal işleri koleksiyonuydu.⁴⁰ Malzeme bir süre boyunca dolaştırıldı; uzmanlık ve metodoloji açısından yeni gelişmelere yol açtı; bu konuya adanmış sosyal yardım eğitim projeleri, yayınlar ve tiyatro festivali vardır. Terry Herbert'in malzemeyi keşfetmedeki rolü, onun ve keşfi arazisinde gerçekleştirdiği çiftçinin bulunan şeyi özelden satma fırsatına erişmiş olabileceği yönündeki kamusal korkuya rağmen olmasına rağmen (nihayetinde devlet tarafından 3.3 milyon sterline satın alındı) vurgulanmaktadır.

Metal aramanın çok daha nesne güdümlü rekabetçi bir zaman geçirme aracı olarak görüldüğü ABD'de bile (her ne kadar toprağa erişimle ilgili bir sürü konu olsa da) kapsamlı bir yasa yoktur (ulusal dergi *Western and Eastern Treasure* yılın "en iyi on bulgusunu" sıralar). Bu metal aramada mesele işin yayılması kadar altın için gezinmektir.⁴¹ İngiltere'de metal arama ABD'ye kıyasla daha azdır; enkaza dalma ve şişe toplama gibi marjinal şekilde hazine arayarak boş zamanlarını değerlendirmek isteyen bir grup insanın işidir. Hepsi de eğitim araçlarına sahip "ciddi" boş zaman faaliyetleridir ve ustalaşmak için ciddi anlamda beceri gerektirirler. Metal arama öznelerin bağımsız olarak, araştırma arzusu ve herhangi bir resmî kurumsal ortam dışında bağ kurma isteğini ortaya koyar. Araştıran kişinin teknik bilgiden tarihsel bakışa kadar belli becerileri olmalıdır ki başarı elde etsin.

Genel olarak popüler arkeoloji, geçmişi ön saflardan araştırmaya geniş bir kamusal ilgi gösterilmesini teklif eder ve kişinin tarih münasebetiyle (kelimenin tam manasıyla) ellerini kirletmesini ister. Popüler arkeoloji kurumları ve TV programlarıyla ulusal

düzeyde işler. Hareket aynı zamanda İngiltere'deki 150 dernek ve 50 kırsal örgütlenmeyle birlikte yereldir. Bu topluluklar, gönüllü abonelikler, Tarihsel Miras Lotosu ve Yerel Miras İnisiyatifi paralarıyla fonlanmaktadır. Tıpkı yerel tarih gibi yerel arkeoloji de belirli alanların psiko-coğrafyasına şevk dolu bir ilgi gösterir ve her gün tarihseli görme arzusunu ortaya koyar. Benzer şekilde, tarihle mikro-düzeyde bağ kurmanın da bir yoludur; yalnızca daha anlatı odaklı ulusal tarihe boyun eğerek yereli azaltmak yerine bireysel tecrübeyi geçerli kılar. *Time Team* 1994-2013 arası Channel 4'da düzenli olarak gösterilmiştir, *Antiques Roadshow* da TV'deki en uzun erimli popüler tarih programlarından biri olmuştur. Ekip, henüz kazılmamış fakat ilgi çekici olabilecek sit alanlarıyla ilgili halktan gelen önerilere karşılık vermiştir (yaklaşık 140 kazı yapmışlardır). Mekanların bu arkeolojik potansiyeline dair algı yerel tarihin her şeyin anlatacak bir hikâyesi olduğuna dair iddialarının yankısıdır. Tarihsel olanı kurumsallaşmış kültürel ve ulusal merkezlerden ziyade sıradan mahalde görmeye dair gitgide de ivme kazanan bir saiktir bu. Çağdaş belgeselin esnekliği bu noktada geçerlidir zira ekip işlerini yapmak için üç gün harcamıştır; bu yapay drama profesyonel ethosu da baltalar. Program, geçmişî görsel olarak da ortaya koymak üzere yeniden inşa teknikleri ve bilgisayar efektleri kullanmıştır. Bu temsil çeşitliliği diğer tarihsel belgesel yapma tekniklerine eşlik eder, saptırıcı şekilde eğitim ve tarih malzemesine başvurur. Bu, son moda coğrafi ve uydusal teknoloji kullanarak uzak ve tehlikeli yerlerdeki arkeolojik sırları çözen yan dizi *Extreme Archaeology*'de geliştirilmiştir. Bilimin araştırmaya bu şekilde dâhil edilmesi soykütükte DNA testinin kullanılmasını çağırıştır; geçmişî aydınlatmak ve sırları çözmek için destek olma konusunda başı çeken teknolojik araştırmalardan yararlanan belgesel tarzı daha da melezleşmektedir.

Time Team 2003'te ulusal bir Büyük Kazı düzenlemiş ve kamu mensuplarını test pitleri kazmaya teşvik etmiştir. Büyük Kazı popülist bir yaklaşıma sahiptir: "kamu mensuplarının gerçek arkeolojiye dâhil olması, uygun yöntemleri kullanması, kendi bölgeleriyle ilgili önemli şeyler öğrenmesi ve arkeolojik bilgiye katkı sağlaması için harika bir fırsat" demiştir.⁴² Yerel tarih, "gerçek" sorgulama, metodoloji ve eğitimi (hem öğrenme hem de bir bilgi

üssü yaratmaya katılım) de içine alan bu geniş kapsam popülist arkeoloji programının karmaşık cazibesinin örneğidir. Arkeolojik araştırmayı zamana özgü bir macera, bilinmeyene yolculuk ve alanın tarihsel anlamında o zamana kadar görülmemiş olanın devşirilme yolu olarak sunar. Belli açılardan, mahal soykütük araştırmasının konusudur; geçmişten günümüze yolculuğu anlamak üzere geçmişe doğru bir kazıdır. *Time Team* arkeolojinin tamamen saha çalışması olduğunu ve tarih araştırmasının ifşa ve kavrayışa sebep olabileceğini, kültürel yapıtların geçmişle bağ kurmasının bir yolu olabileceğini ileri sürer.

DVD'deki program ve yayındaki video okuldaki kullanımlarıyla destek bularak yeniden kullanılmıştır.⁴³ Program, katılıma imkân tanır aynı zamanda “ekibin” uzmanlığını amatörün uzmanlığına karşı yüceltir. Tıpkı soy araştırmaları programı gibi, sıradan bireyin kendilerini, belirli epistemolojik çerçeveler içinde yapıldığı sürece, tarihsel araştırmada bulabileceğini ortaya koyar. BBC'nin yıkık ev şovu *Restoration*'un aksidir; yeniden inşayı desteklemekten ziyade anlamını ve değerini kavramak üzere sit alanını yerinden sökmektedir. Bir diğer popüler arkeoloji programı olan *Meet the Ancestors* kazılardan çıkan insan kalıntılarını, hayatları ve sosyal bağlamları kemik ve diğer kanıtlardan yeniden inşa ederek araştırır. Genel olarak arkeologlar tarafından yapılan çalışmalara karşılık verirler. Mesela Mart 2002'de Ypres'teki Unutulan Savaş alanı olarak bilinen yeri araştırmışlardır ki burası yerel amatörlerden çok fazla ilgi devşirmiş bir yerdir.⁴⁴ *Time Team* ve *Meet the Ancestors* tarih bilgisi ve bilimsel teknikler kullanarak geçmişi yeniden inşa etmeye duyulan kamusal ilgiye tanıklık etmeyi sağlar. Geri alınabilecek fakat unutulmuş ve görülmemiş bir tarihî ortaya koyarlar ki bu tarih yerel fakat aynı zamanda çok kişisel soykütüklerin gösterdiğinden ziyade daha geniş bir ulusal hikâyenin parçasıdır.

Tarih Merakı: Toplama ve Antikalaştırma

Bireylerin geçmişle etkileşim kurma ve böylelikle “amatör/profesyonel” sınırını bulanıklaştırma yollardan biri de kültürel yapıt ve nesneleri kullanmaktır; bunlar genelde bit pazarı, anti-

ka fuarı ve müzayedelerde bulunur. Geçmiş, bu alanlarda kelimelerin tam manasıyla metadır ve maddi nesneler yaşları ve konumları sayesinde değer elde ederler. Müzayadeler bir “yüzücü değer” ve somut değerden (kamusal olarak müzakere edilseler de) yoksunluk algısı yaratırlar.⁴⁵ eBay gibi müzayede siteleri geçmiş kolaylıkla satın alınabilir kılar. Kültürel yapıtların satılması geçmişin toplama pratikleri ile ilgili çeşitli soruları da kışkırtır (misal Elgin Mermerleri tartışması). Yağmalanan ürünler arasında heyecan verici bir karaborsa da vardır.⁴⁶

Antikalar geçmişe dair karmaşık metalaştırmanın da göstergesidir: Nesneler, özdeğerleri ve zanaatıyla birlikte kendi yaşları ve tarihsel bağlamlarından ötürü fetişleştirilmektedir.⁴⁷ En nihayetinde, antika bir sanattır ve önemli parçadır fakat antika ya da insanların bağ kurduğu eski nesnelerin çoğu pek de önemli olmayan ikinci el ürünler, kitaplar, yadigarlar ve mobilya parçalarıdır (her ne kadar vintage giyim de buraya ait olsa da). Sahiplerin değer algısını geliştiren ve onların belirli zevk söylemlerine girmesine fırsat veren sosyal sermaye ölçütleri ve nesnelerdir. Raphael Samuel’in özgünlüğün “retorik” adını verdiği şeyle nasıl karşılaştığına dair illüstrasyonu kıyafetler gibi tarihî nesnelerin ticari olarak fetişleştirildiğini gösterir.⁴⁸ “Toplamak” insanların kendilerine dair algısının anahtarı olmakla birlikte yaygın bir davranıştır. Hesaplamalara göre Batı’da yetişkinlerin yaklaşık %25-30’u kendilerini “toplayıcı” olarak tanımlamaktadır ki bu İngiltere’de nüfusun üçte birine denk gelir.⁴⁹ Şurası önemlidir ki toplama pratiği genel olarak sınıfsal sınırları es geçer.⁵⁰ Toplanan şeylerin çoğunun bir tür yaş değeri vardır. Çağdaş kültürün düzen, tamlık ve yalnızca birbiriyle ilişki içindeyken değerli metaları sıraya dizme takıntısı olduğunu öne sürmek için toplama konusunda ham rakamlar kullanılabilir.

Toplama davranışı; genellikle antika arama, ihaleye girme ve satın almaktan farklıdır ve koleksiyonlar çağdaş dünyadan nesneler de olabilir. Antikalar da hatırlanmaya değer şeyler de daha geniş bir toplama kültürüyle etkileşime girer fakat ondan ayrıdır; toplama kültürünün kilit önemdeki parçasıdır ama baskın unsur değildir. Antikalar elbette “tarih merakı” modeline uygundur ve azim, türlü çeşitli eğitim, kendini adama ve geliştirme

gerektiren “ciddi” boş zaman uğraşlarıdır. Amatörler, antikalari kolaylıkla anlayabilir; antikalar popüler ve geniş çaplı cazibeye sahiptir. Bu, TV’deki dışavurumlarında görülebilir. Antikalar ve hatırlanmaya değer eşyalar ekonomik anlamda kapalı bir sistem oluşturur ve değerleri içkin olmaktan çok nispidir. Nesneler, nadir, orijinallik ve keyfi değerlerine (ilk sahibi kimse) veya zanaatlerine göre parasal değere sahip olurlar. Antik terimler bağlamında yaş, değer üretir; nesne meta olmak için bu tikel emekten geçmelidir ve bu yüzden de “tarih” kendi içinde, zamanın geçişi manasında, bu noktada fiziksel olarak tüketilebilecek bir şeye dönüşür. Nadirat ve yaş diğer türlü atıl kalacak bir nesneye değer kazandırır. Bu durum müzelerde muhafaza edilen yapıtlara bir şekilde zıttır zira bunlar kendi tarihsel, kültürel veya sosyal önemlerinden ötürü değer toplamaktadır.

