T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

FİLM TASARIMI ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

FEMİNİST AUTEUR YÖNETMEN: AGNÉS VARDA

Hazırlayan

Dilek ÇAKIR

Danışman

Doç. Dr. Sabire SOYTOK

İzmir / 2023

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum "FEMİNİST AUTEUR YÖNETMEN: AGNÉS VARDA" adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenden oluştuğunu ve bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Tarih

…/ …/ 2023

Dilek ÇAKIR

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ...../...../...../ tarih ve.....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin.....maddesine göre Film Tasarımı Anasanat Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi Dilek ÇAKIR'ın **"FEMİNİST AUTEUR YÖNETMEN: AGNÉS VARDA"** konulu tezini incelenmiş ve aday ...../...../...../ tarihinde, saat .....'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyeleri tarafından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... olduğuna oy ..... ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE ÜYE

ÖZET

Agnés Varda Fransa'da sinema alanında işler üreten Left Bank ve Yeni Dalga gruplarının içinde yer almıştır. Agnés Varda ve sinemasının iki oluşum içinde de etkisi önemlidir ve bu iki oluşum da Varda'nın sinema anlayışını yönlendirmiştir. Varda, 1954'te çektiği *"La Pointé Courte- Paralel Yaşamlar"* adlı ilk filmiyle Yeni Dalga akımının öncüsü olarak sinema tarihine geçmiş, aynı zamanda ilk filminden itibaren oluşturduğu özgün sinematografik üslubuyla auteur yönetmen olarak filmler üretmiştir. Agnés Varda yönetmen-yapımcı kimliğinin yanı sıra kendi sine-yazı (cinécriture) kuramını oluşturarak kuramcı kimliğiyle de ön plana çıkmış ve dişil film çekimi (filmer en femme) pratiğiyle karşı-sinema anlatısını oluşturmuştur. Fakat Varda bu bağlamda oluşturulan literatürde ya adından söz edilmeyerek yok sayılmış ya da erkek meslektaşlarının gölgesinde bırakılmıştır. Varda, bu özgün ve öncü sinematografisiyle önemli feminist bir auteur yönetmen olarak dikkat çekmesine karşın geleneksel ve cinsiyetçi auteur kuram yaklaşımları yönetmenin sinemasını incelenmekten kaçınmıştır.

Bu araştırma bağlamında Agnés Varda'nın öncü feminist bir auteur yönetmen olduğu, filmlerinin kendi dişil-sineyazı kuram pratiği üzerinden çözümlenmesiyle tespit edilmeye çalışılmış, yöntem olarak feminist film kuramı ve eleştirisi seçilmiş, auteur kuram pratikleri yönetmenin sinemasına uygulanmıştır. Bu anlamda Varda'nın, *"Cléo de 5 à 7"* ve *"Sans Toit Ni Loi"* adlı filmleri yönetmenin sine-yazı kuramı ve dişil film çekim pratiği kapsamında ele alınarak yönetmenin feminist bakış açısından özgün görsel-işitsel anlatı dili örneklendirilmiştir. Bu analizlerin sonucunda Varda'nın öncü feminist bir auteur yönetmen olduğu ortaya konulmuştur.

ABSTRACT

Agnés Varda had took part in the Left Bank and New Wave groups, which produce works in the field of cinema in France. The influence of Agnés Varda and her cinema is important in both formations and these two formations had guided Varda's understanding of cinema. Varda had gone down in the history of cinema as the pioneer of the New Wave movement with her first film, *"La Pointé Courte"*, which she shot in 1954. At the same time, Varda had produced films as an auteur director with its original cinematographic style since its first film. In addition to her director-producer identity, Agnés Varda had also came to the fore with her theorist identity by creating her own cinécriture theory and formed the counter-cinema narrative with the filmer en femme practice. However, in the literature created in this context, Varda was either ignored by not mentioning her name or was left in the shadow of her male colleagues. Although Varda had drew attention as an important feminist auteur director with this original and pioneering cinematography, traditional and sexist auteur theory approaches had avoided examining the director's cinema.

Within the scope of this research, it had been tried to reveal that Agnés Varda is a pioneering feminist auteur director by examining her films through her own feminine-cinewriting theory practice, feminist film theory and criticism, auteur theory practices had been applied to the director's cinema. In this sense, Varda's films *"Cléo de 5 à 7"* and *"Sans Toit Ni Loi"* had handled within the scope of the director's cine-writing theory and feminine film shooting practice and the original audio-visual narrative language of the director had exemplified from the feminist point of view. As a result of these analyzes, it has been revealed that Varda is a pioneering feminist auteur director.

ÖNSÖZ

Yüzyıllardır heteronormatif ekonomi-politiğin ayrımcı toplumsal cinsiyet sistemiyle ve eril hegemonyanın hiyerarşik örgütlenmeleriyle başa çıkmaya çalışan kadınlar her alanda savaşmak durumda kalmışlardır. Cinsiyetler üzerinden oluşturulan güç dengelerinde ayrımcılığa maruz kalan sınıf olarak kadınlar, bu kültür dinamiğine karşı muhalefet geliştirerek yüzyıllardır hapsoldukları pasif-edilgen konumun içinden çıkmaya çalışmaktadırlar. Kadınlar, özne olarak tarih sahnesinde aktif-etkin bir katılım göstermek için mücadele vermektedir.

Sinema endüstrisi de cinsiyetçi provokatif yapısı ve diliyle ayrımcılığa karşı çıkan kadınların mücadele verdiği alanların başında gelmektedir. Agnés Varda gibi feminist auteur yönetmenler, karşı-anlatı yaklaşımlarıyla kadının öznellik savaşına katkıda bulunmuşlar ve bu anlamda sinema tarihinde önemli bir yerde durmaktadırlar. Fakat bugüne kadar yazılan kaynaklarda ya adlarına rastlanmamakta ya da çok az yer verildiği görülmektedir. Çalışmamın amacı bu ayrımcı ve cinsiyetçi politikalara ışık tutarken diğer taraftan da bir kadın olarak bu tarihsel karşı direnişe dayanışmayla katkı sağlamaktır.

Özellikle bu çalışma için literatür taraması yaptığım süreçte fark ettiğim başat sorun bu alanda çok fazla dilimize çevrilmiş ya da dilimizde yazılmış literatürün olmadığıdır. Ayrıca auteur kuramın ortaya atıldığı 1950'li yıllardan günümüze auteur yaklaşım erillikle ilişkilendirilmiş ve kuram kadın yönetmenlerin sinemasına uygulanmaya çalışılmamıştır. Bu bağlamda çalışmam, ataerkil sinema endüstrisinde toplumsal cinsiyet sistemi tarafından kadın olarak tanımlandığı için ayrımcılığa maruz kalmış ve patriyarkal yapının tüm ayrımcı bileşenlerinin karşısında durarak değişim ve dönüşümün öncülüğünü yapmış kadın yönetmenlerin-auteurlerin yaratıcı üretimlerine kaynaklık edebilecek bir literatür sağlamak amacı taşımaktadır. Bu anlamda araştırmamı yaparken birikimlerini benimle paylaşan ve her koşulda desteğini esirgemeyen değerli Doç. Dr. Sabire SOYTOK hocama en içten teşekkürlerimi sunmak isterim.

Bu çalışmayı yaşamı boyunca ataerkil kültürün despotizmiyle yaşamak ve savaşmak zorunda bırakılan, ataerkil toplumun zorbalığına, ayrımcılığına maruz kalan,

tüm bu zorbalıkları, ayrımcılıkları yaşarken sesi bastırılmış, sesini yükseltmeye çalıştığında ise türlü eril psikolojik ve fiziksel şiddete uğramış başta kadınlar olmak üzere, ötekileştirilen, ayrıştırılan tüm mücadeleci bileşenlere (özellikle sevgili anneme ve kendi yaşamsal mücadeleme) adıyorum.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ……ii

TUTANAK……...iii

ÖZET……iv

ABSTRACT……..v

ÖNSÖZ……vi

İÇİNDEKİLER……...……viii

GÖRSELLER LİSTESİ……xi

GİRİŞ……1

1. BÖLÜM

FEMİNİST FİLM KURAMI

1.1. Toplumsal Cinsiyet Kavramı ve Feminist İdeoloji…….....9

1.2. Edebiyatta Dişil Yazı (Écriture Féminine) Kuramı……...15

1.3. Feminist Film Kuramı……...19

2. BÖLÜM

YENİ DALGA SİNEMASINDA AUTEUR KURAMIN GELİŞİMİ VE KADIN AUTEUR YÖNETMENLER

2.1. Yeni Dalga Sinemasının Oluşumu ve Sinematografik Gelişimi……30

2.1.1. Yeni Dalga Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları……...39

2.1.2. Yeni Dalga Oluşumunda Rive Gauche ya da Left Bank (Sol Yaka) Grubu……...42

2.2. Fransız Yeni Dalga Sinemasında Auteur Kuram Tartışmaları ve Kuramın Gelişimi……...46

2.2.1. Auteur Kuram Kapsamında Yapılan Feminist Kuram Eleştirileri……53

2.3. Dünya Sinemasında Kadın Auteur Yönetmenler……...59

3. BÖLÜM

FEMİNİST AUTEUR YÖNETMEN AGNÉS VARDA VE SİNEMASI

3.1. Agnés Varda'nın Biyografisi……69

3.2. Agnés Varda'nın Sinematografik Anlatım Dili……72

3.3. Agnés Varda Sinemasında Sine-Yazı (cinécriture) Kuramı ve Dişil Film Çekimi (filmer en femme)……....79

3.3.1. Agnés Varda'nın Sine-Yazı (cinécriture) Kuramı ve Dişil Film Çekimi (filmer en femme)'ne Örnek Filmler ve Analizleri; "Cléo de 5 à 7" ve "Sans Toit Ni Loi" Filmleri……89

3.3.1.1. "Cléo de 5 à 7" Filmi Künyesi ve Konusu……..89

3.3.1.2. "Cléo de 5 à 7" Filmi Analizi……..90

3.3.1.3. "Sans Toit Ni Loi" Filmi Künyesi ve Konusu……..101

3.3.1.4. "Sans Toit Ni Loi" Filmi Analizi……102

SONUÇ…….....114

KAYNAKÇA……122

EKLER…….131

EK 1: Agnés Varda'nın Filmografisi……..131

ÖZGEÇMİŞ

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. François Giroud'un (1957) *L'Express* dergisinde yayınlanan *"La Nouvelle Vague"* adlı yazısı……30

Görsel 2. *Cahiers du Cinéma* dergisinin 130. Sayısında, kapakta Agnès Varda'nın *Cléo de 5 à 7* adlı filmi…… ……40

Görsel 3. Agnés Varda, *Agnés'in Plajları (The Beaches Of Agnés*-2018) filminde kendi yüzünü merkeze, Fransız Yeni Dalga sinemasının erkek yönetmenlerini de (François Truffaut, Jacques Demy, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Alain Resnais ve Claude Chabrol) çevresine yerleştirerek kullanır……41

Görsel 4. Agnès Varda, *Les Créatures* (1966) filmini eşi Jacques Demy'le beraber sık sık tatil yaptığı Noirmoutier adasında çeker ve filmi eşi Jacques Demy'e ithaf eder……70

Görsel 5-6. Agnés Varda'nın 1954 yılında çektiği *La Pointé Courte* adlı filminde evli çiftin yüzlerini birleştirerek kullandığı yakın plan çekimi……74

Görsel 7-8-9. Birçok erkek meslektaşının Varda'nın *La Pointé Courte* filmindeki yakın plan çekimini birebir şekilde kullanması. Filmler sırasıyla; Alain Resnais- *L'Année Dernière à Marienbad*-1961, Ingmar Bergman- *Persona*-1966, Woody Allen- *Love and Death*-1975……..74

Görsel 10. *La Pointé Courte* (1954) filminden bir kare. Evli çiftin – (Philippe Noiret ve Silvia Monfort)- kendi aralarında konuşmaları ve arka fonda Pointé Courte'un balıkçılarının çalışmaları……..75

Görsel 11. Varda'nın *Sans Toit Ni Loi* filminde Mona adlı başkarakter otostop çekmekte……..77

Görsel 12. Mona hakkındaki düşüncelerin aktarıldığı röportajlar……78

Görsel 13. *Ulysse* (1982) filminin açılış jeneriğinde Varda'nın ismi, "Agnés Varda'dan bir sineyazı" (cinécrit par Agnés Varda) şeklinde yer alır……81

Görsel 14. Agnés Varda'nın *L'une Chante, L'autre Pas* (1977) adlı filminde kadının yaptığı çifte mesaiyi müzikle anlattığı tiyatro sahnesi……..83

Görsel 15. Agnés Varda bir yürüyüşte, Sempé'nin karikatüründen esinlenerek "J'ai Mal Partout- Her Yerim Ağrıyor" yazan bir pankart taşıyor……84

Görsel 16. Agnés Varda'nın *Cléo de 5 à 7* (1962) filminde, Cléo'nun kendini aynada fark etmesi (görebilen bir kadın olarak)……...85

Görsel 17-18. Agnès Varda'nın *"Réponse de Femmes: Notre Corps, Notre Sexe (Kadınların Cevabı: Bizim Bedenimiz, Bizim Cinsiyetimiz-1975)"* adlı kısa belgeselinde kadınların elinde tuttuğu "Kadın olmak ne demek? (qu'est ce qu être femme)" sorusu ve Agnés'in elinde taşıdığı "Agnés Varda'dan bir sine-bildiri (un ciné tract d'Agnes Varda)" yazısı……...88

Görsel 19-20. Varda'nın *Cléo de 5 à 7* adlı filminin genelinde siyah-beyaz renkler kullanmasına rağmen tarot falı sekansının renkli sunumu…….……...91

Görsel 21-22. Varda'nın *Cléo de 5 à 7* filminde ölüm ve güzellik temalarını tarot kartlarıyla anlatması…….92

Görsel 23-24. Varda'nın "güzellik" ve "çirkinlik" kavramlarını "yaşam" ve "ölüm" mefhumlarıyla metaforik kullanımı…….92

Görsel 25. Cléo'nun aynadaki parçalı yüzü…….93

Görsel 26. Cléo'nun ilk bölümde etrafındakiler tarafından kaprisli ve şımarık biri olarak görülmesi…….94

Görsel 27-28. Cléo'nun eril bakışın arzu nesnesi olarak sunumu……95

Görsel 29-30. Cléo'nun dönüşümü……..95

Görsel 31-32. Cléo'nun eril bakışın nesnesi konumunda olmasından yaşadığı rahatsızlık…….96

Görsel 33-34. Varda'nın çıplak kadın bedeni üzerinden feminist bir açılım sunması…….....97

Görsel 35. *"Une Minute Pour Une Image (Bir İmaj İçin Bir Dakika)"* adlı programda Cléo'nun çantasından el aynasının düştüğü planın fotoğrafının Varda tarafından yorumlanması……..98

Görsel 36-37. Ayna metaforu ve Cléo'nun yaşadığı değişimin vurgulanması……....99

Görsel 38-39. Cléo'nun öznelliğini kazanmış güçlü bir kadın imajı içinde verilmesi…100

Görsel 40-41. Cléo'nun, arabasına bindiği kadın taksi şoförü ve Cléo'nun onun mesleğinin bir kadın için zor olduğunu söylemesi…….101

Görsel 42. Mona Bergeon adlı karakterin hendekte bulunmuş ölü bedeni…….103

Görsel 43. Mona'nın sahilde denizden çıkarken görüntüsü……...104

Görsel 44. Filmde kullanılan röportaj tekniği……...104

Görsel 45. Toplumun sokakta yaşayan bir kadına bakış açısı……105

Görsel 46. Mona'yı denizden çıkarken gören bir grup motorcu genç erkeğin Mona hakkında konuşmaları……106

Görsel 47. Mona'nın yanında çalıştığı benzinlik sahibinin Mona hakkındaki görüşleri…….107

Görsel 48. Mona'nın çalıştığı yerde kadın olduğu için istenmemesi……107

Görsel 49. Mona ve ormanda ona tecavüz eden adamla yaşadığı mücadele…….108

Görsel 50. Başka bir kadının Mona hakkındaki izlenimleri……...109

Görsel 51. Yolande Paulo'ya Mona ve erkek arkadaşından bahseder.……...110

Görsel 52. Varda'nın Mona ve Landier'in ellerini detay çekimle gösterdiği sahne…...111

Görsel 53. Mona'nın mülksüz ve patronsuz yaşama idealini yansıtan sözleri; *"yollarda şampanya içmek daha iyi"*…...……..111

GİRİŞ

Bu tez çalışmasının amacı, Fransız Yeni Dalga akımının ve Left Bank grubunun feminist auteur yönetmeni Agnés Varda ve sinemasının özelinde, sinema tarihinde adı geçen önemli kadın auteur yönetmenleri ve onların eril sinema endüstrinde yeni bir dişil sinema dili oluşturmak için verdikleri mücadeleleri görünür kılmaktır. Auteur kuram hakkında yapılan çalışmalar incelendiğinde, kuramın ya kadın yönetmenlerin sinemasına uygulanmadığı (dilimizde yazılmış hiçbir araştırma olmaması gibi) ya da bu konuda çok az sayıda çalışma olduğu görülmektedir. Dolayısıyla bu çalışma auteur yönetmen (kadın-erkek) anlayışının sorunlu yapısının fark edilmesine yöneliktir. Bu anlamda çalışmada, Agnés Varda gibi kadın auteurlerin, geleneksel auteur kuramın ortaya atıldığı yıllarda, cinsiyetlerinden dolayı nasıl ayrımcılığa maruz kaldıkları, erkek yönetmenlerin gölgesinde bırakılmaları ve bu kuramın neden hiçbir kadın yönetmenin sinemasına uygulanmaya çalışılmadığı sorgulanmıştır. Bu bağlamda erkek auteur kuramcılarının yüksek sanatı erillikle ilişkilendiren yaklaşımlarına karşı feminist film kuramının geliştirdiği yapı-bozumcu eleştiriler ışığında, auteur kavramının cinsiyetlerden bağımsız olarak incelenmesi gerekliliğinin altı çizilmiş ve kuram Agnés Varda'nın sineması özelinde incelenmiştir. Yönetmenin sinemasından incelenen filmlerin seçilme nedenleri; yönetmenin sinematografisinde erken ve geç dönemi yansıtmaları anlamında öne çıkmaları, yönetmenin özgün sinematografik dilinin, kendi geliştirdiği kuram ve ifade biçimlerinin bu filmlerde açıkça fark edilmeleri, bu filmlerin Yeni Dalga ve Sol Yaka oluşumlarının etkileri üzerinden tartışma olanağı sağlayan anlatılar olmalarıdır. Çalışmada ele alınan filmler, yönetmenin kendi kuram ve uygulama pratikleri üzerinden anlatı, sinematografi ve mizansen gibi unsurlarla birlikte içerik analizi yöntemiyle ele alınmış ve Varda'nın öncü, feminist bir auteur olduğu filmlerinden örneklerle kanıtlanmaya çalışılmıştır.

Tez çalışmasının birinci bölümünde, *"Feminist Film Kuramı"* ana başlığı altında, toplumsal cinsiyet kavramı, feminist ideoloji, edebiyattaki dişil yazı (écriture féminine) teorisi ve feminist film kuramı konularına değinilmiştir. Neolitik çağlardan günümüze kadar süregelen, erkeklerin kadınlardan daha üstün kabul edildiği ataerkil kültür 'toplumsal cinsiyet sistemi'ni inşa etmiştir. Bu tahakküm modeline göre insanlığın

yarısı diğer yarısı üzerinden sınıflandırılmıştır. Toplumsal cinsiyet sisteminde kadınla erkek iki cins üzerinden tanımlanmış ve sistematik olarak yürütülen cinsiyet politikalarıyla beraber, bu iki cinse toplumsal cinsiyet rolleri atfedilmiştir. Toplumsal cinsiyet sisteminin eril tahakküm modeli üzerine inşa edilmesine karşı çıkan, kadınların haklarının tanınmasını ve eşitliği amaçlayan ideoloji ve toplumsal hareketler "feminizm" sözcüğü ile adlandırılmıştır. Özellikle 1970'lerde, Feminist İkinci Dalga'yla beraber kadının kamusal alandaki ikincil konumunu ve erkeklerin kadınlar üzerindeki baskı ve kontrolünü eleştiren feminist yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Feminist ideoloji kadınla erkek arasındaki ayrımın iki cinse verilen farklı eğitimden, toplumsal cinsiyet rollerinden ve cinsiyet politikalarından kaynaklı olduğunu öne sürmüştür. Dolayısıyla bu feminist teoriler, sorunlu eril tahakküm modelinin değiştirilmesi ve dönüştürülmesi gerekliliğini savunmuştur.

Feminist kuramlar, ataerkil sistemin kurumsal olanakları (hukuk, siyaset, iktisat, ahlak, bilim, tıp, moda, kültür, eğitim, kitle iletişim araçları vb.) kullanarak toplumsal iktidarını muhafaza etmeye çalışmasına karşı çıkmış; ruhbilim, toplumbilim ve insanbilim gibi araçları kullanan ataerkil dili yapı-çözümüne uğratmışlardır. Simone de Beauvoir, Luce Irigaray, Judith Butler, Monique Wittig gibi feminist kuramcılar kadın cinselliğini eril ölçütlere göre kavramsallaştırıp sunan Sigmund Freud ve Jacques Lacan gibi psikanalistlerin kuramlarını eleştirerek psikanalizin eril bakış açısını feminist bir perspektifle yeniden ele almışlardır. Böylece kadının dişil kimliğini görmezden gelen ve kadını sadece bir arzu nesnesi olarak konumlandıran ataerkil kuramlar, kadın ile erkek arasındaki iktidar dengesini tersine çevirmeye çalışan feminist ideoloji tarafından yapı-bozumuna uğratılmıştır.

Feminist ideolojik görüşün edebiyat alanında etki göstermesiyle eril dilin hâkim olduğu yazın tarihinin de dönüştürülmesi amaçlanmıştır. Héléne Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva, Monique Witting ve Catherine Clément gibi yazarlar, 1970'lerin başında, Fransız feminist edebiyat teorisinin de temeli sayılan, 'dişil yazı (écriture féminine)' kuramını ortaya atmışlardır. Feminist kuramcılar, 'dişil yazı (écriture féminine)' kuramıyla geleneksel kadın temsillerini yıkarak bir karşı-anlatı oluşturmaya çalışmışlar ve bu anlamda dilin önemini vurgulayarak teoriyi geliştirmişlerdir. Dolayısıyla dilin

ataerkil kültürün inşasında öneminin altını çizerek yazı ve yazın tarihinin kültürel alanı biçimlendirme ve dönüştürme gücüne sahip olduğunu vurgulamışlardır. Dişil yazı kuramcılarına göre bu kadar büyük bir güce sahip olan dil, kadın ve kadın tarihi için dişil bir yazı formunda kullanılmalı ve bugüne kadar eril tarihin yazdığı kadın temsili dönüştürülmelidir. Bu fikri savunan ve dişil yazın türünü geliştiren Fransız feminist kuramlarının öncüsü, Héléne Cixous ve onun çalışmaları olmuştur. Héléne Cixous, 1976 yılında, kuramın manifestosu sayılan *"Le Rire de la Méduse (Medusa'nın Gülüşü)"* adlı denemesini kaleme almış; *"kadın kendini yazmalı: kadınlar hakkında yazmalı ve kadınları yazıya dökmeli"* sözleriyle dişil yazı teorisini formüle etmiştir. Luce Irigaray Cixous'in fikirlerine benzer şekilde, erkekler tarafından üretilen eril dilin tarih boyunca ataerkil gücün devamı için kadına karşı kullanıldığını söylemiştir. Fransız feminist edebiyat teorisinin de temeli atan feminist kuramcılar, ataerkil yapının ideolojisine hizmet eden kelimeler ve kavramların geleneksel cinsiyet normlarını yeniden ürettiğini ve bu anlamda patriyarkal yapının değiştirilmesi için mevcut eril dilin dönüştürülmesi ve "dişil yazı" dilinin kurulabilmesi gerektiğini savunmuşlardır.

Sinema, diğer kitle iletişim araçları gibi, mevcut toplumsal iktidarın sürekliliğini sağlamak ve ataerkil ideolojiye söylemsel bir meşruiyet alanı kazandırmak amacıyla geleneksel anlatı yapısını kullanmıştır. Dolayısıyla ataerkil ideolojik sistem, sinemanın içinde kendi provokatif dil yapısını oluşturarak yapısal inşasını sağlamıştır. Feminist film kuramının hızla gelişmesiyle birlikte sinemadaki egemen film anlayışı ve sinemasal eril dil feminist film eleştirmenleri tarafından irdelenmeye başlamıştır. İlk olarak edebiyat alanında başlayan "dişil yazı" kuramının yansımaları sinemaya da sirayet etmiştir. Feminist hareket içinde incelemeler yapan eleştirmenler, sinemanın cinsel farklılıklar üzerine temsiller (dişil ve eril) üretilen kültürel bir pratik haline gelmesini ve bu yapının patriyarkal sisteme hizmet etmesini tartışmışlardır. Feminist eleştirmenler, klasik sinemanın eleştirel analizinde göstergebilim ve psikanalitik çözümlemeler kullanarak, bu çözümlemeleri feminist film teorisine uygulamışlardır. Bu anlamda Claire Johnston'ın 1973'te kaleme aldığı *'Women's Cinema as Counter-Cinema'* başlıklı yazısı ve 1975'te Laura Mulvey tarafından yazılan *'Visual Pleasure and Narrative Cinema'* adlı deneme, klasik anlatılardaki cinsiyetçi ideolojik kodları ortaya çıkaran çalışmalar olarak öne

çıkmıştır. 1970'lerde yükselişe geçen kadın hareketlerinin etkisiyle ortaya çıkan feminist film kuramındaki gelişmeler sinemada kullanılan geleneksel kadın temsiline bir karşı-anlatı oluşturmaya çalışmıştır. Filmlerdeki sorunlu kadın temsiline dair çözümler (Bechdel testi, A-márkt gibi) üretilmesi için çalışmalar yapılmış, bu anlamda kadın yönetmenlerin erkek egemen yapının karşısında oluşturmaya çalıştıkları film yapım modelleri ve bu süreçte yaşadıkları zorluklar tartışılmaya başlanmıştır.

