



İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ DERGİSİ
İSTANBUL AYDIN UNIVERSITY
JOURNAL OF FINE ARTS FACULTY

Yıl 11 Sayı 21 - HAZİRAN 2025
Year 11 Number 21 - June 2025

Sahibi/Proprietor

Prof. Dr. Mustafa Aydın

Yazı İşleri Müdürü/Editor-in-Chief

Zeynep Akyar

Editör/Editor

Doç. Dr. Sinem Budun Gülas

Yayın Kurulu/Editorial Board

Prof. Dr. M. Melih Korukçu

Doç. Dr. Üyesi Sinem Budun Gülas

Dr. Öğr. Üyesi Sündüz Haşar

Dr. Öğr. Üyesi M. Batuhan Çankır

Arş. Gör. Süeda Şatır Toruk

Arş. Gör. Büşra Sokur

Yayın Koordinatörü

Arş. Gör. Süeda Şatır Toruk

ISSN : 2149-3960**Dil/Language**

Türkçe - İngilizce

Turkish - English

İdari Koordinatör/Administrative**Coordinator**

Dr. Öğr. Üyesi Burak Sönmezer

Kapak Tasarım/Cover Design

Prof. Fuat Akdenizli

Grafik Tasarım/Graphic Design

Başak Gündüz

Türkçe Redaksiyonu/Turkish Redaction

Arş. Gör. Büşra Sokur

İngilizce Redaksiyonu/English Redaction

Dr. Öğr. Üyesi Mesut Batuhan Çankır

Yayın Periyodu/Publication Period

Published twice a year - Yılda iki kez

yayınlanır

June - December / Haziran - Aralık

Yazışma Adresi/Correspondence Address

Florya Yerleşkesi Beşyol Mah.

İnönü Cad. No: 38 Sefaköy

34295 Küçükçekmece/İstanbul, Türkiye

Tel: 444 1 428 - **Faks:** 0 212 425 57 97**web:** www.aydin.edu.tr**E-mail** aydinsanat@aydin.edu.tr**Baskı/Printed by**

Şan Ofset Matbaacılık

Adres: Hamidiye Mah. Anadolu Cad. No:50

Kağıthane - İstanbul

Tel: 0(212) 289 24 24**Faks:** 0(212) 289 07 87**KÜNYE - IDENTITY****İçerik ve Kapsam:** Plastik Sanatlar, Uygulamalı Sanatlar, Görüntü Sanatları, Sahne Sanatları, Müzik**Content and Scope:** Plastic Arts, Applied Arts, Visual Arts, Performing Arts, Music**Amaç:** Sanat alanında yapılan araştırma, inceleme ve proje çalışmalarının sonuçlarını paylaşmak; sanat alanında akademik çalışma yapan öğretim elemanı, araştırmacı ve sanatçılara yayın olanağı sunmak; sanat ve tasarıma ait, sosyolojik, felsefi, teknik ve eğitim sorunlarının tartışılmasına zemin oluşturmak.**Purpose:** To share results of research, analysis and project work/design study in the arts; to provide the opportunity to publish for academic teaching staff who work in the arts field, researchers and artists; to provide a basis for the discussion of issues relating to art and design, and sociological, philosophical and technical problems of arts education.**Hedef Kitle:** Sanat alanında çalışan akademisyenler, sanat eğitimcileri, uygulamacılar, ilgili sanat kamuoyu, sanat ve tasarım öğrencileri**Target audience:** Academics working in the field of art, educators in art, practitioners, related public opinion in arts, art and design students

Aydın Sanat Dergisi özgün bilimsel araştırmalar ile uygulama çalışmalarına yer veren ve bu niteliği ile hem araştırmacılara hem de uygulamadaki akademisyenlere seslenmeyi amaçlayan hakemli bir dergidir.

Aydın Sanat, Journal of Fine Arts Faculty is a double-blind peer-reviewed journal which provides a platform for publication of original scientific research and applied practice studies. Positioned as a vehicle for academics and practitioners to share field research, the journal aims to appeal to both researchers and academicians.

BİLİM KURULU - SCIENTIFIC BOARD

Prof. Elvan Özkavruk Adanır,	İzmir Ekonomi Üniversitesi	Prof. Dr. Metin Yüksek,	Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Hasan Akbulut,	İstanbul Üniversitesi	Prof. Nuriye Nihal Kafalı,	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Şeniz Aksoy,	Gazi Üniversitesi	Prof. Arif Can Güngör,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Gürbüz Aktaş,	Ege Üniversitesi	Prof. Melihat Tüzün,	Namık Kemal Üniversitesi
Prof. Dr. A. Pinar Aras,	Atatürk Üniversitesi	Prof. Dr. Ali Sait Liman,	Uludağ Üniversitesi
Prof. Betül Atlı,	Haliç Üniversitesi	Prof. Seçkin Tercan,	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Aydın Ayan,	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	Prof. Dr. İsmail Tetikçi,	Bursa Uludağ Üniversitesi
Prof. Günay Aykaç Atalayer,	Marmara Üniversitesi	Doç. Ebru Ceren Uzun Uysal,	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. M. Reşat Başar,	İstanbul Okan Üniversitesi	Doç. Dr. Ayşe Canbolat,	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Prof. Mehmet Birkiye,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. Mehmet Emin Kahraman,	Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Kamil Bostan,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. Setenay Sezer,	Doğuş Üniversitesi
Prof. Dr. Şerife Cengiz,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. Birgül Alıcı,	Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Prof. Nihal Cömert,	İstanbul Teknik Üniversitesi	Doç. Medine İrak,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Sefa Çeliksap,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Elanur Pilici,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Hayri Esmer,	Anadolu Üniversitesi	Doç. Dr. Hakan Okay,	Balıkesir Üniversitesi
Prof. Veysel Günay,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. Üyesi Ali Efe İralı,	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Atilla İlkayaz,	Gazi Üniversitesi	Doç. Vildan Tok Dereci,	Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Özer Kanburoğlu,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. Nursan Korucu,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. İsmail Kaya,	Maltepe Üniversitesi	Doç. Dr. M. Korkut Öztekin,	İzmir Ekonomi Üniversitesi
Prof. Nesrin Önlü,	Dokuz Eylül Üniversitesi	Doç. Dr. Nilgün Salur,	Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Hatice Öz Pektaş,	İstinye Üniversitesi	Doç. Dr. Yavuz Adugit,	Kocaeli Üniversitesi
Prof. Yakup Öztuna,	Dokuz Eylül Üniversitesi	Doç. Dr. Seda Yavuz,	İstanbul Üniversitesi
Prof. Hasip Pektaş,	İstinye Üniversitesi	Doç. Dr. Selin Süar Oral,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. Hasan Saygın,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. H. Esra Çizmeçi,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Rıfat Şahiner,	Yıldız Teknik Üniversitesi	Doç. Dr. Selin Kiraz Demir,	Amasya Üniversitesi
Prof. Tansel Türkdoğan,	Gazi Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Ruhcan Akil,	İstanbul Gedik Üniversitesi
Prof. Dr. Aslıhan Ünlü,	Dokuz Eylül Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Sündüz Haşar,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Pelin Yıldız,	Hacettepe Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Neşe Grançer,	Kocaeli Üniversitesi
Prof. Mehmet Yılmaz,	Gazi Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Pınar Tuğçe Yelki,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. Selahattin Yıldız,	Maltepe Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Abdülkadir Pars,	Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Nedret Yaşar,	Yalova Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Naci Madanoğlu,	İstanbul Okan Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet Üstünipek,	İstanbul Kültür Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Güven Çatak,	Bahçeşehir Üniversitesi
Prof. Dr. Yusuf Keş,	Süleyman Demirel Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Fırat Arapoğlu,	Altınbaş Üniversitesi
Prof. Fuat Akdenizli,	Dokuz Eylül Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Gözde Sunal Kızıl,	İstanbul Ticaret Üniversitesi
Prof. Lütfü Kaplanoğlu,	Yıldız Teknik Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Güneş Oktay,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Neslihan Kıyar,	Kocaeli Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Seyit M. Buçukoğlu,	Maltepe Üniversitesi
Prof. Recep Karadağ,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Yasemin Sevim Salman,	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. M. Melih Korukçu,	İstanbul Aydın Üniversitesi		
Prof. Dr. Yunus Berkli,	Atatürk Üniversitesi		

AYDIN SANAT

Yıl 11 Sayı 21 - HAZİRAN 2025 - Year 11 Number 21 - June 2025

İÇİNDEKİLER - TABLE OF CONTENTS

500 Yıl Gizemini Koruyan Türk Kırmızısı'nın Sırrı Çözüldü <i>500 Years of Mystery of Turkish Red Solved</i> Recep Karadağ.....	<i>Araştırma Makalesi</i> 1
Yeni Dalga Sinemasının Oluşumunda Etkili Kurumlar ve Tarihsel Süreçler <i>Institutions and Historical Processes Effective in the Formation of New Wave Cinema</i> Şule Kurt.....	<i>Araştırma Makalesi</i> 9
Haunted and Not So Haunted Women <i>Perili ve O Kadar da Perili Olmayan Kadınlar</i> Hasret Esra Çizmeci.....	<i>Araştırma Makalesi</i> 33
Auteur Kavramı ve Kuru Otlar Üstüne Filmi <i>The Auteur Concept and the Film On Dry Herbs</i> Çoşkun Ağca, Sefa Çeliksap.....	<i>Araştırma Makalesi</i> 45
Aydın Sanat'a Katkılar / Contributions to Aydın Sanat	
III. Uluslararası Öğrenci Bienali Ardından: "Sırada Ne Var?" Sorusuna Yanıtlar Mesut Batuhan Çankır.....	 59

AYDIN SANAT

Yıl 11 Sayı 21 - HAZİRAN 2025 - Year 11 Number 21 - June 2025

Genel DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015

Aydın Sanat Cilt 11 Sayı 21 DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/2025.1121

DOI NUMARALARI - DOI NUMBERS

500 Yıl Gizemini Koruyan Türk Kırmızısı'nın Sırrı Çözüldü

500 Years of Mystery of Turkish Red Solved

Recep Karadağ

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v011i21001

Yeni Dalga Sinemasının Oluşumunda Etkili Kurumlar ve Tarihsel Süreçler

Institutions and Historical Processes Effective in the Formation of New Wave Cinema

Şule Kurt

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v011i21002

Haunted and Not So Haunted Women

Perili ve O Kadar da Perili Olmayan Kadınlar

Hasret Esra Çizmeci

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v011i21003

Auteur Kavramı ve Kuru Otlar Üstüne Filmi

The Auteur Concept and the Film On Dry Herbs

Coşkun Ağca, Sefa Çeliksap

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v011i21004

Editörden;

Onuncu yılını geride bırakırken, yayın serüvenini niteliğinden ödün vermeden sürdüren Aydın Sanat, her sayısında olduğu gibi bu kez de büyük bir heyecanla hazırlanan yirmi birinci sayısı ile okurlarıyla buluşuyor. Bu sayının ilk makalesi 500 Yıl Gizemini Koruyan Türk Kırmızısı'nın Sırrı Çözüldü başlıklı, yıllarca hiçbir reçetenin orijinal Türk Kırmızısı rengini elde edememesi üzerine uzun süren araştırmalar ve analizler sonucu Türk Kırmızısı'nın gerçek reçetesinin yeniden keşfedilmesi ve Türk tekstil sektörüne sunulmasını konu alan Prof. Dr. Recep Karadağ'a ait bir makale.

Bu sayıda yer alan bir diğer makale, Yeni Oluşumunda Paris Sinemateki'nin Rolü başlığıyla Dr. Şule Kurt'a ait. Bu çalışma; sinemanın toplumsal dönüşümleri yansıtmaya gücünü Yeni Dalga Akımı bağlamında ele alıyor. 1960'larla birlikte farklı disiplinlerde olduğu gibi sinemada da hissedilen ideolojik ve kültürel kırılmaların, Fransa'da geleneksel anlatılara karşı geliştirilen Yeni Dalga ile nasıl biçimlendiği inceleyerek, bu akımın oluşumunda belirleyici bir rol oynayan Paris Sinemateki'ni merkeze alarak, sinema tarihine yön veren bu dönemi betimsel analiz yöntemiyle değerlendiriyor.

Üçüncü makale, Haunted and Not So Haunted Women başlığıyla, çağdaş Türkiye'de ataerkil yapıya sahip belirli bir Sufi topluluğunda kadınların ritüel ve gündelik pratiklerini "hauntoloji", "gündelik hayatın dramaturjik analizi" ve "performativite" kuramlarıyla ele alan Doç. Dr. Esra Çizmeci, geçmişin hayaletleriyle kuşatılmış bu alanlarda genç Sufi kadınların birbirlerinin bedensel eylemlerinden güç alarak ataerkil kalıpları sorguladıklarını ve öğretici, sanatçı ya da eğitmen olarak kendi manevi potansiyellerini gerçekleştirme yoluna gittiklerini ortaya koyuyor.

Sayının son makalesi, Auteur Kavramı ve Kuru Otlar Üstüne Filmi başlığıyla, Coşkun Ağca ve Prof. Sefa Çeliksap ait. Bu makale, teknolojik gelişmelerin sinema üzerindeki etkisini göz ardı etmeden, auteur kuramı çerçevesinde yaratıcı yönetmenliğin Türk sinemasındaki yansımalarını inceliyor. Nuri Bilge Ceylan sinemasının biçimsel dili ile sosyolojik içeriğini buluşturan çalışma, yönetmenin Kuru Otlar Üstüne (2023) filmi üzerinden özgün sinema dili ve anlam arayışını tartışmaya açıyor.

Dergimizin serbest bir yazı alanı olan "Aydın Sanat'a Katkılar" bölümünde ise İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ev sahipliğinde 5-23 Mayıs 2025 tarihlerinde gerçekleştirilen "Sırada Ne Var?" III. Uluslararası Öğrenci Bienali'nin ardından, bienalin kavramsal çerçevesini ve sürecini ele alan yazısıyla Bienal Kurulu Başkanı Dr. Mesut Batuhan Çankır yer alıyor.

Aydın Sanat'ın yirmi birinci sayısının hazırlanmasında emeği geçen yayın kurulu üyelerimize, nitelikli çalışmalarına katkı sunan yazarlarımıza ve hakemlik süreçlerine titizlikle destek veren tüm değerlendirmelerimize içten teşekkürlerimizi sunarız.

Doç. Dr. Sinem Budun Gülas

Editör

500 Yıl Gizemini Koruyan Türk Kırmızısı'nın Sırrı Çözüldü

Recep Karadağ¹

ÖZ

Türk Kırmızısı, Türklerin dünya literatürüne kazandırdıkları en önemli kelimelerden biridir. Kökboya (*Rubia tinctorum* L.) ve mazi gomalağı (*Quercus infectoria*) kullanılarak pamuklu kumaşlara uygulanan özel bir boyama yöntemidir. 16. yüzyıldan itibaren dünya çapında ün kazanan bu renk, ustalar tarafından titizlikle uygulanan gizli reçeteleriyle bilinir. Ancak, bu boyama yönteminin tam olarak nasıl yapıldığına dair yazılı kaynaklarda şifreli bilgiler bulunmakta olup, hiçbir reçete orijinal Türk Kırmızısı rengini elde edebilmiş değildir. 1746 yılında Avrupa'ya yayılan bu teknik, sanayi casusluğu ve gizli yöntemlerle öğrenilmeye çalışılmıştır. Boyama reçetesini yalnızca boyacı ustalarının bildiği bir sır olarak da süre gitmiştir. Yıllar süren araştırmalar ve analizler sonucunda, Turkish Cultural Foundation'nın desteğiyle, Topkapı Sarayı Müzesi ve Glasgow Üniversitesi arşivlerinde yapılan incelemelerle Türk Kırmızı'sının gerçek reçetesi yeniden keşfedilmiştir. Bu reçete, geleneksel boyama yöntemlerinin yanı sıra endüstriyel boyama uygulamalarına da uyarlanarak Türk Tekstil sektörüne sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türk kırmızı, Tekstil, Patent, Kökboya.

500 Years of Mystery of Turkish Red Solved

ABSTRACT

Turkish Red (Turkey Red) is one of the most important terms that the Turks have contributed to world literature. It is a special dyeing method applied to cotton fabrics using root dye (*Rubia tinctorum* L.). This color, which gained worldwide fame since the 16th century, is known for its secret recipes meticulously applied by master craftsmen. However, the exact method of this dyeing process remains shrouded in mystery, with written sources containing encrypted information, and no recipe has been able to achieve the original Turkish Red color. In 1746, this technique spread to Europe, and efforts were made to learn it through industrial espionage and secret methods. The recipe for dyeing has remained a secret known only to master dyers. After years of research and analysis, with the support of the Turkish Cultural Foundation, the real recipe for Turkish Red was rediscovered through investigations conducted in the Topkapı Palace Museum and the archives of the University of Glasgow. This recipe has been adapted for industrial dyeing applications in addition to traditional dyeing methods and has been presented to the Turkish textile industry.

Keywords: Turkey red, Textile, Patent, Madder.

¹ Prof. Dr., İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, İstanbul
TCF, DATU Cultural Heritage Preservation and Natural Dye Laboratory, Ümraniye, İstanbul
Orcid No: 0000-0003-0333-6071.

Geliş Tarihi: 09 Nisan 2025 / Kabul Tarihi: 02 Mayıs 2025

DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v011i21001

Giriş

Türklerin dünya literatürüne kazandırdıkları en önemli kelimelerden birisi Türk Kırmızısıdır (Turkish Red). Türk Kırmızısı pamuğun kökboya (*Rubia tinctorum* L.) (Resim 1) bitkisinin kökleri (Resim 2) ve mazı gomalağı (*Quercus infectoria*) (Resim 3) ile yaklaşık olarak 38 basamaklı yüksek değer ve renk tonundaki boyaması olarak bilinir. 16. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren boyamacılık alanında bütün dünyada ün yapmış olan **Türk Kırmızısı** boyaması usta çıkarık öğretisine dayalı olarak gizemini ve gizliliğini uzun yıllar korumuştur.



Resim 1: Kökboya (*Rubia tinctorum*) bitkisi.



Resim 2: Kökboya (*Rubia tinctorum*) bitkisinin kökleri.

Bu boyama yönteminin nasıl yapıldığına dair boyama reçeteleri tam olarak bilinmemektedir. Bazı kaynaklarda bu boyamanın Hindistan'da yapılmış olabileceği ve Türklerin bu yöntemi Hintlilerden öğrenmiş olabileceğine dair yazılara da rastlanmaktadır. Ancak Hindistan'da kırmızı renk boyamalarda kullanılan kökboya türünün *Rubia cardofolia* olduğu ve de bu boya bitkisinin içerdiği boyarmaddelerin içerisinde alizarin boyarmaddesinin eser miktarda olduğu bilinmektedir. Oysa Türk Kırmızısı için kullanılan kökboya türü "*Rubia tinctorum*"dur ve ana boyarmaddesi alizarindir. Türk Kırmızısı boyaması kalsiyum-alizarin-alüminyum (Ca-alizarin-Al) dan oluşan kompleks bir yapıdır (Karadag and Dolen, 2007).

Sınırlı sayıda yazılan ulusal ve uluslararası kaynaklarda verilen boyama reçeteleri uygulandığında hiçbirinin boyama sonuçlarının orijinal "**Türk Kırmızısı**" renkleri ve özellikleri ile uyuşmadıkları görülmüştür.



Resim 3: Mazi gomalağı (*Quercus infectoria*).

1746 yılında iki sanayici İzmir’de, Türk Kırmızısı boya ustalarından Osmanlı vatandaşı olan d’Haristoy ve Goudard isimli iki kişiyi ikna ederek, Fransa’ya götürmüşler ve Round yakınlarındaki Darnétal ve Languedoc daki Aubenas’a yerleştirmişlerdir. Takip eden yıllarda ikiden fazla Türk Kırmızısı boyayan boyahane açılmıştır. Bunlardan biri Eymard tarafında Nimes’de ve diğer biri ise Flachet tarafından Luyon yakınlarında Saint Chamond faaliyet göstermiştir.

Hollanda ve İngiltere doğuya bu yöntemi öğrenmek için casus gönderirler. Leiden de bu Türk Kırmızısı metodu ile boyayan bir tesis kurulur. Fakat İngiltere bununla beraber Roun’dan gizlice alınan tekniğe benzer bir teknik geliştirmiştir. 1784 yılında Louis ve Abraham Henri Borelle iki kardeş tarafından geliştirilen yeni teknik, Manchester Ticaret Komitesine önerilir. 1786 yılında İngiltere Parlamentosu koruma kararı vermiştir. 1785 yılında Rounen’den Fransız Pierre-Jacques Papon, Türk Kırmızısı boyamasını İskoçya’ya tanıtmış, George Mackintosh ve David Dale tarafından işe alınmıştır. İskoçya’da iki

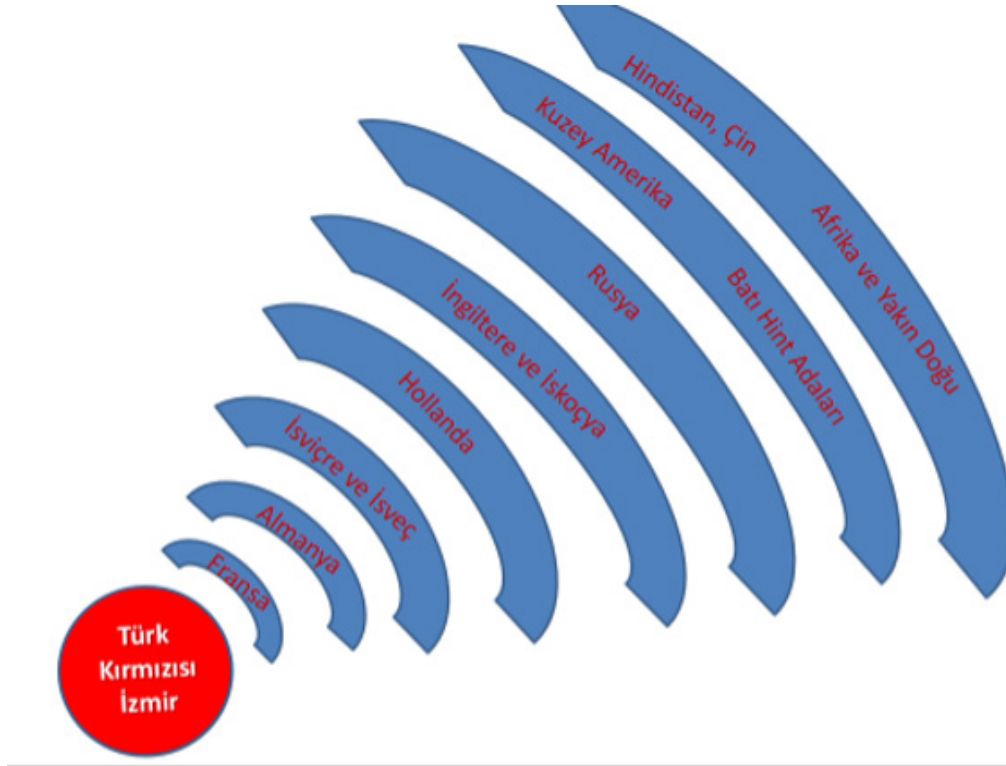
hırslı girişimci George Mackintosh ve David Dale, Glasgow yakınlarında Dalmarnock Türk Kırmızısı boyahanesini kurmuşlardır.

Selanik’te 1794-1800 yıllarında Fransız konsolosu L.A. Félix Beaujour’un raporlarında; “Thassaly’nın küçük kasabası olan Ampelakia’da Türk Kırmızısı boyanıyordu ve bu boyama kasabayı oldukça zenginleştirmişti” ifadeleri yer almıştır.

Tarihte Türk Kırmızısındaki en büyük endüstriyel teknik gelişme 1810 ve hemen sonrasını izleyen yıllarda olmuştur.

Bu gelişme Fransa’nın doğusundaki Mulhouse’daki ilk patiska baskı fabrikasının kurucusunun torunu olan Daniel Koechlin tarafından gerçekleştirildi. Koechlin seri ve ardışık bir seri proses icat etti. Böylece boyamalar büyük ölçüde arttı. Bu prosese çok hızlı bir şekilde İngiltere’de adapte oldu ve buna bağlı olarak da üç şirket tarafından endüstriyel boya makinası patenti alındı. Bu şirketler; Manchester yakınlarında Primrose de Thompson, Accrington’da Broad Oak ve Glasgow’daki Monteith’di. Buluşçu bu endüstriyel boyama tekniği ile ilgilenmediğinden, yeni endüstrileşmiş Avrupa’nın bütününde patiska basmacılığı ve Türk Kırmızısı boyacıları görüldü ve Moskova’ya kadar genişledi.

Tüm bu süreçte Türk Kırmızısı çok popüler olmuş, hızlı bir şekilde Kuzey Amerika, Batı Hint Adaları, Hindistan, Çin, Afrika ve Yakın Doğu’ya yayılmış, üretilmeye başlamış ve bu nedenle doğuda da ortaya çıkmıştır (Resim 4). Bununla birlikte ne yazık ki Türk Kırmızısının orijinalini icat eden Osmanlı, Uzak Asya (Çin ve Endonezya) ’da üretilen Türk Kırmızısı ile boyanmış kumaşları büyük miktarlarda ithal etmiştir.



Resim 4: Türk Kırmızısının yayılışı.

Tarihte “**Türk Kırmızısı**” olarak bilinen boyama; dünyada ün yapmış özel bir yöntemle kökboya (*Rubia tinctorum* L.) bitkisinin kökleri, mazı gomalağı (*Quercus infectoria*), *Türk Kırmızısı Yağı* ve birçok yardımcı maddeler ile pamuklu kumaşların boyanması olarak bilinmektedir. Uzun yıllar boyunca boyama reçetesi tam olarak bilinmeyen bu yöntemin araştırılması sırasında; birçok yazılı kaynakta verilen boyama reçeteleri uygulandığında hiçbirinin boyama sonuçlarının orijinal “Türk Kırmızısı” renkleri ve özellikleri ile uyumlu olmadığı görülmüştür. En önemli çalışmalar Glasgow Üniversitesi’nde yürütülen iki adet post doktora kapsamında yapılmış olmasına rağmen gerçek reçeteye ulaşamadıkları sonucuna varılmış ve bu bilgiyi de “**Dyes in History and Archaeology 35**” (<https://scibec.dcci.unipi.it/archivio/dha35/programme.html>)

kongresinde paylaşmışlardır (Wertz Vd., 2016). Ülkemizde de bu konu hakkında birkaç çalışma olmasına rağmen istenilen başarıya tam olarak ulaşılammıştır.

Çok önemli kültür mirasımızın birisi olan Türk Kırmızısına doğru bir şekilde sahip çıkmak adına *Turkish Cultural Foundation* (Türk Kültür Vakfı) (<http://www.turkishculturalfoundation.org/>) ve Türk Kültür Vakfı kurucusu, finansörü, iş ve bilim insanı Dr. Yalçın Ayaslı (<https://www.yalcinayasli.net/tr.html>) bu konuya özel ilgi ve önem göstermiş, maddi ve manevi her türlü destek verilerek araştırılması ve yeniden uygulamaya geçirilmesi için projelendirilmiştir. Bu proje kapsamında, başta *Topkapı Sarayı Müzesi* ve *Harbiye Askeri Müzesi*’ndeki Türk Kırmızısı ile boyanmış eserlerden (Resim 5) örnekler alınarak çoklu analitik yöntemlerle analizler yapılmıştır.



Resim 5: Türk Kırmızısı boyanmış kumaş (Topkapı Sarayı Müzesi)

Bu analiz sonuçları ile yetinmeyip *Glasgow Üniversitesi* arşivlerinde ve Glasgow'da 19. yüzyıla ait Türk Kırmızısı olarak boyanmış altı adet katalogun olduğu saptanmış (Resim 6, 7) ve Glasgow Üniversitesi'nden alınan izinler sonrasında kataloglar yerinde incelenmiş ve örnekler alınarak çoklu analitik yöntemlerle aynı şekilde analiz edilmiştir. Analiz sonuçları değerlendirilerek, tüm parametreler dikkate alınarak sayısız boyama reçeteleri oluşturulmuş ve

uygulanmıştır. Yeniden boyanmış olan kumaşlardan örnekler alınarak aynı şekilde çoklu analitik yöntemlerle analiz edilmiştir. Proje kapsamında yapılan bütün çalışmalar DATU-Kültürel Miras ve Doğal Boya Laboratuvarı (<https://www.tcfdatu.org/tr/>) da gerçekleştirilmiş (Resim 8) olup, "**Türk Kırmızısı**" reçetesi 2017 yılında yeniden ortaya çıkartılmıştır. Bu reçete **21.06.2017** tarihinde, **TR 2015 00638 B** tescil numarası ile patentlenmiştir.