XVI. MÜZELER, TURİZM, HEDİYE DÜKKÂNLARI VE TARİHSEL TECRÜBE

Müze Ziyaretleri ve Tarihsel Tecrübe

Sayılar etkileyici. Kültür, Medya ve Spor (DCMS) Bakanlığı'nın işaret ettiği üzere dünyadaki en popüler beş müzeden üçü Birleşik Krallık sınırları içinde. 40 milyon civarı insan ülkenin müze ve galerilerini her yıl ziyaret ediyor.⁵¹ Tarihsel miras turizmi İngiliz Mirası'na göre yılda 12,4 milyar sterlin ediyor ki bu da İngiltere'nin gayrisafi milli hasılasına 21 milyar sterlinlik bir "katkıda" bulunuyor.⁵² Turizm sektöründeki gelişmeler ülkedeki pek çok sektörü geride bırakmaktadır; bu sektör zaten dünya çapında hızlıca genişlemektedir. British Museum 2014'te 6,7 milyon ziyaret gördü (2004'te 4,7 milyondur), Victoria ve Albert Müzesi'nin 2014'te 3,1 milyon ziyaretçisi oldu (2004'te 2,4 milyondur). Londra'nın dışında da bu talep hâlâ güçlüdür: Birmingham Kütüphanesi 2014'te 2,4 milyon kere ziyaret edilirken, Ulusal İskoçya Müzesi yılı 1,6 milyon ziyaretçiyle kapatmıştır.⁵³ Sit alanı ve kültürel yapıt düzeyinde ulusal geçmişle bağ kurmak Britanya'da tarih tüketimi açısından önemlidir; bu tüketici ister yerli olsun ister yabancı.⁵⁴ Bu bağın hüküm ve koşulları geçtiğimiz yirmi yılda mali yükler, yöntem ve teorik değişiklikler ve tüketici beklentilerine karşılık olarak hafif değişmiştir.⁵⁵ Fonların kesilmesi kurumların kendi fon toplama pratiklerini radikal şekilde değiştirmek zorunda kalacakları anlamına gelmiştir, yeni müze-bilim ve postkolonyal teoriler teşhir politika ve mekaniklerine dair sıcak tartışmaların konusu olmuş, ziyaretçinin müşteri olarak tanımlanması güç ilişkisini değiştirmiştir; tabii ziyaretçilerin

eğitim amacıyla bu deneyimlere atıldıkları da vurgulanmaktadır. Bütün bu yeni paradigmalara devletin erişim ve vatandaşlık üzerine retoriğini ekleyin, gitgide artan ve küreselleşen turizm piyasasının endişelerini ve yeni teknolojilerin sorunlarıyla imkânlarını da katın, o durumda müzelerin tarih deneyiminin en çok değiştiği yerler olarak tecrübe edildikleri görülecektir. Müzeler ve tarihî miras yerleri genellikle kamusal tarihteki değişiklikleri en berrak şekilde yansıtan mekanlardır zira kamusal fonlama, eğitim, anımsama, müzebilim teorisi ve ziyaretçi deneyimine dair bir bağlantı noktalarıdır.⁵⁶

On yıldan fazla süredir müzeler İngiltere’de ve dünya çapında Bilbao (Guggenheim Müzesi, 1997) ve Paris (Louis Vuitton Vakfı, 2014) gibi Avrupa şehirlerinden Şangay (Ulusal Tarih Müzesi, 2014) ve Dubai (Gelecek Müzesi, 2017) gibi ulus inşa projelerine değin ekonomik değişim ve yenilemenin itici kuvvetleri olarak kullanılmaktadır. Ekonomiye dair önemli unsurlar halini almışlardır ve müzelerle ilgili politika ve konuşmalar bunların mali önemine dair kavrayışla iç içe geçmiştir. Müzeler, kültür ekonomisinin parçası olarak görülür ve turizmi teşvik eder; bunu bilhassa Tate Modern’in Londra’daki etkisinde yahut Louvre’un Paris’teki bitmek bilmez etkisinde en azametli şekilde görebilirsiniz. Aynı zamanda Amsterdam’daki Rijksmuseum (2013’te yeniden açıldı) gibi mevcut müzelerin yenilenmesinin ardından kendilerine akın eden kalabalıkta da bu durum gözlemlenebilir. Buna ek olarak, müze travmatik durumlarda ulus inşasının zaferini de temsil edebilir; tıpkı yeniden açılan Irak Ulusal Müzesi (2015) gibi. Bu müze bombalanmış, yağmalanmış ve sonra kapanmıştır. Dinî grupların biraz güç elde ettiği ve kültürel yapıtları yok ettiği bir ülkede yeniden açılmıştır. Dolayısıyla müzenin yeniden açılması ulusal olmayan bir şeyi yani dünya mirasını kaydetme yönündeki bir tür medenileşmiş ve rasyonel arzunun zaferi olarak görülebilir.

İşte bu bölüm müze deneyiminin on yıldan fazla bir süre içinde nasıl değiştiğine odaklanmaktadır. Bu bölüm; müze deneyiminin “tarihi” toplum içinde tecrübe etme biçimimiz açısından temel önemde olduğunu fakat geçmişi “ziyaret etme yollarını özellikle denetlediğini” ileri sürmektedir. Müzeye dair yeni te-

orilere ve organizasyon üzerindeki etkisine, bu önemli kurumların bıraktığı hisse ve gelişimlerine bakmaktadır. Dükkanların müze deneyiminde gitgide nasıl daha fazla önem kazandığına bakmaktadır. Ziyaretçilerin kültürel yapıtları yorumlama gücündeki değişime ve etkileşime bakmaktadır.

Müze Teorileri

Geçtiğimiz on yılda, müzelerin mahiyeti ve rolü üzerine tartışmalar hem akademide hem uygulamada verimli ve dinamik bir alan açmıştır. Yeni Müzebilim olarak isimlendirilen hareket, müzenin ideolojik işlevini vurgulamış ve bu gibi kurumların “birbiriyle çelişen ideolojiler arasında bir savaş alanı olduğunu fakat hâkim elit zümre tarafından büyük ölçüde kontrol edildiği”ni ileri sürmüştür.⁵⁷ Müze pratiğinin bu şekilde eleştirilmesi müzeyi demokratikleştirme, temsil, toplama ve teşhir temalarına meydan okuma çabasıdır. Yeni Müzebilimi ise bunların yerine şunu önermiştir: Müze açık, kavranabilir, şekillendirilebilir olmalı ve ziyaretçiyle ilgilenmelidir.⁵⁸ Kültürel hâkimiyet söyleminin parçası denilebilecek konumun farkında olmalıdır. Peter Vergo’nun ileri sürdüğü üzere müzeleri toplumsal ve kültürel varlıklar olarak yeniden incelemek ve müzebilimi “teorik veya hümanist bir disiplin olarak” tanımlamak hamle ve çabası, müze alanının yöntemlerinden ziyade amacı dikkate alıyordu.⁵⁹ Bu yeni hareketle ilintili çeşitli tartışmalar konu üzerine akademik münakaşaları ateşlemiş ve bilhassa şu temel soruları sordurmuştur: Müzeler *neyi* temsil ediyordu? *Kim* içindi? *Niçin* belirli şeyler yapıyorlardı? Bir müzenin *değeri nedir*? Müze *gerekli midir*? Bu gibi sorular, geçmiş mefhumuna ve geçmişe erişme biçimlerimize dair yoğun bir tartışmanın fitilini ateşledi.

Yeni Müzebilim bilhassa müzelerin siyasi taraflarını vurguluyordu. Müzenin temelindeki ideolojileri tanımak ve anlamak için, kendilerini gören özneyi nasıl inşa etmeye ve isimlendirmeye çabaladıklarını görmekle işe başlayabiliriz. Müze, Uluslararası Müzeler Meclisinin (ICOM) mevzuatında şu şekilde tanımlanmıştır:

Toplumun ve toplumun gelişiminin hizmetinde, kâr amacı gütmeyen, kalıcı, halka açık, insana ve çevresine dair maddi delilleri inceleme, eğitim ve zevk verme amacıyla edinen, koruyan, aktaran ve teşhir eden, halka açık kalıcı kurum.⁶⁰

Yeni Müzebilim, bu “toplum ve gelişimiyle” ilgilidir, müzenin kültür üzerindeki ideolojik etkisini ele almaktadır. Müzeler bizi inşa ederler, biz onları değil; kendi halkını denetlemek için bilgiyi örgütlemeye uğraşan disipline edici bir devletin parçasıdır. Nüfus üzerinde önemli bir etkileri vardır; ideoloji ve güç modelleri taşırlar. Müzelere dair akademik teorik analiz bu organizasyonun yapısını sökmenin ve baskılayıcı işlevini açığa çıkarmanın peşindedir; böylelikle yeni ve kendini bilen bir müze pratiğine işaret edilebilecektir. Dahası; bu teorik tartışmalar genellikle müze ve ziyaretçi arasındaki ilişkiye odaklanmıştır. Müzeler, hükümetin kurumları olarak görülüyorlar, nüfusu disipline etmek ve yönetmek üzere insani bir düzende “eğitme”ye odaklanıyorlardı. Müzeyle etkileşim özneyi temelden değiştirecek yahut yönlendirecekti, sonuçta burası bir katılım alanıydı. Şu durumda müzeler atıl mekanlar değil (burjuva) ziyaretçi üzerinde çalışan, onu eğitip inşa eden arenalardır. Sınıf eğitimi, toplumun şekleleştirilmesi ve bilginin sınıflandırılmasına yönelik arenalardır. Aynı zamanda sanat fikri geliştirmek için de etkileyici mekanlardır ve gittikçe daha fazla sanatçı kendi kürasyon, koleksiyon ve arşivleme fikirlerini buralarda keşfetmektedirler.⁶¹ Öğrenme, bağ kurma, turizm ve türlü çeşitli tüketimin adresidir müzeler. Bu “aktif” müze alanı modeli ziyaretçilerin başta varsayılabilirliğinden daha fazla şey deneyimleyebileceğini gösterir ve elbette bir kamusal miras kurumunda iş başında olan çeşitli söylemlerin analiz edilmesi gerektiğini ortaya koyar. Charles Saumarez Smith’in de iddia ettiği gibi:

Müzelerin, kültürel yapıtların sahiplik ve epistemolojik anlamı değiştirdikleri bölgenin dışında iş gördükleri varsayılır [...] bir müzede, yapıtların sabit, güvenli ve anlam ve kullanımlarının dönüşebileceği yerin dışında olduğu varsayımı görünen o ki yanlıştır.⁶²

Bu gibi tartışmalara karşılık olarak müzeler kendi pratiklerini pek çok şekilde değiştirmek üzere hamle yapmışlar, gizli saklı bilgilerin havasız hazneleri olan imajlarını yabana atıp belirli siyasi eleştirilere cevap vermeye yönelmişlerdir.⁶³ Bu yüzden İngiltere ve ABD’de, bu durum genellikle sömürge ve köleliğin sunumuyla fakat aynı zamanda kadınların, atalarımızdan kalanların ve azınlık gruplarının temsiliyle de ilişkilidir.⁶⁴ Müzeler, kendi sosyal yardım, eğitim, küratör uygulamaları, programlama ve sergi tarzları açısından dinamik hâle gelmişlerdir. Bu değişiklikler genellikle yeni agresif “tarihsel miras sektörü”ne yanittir fakat aynı zamanda yeni ziyaretçi çekip pratikleri yenileme çabasıdır.⁶⁵ “Müzeler (en sonunda!) bütün zengin varyasyonlarında “gerçekliği” yorumlama ve temsil etme güçleriyle ilgili bir öz-bilince kavuşmuşlardır” der Eilan Hooper-Greenhill ve bu yeni farkındalık konsültasyondan interaktif sergi ve sosyal yardım projelerine kadar birden fazla yeni uygulamaya da yol açmıştır. Aynı zamanda, müzelerin yönetimi de gitgide profesyonelleşmiştir.⁶⁶ ICOM’un meslek etiği kanunu 1986’daki bir toplantıda benimsenmiştir; müze yönetiminden koleksiyonların alınıp atılması da dâhil olmak üzere meslek için belirli ilkeler oluşturulmuştur.⁶⁷ Uzman müze küratörlerinin eğitimi de 1960’ların sonundan itibaren yaygın bir uygulama halini almış fakat genel meslekî niteliklerinde 80’lerin sonu ve 90’lara kadar büyük bir artış görülmemiştir.

Tony Bennett “avamın günlük hayatına, ananelerine, ritüellerine ve gelenekleriyle ilişkili kültürel yapıtların toplanması, korunması ve teşhirine adanmış yeni müze inisiyatiflerinin” müzeleri devlet araçlarına dönüştüren “genel kamuyu eğitime ve düzeltmeye” adanmış yerler kılan 19. yüzyıl ortası yasama reformları kadar önemli olduğunu iddia eder.⁶⁸ Bennett bu yeni müze inisiyatiflerini muhtemelen “insanlardan oluşmasını” temkinle selamlar, aynı anda bu “insanların” üzerine his yağdırmanın içkin tehlikelerine ilişkin tavsiyeler de verir.⁶⁹ Bennett’in müzelerin yetkileri mitlerine dair eleştirileri pek çok müzenin güncelde kullandığı kapsayıcı hümanist retorik göz önünde bulundurulduğunda münasip görünmektedir. İnsanda istek uyandıran kelimeler, müzelerin kilit önemde sosyal varlıklar olduğu-

nu ortaya koyar fakat müzelerin temsil stratejilerinin ideolojiden etkilenmemiş olduğu yönünde de bir reddiye vardır. Kullanılan liberal dil Bennett'in müzelerin yalnızca "burjuvanın tarih mitlerini" sergileyen mekanlar olduğu yönündeki eleştirilerinin geçerli olduğunu ortaya koyar.⁷⁰ Fakat yine Bennett'i takip edersek yeni müze pratiklerini temkinli de olsa hoş karşılamak mümkündür. Tüketici kültürü ve piyasa modellerinin etkisi sorunlu olabilir fakat ziyaretçinin hak sahibi kılınması muhtemelen kurumsal gücün ortadan kaldırılmasına dair daha ileri bir örnek teşkil etmektedir. Müzeleri, nüfusu kontrolden ziyade güçlendirebilecek bilgi depoları olarak algılayabiliriz.

John Corner ve Syliva Harvey tarafından müze ve tarihsel miras kültürüne getirilen bir diğer ufuk açıcı eleştiri de bize devlet düşüncesinin yönünün, bazı sonuç ve amaçlar değişmemiş olsa bile, nasıl değiştiğini gösterir: "Tarihsel mirasın yoğunlaşan retoriği Avrupa ve küresel finansın değişen bağlamlarındaki zayıflamış grup kimliğine dair algılanan tehdide bir tepkidir."⁷¹ Corner ve Harvey'e göre, tarihsel miras tartışmaları geçmişte kullanarak odaklanılan bir ulusalcılık, bir kabile kimliği yaratmakla ilgilidir. Modern müzelerin amaçları bundan daha kapsayıcı ve dinamik görünmektedir; sonuçta bu müzeler küresel ekonomiyi benimsemekte ve kendi miraslarını kullanırken Britanya'nın konumunu da belirlemeye çalışmaktadır. Yenilik ve eğitim, geçmişe dair sabit bir algı veya "İngilizliği" dair esnemez bir fikir değil mevcut müze düzeni için kilit önemde kelimelerdir. Fakat bu liberal erişim ve kapsama kavramları Bennett'in "burjuva mitleri"ni besler; zira müze belirli bir ideolojinin aktarılması için mükemmel bir mekandır: Yenileme, eğitim ve hoşgörü temel kaidelerdir fakat bunun ardında ticari ortaklık, ulus kimliği ve ekonomik çeşitledirme vardır.