İkinci bölümde *"Yeni Dalga Sinemasında Auteur Kuramın Gelişimi ve Kadın Auteur Yönetmenler"* ana başlığı altında ilk olarak *"Yeni Dalga Sinemasının Oluşumu ve Sinematografik Gelişimi"*, *"Yeni Dalga Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları"*, *"Yeni Dalga Oluşumunda Rive Gauche ya da Left Bank (Sol Yaka) Grubu"* konularına değinilmiş, ikinci olarak ise *"Fransız Yeni Dalga Sinemasında Auteur Kuram Tartışmaları ve Kuramın Gelişimi"*, *"Auteur Kuram Kapsamında Yapılan Feminist Kuram Eleştirileri"* ve *"Dünya Sinemasında Kadın Auteur Yönetmenler"* başlıkları altında incelemeler yapılmıştır. İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nden etkilenen Yeni Dalga sinemasının yönetmenleri geleneksel sinemanın formlarına karşı çıkarak özgün bir sinema anlayışı ortaya koymayı amaçlamışlar, ayrıca dönemlerinin yeni teknolojik gelişmelerinin (hızlı ham filmler, hafif kameralar, yeni ışık teçhizatı) etkisiyle, stüdyo ortamından çıkarak gerçek mekanları kullanmışlardır. Aynı zamanda geleneksel sinemanın öyküleme tekniklerinin yerine farklı kurgusal teknikler denemişler yeni bir görsel-işitsel dil kurmaya çalışmışlardır. Bu anlamda Yeni Dalga yönetmenleri özgün bir sinema anlayışı yaratmışlar ve dünyada birçok yeni oluşumun ortaya çıkmasında önemli etkileri olmuştur. Fransa'da Yeni Dalga akımından önce ortaya çıkan Rive Gauche ya da Left Bank (Sol Yaka) grubu ise Yeni Dalga oluşumuyla birlikte anılan bir sinema anlayışına sahiptir. Fakat Sol Yaka yönetmenleri (Alain Resnais, Agnés Varda, Chris Marker, Alain Robbe-Grillet ve Marguerite Duras), Fransız Yeni Dalga grubu yönetmenlerinin bireye odaklanan sinema anlayışlarının aksine sol görüşlü, sömürgeciliğe karşı filmler yapmış ve Fransız hükümetini karşılarına almışlardır. Sol Yaka grubu toplumsal-politik olaylara değinen ve toplumsal cinsiyet politikalarına karşı tavır geliştiren anlatı dilleriyle Yeni Dalga'dan ayrışmıştır. Bu anlamda Yeni Dalga yönetmenleri (erkek yönetmenleri) toplumsal cinsiyet meselesinde muğlak ve karmaşık

bir bakış açısı sunduğu gerekçesiyle eleştiriler almıştır. Yeni Dalga akımı hakkında diğer bir eleştirel yaklaşım ise akım hakkında eril literatürün oluşmasıdır. Yeni Dalga içinde filmler çeken ve teoriler geliştiren Varda, oluşumun önemli isimlerinden biridir. Fakat Agnès Varda'nın varlığı, eril tahakkümün kaleme aldığı literatürde, akımın diğer erkek yönetmenlerinin gölgesinde kalmıştır.

Fransa'da Henri Langlois'ın *Cinémathèque* salonunda filmler izleyen genç *Cahiers du Cinéma* eleştirmenleri İtalyan Yeni Gerçekçilerini ve Amerikan sinemasını tanımaya başlamışlardır. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında Astruc, 16mm ve televizyonun yaygınlaşması sonucunda sinemanın edebiyatla benzer biçimde (herhangi basılı bir materyal; kitap, gazete vb.), yaygın ve kolay bir ulaşıma sahip bir dil alanına taşındığını söyleyerek kamera-kalem metaforunu ortaya atmıştır. Astruc'ın görüşünden yola çıkan Fransız eleştirmenler ise *(Cahiers du Cinéma yazarları) 'La Politique Des Auteurs (yaratıcı yönetmenler politikası)'* görüşü etrafında birleşerek auteur yaklaşımı ele almıştır. Fransa'da Henri Langlois'ın *Cinémathèque* salonunda izledikleri Hollywood filmlerinin yönetmenlerini auteur yani filmin yaratıcısı ilan etmişlerdir. François Truffaut *"Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim"* adlı makalesinde, André Bazin *"Politiques Des Auteurs Üzerine"* başlıklı yazısında Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Orson Welles gibi Hollywood yönetmenlerini sahneye koyma (mise-en-scéne) ve sahneye koyan (metteur-en-scéne) ayrımı üzerinden ele almıştır. Auteur kuramı Amerika'ya taşıyan Andrew Sarris, *"1962'de Auteur Kuramı Üzerine Notlar"* başlıklı yazısında, 'auteur' yaklaşımını diğer eleştirmenlerden farklı olarak formüle etmeye çalışmış, bu bağlamda incelediği auteur kuramının üç sayıltısı olduğunu öne sürmüştür. Peter Wollen ise auteur yaklaşımı yapısalcı bir başlıkta ele almıştır. Auteur kuram eleştirmenleri yayınladıkları çalışmalarında erkek yönetmenlerin sinemasından örneklemler sunmuşlardır. Fakat bu örneklemlerde auteur kuramını kadın yönetmenlerin sinemasına uygulamaya çalışmadıklarını fark eden feminist eleştirmenler (Pauline Kael gibi), erkek kuram eleştirmenlerinin seksist bakış açısından ve auteur kuramı kadın yönetmenlerin sinemasına uygulamaya kaçınmalarından rahatsızlık duyarak kuramın fallik yapısına dair saptamalarda bulunmuşlardır. 1960'lı yılların ikinci yarısından sonra ise postyapısalcı film teorileri yaratıcı/yazarın ölümünü ilan etmiş ve auteur kuram tartışmaları başka bir

zemine taşınmıştır. Bazı feminist kuramcılar, postyapısalcı kuramın yaratıcı/yazarın ölümünü ilan etmesi konusunu kadın sinemacıların özgürleşmesinin önünü açabilecek bir fırsat olarak değerlendirirken bazıları ise bu ilanın kadınların öznelliğini talep ettiği zamana denk gelmesinin bilinçli olduğunu ve bu durumun kadınların endüstrideki dışlanmaları meselesini olumlu şekilde etkileyecek kadar katkıda bulanamayacağını iddia etmişlerdir. Böylelikle postyapısalcı kuramlarının feminist kurama etkileri üzerine farklı olasılıklar tartışmaya açılmıştır. Yirmi birinci yüzyılda gelişen dijital teknolojiyle birlikte ise kurama dair yeni yaklaşımlar ortaya çıkmış ve auteur yönetmenin rolü tekrar değerlendirilmeye başlanmıştır. Günümüzde Hollywood ile rekabet eden Avrupa film festivallerinin auteur yönetmeni bir markaya dönüştürdüğü ve bu markanın tescillenmesi için festivallerin belirleyici bir yer olarak kabul edildiği öne sürülmüştür. Ayrıca bu festivallerin, cinsiyet eşitliği anlamında istatistikler göz önüne alındığında, kadın auteur yönetmenlerin görünürlüğü açısından yeni alanlar olarak görülüp görülemeyeceği konusu da feminist eleştirmenlerce tartışmaya açılmıştır.

Film endüstrisinin cinsiyetler arası rol dağılımına göre yapılanma göstermesi, feminist film kuramını, egemen eril hegemonyaya nasıl meydan okuması gerektiği sorusunun cevabını aramaya yönlendirmiştir. Bu bağlamda kadın auteur yönetmen sineması devreye girmiş, klasik anlatılardaki kadın mitlerine karşı yeni bir "dişil" estetik dilinin oluşturulması gerekliliği savunulmuş ve geleneksel anlatılar, feminist bir perspektiften tekrar değerlendirmeye başlanmıştır. Bu amaçla kadın yönetmenlerin kurmaya çalıştıkları karşı-sinema anlayışı sinemasal yaratıcılık anlamında tartışılmıştır.

Agnés Varda, 1954'te yani Yeni Dalga'dan 5 yıl önce, herhangi bir eğitim veya asistanlık deneyimi olmadan, ilk uzun metrajlı filmi *La Pointé Courte*'un yapımcılığını ve yönetmenliğini üstlenmiş ve bu ilk filmiyle Yeni Dalga'nın öncülü olmuştur. Agnés Varda 1954 yılında başladığı sinema kariyerinden yaşamının sonuna kadar sanat alanında kendini geliştirmeye ve üretmeye devam etmiştir. Buna rağmen yönetmenin sinematografik çalışmaları ve sanatsal yaratıcılığı oldukça geç bir dönemde fark edilerek ödüllerle onurlandırılmıştır. Bu nedenle Varda'nın hem çok yönlü sanatçı kişiliği hem de sinema endüstrisine kazandırdığı teorik, estetik ve teknik yenilikler ve erkek egemen sinema endüstrisinde maruz kaldığı ayrımcı politikalar çalışma kapsamında yönetmenin

sinemasının incelenmesinde önem teşkil etmektedir. Bu anlamda üçüncü ve son bölümde *"Feminist Auteur Yönetmen Agnés Varda ve Sineması"* ana başlığı altında yönetmenin biyografisine, sinematografisine ve kendi geliştirdiği kuramsal çalışmalara yer verilmiştir. Agnès Varda, Faulkner'ın *"Çılgın Palmiyeler"* romanından esinlenerek iki farklı anlatıyı yan yana sürdürme anlayışını geliştirmiş ve filmlerinde belgesel ve kurmaca türünü bir arada kullanarak bu ifade biçimini sinemaya taşıyan ilk kişi olmuştur. Ayrıca yönetmenin sinemasının bir diğer ayırt edici özelliği olan "yabancılaştırma" tekniği yönetmenin diğer bir özgün sinematografik anlatım dili örneğidir. Varda ilk filmi *Paralel Yaşamlar*'dan itibaren kendi sinema dilini oluşturmaya başlamış, ayrıca kuramsal (sine-yazı 'cinécriture' kuramı gibi) ve uygulama (dişil film çekimi 'filmer en femme' gibi) alanlarında çalışmalar da yapmıştır. Bu nedenle son bölümde Agnés Varda'nın sine-yazı (cinécriture) kuramı ve dişil film çekimi (filmer en femme) estetiği filmografisinden *"Cléo de 5 à 7"* ve *"Sans Toit Ni Loi"* adlı uzun metrajlı filmleri üzerinden analiz edilerek Varda'nın feminist bir auteur yönetmen olduğu auteur kuram, feminist film teorisi ve eleştiri yöntemiyle tespit edilmeye çalışılmıştır.

1.BÖLÜM

FEMİNİST FİLM KURAMI

1. BÖLÜM

FEMİNİST FİLM KURAMI

1.1. Toplumsal Cinsiyet Kavramı ve Feminist İdeoloji

Neolitik çağlardan günümüze, toplumların kendi değerleri ve kültürel normları içinde toplumsal cinsiyet rollerinin belirlenmeye başlaması (özellikle erkeklerin kadınlardan daha üstün kabul edildiği ataerkil kültürle beraber) 'toplumsal cinsiyet sistemi'nin oluşmasına neden olur. Riane Eisler'e (2015: 18) göre insan toplumunu bütünsel toplumsal cinsiyet perspektifinden yeniden ele almanın bir sonucu, yeni bir kültürel evrim teorisi olabilir. Eisler, bu teori'yi "Kültürel Dönüşüm" teorisi olarak adlandırır ve iki toplum modelinden bahseder. Yazarın ortaklık modeli ve tahakküm modeli olarak adlandırdığı bu iki toplum modelinden ilki, insanlığın yarısının diğeri üzerinden sınıflanması olarak nitelendirdiği ataerkil yapıdır. Böylece mesele biyolojik cinsiyetin ötesinde değerlendirilmeye başlar ve bireyin yaşadığı etkileşim içinde olduğu kültürün ve toplumun kendi cinsiyetine atfettiği gereklilikleri yerine getirme zorunluluğu doğar.

Gayle Rubin psikanaliz ve yapısal antropoloji üzerinden cinsiyet ideolojilerini incelediği *"Kadın Ticareti"* adlı makalesinde, 'toplumsal cinsiyet sistemi'ni, bir toplumun biyolojik cinselliğini, insan faaliyetinin ürünleri hâline getirdiği ve dönüşüme uğramış bu cinsel ihtiyaçların karşılandığı düzenlemeler dizisi olarak tanımlar. Rubin'e göre her toplumun bir toplumsal cinsiyet sistemi vardır. Bu sistem, insanın seks ve üremesinin biyolojik hammaddesinin yine insan ve toplumun müdahalesiyle biçimlendiği ve geleneklere uygun şekilde tatmin edildiği bir düzenlemeler dizisidir (2014: 173-180). Yazara göre kadınların ikincil konuma itilmesi de içinde cinsiyet ve toplumsal cinsiyetin düzenlenip üretildiği ilişkilerin yarattığı bir sonuç olarak görülebilir. Bu anlamda toplumsal cinsiyet, toplum tarafından dayatılan bir cinsiyetin ve cinselliğin toplumsal ilişkilerinin bir ürünüdür (2014: 194-196).

Toplumsal cinsiyet sisteminin eril tahakküm modeli üzerine inşa edilmesine karşı çıkan, kadınların haklarının tanınmasını ve eşitliği amaçlayan ideoloji ve toplumsal

hareketler “feminizm" sözcüğü ile adlandırılır ve bu sözcük Fransızca'ya 1837'den sonra girer. Mary Wollstonecraft'ın, 1792 tarihli, *“A Vindication of the Rights of Woman (Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi)*” adlı eseri bu konudaki ilk çalışmalardan biri olarak kabul edilir. Wollstonecraft kadınların erkeklerden daha aşağı varlıklar olarak görülmesi meselesini, toplumsal cinsiyet sistemi üzerinden inceler. Yazar kadınların karşısında üstünlük ilan ederek bir tahakküm modeli geliştiren eril sistemin çelişkilerine değinerek, çağının ilerisinde atfedilecek önemli bir tartışma başlığı açar. Yazara göre kadınla erkek arasındaki ayrım, iki cinse verilen farklı eğitimden, toplumsal cinsiyet rollerinden ve sistematik olarak yürütülen cinsiyet politikalarından kaynaklıdır (2007: 269-282).

Andree Michel (tarihsiz) ataerkil (patriyarkal) sistemin, feministlere göre yalnızca bir egemenliği anlatmadığını, bu yapının aynı zamanda erkeklerin kadınlar üzerindeki egemenliklerini yeniden üretmek için ellerindeki tüm kurumsal ve ideolojik olanakları (hukuk, siyaset, iktisat, ahlak, bilim, tıp, moda, kültür, eğitim, kitle iletişim araçları, vb.) açıktan açığa ya da üstü örtülü biçimde kullanan bir sistem olarak tanımlandığını söyler (tarihsiz: 6-7).

Pierre Bourdieu, eril tahakkümün hayata geçebilmek için tüm şartları kullandığını, erkeklere evrensel olarak atfedilen üstünlüğün üretim ve yeniden üretim faaliyetlerinin nesnelliğiyle doğrulanması adına, erkeğe toplumsal ve biyolojik üreme ve üretme cinsel iş bölümünden en iyi kısmın ayırıldığını ifade eder. Yazara göre kadınlarda bu güç ilişkilerinin vücut bulmasının ürünü olan düşünme şemalarını uygularlar. Bourdieu, bu tabi olunmayı sağlayan alanın pratiklerine ‘sembolik şiddet’ tanımlaması yapar. Yazara göre hükmedilenler, tahakküm ilişkilerine hükmedenlerin bakış açısıyla oluşturulmuş kategorilerle bakarlar, bu da bu kategorilerin doğalmış gibi görünmelerine yol açar. Bu onları sistematik bir şekilde kendi kendini değersizleştirmeye, hatta aşağılamaya götürebilir (2019: 49-50).

Biyolojik cinsiyetle toplumsal cinsiyet arasındaki ayrım konusu (cinsiyetler arası çatışmanın biyolojik bir kader mi yoksa bir kültürün inşası mı soruları kapsamında), yüzyıllardır öne çıkan tartışma başlıkları olur. Sheila Rowbotham erkek/kadın rollerinin ayrılmasının hem maddesel hem ideolojik bakımdan kapitalizmin korunup

sürdürülmesinin gereği olduğunu söyler. Rowbotham erkeklerin çalışma dünyası için kadınların ise aile için yetiştirildiklerini, bu durumun erkekler ve kadınların işgücü içinde farklı konumlarda bulunacak şekilde, toplumda cinsel iş bölümü yaratmak için olduğunu ifade eder (1998: 88).

Toplumsal cinsiyet sistemi içinde şekillenen bu toplumsal cinsiyet rolleri, özellikle psikanalitik kuram içinde değerlendirilir. Kate Millett ruhbilim, toplumbilim ve insanbilim gibi araçların ataerkil toplum düzenine, erkeğe ve kadına tanınan cinsel rol ve ruhsal yapı görüşüne, yeni bir ideolojik destek olarak kullanıldığını söyler. Yazara göre bu disiplinler ayrı dünyalar konusundaki eski öğretiye bilimin geçerli ve moda diliyle yeni kılık giydirirler ve bunların en etkilisi Freud'un kullandığı dil olur (2011: 287-288). Sigmund Freud'un psikanaliz kuramını oluştururken öne sürdüğü cinsellik temelli cinsiyet teorileri, cinsel politika ideolojilerine destek vererek geleneksel rolleri güçlendirdiği konusunda birçok eleştiri alır. Sigmund Freud'a (2014: 148-166) göre eril ve dişil cinsel eğilimler, kadın ve erkeğin toplumsal alandaki statülerini (etkin-edilgen) belirler. Freud, kadın cinselliğinin pasif, eril libidonun ise aktif bir gelişim süreci izlediğini ve bu ilişki bağlamında toplumsal statülerinin belirlenmesinin kaçınılmaz ve olağan olduğunu öne sürer. Kadın cinselliğini eril ölçütlere göre kavramsallaştırıp sunan Freud'a göre kadın doğuştan (penis yoksunluğu) eksiktir. Freud'un görüşlerini geliştirerek kadını eril parametrelerle değerlendiren Jacques Lacan (2013: 62) ise her iki cinsi fallusla donatılmış, yani kadını da fallik anne olarak niteler ve cinsler arasındaki ilişkiyi fallus merkezli olarak ele alır;

> *"(...) yalnızca fallusun işlevini göz önüne alarak da cinsler arasındaki ilişkilerin uyacağı yapıları belirginleştirebiliriz. (...) bu ilişkiler bir imleyen ile, fallus ile bağlantılı olarak, bir yandan bu imleyende özneye gerçeklik vermek, öte yandan da imlenecek ilişkileri gerçeksizleştirmek gibi karşıt etkileri olan bir "olmak" ve bir "sahip olmak" çevresinde dönecektir. (...) Bu formülleştirme ne kadar aykırı görünürse görünsün, diyeceğiz ki; kadın fallus olmak, yani Öteki'nin arzusunun imleyeni olmak için, kadınlığın özsel bir bölümünden, yani bu maskeli balodaki niteliklerinden vazgeçecektir"* (2013: 83-84).

Özellikle 1960'ların özgürlükçü ve devrimci ruhuyla gelişen politik-toplumsal hareketler (siyahi direnişler, ulusçu protestolar) 'kadın hareket'leri anlamında da baş

gösterir. Bu bağlamda kadının kamusal alandaki ikincil konumunu ve erkeklerin kadınlar üzerindeki baskı ve kontrolünü eleştiren feminist yaklaşımlar (özellikle ikinci feminist dalgayla beraber), toplumsal yaşamın her alanında kadınlara yönelik ayrımcılığın sona ermesi talebini dile getirir. Psikanalizin ataerkil yapısı, eril bakış açısı, kadını penis üzerinden açıklamaya girişmesi ve penisi tek ve değerli bir organ olarak sunması meseleleri feminist bir perspektifle yeniden ele alınır ve bu anlamda eril psikanalitik kuramlar birçok eleştiriye maruz kalır.

Simone de Beauvoir, 1949 yılında yayınlanan, modern feminizmin temelini oluşturduğu *"Kadın-İkinci Cins"* adlı kitabında toplumsal cinsiyet kavramının anlamını varoluşçuluk üzerinden sorgular. Beauvoir'e göre Freud, cinselliğin insan yaşamındaki etkilerini ruh çözümsel açıdan açıklarken, varoluşsal birtakım olguları göz ardı eder. İnsanın dünyayla olan bütün ilişkisini libidoya indirgeyen bakış açısının yetersiz olduğunu söyleyen Beauvoir, bireyin varlıkbilimsel bir gerçeklikle kendi varlığını seçtiğini söyler (1993: 47-55).

Ataerkil kültür, eril hegemonyanın iktidarının sürekliliğini sağlamak adına fallus merkezli toplumsal cinsiyet sistemini (erkek-kadın) inşa eder ve bu ikilik heteronormatif ekonominin dinamiklerindendir. Özlem Belkıs bireyin zihinsel ve bedensel olarak biçimlenmesinin temelinde bir iktidar sorunu olduğunu ve burada biçimleyen ile biçimlenen, etkin ile edilgin ikiliği/karşıtlığı, aynı zamanda bir ezen/ezilen düalitesi de taşıdığını söyler. Yazara göre bu ilişkinin özünde doğal olarak ekonomik ve sınıfsal ilişki vardır ve zaten temsiliyet de bu ikiliği ortaya koyar. İktidar, en yalın olarak egemen sınıf erkeğinin belirlediği bu toplumsal cinsiyet kalıplarında görülür (2015: 95).

Kadının dişil kimliğini görmezden gelen ve kadını sadece bir arzu nesnesi olarak konumlandıran ataerkil kuramlar, kadın ile erkek arasındaki iktidar dengesini tersine çevirmeye çalışan, feminist dile sahip disiplinler tarafından yapı-sökümüne uğrar. Luce Irigaray *"This Sex Which Is Not One"* başlıklı makalesinde Freud ve onun gibi düşünen birçok kişinin 'eril' klitoral etkinlik ile 'dişil' vajinal pasiflik arasında bir karşıtlık oluşturarak kadın cinselliğini kavramsallaştırmaya çalıştıklarını, bunun nedeninin de kadın ve onun hazzı hakkında söyleyecek hiçbir şey bırakmamak olduğunu ileri sürer.

Yazara göre, bu görüşler, kadına eksiklik ve penis kıskançlığı atfederek, baba-kocaya saygıyı öğretirler. Irigaray'a göre, bu cinsel tahayyülde kadından, erkeğin fantezilerinin sahnelenmesi için zorunlu bir destek sunması ve kendi bedenine ait olmayan bir arzuya fahişelik yapması istenir. Bu anlamda kadın, erkekler arasında bir mübadele değeri, başka bir deyişle bir mal konumundadır. Yazara göre kadının bu durumdan kurtulması için, arzularını konuşarak savunmayı öğrenmesi, erkeklerin buyurgan seçimlerinden korunmak için diğer kadınların sevgisini keşfetmesi ve fahişelik durumundan korunmak için bir sosyal statüye sahip olması gerekir (1985: 23- 33).

Feminist yaklaşımlara göre, ataerkil psikanaliz kuramları kadını ötekileştirerek cinsiyetçi söylemler üretir ve bu söylemler eril hegemonyaya hizmet eder. Dolayısıyla kadını erkekten eksik olarak gören toplumsal cinsiyet politikalarının sürdürülmesi mümkün değildir. Judith Butler *"Cinsiyet Belası"* adlı kitabında Lacancı yaklaşımı eleştirir ve Lacan'ın, fallustan mahrum olan Öteki'nin (kadının) fallus olduğunu iddia etmesindeki anlamın simgesel düzeyde, birbirini karşılıklı dışlayan iki konum yarattığını söyler. Yazara göre bu konumlar birbirine bağımlı (Hegel'in efendi-köle ilişkisi gibi) bir kültür dinamiği yaratırlar. Dolayısıyla fallus "olmak" her zaman eril bir özne "için olmak"tır ama eril özne de o başkası için kendi kimliğini yeniden olumlayıp kuvvetlendirmeye çalışmalıdır. Bu anlamda bu karşılıklılık modeli (toplumsal cinsiyet anlamında) başarısızlığa uğramaya mahkumdur (2012: 103-105).

1980'li yıllarda gelindiğinde ise toplumsal cinsiyetin anlamını erilliğe ve dişiliğe dair basmakalıp fikirlerle sınırlı tutan görüşlere muhalefet gelişir ve toplumsal cinsiyet gibi biyolojik cinsiyetin de inşa edildiği öne sürülür. İnsan toplumunun başlangıcının veya temelinin zorunlu olarak heteroseksüel ilişkiye dayandırılmasının ve bu heteronormatif kalıplar içeren bakış açısının toplumları, cinsiyet kategorilerinin esiri yaptığı iddia edilir. Monique Wittig *"Kişi Kadın Doğmaz"* başlıklı makalesinde, Simone de Beauvoir'un *'kadın doğulmaz, kadın olunur'* sözünden hareketle görüşlerini açıklar;

> *"1949'da Simone de Beauvoir kadın mitini yıkıyordu. Bundan on yıl evvel, cinsiyetsiz bir toplum için savaşmak üzere ayaktaydık. Bugünse yeniden bilindik "kadın-olmak-muhteşem-bir-şey" çıkmazının tuzağına yakalandık. 1949'da Simone de Beauvoir tam da bu mitin (kadınlar – erkeklerden – farklıdır) görünümlerinden iyi olanlarını seçip kadınları*

> *tanımlamakta kullanmaya dayanan yanlış bilinci gözler önüne seriyordu" (...) "yani "kadın" kategorisi kadar "erkek" kategorisinin de politik kategoriler olduğunu ve dolayısıyla ebedi olmadığını söylemek düşüyor. Savaşımımız politik bir sınıf mücadelesi sırasında bir sınıf olarak erkekleri ortadan kaldırmayı amaçlıyor – bir soykırımı değil. Erkekler sınıfı yok olduktan sonra bir sınıf olarak kadınlar da yok olacaklar, çünkü efendisiz köle olmaz. Demek ki ilk görevimiz, daima "kadınlar"ı (içinden savaştığımız sınıf) "Kadın"dan (mit) özenle ayırt etmek olmalı gibi gözüküyor. Çünkü bize göre Kadın yoktur, hayali bir oluşumdan başka bir şey değildir, fakat "kadınlar" toplumsal bir ilişkinin bir ürünüdür"* (2009: 5-8-birikimdergisi.com/kadin-dogulmaz).

Butler, Wittig'in *"Kişi Kadın Doğmaz"* başlıklı makalesinde yer alan iki görüşünden yola çıkarak cinsiyet kategorilerden bahseder. Bunlardan ilki insan bedenlerinin erkek ve dişi olarak ikiye ayrılmasının tek sebebini heteroseksüelliğin ekonomik ihtiyaçlarının karşılanması olduğu, ikincisi ise kadının yalnızca erkekle ikili karşıtlığa dayalı bir ilişki içinde sabitleştiren ve pekiştiren bir terim olarak var olabileceği iddiasıdır. Dolayısıyla cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasında bir ayrım yoktur, zaten cinsiyet kategorisinin kendisi toplumsal cinsiyetli bir kategoridir ve siyasi bir yatırım alanıdır (Wittig'den akt. Butler 2012: 192). Butler, Wittig'in görüşlerinden yola çıkarak toplumsal cinsiyet meselesine şu şekilde bir yorum geliştirir; *"Cinsiyet" bedenin siyasi ve kültürel bir yorumudur, dolayısıyla geleneksel cinsiyet-toplumsal cinsiyetin ayrımı geçersizdir, toplumsal cinsiyet cinsiyetin ayrılmaz bir parçasıdır ve cinsiyetin aslında zaten başından beri toplumsal cinsiyet olmuş olduğu ortaya çıkar"* (2012: 193).