Resim 6: Türk Kırmızısı kataloğu (Glasgow Üniversitesi Arşivi).



Resim 7: Türk Kırmızısına boyanmış kumaş (Glaskow Üniversitesi Arşivi).



Resim 8: Kültürel Miras ve Doğal Boya Laboratuvarı.

Sonuç

Tarihte uzun yıllar boyunca bütün dünya, Türk Kırmızısı boyamacılığı için sanayi casusluğu başta olmak üzere her türlü yöneme başvurmushlardır. Ancak Türk Kırmızısı boyamacılığı dünyada 1746 yılından itibaren bilinmesine rağmen, boyama reçetesi hiçbir zaman yazılmamış, yazılmış olanlar bile şifrelenerek yazılmıştır. Tam bir sır olarak 16. Yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren boyacıların bildiği

ama daha sonrası için ise tam bir bilinmezlik içerisinde süre gitmiştir. En önemli kültürel miraslarımızdan biri olan **“Türk Kırmızısı”** olarak bilinen reçete 2017 yılında yeniden ortaya çıkartılmıştır. Türk Kırmızısı reçetesi geleneksel boyama yöntemlerinin yanı sıra geliştirilmiş ve sürdürülebilir endüstriyel boyamalara uygun hale getirilmiş olup (Resim 9), Türk Tekstil Sektörünün hizmetine sunulmuştur.



Resim 9: Endüstriyel jet boyama makinesi ile Türk Kırmızısı boyama.

Kaynakça

Cardon, D. 2007. Natural Dyes. London, United Kingdom: Archetype Publications Ltd.

Karadag, R. 2016. *A natural dyeing method for obtaining Turkey red color*, Dyes in History and Archaeology , 5-8 October 2016, Pisa, İtalya (<https://scibec.dcci.unipi.it/archivio/dha35/programme.html>)

Karadag, R. 2007. Doğal boyamacilik. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Geleneksel El Sanatları ve Magazalar İşletme Müdürlüğü Yayınları, ed. T. C. Ankara. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Karadag, R. and Dolen, E. (2007). Re-examination of Turkey red, *Annali di Chimica: Journal of Analytical, Environmental and Cultural Heritage Chemistry*.

Wertz J. H., Quye A., France D., *Natural or synthetic? The identification of anthraquinone dyes on historical Turkey red by UHPLC-PDA analysis*, Dyes in History and Archaeology , 5-8 October 2016, Pisa, İtalya(<https://scibec.dcci.unipi.it/archivio/dha35/programme.html>)

Turkish Cultural Foundation Web Sayfası; <http://www.turkishculturalfoundation.org>
Dr. Yalçın Ayaslı Kişisel Web Sayfası; <https://www.yalcinayasli.net/tr.html>

Kültürel Miras ve Doğal Boya Laboratuvarı Web Sitesi <https://www.tcfdatu.org/tr/>

Yeni Dalga Sinemasının Oluşumunda Etkili Kurumlar ve Tarihsel Süreçler

Şule KURT¹

Öz

Sinemanın çeşitli dönemlere özgü toplumsal gerçeklikleri yansıtarak büyük kitlelere ulaşabilme özelliği vardır. Ülkelerin toplumsal dönemlerine ilişkin olgularının yansıtıldığı sinemada, siyasi, sosyo-ekonomik ve kültürel değişimlerin de görece farklılaştığı gözlemlenmiştir. 60'lı yıllarla birlikte, çeşitli ideolojik yaklaşımların ahlaki ve kültürel değerlerin özgürlükçü ve yenililiğe dair normlarla yıkılması; bununla birlikte, toplumsal çatışmaları arttıran ve konvansiyonel bir atmosferin yok olduğu ancak her alanda çeşitliliğin ve özellikle küresel çapta isyanın hâkim olduğu bir süreç yaşanmıştır. Bu evrede, tüm dünyada edebiyattan sanata ve pek çok disiplinde yaşanan dönüşümler sinema alanında da yaşanmıştır. Toplumsal özellikleri yansıtan bu dönemsel değişkenler, film yönetmenlerinin yeni akımlara ve farklı türde filmler üretmeye yönelmelerine yol açmıştır. Yeni Dalga Akımı Fransa'da, 50'li yılların sonunda ülke sinemasının geleneksel anlatı yapısına ve Hollywood Sineması'na tepki olarak bir grup genç sinemacının modern Fransız Sineması'nın temellerini atmalarıyla oluşmuştur. Sinemaya ilişkin materyallere ulaşmakta güçlük çekilen o yıllarda genç sinemacılara akademik katkı sağlayan Paris Sinemateki, sinemaya gönül vermiş ancak fırsat bulamamış genç sinemacılara eğitsel, kültürel anlamda destek sağlamıştır. Fransız Sinema tarihine eşsiz eserler bırakan Yeni Dalga, 68 kuşağının yarattığı toplumsal olaylardan etkilenecek oluşturdukları farklı sinema türüyle de izleyicilerin ilgisini çekmeyi başarmıştır. Çalışmanın amacı, Yeni Dalga akımının doğuşunda önemli bir yere sahip olan Paris Sinemateki'nin incelenmesidir. Söz konusu inceleme, betimsel analiz tekniği ile gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yeni Dalga, 68 Olayları, Fransız Sineması, Paris Sinemateki.

Institutions and Historical Processes Effective in the Formation of New Wave Cinema

ABSTRACT

Cinema has the ability to reach large audiences by reflecting social realities specific to various periods. In cinema, where the facts related to the social periods of countries are reflected, it has been observed that political, socio-economic and cultural changes also differ relatively. Along with the 60s, various ideological approaches, moral and cultural values were destroyed with norms of freedom and innovation; however, a process was experienced in which social conflicts increased and a conventional atmosphere was destroyed, but diversity and especially global rebellion dominated in every field. During this phase, the transformations experienced in many disciplines from literature to art all over the world were also experienced in the field of cinema. These periodic variables, reflecting social characteristics, have led film directors to turn to new trends and produce different types of films. The New Wave Movement was formed in France in the late 50s when a group of young filmmakers laid the foundations of modern French Cinema as a reaction to the traditional narrative structure of the country's cinema and Hollywood Cinema. In those years when it was difficult to access materials related to cinema, Paris Cinémathèque provided academic support to young filmmakers who were devoted to cinema but could not find the opportunity, and provided educational and cultural support. The New Wave, which left

¹Dr., Bağımsız Araştırmacı, sulekurt69@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9789-6402.

Geliş Tarihi: 10 Mart 2025 / Kabul Tarihi: 22 Haziran 2025

DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v011i21002

unique works in the history of French cinema, managed to attract the attention of the audience with the different cinema genres they created, influenced by the social events created by the 68 generation. The aim of the study is to examine Paris Cinémathèque, which had an important place in the birth of the New Wave movement. The said examination was carried out with the descriptive analysis technique.

Keywords: New Wave, 68 Events, French Cinema, Paris Cinematheque.

Giriş

28 Aralık 1895'te dünyanın ilk film gösterimi Paris'te Grand Cafe'de gerçekleşmiştir. Sinemanın tarihsel sürecinde "yeni dalga" kavramı, ilk olarak Fransız Sineması'nda görülmüştür. Yeni Dalga, zamanla belli bir yaratıcılığın betimlendiği kavramsal bir fenomen haline gelmiştir. Dünya sinemasında ilklere sahip olan Fransız Sineması, üretken kimliği, yaratıcı ve yenilikleri ve devrimci duruşuyla, tarih içinde önemli bir yere sahiptir. Ancak bu ilerleyiş, dünya savaşları sonrasında sekteye uğramıştır. II. Dünya Savaşı esnasında, Vichy Hükümeti tarafından alınan kararla Nazi işgali sırasında Fransa'da Amerikan filmlerinin ülkeye girişi ve gösterimi yasaklanmıştır (Marrus ve Paxton, 1995: 335). 50'lerin başlarında ülkede gösterilmeye başlanan Amerikan filmleri toplumda ilgiyle karşılanmış, özgürlük duygusunun yarattığı bu ilgi, Yeni Dalga'nın Paris'te oluşumunu kolaylaştıran bir etken olmuştur.

II. Dünya Savaşı'ndan sonrasını, ekonomik, toplumsal anlamda çöküntü yaşayan tüm dünya ülkeleri sinema alanında da olumsuz olarak etkilenmişlerdir. Fransız Sineması, dünya savaşlarından sonra tüm Avrupa'da olduğu gibi zor günler geçirmiştir. Ayrıca o yıllarda, ABD yapımı filmlerin daha ucuz olması nedeniyle büyük rağbet görmüştür. Amerikan yapımcılarının filmin maliyetlerini kendi ülkelerinde sübvansetmeleri daha sonrasında Avrupa film Pazarı'na yönelmeleri, sesli filmin ortaya

çıkışı ve Amerika'nın savaştan sonra politik gücünün hızla yayılması, Hollywood Sineması'nın dünyanın pek çok ülkesinde üstünlük sağlamasına yol açmıştır. Bu dönemde film pazarına kolaylıkla giren Amerikan filmlerine karşı bir tutum sergileyen Fransa, ABD Filmlerinin ülkeye girişine kısıtlama getirmiştir. Tüm Avrupa genelinde bu ilerleyişe yönelik kararlar alınmıştır. Fransa'nın aldığı engelleme tutumu ise her yedi film ithal edildiğinde bir Fransız filminin yapımının gerçekleştirilmesi olmuştur (Gomery, 2003: 71-72).

Fransız Sineması'nda bu süreçte ses getiren önemli filmlere de imza atılmıştır. *La belle equipe* (1936) Julien Duvivier, *Under the Roofs Of Paris* (1930) René Clair, *Carnival in Flanders* (1935) Jacques Feyder ve *Les Enfants du Paradis* (Cennetin Çocukları) filmler kısıtlı kaynaklarla çekilmiştir. Marcel Carnier'nin üç saat süren filmi, II. Dünya Savaşı esnasında Nazi işgali sebebiyle zorluklarla tamamlanabilmiştir. 90'ların sonuna doğru, 600 Fransız film eleştirmeni ve aralarında film profesyonellerinin de olduğu bir ankete göre bu film, "Yüzyılın En İyi Fransız Filmi" seçilmiştir (Wikiwand, 2024). Bu olumsuzlukların hâkim olduğu evrede, Fransa'da aydınların sinemaya katılması ve küçük film yapım evlerinin oluşmasıyla önemli bir hareketlilik görülmüştür. Film hareketinde yenilikçilik eğilimli ve avant-garde eğilimli ressamlar ve şairler bulunmaktadır. Sanatta, görüntü dilinin önemine inanan bu sanatçılar Ernst, Miro, Klée, Chirico, Masson ve

Picasso'dur. Sürrealistlerin ilk sergisi Paris'te açılmış ve bu sanatçılar sinemanın gelişimine inançlarını belirtmişlerdir. Fransız Sineması'nın "Fransız İzlenimciliği" olarak bilinen döneminde Fransız senarist Louis Delluc kendisi gibi sinemayı "7.sanat" olarak tanımladığı Ricciotto Canudo ile birlikte "Club des amis du septième art" (Yedinci sanatın dostları klübü)'ü kurmuştur.

Sinemaseverlerin, sanatçı ve aydınların bir araya gelip filmler hakkında eleştirel anlamda tartıştığı, bilgi alışverişinde bulunduğu "Ciné-Club"ler, Paris'te izleyici odaklı yeni sinema salonlarının ve Belçika'da (Films Clubs), Hollanda'da (Film Liga), Almanya'da (Film Freunde), Londra'da (Film Society), New York'ta (Film Art Guild) sinema kulüplerinin açılmasını sağlamıştır. Bu süreçte yayımlanan sinema dergileri de bu alana katkıda bulunmuştur. Dergilerdeki teorik içerikler, filmlere yönelik eleştirel temelli yazılar da sinema akımlarının doğması ve gelişmesinde önemli etken olmuştur (Makal, 1996: 30-31).

Diğer Avrupa ülkelerinden farklı olarak Fransa'da sinemaya karşı yakın ilişki ciné-club akımının gelişmiş olmasıdır. Bunun yanı sıra tüm dünya sinemateklerinin onursal kurucusu Henri Langlois'nın yaşama geçirdiği Sinemateklerin de ayrı bir önemi bulunmaktadır. İzmir doğumlu, Henri Langlois, iki arkadaşı Georges Franju ve Jean Mitry ile birlikte 1936 yılında Paris Sinemateki'ni kurmuştur. Langlois, II. Dünya Savaşı sırasında birçok filmin yok edilmesinin yolu açılmışken filmlere sahip çıkarak onları yeniletmış ve izleyicinin gösterimine sunmuştur. Böylesine devasa bir film arşivinin varlığı Yeni Dalga yönetmen ve takipçilerini yakından etkilemiştir. Sinematek'in çocukları olarak anılan ve

gösterimlerde en ön sıralarda yer almış olan o zamanın sinema gönüllüleri şimdinin yeni dalgasının ünlü yönetmenlerinden olmuşlardır. Zamanın sinemaseverleri Sinematek sayesinde o yıllarda Avrupa'da oldukça ilgi gören Amerikan Filmleri'ni izlemiş ve inceleme, yorumlama ve karşılaştırma olanağı bulmuşlardır.

1960'lı yıllarda dünya toplumlarının toplumsal değişim sürecinde yaşadıkları kurumsallığa ilişkin yaşanan kaotik durumlar neticesinde oluşan modernist eğilimli hareketler, toplumların tüm kurumsal yapılarına etki etmiş ve gerek sermaye gerekse bireysel özerkliğin devlet karşısında kabulüne yönelik itiraz eylemleri ve kimlik siyasetine önemli vurgular yapmıştır. Fransız yeni dalgasının siyasetle olan bağıntısı başka sinema akımlarınla karşılaştırıldığında karmaşık olarak nitelendirmek olasıdır. Örneğin, Sovyet Sineması, devrimin temel ilkelerini kitlelere ulaştırmak anlamında sorumluluk sahibi olmuştur.

Fransız Sineması, Yeni Dalga "(Nouvelle Vague) döneminde de siyasal eğilimli İtalyan yeni gerçekçiliğiyle yakın ilişki içinde olmuştur. Cahiers du Cinéma Dergisi de akımın bu süreçte yayın organıdır. Derginin Yönetimi André Bazin, sinemada yaratıcı perspektifin önemini vurgulamaktadır. Yeni Dalga Akımı'nın metaforik anlamda 3 gruba bölünmesi de sağ yaka, sol yaka yönetmenleri ile profesyonel sinema yapanlar olarak kendi içinde ayrılmıştır. İlk yıllarda apolitik yapısını koruyan yeni dalga, 60'lı yıllarda bu tutumunu değiştirmiştir. 68 Hareketi o yılın mayıs ayında Paris'te başlayan öğrenci hareketleri ve devamında ona eşlik eden işçi hareketleri tüm ülkeye ve daha sonrasında dünyaya yayılmıştır. O süreçte sanatın her dalında ve özellikle de

sinemada önemli dönüşümler yaşanmıştır. Sanatın tek gayesi, birey özelinde başlayarak genele yani toplumun istek ve haklarının korunmasına ilişkin olmuştur. Kurumların modern bakış açısıyla donatılıp sürekliliğinin sağlanmasına yönelik bir amaç doğrultusunda duruş oluşturulmuştur. Bir sanat dalı olarak sinemanın genç yönetmenleri bu amaç doğrultusunda Fransız Sineması'nda önemli ve etkin bir yapının oluşturulmasının fitilini ateşlemişlerdir. Çalışmada, dünya çapında ve Fransız Sineması'nda önemli bir ekol olan Yeni Dalga Akımı ve Akım'ın II. Dünya Savaşı sonrası yapısal oluşum ve gelişim sürecindeki performanslarındaki Paris Sinemateki'nin dönüştürücü rolü betimsel analiz tekniği ile incelenmiştir.

Fransız Sineması'nda Yeniliğin Adı: Yeni Dalga

Fransa'da, iktidara yakın romantik milliyetçiliğin ivmelendiği süreçte sinemasal anlayış da paralel olarak yükselişe geçmiştir. Ancak, Fransız Sineması'ndaki şiirsel gerçekçilerin zamanla modası geçmiş, Marcel Carné, Julien Duvivier gibi yönetmenlerin ve onlara hayran kuşağın filmleri de artık ilgi görmediği bir evrede yeni bir kuşak, yeni bir duruşu temsil eden gençler vardır. Claude Autant-Lara gibi yönetmenlerin yaptığı pahalı yapımların yerine, sinemayı aç kalma pahasına gönül veren yönetmenler, Rouch'dan, Vigo'dan izler taşıyan düşük bütçeli filmler dönemini başlatmıştır. O süreçte, yönetmen ve film sayısındaki artış yenilenmenin ve sinemanın bir sanat olarak değer görmesine işaret eden sinyallerdir. Öte yandan sinemaya gönül veren gençlerin oluşturduğu bir yapının, filmleri beklenmektedir (Makal, 1996: 97). Gerek II. Dünya Savaşı sonrası oluşan olumsuz tablo ve gerekse II. Dünya Savaşı

sırasında Fransa'nın kurtuluşunda önemli etkisi olan sömürge toplumlarının yükselişi ve devlet tarafından önleme amaçlı alınan sert girişimler, 1950 sonrasında ülkeyi olumsuz olarak etkilemiştir. 54 yılında Cezayir ayaklanmasının patlak vermesi ve 58 yılındaki savaş ortamının toplumda yarattığı bölücü etki var olan kaotik ortamı derinden etkilemiştir. Bunun sonucunda, Fransız kültür camiası, Amerikan ve İtalyan Sineması'nın ve III. Dünya sinemalarının hızlı yükselişine bağlı olarak yeni bir yaratıcı ekol ortaya koymak istemişlerdir. 50'li yılların sonunda başta aydınlar, mevcut sinema endüstrisi ve prensiplerine karşı çıkan sinema yönetmen ve eleştirmenleri bir araya gelerek, geleceğe dair umutsuzluğun olduğu bu süreçte Yeni Dalga akımını geliştirmişlerdir. Yeni Dalga, kendinden önceki sinema kuşağının gerçeklikten yoksun, sinema dilinin ve estetiğinin sınırlı yapısından kurtaracak, toplumu yapıcı, canlandırıcı etki yaratacak bir sinema yapmak amacıyla yola çıkmış ve ulusal bir film okulu yaratma çabasında olduklarını ifade etmişlerdir. Yapılan her film ve yeni dalganın her yapıtı Cahiers'de eleştirel olarak kaleme alınmıştır.

"Yeni Dalga"(Nouvelle Vague)'ya ilişkin söylemi ilk defa Fransız gazeteci Françoise Giroud'nun *L'Express* dergisinde yayımlanan bir makalesinde rastlanılmıştır. Yeni Dalga akımının öncülerinden Truffaut da bu tespiti doğrulamıştır. Truffaut'ya göre, "Yeni Dalga ne bir akım, ne bir okul ne de bir gruptur, o öyle bir niceliktir ki, her yıl yeni yönetmenlerden ancak üç ya da dördüne kapısını açan ve bu mesleğe, son iki yılda ortaya çıkmış elli yeni adın dahil edilmesi için basın tarafından konmuş kolektif bir slogandır." (Makal, 1996: 97). Yeni Dalga'nın genç eleştirmenlerinin oluşumu üç grupta toplanmıştır (Velev,

2025). Paris'deki Seine nehrinin sol tarafında toplanan Sol Yaka Sinemacıları; Agnes Varda, Alain Resnais, George Franju, Jacques Démy, Chris Marker, Jacques Rozier, Louis Malle vb. genç yönetmenlerle Yeni Dalga'yı oluşturmuşlardır (Montebello, 2005, akt. Çatalkaya, 2009: 48). Cahier du Cinéma çevresinde toplananlar ise sağ yaka olarak da adlandırılan grupta, Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer ve Jacques Doniol-Velcroze gibi genç eleştirmen ve finansal başarısı yüksek olan sinemaseverlerden oluşmuştur. Seine'nin Sol Yaka Sinemacıları; Georges Franju, Agnes Varda, Alain Resnais, Chris Marker, Jacques Demy, Jean Rouch ve Jacques Rozier vb. yönetmenler sol eğilimli olarak tanınmışlardır. İlk iki gruptakilerin ortak yanları ticari yönelimden ziyade sinema eğilimlerinin belgesel-kısa filmlere yönelmeleri ve Sine- Kulüp ve Sinematek'te eğitim almış olmalarıdır. Profesyonel Olarak Sinemadan Gelenler ise sinemanın teknik elemanları; kameraman, asistan, senarist olarak görev yapmış, yönetmenliğe temelden başlamış, Roger Vadim, Louis Malle, Alexandre Astruc gibi sinemacılardan oluşmuştur.

Yeni Dalga Akımı Özellikleri

Modern film hareketinin ilk örneklerinden olan Yeni dalga'nın yönetmenleri, özgürce çekim yaparak ve mizansene müdahale etmeden rastgele seçilmiş sahnelerle filmlerini ifşa etmişlerdir. Bu filmleri izleyen izleyiciler, şehir yaşamının benzersiz ve doğrudan yansıtıldığını hissetmişler ve akımın filmleri kısa zamanda popüler olmuştur. Yeni Dalga filmlerinin başkenti 50'li yılların Paris kentidir. Filmlerindeki karakterleri asla Paris'te huzurlu değillerdir. Bu kişiler, ülkeyi hatta oturdukları mekân olan Paris'i terk etme arzusu içindedirler.

Filmlerin karakterleri ne geçmişe ne de geleceğe özlem duygusu hissetmişlerdir. Ancak Paris, filmler aracılığıyla bu eserlerle tüm dünyaya tanıtılmıştır. Gabriel Pearson ve Eric Rhode'a göre, II. Dünya Savaşı sonrasında gelişen, Yeni Dalga Sineması'nın estetiğinin oluşmasında yönetmenlerin gerçeklik anlayışı dikkat çekmiştir. Yeni kavramıyla, bir bilincin aktarımı söz konusudur. Söz konusu bilinç, varoluşçu felsefeye içkindir. Yeni Dalga Sineması'nda rastlanılan görüntüler, gerçeği yansıtmakla birlikte sürekliliği olmayan bir evreni de yansıtmaktadır (Rhode ve Pearson, 1981: 250). Akımın sinema anlayışı, klasik Hollywood Sineması'nın yarattığı tüm manipülatif yaklaşımlar eğlenceye dayalı bakış açısını kırmak olmuştur.

Yeni Dalga Akımı, ülke sinemasındaki var olan işleyişe de karşı duruş göstermiştir. Örneğin, teorilerini sinematografik değişimlerin yanı sıra geleneksel anlayışla birlikte hedefledikleri sinema felsefesini oluşturarak deneyimlemişlerdir. Yeni Dalga yönetmenlerinin pek çoğu, kara film (film noir)dan etkilenmiştir. Film Noir, varoluşçu izleklerin oldukça yoğun kullanıldığı bir film türüdür. Yeni Dalga Akımı, özellikle, Fritz Lang, Otto Preminger gibi Hollywood yönetmenlerin filmlerini izleyip incelemelerde bulunmuşlardır. 1959-64 yıllarında en güçlü dönemini yaşayan Yeni Dalga Sineması'nın oluştuğu süreçte Sartre da varoluşçu felsefede ön saflardadır. Roud'un belirttiği gibi, savaşın hemen ardından sinemada varoluşçu bir kuşağın oluştuğu ve bunun en önemli kanıtının ise var olma hissinin olduğudur. Godard'ın varoluşçuluğa yönelik "Ancak insan günün yalnızca az bölümünü hatırlar, çevremizde olan trafik ışıklarına dalmışken ansızın, o anda var olduğumuzu fark ederiz" sözü de bu varsayımı doğrulamaktadır

(Roud, 1993: 9). Yeni Dalga yönetmenleri, film eleştirmenliğinden yönetmenliğe geçiş yaptıklarından, tüm filmlerini yeni bir romana başlar gibi özgün birer yapıt olarak kayıt yapmışlardır. Yeni Dalga yönetmenleri edebi ve görsel eserlerden filmlerinde alıntılar da yapmışlardır. Tiyatroya tutku derecesinde bağlı olan Rivette ve Renoir için Balzac ana kaynak olmuştur. Truffaut'nun ilk filmi *400 Darbe*'nin (1959) çocuk karakteri de filmde Balzac'a tapmaktadır. Godard, filmlerinde Sartre'ın varoluşçu felsefesinden ve ressamlardan alıntı yapmıştır. Truffaut, kentin mekânlarını ışık değişimleriyle aktarmış, Rohmer, film sahnelerini doğal mekânlarla bezemiştir. Yeni Dalga akımının etkin olduğu yıllar Fransız siyasi tarihinin 4. Cumhuriyet dönemi yani 1959-64 yıllarıdır. Sartre, o süreçte varoluşçu eserleriyle gündemdedir. II.Dünya Savaşı sonrası dönem, sinemada varoluşçuluğun keşfini yapan yeni dalga kuşağı yıllarıdır (Roud, 1993: 9).

Yeni dalga yönetmenlerinin hayran olduğu ve ilham kaynağı olan diğer yazarlar ise Cornell Woolrich, Alberto Moravia, Ray Bradbury, Georges Simenon, Simone de Beauvoir'dır. Akımaynızamanda Baudelaire, André Malraux ve Jacques Elie Faure'un sinemadaki mirasçısı olarak Jean Luc Godard'ı görmüştür (Godard, 2018: 211). Fransız Yeni Dalga Yönetmenleri, eleştirel yönlerini Henri Langlois ve André Bazin'e borçlu olduklarını her an belirtmektedirler (Godard, 2018: 43). Robert Phillip Kolker'in (2010: 148) de değindiği gibi akımın genç sinema eleştirmen ve yönetmenleri, bazı Amerikalı yönetmenlerin sinemasında oluşturulan algı, türsel gelenekler, yoz bir ahlâk anlayışının ve anlatı üslubunun yok derecede olmasını keşfetmişlerdir. Yeni Dalga sinemacıları,

Fransa'nın edebi eserlerinin ve anlatı sinemasına, Hollywood'un geniş kaynaklı stüdyolarından çıkan, pahalı teknolojilerin kullanıldığı ideolojik filmlerine karşın, Amerikan Sineması'nın nitelikli filmlerini Buster Keaton'un sessiz filmleri, John Ford'un westernleri, Douglas Sirk'ün melodramları, Jerry Lewis komedileri ve Alfred Hitchcock'un özellikle gerilim filmlerine hayran kalmışlardır. Bu yönetmen ve eleştirmenler John Ford, Hitchcock, Howard Hawks, Nicholas Ray ve Orson Welles gibi sinemacıların filmlerini sinematekte izlemişler, tartışmış ve düşüncelerini eleştirel anlamda belirlemişler ve yeni dalga üzerindeki uygulamalarını geliştirmişlerdir. Burada gösterilen hem eski hem de yeni filmler, onlara yeni ve farklı dünyalar sunmuş ve görüş açılarının derinleşmesine katkı sağlamıştır. Yönetmen ve eleştirmen olan bu kitle Cahier du Cinéma dergisindeki yazılarında, bir yazarın toplu yapıtlarının tema, ana fikir ve üslup bağlamında benzerliğinin sinema sanatıyla da paralellik gösterdiğini ve yönetmenlerin filmlerinde kişisel izler taşıdığını ve filmlerin ticari kaygı olmaksızın sanatsal değeri yüksek yapıtlar olduğu üzerine fikir birliği etmişlerdir (Wiegand, 2011: 15).

Yeni Dalga Akımı film teorisi, Cesare Zavattini'nin geliştirmiş olduğu İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin oluşturduğu nosyonlardan ziyade kamerayı sokağa ve günlük yaşamdaki mekânlara götüren sinema anlayışını benimsemiştir. Ancak İtalyan Yeni Gerçekçi Yönetmenlerinden Rossellini ve De Sica, stüdyo dışında doğaçlama repliklerden oluşan etkileyici tarzda filmler çekmişlerdir. Yeni Dalgacılar da bu yönde spontane öngörülmez çekimler yaparak klasik sinemanın mekânlara olan ilgisine son vermişlerdir. Klasik Hollywood

filmlerinden farklı olarak sahnelerin anlamlı bir biçimde devamı yerine izleyiciyle senaryoya dair belirsizliğin paylaşılması dikkat çekmektedir. Dramatik bir sahne kolaylıkla bir komedi ile sonlanabilmektedir. Geleneksel Fransız Sineması'nda şık dekorlar, geniş ekip ve bütçeler, yaşamdan uzak hikâyeler kullanılmıştır. Buna karşılık, Fransız Yeni Dalga Sineması'nda minimal düzeyde çalışma ekiplerine, kısıtlı bütçe, stüdyo dışı çekimlere, doğaçlama ve abartısız hikâyelere yer verilmiştir. Aktüel kameralarla yapılan çekimlerle gerçekçi görüntülerin sunulmasına öncelik verilmiştir.