Müzeler, Kütüphaneler ve Arşivler Meclisi (MLA, Nisan 2000'de Müzeler ve Galeriler Komisyonu ile ikame edildi) kıdemli politika danışmanı Tracey McGeagh "Yapacağımız her şey şu an net bir şekilde müze ziyaretçilerinin faydasına odaklanmış durumda" dediğinde gündemde açık bir değişiklik yapmak için yola çıkıldığı aşikârdı.⁷² MLA kendisini bir bilgi ağı olarak, kişinin kendini geliştirmesi için erişebileceği bir bilgi deposu olarak

sunar. MLA, bu planın “müze, kütüphane ve arşivlerde saklanan bilgi bolluğunun topluluğun bağdaşıklığını, öğrenme ve becerilerini, ekonomik gelişimini ve yaratıcılığını destekleme noktasında öneminin altını çizdiğini” ileri sürer.⁷³ Müze, nüfusu hak sahibi kıldığından ötürü kullanışlı ve önemlidir. Müzeye dair bu idealize edilmiş vizyon, bilgi ve disiplinden ziyade, kapsayıcılık ve özgürleşme meselesidir: “MLA, bilgiye erişimin insanları öğrenme ve ilham alma noktasında güçlendirdiğine tutkuyla inanır. Kendimizi ve etrafımızdaki dünyayı anlamamızı ve daha iyi bir gelecek için toplumu geliştirmemizi sağlar.”⁷⁴ Bu durum, müzenin topluluklarla etkileşim kurması gereken, verimsiz ve yekpare bir şeyden ziyade devam eden bir kültürel muhabbetin nasıl parçası olacağını yansıtır: “Müzelerin konusu yalnızca küratörlerin gözünden özgün parçaları sergilemek değil tartışmaya açık bir şekilde maddi kültür ve bu kültürün insanların hayatındaki önemini irdelemek olmalıdır.”⁷⁵

Geçtiğimiz yirmi yılda müzeler; hükümetin, ilgili toplulukların ve ekonominin belirli taleplerine ve yeni teorilere karşılık olarak kendi strateji ve pratiklerini değiştirmişlerdir. Bu değişikliklerin tesirini, bilhassa müzenin ziyaretçiye geçmişle ilgili düşünmesine fırsat verme biçimleri üzerindeki tesirini kavramak önemlidir. Peter Welsh müzelerin “Hazne”, “Eğitimci” ve “Şenlikçi”likten, “Hostes”, “Öğrenme Merkezi” ve “İşbirlikçi”ye olmaya doğru ilerlediğini öne sürmüştür. Welsh’in analizine göre müze pratikleri toplumsal değişim ve teorik tartışmalara karşılık verecek şekilde değişmiştir; koleksiyon yeri olarak müze kavramlarından ziyade geçişli, kendi üzerine düşünen ve kendini bilen bir yer olarak müze imgesine dönüşmüşlerdir. Pek çok müzenin şu anda kendi iletişim kurma sorumluluğundan ve kendi koleksiyonlarını sunma ve temsil etme biçimlerinden haberdar olduğu vakidir. Bu da ziyaretçi deneyimi, etkileşim eğitimi ve kapsayıcı bir irtibatın önünü açmıştır. Bu zaten müzenin bir kurum olarak pedagojik amacının değiştiğini gösterir; sonuç olarak müzenin tarihsel temalar, geçmişin sahnelenmesi ve antik malzemelerin toplanması için bir depo yahut hayal edilecek, tüketilecek ve etkileşim kurulacak bir tarih alanı olarak kullanılacağına dair sağlam göstergeler vardır.

Müzeler ve Devlet

2001’de, Birleşik Krallık, ahlaki gelişim ve eğitime katkılarını gö-rerek müzeleri kamuya açık kıldı. Bu da ziyaret sayısında muaz-zam bir artışa sebep oldu. Daha önce paralı olan ulusal müzelere 2004 senesinde yaklaşık altı milyon daha ziyaret yapıldı; önceki seneye kıyasla giriş ücretleri kaldırıldı ve ziyaretler ulusal bazda neredeyse %75 oranında arttı. DCSM, 2011/12 ziyaretlerinin ön-ceden paralı olan müzelere %158 oranında arttığını bildirmiştir. Kendi faaliyetlerine mali destek bulmak üzere alternatif araçlar keşfetmek için harekete geçmek zorunda kalmış olabilirler fa-kat bedava erişimin ziyaretçi istatistikleri üzerinde benzersiz bir etkisi vardır. 2008’deki küresel mali çöküntüden bu yana, fon çevreleri çok dar düşmüşlerdir zira merkezî ve yerel hükümet yardımları kesilmiştir. Birleşik Krallık hükümeti istikrarlı bir şe-kilde fonları azaltmakta ve müzeler kendilerini desteklemenin yeni yollarını bulmak zorunda kalmaktadırlar.⁷⁶ 2010’dan bu yana doğrudan fonlamadan ve yerel yönetimlerden yapılan ke-sintiler müzelerin kendilerini idame etme çabalarını artırmıştır. Müzeler, vatandaşlığa katkı sağlamak ve pahalı koleksiyon ve yapıları muhafaza etmek gibi iki ekonomik realite arasında sıkışıp kalmıştır.⁷⁷

2005’te İngiltere Kültür Bakanı David Lammy müzelerin artık sahip olduğu ve hitap etmesinin beklendiği daha geniş günde-mi ortaya seren Müzeler Birliği Konferansı’nda açılış konuşması yapmıştır: “Buradaki herkes müzelerin keyif ve ilham verme, öğ-retme, araştırma, anlatma, yenileme, düşünme, iletişim, bireyler, topluluklar ve uluslar arasında diyalog ve müsamaha inşa etme kapasitesinin farkında.”⁷⁸ Müzeler ve tarihsel miras projeleri; ha-yat boyu öğrenme, çeşitlilik, erişim ve eğitime dair siyasi gün-dem açısından gitgide daha fazla önem arz etmektedir. Lammy, müze alanını modern dünyanın endişelerinden aşkın hümanist bir mabet olarak sunmuştur: “Küreselliğin hepimizi etkilediği, parçalanmış, daha isyankar, daha hareketli, farklılıklarıyla daha barışık bir toplumda, müzelerin düşünüm ve kavrayışa yönelik mekanlar olarak rolleri her zamankinden önemlidir.”⁷⁹ Lammy’e göre müzeler nüfusun kendilerine ve dünyaya ilişkin daha iyi

bir kavrayışa sahip olabileceği ve kamusal sohbetin gerçekleştiği tefekkür mekanlarıdır: “Herhangi bir formun aşırılığının, aydınca bir tartışmanın yokluğunda gönenmesi muhtemeldir. Kamusal tartışmaların niteliği artırıldığında [...], toplumdaki herkes bundan yararlanacaktır.”⁸⁰ Kamusal tarih tahayyülü üzerindeki gücü ve etkisini tanıdığı sürece, bu durum müzebiliminin yansımasıdır. Aynı zamanda müzenin 19. yüzyıldan beri kurum diye anılmasının parçası olan hümanist gelişim ve ilerleme retoriğinin de yankısıdır.

Müzelerin geçtiğimiz yıllarda fonlanmasının temel sebeplerinden biri turizmdir.⁸¹ Tessa Jowell ve Stephen Byers’in iddialarına göre “Tarihin çevremizdeki izi ulusumuzun uluslararası imajına dair güçlü bir vechedir. Bu zengin mirasın ekonomik anlamda muazzam bir değeri vardır zira turist mıknaatısıdır.”⁸² Tarih, ekonomik terimlerin rüzgarında kaybolmuştur: “Tarihsel mirası düzgün şekilde ‘idare etmeliyiz’, ‘sıkı liderlik, etkili ortaklık ve politika geliştirmek suretiyle sağlam bir bilgi üssünün gelişmesine kamusal ilgi gösterilmesini” temin etmeliyiz.”⁸³ “Öğrenmenin kaynağı olarak tarihî çevrenin tam potansiyelinin geliştirilmesi” müthiş önem taşır.⁸⁴ Sit alanlarının manipülasyonu ve ekonomik gelişimi, kitabın temel motifi olan tarihin “tüketilmesi” ile ilgili bir diğer görünümüdür. İngiltere Sanat Meclisi 2014 senesinde müzelerin turizm endüstrisine etkisinin çok büyük olduğunu ileri sürmüştür:

Turizm, İngiltere ekonomisinin çok büyük bir kısmıdır; en büyük beşinci sektördür. Müzelerin bunda katkısı büyüktür. Turizm sektörünün merkezde olmasının sebebi de rekor sayıda ziyaretçi çekmesi, bunu yaparken ikincil harcamaları artırması, doğrudan ya da dolaylı olarak iş sahası yaratması ve belli alanları yatırım açısından cazip kılarak ekonomik ilerleme ve yerel yatırımlara ivme kazandırmasıdır. Aynı zamanda İngilizliğin bir marka olarak denizaşırı ülkelerde inşasına da katkı sağlamaktadır.⁸⁵

Kültürel kurumların ekonomik etkisi ve öneminin bu şekilde ifade edilmesi ve mali etkilerinin denetlenmesi organizasyonların kendi fonlama ve kamusal görevlerini haklı çıkarmak

mecburiyetinde kalmasıyla on yılı aşkın bir süredir yaygın hâle gelmiştir. ACE; değişim, iş bulma ve sosyal hareketliliği sağlayan ve aynı zamanda eğitim mekânı olan müzelere birden fazla yan fayda sağlar. İngiltere'ye dair bir "marka" inşa etmek aynı şekilde önemlidir; tarih mirası sektörünün metalaştırıldığına ve ulusal kimlik projeksiyonuyla ilişkisine delalet eder. İngiltere'ye gelenlerin yaklaşık %30'u ziyaret sebeplerinin tarihsel miras olduğunu iddia eder; yaklaşık %80'i de ülkeye girdikten sonra tarihi bir yere mutlaka gittiklerini söylemektedir.⁸⁶

İngiliz yabancı turizmini üç ayrı teşekkül yönetir: VisitBritain, VisitScotland ve Galler Turist Gemisi. Bu durum, İngiliz kurumsal hayatının yozlaştığını gösterir; İngiltere'yi küresel rakiplerine göre dezavantajlı bir konumda bıraktığı için bu parçalı yapı eleştirilmektedir. Her turistik organizasyon, kendi ilgilendiği konunun çeşitlilik arz eden tarihini kutlar; bunu yaparken her ülkenin günlük hayatına sızmış tarih tınısını vurgular. Mesela Galler Turistik Organizasyonu şunu der: "yarı yıkılmış kalesiyle rüzgarlı tepeden millerce yeraltında kalmış bir madenin zifiri karanlığına kadar Galler'in her yerinde tarih hissini duyumsayabilirsiniz."⁸⁷ Benzer şekilde VisitScotland geçmiş ve bugün arasındaki berrak bağlantının izlerini taşır: "Böyle bir tarih, ulusun peyzajında olduğu kadar ruhunda da izlerini bırakmış ve İskoçların kendilerine ve ülkelerine yakıştırdığı gurura hiç de ufak denilmeyecek bir katkı sağlamıştı."⁸⁸ Fakat her iki organizasyon da ulusal tarihin tikelleştirilmesinde kabile bağımsızlığına yönelik materyaller bulur ve bundan ötürü geçmiş sunumları mağrur farklılık söylemlerini besler. Birleşik Krallık'ta devam eden tartışmalar ve tevarüsün neticeleri düşünüldüğünde bu bilhassa doğrudur. Galler'de dil kutlanır, zira Gal ahalisi "kendi Ulusal Meclislerine sahip ileri bakan insanlardır" ve İskoç tarihinin "zorluklarla kazanılmış gururu"nda ülkenin "yalnızca İngilizler açısından değil Avrupa ve dünya çapında da merkezî bir konum işgal edişinin" payı hiç de küçük değildir. VisitScotland'ın internet sitesinde "Benzersiz İskoç" adlı bir kısım vardır ki viskiden Galceye kadar pek çok madde bulmak mümkündür; aynı zamanda Galler Turistik Organizasyon da bu çeşitliliği vurgular: "Sen çağır, o gelip seni bulur Galler'de." Dolayısıyla Birliğin şemsiyesi altında (yal-

nızca İngiltere'ye odaklanan bir oluşum yoksa da bunların ikisi de VisitBritain'in mikro siteleridir.); açık bir şekilde uyumsuz sesler yahut anlatı çeşitliliği mevcuttur. Benzer şekilde, bu yabancı turiste yönelik oluşumlar çağdaş İngiliz hayatının dinamizmini ve çeşitliliğini vurgular; manzara ya da dinî miras gibi daha geleneksel cazibe merkezlerine işaret ederken temel önemdeki şehirlerin canlılığını da tasvir etmiş olur. Şu durumda İngiltere'nin çeşitli kısımlarının sunumu, elbette eşsiz tarih anlatısı çeşitliliğini vurgular gibi görünüyor. Turist organizasyonları için tarihsel miras nişandır fakat hiçbir şekilde Britanya'yı pazarlamanın tek yolu değildir. Ancak aslında tarihsel miras yenilikle belirgin şekilde harmanlanır; bu da geçmişin canlı ve diri olduğuna ve değişmez bir bagajı olmadığına dair temel bir algı yaratır.