Toplumsal ve kültürel ideolojilerin yürüttüğü politikalar sonucunda, cinsiyetler arasındaki ilişkiler, sınıfsal boyuta taşınır. Erkeklerin kadınlar üzerinde egemenlik kurduğu ataerkil sistem siyasal, toplumsal ve ekonomik oluşumlar içinde destek kazanarak güçlenir. Kadın ve erkeği cinsellik düzeyinde ele alan ruh çözümlemeleri (psikanaliz) kadını nesneleştirerek, toplumsal statüsünü erkeğin onaylanması üzerinden ortaya koyar. Bu bağlamda toplumda, cinsiyetler üzerinden rol tanımlamaları yapılarak, kadına edilgin bir konum (ev işi, çocuk bakımı gibi kadın için özel alandan ayrılamayacağı iş tanımları yapılması, cinselliğinin yok sayılması gibi) atfedilir. Heteroseksüel seçimi temel alan patriyarkal kültür, kadın ve erkeği iki kutba ayırır. Dolayısıyla cinsiyet kategorisi karşımıza toplumsal cinsiyetli bir kategori olarak çıkar.

Toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve bu eril tahakküm modeli, yeni toplumsal eleştiri paradigmaları gelişmesine neden olur. Feminist kuram bu anlamda cinselliğin iki kutuplu kategori üzerinden ele alınmasıyla üretilen iktidar ilişkilerini sorgulayan ve bu sorunlu yapıyı dönüştürmeye çalışan önemli bir yaklaşımdır.

1.2. Edebiyatta Dişil Yazı (Écriture Féminine) Kuramı

1970'lerin başında ortaya çıkan 'dişil yazı' (écriture féminine) kuramı, Fransız feminist edebiyat teorisinin temellerini oluşturur. Kuramın öncülleri Héléne Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva, Monique Witting ve Catherine Clément gibi yazarlar, geleneksel kadın temsillerini yıkarak, eril simgesel düzene karşı-anlatı oluşturmaya çabalar. Egemen eril dilin kadını 'öteki' olarak sessizleştirdiğine inanan kuram temsilcileri bu anlamda dilin önemini vurgulayarak teoriyi geliştirirler.

Roland Barthes, 1953'te yayınlanan *"Yazının Sıfır Derecesi"* adlı kitabında, yeni bir kavramdan bahsederek 'biçem' ve 'dil' kavramlarını yapı bozumuna uğratır. Yazara göre dil olabilirin başlangıcıdır fakat biçem yazarın mizacını dil yetisine bağlayan bir zorunluluktur. Dil ile biçem arasında bir başka biçimsel gerçek de yazındır. Dolayısıyla yazı çift anlamlı bir gerçeklik oluşturur; yani bir yandan yazarla toplumunun karşı karşıya gelmesinden doğarken diğer yandan da yazarı yaratımının araçsal kaynaklarına gönderir. Bu anlamda Barthes, yazarın olası yazılarının tarihin ve geleneğin baskısı altında belirlendiğini ve yazının hala önceki kullanımlarının anılarıyla dolu olduğunu söyler. Çünkü yazara göre tarih (özellikle yazın tarihi) her zaman ve her şeyden önce bir seçim ve bu seçimin sınırlarıdır (2006: 20-22). Yazı ve yazın tarihi, kültürel alanı biçimlendirme ve dönüştürme gücüne sahip olduğundan kadın ve kadın tarihi için önemlidir. Bu fikri savunarak dişil yazın türünü geliştiren Fransız feminist kuramlarının öncüsü Héléne Cixous'un çalışmaları bu anlamda öne çıkar.

Héléne Cixous 1976 tarihli *"Le Rire de la Méduse (Medusa'nın Gülüşü)"* adlı denemesinde *"kadın kendini yazmalı: kadınlar hakkında yazmalı ve kadınları yazıya dökmeli"* sözleriyle dişil yazı teorisini formüle ederek, kuramın manifestosu sayılan metni kaleme alır. Cixous, geçmişten günümüze, eril kapitalist ekonominin kadın cinsiyetli metinlere engel olduğunu, fakat artık kadınların kendilerini, kendi hareketleri

içinde, dünyaya ve tarihe olduğu gibi yazması gerektiğini söyler. Yazara göre geçmişin geleceği etkilememesi için dişil yeninin eskiden koptuğu bir zaman yaratılmalı ve kadın, geleneksel erkeğe karşı verdiği mücadelede evrensel kadın özneyi kurmalıdır (1976: 875-877). Cixous *"Medusa'ya bakmanız yeterli ve o ölümcül değil. O güzel ve gülüyor"* (1976: 885) sözleriyle eril mitlere ironik bir şekilde vurgu yaparak, kadının kötücül gösterildiği mitlerin ve ataerkil kültürün, tarih boyunca bütün kültürlerin efsanelerinde, mitlerinde, söylencelerinde, eril dil kodlarıyla gelişim göstermesini ve bu durumun bir temsil biçimi haline dönüşmesini eleştirir.

Ataerkil kültürün biçimlendirdiği tarih ve eril dil yüzyıllarca kadın temsillerini ideolojik yapıya hizmet edecek şekilde belirlemiştir. Özlem Belkıs kadınların patriyarkal cinsiyet kalıplarına dayalı olarak tanımlanmalarının, sanat içinde iki şekilde (olumlu ve olumsuz) kurgulandığını anlatır;

> *"Kadınların eril toplumsal cinsiyet kalıp yargıları çerçevesinde kurgulanmış özneler olarak temsil edildiği fikri sayısız incelemeyle örneklenmiştir. Eril bir kalemin yazdığı bu temsil biçimleri kadınların ahlaklıdan ahlaksıza uzanan bir yelpazede temel arketipler üzerinden tanımlandığı bir palete sahiptir. Olumlu (İyi kalpli, fedakâr anne / masum bakire genç kız /aşkının kurbanı olan seven kadın / esin perisi / cinselliğini yitirmiş bilgeliğe ulaşmış yaşlı kadın) ve olumsuz (cinsel çekiciliğini silah yaparak kötücül arzularını erkeklere yaptıran fettan, femme fatale / ucubeye dönmüş yaşlı ve kötücül cadı /sekse ve paraya doymak bilmeyen Pandora türevleri) gibi pek çok arketip üzerinden kadın temsiliyetinin sunulduğunu görmek zor değildir. Bu kalıplar eril bir kalemle, eril bir fırçayla üretilmiştir"* (2018: 26).

Bu anlamda efsaneler, söylenceler, mitoslar, dönemlerine hâkim olan eril tahakküm modellerinin işlevselliğini korumak adına şekillene gelmiş ve bu mitosların, toplumsal cinsiyet açısından politik ve kültürel olarak ataerkil senaryolarla inşası söz konusu olmuştur. Büyük ataerkil dinlerin birçoğunda anlatılan Âdem'le Havva söylencesi de bu toplumsal cinsiyeti düzenleyici politikalara hizmet eden fallosantrik söylemin bir ürünüdür. Simone de Beauvoir Kutsal Kitap'taki *"Dünyanın Oluşu"* efsanesinde (Havva-Âdem) geçen kadının erkeğin kaburga kemiğinden yaratılması meselesine, kadının elinden doğumunun özerkliğini alınması olarak açıklar. İbrani dinlere göre kadın, erkeğin yalnızlıktan kurtulması için yaratılmış ve bu durum kadının kökenini de ereğini de kocası

yapmıştır (1993: 155). Beauvoir kadınların kendilerini özne olarak ortaya koyamadıkları için tasarılarını yansıtacak bir efsane yaratamadıklarını, kendilerine özgü bir dinleri ve şiirleri olmadığını, bu yüzden erkek imgeleriyle düş gördüklerini ve erkeklerin yarattıkları tanrılara taptıklarını söyler;

> *"Kadınlar kendilerini Özne olarak ortaya koyamadıklarından, tasarılarını yansıtacak bir erkek efsanesi yaratamamışlardır; kendilerine özgü bir dinleri şiirleri yoktur (..) Erkeklerse, kendi kendilerini göklere çıkarabilmek üzere, büyük erkek kahramanlar yaratmışlardır: Herkül, Prometheus, Parsifal bunlar arasındadır; bu kahramanların yazgısında kadının rolü ikinci derecededir. Kadınla ilintileri yönünden ana çizgileriyle verilmiş erkek imgeleri de vardır elbet: baba, gönül avcısı, koca, kıskanç adam, iyi oğul, kötü oğul bunlar arasındadır; ama imgeleri de yine erkekler saptamıştır ve onlar hiçbir zaman efsane saygınlığına ulaşmamışlardır; yalnızca birer kalıptırlar. Kadınsa, erkekle ilintisine göre tanımlanmıştır"* (1993: 157).

Cixous, kadın-özne olarak, ataerkil tarihin onu nesne konumuna indirgeyen söylemlerini aşması için hem toplumsal hem de tarih alanında boy göstermesi ve bu anlamda yazma eylemini gerçekleştirmesi gerekliliğini vurgular. Kadının, kadın üzerine yazma gerekliliğini iki maddeyle açıklayan Cixous'a göre; ilk öncelik kadın bedeni ve bastırılmış cinselliğinin özgürleştirilmesi olmalıdır. Yazara göre kadın kendini yazarak, eril dilin ötekileştirdiği tekinsiz temsilden kurtulmalı ve kendi bedenine, hazlarına bu yolla ulaşabilmelidir. İkinci önemli mesele ise susturulmuş ve bastırılmış kadının tarihe sarsıcı bir şekilde girmesi, politik ve sembolik alanda söz sahibi olmasıdır (1976: 880). Bu anlamda kadın bedeninin eril kültür içindeki konumundan özgürleşmesi için kültürel olarak önceden belirlenmiş kodların değişmesi, kadının dişil konumunu ifade edecek yazı biçiminin geliştirilmesi ve dönüştürülmesi gerekir.

Gilles Deleuze, kadın bedenine dair gestus kavramı üzerinden yaptığı bazı saptamalarda, kadın bedeninin olduğu yerde ya da mekânda ona çağları, durumları ve yerleri kat ettiren, erkeklerin tarihini ve dünyanın buhranını yakalayan bir dişi gestusun varlığından bahseder. Yazara göre edebiyatta bu durumu yansıtan isimlerden biri Virginia Woolf'dur (2021: 239).

Virginia Woolf, feminizm tartışmalarının klasik yapıtlarından biri sayılan *"Kendine Ait Bir Oda"* adlı çalışmasında Cixous'un görüşlerini yıllar öncesinde yansıtabilmiştir. Woolf ataerkil toplum şartlarında erkek gibi değil, kadın gibi yazmanın yazabilmenin ne kadar zor olduğundan, kadınların erkekler gibi yazmadıklarında büyük eleştiriler aldıklarından bahseder;

> *"Bütün o eleştirilerin karşısında, o tamamı ataerkil toplumun ortasında, ürkmeden bakarak, kitaplarına sıkı sıkı sarılabilmeleri için kim bilir nasıl bir yetenek, nasıl bir tutarlılık gerekmişti. Bunu sadece Jane Austen ve Emily Bronte başardılar. (...) Onlar erkek gibi değil, kadın gibi yazdılar. O dönemde roman yazan binlerce kadın arasında sadece onlar ebedi eğitimcinin şunu yaz, bunu düşün diye süregiden uyarılarına kulak asmadılar. Kâh homurdanan, kâh büyüklük taslayan, kâh hükmedici kâh kederli çıkan, kâh korkulu, kâh öfkeli, kâh babacan o ısrarlı sese, kadınları rahat bırakmayan, titiz bir dadı gibi tepelerinden eksik olmayan (...) söz konusu beyefendinin uygun bulduğu sınırlar içinde kalmalarını söyleyen o sese bir tek onlar kulaklarını tıkadılar"* (2016: 81-82).

Woolf, kadınlara düşüncelerini, yazılarını eril parametrelerin sınırları içinde tutmaya çalışan eril sese kulak asmadan, kadın zihniyle, kadın düşünce biçimiyle, yazmalarını öğütler. Cixous ve Woolf'un vurguladığı ve altını çizdiği şekilde fallus merkezli dili ve ataerkil yapının cinsiyetçi formlarını yıkmak için kadınlar, erkek olarak değil, kadın olarak yazmalıdır. Bunun için kadın bedeni önem teşkil etmektedir. Kadın bedenini ve cinselliğini özgürleştirmek için ise dişil yazı formu kullanılmalı ve toplumsal dönüşüm yaratılmalıdır. Bu dönüşümün sağlanabilmesi için ilk olarak ataerkil söylemlerin kadın bedeni ve kadın cinselliği üzerine kullandığı eril dili yapı-bozuma uğratmak gerekir. Luce Irigaray *"Ben Sen Biz"* adlı çalışmasında, eril dil konusunda bazı tespitler yapar. Yazar dilin erkekler tarafından üretildiğini ve tarih boyunca ataerkil gücün devamı için kadına karşı kullanıldığını söyler;

> *"Sözcüklerin türü olarak erilin olumlu bir yan anlamla yüklenmesi, ataerkil ve fallik iktidarın oluştuğu erkeklerin kutsalı kendilerinin kıldığı dönemden çıkışını alır. Bu, ikincil değil, aksine çok önemli bir sorundur. Kutsal iktidar olmadan, erkekler anne-kız çocuğu ilişkilerinin ve bunların doğa ve topluma atfedilmesinin yerini alamazlardı. Erkek kendine görünmez bir baba, bir baba-dil vererek Tanrı haline gelebildi. Erkek Söz (Verbe) olarak Tanrı haline geldi, ardından Söz olarak ete kemiğe büründü. Spermin döllenme gücü*

> *doğrudan görülebilir olmadığından, dilsel kod, yani logos spermin yerini aldı"* (2006: 70-71).

Irigaray'e (2006: 34) göre cinsiyetler arası ilişkileri dilde, toplumda, kültürde yeniden dengelemek için kadınların kendilerini özne-ben olarak konumlandırabilmeleri, kendilerini özneler olarak temsil edebilmeleri ve diğer kadınlarla konuşabilmeleri gerekir ve bunun için dil kurallarının dönüştürülmesi şarttır.

Cixous, Woolf ve Irigaray gibi feminist kuramcıların belirttiği üzere, ataerkil yapının ideolojisine hizmet eden kelimeler ve kavramlar geleneksel cinsiyet normlarını yeniden üretmekte, bu anlamda patriyarkal yapının değiştirilmesi için mevcut eril dilin dönüştürülmesi ve "dişil yazı" dilinin kurulabilmesi gerekmektedir.

Edebiyatta başlayan dişil yazı kuramı sinemada da etkili olmuş ve özellikle feminist yönetmenler tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Agnés Varda gibi kadın auteur yönetmenler sinemadaki seksist yapıyı ve eril dili dönüştürerek yapı-bozumuna uğratmışlar ve kendi "dişil yazı" pratiklerini geliştirmişlerdir. Bu bağlamda ilerleyen bölümlerde Agnés Varda'nın dişil yazı dilini nasıl kullandığı ayrı bir başlıkta ele alınacaktır.

1.3. Feminist Film Kuramı

Birçok kitle iletişim aracı ve bu araçların en önemlilerden biri olarak sinema, geleneksel anlatı yapılarıyla, egemen ideolojiye söylemsel bir meşruiyet alanı kazandırmak amacı taşır. Jean-Luc Comolli ve Jean Narboni *"Sinema/İdeoloji/Eleştiri"* adlı makalelerinde *'film nedir?'* sorusuna şu şekilde yanıt verirler;

> *"Bir yanıyla verili ekonomik ilişkiler içinde üretilen kendine özgü bir üründür ve üretimi için emek (kapitalist bunu para olarak görür) gerektirir -bu 'bağımsız' film yapımcıları ve 'yeni sinema' için de geçerlidir; -bu amaçla belirli sayıda işçi bir araya getirilir (...) Film bir mala dönüşür ve bilet satışlarıyla ve anlaşmalarla bir değişim değeri kazanır, tüm bunlar pazarın kuralları tarafından belirlenir. Öte yandan sistemin -bu Fransa'da kapitalizm anlamına gelir- maddi bir ürünü olmasından dolayı aynı zamanda sistemin ideolojik bir ürünüdür"* (2010: 99).

Sinema aynı zamanda mevcut toplumsal iktidarın muhafazası için de önem taşımaktadır. Michael Ryan ve Douglas Kellner sinemanın politik mücadelelerin yürütülmesi açısından özel önem taşıyan bir kültürel temsil arenası ve filmlerin muhtelif temsil biçimlerinin, toplumsal gerçekliğin nasıl kavranacağının ve ne olacağının belirlenmesi için bir zemin oluşturduğunu öne sürer. Yazarlara göre filmler, feminizm karşıtı eylemler olarak da tasarlanır ve kadınlara atfedilen geleneksel temsiller bu eylemleri destekleyecek şekilde kullanılır (2010: 37-38). Böylelikle toplumsal cinsiyet rollerinin oluşumunda etki eden ataerkil ideolojik sistemin, sinemanın içinde yapısal inşasına hizmet eden kendi provokatif dil yapısına sahip olduğu görülür. Anneke Smelik sinemanın, kadınlar ve dişillik, erkekler ve erillik üzerine yani cinsel farklılıklar üzerine mitlerin üretildiği (hatta yeniden üretildiği) ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratik olduğunu söyler (2008: 1).

1970'lerde güçlenen kadın hareketleriyle beraber, sinema endüstrisinde yaşanan ideolojik yaptırımlara, eşitsizliklere ve kadınlara yönelik cinsiyetçi sömürülere, dolayısıyla patriyarkal yapının hiyerarşisine karşı seslerin yükselişe geçtiği bir dönem olur. Sinemada kullanılan geleneksel kadın temsilleri ve cinsel farklılıklar üzerinden kurulan perspektife karşı eleştiri türleri gelişmeye başlar. Rich'in 1970'lerin önemli feminist film çalışmalarına dair yaptığı tarihsel aktarıma göre; 1971'de ilk kuşak feminist belgesellerin çekilmeye başlamasından sonra 1972'de ilk "New York Uluslararası Kadın Filmleri Festivali" yapılır ve ilk dergi *"Women and Film"* yayınlanır. 1973'te kadınları konu alan film festivalleri artar. Kadınlar üzerine ilk film kitabını Marjorie Rosen *"Popcorn Venus"* adıyla yayımlar. 1974'te sınıf, ırk ve cinsiyet meseleleri üzerinden medya analizleri yapan *"Jump Cut"* dergisi yayına başlar ve feminist film eleştirmeni Molly Haskell *"From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies"* adlı kitabında, Hollywood sinemasında kadın temsilinin yanıltıcı yanlarını anlatır. Aynı yıl Joan Mellen'ın filmlerde kadınların rolleri ve temsillerindeki değişikliklerin analizlerini yaptığı *"Women and Their Sexuality in the New Film"* adlı çalışması çıkar. 1977'de feminizm, kültür ve medya çalışmaları üzerine yayınlar yapan *"Camera Obscura"* adlı derginin ilk sayısı çıkar ve böylece 1980'lere on yıllık bir birikimle girilir (Rich'den akt. Öztürk, 2000: 85).

Sinema endüstrisi içinde var olan toplumsal cinsiyet yapısının patriyarkal sisteme hizmet etmesini feminist hareket içinde inceleyen eleştirmenler, toplumsal cinsiyet rollerini tartışırken, göstergebilim ve psikanalitik çözümlemeler yoluna giderler. Feminist film kuramının hızla gelişmesiyle birlikte sinemadaki egemen film anlayışı, feminist film eleştirmenleri tarafından irdelenmeye başlar. Bu anlamda Johnston ve Mulvey'in, klasik anlatılardaki cinsiyetçi ideolojik kodları ortaya çıkardıkları çalışmaları önemlidir. 1973'te Claire Johnston *'Women's Cinema as Counter-Cinema'* başlıklı yazısını kaleme alır ve daha sonra 1975'te Laura Mulvey tarafından *'Visual Pleasure and Narrative Cinema'* adlı çalışma basılır.

Laura Mulvey'in 1975'te *Screen* dergisinde yayınlanan *'Visual Pleasure and Narrative Cinema'* başlıklı makalesi, eril sinema pratiklerine feminist bir film eleştiri geliştirdiği denemesidir. Mulvey (1993: 20-22) makalesinde klasik Hollywood sinemasındaki kadın temsiline iki başlık üzerinden, -skopofili (aktif/erkek-bakan, pasif/dişi-bakılan) ve fetişistik skopofili (eril bakışın kadını nesneleştirerek iğdiş edilme korkusuyla başa çıkması),- eleştiri getirir. Mulvey, Alfred Hitchcock ve Josef von Sternberg'in yapıtlarında bu sorunlu bakışın konu ve içerik olarak kullanıldığına dair analizler yapar. Mulvey'e göre Hitchcock ve Sternberg filmlerinde "fetişistik skopofili"nin örneklerini sağlar;

> *"Hitchcock voyorizmin soruşturmacı tarafına yönelirken, Sternberg nihai fetişi üretir; onu, erkek kahramanın güçlü bakışının (geleneksel anlatı filmlerinin niteliği olan) izleyiciyle doğrudan uyumlu erotik ilişki içindeki imgenin lehine kırıldığı noktaya taşır. Nesne olarak kadının güzelliği ve perde uzamı yekvücut olur; artık o suçun taşıyıcısı değil, yakın çekimlerle parçalara ayrılmış ve stilize edilmiş gövdesi filmin içeriği haline gelen ve izleyicinin bakışının doğrudan alıcısı olan mükemmel bir üründür"* (1993: 22).

Mulvey, Hollywood'un kadın temsillerinde kadını nesneleştirilerek yıldız kültü (Elizabeth Taylor, Marilyn Monroe, Marlene Dietrich gibi) üzerinden fetişleştirmesini; erkek bilinçdışının hadım edilme korkusunu bastırmak adına yapıldığını, bu anlamda kadının ya değersizleştirilerek cezalandırıldığını ya da fetiş nesne konumuna indirgendiğini söyler;

> *"Bakışın aktif denetleyicisi olan erkeklerin bakışı ve zevk alması için teşhir edilen ikon olarak kadın (...) her zaman özünde işaret ettiği endişeyi uyandırmakla tehdit edicidir. Erkek bilinçdışının bu hadım edilme endişesinden iki kaçış yolu vardır: suçlu nesnenin değersizleştirilmesi, cezalandırılması ya da kurtarılması (...) öteki ise, onun yerine ya fetiş nesneyi koyarak ya da sunulan figürün kendini, tehlikeli olmaktan çok rahatlatıcı olsun diye fetişe dönüştürerek (abartılı bir değer vermeden ötürü kadın yıldız kültü) hadım edilmeyi topyekün yok saymak"* (1993: 21-22).

Laura Mulvey'in *"Görsel Haz ve Anlatı Sineması"* adlı makalesi, bu anlamda klasik sinemanın anlatım yapısındaki eril bakış açısının eleştirel bir okumasını yapar. Mulvey makalesinde yöntem olarak Freud ve Lacan'ın psikanaliz konusundaki çalışmalarına eleştirel bir yaklaşımla değinerek, geleneksel filmlerdeki göstergeleri ortaya çıkarmak için kullanır. Yazara göre geleneksel toplumsal yapı içinde kadının iki işlevi vardır;

> *"(...) patriarkal bilinçdışının biçimlenmesinde kadının çifte işlevi vardır: önce penisinin gerçekten olmayışıyla hadım edilme tehdidini simgeler ve bu nedenle de ikinci olarak çocuğunu simgesel için büyütür. Bir kez bu başarılınca, kadının süreç içindeki anlamı son bulur, bu anlam, anneliğin doğurganlığıyla, yoksunluk arasında gidip gelen bir anı olmak dışında yasanın ve dilin dünyasına uzanmaz. (...) kadının arzusu, onun, kanayan yaranın taşıyıcısı olma imgesine bağımlıdır, kadın yalnızca hadımlıkla ilişkili var olabilir ve bunun ötesine geçemez"* (1993: 18).

Mulvey, kadının toplumdaki bu geleneksel statüsünden yola çıkarak klasik Hollywood anlatılarının eril bir dil yapısına sahip olduğundan bahseder;

> *"En iyi olduğu zamanda Hollywood stilinin (ve onun etki alanına giren tüm sinemanın) büyüsü, tümüyle olmasa da önemli bir kısmıyla, görsel hazzın ustaca ve tatmin edici bir biçimde yönlendirilmesinden kaynaklandı. Rakipsiz olduklarından genelgeçer filmler, erotik olanı, egemen patriarkal düzenin diline kodladılar"* (1993: 19).

Mulvey anaakım sinemada, izleyicinin skopofili dürtülerinin bir röntgenci profili yarattığından bahseder ve bu arzunun bir özdeşleme sağladığını söyler;

> *"Sinema bir takım olası hazlar sunar. Biri skopofilidir. Bakmanın kendinin bir zevk kaynağı olduğu durumlar vardır, aynen bakılmada da zevk olduğu gibi. (...) İzleyicilerin sinemadaki konumu, başka şeyler*

> *arasında en açık biçimde, onların teşhirciliklerinin bastırılışı ve bastırılmış arzunun oyuncuya yansıtılmış halidir". "(...) genelgeçer sinemasal durumda bakmanın haz verici yapılarının çelişen iki yönünü ortaya koymaktadır. Birincisi, bakış yoluyla bir başkasını cinsel uyarım nesnesi olarak kullanmadaki hazdan doğan skopofilik haldir. İkincisi ise, narsizm ve egonun kuruluşu aracılığıyla gelişmiş olan, görülen imgeyle özdeşleşmeden kaynaklanır"* (1993: 19-20).

Mulvey'e göre bu bakmadaki haz, toplumsal cinsiyet rolleri açısından, aktif/erkek ve pasif/dişi olarak konumlanmıştır ve bakışın belirleyicisi erkektir. Geleneksel teşhirci rolleri açısından kadın ise hem bakılan hem teşhir edilendir;

> *"(...) aktif/pasif heteroseksüel ayrımı benzer biçimde anlatı yapısını denetlemektedir. Egemen ideolojinin ve ona dayanak olan psişik yapıların ilkelerine göre, erkek figür cinsel nesneleştirme yükünü taşımaz. Erkek kendi teşhirci benzerine bakmakta isteksizdir. Dolayısıyla temaşayla anlatı arasındaki ayrıklık öyküyü ileri götüren, olayları olduran aktif rol olarak erkeğin rolünü destekler"* (1993: 21).