Yeni Dalga Sineması'nı Oluşturan Öğeler

Yeni Dalga, farklı pek çok faktörün birleşimiyle kurulmuştur. Bu hareketin ilk yapıtları gerçekleşmeden önce, toplumsal ortam, sanatsal etkilerle ilerlemiş ve süreç içerisinde gelişimini ortaya koymuştur. Bu etkiler, IDHEC, Yardım Yasası, Cahier du Cinéma, Paris Sinemateki ve o günlerdeki siyasal oluşumlardır.

Idhec (Institut de Hautes Etudes Cinématographiques)

IDHEC, halen güncelliğini koruyan ve evrensel anlamda önemli sinema ekollerinden birisi durumundadır (Odabaş, 2006). Bu yapı, 1943 yılında teorisyen Marcel L'Herbier tarafından kurulmasından sonra birçok gönüllü gencin sinemaya kazandırılmasında etkili olmuştur. Burada verilen eğitimle yetişen genç sinemacılar, yeniliklere açık ve cesurca eserler üretmişlerdir.

Yardım Yasası

Centre National de la Cinématographie (CNC-Ulusal Sinema Merkezi) ile Fransa'da sinemacı Malraux'nun Kültür Bakanlığı'nın başına getirilmesiyle sinemanın toplumsal

anlamda etkisinin güçlendirilmesinin önü açılmıştır. *"Devlet sinemayı denetlemek yerine, ona hizmet etmek için vardır"* diyen Malraux, 1959 yılında her tür filme %13 oranında parasal yardımı öngören Film Yardım Yasasını (Loi d'Aide) çıkarmıştır. Yeni Dalga hareketinin ivme kazanmasına yol açan bu çıkış aynı zamanda Sinematek'in de arşiv bölümünü ve teknik donanımını genişletmesine yardımcı olmuştur. Böylelikle, ekonomik anlamdaki destekle birlikte film yapımı daha kolay hale gelmiştir. Genç yeni dalga yönetmenleri, oluşan maddi destekle, kendi yazdıkları senaryolarıyla yakın çevrelerinden insanları oynatarak ilk filmlerini çekmişlerdir. Kültür Bakanlığı, maddi yardımın yanı sıra bünyelerinde düzenledikleri kısa film yarışmalarıyla katılımcılara "teşvik" temelli para ödülleri de vermiştir.

"Cahier du Cinéma" Dergisi

Andre Bazin ve Jacques Doniol tarafından hayata heçirilen Cahiers du Cinéma dergisi, Yeni Dalga'nın oluşmasında önemli bir role sahiptir. Derginin 1951-1959 dönemi altın çağı olarak kabul görmüştür. 1951 yılında, yayınlandığı günden itibaren film eleştirmenlerini ve üniversitelerin sinema alanında akademik olarak etkileyebilecek kadar önemli yazıları içinde barındırmıştır. Dergi yazarları arasında Jacques Rivette, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard ile François Truffaut gibi eleştirmenler bulunmaktadır. Sinema teorisyeni Bazin'in de yazılarının yer aldığı dergide, sinema toplumun süregelen bir etkinliği olarak öne çıkmaktadır. Sessiz sinema yerine gerçekçi sinema anlayışını destekleyen dergi, başka türlerinden ayrı olan tarafı *mise-en-scène*'e vurgu yapmasıdır. *Mise-en-scène* (mizansen), kameradan yansıyan ışık, dekor, oyuncu gibi öğeleri içermektedir. Yönetmenin *Mise-en-*

scène'deki etkisinin önemine dikkat çeken yazarlar, film eleştirmenleri tarafından verilen Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Nicholas Ray gibi Hollywood yönetmenlerin filmlerinde tematik tekrarların olduğunu ileri sürmüşlerdir. Özetle, yeni dalga akımının yönetmenleri, Sinematek'ten Langlois ve dergiden Andre Bazin'den etkilenerek Amerikan Sineması'nı yakından takip ederek kendi anlatım yöntemlerini keşfetmiş, Paris Sinemateki'nde de nitelikli yönetmenlerin tür filmlerini izleyerek bu eleştirel ortamda yetkinlik kazanmışlardır.

Mise En Scène (Sahneye Koyma)

Yeni Dalga yönetmeleri Mise-en-Scène (Sahneye Koyma) kuramından etkilenmişlerdir.

Genç sinemacılar, bu yaklaşım sayesinde izleyenleri daha aktif konumda kurgulamışlardır. Sinemanın ayırt ediciliği yönetmenin kendi dilindedir. Truffaut, Alexandre Astruc'un kamera-kalem (caméra-stylo) düşüncesinden etkilenmiştir (Karadoğan, 2010: 5). Truffaut'nın Cahier du Cinéma'da yayınlanan "*Une certaine tendance du cinema française*" (Fransız Sineması'nda belli bir akım) adlı makalesinde dönemin Fransız Sineması'ndaki "kalite sineması"nı eleştirmiştir. De Gaulle politikasının yükselişi, Fransız romantik milliyetçiliğinin sanatsal iz düşümü olarak kabul edilmiştir. Milliyetçi mitlerin hakim olduğu, yaratıcı dehaler üzerine kurulu olan auteur kuramı da kolektif bir bir temelde oluşturulan yapıtın, tek kişinin yetkinliğine bırakılışı olarak değer görmüştür. Bu merkezde auteur senaryonun tamamıyla yönetmenin kontrolünde olması hem Cahiers'nin hem de sol tandanslı positif dergisinin de savunduğu bir kuramdır (Bordwell ve Thompson, 2002: 416). Jean Delanoy,

Christian-Jacque, Claude Autant-Lara ve Yves Allegret gibi yönetmenlerin spesifik tarzdan uzak oldukları ileri sürülmüştür. Roman yazarının üslubunun önemi eserin tümüne nasıl etki ediyorsa, sinemada gerçekçiliğin ve yönetmenin kendi üslubunun öne çıkması gerektiği savunulmuştur.

La caméra Stylo (Alicı Kalem)

Cahiers du Cinema'nın kuramsal yapısı 1948 yılında *camera-stylo* manifestosunu kullanan teorisyen Alexandre Astruc ile de örtüşmüştür. Cahier du Cinéma dergisi etrafında André Bazin önderliğindeki eleştirmen, yazar ve yönetmenler "Mise-en-Scène" (Sahneye Koyma) ve "Politique des Auteurs" (Yazarların Politikası) anlayışını filmlerine uygulamaya çalışmışlardır. Auteur Kuram, ilk olarak Cahier du Cinéma dergisinde yazan, Alexandre Astruc tarafından sinemanın bir dil olması temeliyle oluşturulan, Alicı-Kalem (Le Caméra-Stylo) adı altındaki kuram geliştirilmiştir. Böylelikle Astruc, sinemayı minimal grupların kabul ettirdiği belli kalıpların, klişeleşmiş anlatımlardan kurtarıp "kalem özgürlüğüne", düşüncenin hakimiyetinde "çağdaş bir dile" dönüştürülmesini savunmuştur. Bu tezde, yönetmen, kamerayı tıpkı bir yazarın kalemi gibi kullanacaktır. Akımın yönetmenlerinden Alain Resnais, Fransız kuramcılarının klasik anlatımlarının dışında kalemin özgürlüğü düşüncesinden yola çıkarak çağdaş bir dille unutulmaz eserler ortaya çıkarmıştır. Resnais'nin sinemasında, izleyici gerçekliği algılamakta zorlanmış ve kronolojik zaman atlamaları ile bütünlüğe ulaştırılan ana tema ve tekniklerin toplumsal belleğin yeniden canlandırılmasında ve gerçeklerin ortaya konulmasında önem teşkil etmiştir. Resnais'nin ayrıca yeni dalga yönetmenleri

içinde sinema-roman anlayışı ve kendine özgü üslubuyla akımdaki konumu farklılık yaratmıştır. *Hiroşima Mon Amour*, 1959 (Hiroşima Sevgilim) adlı filmi tüm dünyada yankı uyandırmış ve diplomatik sebeplerden dolayı gösterim aşamasında sorunlar yaşamıştır. Bu yaklaşımla yönetmen, yazar statüsündedir. Astruc'ün yeni dalga sinemacılarına sağladığı bu gelişme, evrensel anlamda benimsenmiş ve "Yaratıcılar Sineması" doğmuştur. Kamera-Kalem olgusu, 60'ların başında yalnızca Fransa'da değil, İtalya'da Fellini, İngiltere'de Özgür Sinema Hareketi'nde, İsveç'te Bergman ve ABD'de dahi özgür sinema örneklerinde rastlanılmıştır.

Politiques des Auteurs (Auteur'ün Politikası)

Truffaut ve arkadaşları özellikle Bazin'in yaratıcı yönetmenler görüşünü benimsemişlerdir. Klasik anlatı anlayışını temsil eden Hollywood Sineması ya da konvansiyonel, ticari sinemayı eleştirel bazda temel alıp sanat sineması anlayışını savunmuşlardır. Yaratıcı Yönetmenler" (politique des auteurs) olarak adlandırılan bu genç ekip kendi sinemasal üsluplarını ve anlatım biçimlerini yapıtlarına taşımışlardır. Böylelikle, Bazin'in önderliğindeki manifesto ile Fransız "Yeni Dalga" akımının da temelleri atılmıştır. 1958 yılında Bazin'in ölümünden sonra ve 68 hareketiyle birlikte kırılmaya başlayan hem Fransız yeni dalgası hem de Cahier'nin politikleştiği bir sürece girilmiştir. Cahier du cinéma, Luc Comolli ve Jean Narboni'nin yönetiminde modernist Marksist eleştiri tarzını benimseyerek 1960 Aralık sayısında Bertolt Brecht'in yabancılaştırma etkisiyle siyasal sinema vurgusu yapmıştır. Böylelikle, yeni modernist sinema tartışmaları gündeme gelmiştir. Godard'ın da başlangıçtan çok farklı bir çizgide yol

alması Comolli, Narboni ve Baundry ile birlikte Althusser etkisinde Marksizm ve yapısalcı yaklaşım bulunmaktadır. Amerikan Sineması'na karşı olumlu bakışın aksine Hollywood'un ideolojik işlevini sorgulayan eleştirel yaklaşımla 50'lerden çok farklı bir düzlemde anti-burjuva bir sinema pratiğinin teorik tartışmaları başlamıştır. Wollen, Hollywood Sineması karşısında yeni bir türden bahsetmiştir. Özellikle Godard'ın karşı sinemanın ana özelliklerine doğru sinema geliştirdiğinin altını çizmiştir (Wollen, 1972: 120).

60'larla birlikte Althusser, Lacan ve yeni kuramsal sorunlar Cinethique ve Tel Quel dergilerinde de yer almıştır. Benzer bir yaklaşımla, Jean Luc Godard da dönemin en etkili yönetmeni olarak değerlendirilmiştir. Brecht etkisinin ve özdeşleşme, katarsis gibi aristotelyen anlatı kalıplarının dışında bir sinema dilini kullanarak kendi deyimince burjuva anlatı kalıplarını kırmak istediği belirtmiştir. Peter Wollen, Godard and Counter Cinema: Le vent d'est (Godard ve Karşı Sinema: Doğu Rüzgarı) adlı çalışmasında Godard'ın burjuva tüketim sistemine karşı ideolojik bir karşı duruş sergilediğini belirtmiştir (Wollen, 1972: 22). Kendilerini sinema alanında geliştiren ve aynı zamanda yazılar yayınlayan yeni dalga sinemacıları, filmin tüm evrelerinde yönetmenin bağımsızlık anlayışını savunmuşlardır. Filmin bütünüyle yönetmenin bireysel üslubunu yansıtmalarının gerekliliğini ileri süren Amerikalı sinema teorisyeni Andrew Sarris, filmin yönetmenin tekniğe dayalı becerisi, bireysel üslup ve içsel anlam bakımından bütünlük sağlamasına vurgu yaparak auteur kurama katkı sağlamıştır. Ancak bu üçlü temel anlayışla 'yazar yönetmen' olunabileceğini ifade etmiştir. Peter Wollen ise filmin yapısalcı yaklaşımla ele

aldığı “Sinemada Göstergeler ve Anlam” yapıtında auteur kuramını incelemiş, yapıtın yönetmenin amaçladığından farklı anlamlar içerebileceğine işaret etmiştir (Özden, 2000: 108).

Amerikan filmleri Warners, MGM, Paramount gibi stüdyolarda üretildiğini bilinmektedir. Ancak filmin fabrikasyon tarzında üretimine karşı olan yeni dalganın genç yönetmenleri, kişisel faktörlerin auteur kurama etki ettiğini ve filmin türünü de içerdiğini belirlemişlerdir. Western, kara film (film noir), gangster filmlerinin paylaştığı benzerlikler ve beklentilerin uyumu üzerinde müzakere geliştirmişlerdir. Referans eşliğinin belirlenmesinde auteur filmin planlanması dikey ekseninde gerçekleşmekte iken tür ise yatay ekseninde yer almalıdır. Auteur kuramda iki sonuç elde edilmektedir. İlki, yönetmen ile izleyici arasında bireysellik, ikincisi de film sürecine ilişkin diyalektik görüştür. Sonuçta, bir film yönetmen ile izleyici, auteur ile tür, eleştirmen ile film, teori ile pratik arasında bir dizi karşıtlıklardan oluşan bir özet haline gelmektedir. Cahiers eleştirmenleri, tür ve auteur ile ilgili düşünceleri paralellik göstermiştir (Monaco, 2006: 15).

Yeni Dalga yönetmenleri İtalyan yeni gerçekçiliği ile Rus Expresyonizminden etkilenmişlerdir ancak temel hedefleri Fransız Sineması’nın evrensel anlamda tanıtılması olmuştur. Yeni Dalga akımı filmlerinde, oyuncular ile toplum arasında etkileşimin sınırlı olduğu görülmektedir. Yaşanılan toplumsal düzende adalet ögesi yoktur ve sınanmaktadır. Bu nedenle, filmlerin ana karakterleri genellikle marjinal, karşıt tutumlu, agresif, politik özelliklerden oluşmaktadır. Anlatı estetik bakış ile oluşturulmuştur. Kameraya bakılarak yapılan konuşmalar, ince espriler,

beklenmedik tempo ve emprovize caz, atmosfer değişiklikleri gibi özelliklerle bezenmiştir. Atlamalı kurgu, tripotsuz çekimler ve görüntülerdeki anomali spontan olarak kayda alınmıştır.

Yeni Dalga yönetmenleri, kendi gerçekliklerini inşa ederek etkili olmuşlardır. Filmlerdeki kamera ve çekim teknikleri yönetmenin kendi tercihleriyle gerçekleşmiştir. Fransız yeni dalga filmlerindeki özgün kamera kullanımı, ana akım Hollywood filmleri ile kıyaslandığında, Avrupa sanat sinemasının bugünkü teknik ve anlatı deneyimlerine etki eden durumdadır. Yeni Dalga filmlerinde bireylerin iç dünyalarını gözlemeye yönelik bir eğilim vardır. Yeni Dalga filmleri, izleyiciye yaratılan gerçeklerde yapay doğallığa ve filmciliğe dikkat çekmişlerdir. Film çekiminde denenen bu yöntemler akımın ayırt edici özellikleridir. İdealize edilmiş bir gerçeklik yerine yaşamın olduğu gibi aktarılmasını hedefleyen yeni dalga yönetmenleri arasında Alain Resnais, Claude Chabrol, Jean Luc Godard, Agnès Varda, François Truffaut ve Jacques Rivette bulunmaktadır. Akım yönetmenleri düşük bütçeyle kaliteli çalışmalara imza atmış, geleneksel hikâye anlatma yöntemlerinden ayrılarak Eisenstein’in montaj kuramından etkilenererek anlatımı özgür kılan sıçramalı-kurgu tekniğini kullanmışlardır (Kovacs, 2010: 139). Sıçramalı kesme (jump-cut), anın bir noktasından diğer bir noktasına düz olarak kesme gibi dikkat çekici ve görkemli teoriler kullanmışlardır. Doğal alanlarda spontan, bir ekip tarafından doğaçlama olarak çekilen filmlerin sakınılamaz bir doğallığı bulunmaktadır. Örneğin, Godard *Serseri Aşıklar* adlı filminde sahnelerin bazı parçalarını çıkararak sıçramalı kesme kurgusunu yaratmış ve daha sonra da bunu filmlerinde sıkça kullanmıştır. Akım

Yönetmenleri, filmlerini ara başlıklar (Godard sıkça kullanır) ve yanardönerler (Jacques Demy'nin tercih ettiği) vb. klasik sessiz film tekniklerini de beraber kullanarak *pick "n" mix* (pick and mix) (seç ve karıştır) üslubunu kullanmışlardır. Fransız Yeni Dalgası Hollywood'a da etki etmiştir. Cassavetes'in yenilikçi ve ilk filmi olan "*Gölgeler*" (*Shadows*), Godard'ın "*Serseri Aşıklar*" (*A bout de Souffle*) kült filmi ile önemli ölçüde paralellik göstermektedir. Truffaut'nun *Zazie Metroda* (1960) filminde, Louis Malle'nin kullandığı zaman-mekân ve işitsel-görselliğin sürekliliğini yok eden "kolaj tekniği" kullanılmıştır (Kovacs, 2010: 139).

Yeni Dalga yönetmenleri, emperyalizme şiddetle karşı durmuştur. ABD'nin Vietnam'a saldırısını filmleriyle protesto etmişlerdir. *Vietnam'dan Uzakta* (1967) adlı film Godard, Agnes Varda, Alain Resnais, Claude Lelouch, Joris Ivens, Chris Marker ve William Klein'in yaptığı film bu karşı tutumun en önemli örneğidir. Godard'ın yönettiği *Jane'e Mektup* (1972) popüler kültürün Marksist temelli eleştirisini içermektedir. Yeni Dalga yönetmenleri sanat eserlerinin meta olarak görülmesine karşı güçlü bir tavır almışlardır. 1968 yılında Godard, siyasal sinema yapmak amacıyla Dzigo Vertov grubunu kurmuştur. 68 Mayıs Olayları, Fransız Sineması'nın radikalleşme sürecini hızlandırmıştır. Godard'ın *La Chinoise* (*Çinli Kız*) (1967), *Made in USA* (*Amerikan Malı*) (1966) filmleri bu türde gerçekleştirdiği filmler arasında yer almaktadır. Fransa'daki 68 Olayları'nın sinemadaki adresi Godard filmleridir. Söz konusu olaylarla birlikte sinemaya dair yaşantısı Dziga-Vertov grubunda 16 mm. filmler ve yalnızca o döneme dair, toplumsal değişim projelerini önceleyerek, Cahier du Cinéma dergisinde eleştirel yazılar yazmış

ve teklif edilen tüm projeleri reddetmiştir. Dzigo-Vertov'un devrimci sinema tarihinde önemli bir ekol oluşturması için çaba sarfetmiş ve grup Godard sayesinde sinema sektöründe önemli bir yere sahip olmuştur. Yeni Dalga, 60'lı yılların sonlarına doğru etkisini yitirmiştir. Dünya çapında tanınan akım, diğer ülke sinemalarının sinemasal dil, estetik ve teknik arayışlarında itici bir güç yaratmıştır. Brezilya'da Cinema Novo, ABD'de New York Okulu, İngiliz Free Cinema ve Genç Alman Sineması üzerinde etkin rol oynamıştır (Makal, 1996). Cahier du Cinéma ve Paris Sinemateki'nin eleştirel tutumu o ana dek teknik gelişmelerle ayakta duran Hollywood Sineması'nda da yönetmenin öneminin keşfini sağlamıştır.

Yeni Dalga'nın yarattığı etkiler son dönemdeki dijital devrimde ve Dogma95 manifestosunda da görülmüştür; Kristian Levring ve Lars Von Trier gibi yeni kuşak bağımsız İskandinav sinemacıların yapıtlarına da yansımıştır. 1950'li yıllardaki teknolojik ilerlemeler film yapımına ilişkin yöntemleri değiştirdiği gibi, dijital alandaki ilerlemeler de günümüzdeki sinemacı nesli etkilemiştir (Wiegand, 2011). 1960'lı yıllarla birlikte yeni dalganın oluşturduğu reaksiyon evrensel boyutta ilginin ürünü olmuştur. Ancak 60'lı yılların sonunda önemini kaybetmeye başlayan akım, kendinden sonraki Fransız sinemacı kuşağın da "Yeni Yeni Dalga olarak adlandırılmasını sağlamıştır. Bu yeni kuşak da popüler kahramanlardan esinlenmiştir. Öne çıkan isimlerden birisi de 1980 yapımı filmi "*Diva*" ile tanınan Jean-Jacques Beineix'tir. Akımın diğer yönetmenleri Luc Besson ve Leos Carax'tır (Kılıçaslan, 2022).

68 Olaylarının Ortaya Çıkışı ve Yeni Dalga
20. yüzyılın ortalarında oluşan politik hareketler, öğrenci, işçi sınıfının sosyal

hak arayışlarına ilişkin yükseliş, toplumun genç kesimi tarafından gerçekleştirilmiştir. İngiltere'deki tüketim kooperatiflerinden başlayarak Rusya'nın işçi konseylerine kadar uzanan pek çok sayıda yapının oluşumuna olanak sağlayan, ulaşımdan enerji kaynaklarına, eğitimden sağlığa dek evrensel devlet kavramının öncüllerini çoğaltmak, halk kültürünün reformlarını içeren toplumsal yeni saptamalar ve söylemleri içeren hareketler gerçekleşmiştir. Kültürel çalışmalarla bağlantılı gelişen, politik eğilimli 60'lı yılların ikinci yarısından sonra başlayan bu hareketin temelleri yaklaşık yirmi sene öncesine dayanmaktadır. Altmışların sonlarına doğru yaşanmış olan bu kültürel devrim yalnızca politik ve ekonomik boyutta bir devrim olmamıştır. İçerisinde sanat, edebiyat ve müziği de barındırmıştır. Sinema bir sanat dalı olarak, oluşan aktif toplumsal hareketlerden derinden etkilenmiştir. 68 hareketiyle özellikle sinemada kadının konumu sorgulanmıştır. Söz konusu devrim, yeni aile formları, yeni yaşam stilleri, yeni cinsel tanımlamaları, yeni estetik ve kimlikleri oluşturarak karşıt bir kültür oluşturmuştur (Marcuse, 1998: 73).

II. Dünya Savaşı'ndan sonra ABD'nin stratejik temelli yükselişi, kapitalizmin hızlı olarak ivme kazanması Avrupa'da yankı yaratmış, dengelerin bozulmasına yol açmıştır. Ekonomideki yükselişten yirmi yıl kadar sonra gelen kriz ortamı nüfus artışı, toplumlardaki mekanikleşme, işsizlik, sosyal hak adaletsizliği, yaşam standartlarındaki düşüş, gelir eşitsizliği gibi sorunlar yaratmıştır. Bunun sonucunda "Mayıs Olayı" patlak vermiş ve kısa sürede tüm dünya ülkelerinden destek toplamıştır. 68 Kuşağının başlattığı sosyo-ekonomik temelli hareketlerin temeli böylece atılmış

olmuştur (Kızık, 2011). Che Guevara'ya ait olan "Soyez réalistes, demandez l'impossible" (Gerçekçi ol, imkânsız iste!) sözü çelişkili bir anlamla birlikte var olan düzenin reddine işaret etmektedir. Bu söz, Fransız gençlerinin sokaklarda hareket boyunca sloganı haline gelmiştir.

1965 yılında, Amerikan emperyalizminin Kuzey Vietnam'a açtığı savaşıyla başlayan olaylar Berkeley Üniversitesi öğrencilerinin Vietnam Savaşı'na ve siyahlara yönelik ayrımcılığa karşı başlattıkları protesto eylemleriyle hızla büyüyerek ülkenin dört bir yanına yayılmıştır. Berkeley, "Hippylerin Mekkesi" olarak anılmıştır. Alt kültür olarak anılan ve özgürleşme istemi olan hippiler "Savaşma Seviş" sloganıyla çiçek hareketini, pasif görünümlü ancak şiddet-karşıtı söylemlerle ilerletmişlerdir. Hippy hareketi, yaptıkları müzikle seslerini duyurmak istemiştir. Yükselen her grupsal temelli hareketler, Amerika'da siyahi vatandaşlara karşı ayrımcılığın kabul edilemez oluşu ve savaş karşıtlığının da güç kazanmasında önemli rol oynamıştır. Tilly'e göre, toplumlarda sosyal hareket olarak adlandırılan bu gösteriler şehir hayatının bir gerekliliği olarak görülmüş ve normal olarak benimsenmiştir (Tilly, 2004: 41). Savaş karşıtı eylemlere yönelik devlet baskısının artması da hareketin giderek ciddileşmesine yol açmış ve mücadele giderek yaygınlaşmıştır. Amerikan halkı, Martin Luther King Jr. suikastine ve Vietnam'daki baskı ve savaşı endişeyle karşılamıştır. Böylelikle, Amerika'da oluşan Yeni Sol kavramı, 60'ların ortalarında öğrenci hareketleriyle anılmıştır. Amerika'nın Vietnam'a uyguladığı zulme karşı "Pasif Öğrenci Koordinasyon Komitesi" (Student Nonviolent Coordinating Committee) ve "Demokratik Bir Toplum İçin Öğrenciler" (Students For a

Democratic Society) vb. kulüp ve oluşumlar Yeni Sol'un gerçekleşmesinde önemli roller almışlardır (Gilbert, 2008: 36).

ABD ve tüm kıtalardaki çeşitli ülkelerde protesto gösterileri baş göstermiş, "Yankee vahşeti"ne duyulan öfke Fransızların da sokağa inmesine yol açmıştır. O evrede, sömürge sorunuyla karşı karşıya kalan Fransa, çareyi Fransa'nın İkinci Dünya Savaşı sonrasında "ulusal kahraman" olarak ilan edilen, Cumhurbaşkanı General de Gaulle'ü göreve çağırmakta bulmuştur. De Gaulle yeni bir seçim sonucunda, 1958'de, kısa bir dönem için sınırsız yetkilerle ve yeni bir anayasa şartıyla "ulusun başına geçme"ye razı olmuş, Cezayir'in bağımsızlığını kabul etmiş, diğer sömürgelerin bağımsızlığını tanıyacak kararları açıklamıştır. On yıllık iktidarında baskı politikalarıyla toplumun çeşitli kesimlerinde tepkilerin birikmesine neden olmuştur. 68 Mayıs Olayları'nın asıl habercisi 1963 yılında Paris Nanterre Üniversitesi'nde meydana gelmiştir. Paris'in batı banliyösünde bir gecekondu mahallesinde kurulmuş olan Sorbonne Üniversitesi'nin bu kampüsü, siyasi ve aşırı sol hareketlerin gelişmesine uygun bir ortam olarak değerlendirilmiştir. Bir grup gencin üniversite kurumunun eğitim politikaları, despotik, otoriter-merkeziyetçi, anti demokratik yaklaşımı, siyasal baskı ve savaş karşıtı protestoların oluşması için uygun koşullar doğurmuş ve Daniel Cohn Bendit önderliğinde 22 Mart 1968'te Gençlik Hareketi başlamıştır. Bundan sonra oluşan karışıklık ortamı, Paris'in merkezine sıçramıştır. Sorbonne'da öğrenciler tarafından düzenlenen protesto mitingini dağıtmaya yönelik polisin kaba kuvvet kullanması sonucunda toplumsal denge alt üst olmuştur. Nihayetinde, Sorbonne kapatılmıştır ancak hareket güçlenerek yaygınlık kazanmıştır.

Üniversite öğrencilerinin başlattığı protesto hareketlerine öğretim üyeleri, halkın büyük kesimi ve işçi sınıfı da katılmıştır (Feenberg, 2024).

Mayıs 68, tarihin en büyük genel grevine (9 milyon grevci) ve fabrika işgallerine tanıklık etmiştir. Baskılara ve savaşa karşı eylemler giderek artmış ve hareket daha da güç kazanmıştır; Fransız halkının mücadele geleneğini inşa eden örneklerle daha önceki devrimler döneminde de rastlanmış ve "Barikatlar" yeniden kurulmaya başlanmıştır. Basit olaylar dizisi olarak görülen bu ayaklanmalar ve gerçekleştirilen birbirine uyumlu eylemler ulusal bunalıma dönüşmüştür. Öğrencilerin polisle çatışmasından değil de işçi sınıfının bu denli etkin olarak toplu biçimde ayağa kalkmasından dolayı grevin militan düzeyde doruğa ulaştığı bir anda, De Gaulle 29 Mayıs'ta ülkeden kaçmıştır! Günümüzde halen devrimci bir hareket olarak yorumlanan ve dünyayı saran bu hareketler sömürge düzenine bir başkaldırı şeklini almıştır. Gençlerle aynı kaderi paylaşan insanlar sokaklarda yürüyüş, boykot ve eylemler yaparak mevcut düzene savaş açmışlardır. Küresel çapta yaşanan devrimci dalga domino etkisi göstererek Tunus ve Mısır devrimlerinde doruğa ulaşmıştır. Yükselen bu anlayışın uzantısı 2011'deki Arap Baharı'na kadar erişmiştir (Bulut, 2009).