Hükümet, geçmişteki materyalin çağdaş tahayyül üzerindeki etkisiyle ilgilidir: "Geçmişin dokusu geniş bir bilgi deposudur ve öğrenme faaliyetlerine ön ayak olacaktır."⁸⁹ Tarihî alan "bize bir şeyler öğretebilecek, ekonomimizi güçlendirebilecek ve toplulukları ortak bir aidiyet hissinde birleştirebilecek bir yerdir. Hassasiyet ve hayal gücüyle birlikte, yeni bir mimari yaratabilir ve insanların hayat kalitesine güçlü katkılar sağlayabilir."⁹⁰ Bu kapsayıcı retorik, tarihsel yapıtlara ekonomik açıdan pek çok imkân barındırdığı algısının üzerini örter. Geçmişte yerleşen bir tür ulusallık mefhumu ve geleceğe bakmak benzer anahtarlardır. Modern Britanya, geleceği inşa etmek için geçmişin dokusunu kullanan mimari bir kolaj hâline gelmiştir. Bunun da ötesinde "tarihî alan yalnızca bir maddi kalıntılar meselesi olmaktan fazlasıdır. Kendimizi görme şeklimizin ve birey, topluluk ve ulus olarak kimliğimizin merkezindedir. Ülkemizin ne olduğuna, nasıl olduğuna, başarı ve başarısızlıklarına dair fiziksel bir anıttır. Müşterek hafızadır."⁹¹ Tarihsel olanın bilhassa ulusun kendini tanımlamasındaki sembolik önemine dair bu berrak algı devletin geçmiş için bugünü bir arada tutma arzusunun göstergesidir. Tarihsel olan, bir ülkeyi kaynaştırmak amacıyla çağdaş olanla etkileşim kurabilir; tarihsel olan (çevre, kavram, yapıt) "müşterek hafıza" yahut Benedict Anderson'un kavrayışına göre muhayyel bir topluluk yaratabilir.⁹² Tarihin kamusal tahayyüldeki önemi-ne dair kavrayış, özne üzerine düşünen yönetimin anahtarıdır;

tıpkı bu gibi turistik alanlara yatırım yapmanın yarattığı güçlü ekonomik algı gibi. Geçmiş, bu ânda yaşayanların hayatlarıyla gündelik etkileşim kurar; benlik ve ulus tanımı için maddi ve kavramsal bir çerçeve sunar. Bu etkileşim ve anlatı kolajı olarak çevre dinamiği ulus olmayı teleolojik (başarısızlıklara rağmen) ve pozitivist şekilde açıklar.

Müze Ekonomisi

Müzelerin hareket kabiliyetini kısıtlayan mali sıkıntılar göz önüne alındığında, gelirlerini çeşitlendirmeye çalışmaları şaşırtıcı değildir. Bir kurumun markasının ticari değerinin araştırılması gitgide daha fazla kâr odaklı olmaktadır. Kurumu finansal olarak destekleme ihtiyacı esasında fon kesimleriyle ilgilidir fakat daha başarılı müzeler pazar payı ve marka tanınırlığı için saldırgan şekilde rekabet etmek ve ticari sektörde gittikçe daha güvenli yollar açmak için fırsat yaratmıştı.⁹³ Müzeler kendilerini rekabetçi bir boş zaman uğraşları piyasasında bulmuşlar ve (hâl böyle olunca) kendilerini saldırgan markalama ve pazarlama ortamından ötürü tanımlamak durumunda kalmışlardır. Bu da müze koleksiyonlarının organizasyonda değişiklik yapıp durumlarını gerektirmiştir zira taleple vücuda gelen modeller müşteriyi güçlendirmekte ve seçim, değer ve tecrübeyi vurgulamaktadır. Müzeler ticarileşmek durumunda kalmıştır. Şu an hizmet “sektörü” olarak ele alınan bütün bir endüstri, eğitim ve katılım konusunda piyasaya duyarlı bir yaklaşım benimsemeye zorlanmıştır ve “ziyaret kalitesi” şu an bir yan ürün olmaktan ziyade bir buyruktur.⁹⁴ Müze dükkanları (temelde fon kesintilerinden ötürü ortaya çıkmıştır) bu kurumları rekabet ve markalaşma yönünde bir pazarlama söylemine sokmuştur. Uzmanlık üzerine kurulu çevrim içi dükkanlar müzenin web profilinin aslî bir parçasıdır. Çevrim içi gelir oluşturmak ise müzelere, kendi faaliyetlerini fonlama yollarından ve webde varlıklarını sürdürmelerinin faydalarından biri olarak tavsiye edilmektedir. Sponsorluk ve özel şirketlerin bağışları artmış ve genişlemiştir. Bu ticarileşme süreci Banksy tarafından *Exit Through the Gift Shop* (2010) adlı filmde hicvedilmiştir ve galerilerle müzelerdeki kurumsal ha-

yırseverliğe itiraz eden aktivist gruplar vardır. ABD’de 2013 ve 14 yıllarında fosillerin müzayedesıyla ilgili uzun bir tartışmayı da içine alan müze ve tarihsel miras koleksiyonlarının ticarileşmesine ilişkin çeşitli ihtilaflar da su yüzüne çıkmıştır.⁹⁵

Müze bölgesi ve iş dünyası arasındaki ilişki - kurumsal bir olay, konferans, misafirperverlik, hediye veya sponsorluk olması fark etmeksizin- gelir yaratmak açısından önemlidir. Müzeler ticari etkileşim ve kutlama alanları hâline gelmiştir. Olaya biraz ağırbaşlılık katarlar ve şirketler tarafından kiralanırlar. Kiralanacak alanlar hâline gelmişlerdir, kurumsal işlemlere kültürel ruhsat verirler. Benzer şekilde, ticari örgütler binalara sponsor olarak veya genel anlamda müzelerin yönetim maliyetlerine katkı sağlayarak kültürel sermayeyi satın alabilir; hayırseverlik faaliyetleriyse müzelere finansal açıdan yardımcı olur fakat bağımsızlıklarını bir nebze aşındırır. Kurumlar kelimenin gerçek anlamıyla kültürel kılıflar olabilir; aynı zamanda bundan ötürü örgütü ve sergilerin sunumunu etkileyebilecekleri de öne sürülür.⁹⁶ Dahası, pazarlama gibi iş modelleri müze kültürünün yeniden yapılandırılmasında epeyce önemli hâle gelmiştir. Mesela, Fiona MacLean, müzelerdeki tam zamanlı pazarlama gönderilerindeki – 1988’de beşken 1992’de kırka gelmiştir – artıştan bahseder.⁹⁷ Müzeciliğin meslek hâline gelmesi için kurumsal bir kimlik ve yapı gerekmektedir. Bu deneyim, piyasa güdüm-lü modernleşme süresince diğer kamusal uzman ve kurumlarla (mesela üniversiteler ve hastaneler) ahenklidir fakat müzelerin durumunda bu daha ekonomik bir dönüşüm anlamına gelmektedir. Müzelerde artık marka tanınırlığı, piyasa araştırmaları, kullanıcı anketleri, hesap verilebilirlik, kurumsal kimlik tasarımı, denetleme ve yönetim yapıları kurumu boş zaman piyasasında satmayı kolaylaştırmıştır. Bütün bu yeni paradigmlar kullanıcının amacına göre tesis edilir; müze deneyimini geliştirmek ve ziyaretçiye satmak için de işe koşulur. Bundan ötürü tarihsel yapının veya tarihî alanın tüketimi gitgide daha fazla yapılandırılmaktadır. Ziyaretçilerin profili çıkarılır, kurumlar marka tanınırlığı ve sadakat peşinde koşar, ziyaretin mahiyeti üzerine giderek daha iyi çalışmalar yapılır ve çerçevesi netleşir.⁹⁸

Hiçbir şey Harvey ve Corner’ın “metalaştırılmış tarihsel miras

kültürü” olarak adlandırdığını görsel malzeme kütüphaneleri, yayın projeler, yemek hizmetleri ve her şeyden önemlisi hediye dükkanları şeklinde koleksiyona dönüşmemiş spesifik faaliyetlerin muazzam gelişiminden daha iyi anlatamaz.⁹⁹ Tarih mirası, edinilebilen bir şey hâline gelmiştir. Geçmiş, kelimenin gerçek manasıyla -çikolata, kek, tarif kitapları ve bisküvi formunda, tüketilen bir şey halini almıştır. İşin ticari ayakları; isim, marka, koleksiyon ve sergi programlarını kullanır ve müzeler için gelir yaratır. Genellikle, müzenin ticari kolu resim ve görsel malzeme kütüphanesi, yayın faaliyeti, röprodüksiyonlar ve ruhsatlama ve olay idaresiyle birlikte mağazayı da işletir. Aynı zamanda gitgide artan önemli “arkadaş” organizasyonlarının müzeyle simbiyotik bir ilişkisi vardır; erişimin artması ve indirim karşılığında mali destek sağlarlar. Müzenin “arkadaşı” veya “mensubu” olmak bir topluluk ve özdeşim hissi yaratır. Bu organizasyonların muhafaza retoriğinin kökenleri 1980’lerin ortasındaki fon kesintilerinde bulunabilir (her ne kadar British Museum’un arkadaşları gibi bazı “arkadaşlar” çok daha eski olsa da). “Arkadaş” olmak tarihsel mirası gelecek nesiller için korumayı, müze ziyaretçisini bazı yollarla müze sürecinin parçası olmaya teşvik etmeyi kapsar.¹⁰⁰ Ticari müzeye dair bütün bu veçheler kişinin yalnızca ziyaret etme ve fiziksel olarak deneyimlemekten ziyade koleksiyonlarla bağ kurabilmesinin inanılmaz karmaşık yollarını da ortaya serer.

Kaba rakamlara baktığımızda, müzelerin ticari kollarının geçtiğimiz on yılda muazzam ölçüde büyümüş olduğunu görürüz. Mesela; V&A Girişimleri’nin 2013-14 yıllarındaki cirosu 15,847 bin sterlindi; bu sayı 2004-5’te 8,450, 420 sterline; 1996’da 3,723,754 sterline çıktı.¹⁰¹ Şirket artık 164 kişiyi çalıştırmaktadır ki bu rakam 2004’te 123, 1996’da 69 kişi çalıştırmasının ötesindedir. Bu gibi şirketlerin en büyük kârı parayı kuruma geri kazanmak yahut vergi olarak ödetmektir fakat operasyonların gerçek büyüklüğü şu an artırmaya çalışılan ölçeği ve bunun geçtiğimiz on yıllarda nasıl değiştiğini gösterir. V&A’nın ticari internet sitesi şunları bildirir:

V&A için Müze’den cadde üzerindeki mağazaya çevrim içiden departmanlı mağazalara ve Japonya’dan ABD’ye gelir yaratan ve büyüyen perakende, yayıncılık ve lisanslama işlerini yürütüyoruz. Üretilen kâr doğrudan Müze’nin koleksiyonlarına, sergilerine ve araştırmaya gitmekte, ça-

lışmalarını dünyanın sanat ve tasarımı konusunda baş müzelerinden biri olacak şekilde ilerletmektedir.¹⁰²

Bu ticari girişimler kurumun mali bağımsızlığını sağılama alır fakat aynı zamanda müzenin amacını da çarpıtır. Birden fazla tarihsel miras ürünü tipini tedarik ederken, insanların belirli bir kültürel sermaye kazanmak için kullandığı metalleri de temin eder. şu durumda, tarihin tüketilmesi bağlamında günlük olarak t ketilenler kurulama bezleri, tabaklar, resimler, kitaplar, anah-tarlıklar, alışveriş çantaları, kupalar, tişörtler vb.'dir.

Müze dükkanları muazzam  eşitililikte ürün satar: DVD'ler, kitaplar, eğıtim kaynakları, oyuncaklar, posterler, baskılar, posta kartları, oyunlar, replikalar, koleksiyonun "ilham verdiğı" hediye-ler ve diğ r markalanmış  r nler. Tarihsel miras yapıtı, marka h -line gelir. Orijinal ICOM etik kuralları da açıkça şöyle beyan eder:

Müze dükkanları ve müzedeki herhangi ticari faaliyetler [...] koleksiyonlarla ilgili olmalı ve bu koleksiyonların kalitesinden taviz vermemelidir. Manifatura ve replika, röprodüksiyon ve müzenin koleksiyonundaki bir nesne-den uyarlanmış diğ r ticari kalemlerin satışı durumunda ticari girişimin bütün kalemleri ne müzenin bütünlüğü-n n itibarını ne de orijinal nesnenin içkin değ rini sarsa-cak şekilde yürütülmelidir.¹⁰³

Bu ilke, daha büyük bir rekabet ve pazar payına doğıru hare-ket eden müzeler tarafından sorgulanmaktadır. "Orijinal nesne-nin içkin değ r " muhtemelen m zeyeye marka değ r  vermek ve müzeyi pazarlamak üzere kurban edilmektedir. Müze mağaza-larının kendileri de bayrak taşıyan girişimler hâline gelmişler-dir. Bu işleyiş de galerileri etkilemektedir; Carol Duncan'ın id-dia ettiğı üzere "bu kurumlar, oradan ayrı bir alandan ziyade iş dünyasının bir parçası gibi görünmektedirler."¹⁰⁴ Bazı müzeler, mesela New York'taki Ground Zero, zevksiz addedilen nesneleri sattığı için eleştirilmektedir.¹⁰⁵ Pek çok açıdan, bu gelir fırsatla-rı himaye ağılarının g ncellendiğinin resmidir; bundan şikayet etmek devletin başını  ektiğı hümanist tarihsel miras eğıtimine dair pozitivist bir liberal söyleme dahildir. Fakat aynı zamanda tarihsel miras ve ulusal kültürle kitlenin kurduğı bağda bir de-ğışikliğe de işaret eder. Görünen ki tarihî metalaştırmaya yönelik bu hamleyle arzulanan ziyaretçiyi müşteri hâline getirmektir.

Rekabetçi ve pazar güdümlü kurumlara doğru gidişatin, katman katman ticari etkileri ve kültürel alt-anlamları vardır. Satın almak, katılmak, göz gezdirmek müze deneyimiyle iç içe geçmiştir.¹⁰⁶ Açıkça görünmektedir ki müze deneyimi -böyle bir dönem yaşandıysa da-yalnızca kültürel yapıt veya o alanla etkileşimden ibaret değildir. Hatıraların satın alınmasıyla ekonomi canlanır. Bu durum bazı açılardan statik müze ve ziyaretçi arasındaki bariyeri kırar; yaşayan tarihin bir şekilde kurabileceği deneyim temelli etkileşime fırsat verir. Bu tarihsel mirasa sahip olma mitinde, müşteri görünen o ki hak sahibi kılınır ve yalnızca olup bitenleri incelemektense tarih sürecinin parçası olur.