Mulvey'e göre klasik sinemanın anlatı yapısında, erkek temsillerin etkin, kadınların ise edilgin olarak konumlandırılması geleneksel sinema kodlarını biçimlendiren eril yapıyla alakalıdır. Bu bağlamda kadın, geleneksel hazzın parçası olan skopofilik bakışın arzu nesnesi olarak karşımıza çıkar ve erkeğin hadım edilme tehdidi olarak dişi imge fetişleştirilerek değersizleştirilir. Bu nedenle kadını arzu nesnesi olarak sunan popüler sinemada seyirci erkek karakterle özdeşleşir, çünkü kamera erkek karakterin bakış noktasından bakar. Ryan ve Kellner Hollywood'un kadını erkek arzularının nesnesi olarak konumlandırma geleneğini ve feminist eleştirmenlerin (Mulvey gibi) bu temsil stratejisindeki yapı-çözümcü saptamalarını şu şekilde yorumlar;

> *"Kadınlar meşruiyet sınırlarını ihlal eden kural yıkıcılar olarak resmedilirler. Aynı zamanda, erkek arzularının fetişi, erkek iktidarının pasif doğrulayıcıları olarak konumlanırlar. Kimi feminist eleştirmenler bu temsil stratejilerinde yapıçözümcü bir potansiyel saptamıştır. Eğer kadınlar sınır ihlalcileri olarak gösteriliyorsa, büyük olasılıkla bu, erkeklerin toplumsal iktidarlarının sağlamlığı için korumak zorunda oldukları meşruiyet ve uygunluk düzenini tehdit ettikleri içindi. Ve eğer kadınların cinsel fetişlere indirgenmesi gereği duyuluyorsa, bunun nedeni belki de, erkeklerin narsistik psikoseksüel bütünlüklerinin zedelenmemesi için reddetmeye çalıştıkları, kadının farklı cinselliğinden (fallusun yokluğu) yansıyan tehditkar bir cinsel gücün varlığıydı"* (2010: 219).

Mulvey'e göre (1993: 24) ataerkil Hollywood sisteminin bu sorunlu yapısını dönüştürmek için geleneksel film uzlaşımlarını yıkmak, feminist yöntemlerle bu uzlaşımlara radikal bir şekilde meydan okumak ve geleneksel film biçimini yeniden şekillendirmek gereklidir. Smelik, göstergebilim ve psikanalizin feminist film teorisine uygulanmasının (özellikle de klasik sinemanın eleştirel analizinde kullanılmasının) yeni perspektifler getirdiğini söyler;

> *"Feminist film eleştirmenleri, göstergebilimden sinema tekniklerinin cinsel farklılığın temsilindeki önemli rolünü, psikanalizdense arzunun ve öznelliğin yapısını analiz etmeyi öğrendiler. Böylece feminist film teorisinin odak noktası, filmlerin ideolojik içeriğinin eleştirisinden, filmlerdeki anlamı üretmekte kullanılan mekanizma ve araçlara kaydı. Artık filmlerin anlamları yansıttığı değil, inşa ettiği düşünülmektedir"* (2008: 3-4).

Terasa de Lauretis 1970'lerin başlarında feminist film eleştirisinin, kadınların cinsiyetçi klişelerle temsil edilişini göstermek için Marksist ideolojiden yararlandığını, (dilin ve diğer anlamlandırma sistemlerinin, anlamları belirli kodlar tarafından belirlenen, göstergeler ürettiğine dair) sonra da göstergebilimi kullanmaya başladığını söyler. Yazara göre Marksizm ve göstergebilimin, Hollywood sinemasının erken dönem feminist eleştirisine nasıl entegre edildiği, *Johnston'ın "Women's Cinema as Counter-Cinema"* adlı çalışmasında parlak bir şekilde görülür (1984: 4). Johnston *"Women's Cinema as Counter-Cinema"* adlı çalışmasında ana akım sinemada (Hollywood ve Avrupa auteur-sanat sineması) ideolojinin inşası üzerine bir analiz sunar ve sinemadaki kadın (temsillerinin) mitlerinin nasıl işlediğine dair değerlendirmeler yapar. Johnston'a göre mit, bir konuşma ya da söylem biçimi olarak kadınların sinemada kullanıldığı başlıca araçları temsil eder, cinsiyetçi ideolojiyi aktarır, dönüştürür ve onu görünmez kılar. Johnston bu bağlamda erkeği evrenin merkezinde tutmaya çalışan sistemin, kadını baskı altında tutmak adına, erkek/kadın karşıtlığını toptan reddettiğini ifade eder. Johnston Hollywood'un yıldız sisteminde, yıldızın fetişleştirilmesinin sonucu olarak gösterilen şeyin fallusmerkezciliğin kollektif fantezisi olduğunu ve bu durumun, erkek/erkek olmayan ikiliği yarattığını söyler. Yazara göre erkek auteur sinemasının, geleneksel film metninde kadın imgesi 'erkek olmayan olarak' olumsuz bir şekilde sunulur ve bu yolla mevcut mit güçlendirilir (1973: 24-26).

1970'lerde hızlanan kadın hareketlerinin etkisiyle gelişen feminist film kuramıyla beraber, sinemada kullanılan geleneksel kadın temsiline ve cinsel farklılar üzerinden kurulan ideolojik yapının perspektifine bir karşı-anlatı oluşturma çabası başlar. Başlangıçta yalnızca kalıp yargılara dayalı kadın imgeleri, feminist kadın yönetmenlerin karşı anlatı kalıplarıyla bozulmaya başlar. Böylelikle feminist film kuramının, egemen hegemonyaya nasıl meydan okuması gerektiği, klasik mitlere hangi yöntemlerle karşı çıkılacağı, yeni bir "dişil" estetik dilinin nasıl oluşturulacağı ve tüm bunların kadın auteur sinemasında nasıl yapılabileceği soruları başat konular haline gelir. Sandy Flitterman-Lewis *"To Desire Differently: Feminism and the French Cinema"* başlıklı yazısında, *"Belirli bir filmde neyin dişil (veya feminist) olduğunu tam olarak nasıl belirleyebiliriz? Dişil arzu ve dişi özgüllük terimlerini hem bir metin içinde hem de ifade kaynağında nasıl ifade edebiliriz?"* sorularını sorar ve cevaplar bulmaya çalışır. Bu bağlamda yazarın önerisi feminist sinemanın, ataerkil sinemanın gizlemeye çalışarak ortadan kaldırdığı sinemasal ifadeleri geri getirmesi veya onları yıkmaya çalışması gerektiği olur. Yazara göre bu sinema anlayışı içinde kadın temsilinin statüsüne ve doğasına (arzularına, imgelerine, fantezilerine) odaklanılarak bir karşı-sinema anlayışı ortaya konulmalı ve özneyi anlam üretme sürecine yeniden sokmaya çalışmalıdır. Böylece baskın sinema tarafından eklemlenen yaygın eril arzu mantığı alt üst edilerek alternatifler gelişebilecektir ve sinemasal röntgenciliğin zevklerini sorunlu hale getiren, yeni seyirci-metin ilişkileri üretilerek, yeni öznel yapılar elde edilebilecektir (2000:19).

Bu anlamda feminist film pratiğini benimseyen kadın yönetmenler, kadını eril bakışın nesnesi olmaktan kurtarıp kendi öznelliğinde sunarlarken diğer taraftan da ataerkil düzenle mücadele içindedirler. Gabrielle Kelly ve Cheryl Robson kadın yönetmenlerin sinema endüstrisindeki, erkek egemen yapının karşısında oluşturmaya çalıştıkları film yapım modellerini ve bu süreçte yaşadıkları zorlukları yönetmenlerin kendi yorumlarından aktarırlar. Lynne Ramsay eril sinema endüstrisindeki cinsiyetçi yapıdan şu şekilde bahseder; *"Evet, sinema endüstrisi tamamen cinsiyet ayrımına ve sınıfsal önyargıya dayanıyor. Bu işin temelinde olan bir şey değil; daha ziyade finansörlerle, yapımcılar ve dağıtımcılarla ilgili. Sizinle ilgilenme şekilleri özünde*

küçümseyici nitelikte: 'Ben sizden daha iyi biliyorum'" (Ramsay'den akt. Kelly ve Robson 2016: Xİİ).

Sally Potter, ataerkil ideolojilerin yürüttüğü toplumsal ve kültürel politikaların, sinemada da etkili olduğunu ve dolayısıyla, kadınların verdikleri eşitlik mücadelesinin her alana yayılması gerektiğini söyler;

> *"Kadınların dünyada verdiği mücadeleyi sinemada verdikleri mücadeleden ayıramazsınız. Hiyerarşi olduğu sürece kadınlar şu veya bu şekilde ya ikinci sırada gelecekler ya da ikinci sınıf muamele görecekler. Bu durum filmlere yansıyacak; çünkü filmler toplumun içinde bulunduğu duruma ayna tutan en güçlü araçlardır"* (Sally Potter'dan akt. Kelly ve Robson 2016: XV).

Kadın yönetmenlerin sinema endüstrinde verdikleri eşitlik mücadelesi ve dünya sinemasına bulundukları sanatsal ve teknik katkılar (özellikle toplumsal cinsiyet normlarını değiştirme çabaları anlamda) sayesinde, sinema endüstrisinde önemli değişimler yaşanır. Özellikle Çağdaş Avrupa sinema endüstrisinin kat ettiği gelişim ve hızlı büyümenin yanında uluslararası film fonlama sistemlerinin yönetmen ve yapımcılara verdikleri destekler, bu anlamda dünya çapında yaşanan bu değişimi daha fark edilir hale getirir. Heidi Honeycutt filmciler için sağlanan uluslararası fonlama sisteminin medyada yeni bir toplumsal cinsiyet bilinci oluşturduğunu ve bu sayede kadın yönetmen ihtiyacının dünya çapında arttığını söyler;

> *"Kadın yönetmen ihtiyacı büyük ölçüde Bechdel Testi[1]'ne, Dr. Martha Lauzen'in ve Geena Davis Enstitüsü'nün medyadaki toplumsal cinsiyet araştırmalarına bağlı olarak dünya çapında arttı. Sonuç itibariyle 2013'te İsveç'teki ana sinema salonu zincirleri filmleri toplumsal cinsiyet temsillerine göre değerlendirmeye başladı. 'A-márkt'[2] ile tanımlanan filmlerin Bechdel testini geçtiği ve beyazperdeye toplumsal cinsiyet eşitliğini yansıttığı kabul ediliyordu"* (2016: 260).

[1] Bechdel testi, ismini Alison Bechdel'in 1985 yılında çıkardığı karikatürden alır. Test bir filmi, filmdeki kadınların ne kadar ve nasıl temsil edildiğine göre inceler ve filmlerde kadın temsilini artırmayı amaçlar. Bir filmin testi geçme kriterleri şöyledir; isimlendirilmiş iki kadın karakter olmalı, bu kadınlar birbirleriyle erkekler dışında bir şey hakkında konuşmalı.

[2] A- işareti, filmde kadın temsilini görünür kılmak için cinsiyet eşitliğine ilişkin bir tür tüketici bilgisidir. A- işareti Bechdel testini geçen filmlere verilir.

Honeycutt, İsveç'in kadın yönetmenleri finanse etmek için verdiği bu incelikli uğraşlara gerek duyulmasından ve günümüzde hala kadınların yönetmen olarak filmlerini çekmek adına adil bir meblağın kendilerine verilmesi için mücadele etme ihtiyacında olmalarından rahatsızlık duyduğunun vurgusunu yapar. Yazara göre bu mücadelelere rağmen, bugün de medya, sinema ve televizyon sektöründe mevcut olan kadın yönetmen açığı kapatılamamıştır (2016: 286).

Martha Lauzen, kamera arkası görevlerde cinsiyet ve istihdam üzerine yapılan bir çalışmada, 2020'nin en iyi 250 filminde çalışan yönetmenlerin, yazarların, sorumlu yapımcıların, yapımcıların, kurgucuların ve görüntü yönetmenlerinin %23'ünü kadınların oluşturduğunu ve bu rakamların 2019'daki %21'lik orandan 2 puanlık bir artış gösterdiğini açıklar. Lauzen, toplumsal cinsiyet eşitliğine dair yapılan sayısız panelden, tekrarlanan gönüllü program çağrılarından ve çok sayıda değişim vaadinden sonra, en çok hasılat yapan filmlerde çalışan kadınların genel yüzdesinin bu kadar düşük sayılarla ifade edilmesinden ve en iyi filmler listesinin %80'inde kadınların görev almamasından duyduğu rahatsızlığı ifade eder (2021: 2-3-womensmediacenter.com/news-features/study-shows-uptick-in-women-film-directors-but-numbers-still-low).

Sinemada özellikle geleneksel anlatı kalıplarında, erkek egemen ideoloji doğrultusunda biçimlenen kadın temsilleri, kadına filmler aracılığıyla toplumsal yapı içerisinde yerine getirmesi gereken rolleri hatırlatır bir nitelik taşımaktadır. Bu anlamda feminist eleştiri kuramı ve pratikleri hem kalıplaşmış cinsiyet normlarını yıkmaya çalışmakta hem de bir karşı-anlatı oluşturarak alternatif bir dil kurma amacı taşımaktadırlar. Özellikle feminist kadın yönetmenlerin toplumsal cinsiyet eşitliği anlamında verdikleri mücadeleler sayesinde kurulan yeni yapım biçimleriyle sinema alanında önemli gelişmeler kaydedilmiştir. Ancak günümüzde hala cinsel ayrımcılığın ve eşitsizliğin hâkim olduğu sinema endüstrisinde, kadınlara istihdam sağlanması anlamında zorluklar devam etmekte, filmlerdeki sorunlu kadın temsiline dair çözümler (Bechdel testi, A-márkt gibi)[3] aranmaktadır. 21. yüzyılda, kadın yönetmenlerden ve sinemalarından

[3] BBC yaptığı bir araştırmada, 1929'daki ilk Oscar Ödül Töreni'nden bugüne, Akademi'nin En İyi Film Ödülü verdiği filmlerin sadece yarısından azının kriterleri çok basit olan Bechdel Testini geçebildiğini ortaya koymuştur.

bahsedebilmek için feminist teorilerin ele alınması gerekliliği devam etmekte ve bu durum her iki konunun birbirinden ayrı incelenemeyeceği sorununu beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda feminist film kuramı tezin ilerleyen bölümlerinde yeniden ele alınarak çözümlemeler yapılmaya devam edilecektir.

2. BÖLÜM

YENİ DALGA SİNEMASINDA AUTEUR KURAMIN GELİŞİMİ VE KADIN AUTEUR YÖNETMENLER

2. BÖLÜM

YENİ DALGA SİNEMASINDA AUTEUR KURAMIN GELİŞİMİ VE KADIN AUTEUR YÖNETMENLER

2.1. Yeni Dalga Sinemasının Oluşumu ve Sinematografik Gelişimi

İşgal yıllarından sonra, yeni hükümetin de etkisiyle, Fransa'da çıkan yeni film anlayışı "Yeni Dalga Sineması" olarak adlandırılır. Yeni Dalga kavramı sinemanın yanı sıra, sosyolojik ve tarihsel bir olgu olarak karşımıza çıkar. François Giroud 1957 yılında *L'Express* dergisinde yayınlanan *"La Nouvelle Vague"* adlı yazısında ilk kez Yeni Dalga kavramından bahseder; *"ülkenin gençliğini temsil eden 18 ila 30 yaşlar arasındaki sekiz milyon Fransız'ı "Yeni Dalga" olarak adlandırdık"* (Giroud, 2013: 1-francoisegiroud.com/archives/la-nouvelle-vague).


LA NOUVELLE VAGUE

FRANÇOISE GIROUD

Görsel 1. François Giroud'un (1957) *L'Express* dergisinde yayınlanan *"La Nouvelle Vague"* adlı yazısı.

Marie İkinci Dünya Savaşı sonrası yeni genç nesil üzerine sosyolojik bir araştırma yapıldığını ve sonuçların Françoise Giroud tarafından 1957'nin sonlarında, haftalık bir dergide, *L'Express'de, "Yeni Dalga Geliyor!"* başlığıyla bir makaleler serisi olarak yayımlandığını söyler;

> *"Bu makalelerde yeni genç neslin ahlaki değerleri, yaşam tarzları, giyim tarzları ve kültürel davranışları ele alınmıştır, bu konular arasında aslında sinema ikincil önemdedir. Örneğin, "özgür" genç Fransız kadınını sembolize etmek için Roger Vadim'in ilk uzun metraj filmi Ve Tanrı Kadını Yarattı'da (1956) başrol oynayan, o zamanlar 22 yaşındaki Brigitte Bardot'nun seçilmesi gibi. Ancak, L'Express dergisi, l959'un başlarında, özellikle de o yıl Cannes Film Festivali'nde gösterilen genç yönetmenlerin yeni filmleri tanımlamak için "Yeni Dalga" ifadesini sinema için de kullanmaya başlar"* (Marie'den akt. Özarslan, 2015: 223-224).

Yeni Dalganın öncülerinden Truffaut, Giroud'nun Yeni Dalga için yazdıklarından yola çıkarak şunları söyler; *"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 bu mesleğe, son iki yılda ortaya çıkmış, elli yeni adın dahil edilmesi için basın tarafından konmuş kollektif bir slogandır"* (Truffaut'dan akt. Makal, 1996: 97).

İkinci Dünya Savaşından sonra yeni Fransız hükümeti film endüstrisinin canlanması için birtakım adımlar atar. Savaş sonrası siyasi istikrarsızlığın hüküm sürdüğü Fransa'da Charles de Gaulle Fransa başkanı seçilir. Beşinci Cumhuriyet, De Gaulle'ün yeni hükümeti atadığı 1959'da kurulur ve tarihçilerin "Gaulle'cülüğün altın yılları" dedikleri bir dönem başlar. Başkan Cezayir anlaşmazlığını çözen anlaşmaya destek verir ve 1962'de Cezayir bağımsızlığını kazanır. Bu durum sömürge engellerinden bağımsız olarak Fransa'nın ekonomik gücünün artmasına neden olur (Lanzoni, 2011: 211-212). İkinci Dünya Savaşı sonrası Fransız film endüstrisinin toparlandığı yıllardır. Savaş sonrası hükümet, sinema endüstrisinde yeni atılımlar, hedefler belirler ve bu anlamda yeni adımlar atar. 1946 Ekim'inde kurulan Centre National de la Cinematographie (CNC), film endüstrisini tekrar canlandırmak ve düzenlemekle görevlendirilir. CNC film prodüksiyonu, dağıtım ve gösterimi organize ve finanse etmekle kalmaz aynı zamanda Fransa'da film festivallerinde sunulan ticari olmayan sinemadan da sorumlu olur. Film teknisyenlerinin eğitimini üstlenir, düzenli çalışma ortamı sağlar ve Avrupa

milletlerinden diğer şirketlerin ortak yapımları teşvik edilir (Biryıldız, 2002: 92). Ayrıca ünlü yazar ve sinemacı Malraux'nun Kültür Bakanlığı'na getirilmesi de sürecin gelişmesinde etkili olur. Malraux'nun "Ulusal Sinema Merkezi"ne hazırlattığı ve çıkarttığı Film Yardım Yasası'nın her tür filme %13 oranında parasal destek sağlamayı öngörmesi ve senaryoların değerlendirilerek film yapımını destekleyecek proje yardımının karara bağlanması meselesi, endüstrinin gelişimine büyük destek sağlar (Makal, 1996: 98).

Fransız film endüstrisinin toparlanması ve canlandırılması için mevcut hükümet tarafından birtakım adımlar atılmasıyla sine-kulüplere, sanat ve deney sinemalarına vergi muafiyetleri getirilir. Bu uygulama sayesinde Fransa'da güçlü bir Art house çevresi gelişir. Steve Neale (2016: 128) İkinci Dünya savaşından sonra Fransa'daki kriz döneminin sinemadaki seyirci sayısının giderek azalmasına yol açtığını ve 1950'lerin sonundaki Yeni Dalga döneminin bu krizin ürünü olduğunu söyler. Neale'nin aktardığına göre 1958-59 yıllarında krize karşı devlet müdahalesi olarak sine-kulüplere, sanat ve deney sinemalarına vergi muafiyetleri gelir. Bu uygulama güçlü bir Art house çevresinin gelişimine katkıda bulunur;

> *"(...)1950'lerin sonlarının (...) seyirci sayısında keskin bir düşüşün yaşandığı bir kriz dönemi olduğunu kaydetmek gerekir. Yeni dalga kısmen bu krizin ürünüdür. Burada ilgi çekici ve kayda değer olan, ilkin bu akımın doğrudan bir eleştirel yazı ekolünden kaynaklanması, ikinci olarak kendisini (Vigo, Cocteau ve Renoir'in başını çektiği) ulusal sinemacılık geleneğinin yeniden inşasıyla ilişkilendirmesi, üçüncü olarak büyük ölçüde sanat filmlerinin şartları içine Hollywood sineması ögelerinin işlenmesinden oluşması ve son olarak (...) "aydınlanmış" yapımcıların varlığına ve filmlerin ucuzluğuna bağlı olmasıdır. Daha çok krize bir tepki olarak devlet müdahalesi 1958 ve 1959'da yeniden düzenlenir. 1958 yılında Ulusal Meclis, nitelikli kısa filmlere verilen ödüllerin sayısını 80'den 120'ye çıkarır. Aynı yıl sine-kulüplere ve sanat ve deney sinemalarına vergi muafiyetleri getirilir. Bu uygulama sayısal olarak güçlü bir Art house çevresinin gelişimine katkıda bulunur"* (2016: 128).

Geleneksel sinemanın klasik söylemlerine karşı çıkan Fransız Yeni Dalga adlı sanatsal film hareketi, sinema tarihi açısından modern sinemanın öncüsü olur. İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalga gibi akımlara dâhil olan yönetmenlerin birçoğu,

ana akım sinema anlayışından uzak bir anlatı diline sahiptirler ve oluşturdukları stil, sanat sineması olarak adlandırılır. Geoffrey Nowell-Smith'e (2003: 642) göre sıradan ticari yapımlardan farklı bir ekonomik ve kültürel konumda yer alan 'sanat filmi' (veya film d'art) düşüncesi, sanatsal niteliklere sahip filmler yapmak, yapımcılar ve girişimciler için endüstriyel bir strateji, yönetmenler için estetik bir amaçtır. David Bordwell'e (2016: 205) göre *"sanat sineması en önemli ürünlerini verdiğinde filmler sinemaya getirdiği yenilikler ve ait olduğu uluslar ile tanımlanıyordu: Fransız Yeni Dalgası, Yeni Polonya sineması, Yeni Macar sineması, Yeni Alman Sineması, Yeni Avustralya sineması…"* gibi.

Yeni Dalga adlı bu sanatsal film hareketinin önemli isimlerinden biri André Bazin olur. Bazin tarafından kurulan, ilk sayısı Nisan 1951'de çıkan *Cahiers du Cinéma* dergisi ve derginin etrafında toplanan eleştirmenler, hareketin gelişimine büyük katkıda bulunur. Yeni Dalga akımını sinemaya taşıyan film yapımcılarının çoğu *Cahiers du Cinéma* yazarlarıdır. Esin Coşkun'un (2003: 169) Fransız sinemasını içinde bulunduğu çıkmazdan kurtaracak yenilenmeyi gerçekleştiren asıl olay olarak kabul ettiği, 1951 yılında André Bazin tarafından yayımlanmaya başlanan *Le Cahiers du Cinéma (Sinema Defterleri)* dergisinin etrafında toplanan gençlerin, Fransa'daki ortamdan yararlanarak film yapmaya başlamasıdır. Bu dergi etrafında toplanan sinema tutkunu gençler, André Bazin'in de etkisiyle İtalyan Yeni Gerçekçilerini ve Amerikan sinemasını tanıyacak, bu sinemalardan Fransız sinemasını içinde bulunduğu çıkmazdan kurtaracak formüller elde etmede yararlanacaklardır. Özellikle Henri Langlois'ın Cinémathèque salonunda filmler izleyen genç *Cahiers du Cinéma* eleştirmenleri İtalyan Yeni Gerçekçilerini ve Amerikan sinemasını sine-kulüplerde tanımaya başlar. *Cahiers du Cinéma* eleştirmenlerinin bu sinemalardan etkilenerek Fransız sinemasına ve film endüstrisine "Yeni Dalga Sineması" olarak adlandırılan anlayışı taşımaları bu sayede gerçekleşir.

Fransa'da Agnès Varda, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jacques Demy, Claude Chabrol, Alain Resnais, Louis Malle, Chris Marker gibi yönetmenler, Yeni Dalga akımının önemli isimlerini oluşturur. 1958- 1963 yıllarını kapsayan bir dönemde, modern film hareketini destekleyen bu Fransız yönetmenler Yeni Dalga akımıyla yükselişe geçer ve Paris'teki sinema kulüplerinde filmler izleyerek sinema anlayışlarını geliştirirler. Chris Wiegand Paris'te genç

entelektüellerin yerli ve yabancı filmleri izleyip kendileri gibi düşünen diğer insanlarla bu filmleri etraflıca tartıştıkları çok sayıda sinema kulübü olduğundan bahseder. Wiegand'a göre bunların arasında en iyilerinden biri Langlois'ın Cinémathèque salonudur ve bu salon sadece film izleme yeri olarak değil öğrenme yeri olarak da kullanılır. Yeni Dalga'nın en önemli aktörleri Cinémathèque Française'de buluşur, filmler izler ve film biçimini öğrenirler (2011: 11). Robert Phillip Kolker, Yeni Dalga'nın oluşumunda yer alan eleştirmen ve yönetmenlerin kendilerini bu sinema kulüplerinde nasıl geliştirdiklerinden şu şekilde bahseder;

> *"Sinemanın içinde yer aldılar, sinemayla kendilerini geliştirdiler, Bazin'in sinema kulüplerinde ve Henri Langlois'nın Cinémathèque'inde saatlerce, günlerce ve haftalarca film izlediler. Film izlemediklerinde sinema üzerine tartıştılar ve yazdılar. Filmi yaratmadan önce araştırarak film biçimini öğrendiler"* (2010: 146).

Bazin'in yanı sıra Yeni Dalga yönetmenlerinin etkilendiği bir diğer önemli isim Astruc'dur. *Cahiers du Cinéma* dergisinin etrafında birleşen Yeni Dalga'nın önde gelen isimleri, Astruc'ın kamera-kalem metaforundan yola çıkarak geliştirdikleri *"La Politique des Auteurs"* anlayışını filmlerinde uygulamaya çalışırlar. Onlara göre auteur ve metteur en scéne ayrımı vardır. Auteur yönetmen filmin yaratıcısı olarak görülürken, metteur en scéne sadece sahneye koyan kişidir. Yeni Dalga yönetmenleri, yönetmenin yaratıcı kişiliğini film yapma eylemiyle buluşturan *film d'auteur* düşüncesini savunur ve onlara göre film yapmak yazmak gibi bir eylemdir. Godard *Cahiers du Cinéma* dergisinde anılarını anlatırken bu durumu şöyle açıklar;

> *"Cahiers'de hepimiz kendimizi geleceğin yönetmenleri olarak görüyorduk. Sinema kulüplerine, Sinematek'e sık sık gitmek zaten sinema diliyle düşünmek, sinemayı düşünmek demekti. Yazmak, sinema yapmaktı bir bakıma, çünkü yazmak ile film yapmak arasındaki fark nitelik farkı değil, nicelik farkıdır"* (2008: 43).