1960'larda yaşanan bireysel temelli hareketlerden birçok yeni akım ve sosyal hareket etkilenmiştir. Türkiye'de de 68 hareketlerinin etkisi görülmüştür. 6. Filoya karşı ve Kommer olayı olarak nitelendirilen eylemler de 68 hareketlerinin uzantısıdır (Rüzgar, 2015: 53).

Tüm dünyada savaş zamanındaki maddi ve idari baskılardan kurtulan sinemacılar,

daha özgür bir ortamda yapıtlarını izleyiciyle buluşturmuşlardır. 1960 yılı ve sonrasında, sinema önemli kırılmanın gerçekleştiği bir süreci yaşamıştır. Sinema yöreselleşme esnasında birtakım engellerle karşılaşmış ve bu durumun aşılması sürecinde yaşanan sıkıntılı ilerlemeler teorik saygınlığı örselemiştir. Sinemayı nomotetik biçiminden episteme sistemine değiştirme bağlamında yapılan bu işlemler sinemayı teorik temelli alandan sinemateklere doğru yönlendirmiştir. Tüm dönüşümler 68 kuşağı sonrası toplumsal ilerlemelerin, postmodern yöntemlerin beklentileri yakalamayıp belirsizlik ortamından beslenen kapitalizme rağmen, sinema yapısal yaklaşımını korumuştur. Hükümetlerin propaganda bakanlıkları var olan yapıyı kurumsal oluşumlara bırakmış ve bunlar da ticari boyutta sinemanın akademik yönünü güçlendirmeyi sağlamışlardır. Böylelikle sinema, nomotetik bazlı oluşumuyla ve diğer alanda da sinematek temelli yeni bir yapıyla gerçekleşmiştir. Önceleri, Fransız Yeni Dalgası olarak nitelendirilen bu oluşum, daha sonrasında gerçekçi teori olarak tanımlanmıştır. Zira, önceden oluşturulmuş epistemeler etkisi düşük seviyede, karmaşık yapıdayken daha sonraları sistemsel bir duruma evrilmiştir. Böylece, sinema akademik oluşumdan asla ayrı kalamayacaktır (Duymuş, 2015). Ülke kültürleri bu süreçte yaşanan toplumsal olaylardan farklı boyutlarda etkilenecek şekilde şekillenmiştir.

Yeni dalga yönetmenlerinden Godard, Resnais ve Agnes Varda savaşa yönelik ortak bir tutum sergiledikleri “*Loin du Vietnam*” (1967) adlı belgesel film, 68 olaylarının habercisi niteliğindedir. Mayıs 1968 devrimci hareketlerinin

etkisi altında kalmış olan yeni dalga yönetmenleri, süreçteki olayları yakından takip etmiştir. Yaşantılara temas eden bu olaylar sinemacıların kameralarına kaydedilmiştir. Bu görüntüler sinema filmlerine dönüştürülmüştür. Öyle ki 1968-1972 yıllarında film sayısındaki artışı Armes, “film yapma geleneğinin başat ilkesi olarak bilinen Para, İtalya’da 68 Olayları, “toplumsal olgu” olarak ilgi odağı haline gelmiştir.” olarak yorumlamıştır (Odabaş, 1997: 161).

1968 yılına değin Fransız Sineması apolitik olarak değerlendirilirken 60’lı yıllardan itibaren siyasal ve toplumsal sinema örneklerinde bir artış gözlemlenmiştir. Geleneksel sinema yapısında endüstri içinde politik film yapmanın zorluğu nedeniyle bir takım gruplar tarafından bağımsız bir alanda örgütlenerek filmlerini geliştirmişlerdir. Tüm dünya ülke sinemalarında olduğu gibi Fransa’da da bu durum aynı biçimde oluşmuştur. Bu gruplar, belirli düşünceler ya da örgütlendikleri partiler etrafında eserlerini ortaya çıkarmaya çalışmışlardır ve böylece siyasal sinema olgusunun içinden doğan militan sinema olgusu Fransız Sineması’nda da vuku bulmuştur. Godard’ın 1967 yılındaki “*Week-end*” (Haftasonu) filmi ve politik filmi “*La Chinoise*” (Çinli Kız) aslında 68 olaylarının bir nevi tetikçisi olarak nitelendirilmektedir. Godard, 68 olaylarına olan düşüncesini bu iki filmde göstermiştir. Filmlerde şiddet ve sosyalizmi sorgulamış ve iki eğilimi de eleştirmiştir.

60’lı yıllarda sinemada kalıpların reddi, modernite ve yenilik arayışı Hollywood Sineması’nda da görülmüştür. Ancak görülen bu değişimin tecimsel boyutu diğer ülkelerin sinema akımlarının

oluşturduğu yeniliklerden farklı olarak gelişmiştir. 1960'lardaki toplumsal değişim ve çatışmalardan etkilenen Amerikan Sineması'nda aralarında Stanley Kubrick, Robert Altman, Dennis Hopper, Sam Peckinpah gibi bir grup yönetmen filmlerinde militarizm, şiddet ve cinsellik gibi nosyonları önceden oluşmuş kalıpların dışına çıkarak ele almış ve Hollywood klasik anlatısının ezber bozan teknik ve üsluplarını kullanarak sinema yapmışlardır. Bu dönemde TV sayesinde sinema, dünyanın en yaygın evrensel sanatı olma niteliğini sürdürmüştür" (Sim, 2010: 71). Toplumsal eleştirinin yansıtıldığı 68 kuşağı ile dönemin Amerikan Sineması'ndaki etkilerine yönelik geliştirilen filmlerin başında *The Graduate* (Mike Nichols, 1967) ve *"Bonnie and Clyde"* (Arthur Penn, 1967) gelmektedir (Coşkun, 2011). Klasikleşmiş Amerikan Sineması'nın yapısına ve Amerika toplumunu eleştirmesi ile ön plana çıkan bu filmler hislerin daha yoğun daha özgür bir şekilde ortaya çıkartıldığı filmler olmuştur. Fransa'da 68 yılının şubat ayında, De Gaulle yönetiminin Kültür Bakanı Malraux, Henri Langlois'nın Paris Sinemateki'nin yönetiminde etkinliğini yitirdiğini öne sürerek görevden almıştır. Kültür Bakanı Malraux, Henri Langlois'yı Sinematek'ten uzaklaştırma kararı aldığı anda, Eric Rohmer, Claude Chabrol ve Jean-Luc Godard vb. Langlois'nın öğrencileri sinematekin değerini yitirmesinin kamuda kaos yaratacağı inancında olmuşlardır. Godard, Truffaut ve diğer meslektaşları, Langlois'ya destek olmak için sokaklara çıkmıştır. Bu gösteriler aynı yılın Mayıs ve Haziran aylarında 68 ruhunun yansıması olarak değerlendirilmiştir. Baskılara karşı koyamayan Malraux, Langlois'yı görevine tekrar atamıştır. Politik temelli olan bu hareket sinematekle başlamıştır.

Yeni Dalga'nın önemi 68 Hareketleriyle tekrardan yaşanmıştır.

Paris Sinemateki

Sinematek'in Fransızcası "cinémathèque", sinema yapıtlarının arşivlendiği, yenilendiği ve burada film gösterim imkânının da bulunduğu kültür-sanat kurumudur. Sinefil Henri Langlois'nın kurduğu ilk sinematek, "Fransız Cinémathèque"dir. 1936 yılında kurulan dernek, Paris Sinemateki olarak da anılmaktadır. Küresel anlamda 1966 yılında sinemateklerin dünyada sayılarının yaklaşık 30 kadar olduğu bilinmektedir. Bunlardan bazıları New York'taki "Film Library of Museum of Modern Art" ve Londra'da "British Film Institute", New York'ta "George Eastman House", Torino, Rus ve ayrıca Lozan ve Tokyo Sinematekleridir (Özdemir, 2015). Sinematekler, dünyada ve Fransa'da oldukça yaygındır. Cinémathèque Française'in peşi sıra 1939'da kurulmuş olan National Film Board of Canada ve 1933'te kurulan British Film Institute vb. sinema kurumları da vardır. Sinematekler, görsel-işitsel kültürün yaygınlaşması ve sinema sanatının korunması ile toplumlar arasında kültürel bir köprü işlevi görmektedirler. Bu amaca göre, hukuki varlıkları olarak sinema alanını düzenleyen kanun, tüzük ve yönetmeliklere göre faaliyetlerini sürdürmektedirler. Söz konusu resmi yapılar, kurumsal politikalarda işleyen alt yapı çalışmalarının desteklenmesiyle finansal yapılarını sürdürmektedirler.

01.07.1901 tarihli Fransız Dernek Kanununa göre; Paris Sinemateki, 1936 yılında Henri Langlois, Jean Mitry, Georges Franju ve Paul Auguste Harlé tarafından kurulmuştur. Paris Sinemateki'nin kurucusu 1914 yılında, Fransız ebeveynlerin oğlu olarak İzmir'de doğmuştur. 5 yaşındayken ülkesine dönen Langlois'nın birçok sinema dostu olmuştur.

Sessiz sinemanın var olduğu bir dönemde sinema salonlarında gösterime giren filmler, vizyondan çıkar çıkmaz çürümeye terk edilmek üzereyken Sinefil Langlois, daha sinematek kurulmamışken evinin banyosunda oluşturduğu mini düzenekle film koleksiyon oluşturmaya, arşivini genişletmeye başlamış ve on yıllarca devletten hiçbir destek almadan 50 Bine yakın film toplayarak ilgilendiği bu misyonla önemli bir yere sahip olmuştur (Kutlar, 1985: 77). Paris Sinemateki, zamanın Hükümeti ve Kültür Bakanı André Malraux'nun da yardımıyla finansal destek de almıştır. Sinematek kurulduğu yıllarda sadece bir sinema yöneticisinin 5000 Frank bağışıyla ve sonrasında devlet destekleriyle bugün 60.000'den fazla film, 1 milyon fotoğraf, afiş, dekor, kostüm, aksesuar, maket ve çeşitli dökümanların korunduğu bir film kurumu haline gelmiştir. Henri Langlois'nın ilk film müzesi sinematek, 26 Ekim 1948 tarihinde 60 koltuklu salon ve bir de tarama odasının bulunduğu Messina'da, üç katlı bir binada faaliyet vermeye başlamıştır.

Sinema sanatının kültürel anlamda gelişmesine değer katmak ve halka film tanıtımı yaparak sanatsal katkı sunmak amacıyla kurulan bu yapı, tüm eski tarihli filmleri, poster, dekor, görsel, döküman, donanım, giysi ve/veya tasarımları, filmin yayın tarihine bağlantılı belgeleri de toplamayı amaç edinmiştir. Henri Langlois, Lotte Eisner uluslararası film federasyonu baş arşivcisi ile iş birliği yaparak savaş sonrasında çekilmiş filmleri korumaya yönelik çaba harcamıştır. Paris Sinemateki koleksiyonunun zenginliği bakımından dünya arşivlerinin en önemlisidir. Kurum, film koleksiyonlarının yanı sıra, film dünyasının fonksiyonel

ve çok yönlü bir kuruluş olduğunu da kanıtlamıştır. Yakın zamanda görsel arşivini yenileyen bu oluşum, film kütüphanesiyle oluşturduğu yenilenme vizyonu ile işlevini güçlendirmiştir.

Paris Sinemateki, film gösterimlerinin tanıtımını çeşitli sergiler düzenleyerek, kütüphane ziyaretçilerini eğitim-öğretim kurumları ve araştırmacılarıyla paralel işbirliği yaparak bünyesinde ağırlamış ve eğitim-kültür faaliyetlerini artırarak ve geliştirerek desteklemeyi amaçlamıştır. Cinémathèque, dünya sinemasının en gizli eserlerini ve bağımsız sinema avangardının başat örneklerini olası en iyi şartlarda sunmak hedefiyle, arşiv kurumları ve film kütüphaneleriyle de iş birliği yapmaktadır. Paris Sinemateki, sinema ve fotoğraf teknolojisi üzerine geniş bir arşivi ile kronolojik olarak sinema dönem filmlerini koruyan ve teorik çalışmalar yapan, çizim, biyografi, model, dekor, çeşitli film türleri ve temalar ile senaryo, festival afişleri, dergide yer alan yazılar, reklam ve afişlere ilişkin materyaller, sinema afiş ve reklamlar, teyp-video kasetleri, stüdyo ve tiyatroyla bağlantılı fotogram, slayt, fotoğraf ve filmlerinin yer aldığı kütüphanesi ile nitelikli film arşivine sahip bir devlet kurumudur. Sinematek bünyesinde bulunan tüm kaynaklara gerek Paris'teki binasından fiziksel olarak gerekse web sitesinden dijital ortamdan erişim sağlanabilmektedir. Sinematek'in sahip olduğu koleksiyonlara erişmek isteyenlere hizmet sağlamaktadır. Ayrıca dernek; seminer, atölye faaliyetleri düzenlemektedir. Film araştırma çalışmaları yapmak isteyenlere de akademik destek sağlamaktadır. Dernek, film kurumlarıyla kurduğu iyi iş birliği sayesinde dünyanın çok önemli bir film arşivine sahip durumdadır.

Sinematek'in kuruluşundan sonra, Henri

Langlois'nın katkılarıyla F.I.A.F Uluslararası Film Arşivi (International Fédération de Film Archives) 1938 yılında kurulmuş, Sinematek de bu kurumun üyesi olmuştur (Dupin, 2013). Sinematek daha sonraki süreçte FIAF ile düşünce ayrılığı yaşamış ve sonrasında Tokyo, Torino ve Rochester sinemateklerinin de içinde yer aldığı "Dünya Sinema Müzeleri Birliği"'ni kurmuştur (Kutlar, 2004: 88-90). Henri Langlois, kurum prensiplerine ilişkin olarak iş deneyimi boyunca kopyaların çalınmasına karşı durmuş ve elde ettiği

her film kopyasını da sahibinin rızası dahilinde kullanıma almıştır. FIAF'ın benzer bir tutumda bulunmasını da hararetle reddetmiştir. Aralık 1955' te Paris Sinemateki, yeni salonu 5. Bölgedeki (260 koltuklu) binasına taşınmış ve bu salonda Henri Langlois, sinemaya gönül verenleri dünya sinemasından film örnekleriyle buluşturmuştur. Kurum, aynı zamanda Nickelodeon Salonu'nda, Amerikan B filmlerini gösterime sunarak sinema yolculuğuna devam etmiştir. Sinematek, 1963 yılında, Kültür Bakanı André Malraux kanallığıyla, bakanlık aracılığıyla desteklenen fonlarla Palais de Chaillot salonuna taşınarak hükümete bağlanmıştır (Yücel, 2015).

Sinematek, II. Dünya Savaşı sonrasında finansal olarak önemli bir düzeye gelmiştir; 1944 yılında Bakanlığa bağlanması ve devletten aldığı yardımlarla savaş sırasında oluşturduğu arşiv çalışmaları sonucunda kurum, uluslararası bir boyuta taşınmıştır. Langlois, başta Cezayir, Tunus, Fas ve Türkiye'deki Sinemateklerin de dahil olduğu birçok sinematek kurumlarının açılmasında sorumluluk üslenmiştir. Langlois'nın sayesinde çok sayıda film, Sinematek'te izleyicilere gösterilmiştir ancak bu filmleri

en ön sıralarda izleyenlerden bazıları Yeni Dalga'nın genç sinemaseverleri olmuştur (Odabaş, 2014: 281-285). Amerikan Sineması'nı inceleyen Charbol, Godard, Truffaut, Rohmer gibi sinema gönüllüleri bu ilgi çekici mekânda düşünmüş, inceleme yapmış ve tartışmışlardır. Yönetmelik bürokrasinin kötü yönetildiğini ileri süren Langlois, 1951 yılında yürürlüğe giren yasada yüksek ısıda yanıcı nitelikte nitrat baskılarının yasaklanmasına ilişkin sorunun göz ardı edildiğini ileri sürmüştür. Langlois, Louis Feuillade Abel Gance, Louise Brooks ve Erich Von Stroheim gibi yönetmenler eski-yeni filmlerin korunması, devamlılığı üzerine büyük çaba sarfetmişlerdir. Bu süreçte Langlois İngiltere Ulusal Film Kurumu'ndan Arşivist Ernest Lindgren ile fikir ayrılığına düşmüştür. Sinematek'te 10 Temmuz 1959'da çıkan yangın sonucu film koleksiyonunun önemli bir bölümü yitip gitmiştir. 1959 yılında FIAF ile Sinematek anlaşmazlığının boyutları tırmanmıştır. Langlois, 1964 yılında ilk defa Oscar'a layık görüldükten sonra 1968 yılında Kültür Bakanı Malraux tarafından görevinden ayrılması istenmiştir. Maliye aracılığıyla Sinematek'e baskıda bulunan André Malraux Şubat 1968'de, Henri Langlois ve yönetimine değişikliğe gidilmesi hususunda diretmiştir. Bunun üzerine Langlois'ya destek amaçlı yönetmenlerden oluşturulmuş bir savunma komitesi Abel Gance, Georges Franju, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, Alexandre Astruc, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Pierre Kast, Claude Berri, Jean Eustache, Chris Marker, Jacques Doniol- Valcroze, André Cayatte ile Eric Rohmer, Jean Rouch Joris Ivens Robert Bresson ve Claude Jade, Françoise Rosay, Jean-Pierre Léaud ve Jean Marais gibi aktörlerden oluşmuştur. Charlie Chaplin ve Stanley Kubrick gibi

yabancı film yapımcı ve yönetmenleri de oluşuma destek vermişlerdir. Bu durum sanat çevrelerinde büyük bir esefle karşılanmış ve bu olay Cahiers du Cinéma Dergisi tarafından; “Yöneticiler Langlois’ı görevden uzaklaştırmaya çalışırken bilmiyorlar ki, aslında vazgeçtikleri, sinema sanatıdır.”olarak yorumlamıştır. Bu olay üzerine tepkilerin dozu artmış ve Fransa’nın dört bir yanında hatta içlerinde Türk Sinemateki’nin de bulunduğu çok sayıda kurum protestolar düzenlemiş ve tepkilerini göstermişlerdir. Aralarında Mitterand’dın da bulunduğu Truffaut, Godard gibi çok sayıda siyasetçi ve sanatçı protesto gösterilerine katılmıştır. Malraux, yoğun tepkiler sonucunda Sinematek’in tekrar işlevine dönmesini kararlaştırmıştır (Kutlar, 1985: 79). Bunun sonucunda Henri Langlois, derneğin başkanı olarak yeniden seçilmiştir (Neimm, 2013).

Sinematek, 3 Eylül 1970 tarihinde var gücüyle yeni bir organizasyona hazırlanmış, Sinematek koleksiyonundan seçilen yetmiş filmle Metropolitan Sanat Müzesi’nde ve Center New York’ta filmi gösterimlerini gerçekleştirmiştir. Gündemdeki ve avangard film türünün de yer aldığı film sergisi Amerika’da yapılan farklı tür filmlerinin yer aldığı bir sergi olarak değerlendirilmiştir (“Fransız Sinemateki”, t.y.). Ayrıca, 1970 yılında, Sinematek’in kurucu kimliği Langlois’nın hayatı ve tüm çalışmalarını kapsayan belgesel filmi İngilizce dilinde Roberto Guerra ve Eila Hershon tarafından çekilmiştir (“Langlois”, t.y.).

1972 yılında Langlois, ilk büyük film müzesinin, Place du Trocadéro’da açılışını gerçekleştirmiştir (Babula, 2012). Henri Langlois, 2 Nisan 1974’te hem Oscar hem de Cesar ödüllerine layık görülmüş, 1972

yılında Chaillot Manastırı’nın salonlarında en büyük düşü olan Evrensel Sinema Müzesi’ni açmıştır. Müzede Yılmaz Güney’in panosu yer almış, Einsentein’in eskizler, Greta Garbo’ya ait kıyafetler, Abel Gance’ın dekorlarının yanı sıra birçok senaryo, mektup, görsel, poster ve afiş sergilenmiştir (Kutlar, 1985: 79).

Aktivist Langlois, sinemateklerin ilki olan Paris Sinemateki’ni dünyanın en prestijli film arşivi olması ve yaptığı üstün çalışmalarından ötürü 1974 tarihinde 46. Akademi Ödülleri töreninde Motion Pictures Arts & Sciences Akademisince Onur Ödülüne layık görülmüştür (Yücel, 2016). Langlois, 1977’de Paris’te hayata veda etmiştir, sonrasında Sinematek kurumsal yapısını daha da güçlendirerek sinema yolculuğunu devam ettirmiştir ancak 1980 yılında Sinematek’te çıkan yangın sonucunda sayısız film yok olup gitmiştir. Sinematek, Langlois’nın yaşamını kaybetmesinin ardından, önemli bir maddi kriz yaşamış ve hisse sigortasının yapılmadığı belirlenmiştir. Dernek, bunun üzerine Kültür Bakanlığı tarafından 4 milyon franklık kaynakla desteklenmiştir. Film tarihçisi John Nangle, "Films in Review" adlı derginin 1984 Şubat sayısında, “Tüm arşivistler gibi, Henri Langlois da hayatını filmlere adanmış, asıl ödevinin de filmleri korumak ve göstermek olduğunu belirtmiştir. Hatta filmlere insanlardan daha çok değer vermiştir.” diyerek Langlois’nin film hayranlığını yokluğunda yeniden vurgulamıştır (Keskin, 2018).

Sinematek, Derneğin kuruluşundan itibaren filmlerin korunmasına ilişkin yaptığı teknik uygulamalar sayesinde, filmlerin bozulması ya da yanmasına yönelik restorasyon işlemi filmlerin kazanılmasını olası kılmış ancak filmin korunmasında en önemli

unsur olan yangın, var olan teknolojiyi yerle bir etmiştir. Sinemadaki dijitalleşme sayesinde filmlerin restorasyon işlemi de dönüşüm göstermiştir. Dijital teknoloji ile özel efekt yazılım restorasyonu da aynı zamanda kullanılmaktadır. 4K kalitesiyle donatılmış olan filmlerin koruma ve depolanmasına ilişkin şartlarla, filmlerin uzun yıllar korunması hedeflenmiştir. Ancak dijital içeriklerin biçimsellik nedeniyle kaybolma sorununun sürdüğü bilinmektedir. Sinematek, teknolojik yeniliklere uyum sağlayarak fotoğraf ve filmlerin korunmasına ilişkin projelerini ve müze misyonunu da devam ettirmek için olanca gücüyle faaliyetlerine devam etmektedir. Sinematek, üyelerine video, arşiv, film, koleksiyonlarına erişim olanağı da sunmaktadır. Sinematek ayrıca istenilen her türlü kaynağın depozit bedeli ödenerek ödünç alınabilmesine imkân tanımaktadır. Eğitsel, kültürel faaliyetlere de olanak sağlayan Sinematek, eğitim-öğretim kurumlarıyla iş birliği yaparak kurumun kapısını çocuklar, yetişkinler ve kamu bireylerine açmaktadır. Sinematek, halen film gösterimleri, sergi ve festival düzenleme, kütüphane ve eğitim hizmetine ilişkin programlarıyla kamusal sorumluluk bilinciyle ve şubelerini artırarak yoluna devam etmektedir.

1980’de, Sinematek Centre Pompidou’da projeksiyon odasını açarak yeni bir gelişme sağlamıştır. 1981 yılında, Costa Gavras, Sinematek başkanlığına atanmıştır. Paris Sinemateki’nde daha öncesinde Ingmar Bergman, Femis Jean, Saint-Geours, Ernst Lubitsch de başkan olmuşlardır. Önemli bir açılım sağlanarak, 1988 yılında geniş çapta önemli bir retrospektif çalışması, sinemaseverlere sunulmuştur. Fritz Lang ve Robert Bresson’un Batı tarzı tematik eserleri sergilenmiştir. 1984-1996 yılları

arasında Kültür Bakanı olarak görev yapan Jack Lang, Tokyo ve Trocadero yakınlarında bir Sinematek kurma planının olduğunu dile getirmiştir. 1997 yılında, Chaillot Sarayı’nın çatısında çıkan bir yangın sonucunda müzede sergilenen yapıtların büyük bir kısmı bir gecede yok olup gitmiştir (Institut National de l’Audiovisuel, 2004). Bunun üzerine Sinematek Chaillot’daki binasından zorunlu olarak taşınmıştır. 28 Şubat 2005 tarihinde, 51 rue de Bercy’deki inşa edilen yeni binasına taşınmıştır. Sinematek, 28 Eylül’de halka açılmıştır. 7 Kasım’da, projeksiyon odasının da hazır olmasıyla Sinematek yeniden çalışmalarını tüm bölümleriyle hizmete sunmaya başlamıştır. Sinematek, Palais de Tokyo’da 30 Haziran 1998 tarihinde gelişim projesini tekrar başlatmıştır. Zamanın Kültür Bakanı Catherine Trautmann, 1994 yılındaki beyanında Amerikan Kültür Merkezi binasında yeni bir "Sinema Evi" kurma kararını duyurmuştur. Dönemin Kültür Bakanı Jean-Jacques Aillagon, Fransız Film Kütüphanesi’nin de Bercy binasında olacağını duyurmuştur. 12. bölgede Bercy’de, 2000 yılının Haziran ayında Jean-Charles Tacchella Sinematek’in başına getirilmiştir. 2003 yılının Eylül ayından 2007’nin Haziran ayına dek, yapımcı ve yönetmen Claude Berri ve Jean-Charles Tacchella Sinematek’e başkan olmuştur. Sinema yazarı Serge Toubiana, Mayıs 2003’te derneğin genel müdürü olarak görev yapmaya başlamıştır. 2004-2005 yılları arasında Jacques Richard, yönetmenliğinde *“Le fantôme d’Henri Langlois”* (Henri Langlois’nin Hayaleti) adlı başka bir belgesel filmi yönetmiştir. Haziran 2007 tarihinden günümüzde dek Sinematek, Costa Gavras tarafından yönetilmektedir. Ocak 2016’dan bu yana derneğin genel müdürü Frédéric

Bonaud'dur ("Fransız Sinemateki", t.y.).

Sinematek, kayıtlı 900 üyesinin bulunduğunu duyurmuştur. Dernek, Kültür Bakanlığı tarafından mali kontrol altındadır.

Yetkili kişiler tarafından yıllık mali durumu hakkında inceleme yapılmaktadır. Dernek, CNC'nin (Ulusal Sinema Hareketli Görüntü Merkezi) hükümet komiseri olarak görevini ifa etmektedir. Yönetim Kurulu; 18 üye arasından 4 yıl görevde olmak şartıyla seçilmektedir; yönetim değişimine ilişkin iki yılda bir olmak kaydıyla seçim yapılmaktadır; Kültür Bakanlığı tarafından atanan 3-5 kişi arasında yetkili, 4 yıl süreyle CNC Başkanlığı danışma kuruluna dahil olmaktadır. Maliye Komitesi ile Dernek Başkanı, Haziran 2016'da gerçekleştirilen tanışma toplantısında Yönetim Kurulu'nu belirlemiştir. Costa Gavras, 2 yıllık süreyle Sinematek'in Başkanı seçilmiştir. Olivier Assayas ve Jean-Paul Rappeneau ise 1 yıllığına Başkan Yardımcıları, Nathalie Baye ve Denis Freyd'ı yıllık bir dönem için sekreter, olarak atanmışlardır. Bruno Blanckaert de iki yıllık dönem için sayman olarak atanmıştır. Costa Gavras halen Fransız Sinemateki'nin Başkanıdır. CNC, mali denetim organı olan Paris Sinematekiyle, 2011 yılından bugüne değin Kültür Bakanlığı'na bağlıdır. Dernek, 2010 yılından bugüne aldığı 1.9619.505 €'luk hibe ile finansal kapasitesini sürdürmektedir. Komisyon, Avrupa programları tarafından desteklenmektedir.

Sonuç

Fransız Sineması'nda 50'li yıllarla başlayan, kuramsal ve eleştirel düşüncenin gelişmesine yönelik biçimin önem kazandığı, sesin ve kamera tekniklerinin var olan sinema anlayışının kökten yapı sökümüne uğratıldığı bir sinemasal anlatım ve anlayışı

ortaya çıkmıştır. Fransız Sineması'nın genç kuşak yönetmenleri Yeni Dalga akımıyla, sinema dili, ses ve görüntü başta olmak üzere sinemasal üsluba ilişkin karşıtlıkları eserlerinde uygulamışlardır. André Bazin tarafından faaliyete geçirilen "Les Cahiers du Cinéma" dergisi ile Langlois'nin Paris Sinemateki'nin akademik anlamda yarattığı destek, Yeni dalga akımının oluşumu ve ilerlemesinde önemli bir etken olmuştur.