Fakat fetişleştirilmiş tarihsel miras ürünü aynı zamanda herhangi bir türde “tarihsel” değer veya önemini kaybeder; temsili tüketim ekonomisinin parçası olur. Mağaza, tarihsel mirası kop- yalanacak, ikon kılınacak ve tüketilecek bir şey olarak sunar. Ziyaretçiler tarihi “sahiplenebilir”, diğer ülkeninkini satın alabilir ve ailesi için hediye pakedine sardırabilir. Açıktır ki satın alınan ürünler gerçekten tarihsel değildir fakat bunları satın alırken müşteri tarihe sahip olma fantezisini canlandırır. Pek çok müze mağazası kendi koleksiyonlarına dayanmayan ürünler satar, dahası kültürel ve “özgün” suları da bulandırır. Müzenin retoriği bireysellik ve benzersizlik üzerinedir fakat müze mekanının ticarileştirilmesiyle karşımıza dikilen gerçeklik tarihsel miras/ tarih deneyimin gitgide daha fazla homojenleşmesidir. Müzeler, ticari çıkarlarını artırıp özgünlüklerini baltalarlar.

Mağaza kendi başına bir alan mıdır yoksa müzenin uzantısı mıdır? Müze içindeki dükkanlar gibi, satış dükkanı da organizasyonların sosyal yardım ya da uydu mağaza sahibi olması bağlamında giderek daha yaygın hâle gelmektedir. Mesela British Museum replikalar, kartpostallar, kitaplar, mücevherler ve tekstil ürünleri satar; bunlar 22 Bloomsbury Street adresindeki bir bölge ve Heathrow Havalimanı’ndaki bir mağazada olduğu kadar müze mağazasındaki koleksiyonlara dayalıdır.¹⁰⁷ New York Metropolitan Müzesi’nin JFK ve Newark havalimanlarında da mağazalardan oluşan alanları vardır. Çok çeşitli müzelerden ve kendileri müzeymişçesine reproduksiyon antik yapıtlar satan yerlerden aldıkları çeşitli ürünleri satan web siteleri vardır.¹⁰⁸

Destek/sosyal yardım mağazaları, orijinal alan veya kültürel yapıt ve kopya eser arasındaki ilişkiyi muğlaklaştırır. Nesnenin ikonikliği ve bunun satış nesneleri olarak dolaşıma giren versiyonları arasında çelişen bir dinamik vardır. Müze mağazasını -çevrim içi olarak alışveriş merkezlerinde veya posta siparişiyle-müzeyi ziyaret etmeden kullanmak öyle görünüyor ki deneyimi daha da sanallaştırıyor: Müşteriler o hususi deneyimi değil markayı satın alıyor.

Kültürel yapıtın değeriyle tarihsel miras deneyimi arasındaki çizginin bulanıklaşmasından ayrı olarak, müzeler Shapiro ve Varian'ın "dikkat ekonomisi" olarak terimleştirdiği ekonomiye dâhil olmuştur.¹⁰⁹ Bunlar genelde birbiriyle doğrudan rekabet içindedir. Müzeler marka bilincine sahip, piyasanın güdümünde, kapsamları ve alıcılarıyla ilgilenen yerler hâline gelmişlerdir. Tarihsel miras yapıtlarının, eğlenme ve öğrenme açısından hazne işlevi görmeleri gitgide daha karmaşıklaşmıştır. Dahası müzenin kamusal alanın parçası olarak rolü de değişmiştir. Van Aalst ve Boogaarts'ın ileri sürdüğü üzere "Müzelerin fiziksel temerküzü önceden de şimdi de genelde kamusal alanın gelişimiyle bağlantılı ve diğer imkânlarla da birleşiktir. Bu anlamda; kafe ve restoran, olaylar, müze mağazaları gibi çeşitli ihtiyaçları karşılayan yerlerin tek bir mekânda iç içe geçmesi müzelerin aleni hedefidir."¹¹⁰ Müzeler, markayla ilgili daha geniş mesela yerel, kentsel (Avrupa kültür başkentlerini düşünün), bölgesel ve ulusal turizm meselelelerin parçası hâline gelmiştir.

Müzelerin ticari kollarının faydalı nitelikleri de olabilir pekâlâ. Washington D.C. Amerika Kızılderili Müzesi (buraya Mistitam yahut Delaware ve Piscataway halklarının dilinde "yiyelim" anlamına gelen bir şey denilir) kafesi özgün Kızılderili yemeği sunar; bu yemekler müzenin sergisi kapsamındaki beş coğrafi bölgeden alınmıştır. Müzeler bu tür ekonomik talepleri özgünlük ve deneyimle harmanlarken eğitim unsurunu da devreye sokar. Piyasa modellerinin müze yapılarına girmesi şüphesiz ki sektörü canlandırmış, pazarlama yahut izleyici deneyimi gibi meselelere yararlı vurgular yapılması müzelere fon akışını mümkün kılmıştır. Bu da müze deneyiminin son on yıldaki dönüşümünü etkilemiştir. Dahası, kültürel yapıtın, tarihsel miras ve kültürün kitlesel olarak pa-

zarlanma biçimlerinin demokratikleştirilmesi kapsayıcı bir hamle olarak okunabilir. Tarihin metalaştırılmasının “sahip olma” his-sini artırması vatandaş hak sahibi kılar; çünkü bu metalaştırma tarihin bir komünite olduğunu ileri sürer. Fakat makineleştirilme ve metalaştırılma kültürel yapıyı değersizleştirir; belli bir ulusal veya tarihsel kültür içerisindeki tikel bir şeyden ziyade herhangi bir kültürel gösterge kılar. Bu sahiplik mefhumu da siyasi erişim ve sahip olma modelleriyle uyumludur.

“Erişim” kavramı son on yılda müze retoriğinin anahta-rı olmuştur. Bu retorik; metodolojik ve teorik saiklerden erken zamanda sıyrılıp gelişerek 1980’lerin sonundaki ziyaretçi dene-yimini vatandaşlık ve bağ kurma üzerine kurulan hükümet po-litikasına evrilmiştir. Müzenin tüketici ve denetleme kültürüyle kurduğu bağ, erişimin hayati olduğu anlamına gelir. Ziyaretçi veya “kullanıcı” şimdi eğitim ya da muhabbetin ortasında değil müzenin tam merkezindedir. Erişim mefhumundaki değişiklik-lerin; koleksiyonların düzenlenmesi, malzemelerin sunumu ve teşhir politikaları üzerinde doğrudan etkisi vardır. Kevin Hethe-rrington’un ileri sürdüğü gibi “Sanat ve tarihsel miras endüstri-leri içerisinde erişim her şeyden çok tüketimcilikle ilintilidir.”¹¹¹ Müze mağazası örneğinin gösterdiği üzere müzenin sosyal alanı muazzam ölçüde değişmiştir. Bu değişiklikler de müzenin amaç ve anlamını temelden değiştirmiştir. Mesela, engellilerin eriş-i-mine açma ihtiyacı kültürel yapıtların ele alınıp teşhir edilme biçimini değiştirir.¹¹² Müzenin fiziksel kavramsallaştırması de-ğişmiştir. Erişim, ayrıca, vatandaşlık, ulusal kimlik, turizm ve ekonomik meselelerle ile de ilişkilidir; tarihsel mirasa ve ülkenin kültürel dokusuna katılım programlarının gitgide artması müze-lerin ne yaptığını da belirler hâle gelmiştir. Bu da tarihsel yapıtın kavramsallaştırılmasını ve anlamını, bağlamla ilişkisini ve müze alanına konulma maksadını değiştirir.

Şu durumda “erişim” fikri hem müze deneyimi hem de geç-miş sunmak için başvuru temsil stratejileri için ne anlama gelir? Genelde, müzelerdeki “erişim” temelli girişimler görünen o ki ziyaretçiyi hak sahibi kılar; uzmanlık ve tikelleşmiş hikâye anlatıcılığıyla ilgili seçkin kültür kurumlarından uzak bir hare-keti yüceltir. Vurgu, her günün deneyimine ve büyük anlatıların

parçalanışına kaymaktadır. Bu da bu kitabın çeşitli tür ve mecralar boyunca izini sürdüğü tarihle bağ kurma biçiminin demokratikleşmesiyle uyumlu görünecektir. 2005'te İngiltere'nin kuzeydoğusunda müzeler kendi cazibelerini artırmak için alışveriş merkezlerine sergi koymaya başladılar. Kütatörler, bir alan devralıyor ve sıfırdan sergiler koyuyorlar; bu sergi projesi başka bir yere taşınmadan önce bir ay ya da daha fazla süre orada kalıyor. Curiosity Shop olarak adlandırılan mobil müze Redcar, Stockton, Darlington, Hartlepool ve Middlesbrough'daki boş alanlarda kuruldu; 100 binden fazla ziyaretçi çeşitli nesneleri teşhirde gördü.¹¹³ Bu projeyi, İngiltere etrafındaki çeşitli koleksiyon kilidi kırma girişimleri takip etti; yapıtları görme ve kurumsal yapının inşa ettiğı verili bariyerleri kaldırma yönündeki genel isteğın parçasıydı bu. The Curiosity Shop projesi ilk sergi odalarıyla aynı soydan geldiğini söylüyor, bu merak temelli modeli 21. yüzyıl alıcısı için güncelliyordu. Dükkanları müzelere döndürmek yukarıda ele alınan eğilimi tersine çevrir ve bu projedeki "merak" unsuru da kültürel yapıtın eşsizliğini vurgular. Bu model; tarihsel miras tüketimi dokusunun -alışveriş merkezinin-parçasıdır fakat aynı zamanda alışılmadık ve gariptir.

Bu tarz sosyal yardım projeleri erişim ve şevkle kullanılma gibi kilit meselelerle ilgilidir. Müze deneyiminin düzenlenen ve kurulan bir şey olduğı fikrine karşı çıkar ve yerel miras kültürlerini araştırır. Proje, devletin erişim ve vatandaşlık retoriğini yansıtır. Fakat bu projeler aynı zamanda çok daha karmaşık bir ziyaretçi deneyimi ve beklentisiyle uğraşma ihtiyacını da gözler önüne serer. Alıcının payını tutma ve eğitim yolları geliştirme açısından yenilik elzemdir. Bununla ilgili bir diğeri proje de British Museum'un "100 Nesnede Dünya Tarihi" girişimidir. (2010-11) Bu, çeşitli radyo şovları, podcastler, web siteleri, müze sergileri ve kitap yayımlarıyla bağlantılıydı. Her bir nesne detaylı şekilde tasvir edilir ve çevrim içi arşivlenirdi. Böylelikle öğrenme deneyimi fiziksel olandan uzaklaştırılırdı.¹¹⁴ Bu seri, malzemenin tarih açısından önemini vurguluyordu fakat her bir unsuru sanal olarak ve bir fiziksel mesafeden tecrübe edilebilir. Seriyi tarif eden bir sunucu vardı; British Museum direktörü Neil MacGregor da dünyanın maddi tarihini şöyle anlatıyordu:

Müzeler, bir mumyanın tabutu yahut kredi kartı gibi şeyler aracılığıyla tarihî anlatmak için vardır ve British Museum da dünyanın her yerinden bir şeyler topladığı için, dünya tarihî anlatmaya başlamak için iyi bir yerdir. Elbette, bu yalnızca dünyanın tarihlerinden “biri” olabilir, dünya “tarihi” değil. İnsanlar müzeye geldiklerinde, kendi nesnelerini seçer ve dünyanın etrafında zamanın içinden geçerek kendi yolculuklarını yaparlar; fakat bana kalırsa bulacakları şey kendi tarihlerinin çarçabuk başkasının kiyle kesiştiğidir ve bu gerçekleştiği zaman artık belirli insanlara yahut ulusa dair bir tarih yoktur, yalnızca sonsuz bağlantıların hikâyesi vardır.¹¹⁵

Elimizdeki anahtar tarihteki olayların birbirine bağlı olduğu fikriydi. MacGregor imaeen şöyle demiştir: Müze bu olguya odaklanır ve kültürler-ötesi bir pota gibi hareket eder. Ziyaretçinin mekân ve zaman aracılığıyla “yolculuk” ifadesi müzelerdeki değişimin bireysel deneyim fikri ve kurumun koleksiyonun sağlamasını umduğu yoğun ve interaktif niteliği gösterir. Şov, eğitim kaynağı olacak şekilde tasarlanmıştır. İngiltere’deki müzeler de web sitesine çeşitli nesneler yüklemiş, anlatıyı karmaşıklaştırıp çoğaltmışlardır. Ülkenin her yerindeki müzelerden 100 nesneyi içine alan bir eğitim programı da söz konusudur.¹¹⁶

En nihayetinde, bu örneklerde BBC’nin gündüz kuşağı şovu *The People’s Museum* (2006) kamuyu ulusun etrafındaki az bilinen koleksiyonlarda saklı “hazinelere” için oy kullanmaya teşvik etmiştir. Bu istişari, interaktif, yerel/ulusal kendini tanımlama modeli kesinlikle güçlendiricidir ve müze koleksiyonu oluşumuyla ilgili güç dinamiklerini de değiştirir. Bu model o zamana kadar ortaya çıkmamış hazinelerin geri alınmasıdır; orada beliren ve dokunulması gereken geçmiş potansiyeli hissini vurgular ve ülkedeki bütün frekansları içine alan ses dalgasının ne kadar yoğun olduğunu ortaya koyar. Günü gününe tarihle insanları bunu görmezden gelmeye götürebilir ve materyal o kadar derin kültürel yapıtlar o kadar fazladır ki bireyin bunlardan herhangi birine dikkat etmemesi neredeyse imkânsızdır. Bu da Patrick Wright’ın *On Living in an Old Country* kitabında bahsettiği tarihsilik algısı, “her günün tarih bilinci” olarak teorileştirdiği bir olgudur.¹¹⁷

Fakat bu ilk yenilikçi çerçeve içerisinde bile, tuhaf boşluklar ve akıl almaz fraktallar vardır. Şov, gündüzün ilk saatlerinde BB-C2’da gösteriliyordu ki bu da parlaklığı türe özgü dinamizm ve vurdumduymazlıkla birleştiren gündüz kuşağı “amatör” tarih şovları türüne aittir. Böyle şovların izleyicisi ana-akımdan, prime-time belgeselden çok farklıdır. Şovun sunucusu Paul Martin aynı zamanda gündüz kuşağında yayınlanan antika şovu *Flog It!*’i de sunmaktadır; prodüksiyon şirketi olan Reef Television hayat tarzı ve vaka programlarında uzmandır. Açılış sahneleri, kapıları girişe izin verecek şekilde açık Viktoryen kubbeli bilindik bir kurum binasına doğru şehirden geçen bir kuş bakışı çekimdir. Böylelikle, şov kendini bir teşhir mekânı olarak kurar ve somut, fiziksel müze mefhumunu da kendi boyunduruğundaymış gibi tesis eder.