James Monaco auteur kuramın Yeni Dalga yönetmenlerinin düşüncelerinin gelişiminde gerekli bir aşama olduğunu anlatır;

> *"Kuram Yeni Dalga eleştirmenleri/yönetmenleri için hissedilen bir gereklilikti. Eğer tek bir karakteristik bu farklı yönetmenleri birleştirdiyse, o da onların filmin (ve diğer sanatların) kendi "ham*

> *malzemesi" olan yaşamla nasıl ilişki kurduğunu, filmi nasıl kullandığımızı, onun bizi nasıl değiştirdiğini, varlığımızı açıklamaya nasıl yardım ettiğini ve bir dil olarak nasıl işlev gördüğünü anlayarak sinema tarihinden anlam çıkarmaya yönelik ilgileriydi. İlk dönem eleştiri yazılarında bu soruları ortaya attılar ve bu sorulara filmlerinde kısmen yanıt verdiler"* (2006: 16).

Cahiers Du Cinéma grubu Hollywood'un ünlü yönetmenlerinin (Hitchcock, Ford, Hawks, Welles gibi) filmlerini Paris'in sinema kulüplerinde izleyerek onlara hayranlık duymaya başlar. Esra Biryıldız'a (2002: 90) göre; *Cahiers Du Cinéma* yazarlarının Hollywood auteurlerini keşfetme nedenleri, Nazi işgali süresince Fransa'da eksik olan Amerikan sinemasının bu pazara 1940'ların sonu 1950'lerin başlarında girmesidir. Yazara göre Hollywood, deniz ötesi pazarlara ulaşmaya çalışırken Fransa bir film dalgasına kapılmıştır ve Fransızların ülkelerini özgürleştirenlere karşı duydukları minnettarlığın sonucu olarak, Fransa'daki Amerikanlaşmaya karşı tutku dolu yıllar baş gösterir.

David Bordwell ve Kristin Tompson (2008: 461) Fransa'daki egemen film yapım pratiklerini reddederek kendi üsluplarını oluşturan bu yönetmenlerin, Amerikan sinema endüstrisindeki belirli yönetmenlerin sinema anlayışında sanatsal nitelikler olduğunu fark ettiklerini söyler. Yazarlara göre ticari Hollywood'u sevmek onlar için bir çelişki teşkil etmedi, Hollywood'un standartlaşmış sisteminin sınırlarını aşarak, stüdyo yapımlarına kendi kişiliğinin damgasını vurmayı başaran (Hawks, Preminger, Minneli ve Hitchcock gibi) yönetmenler, Fransız sinemasının Yeni Dalga'sında auteur kategorisinde değerlendirildi ve büyük sanatçılar olarak kabul gördüler. Yazarlara göre Yeni Dalga yönetmenleri, filmlerinde Hollywood'un ustalarına ve Avrupa'daki auteur yönetmenlere gönderme yaparak saygılarını sunarlar;

> *"Godard'ın karakterleri Johnny Guitar (Ray), Some Came Running (Minnelli) ve "Arizona Jim"den (Renoir'ın The Crime of M. Lange filminden) bahsederler. Les Carabiniers'de Godard, Lumiére'in paradisini yapar ve Vivre sa vie'de La Passion de Jeanne d'Arc'dan görsel alıntı yapar. Chabrol'un filmlerinde çok sık olarak Hitchcock'tan bahsedilir"* (2008: 462).

Paris Sinematek'inde hayranlıkla Hollywood filmleri izleyen genç Fransız eleştirmenler, kendilerine özgü bir anlatım biçimi geliştirirler, fakat Amerikan

sinemasında etkilendikleri yönetmenlerin (auteur yaklaşım kapsamında) yaratıcı sinemasını takip etmekten vazgeçmezler. Kolker Yeni Dalganın argümanının, hayran oldukları Hollywood sinemasının bireysel yaratıcılıkları ile stüdyo kontrolü arasındaki mücadelesinden çıktığını söyler;

> *"Amerikan sinemasını eleştirel olarak Fransızlar yarattı. Ona bir statü, paye ve bireysel yeteneğin panteonunu verdiler. Tematik ve biçimsel yapılarını keşfettiler ve hala kullandığımız çözümleme modellerini oluşturdular. (...) film çekmeye başladıklarında Amerikan prodüksiyon sistemini ne taklit ettiler ne de edebilirlerdi. Buna ne Amerika'dakinden daha farklı ve küçük ölçekte işleyen Fransız stüdyo sistemi uygundu ne de Yeni Dalga bununla ilgilenmeyi istedi. Amerikan prodüksiyon sistemine değil, yönetmenlerin bunu aşmaya yönelik kahramanca çabalarına hayrandılar"* (2010: 150).

Godard Yeni Dalga'nın mütevazı kaynaklarının Hollywood'un pahalı yapımlarının karşısında aldığı konumu şu şekilde açıklar; *"Yeni Dalga'nın pahalı filmlerin karşısına ucuz filmlerle çıkmak olduğu sanıldı hep. İlgisi yok. Nasıl gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin, amaç, kötü filmin karşısına iyi film koymaktı sadece. Ne var ki film yapabilmek için onu ucuza mal etmekten başka çare yoktu"* (2008: 71).

Yeni Dalganın yönetmenlerinin filmleri yenilikçi ve devrimci nitelikler taşır. Oluşturdukları kuramın uygulama pratiklerini gerçekleştirmeye çalışan Yeni Dalga yönetmenleri, gelişen sinema teknolojisini de sanatlarına yansıtırlar. Monaca'ya göre Yeni Dalga yönetmenleri sinema teknolojisindeki eşzamanlı bir devrimle ortaya çıkar ve bu yönetmenler, dönemlerinin teknolojik devrimini, kendi oluşturdukları kamera-kalemli kuramlarıyla birlikte ele alırlar;

> *"(...)Yeni Dalga olgusu, eğer sinema teknolojisindeki eşzamanlı bir devrim olmasaydı, ortaya çıkamazdı. Sanatlarının aracı olan "Kamera-Kalem"li teknik olanakları onların 1950'li yıllardaki kuramın uygulamasından 1960'lı ve 1970'li yıllarda uygulama halindeki kurama geçmelerini olanaklı kılmıştır. Hızlı ham filmler, hafif kameralar, yeni ışık teçhizatı, bunların akla getirdiği Hollywood setinden kurtulma "Kamera-Kalem"i 1950'li yılların sonu ile 1960'lı yılların başında yalnızca Fransa'da değil, başka yerlerde de bir gerçeklik haline getirmiştir"* (2006: 17).

Yeni Dalga'nın filmlerinin rastgele çekilmiş gibi görünen görüntüleri, stüdyo aydınlatmasının yerine mevcut ışık aydınlatmasını kullanmaları, gerçek mekanları tercih etmeleri (özellikle dış mekânda çekim yapılması), bilinçli olarak jump-cut (atlamalı-sıçramalı kurgu) kullanmaları ve gerçekçi mizansenleri, göze çarpan en belirgin stilleri olur. Bordwell ve Tompson Yeni Dalga yönetmenlerinin Yeni-Gerçekçilere (özellikle Rossellini'ye) hayranlıklarının kendilerine mizansen olarak Paris ve civarındaki gerçek mekanları kullanmalarına ve bu durumun parlak stüdyo aydınlatmasının yerini, mevcut ışık ve basit destek kaynaklarının almasına neden olduğundan bahseder. Yazarlara göre Yeni Dalganın kamerasının gelişen teknolojiyle özgürleşmesi sonucunda sinematografi değişime uğrar;

> *"Yeni Dalga kamerası karakterleri izlemek ya da bir mekân içindeki ilişkilerin izlerini sürmek için bol miktarda pan ve kaydırma hareketi yapar. Dahası, dış mekânda ucuz bir şekilde çekim yapmak esnek taşınabilir teçhizatı gerektiriyordu. Neyse ki Eclair yakın dönemde elde taşınabilen hafif bir kamera geliştirmişti. (...) Yeni Dalga filmleri el kamerasının sunduğu yeni özgürlükle mest oldu"* (2008: 462).

Görüldüğü üzere Yeni Dalga yönetmenleri, bir taraftan ellerindeki kısıtlı imkanlarla iyi filmler çekmeye çalışırken, diğer taraftan da yeni bir sinema dili oluşturdular. Fethi Gökçe (1997: 175), anlatım araçlarının tekniğinin gelişmesiyle (televizyon, direk ses alma, 8mm ve 16 mm'lik alıcıların kullanılması), sinema dili ve estetiğinin de ona koşut olarak Yeni Dalga yönetmenleri tarafından geliştirildiğini söyler. Yazara göre sert kurgu, eşleşmeyen geçişler, hızlı atlamalar ve kaymalar kullanan Yeni Dalga yönetmenleri, görsel-işitsel yeni bir dil kurmaya çalışmışlardır. Akımın reformcu tavrını ele alan Oğuz Makal (1996: 111) ise Yeni Dalga'nın belgesel, haber filmi, ara yazı gibi çeşitli stillerinin, öykü bütünlüğünü ve doğrusal zamanı önemsemeyen ileri geri sıçramalı kesme anlayışlarının seyirciyi şaşırtan filmler üretmelerine yol açan yeni bir sinema anlayışının kapısını açtığından bahseder.

Birçok farklı sinema anlayışı üzerinde duran ve yenilikler ortaya koyan akımın yönetmenleri konularını seçerken toplumu değil bireyi hedefler. Bu anlamda anlattıkları olayı yansıtırken biçimsel kaygıları da oluşur. Gilles Deleuze (2021: 236-238) Yeni Dalga'nın imgelerini biçimsel olarak ele aldığı yazısında, Brecht'in gestus kavramından

yola çıkarak, Yeni Dalga'yı bir tavırlar ve duruşlar sineması olarak niteler. Yazara göre Yeni Dalga'nın yönetmenleri, bedenin görsel ve sessel tavırlarından yola çıkarak bir gestus sineması elde eder. Deleuze özellikle Godard'ın karakterlerinin teatral bir gestus yaptığını söyler; *"Çılgın Pierrot'da, sürekli olarak, bedenin tavrından -tavırları birbirine bağlayıp yenilerini üreten ve sonunda hepsini yutacak intiharda biten- teatral gestusa geçilir. Godard'da, bedensel tavırlar bizzat zihnin kategorileridir ve gestus da bir kategoriden diğerine giden iptir"* (2021: 237).

Fransız Yeni Dalga akımı dünya sinema endüstrisi içinde popülerlik kazanmış olsa da 1960'lardan sonra akım filmlerinin ticari başarısızlıklar yaşaması Yeni Dalga'nın ülke sinemasında önemini yitirmesine neden olur. Özellikle 1968 olaylarından sonra Yeni Dalga grubunun üyeleri dağılmaya başlar ve bu ayrılma oluşumun bitişine neden olur. Fakat akım, etkisini yitirmesinden sonra bile, birçok yeni oluşumun öncülü ve yeni bir sinema dilinin gelişmesinde estetik olarak yol gösterici olur. Makal'a (1996: 112) göre üçüncü dünyanın en önemli sinemaları Brezilya'da Cinéma Novo, ABD'de New York Okulu, İngiliz Free Cinema, Orta Avrupa'daki sinema hareketleri (Çekoslovakya-Macar) ve Genç Alman sineması Yeni Dalga (Nouvelle Vague) oluşumundan etkilenerek gelişmiştir.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin etkisiyle ortaya çıkan Yeni Dalga sineması, geleneksel sinemanın formlarına karşı çıkar ve ana akım sinemanın klasik anlatım dilinden uzaklaşarak, özgün bir sinema anlayışı ortaya koymayı başarır. Aynı zamanda Astruc'ın kamera-kalem metaforundan etkilenen Yeni Dalga'nın yönetmen ve yapımcıları *"La Politique des Auteurs"* anlayışını geliştirmişler, kamera-kalemli kuramlarıyla dönemlerinin teknolojik devrimini birlikte ele alarak filmlerine uygulamaya çalışmışlardır. Yeni Dalga'nın yönetmenleri, yeni teknolojik gelişmelerinde rolüyle (hızlı ham filmler, hafif kameralar, yeni ışık teçhizatı) birlikte stüdyo ortamından kurtulmuş gerçekliği yakalamak adına gerçek mekanları kullanmışlardır. Aynı zamanda, sert kurgu, eşleşmeyen geçişler, hızlı atlamalar ve kaymalar kullanan Yeni Dalga yönetmenleri, geleneksel sinemanın öyküleme tekniklerinin yerine yeni bir görsel-işitsel dil kurmaya çalışmışlardır. Böylelikle akımın yeni bir sinema dilinin oluşmasında, gelişmesinde ve dünyada birçok yeni oluşumun ortaya çıkmasında önemli etkileri olmuştur.

2.1.1. Yeni Dalga Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları

Fransa'da 1957 ve 1962 yılları arasında, Yeni Dalga olarak adlandırılan oluşum içinde, yaklaşık yüz elli film yapımcısı (aralarında tek kadın Agnès Varda olmak üzere), yılda ortalama otuz film çekerler ve gelenekselin meşru bir reddi olarak gördükleri bir tavır geliştirirler. Fakat oluşumun içerdiği bu yenilikçi tavır, toplumsal cinsiyet tartışmalarında muğlak bir bakış açısı sunar. Geneviève Sellier, Yeni Dalga'nın tekil eril yapısının yaratıcı özgürlük iddiasında, kültürel ve toplumsal cinsiyetli boyutlarının karmaşık olduğunu ve bu durumun toplumsal cinsiyet ilişkileriyle kimliklerin temsillerini ve özellikle kadın imgelerini etkilediğini söyler. Sellier, Yeni Dalga sinemasında erkek kahramanı karakterize eden gururlu bir yalnızlık olduğunu ve erkek rollerinin güçlü ve açık bir şekilde cinselleştirildiğini öne sürer. Yazar Yeni Dalga sinemasında cinsiyetlerin dağılımına bakıldığında, geleneksel sinemadakinden daha az eşitsiz durum söz konusu olsa bile, kadın temsillerinin başrollerden daha çok partner durumunda sunulduğunu söyler. Sellier'e göre Yeni Dalga'nın yönetmenleri (Agnès Varda ve Alain Resnais'in Marguerite Duras ile yaptığı çalışma dışında -*Hiroshima Mon Amour*-) kadın kahramanları, kendi hikayelerinin öznesi olarak inşa etmeyi başaramaz (Sellier, 1999: 11-14-16-18). Yazar bu duruma, Jeanne Moreau, Juliette Mayniel, Jean Seberg gibi kadın oyuncuların oynadığı, *"Ascenseur Pour L'échafaud"* (Louis Malle, 1957), *"La Florence des Cousins"* (Claude Chabrol, 1959), *"À bout de Souffle"* (Jean-luc Godard, 1959) adlı filmlerden örnekler verir;

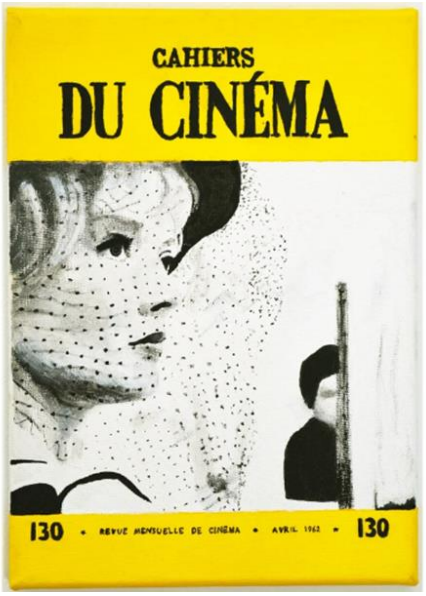
> *"Çoğu zaman, kadın imgeleri, özerkliğini kıskanan ve Öteki'nin özne olarak inkarına dayanan erkeksi bir bilincin fantastik bir şekilde somutlaştırılmasıdır. Kadınlar gizemli ve büyüleyicidir, korku değilse bile arzu ve güvensizliğin nesneleridir, gönüllü olarak ya da istemeden kahramanı yok etmedikçe, var olmak için çoğu zaman reddedilmeleri gerekir"* (1999: 17).

Yeni Dalga filmleri gelenekselin dışında karmaşık kadın temsilleri sunmasına rağmen, kadın ve erkek arasındaki ilişkide tahakküm diliyle bağlantılı erkeksi bir kimlik anlayışına eklemlenir. Sandy Flitterman-Lewis (2000: 16) feminist pratikler üzerinden Fransız sinemasını değerlendirdiği *"To Desire Differently: Feminism and the French Cinema"* adlı çalışmasında, sinemasal üretimin cinsiyetten bağımsız

değerlendirilemeyeceğini ve bu kapsamda yapılan *'authorship'* çalışmaları açısından cinselliği görmezden gelmenin özünde, eril statükoyu desteklemek anlamına geldiğini söyler. Yazarın Stephen Heath'in *"cinsel farklılık sorununu dile getirmede ve ele almada başarısız olan herhangi bir söylemin, ataerkil düzen içinde, erkek egemenliğinin bir yansıması olarak karşılık bulacağı"* (Heath'den akt. Flitterman-Lewis, 2000: 16) sözlerine atfı bu anlamda önemlidir.

Yeni Dalga ile ilgili literatür gözden geçirildiğinde; genel olarak erkek yönetmenlerin sinemasından ve onların akıma katkılarından bahsedilmesi Yeni Dalga sinemasının eril yüzünü vurgulamaktadır. Seher Midilli (2014: 24) *Cahiers du Cinéma* dergisinin kapak görsellerine bakıldığında, Yeni Dalga akımının tek kadın yönetmeni olan Agnès Varda'nın akımın diğer erkek yönetmenlerinin gölgesinde bırakıldığını ve bu şekilde görünmez kılındığını ifade eder;

> *"Cahiers du Cinéma dergisine gerek sinemasal anlatıları ile gerekse yönetmiş oldukları filmleri ile pek çok kez konu olan akımın erkek yönetmenlerinin aksine Yeni Dalga'nın tek kadın yönetmeni olan Varda'nın bu dergi bünyesinde de görünmez kılındığı, yönetmenin dergiye çıkmaya başladığı yıllarda yanlıca bir defa konu olması ile ortaya çıkmaktadır"* (2014:26).



Görsel 2. *Cahiers du Cinéma* dergisinin 130. sayısında, kapakta Agnès Varda'nın *Cléo de 5 à 7* adlı filmi.

Yeni Dalga akımının genel olarak erkek yönetmenlerden oluşması, Yeni Dalga akımı hakkında eril literatürün oluşmasının nedeni gibi sunulmuştur. Ancak Yeni Dalga içinde filmler çeken ve teoriler geliştiren Varda, oluşumun önemli ve öncü isimlerinden biridir. Agnès Varda'nın varlığı akımın kadın-feminist yüzünü ortaya koymasına rağmen, eril tahakkümünün kaleme aldığı literatür, yönetmeni yok saymıştır. Rubaiyat Hossain, Agnés Varda'nın Yeni Dalga hareketinin öncülü ve akımın tek kadın yönetmeni olmasına rağmen, Yeni Dalga'nın erkek akımı/destanı olarak sunulduğunu ve tarihçiler tarafından Varda'nın, Godard'ın ve Truffaut'un gölgelerinin arkasına gizlendiğini söyler (2011: 2-archive.thedailystar.net/forum/2011/May/female).



Görsel 3. Agnés Varda, *Agnés'in Plajları (The Beaches Of Agnés*-2018) filminde kendi yüzünü merkeze, Fransız Yeni Dalga sinemasının erkek yönetmenlerini de (François Truffaut, Jacques Demy, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Alain Resnais ve Claude Chabrol) çevresine yerleştirerek kullanır.

Kadın tarihçiler, kadının kültür alanındaki varlığını yazmaya ve kadınları tarihe kaydetmeye başlayana kadar, kadınların eril tarih içinde yok sayılması devam eder. Yelda Başaran Usupbeyli, sinema alanında kırktan fazla kitabı bulunan ve bu konuda otorite olarak görülen René Prédal'ın 1996 yılında yayınladığı ve yüz kadar yönetmene yer verdiği *"50 ans de Cinéma Français 1945-1995"* adlı 586 sayfalık kitabının sadece sekiz sayfasında, üç kadın yönetmene (Marguerite Duras, Agnés Varda ve Claire Denis) yer ayırdığını belirtir (2013: 122). Bu durum literatürde kadın yönetmenlere dair yapılan

ayrımcılığın göstergesidir. Semire Ruken Öztürk sinema tarihi içinde kadınların (Blaché, Weber, Dulac ya da Von Trotta gibi) en az erkekler (Méliés, Griffith ya da Truffaut gibi) kadar sinema sanatını dönüştürdüklerine ama hikayelerinin erkekler kadar anlatılmadığına dikkat çeker (2004: 14).

1970'lerde feminist hareketin önem kazandığı yıllara değin eril tarih, kadının yaşadığı toplumda ve kültürde varlığını bir özne olarak tanıtmasını, ataerkilin ona ideolojik olarak uygun gördüğü alanda mümkün kılar. Yeni Dalga'nın yönetmenleri geleneksel sinemadakinden farklı kadın temsilleri sunmaya çalışsa da anlatılarda kadınlar, başrollerden daha çok partner durumunda sunulmaktan kurtulamaz. Ayrıca akımın bir diğer çıkmazı, -Agnés Varda'nın, erkek egemen sinema endüstrisi içinde kazandığı başarılı tarihsel konuma rağmen,- akımın en önemli kadın yönetmenini yok saymaya çalışması olur. Agnés Varda gibi birçok kadın yönetmenin başarıları (Genç Alman Sinemasında-Margerat Von Trotta, Polonya Sinemasında-Agnieszka Holland, Çek Yeni Dalgasında-Věra Chytilová vd. gibi) eril sinema endüstrisinin cinsiyetçi yapılanmalarından dolayı literatürde görünmez olur.

2.1.2. Yeni Dalga Oluşumunda Left Bank ya da Rive Gauche (Sol Yaka) Grubu

Rive Gauche (Sol Yaka) ya da Left Bank (İngilizce çevirisi ile) olarak adlandırılan sinema grubunun yönetmenleri, Fransız Yeni Dalga akımından önce ortaya çıkar ve film yapmaya başlar. *Cahiers du Cinéma*, Paris'in sağ yakasında Champs Elysees'de yayınlandığı için o dönemler bu grubun üyelerine "Sağ Yaka Grubu" denir. Aynı dönemde Paris'in Seine ırmağı ile ayrılan sol yakasında, *Arts* dergisinde, sinema yazıları yazan başka bir grup daha vardır ve grubun üyeleri Alain Resnais, Georges Franju, Agnés Varda, Jacques Demy, Chris Marker, Jacques Rozler ve Jean Rouch gibi sinemacılar "Sol Yaka Sinemacıları" olarak adlandırılır (Gökçe, 1997: 163). Harvard Film Arşivi'ne göre eleştirmen ve küratör Richard Roud, *Cahiers du Cinéma* eleştirmenleri ve onların çağdaşları olan yönetmenler arasında bir ayrım yapmaya çalışır ve bu ayrımlaşmanın yönetmenlerini 'Left Bank' grubu olarak adlandırır. Roud'a göre bu grubun *Cahiers du Cinéma* ekolüyle ayrıştığı noktalar şöyledir; *"Belirgin bir biçimde*

bohem yaşam tarzına düşkünlük, Right Bank (Cahiers du Cinéma) ekolünün konformizmine karşı tahammülsüzlük, edebiyat ve plastik sanatlara karşı büyük bir merak ve bu merakla birlikte doğan, deneysel sinemayla ilgilenme isteği" (Harvard Film Arşivi, 2000: 1).

James Monaco bu oluşuma Jean-Luc Godard'ın "Left Bank New Wave" terimini önerdiğini söyler. Yazara göre Chris Marker, Alain Resnais, Agnés Varda ve Jacques Demy gibi isimler Yeni Dalga'nın özel bir kanadını (Left Bank New Wave) oluştururlar ve bu kanadın içinde yer almalarının nedeni ise, onların avangard edebi eğilimleridir. Bu anlamda "Left Bank New Wave" adlı oluşumun yönetmenleri, 'Right Bank' yapılanmasının (diğer bir deyişle *Cahiers du Cinéma* ekolünün) tutkulu sinefillerinden ayrılmış olur (1978: 9).

Robert Farmer, 'Left Bank' terimini ilk kimin kullandığının tartışmalı olmasına, konuyla ilgili monograflar ve derlemeler olmamasına ve hatta gruptan belirsiz bir kolektif olarak bahsedilmesine rağmen, 'Left Bank' adlı oluşumun, film yapımcıları grubu olarak kabul edildiğinden bahseder (2009: 3-sensesofcinema.com/2009/feature-articles/marker-resnais-varda-remembering-the-left-bank-group/).

Böylelikle 'Left Bank' olarak adlandırılan oluşumun, Fransız Yeni Dalga akımının bir alt grubu olarak mı ya da başlı başına bir grup olarak mı ele alınması gerektiği tartışmaları ortaya atılır. Sol Yaka grubunun Yeni Dalga akımından farklı yönlerinin (entelektüel, politik, feminist ve edebi avangard özellikleriyle) ağırlıklı olması nedeniyle de bir alt oluşumdan ziyade karşı bir grup olarak değerlendirilmesi gerektiği yorumları yapılmaya başlar. Clouzet, Left Bank grubunu Yeni Dalga'nın bir fraksiyonu olarak değil, aksine ona karşı ayrı bir grup olarak değerlendirir (Clouzet'dan akt. Farmer 2009: 13-sensesofcinema.com/2009/feature-articles/marker-resnais-varda-remembering-the-left-bank-group/).

Bu anlamda Sol Yaka yönetmenlerinin Yeni Dalga grubunun yönetmenleriyle ayrışan yönleri ele alınmaya başlanır. Sol Yaka grubu, Yeni Dalga akımının bireye odaklanan sinema anlayışlarının aksine, dönemin toplumsal-siyasi olaylarıyla ilgilenmişler ve bu konuda politik bir tavır sergilemişlerdir. Rémi Fournier Lanzoni, Sol

Yaka auteur'lerinin (Alain Resnais, Agnés Varda, Chris Marker, Alain Robbe-Grillet ve Marguerite Duras) Fransız sinema kültürünü ve onun 1950'lerin sonundan bir sonraki on yılın sonuna kadar entelektüel içeriğini coşturan Mayıs 1968'deki toplumsal ve politik ayaklanmalarından dolaylı olarak esinlendiğini (*Cléo dé 5 à 7*- Cezayir Savaşı, *Hiroshima Mon Amour*- atom bombası gibi) söyler (2011: 225). Oğuz Makal dönemin yönetmenlerini *Cahier du Cinéma* çevresinde toplananlar (Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Erich Rohmer, Jacques Doniol-Velcroze) ve *"Seine'in Sol Yaka"* sinemacıları (Georges Franju, Agnés Varda, Alan Resnais, Jacques Démy, Chris Marker, Jean Rouch, Jacques Rozier) olarak sınıflandırır ve her iki grubun da ortak özelliklerini tecimsel sinemadan uzak durmaları ve Sinematek'te filmler izleyerek sinema eğitimlerini almış olmaları olarak açıklar. Yazara göre bu iki grubu birbirinden ayıran en önemli özellik ise Sol Yaka sinemacılarının sol görüşlü ve sömürgeciliğe karşı filmler yapmış olmaları, Fransız hükümetini karşılarına almalarıdır (1996: 109-110).