Yeni Dalga (Nouvelle Vague) ekibi üyeleri, aylık olarak yayınlanan Fransız sinema dergisi Cahier du Cinéma'nın aynı zamanda düzenli olarak yazar ve eleştirmenleri arasında olmuştur. Sinema teorisyenleri, sinema anlatısının belli klişeleşmiş kalıpların tekeline çıkarılıp kalemin özgürlüğünde, düşüncenin çağdaş bir dile dönüştürülebileceğini ileri sürmüşlerdir. Yeni dalga yönetmenleri direkt bir söylemde bulunmasalar da "la politique des auteurs" gibi kuramsal yaklaşımlarıyla sinema pratiklerine siyasal bir alan açmışlardır. Akımın üyeleri, Yeni Modernizmden, Althusser'den ilham alan, Hollywood Sineması'na karşı duran yapısalci analiz içeren yaklaşımlarıyla dünya sinema tarihine de ses getirmişlerdir. Fransız sineması yeni dalga yönetmenleriyle, eleştirel yönlü yapıtları ve rol alan aktörleriyle de diğer ülke sinemalarına önderlik etmiştir. Ekip üyeleri, hareketin ilk yıllarında İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nden etkilenmişlerdir.

1960'lı yıllarda Fransız sinemasının Yeni Dalgası, yenilikçi ve sıra dışı anlayışla ve toplumsal olgulardan etkilenerek önemli bir ivme yakalamıştır. Akım özellikle "burjuva" sinema pratiklerine karşı durarak yapısalci film anlayışıyla yol almayı tercih etmiştir. 1968 öğrenci hareketleri, Fransa'dan başlayarak dünya ülkelerinde de benzer açılımlarla ortaya çıkmıştır.

Haziran 68'de Türkiye'de ise üniversite boykot, eylem ve işgalleri, 6. Filo ve Komer Olayları 68 Hareketinin uzantısı olarak kabul görmüştür. Hareket, emperyalizmden ezilen ülkelerde güçlü bir mücadele rüzgârının yükselmesi, bürokrasinin yozlaştırılmış olduğunun göstergesi niteliğindedir. Sosyalizme kucak açmış toplumlarda ise bu hareketler, genç aktivist, devrimci kitlenin başta öğrencilerin ve halkın var olan rejime başkaldırmalarıyla vuku bulmuştur. 68 kuşağı öğrenci hareketleri, Yeni Dalga Sineması'nın ideoloji bağlamında filmlerini farklı türde gerçekleştirmesine yol açmıştır. Toplamları etkilemekle kalmamış bu karşıt eylemler, sosyo-kültürel ve siyasi anlamda yeni fikirlerle oluşumların filizlenmesini ve dönüşümünü sağlamıştır. Yeni Dalga akımı 1960'ların sonuna doğru sönümlenmiştir. 1968 Mayıs olayları toplumsal düzendeki değişimlere ön ayak olmuş ancak özgürlük eksenine ilişkin yeni bir paradigma oluşturamamıştır.

Yeni Dalga'nın başarılı sinema teorisyenleri sinemada siyasi ve toplumsal konuları işleyerek toplumda oluşan savaş sonrası olumsuz atmosferi yıkmıştır. Dünya sinemasında yarattığı etki ve misyonu tamamlayan akım öncüleri, yeni ve başka hareketlere öncülük etmişlerdir. Günümüz için bütünsel olmasa da öğretileriyle ve örnek yapımlarıyla var olan Yeni Dalga hareketi, sinemaya gönül verenlere, doğru sinema anlayışıyla film öğretmeye devam etmektedir. Paris Sinemateki ise var olan akademik misyonunu güncel olarak devam ettirmektedir.

Kaynakça

Babula, R. (2012, Mayıs 28). Henri Langlois: the auteur of the cinémathèque française, The Cine-files. Erişim Tarihi: 23 Mayıs 2024 <http://www.thecine-files.com/past-issu->

[es/spring-2012-issue/profiling-the-french-new-wave/babulalanglois/](http://www.thecine-files.com/past-issu-es/spring-2012-issue/profiling-the-french-new-wave/babulalanglois/)

Bordwell, B., & Thompson, K. (2002). Film history. New York: McGraw Hill.

Bulut, F. (2009). 68 Kuşağı Düşünce Yapısında Atatürk ve Atatürkçülük (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, İzmir, s. 6. Erişim Tarihi: 20.09.2023. <https://avesis.deu.edu.tr/yonetilen-tez/84676652-e487-4e-a6-86f0-dc77af5b69a1/68->

Coşkun, E. E. (2011). Dünya Sinemasında Akımlar. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Çatalkaya, M. (2009). Doksanlı Yıllar ve Sonrası Fransız Sineması (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=GYet-G9JZRroi0p9ZSuvG1Q&no=TYzSHhYYe7Xa-ocTdQXPPrQ>

Dupin, C. (2013, April). The Origins of Fiaf, 1936-1938 <https://www.fiafnet.org/pages/history/origins-of-fiaf.html>, s: 43-58.

Duymuş, K. (2015, Ocak 12). Sinema Üzerine Notlar-1. Academia. Erişim Tarihi: 18.12.2023. https://www.academia.edu/10279104/Sinema_Uzerine_Notlar_1

Feenberg, A. (2024). Mayıs Olayları, <https://g.co/kgs/rEUFjGz> Erişim Tarihi: 23.12.2024.

Fransız Sinemateki. (t.y). In *Wikipedia*. 5 Eylül 2024 tarihinde https://en.wikipedia.org/wiki/Cinémathèque_française adresinden alındı.

Fransız Sinemateki. (t.y). In *Wikipedia*. 12

- Eylül 2024 tarihinde https://en.wikipedia.org/wiki/Cin  math  que_fran  aise adresinden alındı.
- Gilbert, J. (2008). Antikapitalizm ve Kültür. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Godard, J.L. (2018). Godard, Godard'ı Anlatıyor, Söyleşiler, (A. Derman,   ev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Gomery, D. (2003). Hollywood Stüdyo Sistemi, Dünya Sinema Tarihi, Der: Geoffrey Nowell-Smith, (A. Fethi,   ev.) İstanbul: Kambal   Yayınları.
- Henri Langlois. (t.y). Wikipedia içinde. 12 Eylül 2024 tarihinde https://tr.wikipedia.org/wiki/Henri_Langlois adresinden alındı.
- Institut National de l'Audiovisuel. (2004, Mai 21). Le Fant  me d'Henri Langlois: Le secret perdu. Madelen. Erişim Tarihi: 23.05.2024. <https://madelen.ina.fr/content/le-fantome-dhenri-langlois-le-secret-perdu-75333>
- Karadoğ  n, A. (2010). *Sanat sineması üzerine yaklaşımlar ve tartışmalar*. Ankara: D Basım Yayım.
- Keskin, B. (2018). Sinema Servetini Koruyan Bir Ejderha: Henri Langlois, (Fil'm Hafızası), Sinema Yazıları, <https://filmhafizasi.com/sinema-servetini-koruyan-bir-ejderha-henri-langlois/>, Erişim Tarihi: 23.11.2024.
- Kılıçaslan, G. (2022, Ekim 29). *Diva-Jean-Jacques Beineix*. Köşk ekran-Sinema. Erişim Tarihi: 29.06.2024. <https://gurkankilicaslan.com/diva-jean-jacques-beineix-1981/>
- Kızık, M. (2011). Küresel isyan'68. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Kolker, R. (2010). Değış  n Bakış: Çağdaş Uluslararası Sinema , (E. Yılmaz,   ev.) Ankara: De Ki.
- Kovacs, A.B. (2010). Modernizmi seyretmek, Avrupa Sineması, 1950-1980. (E. Yılmaz,   ev.) Ankara: De Ki.
- Kutlar, O. (1985). Sinema Bir ş  nliktir. İstanbul: De Yayınevi.
- Kutlar, O. (2004). Sinema Bir ş  nliktir: Sinema Yazıları. (1. baskı), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Makal, O. (1996). Fransız Sineması. (1. baskı), Ankara: Kitle Yayınları.
- Marcuse, H. (1998). Karşı Devrim ve İsy  n. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Marrus, M. R. & Paxton, O. R. (1995). Vichy France and the Jews. USA: Stanford University Press.
- Monaco, J. (2006). The New Wave, Sinema Kütüphanesi, Yönetmenler, +1 Kitap. Erişim Tarihi: 18 Mart 2024. <https://sinematikutuphane.files.wordpress.com/2015/04/james-monaco-yeni-dalga.pdf>
- Montebello, F. (2005). Le cinema En France. Paris: Armand Colin Cin  ma.
- Neimm, O. (2013, ř  bat 27). L'affaire Henri Langlois.[Video].Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=si0FfmtOan4>
- Odabaş, B. (1997). Fransız Siyasal Sinemasında Angaje Gruplar. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi,1997 (5), 161-185.<https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuifd/issue/22887/244857>
- Odabaş, B. (2006). Yeni gerçekçi ve yeni Dalga Sinemalarında Kentsel Tema. İ.   İletişimFak  ltesi Dergisi,2006 (24), s: 187-197.<https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuifd/issue/22865/244164>

- Odabaş, B. (2014). "Fransız Sinemasında Yeni Dalga". *Marmara İletişim Dergisi*, 2014 5(5), s: 281-288. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/maruid/issue/438/3321>
- Özdemir, Ö. (2015). İşçi Filmleri, Öteki Sinemalar, H. Başaran (Ed.). *Sinematek ve Yeniden Sinematek. İçinde* (s: 249-278). İstanbul: Yordam Kitap. *Sinematek.tv*. 23.05.2023 tarihinde <https://sinematek.tv/sinematek-ve-yeniden-sinematek-isci-filmleri-oteki-sinemalar-kitabindan/> adresinden erişilmiştir.
- Özden, Z. (2000). Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi, İstanbul: Afa yayınları.
- Rhode, E., & Pearson, G. (1981). Görünüm sineması (Y. Demir, Çev.) Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Dergisi, 4(1), 241-262.
- Roud, R. (1993). "Dışlanmışlar" içinde Jean Luc Godard. (E. Yılmaz, Der.) Ankara: Gece Yay.
- Rüzgar, E. (2015). Adı deniz. (5. baskı), Ankara: Herdem Kitap.
- Sim, Ş. (2010). Türk sinema tarihi. Academia. Erişim Tarihi: 06.07.2024. https://www.academia.edu/65157785/turk_sinema_tarihi
- Tilly, C. (2004). *Nineteenth-Century Adventures, Social Movements 1768-2004*. Boulder, London: Paradigm Publishers.
- Velev News (2025). Fransız yeni dalgası – kamerayı omuza alan bir devrim, (VelevNews), <https://velev.news/sozluk/fransiz-yeni-dalgasi-kamerayi-omuza-alan-bir-devrim/> Erişim Tarihi: 06.04.2025.
- Wiegand, C. (2011). *Fransız yeni dalga sineması*. (S.Güneri, Çev.) İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Wikiwand (2024). Fransız sineması, wikiwand, <https://www.wikiwand.com/tr/articles/Fransız%20sineması>, Erişim Tarihi: 06.12.2024.
- Wollen, P. (1972). *Godard and counter cinema: Le vent d'Est*. Rosen P. (Ed.). *Narrative, Apparatus, Ideology A Film Theory Reader*. inside (s: 22-120). New York: Colombia University Press.
- Yücel, F.(2015). Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik, İçinde Emek Paris Sinemateki'nden Emek Sineması'na Seyir ve Direniş, https://www.academia.edu/44243443/Emek_Paris_Sinematekin-den_Emek_Sinemasına_Seyir_ve_Direnis_, s: 1-9. Erişim Tarihi: 06.08.2024.
- Yücel, Ş. (2016, Aralık). Sinematek Yaşıyor, İzmir Life, <http://www.izmirilife.com.tr/yazi/sukranyucel/2077/sinematek-yasiyor>, Erişim Tarihi: 16.09.2024.

Haunted and Not So Haunted Women

Hasret Esra Çizmeci¹

ABSTRACT

Based on a field research of a specific strictly patriarchal Sufi group based in contemporary Turkey, this article examines how Sufi women's embodied acts (everyday actions and interactions and ritual performances) relate to the idea of Derridian haunted narratives as political devices that are used to limit women's potential for spiritual growth. In order to analyse the current role women of a strictly patriarchal Sufi order play in contemporary Turkey, I focus on the theory of "hauntology," "dramaturgical analysis of everyday life" and "performativity" and examine how past events, memories, traumas and cultural narratives haunt and shape current day performances including women's worship rituals and their presentation of self in everyday life (Derrida, 1994; Goffman, 1956; Butler). This article focuses on how despite the haunted experiences that may somehow limit women's potential for self discovery and spiritual elevation, more and more younger women, witnessing each other's embodied acts, seek to separate themselves physically and mentally from their patriarchal ghosts and realize their potentials as Sufi teachers, educators and artists. While hauntology often relates to oppressive experiences, it also opens up spaces for resistance and subversion. Women use Sufi rituals and arts to fight the oppression of what they perceive as false Islam. This article argues how performing Sufi zikir, poetry readings and whirling turn into acts of resistance as well as worship with the embodied acts of Sufi women, who seek a release from their haunted minds.

Keywords: Hauntology, Women, Performance in Everyday Life, Embodiment, Performativity, Sufism.

Perili ve O Kadar da Perili Olmayan Kadınlar

ÖZ

Bu makale, günümüz Türkiye'sinde faaliyet gösteren katı ataerkil bir Sufi grubuna ilişkin saha araştırmasına dayanarak, Sufi kadınların bedenselleşmiş eylemlerinin (gündelik pratikler, toplumsal etkileşimler ve ritüel performanslar) Derridacı "musallat anlatılar" (haunted narratives) kavramıyla nasıl ilişkilendiğini ve bu anlatıların kadınların manevi gelişim potansiyellerini sınırlandırmaya yönelik siyasi araçlar olarak nasıl işlev gördüğünü incelemektedir. Katı ataerkil bir Sufi tarikatına mensup kadınların çağdaş Türkiye bağlamındaki rollerini analiz edebilmek adına, hayaletoloji (hauntology), gündelik hayatın dramaturjik analizi ve performativite kuramlarına odaklanılmakta; geçmiş deneyimlerin, anıların, travmaların ve kültürel anlatıların, kadınların günümüzdeki ibadet pratikleri ile gündelik yaşamda kendilik sunumlarını nasıl şekillendirdiği tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Hayaletoloji, Gündelik Yaşamda Performans, Somutlaşma (Vücut Bulma), Performativite, Sufizm.

¹ Doç.Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tiyatro Bölümü, cizmeciesra@yahoo.com, Orcid No: 0009-0002-9731-2694
Geliş Tarihi: 29 Mart 2025 / Kabul Tarihi: 14 Haziran 2025
DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v011i21003

I. Patriarchy and Haunted Sufi Women

Even though it is usually some Muslim women's own choice to cover their heads, they also seem to manipulate one another by talking about the benefits of covering body parts and living in moderation. Even in spaces where men are not present, they accept without questioning the patriarchal interpretation of the Quran, telling one another that it should be women's main duty to have children and serve their husband. They even seem to compete with each other as they present their male-dominated ideas. But why? Even though it has been proven many times in a variety of Sufi orders across Europe and the United States that Sufi Islam can exist beyond the patriarchal domination of Islamic faith, it is as if some women are still living in the past, the Abbasid or the Ottoman period when Islam had become more about male domination. Although Turkey strives to protect its secular values, how Islamic faith takes position in the social life of Muslim women seem to communicate mostly the patriarchal values of Islamic states such as Saudi Arabia and Iran. In this supposedly contemporary Sufi order, it is as if the kitchen is like a religious school with an extremely strict male-dominated education system and women are the guardian of this system. Deceased male Islamic scholars' ideas seem to be wandering around women's bodies and haunting them like some kind of ghost (Field notes).

This is an excerpt from my journal, where I witnessed women's everyday service ritual that was performed to prepare food for communal Sufi gatherings. It was not easy to coperform this serving ritual with women unless one was a member of the group. Unlike the post-tariqa Sufi groups (which seek to be much more progressive in regard to connecting women of different

social backgrounds and appearances with a mission to create an empowered female community and gender egalitarian sacred sites), this particular group invited me to attend the sacred events only as a guest. I wasn't allowed to take on any roles such as helping with the everyday tasks (Çizmeci, 2024). While I was allowed to cook, clean, serve and dance with the women of progressive post-tariqa Sufi groups, who were striving for a forward looking mission in terms of gender equality, I was only allowed to sit in the events of this patriarchal Sufi order and watch the female followers performing their responsibilities.

As I sat and observed the women, I found myself questioning not their commitment to their faith based activities, but their commitment to a patriarchal interpretation of Islam. Women and men could not perform the *zikir* ritual together, side by side. In the gatherings organized in private homes, female and male followers served the snacks and tea to men first while women waited for their turn positioned in a separate section of a specific room or in a second room organized for female devotees. It was men who were the spiritual leaders, never the women leading a Sufi community. Women could only take roles as spiritual teachers, but only to teach women.

Although, as a performance ethnographer, my methodology was against observing a community from a distance, for a while I had no other choice. In a variety of Sufi communities, I conducted extensive fieldwork embracing Dwight Conquergood's method of coperformative witnessing, trying to participate everyday activities and rituals in Sufi women's everyday life (Conquergood, 1985). Three guiding points enlightened my path as a

performance ethnographer. The first was that *the art of fieldwork* was performance, the second, the people with whom I met and performed everyday life during fieldwork were *not fools*, and the third is that I needed to imagine Sufi culture as a *matrix of boundaries, borders, intersections, turning points, and thresholds* (Peña, 2011:3). As Elaine Peña, a scholar whose work focuses on performance ethnography, explains, *this mode of research is a deeply politicized way of seeing and being in the field*” and shows the vitality of creating *sensual communication* with the subjects or more specifically *deeply coded moments of bodied exchange—that produce knowledge, ideas, opinions, mores and traditions* (Peña, 2011: 3). With this group, having limited access to copperform everyday activities and rituals with the women, I convinced myself that I could honour their need for distance without letting go of my mission to include the female devotees’ words and actions in my research.

In this article, I will not mention the name of the group or real names of the people I had chance to communicate in order to respect their privacy. Instead, I will use nicknames to share their words about Sufi devotion and patriarchy. What is necessary is to give voice to these women and try to examine how these women define their spiritual goals in relation to male dominated values of a patriarchal Sufi order. Based on my field research of this strictly patriarchal Sufi group based in Turkey, I am focusing on how Sufi women’s embodied acts (everyday actions and interactions and ritual performances) relate to the idea of ghostly performances and haunted narratives both as political devices that are used to limit or provoke women’s potential for spiritual growth. In order to analyse the

current roles women of a patriarchal Sufi order play in this specific group, I focus on the theory of *hauntology*, *dramaturgical analysis of everyday life* and *performativity* and examine how past events, memories, traumas and cultural narratives haunt and shape current day performances including women’s worship rituals and their presentation of self in everyday life (Derrida, 1994).

II. Hauntological and Dramaturgical Analysis of Sufi Women’s Everyday Life

A term coined by philosopher Jacques Derrida, hauntology refers to the study of ghosts and the determined presence of the past in the present. In Derrida’s thought, ghosts can be perceived as entities that denote the past or the absent presence within language and culture (Derrida, 1994: 202). Today, the idea of hauntology draws from interdisciplinary perspectives, including performance studies, cultural studies, psychology and anthropology, specifically suggesting that the theory often informs cultural and political contexts where past injustices continue to haunt contemporary societies. With Sufi women, this manifests as the presence of ghosts that communicate complex Islamic histories and patriarchal memories that effect today’s Sufi practice. It is possible to look into the everyday actions and interactions of Sufi women to investigate how their performances are sites for the expression of collective and individual patriarchal memories and how they seek to overcome male domination.

The idea of hauntology opens a lens through which I examine how ghosts of Islamic patriarchy signify what is no longer present but continue to generate authority. These ghosts, in this sense, are the remains of history that affect the present, shaping the

perceptions and interpretations of current day Sufi practice and role of Sufi women. Unfortunately, the dominant practice in patriarchal Sufi orders is that all followers need the guidance of a male spiritual teacher. All the power seems to be in the hands of male, living or nonliving. The authority of male is crucial since according to one of the elderly female devotees, *women can be sensitive and emotional (Field notes)*. Therefore, most of the female group members seemed to have no desire for any type of leadership. Women believed that they should be aware of *their own gender qualities such as nurturing the elderly or sick, mothering children and reminding men the significance of love and compassion (Field notes)*. Many women shaped their lives, defined their identities and organized their actions and behaviors according to the ideas of a male constructed past, how the nonliving male Islamic scholars interpreted the Quran and the Sufi way.

Another theory that sheds light to the analysis of Sufi women's relationship to patriarchy is the *presentation of self in everyday life* or more specifically sociologist Erving Goffman's dramaturgical analysis of *performance in everyday life* (Goffman, 1956). The dramaturgical perspective, introduced by Goffman, is recognised as a theory that perceives everyday life as a theatrical presentation. According to this perspective, individuals present themselves to others based on their cultural values, societal norms and the expectations of their audience. People perform different roles in different situations and these experiences become like scenes in a play. For Goffman, theatre is a tool for research that highlights how human beings repeat and restore their everyday actions. Engagement with his

theory, I evaluate how women's embodied acts in everyday life transmit their ideas, needs and memories. Their sense of hauntedness is hidden in their repetitive actions and interactions.

In fact, many scholars of theatre and performance reiterate a significant observation regarding how theatre and theatre like everyday actions are repetitions and restorations of previous actions/ behaviors. As presented by Margaret Drewal Thompson in her work on Yoruba ritual, I observe repetitive actions of Sufi women with *a critical difference* (Drewal, 1991: 3-5). Despite rigid, patriarchal rules, women's actions and behaviors transform from one ritual to another. Marvin Carlson, in his seminal work, *The Haunted Stage*, argues that all drama is the repetition of past actions (Carlson, 2003). Actors, during the creation process of their performances, are haunted by their previous roles and previous actors who performed the given character. Other scholars who have made similar observations were Herbert Blau, Richard Schechner and Joseph Roach, who discussed theatrical representations as repetitions of what audiences have seen before (Blau, 1987: 173; Schechner, 1985: 36-37; Roach 1996: 3). Schechner famously extended this idea to all forms of performance. With his idea of *restored behavior*, he examined how all actions are restored versions of prior actions (Schechner, 36-37). These theories of repetition in performance provide multilayered perspectives about how Sufi women create haunted patriarchal identities that are controlled by the previous roles women embodied and previous teachers that they studied or once knew.

In *Gender and Drone Warfare: A*

Hauntological Perspective, Lindsay Clark discusses how she explores *the ghostly to draw attention to places and spaces of instability, contestation and discomfort* (Clark, 2019: 64). This idea is valuable in order to assess how and why women through repetitive actions and behaviors have the potential to generate insecure or secure sacred sites for themselves and for their younger generations. Clark refers to a political science expert, Jessica Auchter, to examine how “haunting is essential to understanding the way in which identity is politicized” and to argue that *Haunting allows us to investigate the way in which subjectivity is not just created/destroyed in death but also as lives are lived* (Clark, 2019: 64; Auchter, 2014). Drawing on these ideas on the creation and destruction of identity, I analyse how Sufi women restore everyday behaviors. As I conduct fieldwork with Sufi women in this patriarchal Sufi orders, I often find myself questioning how certain male dominated ideas complicate women’s personhood, their visibility as the oppressed gender, their sense of power and their relationship to today’s world.

IV. Sufi Women’s Relationship to the Ghosts of Islamic Patriarchy

Today, there are great number of seminal works that question the patriarchal interpretation of Islam. Pakistani-American scholar Asthma Barlas presents the falseness behind the patriarchal reading of the Quran and the problem of perceiving other historical texts such as hadiths as a guide for understanding the complexity of the Quran (Barlas, 2019). Barlas discusses in great detail how Quran’s message has nothing to do with perceiving men as privileged (Barlas, 2019: 78-79). Another scholar and Islamic feminist, Asma Lambaret, in her book, *Women in the Qur’an*, discusses the importance of

taking a different path through which Muslim women can emerge from the prevailing methods of studying Islam today (Lambaret, 2016). The irony according to many scholars is that the Qur’an, in contrast with Islamic traditions that discriminate against girls, is a particularly mindful text that promotes women’s well-being and development.

The challenge for most Muslim women is to realize that it is not against Islam to speak of their visions and goals as independent human beings. However, most are also aware of the idea that the cause of oppression in countries that consider themselves Islamic is not Islam. The cause has been the misinterpretation of Islam or what Gül, a Sufi woman calls *false Islam* controlling the minds of many Muslims (Field notes). During my fieldwork, I have come to understand Lila Abu-Lughod’s arguments regarding going against the *reductive interpretation of veiling as the quintessential sign of women’s unfreedom* (Abu-Lughod, 2019: 40). If the women performing the ritual has an educated decision, veiling was not about denying freedom. It was a form of worship allowing women more seclusion.

The year I had chance to participate a variety of ritual activities with these women, I witnessed their love and attachment to owning certain aspects of the Islamic tradition. Alya, an elderly Sufi woman, once said, *I enjoy hiding myself from the world, anyone who is not close to me* (Field notes). Cooking in the kitchen quietly was a form of worship for Alya. She enjoyed staying in the background, away from crowds. This allowed her to spend more time with her private zikir practice, repeating God’s names quietly as she performed her everyday chores. Alya was

generous in sharing her observations that she said *this type of isolated practice might not be for every woman, some choose to adjust (Field notes)*. Some women were finding ways to fight the patriarchal system that limit their visibility, power and ability to practice Sufism fully through music and other forms of artistic practice. Although, I enjoyed listening Alya talking about her ideas about a woman's freedom to choose her way of practicing Sufism, I knew that not all women were aware or believed that they had the position or the courage to leave.

Some women, while owning the patriarchal values seemed to deny themselves the right to prioritize their spiritual training. Having witnessed their experiences, I have become aware that there also women, who had the need and desire to practice some, more visible, Sufi sacred rituals that include, poetry, whirling and singing as in the Mevlevi (whirling dervishes) tradition. Historical data also shows that many Sufi orders during the Ottoman Empire prioritized arts including music (composing, playing instruments, vocalizing and teaching), poetry (writing, speaking and teaching) and drawing (calligraphy practice and teaching) for spiritual elevation. Although, most women were aware of their needs, taking the action to leave required *a lot of courage (Field notes)*. Many were afraid of *staying alone or coming across wrong people (Field notes)*. It wasn't easy to stay free of the ghosts of the patriarchy. However, it was also possible to come across women in this strictly patriarchal order who have realized the performative nature of their existence, their bodily power to open up spaces for a less patriarchal Sufi worship. These women found ways and organized gatherings to practice Sufi music and

poetry without leaving their families.

V. Sufi Women's Bodies as Archives

This multilayered nature of women's Sufi practice assured me once again that a researcher focusing on the gender dynamics of Sufi orders could not trust the authority of archival documents about how women practiced Sufism in contemporary Turkey. As discussed by Rebecca Schneider and Diana Taylor, it is necessary to look into embodied archives to see how knowledge is transferred (Schneider, 2011, Taylor, 2003). Taylor points out: *By shifting the focus from written to embodied culture, from the discursive*

to the performatic [...], we alters what academic disciplines regard as appropriate canons, and might extend the traditional disciplinary boundaries to include practices previously outside their purview (Taylor, xviii). Embodied knowledge is necessary to examine how patriarchal interpretation of Sufi Islam speak to different women.

In the context of Sufi Islam, women often engage in various embodied acts including ritual performances that serve multiple purposes, including asserting agency, negotiating identity, and resisting oppressive narratives. Sufi zikir, considered as the primary ritual that is performed in private and in public, and in many forms such as sitting, standing, whirling, is about remembering God's unity at all times by repeating God's Quranic names. It is a natural process that all followers seek to remember God at all times through a variety of individual and communal rituals. These rituals are vital for the devotees to experience a sense of togetherness with the divine. Sufi devotees perform zikir in their everyday life as they sit and practice the counting the beads ritual (counting their beads as they repeat God's names),

and as part of their everyday actions such as cooking and cleaning. All were considered as forms of meditations to remember God at all times. Aside from these personal zikir practices, there was also a communal zikir ritual, where all the devotees came together and performed a variety of movements as they chanted God's names in unison.

Communal zikir ritual has an ecstatic quality. Performing communal zikir, devotees move their heads with such devotion and care as they repeat God's names, vocalize religious hymns, while at times lamenting their longing for God. This ritual of remembrance (zikir) is repetitive and fast paced that at times the sounds and the movements, according to some followers encourage feelings of *joy, excitement, love and peace (Field notes)*. Devotees often explain that they leave the zikir circle feeling released. The sounds and movements have cathartic effects that in a way devotees also define their experiences as releasing *stress, anxiety, and fear* about their material needs and social problems (Field notes). As one devotee explained, *zikir brings his soul away from any thought other than God (Field notes)*.