Bütün bu projeler bize şunu gösterir: Çağdaş toplum eski şeylerle ilgili düşünmenin yeni yollarını talep eder, insanların tarihle bağ kurması için tüketim sürecine dönüşmek geçmişin sunulma biçiminin elzem parçasıdır. Bütün bunlar, koleksiyonlarla bağ kurmanın yeni yollarının önemini gösteren çok farklı örneklerdir ve bilhassa izleyicilere ulaşmak için evlerine gitmenin zorunlu olmadığı yeni modellerdir. Koleksiyonları sunmanın istişari ve bağ temelli bir yolunu sergiler, maddiliğin yeni fikirlerine, sosyal tarihe, ulusal kimlik ve sömürgecilik sonrasına epeyce dikkat ederler. Bu gibi projelerdeki benzersiz olma gayesi tarihsel nesnelerin meta olarak satışında bireyin geri plana düşmesiyle güçlü şekilde çelişir. Müze deneyiminin (markalama ve kültürel yapıt aracılığıyla vurgulanan) tekilliği ve tarihsel bağın homojenliği şu anda müzelerde ne olup bittiğinin anlamının temelidir. Bir yandan bireyselleşmeye yönelik bir dürtü, öte yandan da piyasayla bağ kurma ve alıcının payı için olay çıkaran bir hizmet sağlayıcı olma ihtiyacı vardır. Koleksiyonunun eşsizliği bir müzeyi ön plana çıkaran şeydir fakat bu eşsiz koleksiyonla artık tek düzeyde bağ kurulmamaktadır. Zaten bütün bir müze piyasasının derdi gücü de ziyaretçinin özdeşimini sürdürmektir; bu amaç uğruna farklılığını bile yok edebilir.

Sayısallaşma ve Çevrim İçi Müzeler

Elbette, fiziksel müze ziyareti deneyimi gitgide daha fazla sanallaşmakta hatta bazen sanal tarafından yok edilmektedir. Arşiv ve yapıtların çevrim içi müzeler yaratmak üzere sayısala dökülmesi, müze koleksiyonlarının deneyimlenme şekillerini temelden değiştirmiştir. Öte yandan, dijital araçlar yoğun ve interaktif deneyimi geliştirebilir. Müze temelli yazılım ve teknoloji düzenli müze ziyaretçilerini sağlama almaya yardımcı olabilir.¹¹⁸ Öte yandan, çevrim içi bir teşekkür olarak müze, kapılarını çok geniş bir alıcı kitlesine de açar.

Arşivlerin sayısallaşması ve çevrim içi müze mevcudiyeti müzelerin kapsamını fersah fersah genişletip alıcısını artırmıştır. Ziyaretçi demografisi tamamen değişmiş, ziyaret amaçları farklılaşmıştır. Bu da tamamen yeni meseleleri gündeme getirir. Şu kısım önemlidir: Ziyaretçi müze alanı içinde değildir ve konumu (haliyle yapıtla nasıl bağ kurduğu) tamamen ziyarete özgüdür.¹¹⁹ Bu yaklaşım açık bir şekilde uluslararası marka tanınırlığı ve kanonik koleksiyonlara sahip müzeleri öne çıkarır. Fakat görüntü ve yapıtlar için çevrim içi araştırmalar yapmak bunların kurumsal mahalden soyutlandığı anlamına gelir. Görüntüler paylaşılır, tivitlenir, kullanılır, *memelere* dönüştürülür, fotoşoplanır ve sosyal medyada oynayarak kullanılır. Sosyal medyanın, müzenin kapsamını marka olarak genişletme ve aynı zamanda kimliğini cansızlaştırma kapasitesi vardır.¹²⁰ Müzenin önemli bir *mekân* olmasından ziyade, koleksiyonun nasıl sunulduğu kilit önemdedir. Bunun zorluklarıyla birlikte eğitim açısından belirgin faydaları vardır.¹²¹ Sanal mimari, ziyaretçi deneyimine tesir eder. Bu durumun daha iyi görüntü çözünürlüğünden engellilerin erişimini kolaylaştırmak için daha kolay dil çevrimine kadar çeşitli faydaları vardır. Çevrim içi müze deneyimi gündeliğin parçasıdır; telefon, tablet ve dizüstü bilgisayarlarda çok çeşitli lokasyonlardan ziyaretçi gelir ve müzeyle bağ kurarlar.¹²²

Sanal müze arayüzleri sürekli olarak gelişmektedir. Kendi gelişimlerinin temeline “ziyaretin” dinamiği, bağlamı ve amacını koyarlar: “Çevrim içi deneyimler, en nihayetinde, ötelenmiş metafizik bir *sanal* dünyada yaşanmaz. Daha ziyade kullanıcının o

anki mekân algısının somutluğu ve fizikselliğine gömüktür; tıpkı telefonlar (sabit hat veya mobil), gazeteler, radyo ve TV gibi.”¹²³ Müzenin, ziyaretçinin dikkatini çekmesi için diğer cazibe merkezleriyle, gerçekten, faal şekilde rekabet etmesi ve erişim, rota, ziyaretin süresi bağlamında ziyaretçisini ikna etmesi gerekmektedir. Kültürel nesne nasıl ki artık hiçbir şekilde fiziksel olarak deneyimlenemiyorsa, ziyaretçilerin de bu nesneye fiziksel bir anlam vermesi mümkün değildir. Fiziksel depo olarak “müze”; kelimenin her anlamıyla daha müzakere edilebilir bir alan olan sanal müzeyle ikame edilmektedir. Bir kültürel yapıt ile bağ kurmak artık “ziyaretin” en önemli kısmı değildir.¹²⁴

18. yüzyılın sonlarından bu yana müzeler; ziyaretçilerin, dünyayı ve geçmişî yabancı fakat ehlileştirilebilir ve kendi şehir ortamlarının rahatında ortaya çıkan teşekküller olarak deneyimlemesine izin vermiştir. Bu son sanal devrim o dönemden beri müzeler açısından yaşanan en büyük kavramsal değişikliktir; müze ziyaretinin dünyanın herhangi bir yerinde, herhangi bir anda gerçekleşmesine izin vermektedir. Müze yapısının Avrupa-merkezciliğini ve kurumun otoritesini yok etmiş, dünya vatandaşlarına bir yere kadar güç ve sahiplik hissi vermiştir. Müzeler, bu sanal dönüşümü pek çok başka tarihî mecradan daha hızlı benimsemişlerdir; tarihî gitgide daha fazla teknoloji dolayımından geçen bir deneyim olarak kavrayabilmişlerdir.¹²⁵ Elbette müzelerdeki koleksiyonlar her daim kamunun tüketimine uygun dolayımardan geçmişlerdir ve bu pek çok açıdan yalnızca bir yön değişikliğidir. Aynı zamanda arşiv ve koleksiyonların sayısallaşmasına ilişkin küratoryal meseleler de vardır. Elektronik kaynaklar yaratılması önemli ve yararlıdır fakat gerçek arşiv deneyimiyle ilişkili konular kadar modası geçmiş meseleler de vardır. Bu kitap boyunca anlatıp durduğumuz üzere; amatörlik, TV, film ve bilgisayar tarihiyle ilişkili olarak sanallığın geçmiş deneyimleri üzerindeki etkisi benzersizdir. Tarih her zaman belli dolayımardan geçerek deneyimlenir fakat metinden kopup sanal veya maddi yahut fiziksel tarihe doğru gitmek bize yeni ve nevezuhur bir tarihyazımı sunar. Tarihsel olanın ekonomik yahut başka anlamda fiziksel tüketimi kökten bir değişime uğramıştır.

SONUÇ

Bu kitap; deneyim, şüphecilik, hak sahibi kılma, erişim, cisimleşme, çeşitlilik ve sanallık terimleri etrafındaki önemli noktaları tartışmaya açtı. Bu kelimeler geçmişin ne kadar çeşitli, çok-yönlü ve muhtemelen çelişik olduğunu ortaya koymaktadır. Tarihin popüler kültürdeki görünümüleri katmerli, çeşitli ve daha ileri çalışmalara değerlidir (hatta bu gereklidir de). Bu kitap; popüler kültürün tarihle kesişmesinin önemini, yaratıcı zorluklarını ve tarihyazımıyla ilgili kapsamını göstermiştir. Kitapta ana hatlarıyla anlatılan çeşitli tarihsel kavrayış biçimleri birbirine bağlı bilgi setleri sunar. Bu “bağ kurmak” fiilinin neticesi üzerine düşünmeye de değer. Bu kitapta anlatılan mecralar aracılığıyla tarihe ulaşan bireyler veya özneler katılımcıdır, faaldir, işin parçasıdır, kendilerine başvurulur ve tarihle bağlantılıdır. Tarih kullanıcıları geçmişe gitgide daha fazla kompleks ve yenilikçi araçlarla erişmektedirler ve bu da kendilerine, yaşadıkları dünyaya ve “tarihin” ne olabileceğine dair algılarını yeniden yapılandırmaktadır. Esasında, bu tarih araçları ve türleri yalnızca pedagojik (geçmişte ne olduğunu öğretene) değil aynı zamanda epistemolojik (geçmişin nasıl bilinebileceğine ilişkin) etkiye sahiptir. Hâlâ anlamaktan çok uzak olduğumuz fakat değişen ve hareket eden popüler bir tarihyazımı anlayışına katkı sağlarlar.

Bir figür olarak tarihçi kültürde ve kurguda gitdige daha fazla tanınır, otoritesi de sık sık sorgulanmaya başlamıştır. Hem sunuculuk veya bilgi rehberliği hem de geçmişin soruşturulmasına dair tevazu ve belirli kültürel temaların işaretleyici olarak tarihsel bağın ortaya koyduğu anlamın faal yaratıcılarından. Akademisyen tarihçinin popüler kültürde eleştirilme ihtimali elbette vardır ve izleyicilerle kullanıcılar düzenli olarak uzmana

ve kendi kişisel tarihsel deneyiminin peşindeki profesyonelin gidişatına çomak sokmaktadırlar. Akademinin artık tarih bilgisi üzerinde tekeli kalmamıştır ve otoritenin akademiden silinmesi tarihî düşünmek ve ona yaklaşım geliştirmenin tamamen yeni yollarının Samuel'in deyişiyle "toplumsal bilgi formlarının" bulunmasının elzem olduğunu gösterir. Fakat bu "tarih" üzerinde dursa da, sık sık hayal gücü, kurgu, estetik unsurlar barındırdığı için tam manasıyla "kamusal tarih" değildir. Esasında bugünlüklerde "tarihsel olan" neredeyse pek bir şeyi tanımlayamayacak kadar karmaşık bir terimdir (dünyadaki yerel ve global bağlamlarda farklı yollarla işlemesine ve geçmişin baskın versiyonlarının yerli olanla ilişki kurma biçimlerine rağmen).

Hayden White şunları öne sürmüştür:

Tarihsel gerçekliğin temsilinde postmodernist deneyler bizi pekâlâ bir yandan profesyonel tarihçi ve amatör diğer yandan tarih meraklısı veya "pratikte" tarih öğrencisi olan arasında her daim utanılacak türde yapılan bir ayrımın ötesine taşıyabilir. Kimse geçmişin sahibi değildir, kimse geçmişin dolayısıyla geçmiş ve şimdi arasındaki ilişkinin de nasıl çalışılacağını tekeline de alamaz. Elizabeth Deeds Ermarth'ın da söylediği gibi, hepimiz tarihçiyiz artık.¹²⁶

Bu kitaptaki hemen her tür geçmişte olma durumu "tarihsel gerçekliğin temsili" ile ilgili bilinçli ya da bilinçsiz deneylere işaret eder ve böylelikle çoklu tarih yazımları hilafına otoriter ve meşru tarih anlayışını alttan alta oyar. Bu kitap, gerek kullanıcının hak sahibi kılınması aracılığıyla gerekse de geleneksel formlarla (müze sergilerinden belgesele) "erişime" açma ve belirli otorite figürlerinin varlığı arasındaki dinamiği aydınlatmaktadır. Tarihin, miras deneyimleri ve kaynaklarda oluşan bir yekûn hâline geldiği açıktır. Geçmişin bu şekilde paketlenip metalaştırılması "nostalji biçimi" olarak eleştirilmektedir; burada amaçsız nostalji fazlasıyla dolayımından geçen bir toplum içinde boş bir temadır.¹²⁷ Fakat aynı zamanda, geçmişin değeri; özgünlüğün, empatinin, gerçekliği ve tarihsel hakikatin değeri hiçbir zaman bu kadar yüksek olmamıştır.