Yeni Dalga yönetmenlerinin arasında eski *Cahiers du Cinéma* eleştirmenlerinin ağırlıkta olması, derginin rakibi olarak görülen *Positif* dergisinin "Left Bank" grubuna destek vermesi bu anlamda önem taşır. Peter Graham'a (2003: 653) göre *Positif*'in militanlığı ve din karşıtı duruşu, Katolik-boyalı *Cahiers du Cinéma*'nın merkez-sağ eğilimleriyle çelişir ve *Positif* dergisi, *Cahiers du Cinéma*'nın görmezden geldiği birçok sinemacıyı destekler. Bunlara Georges Franju, Alain Resnais, Chris Marker ve Agnés Varda gibi isimlerin oluşturduğu "Left Bank" denilen grup da dahildir. Özellikle *Positif* dergisi tarafından, Fransız Yeni Dalga yönetmenlerinin siyasi veya sosyal meselelerden ziyade bireye odaklanmaları, geleneksel kadın temsillerine yenilikçi bir bakış açısı sağlama kaygılarının olmaması eleştirilir. Neupert, Godard'ın *Positif* tarafından "iğrenç bir kadın düşmanı" olarak etiketlendiğini söyler (Neupert'dan akt. Farmer 2009: 16-sensesofcinema.com/2009/feature-articles/marker-resnais-varda-remembering-the-left-bank-group/).

Alain Resnais Left Bank film yapımcıları arasında film çekmeye başlayan ilk yönetmendir. Resnais ilk uzun metrajlı filmini yapmadan önce toplamda 26 kısa belgesel ve 1959'da *"Hiroshima Mon Amour"* adlı filmini yapar. Chris Marker 1957 ve 1962

arasında 5 film üretir ve 1962'de çektiği *"La Jetée"* bunlardan biridir. Agnés Varda, 1958 ve 1962 yılları arasında *"L'Opéra Mouffe"* (1958) ve *"Du Côté de la Côte"* (1958) adlı iki kısa belgesel ve *"Cléo dé 5 à 7"* (1961) adlı en bilinen uzun metrajlı filmini yapar. Grubun ortak projelerinden en önemli pratikleri Marker ve Resnais'in birlikte yaptıkları '*Les Statues Meurent Aussi'* (*Statues Also Die)* (1953) adlı filmdir. Agnés Varda ilk uzun metrajlı filmi '*La Pointé Courte'*u (1954) Alain Resnais ortaklığıyla çeker. Agnès Varda'nın, Jean-Luc Godard, Chris Marker ve Alain Resnais gibi birçok isimle çektiği '*Loin du Vietnam' (Far from Vietnam)* (1967) adlı belgesel filmi de kolektif bir iş birliği olarak önem taşır.

Lanzoni, Sol Yaka sinemacılarının anlatılarını hem sanatlara dair eklektik anlayıştan hem de Fransız edebiyatının zihinsel ve entelektüel süreçlerinden etkilenerek oluşturduklarını ifade eder. Yazara göre oluşumun yönetmenleri görsel alanda yaptıkları değişikliklerle film incelemelerinin dönüşümüne kılavuzluk etmişlerdir;

> *"(…) auteurlerin asıl yeniliği, en iyi biçimde yönetmenin görsel alandaki radikal değişikliklerde görülen (silinmelerin ya da geleneksel filmsel kesilmelerin, birbirine zıt çekimlerin art arda getirilmesi vb.'nin olmaması) doğrudan müdahalesinden ziyade montaja dair kuramlarıydı (ağırlıklı olarak zamansal devamlılığın alenen suçlanması). Bu devrimci "kurgu" görüşü, kendi görsel devamsızlığıyla, zaman ve mekân atlamalarıyla (ellipse) ve mantıksal bağlantıların yokluğuyla yeni bir zemin oluşturdu ve böylece dolaylı olarak izleyiciye etkin bir izleyici olmanın kaçınılmazlığını hatırlattı"* (2011: 226).

Lanzoni'nin belirttiği haliyle Sol Yaka yönetmenlerinin bu yeni kurgu anlayışı Alain Resnais'nin "1959-*Hiroshima Mon Amour*" ve "1961-*L'Année Dernière à Marienbad"* filmlerinde belirgin şekilde görülmektedir. Resnais bu filmleriyle, geleneksel anlatının ilerleyişini bozarak zaman-mekân atlamalarıyla etkin izleyici tanımını alt-üst etmiştir. Ayrıca Chris Marker'ın "1962-*La Jetée*" filminde bir dizi durağan fotoğraftan sinematik görüntüler oluşturma çabası, bu durağan görüntülerden gerçek bir hareket duygusu yaratmaya yönelik kurgusu ve zamansal devamlılıkla oynaması (zamanlararası geçişle) Sol Yaka yönetmenlerinin devrimci kurgu görüşünün önemli örneklerindendir.

Farmer'a göre Sol Yaka Grubu (Marker, Resnais ve Varda gibi), felsefe, politika, tarih, zaman ve hafıza, feminizm, edebiyat ve yeni roman gibi disiplinlerle ilgili fikirlerini, kurgu ile gerçeklik, geçmiş, gelecek, şimdiki zaman arasındaki belirsiz ilişkiyle kullanarak güvenilmez ve karmaşık anlatı yapıları oluşturmuşlar ve radikal bir sinema yaratmışlardır (2009: 53-sensesofcinema.com/2009/feature-articles/marker-resnais-varda-remembering-the-left-bank-group/).

Sol Yaka grubu, Agnés Varda'nın sinema anlayışını yönlendirirken Varda'nın özgün sinematografik anlatı dili de grubun yönetmenlerinin estetik ve anlatı dilini etkilemiştir. Varda, William Faulkner'ın "*Çılgın Palmiyeler"* adlı romanından esinlenmiş, ilk uzun metrajlı filmi *"La Pointé Courte'u* (1954)" çekerken kurmaca ve gerçekliği bir arada kullanmıştır. *"Cléo dé 5 à 7* (1961)" adlı en bilinen uzun metrajlı filminde Cezayir Savaşına dair anekdotlar paylaşarak öznel ve nesnel zamanı iç içe geçirmiştir. Ayrıca filmlerinde, felsefe, politika, tarih, zaman ve hafıza, edebiyat ve resim gibi disiplinlerle ilgili fikirlerini feminist ve deneysel ifade tarzıyla birleştirerek özgün bir anlatı yapısı kurmuştur. Varda'nın bu seçimleri, Sol Yaka Grubu'nun radikal sinema anlayışının yansımaları olmasının yanı sıra bu özgün sinematografik yapıları kullanan ve keşfeden ilk kişi olması dolayısıyla da oluşumun yönetmenlerine ilham kaynağı olmuştur. Bu anlamda Varda hem 'Yeni Dalga Akımı' hem de 'Left Bank Grubu' içinde işler üreten, iki oluşum içinde de adı geçen önemli bir yönetmendir. Tezin ilerleyen bölümlerinde Varda'nın özgün ve öncü sinematografik anlatı diline ayrıca değinilecektir.

2.2. Fransız Yeni Dalga Sinemasında Auteur Kuram Tartışmaları ve Kuramın Gelişimi

Alexandra Astruc 1948 tarihli *"Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera- Kalem (Le Camera-stylo)"* başlıklı makalesinde sinemanın artık bir dil olarak geliştiğinden bahseder ve bu yeni sinema çağını kamera-kalem (camera-stylo) metaforuyla niteler. Astruc sinemada yeni avangart dönemin başlangıcını müjdeleyerek, sinemanın resim, roman vb., gibi bir ifade aracına dönüştüğünü söyler (2016: 29- 30). Astruc'a göre auteur yönetmenler düşüncelerini sinemaya aktarırlarken, tıpkı edebiyatta kullanılan yazın dilinde olduğu gibi, yeni bir dil yaratırlar; *"Yönetmenlik, artık bir sahneyi gösterme ve*

sunma aracı olmaktan çıkarak gerçek bir yazma eylemine dönüşür. Bir yazar nasıl kalemi ile yazıyorsa, bir film yönetmeni/yaratıcısı da aynı şeyi kamerasıyla yapar" (2016: 33).

Astruc'ı bu düşünceye iten neden, sinemanın 'gösteri sineması' niteliğinden uzaklaşması olur. Yazar'a (2016: 31) göre 16mm ve televizyonun yaygınlaşması sinemayı, edebiyatla benzer biçimde, her türlü düşünce alanını ifade edebilen bir dil alanına taşır. Çünkü sinema ya da filmler artık her yerde (herhangi basılı bir materyal; kitap, gazete vb.), yaygın ve kolay bir ulaşıma sahip olacaktır.

James Monaco (2006: 12), Astruc'un manifestosundan on yıl önce, 1920'li yılların eleştirmenleri olan Louis Delluc ve Ricciotto Canudo gibi isimlerin, bu yeni aracın (film) potansiyeli üzerine yazdıklarını ama Astruc'un makalesinin hedefi on ikiden vurduğunu ifade eder. Monaco döneme dair süreci şu şekilde betimler; *"Astruc bu çağrıyı dile getirdi. Langlois malzemeyi temin etti. Bazin temel yapıyı sağladı. 1950'li yıllarda Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer ve Rivette Cahiers du Cinéma'nın sayfalarında yeni bir sinema kuramını tartıştılar"* (2006: 14).

İkinci Dünya Savaşı esnasında Alman işgaliyle beraber, Fransa'da Amerikan filmleri yasaklanır. Savaşın bitmesi ve Alman işgalinin sona ermesiyle birlikte yasaklı Amerikan filmleri, Henri Langlois'in kurduğu Paris Sinematek'inde, gösterilmeye başlar. Peter Wollen'ın (2008: 67) tabiriyle bu gösterimler ve dönemin cine-clup akımının varlığı, Fransız sinemaseverlerine, Hollywood'un tarihsel boyutları ve yönetmenlerinin çalışması hakkında bir anlayış derinliği sağlamıştır.

Paris Sinematek'inde, Hollywood'un bazı yönetmenlerinin kendilerine özgü bir anlatım biçimi geliştirdiklerinin farkına varan ve Astruc'ın görüşünden yola çıkan Fransız eleştirmenler (*Cahiers du Cinéma* yazarları) *'La Politique Des Auteurs (yaratıcı yönetmenler politikası)'* görüşü etrafında birleşerek, bu yönetmenlerin sinemasını ele almaya başlar. Şükran Kuyucak Esen'in (2002:11) Marie'den aktardığı haliyle; sine-clup'lerin tüm Paris'i kaplaması, özellikle Henri Langlois'nın kurduğu Cinématheque Française'in arşivi sayesinde eskiden çekilmiş ve yeni çekilen bütün filmlerin tekrar tekrar izlenebilmesini sağlamıştır. Bu durum sinemaya meraklı gençleri ve özellikle sinema dergisinin genç eleştirmenlerini çok etkiler. Tekrar tekrar izlenen çok sayıda

Amerikan filmleri, onların filmler arasında karşılaştırma yapmalarını sağlar. Yönetmenlerin tarzlarını, bu tarzların farklılıklarını görmelerine yardımcı olur. Hollywood'un ticari stüdyo sisteminin katı kuralları içinde bile bazı yönetmenlerin, kendilerine özgü bir anlatım biçimi geliştirdiklerinin farkına varırlar. İşte bu farkına varış, onları heyecanlandırır ve *"La Politique Des Auteurs"* görüşünü geliştirmelerini sağlar. Astruc'tan öğrendikleri gibi, bazı sanatçıların kendi öykülerini, kendi dilleriyle farklı biçimde anlatmalarının sinemada mümkün olduğunu ve bunu başaran Amerikalı yönetmenler bulunduğunu ileri sürerler; Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Orson Welles onlara incelemek için iyi birer malzeme olur. Fransız filmlerini de artık aynı gözle incelemeye, eleştiri yazılarını bu bakışla yazmaya başlarlar.

Cahiers du Cinéma dergisinin etrafında birleşen Yeni Dalga'nın önde gelen isimleri, Astruc'ın kamera-kalem metaforundan yola çıkarak geliştirdikleri *"La Politique des Auteurs"* anlayışını auteur (filmin yaratıcısı) ve metteur en scéne (sahneye koyan kişi) ayrımı üzerinden filmlerde uygulamaya çalışırlar. François Truffaut 1954 tarihli *"Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim"* adlı makalesinde dönemin popüler 'auteur yönetmen' meselesine değinir. Truffaut 'auteur yönetmen' sinemasını, sahneye koyma (mise-en-scéne) ve sahneye koyan (metteur-en-scéne) ayrımı üzerinden ele alır. Truffaut, senaristlerin hakimiyetini ve onların yazdığı senaryoların bakış açısından oluşan sinema formunu eleştirerek, roman uyarlamalarından çekilen bu filmlerin burjuva dünya görüşüne hitap ettiğini ve bu anlayışta çekilen filmlerde, yönetmenin görevinin sadece senaryoyu kadraja almaktan ibaret olduğunu söyler (2016: 46-47). Bu yazıda Truffaut, geleneksel ve teatral sinemasal söylem anlayışına eleştirel bir yaklaşım geliştirir ve 'auteur' anlayışta, yönetmenin (biçim ve içerik olarak) nerde durması gerektiği sorunsalını tartışmaya açar. Rémi Fournier Lanzoni, Truffaut'un *Cahiers du Cinéma'*da yayınlanan makalesinin tarihi değiştirdiğini söyler;

> *"Bu yazıda Truffaut, Jean Delannoy ve Claude Autant-Lara gibi Fransız film yönetmenlerine ve Jean Aurenche ve Pierre Bost gibi senaryo yazarlarıyla birlikte onların "fosilleşmiş" yapım sistemlerine, senaryo yazarlarının hakimiyetine, imgelem yoksulluğuna, teatral sinemasal söylem anlayışına, maddi huzura ve ticari başarılara bağımlılığa saldırdı. Truffaut'ya göre modası geçmiş edebi uyarlama anlayışları artık işlevsel değildi"* (2011: 223-224).

Dönemin bir diğer önemli ‘auteur’ eleştirisi Andre Bazin’den (1957) gelir. Bazin (2016: 53-60) *“Politiques Des Auteurs Üzerine”* başlıklı yazısında ‘auteur’ yaklaşımını eser-yönetmen ilişkisi üzerinden inceler ve Giraudoux’un *“Eser yoktur, sadece auteur vardır”* sözünü alıntılayarak ‘auteur’ anlayışı tartışan çağdaşlarını eleştirir; *“(...) bütün istedikleri “auteur+konu=eser” denkleminde konunun değerini sıfıra indirgerken auteurü elde tutmaktır”.* Bazin’e göre auteur; kendisine tabi olan, senaryo ne olursa olsun hep aynı hikâyeyi (eylemler ve karakterler üzerinde aynı ahlaki yargıyı koruyan) anlatan kişidir. Bazin bu bağlamda kavramı şu şekilde tanımlar; *“Politique des auteurs kısaca, sanatsal eserdeki kişisel faktörü başvuru ölçütü olarak seçmekten ve daha sonra devam edeceğini, hatta bir filmden diğerine ilerleyeceğini kabul etmekten ibarettir”* (2016: 61). Bazin’in bu yönelimde gördüğü hata, bu ayrım üzerinden eleştiri pratiği geliştirenlerin, ‘auteur’ imzası taşıyan filmlere daha analizin başında ‘iyi’ değer atfeden yaklaşımları olur. Bazin auteur yönetmenlerin filmlerine, önceki filmlerinden çıkarılan estetik tasvirin ölçüt olarak uygulanmasını yanlış bulur ve iyi bir filmin yönetmenin, auteur kapsamında değerlendirilmediğinde, o ana kadar iyi bir film çekmediği gerekçesiyle reddedileceği riskinden bahseder. Yazar *“Auteur, evet, ama neyin auteurü?”* sorusu üzerinden açtığı tartışmada, ‘auteur’ övgüsü uğruna filmin yadsınması, dolayısıyla kuramın kötüye kullanılması tehlikesine dikkat çeker (2016: 62-64).

Fransa'da doğan auteur kuramını Amerika’ya taşıyan Andrew Sarris (1962), *“1962’de Auteur Kuramı Üzerine Notlar”* başlıklı yazısında, ‘auteur’ yaklaşımını diğer eleştirmenlerden farklı olarak formüle etmeye çalışır. Sarris bu bağlamda ele aldığı auteur kuramının üç sayıltısı olduğunu öne sürer; “*(...) auteur kuramının ilk sayıltısı, bir değer kriteri olarak yönetmenin teknik yeterliliğidir. (...) Auteur kuramının ikinci sayıltısı, bir değer kriteri olarak yönetmenin ayırt edilebilir kişiliğidir. (...) Auteur kuramının üçüncü ve son sayıltısı, bir sanat olarak sinemanın şanını gösteren iç anlamla ilgilidir”* (Sarris, 2016: 66-67).

Sarris’e (2016: 68) göre bu üç sayıltı eşmerkezli üç daire olarak görselleştirilebilir; dışarıdaki daire teknik, ortadaki daire kişisel üslup ve içerideki daire iç anlamdır. Yazar, yönetmenin bu formüle tekabül eden rollerini, teknisyen, stilist ve auteur olarak sıralar.

Pauline Kael'in 1963 tarihli *"Çemberler ve Kareler"* adlı yazısı, Sarris'in (1962) auteur teoriyi formüle etmeye çalıştığı eleştiri yazısına bir cevap niteliği (Sarris'in auteur kuramına uyguladığı üç sayıltı formülüne karşı) taşır. Kael sanatta bir teoriyi kullanırken; zekâ, ayırt etme ve beğeni estetiğinden uzak, faydacılığa dayanan bir eleştirinin teoriyi katı bir formüle dönüştüreceğini ileri sürer. Yazar, eleştirinin bilim değil sanat olduğunu, bu nedenle de katı kuralları kullanan bir eleştirmenin yeni bir çalışmada olan orijinal ve önemli noktaları kaçıracağını söyler. Kael, sunulduğu haliyle auteur eleştirileri, temelde sanat karşıtı bir estetik ve tecrübeyi tahrif eden pratikler olarak görmüştür (2016: 74- 87).

Astruc'ın (1948) kamera-kalem metaforunu ortaya atmasından sonra başlayan 'auteur' kuram tartışmaları yönetmeni filmin yaratıcısı olarak kabul eder. Dolayısıyla 'auteur yönetmen' hem filmin senaristi hem de sesli ve görsel sahnelemeyi kontrol eden kişidir. Peter Wollen ise, auteur yaklaşımı yapısalcı bir başlıkta ele alır ve bu anlamda, kuramın iki temel eleştiri başlığında şekil aldığını söyler: biri temayla ilgili motiflere, anlam odaklarına önem verirken, diğeri anlayış biçem ve mise en scéne'i vurgular. Yazara göre, bu ayrım, yönetmenin auteur mü yoksa metteur en scéne mi olduğu tartışmalarına neden olur (2008: 70). Wollen'e (2008: 93) göre yönetmen yapıtları üstünde tam bir denetime sahip değildir; çünkü bir film birçok etmen sonucu ortaya çıkar. Yönetmenin katkısı ise bunlardan sadece bir tanesi olan yönetmenlik etmenidir. Sinemanın diğer sanatlarda olduğu gibi bir tasarım bölümü bir de yorum bölümünün olduğunu söyleyen Wollen bu anlamda, yönetmenin rolünü değişken ve bulanık bulur (2008: 101). Bu bağlamda Wollen, Fransız auteur film eleştirisinin, daha sonraki yıllarda çok eleştiri alacağı bir noktayı tespit etmiş, yani film yapım sürecinde kolektifi dışlayarak bireysele vurgu yapılmasının sorunlarını yapısalcı bir başlıkta ifade etmiştir.

Roland Barthes, 1967 tarihli *"Yazarın Ölümü"* adlı metninde ise yazarın rolü tartışmasını postyapısalcı bir başlıkta tartışmaya açar ve bu tartışmaya okuru da dahil eder. Barthes, yazarın, yazı yazan birinden öte bir şey olmadığını söyler; *"(...) yazar, yazan birinden öte bir şey değildir, tıpkı ben'in ben diyenden öte bir şey olmaması gibi: Dil "kişi"yi değil "özne"yi tanır ve onu tanımlayan sözcelemenin haricinde içi boş olan bu özne dilin "işlemesi" yani dilin onu tüketmesi için yeterlidir."* Barthes'ın düşüncesine göre yazar yazılan ve okunan metnin her aşamasında kendini yok eder ve okurun

doğumunun bedeli yazarın ölümü olur (2013: 3-4-6). Böylelikle yapısalcı ve postyapısalcı tartışma başlıklarıyla, film metnindeki kodların seyirci tarafından yeniden inşası konusu gündeme taşınarak yaratıcı/yazarın ölümü meselesi ele alınmaya başlar. Robert Stam, auteur kurama dair yapılan bu yapısalcı ve postyapısalcı eleştirileri şu şekilde değerlendirir;

> *"Auteurcülük 1960ların sonları ve 1970lerde ortaya çıkan ve birey olarak auteurlerin yaratıcı iradelerinin ifadesi olan film anlayışıyla daha az ilgilenen bir kuram olan dilbilim merkezli göstergebilim tarafından yeraltına itilmiş ve yerinden edilmiştir. (...) Ancak "auteur-yapısalcılıktaki" tire nihayetinde vurgulanmalıdır çünkü kuram yazarlığın bireyciliği ve mitin kolektifliği arasında parçalanmıştır. "Dil yazarı söyler," ve "ideoloji özneyi söyler," şeklindeki yapısalcı iddia yazarlık ajansına çok az yer bırakır. Yapısalcılar ve post-yapısalcılar, sinemayı diğer sanatlar tarafından çoktan terk edilmiş yarı-dinsel bir romantizmin (Sarris'in "panteon" kavramı tanrı-gibi sanatçıya olan hürmeti akla getirir.) son kalesi haline getiren bir kuramı formüle etmesinden dolayı auteurcülüğü hor görmüşlerdir"* (2001: 29).

Postyapısalcı film teorilerinin, 1960'lı yılların ikinci yarısından sonra yaratıcı/yazarın ölümünü ilan ederek auteur kuram tartışmalarının sonunu getirdiği düşünülse de 1990'lı yıllardan sonra auteur kuramın hala işlevini yitirmediği görüşleri ortaya çıkar. Andrew Sarris, 1990 yılında kaleme aldığı *"Auteur Kuram Hayatta, İyi Durumda ve Arjantin'de Yaşıyor"* başlıklı makalesinde hem *"1962'de Auteur Kuramı Üzerine Notlar"* başlıklı yazısına gelen eleştirilere (özellikle Pauline Kael üzerinden) cevap verir hem de auteur kuramın hala işlevini yitirmediğini savunur;

> *"(...) auteur kuram da tıpkı daha önce Gestalt kuramının olduğu gibi, o kadar yaygınlaştı ki, kendi başarısının içinde boğulma tehlikesiyle karşı karşıya kaldı. (...) David Lynch'in Altın Palmiye ödüllü yapımı Wild at Heart'ı Russ Meyer'dan yüzsüzce aşırılmış bir film olarak itham ettiği zaman, auteur kuram yalnızca hayatta kalmadığını, aynı zamanda hiç olmadığı kadar canlı durumda olduğunu da gösterdi"* (2016: 95-96).

Böylece tekrar alevlenen auteur kuram tartışmalarında, kuramın 1950'lerde ortaya atılan halinden başka bir noktaya evrildiği ve ilk dönemlerdeki romantik bireyci auteurcülük anlayışından uzaklaşıldığı konusu gündeme gelir. Robert Stam, yönetmenin

işinin artık bireysel dehanın ifadesi olarak görülmediğini ve kuramın ilk çıktığı dönemdeki romantik bireyci auteurcülük yükünden kurtulduğunu söyler;

> *"Auteur çalışmaları bugün bir yönetmenin işini bireysel dehanın bir ifadesi olarak değil, tersine bir biyografi, bir ara-metin, bir kurumsal ortam ve bir tarihsel anın karşılaşma yeri olarak görme eğilimindedir. (...) Günümüz auteur çalışmalarının çoğunluğu bir yönetmenin işinin hem tür, teknoloji, stüdyolar ve aracın dilbilimsel yönergeleri gibi kişisel-dışı öğelerin aracı olduğu ve hem de kişisel olabildiği yolları vurgulamak için romantik bireyci auteurcülük yükünden kurtulmuşlardır"* (2001: 31).

Bu anlamda eleştirmenler, küreselleşen dünyada yaşanan teknolojik gelişmelerle birlikte auteur yönetmenin rolünün hangi kategorilerde değerlendirileceği sorusunu sormaya başlar ve globalleşen dünyayla beraber auteur'ün yeni anlamını tanımlamaya çalışırlar. Anastasia Spyrou 1990'lardaki auteurizm tartışmalarının söz konusu teorinin hayatta kaldığını kabul ettiğini, fakat bugün auteur kavramının önemli ölçüde değiştiğini söyler. Yazara göre bugünkü anlamıyla auteur, ahlaki yargılarını ve sanatsal kaygılarını iletmek için sinema ortamını kullanan bir film yapımcısı olmaktan çok film endüstrisinin tanıtım aracı olan bir metadır (2001: 4). Thomas Elsaesser'e göre günümüzde auteur yönetmen, ticari film endüstrisinde, bağımsız sinema ve sanat sineması alanında bir marka adı ve pazarlama aracı olarak kullanılmaktadır. Elsaesser, günümüzde sanat sinemasının artık piyasanın bir parçası haline gelmesinin ardından geleneksel auteur kuramının yerini "küreselleşen auteurizm" anlayışına bıraktığını öne sürer. Yazar, Hollywood ile rekabet eden Avrupa film festivallerinin (özellikle uluslararası kabul görmüş Cannes gibi festivallerin) auteur'ü evrensel olarak tanınan bir markaya dönüştürdüğünü ve auteurlerin kimliğinin doğrulanması için festivallerin belirleyici bir yer olarak kabul edildiğini söyler (2016: 22-23-24).

Böylece günümüzde gelişen dijital teknolojiyle birlikte kuramla ilgili ortaya çıkan yeni yaklaşımlar auteur yönetmenin rolünü tekrar değerlendirmeye başlamıştır. Özellikle Avrupa film festivallerinin auteur yönetmeni bir markaya dönüştürdüğü öne sürülmüş, globalleşen dünyada auteur yönetmenin konumunun değiştiği iddia edilmiştir.