In the patriarchal Sufi order's zikir ritual gatherings, women sat in the background, usually at a separate, smaller space, and simultaneously repeated God's names in a low tone. The spaces women occupied also transformed with women's embodied acts. Women tended to perform their rituals in secondary spaces. Not only in mosques but in many Sufi lodges and homes, men performed communal zikir in a large space designated as the main ritual hall while women sat behind men participating in the background. There are gender equal examples of mosques with prayer halls

for both men and women in Europe and the United States, but this practice is uncommon in Turkey. In gender equal sacred spaces, ritual halls are designed to ensure that the men's prayer hall in the mosque is equal in size to the women's prayer hall. Even in such spaces men are in front lines and women are still in the back.

In most zikir ritual gatherings, women's silent or low tone participation defined their gender roles in relation to men. While men often tested their spiritual progress by how they trained their minds, women seemed to define their spiritual progress through how they appeared in the eyes of their husbands, brothers and fathers. Due to patriarchal inferences about how Islam should be practiced, women tended to warn and educate each other on many issues in the business of daily life. More women were haunted because of this memory transfer. As Ceylan once expressed *The words spoken to daughters have been different from encouraging words spoken to sons (Field notes)*. She explained how her parents and relatives reminded her the importance of *withdrawing, adapting and obeying (Field notes)*. It was not only the parents. She stated, as children we were *guided to obey. Not only at home, in the Sufi house, but also in school. This was how we learned Islam. We believed God asked us to stay invisible and quiet (Field notes)*. Her words were full of memories of the deceased family members or teachers, the words of ghosts. In environments where men were present, women took on roles that spoke less and were deemed less worthy of leadership positions. The women were deemed worthy to cover their head, remain silent, sit behind the *zikir* circle to watch and participate the chanting in a low tone.

Every time a woman stayed in the background, silent and motionless, her embodied acts and her use of the ritual space became a haunted performative constantly reminding women their position and role in relation to men. Such ghosts distort today's perception of Sufism for many limiting some followers' capacity to seek visibility and power. Mary Luckhurst and Emilie Morin discusses in *Theatre and Ghosts: Materiality, Performance and Modernity ... the ghost of more modern times is not so much the revenge figure of previous eras but often a cipher for signifying trauma, violence and otherwise hidden human rights abuses* (Luckhurst, 2014: 2). Women's spaces, their outfits, the ways in which they participate communal rituals, their lack of visibility, all of these rules become haunted performatives that influence women's position in everyday Sufi practice.

However, Sufi worship, specifically, the practice of zikir brings such liberation to the mind of many women, whom I had chance to meet during this extensive fieldwork. Zikir, whether performed in the form of sitting, standing or whirling, is a performative act that transforms the performer's breath, movements, speech and feelings. Sufi practice is about knowing self, one's ego and its shortcomings. It is a training of the mind. The goal in Sufism is to let go of any attachments that limit one's potential for annihilation. Devotees believe that through annihilation of self, one can realize his/her nothingness and unite with God. On one hand, the Sufi follower is seeking a release from *nefs* (self), a sense of letting go of all identities in search for God's unity, including any attachment to their haunted gender identities. Sufi performance, for some women, convey a repertoire of spiritual

progress, moving beyond the imposed roles of the patriarchy. What occurs is a potential embodiment of woman's desire to know self in relation to God.

V. Embodying Self: Fighting the Ghosts

In the case of the Sufi women of this Sufi group, despite the haunted experiences that limit women's potential for self discovery, more and more younger women seek to separate themselves physically and mentally from their patriarchal ghosts and realize their potentials as Sufi teachers, educators and artists. While hauntology often relates to oppressive experiences, it also opens up spaces for resistance and subversion. Sufi women also employ various strategies to challenge and disrupt oppressive narratives and structures, reclaiming agency over their lives and bodies. Through acts of resilience, creativity, and solidarity, they seek to confront the ghosts of the past and imagine alternative futures. Women's complex position in relation to the ghosts of patriarchy are embedded in their expressive acts and these acts have the potential to show how there are many ideas that guide women in the direction of recreating and restoring self in relation to the forces of society and nature. It is these women's expressive acts and their desire to restore what Roach calls collective social memory through gender egalitarian *substitutions* (Roach, 1996, 5). Therefore, since each restored behavior is haunted with the past performances, some of these women are also haunted by the expressive acts and words of women, who resist patriarchy.

When devotees organize women-only Sufi gatherings, their rituals are loud and full of joy. They sit and move their heads or whirl as a form of zikir. They seem to own their spiritual progress as they read Sufi poetry

or sing religious hymns. Some sit and move as they repeat God's names, others whirl or play instruments and sing. Their decisive movements and concentration convey their desire to break free from the performativity of the conventional Muslim woman, who chooses to be silent and in the background. These women's bodies, as they repeat God's names in unison, show their commitment to let go any gender related identities. As Eslem, a writer and a private school teacher, explained, her performance of zikir reminded her that she could worship both silently and loudly, in the front lines. Eslem's body movements as she moved her head from one side to another repeating *lailahe illallah* reminded her that her main responsibility was *to get to know her real self*. Her purpose in life was to seek self knowledge through Sufi arts, music and dancing. When I asked Eslem, why she was still spending most of her free time with people in a patriarchal Sufi order, she said that she was happy with organising ritual gatherings for women and teach them that they deserve to sing, dance and use their bodies as tools for worship. She was aware of the power of her body as an effective tool to connect to God and heal her mind of the distortions of social life.

Eslem's presence in the order, organizing female ritual gatherings, was performative in the sense that how she talked, walked, sang and spoke was reflecting Sufi women's empowerment. She was a veiled Muslim woman, who was carrying her body with such openness and courage as if she was a male. She was not hiding. She was showing other women that what they learned was not the only way to worship God, that their faithfulness was not about obeying or following male dominated rules. Eslem's presence, her

standing upright as she walked and her using her vocal power as she spoke with her male and female acquaintances, was showing women that they had no need to be modest, quiet, obedient and too well-behaved to be good, faithful human beings. Eslem's gentle but strong voice as she delivered a religious poem and her choice of words as she performed a sohbet ritual was performative in the sense that her everyday performances were influencing many younger women. Many were repeating, restoring, and regularly embodying Eslem's actions and behaviors.

With Eslem, more and more women were constituting their gender with a variety of performative acts. While most of these women's gender was created through the performance of acts that are defined by the living patriarchy and the ghosts of the patriarchy, gender is a performative that is in constant transformation. Many theorists argue that gender roles are not physiological only. Butler describes gender as *an identity tenuously constituted [...] through a stylized repetition of acts* (519). As long as there is enough stylized repetition as in the case of daily Sufi gatherings organized by Eslem, performativity is at work continuing to transform younger minds and bodies. In this case, while patriarchal female Muslimness is a set of stylized repetitions, behaviors that are restored overtime, new female Muslimness is also in the process of creating itself. The idea of a female Muslim is a strong performative that controls how these Sufi women should conduct their bodies and only through women, who can speak, walk, dance and sing, women like Eslem can overcome the patriarchal oppression. While the ghosts of the patriarchy continue to haunt many of the elder Sufi women's bodies in the Derridian sense, Eslem and her younger friends fight

their ghosts and design their potential Sufi selves as women seeking spiritual meaning that is beyond pleasing their male relatives and other Sufi acquaintances. Eslem uses performance (her body) as a medium to realize her Sufi training and to transfer her idea of a female Muslimness that is in direct contact with religious poetry, music and dance, all as highly effective forms of zikir worship.

VI. Conclusion

This field research and the embodied experiences of the female devotees depict how Sufi women use their embodied acts (everyday actions and interactions and ritual performances) to move beyond haunted narratives as political devices that are used to limit their potential for spiritual growth, self knowledge and perceiving the joy in their faith based everyday lives. It also shows that current role women of a patriarchal Sufi order play in contemporary Turkey is multifaceted in the sense that each women have different needs and ways of practicing their worships. Some seek seclusion, some togetherness. The focus on the theory of *hauntology*, *dramaturgical analysis of everyday life* and *performativity* open a lens through which one can examine how past events, memories, traumas and cultural narratives haunt and shape current day performances (Derrida, 1994). Butler's idea of performativity once again helped comprehend how women through embodied acts influence one another and show alternative ways of creating self. This article focused on how despite the haunted experiences that may somehow limit women's potential for self discovery and spiritual elevation, more and more younger women use their words and movements to separate themselves physically and mentally from their patriarchal ghosts. In the case of these women, it is possible

to recognize that while hauntology often relates to oppressive experiences, it also opens up spaces for resistance and subversion. Women use Sufi rituals to fight the oppression of what they perceive as false Islam.

References

- Abu-Lughod, L. (2013) *Do Muslim Women Need Saving?* Cambridge: Harvard University Press.
- Auchter, J. (2014) *The Politics of Haunting and Memory in International Relations, Interventions*, London; New York: Routledge.
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Barlas, A. (2019) *Believing Women in Islam: Unreeling Patriarchal Interpretations of the Qur'an*, Austin: University of Texas Press.
- Carlson, M. (2003) *The Haunted Stage: The Theater as Memory Machine*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Clark, L. C. (2019) *Gender and Drone Warfare: A Hauntological Perspective*, Abingdon, Oxon: Routledge.
- Clements, R. (2014) 'Apprehending the Spectral: Hauntology and Precarity in Caryl Churchill's Plays' in *Theatre and Ghosts: Materiality, Performance and Modernity*, eds. Mary Luckhurst and Emilie Morin 65-82, New York, Palgrave Macmillan.
- Conquergood, D. (1985) 'Performing as a Moral Act: Ethical Dimensions of the Ethnography of Performance,' *Literature in Performance* 5, 2: 1-13.
- Çizmecı, E. (2024). *Performing Post-tariqa Sufism: Making Sacred Space with Mevlevi*

and Rifai Zikir in Turkey. London: Routledge.

Derrida, J. (1999) *Specters of Marx: The State of the Debt, The Work of Mourning and the New International*, trans. Peggy Kamuf, New York: Routledge.

Goffman, E. (1956) *The Presentation of Self in Everyday Life*, Edinburg: University of Edinburgh.

Lambaste, A. (2016), *Women in the Qur'an: An Emancipatory Reading*, trans. Miriam Francois-Cerrah, England: Square View.

Buckhurst, M., Morin, E. (2014), *Theatre and Ghosts: Materiality, Performance and Modernity*, eds. Mary Luckhurst and Emilie Morin, New York, Palgrave Macmillan.

Peña, E. A. (2011) *Performing Piety: Making Space Sacred with the Virgin of Guadalupe*, Berkeley: University of California Press.

Schechner, R. (1985) *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Schneider, R. (2011) *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London: Routledge, 2011.

Taylor, D. (2003) *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, NC: Duke University Press.

Thompson D., Margaret (1991) 'The State of Research on Performance in Africa' *African Studies Review* 34: 3.

Notes

ⁱ The position of the tariqa is a very complex matter in contemporary Turkey. Despite legal restrictions, Sufi orders continue their activities as foundations and/or other types of organisations. As I

discuss in *Performing Post-Tariqa Sufism*, some are very doctrinal and strict in regard to how they follow Islamic teachings. Some of them focus more on the spiritual aspects of Islamic religion while others perceive social matters as important as spiritual ones. The position of women in these orders also tend to be multi-faceted, especially when the matter is the role the patriarchy plays in the everyday life choices of female devotees.

ⁱ Also see, *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx*, ed. Michael Sprinker (London: Verso, 1999).

ⁱ Deceased Sufi teachers are a significant part of Sufi worship practice. Devotees often visit the tombs of deceased Sufi teachers and believe that the deceased has the power to assist them in their spiritual journeys.

ⁱ Also see, *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx*, ed. Michael Sprinker (London: Verso, 1999).

^{i i} The position of the tariqa is a very complex matter in contemporary Turkey. Despite legal restrictions, Sufi orders continue their activities as foundations and/or other types of organisations. As I discuss in *Performing Post-Tariqa Sufism*, some are very doctrinal and strict in regard to how they follow Islamic teachings. Some of them focus more on the spiritual aspects of Islamic religion while others perceive social matters as important as spiritual ones. The position of women in these orders also tend to be multi-faceted, especially when the matter is the role the patriarchy plays in the everyday life choices of female devotees.

ⁱⁱⁱ Also see, *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx*, ed. Michael Sprinker (London: Verso, 1999).W

^{iv} Deceased Sufi teachers are a significant part of Sufi worship practice. Devotees often visit the tombs of deceased Sufi teachers and believe that the deceased has the power to assist them in their spiritual journeys.

^v Also see, *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx*, ed. Michael Sprinker (London: Verso, 1999).

Auteur Kavramı ve Kuru Otlar Üstüne Filmi

Coşkun Ağca¹, Sefa Çeliksap²

ÖZ

Ortaya çıkışında ana düşüncesinde durağan görüntüyü harekete dönüştürme merakının bir eğlence fikri doğurmasıdır sinema. Zaman içinde teknik gelişimleri ile bugün çok şaşırtıcı bir şekilde mantık sınırlarını zorlayan görsel şöendir. Yazılımlar ve yapay zekanın da yer aldığı yeni nesil sinema nasıl üretilirse üretilsin, kendi özgün dilini korumak ve yenilerini yaratmak zorundadır ki, bu sanatın temelini de teşkil eder.

Bütün bu teknolojik gelişmeler bir tarafa, yarattığı özgün bir dile sahip olan ve farklı evrelerden geçen farklı türden sinema yapıtlarına yakından baktığımızda, gelişen teknoloji karşısında yönetmenlerin anlam arayışlarında bir değişiklik olmadığını görmekteyiz. Bu açıdan incelenirse bazen anlaşılması güç sayılan **Auteur** kuramının temeli üzerinden baktığımızda yönetmeni, filmin yaratıcı merkezi olarak tanımlar. Sinema literatüründe sıkça yer alan ve 1950'lerin ilk yarısında, Fransız eleştirmen François Truffaut, "Cahiers du Cinema" dergisinde yayımladığı bir yazıda sinema ve yönetmenlerine yeni bir bakış açısı getiren auteur kavramından söz eder. Ortaya çıkan yeni kavram, daha sonra Andre Bazin, Andrew Sarris ve Peter Wollen gibi isimlerin katkılarıyla kuramsal olarak gelişim gösterir. Günümüze gelene kadar yaşadığı evrimleşme sürecinde farklı ülke yönetmenlerinin de ilgi alanına girer. İlk olarak 1990'lı yıllarda Türk sinemasında -yaratıcı yönetmen- yani farklı bir dilde -auteur- anlayışı belirginleşir ve böylece popüler sinema ile yönetmen sineması arasındaki ayrımın keskinleştiği görülebilir. İlk defa Koza filmiyle sinemaya adım atan Nuri Bilge Ceylan, bugünde yaratıcı yönetmen olarak çalışmalarında bakış açısını bozmadan devam ederken, fotoğraf bilgisinin filmlerinin temelini oluşturmada önemli olduğu gözlemlenir.

Makalenin amacı; yönetmenin "Kuru Otlar Üstüne" (2023) filmi üzerinden Türk sinemasını auteur bakış açısından sosyolojik anlamda içerik ve biçimsel bakımdan eleştirel yöntem ve daraltılmış örneklem ile ele almaktır.

Anahtar Kelimeler: Auteur, İçeriksel, Biçimsel, Nuri Bilge Ceylan, Kuru Otlar Üstüne.

The Auteur Concept and the Film On Dry Herbs

ABSTRACT

Cinema, in its origins, is the curiosity of transforming still images into motion, which gave birth to an idea of entertainment. With its technical developments over time, it is a visual feast that surprisingly pushes the boundaries of logic today. No matter how the new generation of cinema, which also includes software and artificial intelligence, is produced, it must preserve its own original language and create new ones, which also forms the basis of art.

All these technological developments aside, when we closely examine film works that have gone through different stages and possess a unique language of their own, we can observe that there hasn't been a change in the search for meaning by directors in the face of advancing technology. From this perspective, if we examine the Auteur theory, which is sometimes difficult

¹ Televizyon ve Sinema Yüksek Lisans Öğrencisi, İstanbul Aydın Üniversitesi, coskun5252@icloud.com.tr,0009-0005-7940-3404

² Profesör, İstanbul Aydın Üniversitesi, sefaceliksap@aydin.edu.tr,0000-0003-1171-209X.

Geliş Tarihi: 19 Şubat 2025 / Kabul Tarihi: 09 Haziran 2025

DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v011i21004

to understand, we define the direktör as the creative center of the film. The auteur concept, which gained attention in the cinema literature, was introduced by French critic François Truffaut in an article he published in the Cahiers du Cinéma magazine in the early 1950s, offering a new perspective on cinema and filmmakers. This emerging concept later developed theoretically with contributions from figures such as André Bazin, Andrew Sarris, and Peter Wollen. Throughout its evolution process, the concept also attracted the attention of filmmakers from different countries. The notion of the "creative director" or "auteur" became more distinct in Turkish cinema in the 1990s, and this marked a clearer division between popular cinema and auteur cinema. Nuri Bilge Ceylan, who made his debut in cinema with the film Koza, continues to work as a creative director today, maintaining his perspective without change, while it is evident that his knowledge of photography plays a crucial role in the foundation of his films.

The aim of the article is to examine Turkish cinema from the auteur's perspective, through the director's film "On Dry Grass" (2023), in terms of content and form, using a critical method and a narrow sample.

Keywords: Auteur, Contextual, Stylistic, Nuri Bilge Ceylan, About Dry Grasses.

GİRİŞ

Eğlence amacıyla durağan görüntüyü hareketlendirme çabası, 1839 yılında fotoğrafın bir teknolojik çözümlemesi olarak başlamış ve bu süreç, sinemanın -1895- ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır. İlk başlarda sadece hareketi yakalamaya yönelik olan kısa gösterimler, zamanla tiyatro senaryolarından faydalanma gerekliliğine evrilmiş ve bu sürece sesin eklenmesiyle sinema kendi özgün dilini yaratarak farklı bir sanat türü olarak hayatına başlamıştır. Kamera hareketleri, dekor, kostüm ve en önemlisi "kes-yapıştır" mantığıyla kurgu, sinema dilinin temel unsurlarını oluşturmuştur. Ancak bu gelişim sürecinde fotoğraf, sinemacılar tarafından asla inkâr edilmemiştir. Sinema, tarihsel süreci boyunca dram, komedi, korku, bilimkurgu, Fransız Yeni Dalga ve İtalyan Yeni Gerçekçilik gibi çeşitli tür ve anlatım biçimleriyle kendine ait bir izleyici kitlesi yaratmış ve her ülke, izlediği politikalar çerçevesinde, sinemayı siyasi güçlerini empoze etmek için bir araç olarak kullanmıştır. Bu durum, politik sinemanın temel fikrini oluşturan "gerçeklik algısını

manipüle etme" yönteminin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Fransız "Cahiers du Cinéma" dergisi etrafında Andre Bazin önderliğinde bir araya gelen film eleştirmenleri ve yönetmenler, auteur (yazar yönetmen) kuramının temellerini atmışlardır. Bu kuram, ilk kez Fransız Yeni Dalga akımı çerçevesinde Alexandre Astruc vedigeryönetmen-eleştirmenlertarafından kabul edilmiştir. Amerikan sineması ve Hollywood yönetmenlerine odaklanan eleştiriler ve Andre Bazin'in etkisiyle sinema yeni anlatım biçimlerini benimsemiştir. "Yaratıcı Yönetmenler" ("politique des auteurs") olarak bilinen grup, kendi kişisel anlatım biçimlerini geliştirmiştir. Bazin'in yaklaşımını benimseyen François Truffaut ve arkadaşları, Hollywood sineması başta olmak üzere konvansiyonel sinemayı eleştirerek, sanat ağırlıklı bir sinema anlayışı ve yönetmenin egemenliği fikrini savunmuşlardır. Eleştirmen Andrew Sarris, auteur kuramını; bir yönetmenin teknik yeterliliği, kişisel stili ve içsel anlam açısından bütünlük sağladığında yazar-yönetmen (auteur) olarak kabul edilebileceğini ifade etmiştir. Aynı

dönemde Peter Wollen, filmin yapısal bir açıdan ele alınması gerektiğini savunmuş ve Sarris'in "yönetmenin etkisinin belirleyici olduğu" düşüncesine karşı çıkmıştır. 1969'da yazdığı *Sinemada Göstergeler ve Anlam* kitabında, auteur kuramına yapısal bir bakış açısı kazandırarak bir yapıtın, yönetmenin amaçladığı anlamdan farklı anlamlar içerebileceğini ve bu durumun göz ardı edilmemesi gerektiğini vurgulamıştır. Andrew Sarris tarafından tanımlanan "Politique des Auteurs" yaklaşımı, *Cahiers du Cinéma* dergisinde yayınlanan yazılarla gelişmiş ve bir eleştiri yöntemi olarak benimsenmiştir. Bu bağlamda "auteur" film eleştirisi, bir filmin yaratılmasında en büyük sorumluluğu taşıyan ve kendi imzasını filme atan kişiyi, bir roman yazarı gibi yönetmen olarak tanımlamaktadır (Özden, 2000: 108).

Bu makalede, auteur kuramına örnek olarak Türk sinemasında auteur tanımını en iyi şekilde karşılayan yönetmenlerden biri olan Nuri Bilge Ceylan ve onun son filmi olması nedeniyle sadece *Kuru Otlar Üstüne* filmi incelenmiştir.

1952 yılında Cannes Film Festivali'nde kurulan Uluslararası Auteur Yönetmenler Birliği tarafından yayınlanan manifesto şu ifadeyi içermektedir: "Kendi temel haklarını savunarak auteur yönetmenler yalnızca kendi kaderlerini değil, aynı zamanda bir hizmetçi olmaya son verip bir sanat olarak ve yalnızca endüstri adını hak edecek sinemanın kaderini de savunmayı istemektedir. Kendi özgürlüklerini koruyarak auteur yönetmenler sinemayı, onun özgün erdemlerini, kültürel ve toplumsal işlevini koruyacaklardır. Bizim sayımızda sinema bir sanattır" (Kovacs, 2010: 27). Bu ifade, yeni tür yönetmenlerin, endüstri tarafından verilen görevleri

yerine getirmenin ötesinde, kendilerine özgü bir sinema dili geliştirerek insanlara sanatla buluşma fırsatı sunduklarının altını çizmektedir.

Auteur kuramı, 1950 ile 1980 yılları arasında sinema araştırmalarında önemli bir yer edinmiştir. Monaco'ya göre, Alexandre Astruc'tan önce de bu düşüncüyü benimseyen sinema kuramcıları bulunmaktadır. 1920'li yılların eleştirmenleri Louis Delluc ve Ricciotto Canudo, sinema sanatının potansiyeli üzerine yazılar kaleme almış ve Astruc'un manifestosundan önce Centro Sperimentale'den Barbaro benzer bir yaklaşım sergilemiştir. Ancak Astruc'un makalesi, bu düşüncenin dünya çapında yankı bulmasını sağlayarak sinemada bir "Yeni Dalga" için bağımsızlık bildirgesi niteliği taşımıştır (Monaco, 2006: 12).

A. Astruc, yönetmenliğin bir sahneyi göstermekten öteye geçerek, bir yazma eylemi olduğunu öne sürmüştür. Ona göre, bir yazarın kalemiyle yazdığı gibi, bir yönetmen de kamerasıyla düşüncelerini ve takıntılarını aktarabilir. Bu anlayış, sinemanın bir dil olarak kabul edilmesi ve yazı dili kadar esnek ve derin bir ifade aracı olmasını savunur (Astruc, 2010: 22-25). Yeni nesil yönetmen fikri, sinemanın gerçek gücünü yönetmenin yaratıcılığıyla birleştirerek somutlaştırmayı amaçlamış, yönetmenin yaratım sürecindeki özerkliği ön plana çıkarmıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Fransa'da Amerikan filmlerinin yoğun etkisiyle gelişen auteur kuramının, bu dönemde Fransız sinemacılar üzerindeki etkisi çok büyüktür. *Cahiers du Cinema* dergisi yazarlarının ortaya attığı auteur kuramı, bir eleştiri yöntemi olarak sinema tarihindeki önemini korumaya devam etmektedir.

Auteur Kuramının Ortaya Çıkışı

Şükran Kuyucak Esen, bir yönetmenin "auteur" olarak kabul edilebilmesinin ardındaki pratiklerin oluşum sürecini şöyle özetler: *"İkinci Dünya Savaşı sırasında yasaklanan Amerikan filmleri, savaşın ardından Alman işgalinin sona ermesiyle birlikte Fransa'ya girmeye başlamış ve genç Fransızların yoğun bir şekilde Amerikan filmleri izlemesine olanak tanımıştır. Paris'teki sinema kulüpleri, özellikle Henri Langlois'ın kurduğu Cinémathèque Française'in zengin arşivi sayesinde, eski ve yeni filmler tekrar tekrar izlenmiş, bu da genç sinemaseverlerin ve sinema dergilerinin eleştirmenlerinin üzerinde derin bir etki yaratmıştır. Amerikan filmleri arasında yapılan karşılaştırmalar, yönetmenlerin tarzlarını ve bu tarzların farklılıklarını görmelerini sağlamış; Hollywood'un katı stüdyo sisteminde dahi bazı yönetmenlerin özgün anlatım biçimlerini ortaya koyduklarını fark etmelerine yol açmıştır"* (Esen, 2015: 12).

Bu farkındalık, Fransa'da auteur kuramının temellerinin atılmasında Amerikalı yönetmenlerin önemli bir rol oynamasını sağlamıştır. Bu etkileşim yalnızca yazınsal ve eleştirel düzeyde kalmamış; *Cahiers du Cinéma* dergisinin *La Politique des Auteurs* fikrini ortaya atan eleştirmenleri, sonrasında film yönetmenliğine yönelmişlerdir. François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Pierre Kast ve Eric Rohmer, bu eleştirmen-yönetmenler arasında yer almakta ve Andre Bazin öncülüğünde, yeni bir sinema arayışı içinde Yeni Dalga (Nouvelle Vague) akımının kurucuları olarak kabul edilmektedir (Andrew, 2010: 226).

François Truffaut'nun 1954 yılında yayımlanan "Fransız Sinemasında Belirgin

Bir Eğilim" başlıklı makalesi, geleneksel sinemayı auteur yönetmenler lehine sert bir dille eleştirmesiyle dikkat çeker. Truffaut, edebiyat uyarlamalarına odaklanarak geleneksel sinemayı, kitap ve film arasında bir "eşitlik ilkesi" benimsemek suretiyle sinemanın özgün niteliğini yok etmekle suçlamaktadır. Truffaut, Fransız sinemasını şu ifadelerle eleştirir: "Kalite geleneği içinde yönetmen yalnızca 'senaryoyu kadraja alan bir beyefendi' olarak görülmektedir. Ben ancak bir sinemacı tarafından yazılmış bir uyarlamayı geçerli kabul ederim" (Truffaut, 2010: 33). Öte yandan, André Bazin, öznel bir yaklaşım benimseyerek, sanatçının kişisel etkisinin sanatsal yaratımda bir referans standardı olması gerektiğini savunmuş, bu etkinin bir filmde diğerine taşınarak geliştiğini ileri sürmüştür.

İngiliz eleştirmen Peter Wollen, auteur kuramını düzensizliği nedeniyle eleştirmiştir. Wollen, kuram üzerine yapılan çalışmaların sistematik bir temele oturtulmadığını ve kolektif bir bildiriyle desteklenmediğini belirtmiş; bu durumun kuramın geniş anlamlarda yorumlanmasına ve uyarlanmasına yol açtığını ifade etmiştir. Bu nedenle, kuramın "gevşek" bir zeminde inşa edildiğini ve özellikle İngiltere ve Amerika'daki eleştirmenler arasında yanlış anlaşılmalardan kaynaklandığını vurgulamıştır (Wollen, 2008: 68-69). Seçil Büker ise Wollen'in auteur yaklaşımına, yapıyı göz ardı ettiği gerekçesiyle karşı çıkmıştır. Seçil Büker'e göre, bir yapının anlamı yalnızca yönetmenin bilinçli tercihleriyle sınırlı değildir; filmde yönetmenin niyet etmediği anlamlar da bulunabilir. Ancak Wollen, auteur eleştirisinde iki temel yaklaşımın geliştiğini belirtir: 1- Tematik motiflere ve anlam odaklarına önem verenler, 2- Biçim ve mise-en-scene'i (sahne düzeni) vurgulayanlar. Seçil Büker, Wollen'in

tarif ettiği auteur kuramında artık kalkış noktasının yönetmen değil, yapıt olduğunu ifade etmektedir (Büker, 1989: 43).