"Tarih"in bir ya da daha fazla metinde veya mecrada ve

böylelikle geçmiş olmaya dair diğer deneyimler ve söylemlerle uyum içinde işlemesini sağlayan ve birbiriyle yarışan yöntemler çağdaş deneyimin birbiriyle çelişen birden fazla veçhesini ortaya koyar. Bu kitap uzun bir kitaptır fakat pek çok tarihî meseleyi ve vintage modası, tarih tabloları, “ya tutarsa” romanlarını, dergileri ve benzer kalemleri, dışa yönelik turizm ve tarihî günlerde yapılan tatiller gibi formatları derinlemesine ele almamıştır. Tarihin çağdaş kültüre nüfuz ettiği gerçeği tarih uzmanının bu durumun açığa vurulduğu ve kavramsallaştırıldığı yöntemleri anlamasının önemini de ortaya koyar. “Tarihsel” olanın bu kadar çok-yönlü olduğu gerçeği de çağdaş tahayyül fakat aynı zamanda şu an hayatı sürdürme şeklimiz açısından önemini de açığa serer. Tarihsel tahayyül, birbiriyle rekabet eden birden fazla geçmişte olma türünden oluşur ve bunların hepsi bir şekilde bir aradadır. Tarih kullanıcıları, tarihle çok farklı şekillerde bağ kurar: Okur, dinler, yer, yazar, yapar, araştırır, deneyimler, izler, oynar ve koklarlar. Tarihin bu kadar yaygın olması yalnızca tarih yazımıyla değil aynı zamanda genel olarak popüler kültürün oluşumu ve anlamlarıyla ilgili hayati meseleleri de bize aktarır.¹²⁸ Çağdaş tarihsel tahayyülü besleyen, tüketim pratiklerinin çok fazla ve çok karmaşık olmasıdır; genellikle aynı anda hem dağılır hem birleşirler. Bazı deneyimlerin yok olması yeni imkân ve ihtimalleri beraberinde getirir. Geçmiş; fantezidir, hayat tarzı seçimidir, kültür ekonomisinin parçasıdır, kültürel sermaye üretir, kazanılır veya arzulanır, farklı bir somutlaştırma aracı ve çağdaş hayat üzerine düşünme yolu olarak işe koşulur. Kişisel olarak, grup hâlinde ve ailecek bağ kurulur tarihle; aynı anda pek çok farklı biçimde tecrübe edilebilir. Tarihsel “türler” tarihe yaklaşımların karmaşıklığını gösterir. Tarih; anlatı, nostalji, giyilebilecek, deneyimlenebilecek veya yenilebilecek bir şey olabilir; bir oyunda çıkar karşımıza, ölesiye ciddi bir savaş ya da oyalanma da olabilir. Çağdaş kültürün geçmişle bağ kurma biçimleri melez ve karmaşıktır; bu bereketli çeşitlilikte de tarihçilerin karşılaştığı zorluklar ve ilgilendikleri durumlar yer alır.

Mike Pickering ve Emma Keightley kültürdeki nostaljinin “tekil veya sabit bir durum değil de çelişen bir fenomen olarak yerli yerince kavramsallaştırılabileceğini” öne sürer.¹²⁹ Bu karmaşıklık

ve temeldeki belirsizlik nostaljinin sınırdaki bir terim ya da anlayış olmasına imkân verir. Bu yazarlar, nostalji kavramını kayganlığı/yaygınlığından ötürü en nihayetinde kültür eleştirisine izin verebilecek bir şey olarak görür; nostaljinin düşündürmek ve ihtilaf çıkarmak için birden fazla alan açma kabiliyeti vardır. Benzer şekilde, tarihsel olanın da zorlukları, farklılıkları, ideolojiyi, soruşturmayı, yapıyı, sanallığı, kaçış ve deneyimi kapsama kabiliyeti vardır; popüler kültürde o kadar çeşitli şekillerde arz-ı endam eder ki gerçek değerini söylem olarak görmek mümkün olabilir. Tarihçilerin isteği; sık sık, tarihin ne olduğunu söylemek, onu kontrol etmek ve sınırlandırmak gibi görünür fakat aslında kültürün arzularının, en derindeki işleyişinin ve temel varsayımlarının görülebileceği yerler genellikle tarihsel olanın dönüştüğü ve ihlal edildiği anlardır.

Son Notlar

- 1 D. L. Gillespie, A. Leffler and E. Lerner, "If it weren't for my hobby, I'd have a life": dog sports, serious leisure, and boundary negotiations", *Leisure Studies*, 21:3/4, 2002, 285–304 (286).
- 2 C. Rojek, *Leisure Theory*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005, s. 178. Ayrıca bkz. R. Stebbins, *Amateurs, Professionals and Serious Leisure*, Montreal and London: McGill-Queens University Press, 1992.
- 3 Rojek, *Leisure Theory*, s. 205.
- 4 Bkz. W. D. Rubinstein, "History and 'amateur' history", Lambert and Schofi eld (ed), *Making History*, s. 269–80. Ayrıca bkz. J. de Groot, "On genealogy", *The Public Historian*, 37:3, 2015, 102–27.
- 5 P. Riden, *Local History: A Handbook for Beginners*, Cardiff: Morton Priory Press, 1998, s. 7–16. Ayrıca bkz. H. P. R. Finberg, *The Local Historian and His Theme*, Welwyn: University College Leicester, 1952. Yerel tarihyazımının gelişimiyle ilgili tartışma için, bkz. S. J. Davies, "The development of local history writing", Dewe (ed.), *Local Studies Collections*, s. 28–55.
- 6 W. G. Hoskins, *Local History in England*, London: Longman, 1972, s. 8.
- 7 Age, s. 14.
- 8 Finberg, *The Local Historian and His Theme*, s. 9.
- 9 Hoskins, *Local History in England*, s. 15.
- 10 Bunun kilit önemdeki bir örneği de Robert McFarlane olacaktır; bkz. *The Wild Places* (London and New York: Granta, 2007) ve *The Old Ways* (London: Hamish Hamilton, 2012).
- 11 T. S. Gordon, *Private History in Public: Exhibition and the Settings of Everyday Life*, Lanham, New York, Toronto, Plymouth: AltaMira Press, 2010.
- 12 Hoskins, *Local History in England*, s. 4.
- 13 Age, s. 4.
- 14 Age, s. 5.
- 15 Finberg, *The Local Historian and His Theme*, s. 11.
- 16 Bkz. J. Sharpe, "History from below" ve G. Levi, "On microhistory", P. Burke (ed.), *New Perspectives on Historical Writing*, Cambridge: Polity, 2001, s. 25–43 and 97–120.

- 17 T. K. Hareven, "The impact of family history and the life course on social history", R. Wall, T. K. Hareven and J. Ehmer (ed), *Family History Revisited*, London: Associated University Presses, 2001, s. 21-40 (s. 21).
- 18 E. A. Wrigley, "Population history", P. Burke (ed.), *History and Historians in the Twentieth Century*, Oxford: Oxford University Press, 2002, s. 141-64; B. Reay, *Microhistories*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996
- 19 S. Friar, *The Sutton Companion to Local History*, Stroud: Sutton, 2004; J. Griffin and T. Lawes, *Exploring Local History*, Reading: Hodder and Stoughton, 1997; D. Iredale and J. Barrett, *Discovering Local History*, Buckinghamshire: Shire, 1999.
- 20 W. B. Stephens, *Sources for Local History*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981, s. 1.
- 21 D. Iredale and J. Barrett, *Discovering Your Old House*, Buckinghamshire: Shire, 1994, s. 3.
- 22 J. R. Ravensdale, *History on your Doorstep*, ed. B. Brooks, London: BBC, 1982.
- 23 Ayrıca bkz. M. Aston, *Interpreting the Landscape: Landscape Archaeology in Local Studies*, London: B. T. Batsford, 1985.
- 24 <http://player.bfi.org.uk/britain-on-film/> [Erişim Tarihi: 22 Ekim 2015].
- 25 <http://www.thehistorypress.co.uk/index.php/local-history-books.html> [Erişim Tarihi: 13 Temmuz 2015].
- 26 P. Christie, "Publications of 2004", *The Local Historian*, 35:1, 2004, 55-8 (57).
- 27 E. Rennie, *Community Media*, Oxford: Rowman and Littlefield, 2006, s. 3.
- 28 L. J. Servon, *Bridging the Digital Divide*, Oxford: Blackwell, 2002 ve bir vaka çalışması: S. Jung, "Ambivalent cosmopolitan desires: newly arrived Koreans in Australia and community websites", *Continuum*, 27:2, 2013, 193-213.
- 29 Comma genellikle en fazla kullanılan yazılımdır; Commanet tarafından satılan basit bir veri tabanı programıdır; 200 ya da daha fazla yerel arşiv tarafından kullanılmaktadır.
- 30 <http://www.nationalarchives.gov.uk/documents/finalreport.pdf> [Erişim Tarihi: 22 Şubat 2007].
- 31 Age.
- 32 <http://www.commanet.org/English/Default.htm> [Erişim Tarihi: 22 Şubat 2007].
- 33 C. Dobinson ve S. Denison, H. Cool ve K. Sussams'ın katkılarıyla, *Metal Detection and Archaeology in England*, London: English Heritage and Council for British Archaeology, 1995.
- 34 J. Clark, *Metal Detecting: An Essential Guide*, Marlborough: Crowood, 2009.
- 35 Ayrıca bkz. the Thames and Field society of mudlarkers in London:

<http://www.thamesandfinds.com/> .

- 36 R. Bland, "A pragmatic approach to the problem of portable antiquities: the experience of England and Wales", *Antiquity*, 79:304, 2005, 440–7.
- 37 <http://www.finds.org.uk/index.php> [Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2015].
- 38 <http://www.opsi.gov.uk/ACTS/acts1996/1996024.htm> [Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2007].
- 39 İngiliz Arkeolojisi Konseyi, Eğitim Memuru Don Henson'dan fiğürler.
- 40 Bulguyla ilgili makaleler burada toplanmıştır: <https://finds.org.uk/staff/shoardsymposium>.
- 41 <http://www.treasurenet.com/westeast/> [Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2007].
- 42 <http://www.channel4.com/history/microsites/B/bigdig/behind/behind.html> Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2007].
- 43 http://www.channel4.com/history/microsites/T/timeteam/schools_intro.html [Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2007].
- 44 http://www.bbc.co.uk/history/familyhistory/get_started/boeinghe_01.shtml [Erişim Tarihi: 30 Temmuz 2007].
- 45 Palmer and Forsyth, "Antiques, auctions, and action", s. 239.
- 46 F. Deblauwe, "Iraq: looting of national treasures", *Washington Post*, 21 April 2003, http://www.washingtonpost.com/wp-srv/liveonline/03/special/iraq/sp_iraqdeblauwe042103.htm [Erişim Tarihi: 1 Mart 2007] ve N. Brodie, J. Doole and P. Watson, "Stealing history", <http://www.savingantiquities.org/pdf/Stealinghistory.pdf> [Erişim Tarihi: 3 Mart 2007].
- 47 O. Ashenfelter and K. Graddy, "Auctions and the price of art", *Journal of Economic Literature*, 41:3, 2003, 763–87.
- 48 Samuel, *Theatres of Memory*, s. 83–118.
- 49 S. M. Pearce, *Collecting in Contemporary Practice*, London: Sage, 1998, s. 1, 46.
- 50 Age, s. 48.
- 51 "Policy paper: museums and galleries", <https://www.gov.uk/government/publications/2010-to-2015-government-policy-museums-and-galleries/2010-to-2015-government-policy-museums-and-galleries> [Erişim Tarihi: 1 Temmuz 2015].
- 52 "Heritage fact sheet 2: tourism", <http://www.english-heritage.org.uk/content/importeddocs/f-j/heritage-fact-sheet-2.pdf> [Erişim Tarihi: 1 Temmuz 2015].
- 53 Bu rakamlar Başlıca Ziyaretçi Mekanları Birliği'nden alınmıştır: <http://alva.org.uk/details.cfm?p=423> [Erişim Tarihi: 1 Temmuz 2015].
- 54 Fakat ağıktır ki müzeler, temel erişim meseleleriyle kurdukları irtibata rağmen, hâlâ nüfusun nispeten küçük fakat kendi seğıimlerini yapan kısmına çekici gelmektedir; bkz. E. Hooper-Greenhill, *Mu-*

- seums and their Visitors, London and New York: Routledge, 1994.
- 55 Örneğin bkz. K. Moore, *Museums and Popular Culture*, London: Leicester University Press, 1997.
- 56 D. D. Meringolo, *Museums, Monuments and National Parks: Towards a new Genealogy of Public History*, Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 2012.
- 57 Moore, *Museums and Popular Culture*, s. 8. Bkz. P. Vergo (ed.), *The New Museology*, London: Reaktion Books, 1989, Bennett, *The Birth of the Museum*, Sharon MacDonald (ed.), *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*, London and New York: Routledge, 1998, E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London and New York: Routledge, 1992.
- 58 D. Grewcock, *Doing Museology Differently*, London and New York: Routledge, 2013.
- 59 P. Vergo, "Introduction" in Vergo, *The New Museology*, s. 1-6 (s. 3).
- 60 "ICOM code of professional ethics", G. Edson and D. Dean, *The Handbook for Museums*, London and New York: Routledge, 1994, s. 238-55 (s. 239).
- 61 J. Putnam, *Art and Artifact: The Museum as Medium*, London: Thames & Hudson, 2009.
- 62 C. Saumarez Smith, "Museums, artefacts, and meanings" in Vergo (ed.), *The New Museology*, s. 6-22 (s. 9).
- 63 Her ne kadar sıkı şekilde uygulanmasa da, şuradaki tartışmaya bkz. V. McCall and C. Gray, "Museums and the "new museology": theory, practice, and organisational change", *Museum Management and Curatorship*, 29:1, 2014, 19-35. Ayrıca şuradaki metinlere de bkz. A. Dewdney, D. Dibosa and V. Walsh (ed), *Post-Critical Museology*, London and New York: Routledge, 2012.
- 64 T. Jenkins, *Contesting Human Remains in Museum Collections*, London and New York: Routledge, 2010.
- 65 Teori ve pratik arasındaki karmaşık ilişkiyle ilgili olarak örneğin bkz. P. H. Welsh, "Re-configuring museums", *Museum Management and Curatorship*, 20, 2005, 103-30.
- 66 Hooper-Greenhill, *Museums and their Visitors*, s. 20. Ayrıca bkz: T. Roppola, *Designing for Museum Visitor Experience*, London and New York: Routledge, 2015.
- 67 1980'lerin sonlarından itibaren, müze uzmanları yetiştirmeye yönelik eğitim programlarında bir artış oldu, K. Hudson, "The museum refuses to stand still", B. Messias Carbonell (ed.), *Museum Studies*, Oxford: Blackwell, 2004, s. 85-92.
- 68 T. Bennett, "Museums and the people", Lumley (ed.), *The Museum Time Machine*, s. 63-86 (s. 63).
- 69 Age., s. 64.
- 70 Age., s. 84.
- 71 J. Corner and S. Harvey, "Mediating tradition and modernity: the heritage/enterprise couplet", J. Corner and S. Harvey (Ed), *Enterp-*