2.2.1. Auteur Kuram Kapsamında Yapılan Feminist Kuram Eleştirileri

Fransa'da doğan ve yönetmeni yaratıcı ilan eden auteur kuram, bireyi yani baba-otoriteyi yücelterek sanatsal yaratıcılığı erillikle ilişkilendirmiştir. Auteur kuramı çeşitli yönleriyle ele alan ve auteur olarak gördükleri yönetmenlerin sinemasına bu kuramı uygulamaya çalışan eleştirmenler, kendi auteur yönetmen listeleri üzerinden örneklemlerini sunmuşlardır; Orson Welles (Astruc-1948), Jean Renoir, Robert Bresson, Jéan Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophuls, Jacques Tati, Roger Leenhardt (Truffaut-1954), Alfred Hitchcock, Jean Renoir, Roberto Rossellini, Fritz Lang, Howard Hawks, Nicholas Ray, Charlie Chaplin (Bazin-1957), Max Ophuls, Jean Renoir, Kenji Mizoguçi, Alfred Hitchcock, Charlie Chaplin, John Ford, Orson Welles, Carl Theodor Dreyer, Roberto Rosselini, F. W. Murnau, D. W. Griffith, Josef von Sternberg, Sergey Eisenstein, Erich von Stroheim, Luis Bunuel, Robert Bresson, Howard Hawks, Fritz Lang, Robert Joseph Flaherty, Jean Vigo (Sarris-1962), Howard Hawks, John Ford (Wollen-1969) gibi. Fakat bu listelerde önemli bir ayrıntı fark edilir; auteur kuramını kadın yönetmenlerin sinemasına uygulamaya çalışmadıkları. Geneviève Sellier (2008: 26) *"Masculine Singular: French New Wave Cinema"* adlı çalışmasında 'auteur siyaseti'nin erillliğini tartışmaya açar ve bu yaklaşımı bir tür partenogenez yapılanma olarak tanımlar. Sellier'e göre, *Cahiers Du Cinéma*'nın genç film yapımcıları, Fransız yapımcılarına karşı (savaş sonrasını kastederek) Hollywood film yapımcılarını sanatçı statüsüne yükseltir ve bu yolla yeni babalar icat etmeye çalışır.

Auteur kuramın erkek auteur eleştirmenleri, inceledikleri filmlerin auteur olarak addettikleri erkek yönetmenlerine, tanrısal tanımlamalar (Sarris'in Hitchock, Ford, Hawks, Welles gibi yönetmenler için tanrısal yönetmenler tanımı yapması) yaparak, baba-tanrı konumunu atfetmişler, diğer taraftan da dişil anlatı dili olarak tarifledikleri yapıyı aşağılama yoluna gitmişlerdir. Pauline Kael 1963 tarihli *"Çemberler ve Kareler"* adlı yazısında auteur kuram uygulayıcılarının eril diline ve seksist bakış açısına işaret eder. Kael makalesinde Sarris'in (1962) auteur teoriyi formüle etmeye çalıştığı eleştiri yazısına dair önemli ve kritik sayılabilecek saptamalar yapar. Sarris *"1962'de Auteur Kuramı Üzerine Notlar"* başlıklı makalesinde, Raoul Walsh'ın bir filminde geçen, erkek karakterlerinden birinin uykusunda mırıldanarak rüya gördüğü sahne için; *"perdenin en*

eril yönetmenlerinden birinin, kahramanlarının duygusal kırgınlıklarını dramatize etmek için özünde dişil bir anlatı yöntemini kullanmış olması" (2016: 70) sözlerini sarfeder. Kael, Sarris'in bu seksist bakış açısına şu sözlerle cevap verir;

> *"(...) bu anlatı aracının neden "temelde kadınsı" olduğunu sorabiliriz: uyuyakalmak yahut uykuda konuşmak veya duygularını açığa vurmak erkekten ziyade kadına mı özgüdür? Herhalde bu sekans, ancak aksiyon filmlerimizde sıklıkla görülen sınırlı erkek kavramını kabul eden biri tarafından "temelde kadınsı" görülebilir"* (2016: 72).

Kael'e göre bir eleştirmenin hem erkek dünyasının klişelerini kabul etmesi hem de bunlar ihlal edildiğinde mutlu olması ironiktir. Ayrıca Kael yazısında, sanatçıları "erkeksi", "eril" ve "kadınsı" gibi terimlerle tanımlamanın sorunlu yapısını şu şekilde anlatır;

> *"Fakat auteur eleştirmenleri için bir yönetmene erkeksi demek ne büyük övgüdür çünkü bu, onun kendini sanatsal bir biçimde ifade etmesine karşı bir teminat, filmciliği profesyonel bir meslek olarak görmektir. (...) Auteur eleştirmenleri narsist erkek fantezileriyle öyle büyülenmişlerdir ki, insan tecrübesine dair okul çocuğu fikirlerinden vazgeçmeleri mümkün görünmez. (...) İngiltere'de ve Birleşik Devletler'de, yetişkin erkeklerin – erilliğin büyük ve önemli göründüğü âmâ sanatın, gösterişçiler ve sahtekârlar ve hassas- feminenler tarafından konuşulan bir şey olduğu- okul çağı ve ergenlik dönemlerindeki fazla çeşitliliği olmayan tecrübelerinin içinde kalma ısrarlarını haklı çıkarmak için auteur teorisinin bir çaba olduğunu söyleyerek bitirebilir miyiz?"* (2016: 93-94).

Kael'in tabiriyle auteur eleştirmenleri narsist erkek fantezileriyle öyle büyülenmişlerdir ki kuramı, erilliğin büyük ve önemli göründüğü bir imajın altını çizme çabası olarak kullanırlar ve kadın yönetmenleri kuramın dışında bırakarak önemli olarak addettikleri bu eril imajı, dişil anlatılar olarak aşağıladıkları filmlerle zedelemek istemezler.

Böylece auteur teorisinin ortaya çıktığı ilk dönemlerde, kadın yönetmenlerin kurama dâhil edilip incelenmesi meselesi, eril tahakkümün hüküm sürdüğü sinema endüstrisi içinde mümkün olmaz. Anneke Smelik, auteur tartışmalarında fiilen kadın yönetmenlerin varlığını yok sayılması meselesini şu sözlerle ifade eder;

> *"...auteur okulu sinemada dişil yaratıcılığa dair her türlü kavramsallaştırmayı dışarıda bıraktığı gibi, fiilen kadın yönetmenlerin varlığını da saymaz. Bunu doğrularcasına cinema des auteurs (yazarlar sineması) kanonik metinlerinde sinemasal yaratıcı olarak tek bir kadın yönetmen yer almamaktadır, hâlbuki edebi çalışmalarda en azından birkaç kadın yazar kanona girmeyi başarabilmiştir"* (2008: 29).

1970'lerde yani İkinci Dalga Feminizmin yükselişe geçtiği dönemde, feminist film kuramcıları, sinemasal yaratıcı olarak kadın yönetmenlerin varlığını açığa çıkarmak için çalışmalara başlar. Ancak postyapısalcı film teorileri kapsamında, film metnindeki kodların seyirci tarafından yeniden inşası konusu gündeme taşınarak postyapısalcı yaratıcı/yazarın ölümü tartışmalarının başlaması bu hesaplaşmanın önünü kesmiştir. Smelik'e göre auteur teorisinin feminist çözümlemelerde kullanılmaya başlandığı zamanda ortaya çıkan postyapısalcı teori dikkatlerin 'yazar'dan 'metin'e kaymasına yol açar ve bu durum teorinin dişil öznelliği dışlamasının dışavurumudur. Smelik, 1970'lerin feminist sinema incelemeleri kapsamında, feminist kadın 'auteur'lerin de ele alınmaya başlandığı yıllarda, Roland Barthes gibi postyapısalcı yazarların 'yazarın ölümü-okurun doğumu' tartışmasını bilinçli bir şekilde başlattıklarını ve feminist teorisyenler tarafından tarihsel bir okumayla değerlendirildiğinde, öznenin ölümünün, hakları elinden alınmış öznelerin (işçiler, kadınlar, siyahlar, eşcinseller) öznelliklerini talep ettikleri zaman dilimiyle çakışmasının da bilinçli olduğunu söyler (2008: 30).

Böylelikle feminist kuramcılar, auteur kuramın faillik meselesinde postyapısalcı kuramın yaratıcı/yazarın ölümünü ilan etmesinin kadın auteur sinemasına etkileri üzerine farklı olasılıkları tartışmaya açarlar. David A. Gerstner (2003: 19) *"The Practices of Authorship"* adlı makalesinde bazı feminist ve queer film araştırmacılarının yazarın otoritesinin reddine karşı durduklarını ve bunun nedeni olarak bu tür bir statünün iktidar ilişkilerinin eleştirisi açısından yararlı olduğunu savunduklarını söyler. Yazar bu anlamda Cook ve Claire Johnston'ın Dorothy Arzner örneği üzerinden kurama feminist bir müdahale gerçekleştirmeleri örneğini verir ve bu sayede erkek merkezli auteur ve yazarlık çalışmalarının önüne geçildiğini ifade eder. Smelik (2008: 30-31) ise postyapısalcı teorilerle, auteur kuramdaki "babanın ölümü"nün ilanının, bazı feministler açısından kadın sinemasında bir özgürleşme ve fırsat olarak algılandığının, ancak

paradigmadaki değişimlerin kadınların endüstrideki dışlanmaları meselesini olumlu şekilde etkileyecek kadar katkıda bulunmadığını söyler. Yazara göre auteur'ün yüceltilmesi de yazar öznenin ölümü de kadın yönetmenlere özne olarak hareket edebilecekleri az bir alan bırakmaktadır.

Feminist eleştirmenler auteur kuramın ilk ortaya atıldığı tarihten postyapısalcı kuramların yazarın ölümünü ilan etmesine kadar bu kuramın cinsiyetçi yaklaşımını ve kadın yönetmenleri dışarıda tutan seksist bakış açısını eleştirmişler ve bu anlamda çözümler aramışlardır. Fakat eleştirmenlerin bu yaklaşımları muğlak bir bakış açısı olarak algılanmıştır. Robert Stam feminist kuramcıların auteur kurama dair muğlak ifadeleri olduğunu söyleyerek kuramcıların yaklaşımlarını eleştirmiştir. Yazar, feminist teorisyenlerin bir kısmının "kamera kalem" gibi betimlemelerin fallosantrik vurgularına, "cinema de papa" ve "yazarın ölümünün" yerilmesindeki örtük Odipal altyapıya işaret ettiklerini, diğer yandan da Sandy Flitterman-Lewis ve Judith Mayne gibi kuramcıların Germaine Dulac, Ida Lupino ve Dorothy Arzner gibi kadın auteurlerin farkına varılması gerektiğini belirttiklerine değinerek, bu kuramcıların eleştirilerinin çelişkili olduğunu ifade etmiştir (2001: 31). Fakat yazarın çelişki olarak gördüğü; feminist eleştirinin yapı-çözümcü ve yapı-bozumcu geleneğidir.

Claire Johnston, geleneksel auteur teorisinin cinsiyetçi bakış açısına işaret ederek, auteur kuramcılarının erkek yönetmenin kişiliğini tanrılaştırma eğiliminde olduklarını ve Andre Sarris'in bu anlamda en kötü suçlulardan biri olduğunu ifade eder. Fakat yazara göre filmlerin yönetmen üzerinden sınıflandırılması, sinemayı deneyimlemek için son derece verimli bir yoldur. Yazar, Hollywood'un iki erkek yönetmeni olan Ford ve Hawks'ın yapıtlarını ele alır ve bu yönetmenlerin anlatılarının altında yatan geleneksel kadın mitlerinin auteur analizinden elde edilen bulgu ve içgörülerden yararlanılarak incelenebileceğini savunur (1973: 26-27). Johnston'un bu görüşleri egemen eril ideolojiyi doğal olmaktan çıkarmak adına öncelikle geleneksel mitlerin açığa kavuşturulması gerekliliğini savunan feminist ideolojinin yöntemsel analizleriyle örtüşmektedir. Claire Johnston, ilk olarak Hollywood'un erkek auteurlerinin sorunlu dillerini auteur kuram üzerinden inceledikten sonra Dorothy Arzner ve Lois Weber gibi kadın auteurlerin sinemasına dair analizler yapar. Yazara göre bu yönetmenler

Hollywood'un cinsiyetçi ideolojisi içinde klişelere eleştiriler üretmeyi başarabilen auteurlerdir (1973: 29). Dolayısıyla yazar, geleneksel mitleri açığa çıkardıktan sonra auteur yaklaşımın eril dilini bozucu bir biçimde kullanma yoluna gider, kadınları auteur kuramın dışına atan dile ışık tutar ve dönüştürür. Bu yolla kuramın fallosantrik vurguları, Odipal altyapısı yapı-çözümüne uğratılır ve yeni bir dişil dil yaratılarak yapı-bozumcu bir politika izlenir. Robert Stam'in feminist kuramcıların auteur kurama yönelik görüşleri hakkında "muğlak" olarak nitelendirdiği ifadeleri aslında feminist ideolojinin eril yapının dönüştürülmesi için kullandığı karşı-anlatı politikasıdır.

Birey olarak auteurlerin yaratıcı iradelerini sorgulayan yapısalcı ve postyapısalcı kuramların yükselişe geçmesiyle ara verilen auteur kuram tartışmaları 1990'lı yıllardan sonra tekrar gündeme taşınır. Globalleşen dünyada auteurün artık bireysel dehanın bir ifadesi olarak tanımlanamayacağı, film endüstrisinin tanıtım aracı olan bir meta haline geldiği savunulur. Geleneksel auteur kuramının yerini "küreselleşen auteurizm" anlayışına bıraktığı ve auteurlerin kimliğinin doğrulanması için de uluslararası kabul görmüş festivallerin belirleyici bir yer olarak kabul edildiği öne sürülür. Fakat bu uluslararası alanda kabul gören film festivallerinde, kadın auteurlerin temsil şansına sahip olabilmesi pek mümkün olmaz. Auteur yönetmen tanımının bir pazarlama aracına dönüşmesi ve özellikle uluslararası film festivallerinin bu durumun belirleyici otoritesi olarak sahneye çıkması endüstrinin iktidar sahibinin (patriarkal yapı) el değiştirmediğini göstermiştir. Uluslararası kabul görmüş Cannes gibi festivallerin bugüne kadar dağıttığı ödüller incelendiğinde; Cannes Film Festivali'nin tarihinde "Altın Palmiye" kazanan sadece üç kadın auteur yönetmen (Jane Campion: 1993- *The Piano,* Julia Ducournau: 2021- *Titane,* Justine Triet: 2023-*Anatomy of a Fall*) olduğu göze çarpmaktadır. Cannes Film Festivali'nde Jane Campion *The Piano* filmiyle ilk kez Altın Palmiye kazanan kadın yönetmen olarak sinema tarihine geçmiş, bu ödülün 1993 yılına kadar bir kadın yönetmene layık görülmemesi ise festivaldeki cinsiyet eşitsizliğinin bir göstergesi olmuştur. Ayrıca 1954'ten bu yana film yapan Agnés Varda'nın, festivalin Onur Ödülü'nün sahibi olan ilk kadın yönetmen unvanını aldığı yıl 2015'tir. Cannes Film Festivali'nin tarihinde 2015 yılına kadar bu ödülün bir kadın yönetmene verilmemiş olması sorununun yanı sıra, Agnés Varda'nın -(yıllarca, endüstride yönetmen kimliğinin

yanı sıra kuramcı, senarist, oyuncu, fotoğrafçı ve görsel sanatlar alanında işler üreten başarılı bir kadın sanatçının)- başarılı sinematografisi ve kariyerine rağmen 2015 yılına kadar erkek egemen endüstri tarafından göz ardı edilerek, yok sayılması meselesi dikkat çekicidir.

Bu bağlamda cinsiyetçi-ayrımcı politikalara karşı çözüm arayışı olarak ortaya çıkan uluslararası kadın filmleri festivallerinin düzenlenmeye başlanması, Agnés Varda gibi kadın yönetmenlerin sinemasının, 'auteur yönetmen' başlığında tartışılmasında ve görünür hale gelmesinde başarılı olmuştur. Uluslararası Kadın Filmleri Festivalleri (1979'da başlatılan Créteil ve Val de Marne Uluslararası Kadın Filmleri Festivali (FIFF) gibi) dünyanın her yerinden kadın yönetmenlerin sinemasını savunmak için endüstrideki ayrımcılıklara karşı mücadele etmeye çalışmışlar, sinemada imge ve temsil biçimlerinin sorgulanması görevini üstlenmişlerdir. Fakat bu gelişmeler ayrımcılığa karşı çıkmayı misyon edinen bu festivallerle sınırlı kalmıştır. Ülkemizde düzenlen "Filmmor Kadın Filmleri Festivali" kurucularından Melek Özman ülkemizde ve dünyada kadın filmleri festivali adı altında düzenlenen film festivallerine neden ihtiyaç duyulduğuna dair şu şekilde açıklama yapar;

> *"Bütün festivaller 'yüzyıllarca yapalım, kalıcı olsun' diye yola çıkar. Biz bir an önce böyle bir festivale gerek olmasın diye yola çıktık. Aslında uzun yıllar yapmak dileğiyle yola çıkmadık. Çünkü diğer festivaller eğer bu kadar rekabetçi, bu kadar cinsiyetçi olmazsa, biz bu festivali yapmayacağız. Bizler de gidip o festivallerde kadın filmleri izleyeceğiz. Oysaki programlarının çok az bölümünde kadın yönetmenler, jürilerinin tamamında erkekler var. Cannes'a, Berlin'e bir baktık; bütün jüriler erkek ve programlar böyle hazırlanıyor. Dolayısıyla kadınların olmadığı bir alan burası. Bu festivallerin kadınlara dair hiçbir perspektifi olmadığı, yönetimlerinden tutun da programlarına kadar kadınlar yok sayıldığı için böyle bir festival yapmaya ihtiyaç var. Bu festivali yapmak istemiyoruz. Mesela seneye bütün bu problemler çözülse, her alanda sinema da dahil biraz kadın erkek eşitliği görsek de yapmasak"* (Özman'dan akt. Binol, 2013: 2-yeniasir.com.tr/sarmasik/2013/03/31/kadinlar-yok-sayildi-festival-dogdu).

Bu anlamda Uluslararası Kadın Filmleri Festivalleri endüstrideki cinsiyet eşitsizliğine, ayrımcılıklara vurgular yaparak kadın yönetmenlere özne olarak hareket edebilecekleri yeni alanların bulunması için yollar aramıştır. Fakat 1950'li yıllarda

yönetmeni yaratıcı ilan eden auteur yaklaşımdan günümüzde auteur'ü evrensel olarak tanınan bir markaya dönüştüren auteur yaklaşıma çok şey değişmiş çok şey tartışılmış olmasına rağmen, sanatsal yaratıcılığı erillikle ilişkilendiren auteur yaklaşımda çok fazla değişim yaşanmadığı görülmekte ve kadın yönetmenlerin endüstri içinde hala özne olarak hareket edebilecekleri bir alan bulmakta zorlandıkları fark edilmektedir.

2.3. Dünya Sinemasında Kadın Auteur Yönetmenler

Film endüstrisi endüstrileşmeye başladığı daha ilk yıllardan itibaren, eril toplumsal cinsiyet sisteminin getirisi olan ve diğer birçok alanda da kendisini gösteren, cinsiyetler arası rol dağılımına göre yapılanma gösterir. Fransız sinemasının öncü kadın yönetmen ve yapımcılarından Alice Guy-Blaché (1873-1968) döneminin şartlarında ve kadınlara açık olmayan bu alanda, kendine yer edinmeyi başararak sinemada kurmaca yapan (*La Fée aux Choux 'Lahana Perisi'* – 1896) ilk yönetmen olarak tarihe adına yazdırır. Aynı zamanda sinemanın ilerleyen dönemlerde akademik anlamda ele alınacağını düşünen yönetmen, bu alanda dersler vermiş ve endüstrinin cinsiyetçi yapısına karşı yazılar kaleme almıştır. Guy-Blaché (1914: 141) *"Woman's Place in Photoplay Production"* adlı yazısında bir kadının bir erkek gibi sinema filmi sahneleyebileceğini ya da sanatın her tekniğinde ustalaşabileceğini söyler ve cinsiyetçi önyargıların kadınların başarılarını engellediğinden bahseder;

> *"Yüzlerce yıldır erkeklerin yaptığı bir işi sadece kendi cinsiyetlerinden birinin yapmasına karşı güçlü bir önyargının olması, bir kadının pek çok alandaki başarısını zorlaştırdığına şüphem yok. Oyunculuk, resim, müzik ve edebiyat gibi sanatlarda kadınlar uzun süredir en başarılı çalışanlar olarak yerlerini korurlar ve bu sanatların sinema filmlerinin üretiminde ne kadar hayati bir rol oynadığı düşünüldüğünde, fotodrama sunumlarının en başarılı yaratıcıları arasında neden düzinelerce kadının adının bulunmadığı merak edilmektedir"* (1914: 139).

Brigitte Rollet'ın (1999: 4-6) aktardığı bilgilere göre, ilk Fransız kadın yönetmenin umut verici başlangıcına rağmen, 1970'lerin ortalarına kadar kadınları yönetmen olarak görmek pek mümkün olmaz. Endüstri içinde kadınlar, genellikle kurgu, makyaj ve kostüm gibi "kadınsı" olarak kabul edilen mesleklerde işe başlarlar ve erkek meslektaşlarının aksine, yönetmenlere asistanlık yapma imkanları da olmaz. 1970'lerin

başında kadın gruplarının oluşturulduğu bu dönemde, kadın sinemasını geliştirmek isteyen kadınlar, "Musidora" [4] adlı bir dernekte bir araya gelirler. Derneğin adı kendi döneminde kadın olduğu için birçok zorlukla karşılaşan meslektaşlarına saygı duruşunda bulunmak için sembolik bir anlamda kullanılır. 1973'te kurulan derneğin amacı, kadınlar tarafından yapılan film ve videoların yapımını, dağıtımını teşvik etmek ve erkek-kadın sinemasında kadın temsilleri üzerine araştırma yapılmasını sağlamaktır. Aynı zamanda dernek, kadın film yapımcılarının yönetmenlik yeteneklerini sergilemek için, *"Créteil"*[5] adlı uluslararası kadın filmleri festivalini düzenler.

1970'lerde feminist kuramdaki gelişmeler, film tarihinin tekrar gözden geçirilmesine ve sinema tarihindeki önemli kadınların (yapımcıların, yönetmelerin, senaristlerin, oyuncuların) yeniden keşfedilmesine yol açar. Claire Johnston, Hollywood'da çalışan kadın yönetmenlerin sineması hakkında (Dorothy Arzner, Lois Weber, Ida Lupino vb.), görüşlerini aktarır; Geleneksel görüşün ilk dönem kadın yönetmenlerinin, baskın cinsiyetçi ideoloji içinde kendilerini gerçek anlamda ifade etme fırsat bulamadıklarını ama buna rağmen, bu yönetmenlerin film metinlerine bakıldığında klişelere eleştiriler getirdiklerinin fark edildiğini anlatır;

> *"Doroth Arzner ve Lois Weber, 1920'ler ve 30'larda Hollywood'da çalışan ve sinemada tutarlı bir çalışma grubu oluşturmayı başarabilen tek kadınlardı. Dorothy Arzner'ın 1940 yapımı sonraki filmlerinden biri olan "Dance, Girl, Dance"'ın analizi, Hollywood'un cinsiyetçi ideolojisi içinde kadın sinemasına yaklaşımı hakkında bir fikir veriyor. Geleneksel bir vodvil hikayesi olan "Dance, Girl, Dance", dans eden kızlardan oluşan bir grubun hayatlarına odaklanıyor. Ana karakterler, Bubbles ve Judy, Panofsky'nin tarif ettiği-wamp ve heteroseksüel kız-ilkel ikonografik tasvirinin temsilcileridir. Bu kaba klişeleştirmeden hareket eden Arzner, filmin metninde filmin içsel bir eleştirisini üretmeyi başarır. Bubbles bir iş bulmayı başarır ve Judy, tamamı erkek olan seyirciyi eğlendirmek için, balerin rolündedir. Arzner'ın eleştirisi, erkek evreninde gösteri icracısı olan kadındır. Merkezi figürlerin performansı parodi biçimindedir ve kadın -cinsellik, zarafet ve*

[4] Musidora adlı sessiz film yıldızı yönetmenliğe başlamak istediğinde bir kadın olarak, cinsiyetinden dolayı, zorluklar yaşar ve 1917'de kendi yapım şirketi *"Société des film Musidora"*yı kurarak yönetmenliğe adım atar.

[5] 1979'da başlatılan Uluslararası Kadın Filmleri Festivali *Créteil* dünyanın her yerinden kadın film yönetmenlerini keşfetmek ve tanıtmak için düzenlenmektedir.

> *masumiyet- mitlerinin karşıt kutuplarını temsil eder. (…) memnun etme arzusu ile kendini ifade etme arasındaki çelişki: Bubbles erkeği memnun etmeye ihtiyaç duyarken, Judy kendini bir balerin olarak ifade etmeye çalışır. (…) Filmin sonlarına doğru Arzner, filmin tüm dokusunu deşerek ve kadın klişesinin inşasında ideolojinin işleyişini teşhir ederek kendi güç gösterisini ortaya koyar"* (1973: 29).

Jacqui Miller Hollywood gibi tamamı erkek egemenliğinde olan bir endüstri içinde var olmayı başaran belki de ilk kadın auteur yönetmenin (Doroth Arzner) mücadelesini şu şekilde aktarır;

> *"Dance, Girl, Dance hayatlarını dans ederek kazanan birbirinden çok farklı iki kadına değinir. Bubbles (Lucille Ball) seksi bir burlesk dansçısıyken, Judy (Maureen O'Sullivan) yükselmek isteyen bir balerindir. İlk bakışta stereotip olarak görünebilirler ve hatta seksi olmalarını gerçeklerden kaçıp fantezi kurmak üzere müstehcenlik bekleyen seyirciden yana kullandıkları da düşünülebilir; fakat Arzner karakter yaratımıyla, sinema tarzıyla ve toplumsal eleştirisiyle toplumsal cinsiyetin geleneksel yapısını yıkmaktadır"* (2016: 83).

Bu anlamda alternatif bir feminist film pratiğinin (karşı-sinema başlığı altında), mevcut sistemin dayattığı koşullar göz önüne alındığında, kadın auteur sinemasında inşa edilmesi konusu ön plana çıkar. 1970'lerde hızlanan kadın hareketlerinin etkisiyle sinemada kullanılan geleneksel kadın temsiline ve cinsel farklılar üzerinden kurulan ideolojik yapının perspektifine bir karşı-anlatı oluşturma çabası başlar. Başlangıçta yalnızca kalıp yargılara dayalı kadın imgeleri, feminist kadın yönetmenlerin karşı anlatı kalıplarıyla bozulmaya başlar. Seçil Büker'e göre feminist avand-garde olarak nitelendirilen filmler ve bu filmlerdeki kadın söylemi *'Kadının doğru temsili nasıl gerçekleştiriliyor?'* sorusunu sormamıza neden olur;

> *"(…) Feminist avand-garde olarak nitelendirilen bu yönetmenler Chantal Akerman, Lizzie Borden, Sally Potter, Luisa Bemberg, Marleen Gorris, vb. olarak sayılabilir. Akerman, geleneksel sinemada bakışın erkeğin bakışı olduğunu vurgulayarak, bu bakışın nötr olmadığını söyler ve şunları ekler: "Benim yönetmen olarak nerede durduğumu, anahtar deliğinin arkasından çekmediğimi izleyici bilir." "Anahtar deliği" dendiğinde aklımıza erkek izleyicinin röntgenci olma konumu gelir. Erkek izleyici etkindir ve bakışın sahibidir, güçlüdür. Film izleme süreci ile düş görme süreci arasındaki benzerlikleri vurgulayan psikanalitik eleştiri düşleri okur gibi filmleri de okumayı amaçlar.*

> *Akerman'ın üzerinde durduğu konu, düşü bir erkek/izleyici konumundan "görmemizdir" (izlememizdir)"* (2010: 207).