Her ne kadar auteur kuramı üzerindeki tartışmalar devam etse de bu bakış açısı yıllardır bir film eleştiri yöntemi olarak kullanılmaktadır. *Cahiers du Cinéma* dergisindeki yazarlar tarafından ortaya atılmış olması göz önüne alındığında, buyaklaşımın bir kuramdan ziyade bireleştirici biçimi olarak değerlendirilmesi gerektiği konusunda uzlaşma arayışları sürmektedir. Andrew, auteur kuramını, filme kattığı kişiliği ve özgünlüğü aydınlatan sofistike bir inceleme yöntemi olarak tanımlar. Bunun yanı sıra, kuramın yönetmenleri bir değer hiyerarşisi içinde sıralayan bir yöntem olduğuna dikkat çekerek, auteur kuramının bir film/yönetmen eleştirisi ya da ayıklama biçimi olduğunu savunur (Andrew, 2010: 46).

Zafer Özden ise auteur film eleştirisi yaklaşımının amacını, bir filmin yaratılmasında en büyük sorumluluğu taşıyan ve filme kendi imzasını atan yönetmeni teşhis etmek olarak tanımlamaktadır. Özden, auteurist yaklaşımın, yönetmenin temel kaygılarını, filmlerindeki tekrarlayan motifleri, içerik ve biçimleri yönetmenin kişiliği bağlamında ve diğer yapıtlarıyla ilişkili olarak değerlendirdiğini vurgular (Özden, 2000: 126-127). *“İkinci Dünya Savaşı sonrasında yarattığı yıkım bu yeni akım sinemanın ana fikrinde algı ve hareket doğrultusunda gerçekliğin sorgulanması yatar. Resim sanatında ortaya çıkan Fütürizm, Dadaizm vb. avangart yaklaşımların etkisi ile Yeni Dalga türünün aynı dönemde ortaya çıkması da tetiklemiştir. Bu yeni durum aslında sinemanın kamera önünde gerçekleşen kurgulanan bir simülasyona-taklitinden kurtarma çabasıdır. Sıradan ve*

klişe sayılan klasik dilden bir kaçış yerine, ait ve tanık olma mantığı çerçevesinde hareket eden yönetmenler gerçeğin gözlemine dayalı bir dilin kullanılması üzerine yoğunlaşmışlardır.” (Çeliksap & Akıner, 2021).

Nuri Bilge Ceylan plan-sekans yöntemi ile filmlerinde temayı gerçek hayat ile ilişkilendirir. Fotoğraf kökenli olması onun karakterlerini yalnız olarak betimlemesinde etkilidir. Böylece hareketli görüntü olan sinema tekniğini oluşturan fotoğraf anlayışıyla, ölü planlar oluşturur ve izleyicinin sorgulaması için düşünme payı verir. Etkili bir anlatımla göç yoluyla şehirleşmeye çalışan, kırsal ve kent arasında sıkışmışlığın yarattığı çelişkileri, kendi kültürüne, geleceğe ve ek olarak siyasi yaklaşımının gizli kaldığını görmekteyiz. Filmlerinde kentin ezici yalnızlığını ve sessizliğini kendi içinde kaybolan, tek başına yaşayan insanın erimesini imgesel olarak kullanır. Türk sinemasının *auteur* yönetmeni Nuri Bilge Ceylan özgün dille aynı temanın çevresinde dönerek seri filmler üretmektedir. *“1930 yıllarında belgesel fotoğrafçıların "Auteur" fotoğrafçıları olarak görülmesi dönemin fotoğraf kitaplarında bahsedilir. Brassai'nin "Paris'du Niut (1933)", Bill Brandt'ın "A Night in London (1938)" ve Arthur "Weegee" Fellig'in "Naked City (1945)" kitapları, auteur fotoğrafçıları olarak bahsedilen örnekler arasında yer almaktadır. Bir dönem ressamlık yapan Brassai'nin fotoğrafa yönelmesine iten gücün gazeteciliğe getireceği önemli değeridir (Bate, 2013). Bu bağlamda 20. yüzyılda fotoğraf kamerasının gelişimi sayesinde gazetecilikte açığa çıkan yeni varlığı, 1917 Rus Devrim'inden sonra da kitlesel özgürlük ve eşitlik arayışları içinde olan sıradan insanın da çok sayıda belgesel*

nitelikte görsel üretimlere yoğunlaşmasına katkı sağlamaktadır. Böylelikle fotoğraftan sinemaya genişleyen kamera yeni gerçekçiliği ve kent mekânında sıradan insanların gündelik hayatlarının önemli olduğunu ifade etme aracına dönüşür.” (Çeliksap & Akiner, 2021).

Yönetmenin filmlerinin tamamına baktığımızda genel kapsamında filmlerinde, görsel zenginlik, insan ruhunun derinliklerine inen ince analizler ve doğal atmosferlerle dikkat çekici unsurlara dayandığını anlarız. Özellikle doğal ışık kullanımı, manzara ve mekân seçimleriyle izleyiciyi etkisi altına alır. Plan sekans kullanımı ile yönetmen, yavaş tempolu ve uzun sahnelerle karakterizedir. Bu tempo, izleyiciyi olaylardan çok karakterlerin içsel dünyalarına odaklanmaya zorlar. Bu aslında resim sanatını da bir öykünmedir. Diyaloglar genellikle kısa ve özdür, çok fazla konuşma yerine görüntüler ve atmosfer ön plandadır. Bu, filmin derinlikli anlamını oluşturur. Bu yaklaşımlarının temelinde sadece resim sanatı ile kurduğu bağlantı yoktur, fotoğrafın da sessizliği yatar.

Uzun ve köklü fotoğraf geçmişi bulunan yönetmen bu bilgisiyle filmlerinde yapmaya çalıştığı şeyi şöyle özetler: *“Sinema pratiğini fotoğrafa benzetmeye çalışıyorum”* (Ceylan, 2016:78). Sinemanın kostüm, makyaj, iç-dış dekor, birden fazla kamera kullanımı, müzik, ses efekti gibi karmaşık disiplinleri içinde barındırması onu farklı kılan önemli bir özelliğidir. Resim sanatı bilgisine ek olarak fotoğrafın temelinde yerleşmesi zengin bir anlatım dili oluşturmaya neden olmakla birlikte zor bir ekip çalışmasını da gerektirir. Yönetmen ve senaryo sınırlayıcılığı ise film yapımlarında tarz-stil olarak karşımıza çıkar. Fotoğrafın durağanlığında yer alan

ışık ve kadraj bilgisi Nuri Bilge Ceylan yapıtlarında stil oluşturmakla birlikte izleyicide değişken dev bir fotoğraf serüveni gibi etki yaratır. *“Fotoğrafları ile filmleri arasındaki bağı koparmak yerine daha da kuvvetlendirmektedir. Bu bağlamda çalışmalarına topluca bakıldığında N. Bilge Ceylan’ın film ve fotoğrafları arasındaki estetik bağ ile görme biçimi her zaman paralellik göstermektedir. Fotoğrafın etkisi altında kamera kullanımıyla kaydı kesmeden yaratılan uzun görüntü plan tekniği olan plan-sekanslar yavaşlatılmış bir kurgusal anlatım dili olarak sinemanın bir getirisiidir. Burada galeride asılı bir tablo ile aynı işleve sahip gibidir sinematografik görüntü. Bu yöntem film diliyle yaratılan zamanını gerçek zamana yaklaştırır, ki beyaz perde de ölü taklidi yapan hareketsiz zamanları doğurur”* (Çeliksap, 2023).

Auteur bir yönetmen olarak Nuri Bilge Ceylan filmlerini çekerken kendi kişisel stilini bozmadan ilerlemiştir. Filmlerinin benzer olduğunu söyleyenlere yönetmen; *“İsrar etmeyi seviyorum, belki de biraz aynı filmi elli yıl boyunca çeken Ozu gibi!”* cevap vermektedir. (Ceylan, 2025). Uluslararası bir başka yönetmen; “Teodoros Angelopoulos aynı tekniği dikkatle kullanan farklı bir yönetmendir.

“Nuri Bilge Ceylan ile bakış açıları farklı olsa da plan-sekans kullanımı anlamında birbirleri ile kesişen iki “auteur” yönetmen konumuna getirir. Filmlerinde hedef kitlenin kendi iç dünyası ile eşleşmesi sağlanırken, izleyen öznel anlamlar çıkarır. T. Angelopoulos; sinematografik hikâyenin bozulmaması için planların da bozulmaması gerektiğini savunur ve mümkün olduğunca az keserek filmin ve karakterin oyunculuğu ile yaşam bulmasını sağlar. Nuri Bilge Ceylan ise kullandığı plan sekans uygulamaları bir çeşit teatral

mantık ve ölü zamanlar oluşturur. Bununla birlikte filmin tamamlayıcısı olan müzik N. Bilge Ceylan için yabancılaştırma amacı taşımaktadır.” (Çeliksap, 2023).

Yeni nesil teknoloji ve yapay zekânın manipüle merkezinden uzak ve Yeşilçam yapımlarının dışına çıkarak yeni bir bakış açısı ve özgün bir yaklaşımla Nuri Bilge Ceylan, az ve öz yapımların altına imza atmış olmasına karşın, Türk sinemasının gelişim sürecinde önemli bir yer edinmiştir ve filmleri toplumsal, kültürel ve coğrafya şartlarına bağlı eleştirel bir gözlem içeriğine sahiptir.

“Burada yönetmenin amacı hedef kitleyi rahatsız etmek ya da taraftar kazanmak değildir. Asıl olan fotoğraf ve sinemanın birbirine ne kadar yakın ya da uzak olacağını sanatçının-yönetmenin yaklaşımı belirler savı üzerinde durmaktır. Bu doğrultuda örnek olarak David Lynch, Quentin Tarantino, David Fincher, Christopher Nolan ve birçok yönetmenler fotoğraf yaklaşımından uzak bir çizgiye yerleştirilirken, Nuri Bilge Ceylan, Theodoros Angelopoulos, Bela Tarr, Andrey Tarkovski, Akira Kurosawa gibi yönetmeler ise sanat ve sinematografik düşünceleriyle fotoğraf ve sinemayı birbirine yaklaştıran bir düşünceye sahip olduklarını anlayabiliriz. Kurgu diliyle yeniden düzenlenen, işlenen görüntülerden oluşan hikâye anlatma özelliğine sahip sinema, fotoğrafın tek kare, o an gibi durağan olma özelliği nedeniyle birbirinden ayrılırlar.” (Çeliksap & Akıner, 2021).

Yönetmenin “Kuru Otlar Üstüne” Filmi Hakkında

Bir Woody Allen ya da Martin Scorsese yapımı seyrederken, nerede ve nasıl çekildiğine bakmaya gerek duymayız. Çünkü yönetmenin anlam ve anlatım yapısına uygun olduğu bir seçimdir mekânlar. Diğer yapımların hikâyelerinde olduğu

gibi senaryolarını tamamlayan yerlerin bunalımlı atmosferi ve karakterlerin iki farklı psikolojik yanlarını yansıtan yönetmen belki de filmlerinde en son bu sonuca yaklaşmak istiyor olabilir. Seçmiş olduğu başrol karakterler aracılığıyla, sıkışıp kaldıkları o taşranın kaderini beyaz perdeye yansıtmak istemektedir filmleriyle; gizli bir politik söylem altında. Türk sinemasında özgün diliyle auteur anlayışını pekiştirmiş olmaktadır.

Senaryosu Nuri Bilge Ceylan, Ebru Ceylan ve Akın Aksu tarafından kaleme alınan 2023 yapımı "Kuru Otlar Üstüne" filmi auteur kuramının uygulamasının dışında, ülkemizin toplumsal bir sorunu olan köyden kente, kentten köye yapılan iç göçlerin toplumsal anlamda olduğu gibi, birey üzerinde yarattığı psikolojik bir analiz de perdeye yansımıştır. Baş rollerinde Akın Aksu "Ahlat Ağacı" filminin de senaryo ekibinde de yer almıştır. Filmin oyuncu kadrosunda Merve Dizdar, Deniz Celiloğlu ve Musab Ekici rol alarak filmin büyük bir katkı sağlamaktadır. Yönetmenin bu son yapıtından da anlaşıldığı gibi stilini koruyan karakteristik özelliğinden, çizgisinden ödün vermediği görülmektedir.

“Kuru Otlar Üstüne; ...filmin temeli yine ülkemizin sosyolojik gerçekliğini güncel takibinde tutarak ele alınmış, işlenmiştir. Kent ve kırsal arasındaki sınıf farklılığı, konfor anlayışı ve yine içine kapanmış bireyin yalnızlık, duygusal boşluk ve çelişkiler üzerinde durmayı uygun görmüştür. Anadolu'nun ücra bir köyünde zorunlu hizmetinin bitmesi ve İstanbul gibi bir metropole atanmayı bekleyen genç bir öğretmenin (Samet) iç huzursuzluğu konu alınırken, film içinde karakter ile ikinci bir çelişki daha gizlenmiştir. Aynı meslekte olan arkadaşıyla (Kenan) birlikte iki kız öğrenci tarafından taciz edilmekle suçlanmakta ve

düştüğü durumdan kurtulmasına yardımcı olan öğretmen (Nuray) arkadaşı arasında geçen ve ülkemizde de sıklıkla yaşanan, aşılamayan dramatik sosyolojik yapının kendisi konu edilmiştir. Sonuç olarak

yönetmenin tüm filmlerinde görüntüler ile kurulan anlam bütünlüğünde zorlama bir duygu ve düşünce yüklemek yerine, doğal olan üzerinden bir duygu yüklemesi, anlam yaratma çabası vardır.” (Çeliksap, 2023).



Resim 1. Kuru Otlar Üstüne, Nuri Bilge Ceylan, 2023.



Resim 2. Nuray (Merve Dizdar), Kuru Otlar Üstüne, 2023.

Nuri Bilge Ceylan'ın en önemli farklılıklarından biriside sinema kamerasını fotoğraf kamerası durağanlığında kullanmasıdır (Çeliksap).

Nuri Bilge Ceylan CANNES film gösterimi sonrası; “*Belki de bütün karakterlerim, duyguları kendi ruhumda da hissettiğim, en azından ipuçlarını gördüğüm şeylerdir muhakkak, diye düşünüyorum. Ben*

karanlık taraflarına, ruhunun karanlık bölgelerine ilgi duyan bir insanım. Benim hayatta bir tür anlam yaratma şeklim bu belki de.” ifadesiyle sinema da temsil ettiği akımın özetini vermektedir. 197 dakika olarak tamamlanan filme teknik anlamda baktığımızda, Kuru Otlar Üstüne (About Dry Grasses) isminin rastgele seçilmediğini anlarız. Oyuncu kadrosunda; Deniz Celiloğlu (Samet), Merve

Dizdar (Nuray), Musab Ekici (Kenan), Ece Bağcı (Sevim), Erdem Şenocak (Tolga), Delila Kandemir (Delila), Birsen Sürme (Aylin), Polat Sever (Emirhan), Sami Erdem (Kılıçhan), Sefa Sürmeli (Sefa), Bilal Sürmeli (Bilal) gibi isimlerin tema içerisindeki rol dağılımının dikkatlice yapıldığını gösterir. Kostüm tasarımcısı Gülşah Yüksel ekipte yer alırken, ses Fatih Aydoğdu tarafından çözümlenmiştir. Müzikler; Adagio for Bassoon Composed by Philip Timofeyev, Addio del Passato, La Traviata Composed by Giuseppe Verdi Piano Adaptation by Christos Lekkas'a aittir.

SONUÇ

Sinema popüler kültürün bir parçası olmakla beraber, Fransız Yeni Dalga ve İtalyan Yeni Gerçekçilik gibi çeşitli tür ve anlatımların uzantısı ve bir sinema türü auteur kuramı olarak isimlendirilen bu ana akım, hikâye anlatımında dönemi içerisinde yeni bir çıkış yolu olmuştur. Makalede, Nuri Bilge Ceylan'ın Kuru Otlar Üstüne filmi, bu kuram çerçevesinde incelenerek; yapay zekânın etkisinde yeni nesil teknolojilerin, kameraların, kurgu programlarının devreye girdiği sinema yapımları karşısında klasik kategoride yerini koruyan ve kaybolmayacağına dair dikkat çekmektedir. Örneklem anlamında daraltılmış yöntem çerçevesinde ele alınmıştır. Kuram; akım temsilcisi yönetmenlerin kişisel stilini, yaratıcılığını, tekniğini filmlerle ortaya çıkaran bir teori olarak tekrar tanımlanmıştır. Andre Bazin, Andrew Sarris, Peter Wollen gibi birçok teorisyen Hollywood etkisinden sinemayı kurtarma konusunda önemli bir ufuk açmakla birlikte, sinema aracılığı ile toplumsal sorunlara daha gerçekçi bir üslup ile yaklaşmayı sağlamıştır. Toplumun temel sorunlarına sosyolojik ve

psikolojik değerler açısından yönetmen ve oyuncular daha derin bir gözlemleme ihtiyacı duymaktadır. Doğal olarak bu akım Türk yönetmenleri de etkileyerek Yeşil Çam sineması üzerinde de değişim neden olmuş, Anadolu topraklarında ya da kentleşmeye uyum sağlayamayan bireyin şehir yaşantısının kesitlerine yönetmenin estetik kaygısı yer almıştır.

- Söz konusu makale çalışması sonucunda elde edilen veriler ışığında Nuri Bilge Ceylan'ın Kuru Otlar Üstüne filminde Andrew Sarris'in auteur kuram ölçütlerine göre erle alındığında diğer filmlerinin devamı niteliğindedir. Örneğin; ilk uzun metrajlı filmi olan "Kasaba", Anadolu'nun kırsal bir köyünde geçen bir aileyi konu alır. Film, aile içindeki ilişkileri ve köy yaşamını sakın bir tempo ile keşfeder.
- Cannes Film Festivali'nde Büyük Jüri Ödülü'nü kazanan "Uzak", yalnızlık, yabancılaşma ve yaşamın anlamı üzerine bir drama sunar. Başrollerini Muzaffer Özdemir ve Ercan Kesal'ın paylaştığı film, iki birey arasındaki ilişkiyi merkeze alır ve modern hayatın boşluğunu sorgular.
- Kişisel yaşamından izler taşıyan bir film olan "İklimler", evlilik, ilişkiler ve boşanma gibi temaları işler. Filmin görselliği, mevsimsel değişikliklerle birlikte karakterlerin ruh hallerine yansıtılır.
- Bilinen en önemli yapıtlarından olan "Kış Uykusu", Anadolu'nun kapalı bir dağ köyünde geçen bir dramadır. Film, insanların içsel dünyalarındaki derin boşlukları ve toplumsal adaletsizlikleri keşfeder.

Yukarıda söz edilen bazı filmlerinde de de anlaşılacağı gibi, içsel bir anlamın olduğu, kişisel stilini devam ettirdiği ve teknik olarak

çizgisini koruduğu anlaşılmıştır. Bulunan sinematografik bulgular kapsamında Nuri Bilge Ceylan'ın son filmi Kuru Otlar Üstüne filminin aslında yönetmenin daha önce gerçekleştirmiş olduğu; Koza (1995), Kasaba (1997), Mayıs Sıkıntısı (1999), Uzak (2002), İklimler (2006), Üç Maymun (2008), Kış Uykusu (2014), Ahlat Ağacı (2018) ve diğer filmlerinde ortaya koyduğu ortak dilin son çalışması da bir devamı niteliğinde tamamlayıcı bir temaya sahip olduğu anlaşılmaktadır. Filmlerinde, bireyin yalnızlığı, köyden kente ya da yaşanan ters göçlerin toplum ve birey üzerindeki sosyolojik etkisinin auteur felsefesinden kopmadan; aslında kendi perspektifinden kendi gerçeğini yansıttığını anlayabiliriz. Özellikle de tiyatro ve romanlarda okuyucuya-izleyiciye eserin insan elinden çıkma bir roman kahramanı, bir oyun ya da film olduğunu hatırlatmak için kullanılan bir yöntem aklımıza gelmektedir. 18. Yüzyıl İngiliz romanlarında sıkça başvurulan bir tekniğe göre; yazarın ikide bir araya girip hikâyeyi bölmesi ve izleyici ile karakter arasında iletişimi denetlemesidir. Yönetmen Kuru Otlar Üstüne filminde -Deniz Celiloğlu- Samet karakterine -benim filmimin bir parçasısın, gerçek değilsin- dercesine izleyiciden çok karakteri canlandıran oyuncuya bu planın hazırlandığını hatırlatmaktadır. Nuri Bilge Ceylan Akira Kurosava, Bela Tarr, Theodoros Angelopoulos, Andrey Tarkovski, gibi önemli yönetmelerle birlikte sanatın işlevi bağlamında sinematografik düşünceleriyle fotoğraf anlayışını birbirine yaklaştıran bir düşünceye sahip auteur yönetmendir. Tıpkı çalışmanın üst bölümünde belirttiğimiz gibi “..yazarın kalemiyle yazdığı gibi, bir yönetmen de kamerasıyla düşüncelerini ve takıntılarını aktarabilir.”.

KAYNAKÇA

Akın, A. Çeliksap, S. (2021). Fotoğraf-Sinema Ekseninde Kent ve İnsan İlişkisinin Sorgulanması, YDÜ İletişim Fakültesi 1. Uluslararası Sinema Sempozyumu.

Andrew, S. (2010). Auteur Kuramı Üzerine Notlar. (A. Karadoğan, Ed.; B. Kılıçbay, Trans.). Sanat Sineması Üzerine. Ankara: De Ki Basım Yayım, 41-45.

Atam, Z. (2010). “Yeni sinemanın” dört kurucu yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Astruc, A. (2010). Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem/La Caméra-stylo. (A. Karadoğan, Ed.; N. Özer, Trans.). Sanat Sineması Üzerine. Ankara: De Ki Basım Yayım, 21-26.

Bazin, A. (1985). On The Politique des Auteurs. (J. Hillier, Ed.). Cahiers Du Cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave. Cambridge: Harvard University Press, 248-259.

Bate, D. (2009). Fotoğraf: Anahtar kavramlar. Ankara: De Ki Basım Yayın.

Büker, S. (1989). Film ve Gerçek. Eskişehir: AÜ Yayınları.

Çapan, B. (2009). Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Yabancılaşma Teması Üzerine Bir İnceleme (Yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Televizyon Anabilim Dalı, Eskişehir.

Çeliksap, S. (2023). Yönetmen Sineması Cilt-II, Çağdaş Türk Sinemasında Öykü Söylem ve Tematik Yapı. Fotoğraf ve Sinema Arasında Nuri Bilge Ceylan Gerçeği.

Araştırma Makalesi, İstanbul: Kriter Yayınevi.

Ceylan, B. N. (2016). Söyleşiler. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Ceylan, N. B. (2025). Biography. Nuri Bilge Ceylan Official Website. <https://www.nuribilgeceylan.com/bio-english.php>

Kovacs, B. A. (2016). Modernizmi Seyretmek, Avrupa Sanat Sineması 1950-1980. (E. Yılmaz, Trans.). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Kuyucak Esen, Ş. (2015). Sinemamızda Bir "Auteur" Ömer Kavur (Genişletilmiş 2. Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Monaco, J. (2006). Yeni Dalga. (E. Yılmaz, Trans.). İstanbul: +1 Kitap.

Özden, Z. (2000). Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi. İstanbul: Afa Yayınları.

Truffaut, F. (2010). Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim. (A. Karadoğan, Ed.; R. İğneci Süzen, Trans.). Sanat Sineması Üzerine. Ankara: De Ki Basım Yayım, 27-40.

Wollen, P. (2008). Sinemada Göstergeler ve Anlam. (Z. Aracagök & B. Doğan, Trans.). İstanbul: Metis Yayınları.

Görsel Kaynakça

Resim 1: <https://www.k24kitap.org>

Resim 2: <https://www.k24kitap.org>

Aydın Sanat'a Katkılar

III. Uluslararası Öğrenci Bienali Ardından: “Sırada Ne Var?” Sorusuna Yanıtlar

Mesut Batuhan Çankır¹

Yeryüzünde yaşayan tüm varlıkların yaşamını tehdit eden felâketlerle iç içe geçmiş bir çağda yaşıyoruz. İklim krizinin sınır tanımayan etkileri, pandemilerin küresel dolaşımı kesintiye uğratan sonuçları, savaşlar, göçler, ekonomik buhranlar ve yer kürenin sarsıntıları... Tüm bu gelişmeler yalnızca yıkım değil, aynı zamanda dönüşüm potansiyeli de taşımaktadır. İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde gerçekleştirilen III. Uluslararası Öğrenci Bienali, işte tam da bu eşiği, yani yıkım ve yeniden doğuş arasındaki kırılğan hattı, “Sırada Ne Var?” sorusu etrafında tartışmaya açmıştır.

Bienal süresince sergilenen işler; sanat ve tasarım alanlarının farklı disiplinlerinden gelen öğrencilerin, yaşadığımız çağın krizlerini yalnızca tema olarak değil, biçim ve ifade düzeyinde de nasıl dönüştürdüğünü ortaya koymuştur. “Sırada Ne Var?”, sırada olanın bilinmezliğine yönelik bir endişeyi değil; bu bilinmezlikten doğabilecek olan yeni düşünsel ve estetik açılımları da içine alan yaratıcı bir arayışı simgelemiştir.

Felâketler çoğu zaman kederle, kayıpla ve çaresizlikle ilişkilendirilmektedir. Ancak bu bienal bize bir kez daha göstermiştir ki, felâket aynı zamanda yeni sorulara, yeni söylemlere, yeni hayallere ve kolektif bir dönüşüm iradesine de zemin sunabilmektedir. Sergilenen yapıtlar, yalnızca bireysel estetik ifadeler değil; aynı zamanda kolektif hafızanın, çevresel duyarlılığın ve eleştirel düşüncenin birer temsili olmuştur. Öğrenciler, doğal ya da insan kaynaklı yıkımların yalnızca sonuçlarını değil, aynı zamanda bu sonuçlar karşısında geliştirilebilecek yaratıcı direnç biçimlerini de sorgulamışlardır.

Bu bienal aynı zamanda felâketin sanatta nasıl temsil edildiğini değil, sanatın felâket karşısında nasıl bir eylem alanı yaratabileceğini tartışmaya açmıştır. Kimi yapıtlar, yıkımın ardından gelen sessizliği bir dile dönüştürürken; kimileri umut, direniş, yeniden doğuş gibi kavramlar etrafında yeni anlatılar kurmuştur. Doğanın ve insanın taşıdığı yaralar, bazen dijital araçlarla, bazen de elle yapılan çalışmalarla farklı şekillerde yeniden yorumlanmıştır. Geçmişten bugüne uzanan teknolojik gelişmelerin, felâketlerle kurduğumuz ilişkiyi nasıl dönüştürdüğü de birçok çalışmanın merkezinde yer almıştır.

Katılımcı öğrenciler yalnızca kendi bireysel deneyimlerini değil; aynı zamanda ortak geleceğe dair umutlarını, kaygılarını ve direniş biçimlerini evrensel bir sanat diliyle ifade etmişlerdir. Bu anlamda bienal, hem sanatsal hem de düşünsel üretim açısından zengin bir buluşma alanı sunmuştur. “Sırada Ne Var?” sorusu, bienal boyunca yalnızca temsili bir başlık olmaktan çıkıp, sanatın gündeme, topluma ve geleceğe yönelttiği gerçek bir soru hâline dönüşmüştür.

Bienal, yalnızca bir sergi etkinliği olmanın ötesinde, çağın ruhunu çok boyutlu biçimde tartışmaya açan kültürlerarası bir düşünce ve üretim platformu olarak sanat tarihindeki

¹ Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Çizgi Film ve Animasyon Bölümü, mesutcankir@aydin.edu.tr, 0000-0002-7634-3195
DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v011i21005

yerini almıştır. Küresel belirsizliklerin, çevresel krizlerin, toplumsal dönüşümlerin ve bireysel kırılmalıkların belirlediği günümüz dünyasında, genç sanatçıların ortaya koyduğu üretimler, yalnızca estetik değil; aynı zamanda düşünsel birer karşılık ve direniş alanı olarak öne çıkmaktadır.

Yedi farklı ülkeden yetmişin üzerinde katılımcının bir araya gelmesiyle oluşan bu kolektif yapı, farklı coğrafyalara ait deneyim ve bakış açılarını ortak bir sanatsal düzlemde buluşturmuş; bienali çok sesli, çok katmanlı bir etkileşim alanına dönüştürmüştür. Öğrenci çalışmaları; göç, bellek, kimlik, teknoloji, doğa ve insan ilişkisi gibi güncel temalar üzerinden, bireysel yaşantılarla toplumsal gerçeklikler arasında düşünsel ve duysal köprüler kurmuştur.