- rise and Heritage, New York and London: Routledge, 1991, s. 45–75 (s. 49).
- 72 D. Prudames, “Visitors at heart of new Renaissance chapter”, Renaissance News, Autumn 2005, s. 11.
- 73 [http://www.mla.gov.uk/webdav/harmonise?Page/@id=73&-Document/@id=18357&Section\(@stateId_eq_left_hand_root\)/@d=4302](http://www.mla.gov.uk/webdav/harmonise?Page/@id=73&-Document/@id=18357&Section(@stateId_eq_left_hand_root)/@d=4302) [Erişim Tarihi: 18 Ocak 2006].
- 74 Age.
- 75 Moore, Museums and Popular Culture, s. 5.
- 76 K. Newman and P. Tourle, The Impact of Cuts on UK Museums, Müzeler Birliği Raporu, <http://www.museumsassociation.org/download?id=363804> [Erişim Tarihi: 30 Haziran 2015].
- 77 K. Newman and P. Tourle, “Coalition cuts 2: museums”, History Workshop Journal, 73:1, 2012, 296–301.
- 78 http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/+http://www.culture.gov.uk/reference_library/minister_speeches/2036.aspx [Erişim Tarihi: 22 Ekim 2015].
- 79 Age.
- 80 Age.
- 81 Ayrıca bkz. Müzeler Birliği’nin DCMS’ye 2007’de sunduğu rapor: <http://www.museumsassociation.org/policy/01032007-dcms-tourism-inquiry> [Erişim Tarihi: 25 Şubat 2015].
- 82 The Historic Environment: A Force for Our Future, 2001, http://www.culture.gov.uk/NR/rdonlyres/EB6ED76A-E1C6-4DB0-BFF7-7086D1CEFB9A/0/historic_environment_review_part1.pdf, p. 7 [Erişim Tarihi: 22 Ekim 2015].
- 83 Age., s. 9.
- 84 Age.
- 85 “The economic impact of museums in England”, http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/The_Economic_Impact_of_Museums_in_England-LITERATURE_REVIEW.pdf, p. 1 [Erişim Tarihi: 22 Ekim 2015].
- 86 Achieving the Full Potential of the Visitor Economy, British Tourism Framework Review, şuradan ulaşılabilir. https://www.visitengland.com/sites/default/files/downloads/btfr_full_final_tcm12-155094_tcm30-18136_0.pdf [Erişim Tarihi: 25 Ekim 2015].
- 87 <http://www.visitwales.co.uk/57660/08.AA.AA.html/?profile=NDpMT05fV1RCMjY2MzEzODk6TE9OX1dUQjE3OTg0NxEk-VOR0xjU0g6R0l6OjExMzY4MjAyMTE6Ojo> [Erişim Tarihi 9 Ocak 2006].
- 88 <http://www.visitscotland.com/aboutscotland/history/> [Erişim Tarihi: 9 Ocak 2006].
- 89 The Historic Environment, s. 17.
- 90 Age., s. 4.

- 91 Age., s. 7.
- 92 B. Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso, 1991.
- 93 A. Leon Harney, "Money changers in the temple? Museums and the financial mission", K. Moore (ed.), *Museum Management*, London and New York: Routledge, 1994, s. 132-47.
- 94 E. Hooper-Greenhill, *Museum and Gallery Education*, Leicester, London and New York: Leicester University Press, 1994, s. 67.
- 95 H. Pringle, "Selling America's fossil record", *Science*, 343:6169, 2014, 364-7.
- 96 S. Kirby, "Policy and politics: charges, sponsorship, and bias", Lumley (ed.), *The Museum Time Machine*, s. 89-102.
- 97 F. MacLean, *Marketing the Museum*, London and New York: Routledge, 1997, s. 37. Ayrıca bkz. Hooper-Greenhill, *Museums and their Visitors*, M. A. Fopp, *Managing Museums and Galleries*, London and New York: Routledge, 1997 ve P. Lewis, "Museums and marketing", Moore, *Museum Management*, d. 216-32.
- 98 E. Hooper-Greenhill'in de işaret ettiği üzere mesleğin yalnızca yirmi sene önceki durumu düşünülürse, bu kültürde inanılmaz bir değişiklik olduğunu anlamına gelir: "Counting visitors or visitors who count?", Lumley (ed.), *The Museum Time Machine*, s. 213-30. Kendisi der ki "Deneyimin niteliği önem kazanmaya başlar" aynı zamanda pek çok müze görevlisi için "ziyaretçilerin yüzleri olmayan şifreler" anlamına geldiğini ve "müzenin işleyişindeki bu gelişmelerin de deneyimin derinliğinden ziyade bedenlerin ağırlığıyla ölçüldüğünü" de ekler, s. 215-213. Bu durum şu kaynağın 1999 basımıyla çelişir: S. Runyard and Y. French, *The Marketing and Public Relations Handbook for Museums, Galleries and Heritage Foundations*, London: The Stationery Office, 1999.
- 99 Harvey and Corner, "Mediating tradition", s. 73.
- 100 Mesela British Museum'un arkadaşları nesneleri müze ve dolayısıyla ulus için "saklamanın" aracı olmuşlardır. Arkadaşların müze-ye yaptığı hem mali hem maddi bağışlar 1969'deki kuruluşundan bu yana toplam 3.5 milyon sterlin ettiğinden ötürü desteğin koleksiyonlar üzerinde etkisi olduğunu söyleyebiliriz.
- 101 FAME finansal bilgi tabanından gelen bilgi.
- 102 <http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/v-and-a-enterprises/> [Erişim Tarihi: 1 Temmuz 2015].
- 103 G. Edson, *Museum Ethics*, London and New York: Routledge, 1997, s. 242. Pasaj, ICOM'un 2004'teki onaylı etik kurallarından alınmışa benziyor, şuradaki daha genel standartlarla ikame edilmesi bekleniyor: "Income-generating activities should not compromise the standards of the institution or its public", <http://icom.museum/ethics.html> [Erişim Tarihi: 4 Mart 2008].
- 104 C. Duncan, "Museums and department stores: close encounters", J. Collins (ed.), *High-Pop: Making Culture into Popular Entertainment*

- ment, Oxford: Blackwell, 2002, s. 129–55 (s. 129).
- 105Bkz. M. Sturken, "The 9/11 Memorial Museum and the remaking of Ground Zero", *American Quarterly*, 67:2, 2015, 471–90.
- 106Bkz N. McLaughlin, "Where art and commerce meet", *Marketing*, 24:1, Jan 9 1986, 20–3, M. Kennedy, "Shopping and looking", *Museums Journal*, 104:4, 2004, 28–9, B. Hodgdon, *The Shakespeare Trade*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1998, s. 232–4 ve A. Kraus, "Extending exhibits: integrating the museum store", *Museum News*, 82, 2003, 36–9.
- 107Saha özgü kurumlar bile bu sanallaştırılmış ya da mesafelendirilmiş ticarileştirmenin içindedir. 2002'deki Ulusal Tarihsele Miras Yasası İngiliz Mirası'nın gücünü artırmış ve onlara su-altı arkeolojisine dâhil olma ve daha da önemlisi deniz aşırı ülkelerde ticaret yapma izni vermiştir.
- 108Örneğin bkz. www.themuseumstorecompany.com. Burada "Tarihten bir parça sizin olsun... Tarihten bir parça verin" sloganı altında röprodüksiyonlar ve gerçek parçalar satılmaktadır.
- 109I. van Aalst and I. Boogaarts, "From museum to mass entertainment: the evolution of the role of museums in cities", *European Urban and Regional Studies*, 9:3, 2002, 195–209 (209).
- 110Age. s. 196.
- 111K. Hetherington, "Museums and the visually impaired: the spatial politics of access", *Sociological Review*, 48:3, 2000, 444
- 112(450) ve Foundation de France/ICOM, *Museums without Barriers: A New Deal for Disabled People*, London and New York: Routledge, 1991. 62 Bkz. Hetherington, "Museums and the visually impaired".
- 113O. Richwald, "Museum shop is a real curiosity", *Northern Echo*, 3 Ekim 2005, s. 7. Pek çok ulusal ödöl kazanmıştır.
- 114http://www.britishmuseum.org/explore/a_history_of_the_world.aspx [Erişim Tarihi: 22 Ekim 2015].
- 115<http://www.bbc.co.uk/ahistoryoftheworld/about/transcripts/episode1/> [Erişim Tarihi: 1 Temmuz 2015].
- 116<http://www.teachinghistory100.org> [Erişim Tarihi: 22 Ekim 2015].
- 117Wright, *On Living in an Old Country*, ps. 14. Buradaki kavram Agnes Heller'in çalışmalarında ve bilhassa *Theory of History* kitabında ortaya çıkar.
- 118R. Parry, "Including technology", J. Dodd and R. Sandell (ed.), *Including Museums: Perspectives on Museums, Galleries and Social Inclusion*, Leicester: RCMG, 2001, s. 110–14 ve kendisinin şu kitabı: *Re-coding the Museum: Digital Heritage and the Technologies of Change*, London and New York: Routledge, 2007.
- 119Bkz. Parry, *Re-Coding the Museum and the essays in his edited collection, Museums in a Digital Age*, London and New York: Routledge, 2010.
- 120R. Parry, "The trusted artifice: reconnecting with the museum's fic-

- tive tradition online", K. Drotner and K. C. Schröder (ed), *Museum Communication and Social Media: The Connected Museum*, London and New York: Routledge, 2013, s. 17–32.
- 121 Bkz. S. J. Knell, "The shape of things to come: museums in the technological landscape", *Museum and Society*, 1:3, 2003, 113–21 ve S. Brown, "Do richer media mean better learning? A framework for evaluating learning experiences in museum web site design", *International Journal of Heritage Studies*, 12:5, 2006, 412–27.
- 122 K. Arvanitis, "Museums outside walls: mobile phones and the museum in the everyday", Parry (ed.), *Museums in a Digital Age*, s. 170–6.
- 123 R. Parry and N. Arbach, "The localized learner", J. Trant and D. Bearman (ed), *Museums and the Web 2005*, Toronto: Archives & Museum Informatics, 31 Mart 2005'te yayımlanmıştır: www.archimuse.com/mw2005/papers/parry/parry.html, ve Parry, *Re-coding the Museum*.
- 124 J. de Groot, "Historiography and virtuality", E. Waterton and S. Watson (ed), *Cultural Heritage and its Representations*, London: Ashgate, 2010, s. 91–105.
- 125 Bilhassa web-temelli platformları ve teknikleri çeşitli öğrenme biçimleriyle uğraşmak üzere kullanmakla ilişkili çalışmalar için örneğin bkz. D. T. Schaller, S. Allison-Bunnell and M. Borun, "Learning styles and online interactives", Trant and Bearman, *Museums and the Web*, available at <http://www.archimuse.com/mw2005/papers/schaller/schaller.html> [Erişim Tarihi: 1 Haziran 2006].
- 126 Afterword in Munslow, Morgan and Jenkins, *Manifestos for History*, s. 231.
- 127 Pickering and Keightley, "The modalities of nostalgia", Paul Grainge'in çalışmasından alıntı, s. 932.
- 128 Rojek, *Decentring Leisure*, s. 9. Bkz. M. L. Davies, *Historics: Why History Dominates Contemporary Society*, Abingdon: Routledge, 2006. Tarihi koklamak üzerine bkz. Turkel, "Hacking history, from analogue to digital and back again", *Rethinking History*, 15:2, 2011, 287–96
- 129 Pickering and Keightley, "The modalities of nostalgia", s. 937.

Uzun yıllar tarih; çivi yazılı tabletlerde, el yazmalarında, mezar taşlarında veya sikkelerde var oldu. Şimdilerde müzeler, sosyal mecralar, bilgisayar oyunları ve TV dizileri tarihsel imge ve nesnelerde dolu.

Nasıl oldu da bütün bir geçmişin hikâyesi olan tarih; bu denli yaygın, harcanabilir ve erişilebilir hâle büründü? Jerome de Groot, popüler çağda tarihin tüketim unsuru olarak seyrini bütün detaylarıyla inceliyor.

Tarihi Tüketmek, geleneksel tarih yazımından farklı biçimde kaleme alınmış bir tarih anlatısı. Yazar, tarihi anlamlandırma-ya çalışırken teknolojik gelişmeleri, çağdaş kültür varlıklarını ve toplum davranışlarını dikkate alıyor. Onun çalışması, gelecekteki tarih çalışmalarına emsal olacak türden.

Bu kitabı bitirdikten sonra aklınızdaki sorulara yanıt bulamayabilirsiniz. Fakat mutlaka konu üzerine düşünecek, daha çok merak edecek ve okumaya devam etmeye isteyeceksiniz.

"Bugün Birleşik Krallık'ta tarih ve popüler kültür arasındaki ilişkiyi ciddi bir şekilde ele alan, bunu ilgi çekici, düşünceli ve erişilebilir bir şekilde yapan tek kitap..."

Catherine Fletcher, Sheffield Üniversitesi, Birleşik Krallık

YENİİNSAN

www.yeninsanyayinevi.com

tarihi tüketmek

tarih serisi

jerome de groot



ISBN 978-625-7537-09-4



yeninsanyayinevi



yeninsanyayinevi



yeninsanyayin