Bu bağlamda her bir eser, yalnızca bireysel bir ifade biçimi değil; aynı zamanda ortak geleceğimize dair bir tahayyülün, bir arayışın ve bir duyumsamanın görsel izdüşümü olarak okunabilir. Bienal, bu yönüyle çağdaş sanatın genç yaratıcılar aracılığıyla nasıl bir eleştirel refleks ve dönüştürücü potansiyel taşıdığını güçlü biçimde ortaya koymuştur.

Bienalin akademik niteliği, on üç farklı ülkeden yaklaşık elli akademisyenin oluşturduğu Seçici Kurul ile daha da derinlik kazanmıştır. Kurulda yer alan bilim insanları, öğrenci üretimlerine uluslararası perspektiften yaklaşarak çok katmanlı değerlendirme süreçlerine katkı sunmuş, farklı disiplinlerden gelen bakış açılarıyla bienalin entelektüel zeminini güçlendirmiştir.

III. Uluslararası Öğrenci Bienali, yalnızca sergi salonlarında sergilenen işler aracılığıyla değil; aynı zamanda paralel etkinlik programı sayesinde çok katmanlı bir düşünsel ve deneyimsel alan inşa etmiştir. Bienal süresince düzenlenen söyleşiler ve atölyeler, genç sanatçıların alanında uzman profesyonelleri bir araya getirerek katılımcılara disiplinlerarası bir etkileşim zemini sunmuştur.

Paralel etkinlikler dizisi, Oruç Çakmaklı'nın açılış töreniyle başlamıştır. Çakmaklı, konuşmasında sanatın çağdaş krizler karşısındaki düşünsel ve etik sorumluluğuna dikkat çekerken, aynı zamanda temel tasarım ilkeleri üzerinden yola çıkarak sanatın dönüştürücü potansiyelini vurgulamıştır. Form, denge, ritim ve uyum gibi tasarımın temel yapıtaşlarının, yalnızca estetik bir düzen kurma aracı değil; aynı zamanda yaşamın kaotik akışı içinde bir anlam ve yön arayışına işaret ettiğini ifade etmiştir. Geçmişten bugüne sanatın üstlendiği rolü hatırlatarak, belirsizliklerle örülü bir dünyada sanatın umut ve direnç kaynağı olabileceğinin altını çizmiştir. Bu umut dolu ve ilham verici konuşma, bienalin temel sorusu olan "Sırada Ne Var?"ı yalnızca sorgulamakla kalmamış; bu soruya yaratıcı, insani ve dönüştürücü yanıtlar üretmenin yollarına da ışık tutmuştur.



Görsel I. Oruç Çakmaklı Açılış Konuşması

Moda ve tekstil alanına dair önemli bir katkı ise, Uğurhan Uzun ve İnci Orak'ın TAYPA iş birliğiyle gerçekleştirdiği *“Denim, Street, Sportswear Trendleri”* başlıklı sunum olmuştur. Tasarımın endüstriyle buluştuğu bu konuşma, genç sanatçılara sürdürülebilirlik, malzeme bilgisi ve moda kültürü üzerine güncel bilgiler sunmuştur.

Berlinale, Cannes, Sundance ve Akademi Ödülleri gibi prestijli festivallerde yer alan projelerde görev almış, sanatçı ve ses tasarımcısı Hassan Shabankareh'nin gerçekleştirdiği *“Ses ve Gerçeklik”* başlıklı konuşması, işitsel algının görsel sanatla, mekânla ve hafızayla kurduğu çok katmanlı ilişkiyi ele alan etkileyici bir sunuma dönüşmüştür. Bienal kapsamında yaptığı konuşmada, sesin bir ifade biçimi olarak gerçekliği nasıl dönüştürdüğünü sorgulayan Shabankareh, katılımcılara sesin düşünsel, fiziksel ve duygusal boyutlarını içeren alternatif bir bakış açısı kazandırmıştır.

Dr. Öğr. Üyesi Erkan Saka'nın *“Bilgiye Erişimde Yapay Zeka”* başlıklı sunumu, dijital teknolojilerin bilgi üretimi ve tüketimi üzerindeki etkilerini tartışmıştır. Özellikle yapay zekânın sanat, akademi ve medya alanlarındaki yükselen rolü, genç üreticiler için ilham verici olduğu kadar sorgulayıcı bir alan açmıştır.

Seda Civan'ın gerçekleştirdiği *“Heykel-Figür Atölyesi”*, katılımcıların doğrudan üretime dahil olduğu uygulamalı bir deneyim sunmuştur. Atölye, sadece teknik becerilerin geliştirilmesine olanak tanımakla kalmayıp, aynı zamanda katılımcıların heykel yapımına dair kavramsal ve estetik yaklaşımlarını derinleştirmelerine imkân sağlamıştır. Kil malzemesiyle çalışan katılımcılar, heykel formunu ve üç boyutlu kavrama yetisini

keşfederken, bedensel ifadenin yaratıcı süreçteki önemini deneyimleyerek, fiziksel ve zihinsel emeğin birleştiği bir çalışma gerçekleştirmiştir. Bu yönüyle atölye, bienalin üretim odaklı etkinlikleri arasında önemli bir yer tutmuştur.



Görsel 2. Seda Civan Heykel- Figür Atölyesi

İllüstrasyon ve görsel sanatlar alanında çalışan Murat Kalkavan'ın *"Görsel Sanatçı Olarak Portfolyo Hazırlama ve Potansiyel Müşterilerle İletişim Süreçleri"* başlıklı sunumu, yaratıcı üretimlerin profesyonel mecralarda nasıl temsil edileceği konusunda katılımcılara somut stratejiler sunmuştur.

Serkan Emiroğlu'nun gerçekleştirdiği *"Plan Hiçbir Zaman Senin Değildi. Kendi Planını Yap!"* başlıklı konuşma, sanatçının moda endüstrisindeki deneyimlerinden yola çıkarak, genç sanatçılara kendi yaratıcı yollarını çizmeleri, sektörel beklentilere değil, kişisel vizyona sadık kalmaları gerektiği yönünde içgörüler sunmuştur. Moda, fotoğraf ve bireysel anlatımın kesiştiği bu buluşma, izleyiciler için cesaret verici bir perspektif sağlamıştır.

Nihan Sevinç Muşdal'ın gerçekleştirdiği *"Doğanın İzinde: Bitki Tasarımı Söyleşisi"*, doğa ile tasarım arasında kurulan bağları hem kavramsal hem de uygulamalı açıdan ele almıştır. Peyzaj tasarımı ve bitki estetiği üzerine çalışan Muşdal, doğanın biçim, ritim ve döngüsel yapısından beslenen bir tasarım anlayışının, günümüzün çevresel krizleri karşısında nasıl bir duyarlılık geliştirebileceğini katılımcılarla paylaşmıştır. Söyleşi boyunca yalnızca tasarım

perspektifinden değil; aynı zamanda botanik ve ekoloji temelli bir yaklaşımla Türkiye'nin, özellikle de İstanbul'un bitki çeşitliliğine değinerek coğrafi zenginliklerimizin altını çizmiştir. Endemik türler, peyzaj belleği, doğa-insan ilişkisi gibi başlıklar çerçevesinde şekillenen bu buluşma, doğayı yalnızca ilham kaynağı olarak değil; aynı zamanda sürdürülebilir tasarımın asli bir bileşeni olarak gören bir bakış açısını pekiştirmiştir. Muşdal'ın bilimsel birikimi ile sanatsal sezgileri bir araya getirdiği bu sunum, katılımcılarda hem kavramsal hem de duyuşsal bir iz bırakmıştır.



Görsel 3. Doğanın İzinde: Bitki Tasarımı Söyleşi, Nihan Sevinç Muşdal ve Bienal Ekibi

Esin Aykanat Avcı'nın yürüttüğü *"Biomateryal Kolaj Atölyesi"*, alternatif malzemelerin sanatsal üretimdeki potansiyelini ortaya koymuştur. Atölye, biyolojik dönüşüm ve yeniden kullanım kavramlarını merkezine alarak katılımcılara çağdaş sanatın malzeme anlayışında dönüşen paradigmaları deneyimleme fırsatı sunmuştur.



Görsel 4. Biomateriyal Kolaj Atölyesi

Edebiyat kuramı ve şiir ile görsel sanat ilişkisi üzerine düşünmeyi teşvik eden ise iki sunum gerçekleşmiştir. Dr. Yekbin Balçık, *“Konkrete Poesie ve Edebiyatta Felaketin Sahnelenmesi”* başlıklı konuşmasında şiirin biçimsel yapısının felaket temsilleriyle olan ilişkisini tartışırken, Cansu Öcel, *“Bir Sınır Problemi Olarak Şimdiki Zaman”* adlı sunumunda zaman algısının belirsizliğini felsefi bir derinlikle ele almıştır.

Bienalin son paralel etkinliği ise Bihter Sabanoğlu tarafından gerçekleştirilen *“Kentsel Yıkım ve Romancılık”* başlıklı söyleşi olmuştur. Söyleşi tarihsel ve edebi katmanları bir araya getiren özgün bir çerçevede ilerlemiştir. Romancı kimliğiyle tanınan Sabanoğlu, aynı zamanda Bizans tarihi üzerine sürdürdüğü doktora çalışmasından beslenen çok disiplinli yaklaşımıyla dikkat çekmiştir. Konuşmasında, İstanbul’un tarihsel dönüşümlerini, özellikle Bizans’tan günümüze kadar uzanan kentsel değişim süreçlerini, mekânın kültürel belleğiyle ilişkilendirmiştir. Bu tarihsel bağlamı, roman sanatının anlatı potansiyeliyle birleştirerek, kentsel yıkım ve dönüşümün edebi temsillerini derinlikli bir şekilde ele

almıştır. Edebiyatın, geçmişin izlerinin, bugün nasıl görünür kılınabileceğine dair yaptığı çözümlemeler, hem yazınsal hem de tarihsel bakış açısını bir arada sunarak dinleyicilerde güçlü bir düşünsel etki yaratmıştır.

Tüm bu paralel etkinlikler, bienalin yalnızca bir sergi alanı değil; çok yönlü bir entelektüel buluşma noktası olduğunun en somut göstergesi olmuştur. Her bir konuşmacının katkısı, katılımcılara yeni kavramlar, sorular ve olasılıklar sunarak bienalin temel sorusuna farklı perspektiflerden yaklaşma imkânı tanımıştır.

Bu denli kapsamlı ve çok paydaşlı bir uluslararası etkinliği hayata geçirmek, kuşkusuz büyük bir özveri ve kolektif bir emeğin sonucudur. Bu noktada, sürecin her aşamasında desteklerini esirgemeyen Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Arif Can Güngör'e en içten teşekkürlerimizi sunarız. Aynı şekilde, ilk iki bienalin düzenleme kurulu başkanı olarak bu yıl da süreçteki tecrübesiyle yön gösteren Doç. Dr. Sinem Budun Gülas'a şükran borçluyuz. Ayrıca bienalin kavramsal çerçevesinin oluşum sürecinde bizlere yol gösteren Prof. Dr. Özer Kanburoğlu'na içten teşekkür ederiz.

Bienalin görsel kimliği ve dijital altyapısı, etkinliğin erişilebilirliğini ve etkisini artıran başlıca unsurlardan biri olmuştur. Afiş tasarımı ve sosyal medya grafik içerikleri Arş. Gör. Ardahan Toruk ile Arş. Gör. Süeda Şatır Toruk tarafından titizlikle hazırlanmış; web tasarımı ise Dr. Öğr. Üyesi Mesut Batuhan Çankır tarafından gerçekleştirilmiştir. Dijital alandaki bu bütüncül yaklaşım, bienalin hem estetik hem de işlevsel olarak güçlü bir yapıya kavuşmasına olanak tanımıştır.

Sergi ve etkinlik koordinasyon süreçleri, çok katmanlı bir organizasyon yapısına ihtiyaç duymaktadır. Bu bağlamda, Dr. Öğr. Üyesi Oğuz Şentürk ve Arş. Gör. Oğuz Mazak'ın sergi koordinatörlüğü görevini başarıyla yürüttüğünü belirtmek gerekmektedir. Aynı şekilde, etkinlik koordinasyonunda görev alan Dr. Öğr. Üyesi Nafiseh Laleh, Arş. Gör. Emel Çolak Yıldız ve Arş. Gör. Hilal Şimşek de sürece etkin katkı sağlayarak bienalin çok yönlü etkileşim alanları yaratmasına katkıda bulunmuşlardır. Metinlerin derlenmesi ve editoryal süreçte Arş. Gör. Didem Ermiş'in titizliği, içeriklerin akademik niteliğini pekiştirmiştir. Sekreteryaya görevini üstlenen Arş. Gör. Büşra Sokur ve Arş. Gör. İrem Özgül ise idari süreçlerin aksamadan yürütülmesini sağlayarak bienalin görünmeyen ama hayati bir yükünü üstlenmişlerdir.

Tüm bu katkıların yanı sıra, en büyük teşekkürü hiç kuşkusuz öğrencilerimize borçluyuz. Onlar, ürettikleri işler aracılığıyla yalnızca bireysel ifadelerini ortaya koymakla kalmamış; aynı zamanda bugünü ve geleceği sorgulayan, izleyiciyi düşünmeye sevk eden imgeler yaratmışlardır. Bienalin "Sırada Ne Var?" sorusuna verdiği en güçlü yanıt, bu genç sanatçıların ortaya koyduğu düşünsel cesaret ve yaratıcı çeşitlilik olmuştur.

III. Uluslararası Öğrenci Bienali, bu yıl bir kez daha göstermiştir ki sanat; yalnızca tanıklık etmekle kalmaz, aynı zamanda geleceği tahayyül etmenin ve yeniden kurmanın en güçlü yollarından biridir. Bu bienalin ardından ardımızda yalnızca bir sergi değil, aynı zamanda kurulan uluslararası dostluklar, doğan yeni sorular ve sanat yoluyla mümkün kılınan ortak düşünme alanları kalmıştır. Katkı sunan tüm sanatçılara, akademisyenlere ve düzenleme

kuruluna teþekkür ederken, bu kolektif çabanın yeni başlangıçlara ve daha yaşanabilir bir dünyaya dair umutlarımızı pekiştirmesini dilemekteyiz. Umudumuz, bu deneyimin gelecekte daha büyük buluşmalara, derinleşen tartışmalara ve yeni iş birliklerine kapı aralamasıdır. Sanatın dönüştürücü gücüne ve gençlerin yaratıcı enerjisine inancımızla, bir sonraki bienalde yeniden buluşmak için sabırsızlanıyoruz.

Aydın Sanat Dergisi - Sayı 20 Yazım Kuralları

I. Ana Başlık

İçerikle uyumlu, onu en iyi ifade eden bir başlık olmalı ve koyu harflerle yazılmalıdır. Makalenin başlığı sözcüklerin ilk harfi büyük olacak biçimde yazılmalı ve en fazla 10-12 sözcük arasında olmalıdır.

II. Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i

Yazar(lar)ın ad(lar)ı ve soyad(lar)ı koyu, adresler ise dik harflerle yazılmalı; yazar(lar)ın varsa görev yaptığı kurum(lar), haberleşme ve e-posta adres(ler)i, orcid numara(lar)ı ilk sayfada dipnot ile belirtilmelidir.

III. Özet

Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 100, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe ve İngilizce "özet" (abstract) bulunmalıdır. Özet içinde, yararlanılan kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına değinilmemeli; dipnot kullanılmamalıdır. Türkçe ve İngilizce özetlerin altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 3, en çok 5 sözcükten oluşan anahtar sözcükler (keywords) verilmelidir. Yazılan İngilizce özetin (abstract) üzerinde makalenin İngilizce başlığı da verilmelidir.

IV. Ana Metin

A4 sayfa boyutunda (29.7×21 cm.), MS Word programı, Calibri yazı karakteri ile, 12 punto ve 1.5 satır aralığıyla yazılmalıdır. Sayfa kenarlarında üst 3 cm., alt 3 cm., sol 3 cm., sağ 3 cm. boşluk bırakılmalı ve sayfalar numaralandırılmalıdır. Yazılar özet, abstract, şekil ve tablo yazıları da dahil 6.000 (altıbin) sözcüğü geçmemelidir. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik harflerle ya da tek tırnak içinde yazılmalıdır. Metinde tırnak işareti + eğik harfler gibi çifte vurgulamalara asla yer verilmemelidir.

V. Bölüm Başlıkları

Makalede, düzenli bir bilgi aktarımı sağlamak üzere ara ve alt başlıklar kullanılabilir. Makaledeki tüm ara (normal) ve alt başlıklar (dik) 12 punto ile sözcüklerin yalnız ilk harfleri büyük, koyu karakterde yazılmalı; alt başlıkların sonunda iki nokta üst üste konulmamalı ve bir satır sonra devam edilmelidir.

VI. Tablolar ve Şekiller

Tabloların numarası ve başlığı bulunmalı, siyah-beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Tablo ve şekiller ayrı ayrı sıra sayısı verilerek numaralandırılmalıdır. Tablo çiziminde dikey çizgiler kullanılmamalıdır. Yatay çizgiler ise yalnızca tablo içindeki alt başlıkları birbirinden ayırmak için kullanılmalıdır. Tablo numarası üste, tam sola dayalı olarak dik (normal); tablo adı ise, her sözcüğün ilk harfi büyük olmak üzere eğik (italik) yazılmalıdır. Tablolar metin içinde bulunması gereken yerlerde olmalıdır.

Örnek: Tablo 1: Farklı yaklaşımların karşılaştırmalı analizi

Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır. Şekil numarası eğik yazılmalı, nokta ile bitmeli, hemen ardından sadece ilk harf büyük olmak üzere şekil adı dik yazılmalıdır.

VII. Görseller

Yazı içerisinde resim, fotoğraf ya da özel çizimler varsa bu belgeler kısa kenarı 10 cm olacak şekilde 300 ppi'da (300 pixels per inch kalitesinde) taranmalı, JPEG formatında kaydedilmeli, ayrıca metin içinde kullanılan tüm görsel gereçler makaleye ek olarak JPEG formatıyla gönderilmelidir. İnternette indirilen görsellerin de 10 cm-300 ppi kurallarına uygun olması gerekmektedir. Görsellerin adlandırılmalarında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır. Dergi yayın kurulu, teknik olarak problemlili ya da düşük kaliteli resim dosyalarını yeniden talep edebilir ya da makaleden tümüyle çıkartabilir. Kaynak olarak kullanılacak görüntülerin kalitesinden ve yayımlanıp yayımlanmamasından yazar(lar) sorumludur.

Resim ve fotoğraflar siyah beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Görsel numaraları ve adları görsellerin

hemen altına ortalı şekilde, eğik yazılmalıdır. Görsel tipi ve numarası eğik yazılmalı (Resim 1.; Şekil 1.), nokta ile bitmeli, hemen yanından sadece ilk harf büyük olmak üzere görsel adı dik (normal) yazı karakteri ile yazılmalıdır.

Örnek: Resim 10. Wassily Kandinsky, 'Kompozisyon' (Anna-Carola Krausse, 2005: 91).

Şekil, çizelge ve resimlerin kullanıldığı sayfa sayısı 10'u geçmemeli, işgâl ettikleri alan yazının üçte birini aşmamalıdır. Teknik imkâna sahip yazarlar, şekil, çizelge ve resimleri aynen basılabilecek nitelikte olmak şartı ile metin içindeki yerlerine yerleştirebilirler. Bu imkâna sahip olmayanlar, bunlar için metin içinde aynı boyutta boşluk bırakarak içine şekil, çizelge veya resim numaralarını yazabilirler.

VIII. Dipnotlar

Dipnot kaynak göstermek için kullanılmamalı, dipnot kullanımına yalnızca açıklayıcı ek bilgileri için başvurulmalı ve otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir.

IX. Alıntı ve Göndermeler/Atıflar

Yazar doğrudan ya da dolaylı olarak yaptığı tüm alıntılara aşağıdaki örneklerle göre göndermede bulunmalıdır. Burada belirtilmeyen durumlarda APA 6 formatı kullanılmalıdır. Doğrudan alıntılar tırnak içinde verilmeli ve eğik yazılmalıdır.

Göndermeler için asla dipnot kullanılmamalıdır. Tüm göndermeler parantez içinde ve aşağıdaki biçimde yazılmalıdır.

Tek yazarlı çalışmaya yönelik genel göndermelerde; (Carter, 2004).

Tek yazarlı çalışmanın alıntı yapılan belirli bir yerine göndermelerde; (Bendix, 1997: 17).

İki yazarlı çalışmalara göndermelerde; (Hacıbekiroğlu ve Sürmeli, 1994: 101).

İkiden fazla yazarlı yayınlarda, metin içinde sadece ilk yazarın soyadı ve 'vd.' yazılmalıdır; (Akalin vd., 1994: 11).

Kaynakça kısmında ise, birden fazla yazarlı yayınların diğer yazarları da belirtilmelidir.

Metin içinde, gönderme yapılan yazarın adı veriliyorsa, kaynağın sadece yayın tarihi yazılmalıdır: Gazimihal (1991: 6), bu konuda "....."nu belirtir.

Yayın tarihi olmayan yapıtlarda ve yazmalarda yalnızca yazarların adı; (Hobsbawm)

Yazarı belirtmeyen ansiklopedi vb. yapıtlarda ise kaynağın ismi, varsa cilt ve sayfa numarası yazılmalıdır: (Meydan Larousse 6, 1994: 18)

İkinci kaynaktan yapılan alıntılar da aşağıdaki gibi yazılmalı ve kaynaklarda belirtilmelidir: Lepecki'nin de ifade ettiği gibi "....." (Akt. Korkmaz 2004: 176).

X. Kaynakça

Metnin sonunda, yazarların soyadına göre alfabetik olarak aşağıdaki örneklerde gösterildiği gibi yazılmalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması hâlinde, yayımlanış tarihine göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (2004a, 2004b) şeklinde gösterilmelidir:

Kitaplar

Öztürkmen, A. (1994). Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik, İstanbul: İletişim Yayınları.

Carter, A. (2004). Dans Tarihini Yeniden Düşünmek, çev: Cansu Şipal, İstanbul: BGST Yayınları.

Makaleler

Sarısozen, M. (1970). Bağlama Metodu, Folklor/Halkbilim (1): 12-16.

Bakka, E. ve Felföldi, L. (2002). Whose Dances, Whose Authenticity? Dance Research (32): 3-18.

Kitap içi bölümler

Lepecki, A. (2004). Concept and Presence: The Contemporary European Dance Scene. Rethinking Dance History: A Reader, ed. Alexandra Carter, London: Routledge, s: 176-190.

Şahin, M. (2013). Klinik Psikolog Olmak. Klinik Psikoloji, ed. Linden, W. ve Hewitt, P. L. Ankara: Nobel, s: 1-16.

Tezler

Dehmen, B. (2005). Ulusal ve Küreselin Kesişme Noktasında Halk Danslarına Bir Yaklaşım: Dansın Sultanları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnternet kaynakları

İnternet elde edilen verilerin kaynakları mutlaka gösterilmeli ve Kaynakça'da erişim adresi ve erişim tarihi belirtilerek verilmelidir. Erişim adresi olarak kaynağın yer aldığı web sayfasının (ana sayfa) adresi değil, kaynağın görüntülediği adres verilmelidir.

<http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (12.10.2014).

Aksu, G. (2011). Özgür Bir Beden, Özgür Bir Sanat Dalı, Yazında ve Çeviride Beden, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) İstanbul Üniversitesi. <http://mimesis-dergi.org/2011/04/ozgur-bir-alan-ozgur-bir-sanat-dali/>. (12.10.2011).

Görüşmeler

Ural, U. (2014). Artvin halk dansları çalıştırıcısı Uğur Ural ile ÜFTAD ofisinde yapılan görüşme, İstanbul: 19 Temmuz.

Aydın Art Journal Writing Rules

Main Title

It should be a title compatible with the content, expressing it best, and should be written in bold letters. The title of the article should be written with the first letter of the words capitalized and should be between 10-12 words at most.

II. Author name (s) and address (es)

Author (s) name (s) and surname (s) should be written in bold, addresses should be written in vertical letters; The institution (s), correspondence and e-mail address (s), orcid number (s) of the author (s), if any, should be indicated on the first page with a footnote.

III. Summary

At the beginning of the article, there should be an abstract in Turkish and English that expresses the subject in a short and concise form and consists of at least 100 and at most 150 words. In the abstract, the sources used, figure and table numbers should not be mentioned; footnotes should not be used. Turkish and English abstracts should be left with a line space and keywords consisting of at least 3 and at most 5 words should be given. The English title of the article should be given on the abstract in English.

IV. Main Text

It should be written in A4 page size (29.7 × 21 cm.), MS Word program, with Calibri font, 12 font size and 1.5 line spacing. Top 3 cm., Bottom 3 cm., Left 3 cm., Right 3 cm. spaces should be left and pages should be numbered. Manuscripts should not exceed 6,000 (six thousand) words, including abstract, figure and table writings. The parts that need to be emphasized in the text should be written in italics or in single quotes, not bold. Double emphasis such as quotation marks + italics should never be included in the text.

Chapter V Titles

In the article, subheadings and subheadings can be used to provide a regular information transfer. All intermediate (normal) and sub-headings (vertical) in the article should be written in 12 pt. At the end of sub-headings, colons should not be superimposed and should be continued one line later.

VI. Tables and Figures

Tables should have numbers and titles and should be prepared in accordance with black and white printing. Tables and figures should be numbered separately by giving the number of rows. Vertical lines should not be used in table drawing. Horizontal lines should only be used to separate subtitles in the table. Table number to the top, left justified perpendicular (normal); Table name should be written in italics, with the first letter of each word capitalized. Tables should be in the places where they should be in the text.

Example: Table 1: Comparative analysis of different approaches

Figure numbers and names should be written just below the figure centered. The figure number should be written in italics, it should end with a dot, and the figure name should be written vertically, with only the first letter capitalized.

VII. Images

If there are pictures, photographs or special drawings in the article, these documents should be scanned at 300 ppi (300 pixels per inch quality) with a short edge of 10 cm, saved in JPEG format, and all visual materials used in the text should be sent in JPEG format in addition to the article. Images downloaded from the Internet must also comply with the 10 cm-300 ppi rules. The rules in figures and tables should be followed in naming the images. The editorial board of the journal may re-request or remove technically problematic or low-quality image files from the article. The author (s) are responsible for the quality of the images to be used as a source and whether they are published or not.

Pictures and photographs should be prepared in accordance with black and white printing. Image numbers and names should be written in the center just below the images, in italics. The visual type and number should be written in italics (Figure 1; Figure 1.), ending with a dot, and the visual name should be written in normal (normal) font, with only the first letter capital next to it.

Example: Picture 10. Wassily Kandinsky, 'Composition' (Anna-Carola Krausse, 2005: 91).

The number of pages on which figures, tables and pictures are used should not exceed 10, and the area they occupy should not exceed one third of the text. Authors with technical possibilities can place figures, tables and pictures in their places in the text, provided that they are of a quality that can be printed exactly. Those who do not have this opportunity can leave a space of the same size in the text for them and write the numbers of figures, tables or pictures in it.

VIII. Footnotes

Footnotes should not be used for reference, the use of footnotes should only be used for additional explanatory information and automatic numbering should be used.

Books

Öztürkmen, A. (1994). Folklore and Nationalism in Turkey, Istanbul: İletisim Publications.

Carter, A. (2004). Rethinking the History of Dance, trans: Cansu Şipal, Istanbul: BGST Publications.
Articles

Sarisözen, M. (1970). Baglama Method, Folklore / Folklore (1): 12-16.

Bakka, E., & Felföldi, L. (2002). Whose Dances, Whose Authenticity? Dance Research (32): 3-18.
Chapters in the book

Lepecki, A. (2004). Concept and Presence: The Contemporary European Dance Scene. *Rethinking Dance History: A Reader*, ed. Alexandra Carter, London: Routledge, p: 176-190.

Şahin, M. (2013). Becoming a Clinical Psychologist. *Clinical Psychology*, ed. Linden, W. and Hewitt, P. L. Ankara: Nobel, p: 1-16.

Dehmen, B. (2005). An Approach to Folk Dances at the Crossroads of National and Global: Sultans of Dance, Unpublished Master's Thesis, Istanbul: Boğaziçi University, Institute of Social Sciences.
Internet resources

The sources of the data obtained from the Internet must be shown and the access address and access date must be specified in the References. The address where the resource is displayed should be given as the access address, not the address of the web page (home page) where the resource is located. <http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (12.10.2014).

Aksu, G. (2011). A Free Body, A Free Art Branch, Body in Literature and Translation, Commemoration of Aksit Göktürk (15-17 March 2006) Istanbul University. <http://mimesis-journal.org/2011/04/ozgur-bir-alan-ozgur-bir-art-dali/>. (12.10.2011). Interviews

Ural, U. (2014). Meeting with Uğur Ural, Artvin folk dance coach, at the ÜFTAD office, Istanbul: July 19.