Teresa de Lauretis, hangi biçimsel ve tematik işaretlerin kameranın arkasında bir kadın olduğuna işaret ettiği sorusundan hareket eder ve Akerman'ın *"Jeanne Dielman"* (1975) filmini örnekler;

> *"(...) Bir kadının eylemleri, jestleri bedeni ve bakışı bizim görüş alanımızı, algının zamansallığını ve ritimlerini, izleyicinin ulaşabileceği anlam ufkunu tanımlar. Dolayısıyla anlatı gerilimi, "önemli olay", toplumsal açıdan önemli bir eylem beklentisi üzerine inşa edilmez (...), ama üretilir. Jeanne'nin rutinindeki küçük kaymalar, küçük unutmalar, patates soymak, bulaşık yıkamak veya kahve yapmak- ve sonra onu içmemek- yaygın ve "önemsiz" gerçek zamanlı hareketler. Filmin biçimsel ve ustaca inşa ettiği şey, kuşkusuz, sorgulanamaz şekilde doğru olan, sürenin, algının, olayların, ilişkilerin ve kadın deneyiminin bir resmi olmasıdır. (...) Bu anlamda Godard'ın Two or Three Things I Know about Her, Polanski'nin Repulsion veya Antonioni'nin Eclipse filmlerinde olduğu kadar, estetize etmekten çok estetiktir. Aynı şeyi başka bir şekilde söylemek gerekirse, Akerman'ın filmi izleyiciye bir kadın olarak hitap eder"* (2000: 320-321).

Feminist teori geleneksel film anlatılarına ve aynı zamanda toplumsal cinsiyete dayalı hiyerarşik toplumsal ilişkilere karşı aktivizm hedefiyle, -"kişisel olan politiktir, (personal is political)"- sloganıyla ilerler. Bu anlamda kürtaj hakkı, çocuk bakımı, eve yani domestik alana hapsedilen kadınların sorunları gibi konuların gündeme taşınarak, bilinçli bir yeni toplum yaratılma hedefi oluşur. Akerman'ın *"Jeanne Dielman"* adlı filmi bu bağlamda güzel bir örnek teşkil eder. Akerman, Jeanne adlı kadın karakterini günlük rutin hayatından kesitlerle, gerçek zamanlı şekilde sunar ve toplumsal olarak önemsiz addedilen eylemleri, gerçek hayattaki gerçek kadınları temsil etmek amacıyla gösterir. Bu anlamda yönetmen geleneksel anlatılardaki gerçek dışı "kadın imajı"na karşı, feminist bir yaklaşım sergiler. Akerman yapmaya çalıştığı şeyi şu sözlerle anlatır;

> *"Feminist bir film olduğunu düşünüyorum çünkü bir kadının günlük hareketleri gibi, asla bu şekilde gösterilmeyen şeylere yer veriyorum. (...) Bir kadının hareketlerini bu kadar net göstermeyi seçersen, bu onları sevdiğin içindir. Her zaman reddedilen ve görmezden gelinen bu jestleri tanırsınız. Kadın filmleriyle ilgili asıl sorunun genellikle içerikle ilgisi olmadığını düşünüyorum. (...) Birçok kadın duygularını bilinçsizce hor görür. (...) Feminist bir film olduğunu düşünmemin*

> *diğer nedeni de bu- sadece neyi söylediği değil, ne gösterildiği ve nasıl gösterildiği"*dir (Akerman'dan aktaran de Lauretis, 2000: 321).

Aynı zamanda klasik sinemadaki kadın temsillerinden (kadının bakışın arzu nesnesi olarak sunumundan) rahatsızlık duyan, kadın bedenini bu anlamda toplumsal bir mücadele alanı olarak gören ve sinemada "dişil" bir dil kurabilmenin yollarını arayan kadın auteur sineması yeni bir beden sineması inşa etmeye başlar. Deleuze kadın yönetmenlerin beden sineması hakkında görüşlerini ifade ederken kadın auteur'ler hakkında bir değerlendirme yapar; *"Kadın auteur'ler, kadın yönetmenler, önemlerini militan bir feminizme borçlu değildir. Daha önemli olan, bu beden sinemasını nasıl yenilediklerdir; adeta kadınların kendi tavırlarının kaynağını ve bunlara -bireysel ya da ortak gestus olarak- tekabül eden zamansallığı fethetmeleri gerekmiştir"* (2021: 240).

Deleuze gestus sinemasından ve bu pratiği kullanan kadın auteur'lerin (Agnés Varda ve Chantal Akerman gibi) sinemasal dili yeniden nasıl inşa ettiğini şöyle açıklar;

> *"(Agnés Varda, Cléo Beşten Yediye (Cléo de 5 a 7), Biri Şarkı Söylüyor, Diğeri Söylemiyor (L'une chante, L'autre pas) (...). Varda, Fısıldayan Duvarlar (Mur murs) ve Yalancı Belgesel ile bir diptik inşa eder; ikinci kısımda Los Angeles'da kaybolmuş bir kadının gündelik tavırları ve jestleri sunulurken, ilkinde, aynı şehirde dolaşan bir başka kadının gözünden, bir azınlık cemaatinin tarihsel ve siyasi gestusu gösterilir: Chicanoların şiddetli biçimlerle ve renklerle bezeli duvar resimleri (...) Chantal Akerman, Jeanne Dielman ile birlikte "jestleri tamlıklarıyla" göstermek ister. Ben, Sen, O'nun (Je, tu, il, elle) kahramanı, yatak odasına kapanmış, günleri sayarken, tımarhanelik duruşu ve çocuksu duruşu, bütün bu içe kıvrılmaları bir bekleyiş kipinde birbirine bağlar: bir anoreksi töreni. Chantal Akerman'ın getirdiği yenilik, bedensel tavırları böylece kadın karaktere özgü beden hallerinin göstergesi olarak göstermektir"* (2021: 239-240).

Deleuze'e göre kadın auteur'ler kadın bedenine geleneksel anlatının dışında yenilikçi bir temsil imkânı sunar. Yazar, kadın bedeninin hallerinin kapalı bir zincir olmadığını ve bu zincirin, kendilerini anlatmaktan başka bir şey yapmayan erkeklerden, anneye geri döndüğünü söyler (2021: 239).

Çek sinemasının öncü kadın film yönetmeni Věra Chytilová *"Sedmikrásky- Papatyalar"* (1966) filminde kadın bedenini geleneksel anlatıların dışında kullanımıyla

dikkat çeker. Chytilová filmde iki kadın karakterini de oyuncak bebekler ya da güzel kuklalar gibi sunarak kadının klasik anlatılardaki nesne konumunu feminist bir dille eleştirmiştir. Bliss Cua Lim filmde kadın karakterlerin asi oyuncak bebekler gibi sunulmalarının bir karşı duruş anlamı taşıdığını ve anlatıda parçalanmış ve yeniden üretilmiş bedenler, mekanlar ve zamanlar yaratma amacı taşıdığını anlatır. Yazara göre bu durum aynayı paramparça eden ve ardından gelen yansımayı fotoğraflayan bir toplumsal cinsiyet alegorisini destekler ve filmin kesme, kolaj ve bedensel parçalama kullanımı, toplumsal cinsiyet kurgularının kusursuzluğunu kesintiye uğratmayı amaçlayan feminist bir alegori ile alakalıdır (2001: 70).

Feminist film araştırmaları sonucunda kuramcılar, kadın auteur sineması hakkında incelemeler yapmaya ve bu alanda kuramsallaştırma çalışmaları hazırlamaya başlar. Robert Stam'a (2005: 172-173) göre feminist film kuramı (auteur tartışmaları açısından) hem auteurizmin (bir erkekler kulübü olarak) erkeksiliğini eleştirirken hem de Amerika'da; Alice Guy-Blache[6], Lois Weber[7] ve Anita Loos[8], Mısır'da; Aziza Amir[9], Meksika'da; Maria Landeta[10], Brazilya'da; Gilda de Abreu[11] ve Carmen Santos gibi kadın auteurlerin tarihsel olarak görünür hale gelmesi için çaba harcar. Yazar aynı zamanda, feminist film teorisyenlerinin (Claire Johnston gibi), *Camera Obscura* gibi dergilerde, Marguerite Duras, Yvonne Rainer, Nelly Kaplan ve Chantal Akerman gibi avangart feminist sinemacıların çalışmalarının örneklendirilerek detaylandırılması çağrısında bulunduklarını söyler. Fakat Robert Stam'in feminist film kuramının çelişkisi olarak sunduğu veriler aslında ataerkil Hollywood sinemasının radikal bir yapı-sökümü için verilen mücadelenin göstergeleridir. Böylelikle geriye dönük olarak, kadın sinemacıların varlıklarının görünür hale gelmesi (kadın auteur sineması anlamında) sağlanır ve teorinin cinsiyetçi yapısının dönüştürülmesi için adımlar atılmaya başlar.

---

6 Sinema tarihinin ilk kurmaca filminin yönetmeni (1896 - *La Fée aux Choux 'Lahana Perisi').*

7 Kendi film stüdyosuna sahip olan ilk Amerikalı kadın yönetmen olması ve 1913 yapımı *Suspense* filminde bölünmüş ekran tekniğini ilk kez kullanan kişi olması açısından sinema tarihinin öncülerinden biridir.

8 1912'de Hollywood'daki *Triangle Film Corporation'da* işe başlayan ilk kadrolu kadın senaryo yazarı.

9 Mısır sinemasının ilk uzun metraj filmi olan *Laila*'nın (1927) oyuncu ve yönetmeni.

10 Meksika'lı ilk kadın film yapımcısı ve senaristi. İlk uzun metrajlı filmi "*Lola Casanova*-1948"dır.

11 Gilda de Abreu 1946'da çektiği *O Ébrio (The Drunkard)* adlı film ile Brezilya'da bir kadın yönetmen tarafından çekilen ilk sesli filmin yönetmeni olur ve sinema tarihine geçer.

Özellikle feminist kuramcılar ve yönetmenler auteur yaklaşımının ilk olarak ortaya atıldığı dönemlerden bu yana auteur kuramın hangi perspektiften ele alınması gerektiği üzerine birçok yaklaşım geliştirmişler ve geleneksel auteur perspektifini yıkarak yeni bir dişil dil üzerinden kurmaya çalışmışlardır. Ayça Çiftçi yakın dönemde başlayan Me Too hareketinin sektördeki cinsiyet temelli iktidar ilişkilerine dair bir farkındalık yarattığını ve sinema tarihinin kurucu figürleri olarak gösterilen bazı erkek auteurlerin ve eserlerinin bu farkındalıkla yeniden değerlendirildiğini anlatır;

> *"Tippi Hedren, Alfred Hitchcock'un kendisini taciz ettiğini ve Hedren kendisini reddedince onu kariyerini mahvetmekle suçladığını anlattığında Marnie (1964) filmi sinema tarihine bu anlatıyla birlikte yeniden yazılmış oldu. Ya da Dancer in the Dark (Karanlıkta Dans, 2000) artık, Lars von Trier'in filmin çekimleri sırasında kendisini taciz ettiğini anlatan Björk'ün sözleriyle de hatırlanacak. Bernardo Bertolucci'nin Ultimo tango a Parigi (Paris'te Son Tango, 1972) filmi Maria Schneider'ın bilgisi ve dolayısıyla onayı olmaksızın çekilen tecavüz sahnesiyle"* (2020: 3).

Yazara göre bir yandan bu erkek auteurleri yıldızlaştıran anlatıların problemli yönleri görünürlük kazanırken diğer yandan geleneksel auteur kurgusunu kıran, dönüştüren kadın yönetmenlerin (Agnés Varda gibi) sineması da devrimci yönleriyle, başkalıklarıyla fark edilir hale gelmektedir;

> *"Agnés Varda, auteur konseptinin ilk olarak ortaya atıldığı dönemde ve coğrafyada film üretmeye başlamış, bu kavramı sinemaya dair politik bir tavır olarak ortaya atıp savunan çevreyle ilişkilenmiş bir yönetmen. Hatta kendi yarattığı cinécriture kavramıyla bu tartışmaya katkıda bulunmuş, kendi perspektifini dile getirmişti. Bir filmin kurgudan kamera hareketlerine uzanan sinemaya özgü bir dizi öğeyle yaratıldığını (yazıldığını), dolayısıyla yönetmenin stilini ortaya çıkaranın cinécriture olduğunu söylüyordu. (...) Bütün bunlar Varda'yı auteur konumuna yerleştirirken, o bu konumu geleneksel auteur kurgusunu kırmak, yenilemek, dönüştürmek için kullanır. (...) Varda'nın sinema tarihine olan katkısı, uzun ve kısa metraj, belgesel ve kurmaca çok sayıda eşsiz filmin yanı sıra, 'başka türlü bir yönetmen' ihtimali de oldu"* (2020: 4-5).

Kadın yönetmenler ataerkil sistemde yaşadıkları zorlukları ve eril anlatılardaki seksist bakışını aşmaya çalışmışlar, bu anlamda bir karşı-sinema anlayışı ortaya koymuşlardır. Kadın yönetmenlerin bu sanatsal yaratıcılıklarının sergilenebilmesi için

yeni alanlar ve imkanlar tanıyan "kadın film festivalleri" bu doğrultuda ortaya çıkmıştır. Ancak kadın yönetmenlerin endüstri içinde yaşadıkları bir diğer önemli sorun (erkek egemen sinema endüstrisi içinde yer alabilmelerinin dışında), filmlerinin eril sinema eleştirmenlerince 'kadın filmleri' (aşağılayıcı bir anlamda) olarak değerlendirilmesidir.

1970'li yıllarda, sinema sektöründe deneyim kazanan kadın yönetmenler, Fransa'da yıllık film üretiminin yadsınamayacak bir bölümünü karşılar. Bu filmler kadın filmleri festivallerinde gösterilir. Kadın yönetmenlerin sineması hakkında destek vermek amacıyla yazılar yazan kadınlar ve kadın yönetmenler tarafından bu filmler "kadın filmleri" adı altında değerlendirilmeye başlanır. Ancak eril medya (male-média) olarak adlandırılan ana akım medya bu "kadın filmleri" tanımını aşağılayıcı bir anlam yükleyerek kullanılır (Başaran Usupbeyli, 2013: 121). Fransız kadın yönetmenler bu aşağılayıcı etiketin kullanılmaması için yıllarca ayrı bir mücadele vermek zorunda kalmışlardır. Claude-Marie Trémois, 1990'lı yıllardan sonra, Fransız kadın yönetmenlerin sinemalarının sadece auteur filmleri olarak değerlendirilmesinin kadın yönetmenlerin asıl zaferi olduğunu söyler; *"Fransız kadın yönetmenlerin asıl zaferi, bir anlamda fark edilmemeleri yani kadın yönetmen olarak sınıflandırılmamaları, filmlerinin "kadın filmi" damgasını yememesidir. Artık sadece iyi veya kötü film var. Kadınların gettodan çıkabilmeleri doksan dokuz senelerini aldı!"* (Trémois'ten akt. Başaran Usupbeyli, 2013: 118).

Feminist film kuramı 1950'li yıllarda tartışılmaya başlanan auteur kuramını yeniden ele almaya ve feminist bir perspektiften tekrar değerlendirmeye başlar. Kuramcılar auteurizm anlayışında, toplumsal cinsiyet sisteminin hiyerarşik yapısının belirgin şekilde hissedildiğine ve bu anlayışın sinema endüstrisinin eril siyasetinden oldukça fazla etkilendiğine dair çıkarımlar yapar. Bu anlamda feminist film eleştirmenlerince bu sorunlu auteur yaklaşımın yeni bir perspektiften ele alınarak, dişil öznellik anlamında, yeniden inşa edilmesi gerekliliği dile getirilir. Kadın yönetmenlerin sinemasal yaratıcılık anlamında sahneye çıkmalarından sonra, diğer bir deyişle feminist kuram ve eleştiriler sayesinde sinemalarının görünür hale gelmesinden sonra kurmaya çalıştıkları yapı-bozumcu dil ve karşı-sinema anlayışı gündeme taşınır ve bu yolla geleneksel auteur kuramın dönüştürülmesi amaçlanır. Ayrıca kadın yönetmenlerin "kadın

sineması" başlığı altında tanımlanması üzerinden sinemalarının değersizleştirilmeye çalışılması da kadınların, sinema endüstrisinin eril siyasetiyle ilgili yaşadıkları bir diğer önemli sorundur. Yıllarca erkek egemen sinema endüstrisinde isimleri anılmayan kadın auteur yönetmenler, diğer taraftan da sinemalarının aşağılayıcı anlamda "kadın sineması" olarak ötekileştirilmesine karşı çıkmak durumunda kalmışlardır.

3. BÖLÜM

FEMİNİST AUTEUR YÖNETMEN AGNÉS VARDA VE SİNEMASI

3. BÖLÜM

FEMİNİST AUTEUR YÖNETMEN AGNÉS VARDA VE SİNEMASI

3.1. Agnés Varda'nın Biyografisi

Yunan baba ve Fransız bir annenin kızı olan Agnés Varda, 30 Mayıs 1928 tarihinde dünyaya gelir. Agnés Varda'nın gerçek ismi Arlette Varda'dır. Çocukluk yıllarını Belçika'da geçiren Varda, savaşla beraber Fransa'nın güneyi Séte'ye taşınır. İlk filmi olan *La Pointé Courte*'u 1954'te yine Sète'de çekmiştir. Varda daha sonra Paris'e taşınır. Paris'te yönetmen Jacques Demy ile tanışır ve evlenir. Varda'nın Mathieu Demy ve Rosalie Varda[12] isminde iki çocuğu vardır. Jacques Demy, Varda'nın hayatında çok önemli bir yere sahiptir. Agnès Varda, Fransız Yeni Dalga ve Sol Yaka grubunun, *"The Umbrellas of Cherbourg- Cherbourg Şemsiyeleri"* (1964) ve *"The Young Girls of Rochefort – Rochefort'lu Kızlar"* (1967) gibi önemli filmlerini çeken yönetmeni Jacques Demy'le 1962 yılında evlenir ve bu evlilikten Mathieu Demy adlı bir oğulları olur. Demy, 1990 yılında, AIDS'ten hayatını kaybeder ve Varda çok sevdiği eşine ithafen *"Jacquot de Nantes"* (1991), *"Les Demoiselles Ont Eu 25 Ans - The Young Girls Turn"*[13] (1993) ve "*L'Univers de Jacques Demy"*[14] (1995) filmlerini yapar (www.cine-tamaris.fr.).

Varda ve Demy hem Yeni Dalga hem de Sol Yaka grubu yönetmenlerindendir. Çift, çektikleri filmlerde birbirlerinden, hayatlarından etkilenmişler ve Yeni Dalga ve Sol Yaka grubunun diğer yönetmenleri ile (aynı zamanda ortak arkadaşları) ortak işler üretmişlerdir. Varda 2008 yılında çektiği *The Beaches Of Agnés- Agnés'in Plajları* filminde o günleri şöyle anlatır;

> *"Bir yatağı, bir masayı, çocukları, oyunları ve Noirmoutier'e yaptığımız gezileri paylaştık. Ama avluda iki ayrı dünyamız vardı. Bunu Michéle Manceaux gözlemlemişti; 'Bir tarafta Jacques, Michel*

[12] Rosalie Varda, Agnés Varda'nın *Cléo From 5 To 7 (*1962) filminde subay rolünü oynayan Antoine Bourseiller'den olan kızıdır.

[13] Agnès Varda'nın 1993 yılında yönettiği, Jacques Demy'nin 1967 yapımı *The Young Girls of Rochefort* filmi hakkında, Fransız belgesel filmi.

[14] Agnés Varda'nın 1993/1995 yılları arasında hazırladığı, Jacques Demy hakkında bir belgesel.

> *Legrand ile birlikte. Buranın her köşesinde film çekiliyor. Diğer tarafta Agnés Varda çalışıyor. Michel Picoli ile son filmi Les Créatures'ü bitiriyorlar'."* ('The Beaches Of Agnés', 2008: 1.09.53-1.10.19).



Görsel 4. Agnès Varda, *Les Créatures* (1966) filmini eşi Jacques Demy'le beraber sık sık tatil yaptığı Noirmoutier adasında çeker ve filmi eşi Jacques Demy'e ithaf eder.

Varda, *Jacquot de Nantes* (1991) filmini, Demy'nin hastalandığı dönemde yazdığı çocukluk anılarını senaryolaştırarak çeker. Demy, Varda filmin çekimlerine başladığında hala hayattadır. Varda, *Jacquot de Nantes* (1991) filmini çekme nedenini; *"Demy'nin zor zamanında, onun yanında olmak ona yakın olmak için, bir yönetmen olarak tek seçeneğim onu filme almaktı"* şeklinde açıklar;

> *"1939 ve 1940 yıllarındaki filmlere bir saygı niteliğindeki siyah beyaz filmde küçük Jacques'ın 9 yaşından 19'una kadarki hikayesini anlatıyorduk. (...) Sonra bir öneri geldi. Sanki bir tez konusu gibiydi. Jacquot'nun hayatında daha sonra yaptığı filmlerden sahnelere bulabilir miydik? Jacquot de Nantes'ten bir sahne...Jacques'ın filmlerinden birinde vardı. Ya da tam tersi. Filmlerinden bir sahnesini alıp bu filmde doğal görünecek şekilde senaryo yazardım. (...) Bu zor zamanda, gittiği o zorlu yolda tek yapabileceğim yanında olmaktı. Olabildiğince yakın olmak. Bir yönetmen olarak tek seçeneğim onu filme almaktı"* ('The Beaches Of Agnès', 2008: 1.36.06-1.37.10).

Varda sinemadan önce kariyerine fotoğrafçılıkla başlar. Varda fotoğrafçı olarak 20'li yaşlarda, Jean Vilar yönetimindeki *TNP-Théâtre National Populaire*'de daha sonra

1948'te *Festival d'Avignon* için çalışır. İlk kişisel sergisini 1954'te evinin avlusunda açar ve ardından başta Çin, Küba, Portekiz ve Almanya olmak üzere çok sayıda ülkeye fotoğrafçılık yapmak için seyahatlere çıkar (cine-tamaris.fr.).

Agnés Varda, 1954'te *"La Pointé Courte"* adlı ilk filmi için Ciné-Tamaris adlı film şirketini kurar ve filmlerini kendi yapım şirketiyle çekmeye başlar. 1961'de ikinci uzun metrajlı filmi olan *"Cléo de 5 à 7"* adlı filmini çeker. Daha sonra 60'lı yıllar boyunca, Yeni Dalga içinde değerlendirilen *"*(1965)-*Le Bonheur", "*(1966)- *Les Créatures"* filmlerini yapar. Fransız Feminist kadın hareketi içinde bulunan Agnés *"*(1968)- *Black Panthers" ve "*(1977)- *One Sings, the Other Doesn't"* filmleriyle feminist ve siyahi mücadeleye destek verir. Varda "(1991)- *Nantes'li Jacquot",* "(2000)- *Les Et La Glaneuse",* "(2008)- *The Beaches of Agnés",* "(2017)- *Visages and Village" ve* "(2019)- *Varda by Agnés"* filmlerini ise anılarından yola çıkarak çeker (cine-tamaris.fr.).

Varda, 1990'ların ortalarından itibaren video denemeleri ve enstalasyonlar için uzun metrajlı filmleri ve yaygın kurgu biçimlerini terk eder ve "plastik sanatçı" olarak "üçüncü kariyer" olarak adlandırdığı döneme başlar -ilki yıllar boyunca devam eden fotoğrafçılık faaliyetidir- (Béghin, 2016: 3). Varda'nın "görsel sanatçı" olarak hazırladığı enstalasyonları, Venedik ve Lyon Bienallerinde, Ghent'te SMAK'ta, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain'de, Paris'te Galerie Martine Aboucaya'da, Sète'de CRAC'ta ve 41. Basel Sanat Fuarı'nda sergilenir (cine-tamaris.fr.).

Varda, *"Cléo de 5 à 7 (5'ten 7'ye Cléo)"* ve *"Le Bonheur (Mutluluk)"* filmleriyle sinema dünyasının öncüleri arasında yer alır. Yönetmen güçlü sinematografisiyle, kadınların bilinçli bir şekilde geri planda bırakıldığı, eril hegemonyanın etkili olduğu bu sektörde geç de olsa hakkettiği onur ödüllerinin de sahibi olur. 2015'te düzenlenen Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye Onur Ödülü alan ilk kadın yönetmen olur. Aynı zamanda 2017'de Akademi'nin Onur Ödülü'nü alan ilk kadın yönetmen olarak tarihe ismini yazdırır. Varda ayrıca Fransa'nın en yüksek seviyedeki Ulusal Madalyası olan Légion d'Honneur ve Fransız Akademisi'nin René Clair Ödülü'nün de sahibidir (bbc.com).

Bu ödüllerin Varda'nın kariyerinin son yıllarına rastlaması ve 1954 yılından beri film yapan bir kadın yönetmenin yıllar sonra sinema endüstrisi tarafından fark edilerek onurlandırılması manidardır. Bu durum endüstri içinde yaşanan cinsiyet eşitsizliğinin ve adaletsizliğin önemli bir göstergesidir. Kadın yönetmenlerin eril sinema endüstrisi içinde başarılarının ve sinematografilerinin fark edilmesinin gecikmesi, yani bu durumun erkek yönetmenlere göre daha uzun yıllar alması, onların yaşadığı ayrımcılığı açıkça ortaya koymaktadır.

3.2. Agnés Varda'nın Sinematografik Anlatım Dili

Agnés Varda Yeni Dalga'nın öncü yönetmeni olarak sinema tarihine geçmiştir. Yeni Dalga akımının en önemli ve öncü filmleri olarak gösterilen Claude Chabrol'un 1958 tarihli *Le Beau Serge (Yakışıklı Serge)*, François Truffaut'un 1959 tarihli *Les Quatre Cent Coupsa (400 Darbe)* ve Jean-Luc Godard'ın 1960 yapımı *À Bout de Souffle (Serseri Aşıklar)* adlı filmlerinin ortaya çıkmasından yıllar önce Varda, ilk filmi *La Pointé Courte'nin (Paralel Yaşamlar)* yapımını kendi küçük şirketi Ciné-Tamaris tarafından 1954 yılında gerçekleştirir. Ginette Vincendeau'nun aktardığı bilgilere göre *La Pointé Courte (Paralel Yaşamlar)* filmi, endüstrinin tamamen dışında ve ortalama bir Fransız filminin onda biri büyüklüğünde bir bütçeyle çekilir. Varda'nın mesleki eğitimi olmamasına rağmen hem senaryo yazımı hem de yönetmenlik üzerindeki otoriter kontrolü (mekânın özel kullanımı, profesyonel ve profesyonel olmayan oyuncuların yönetimi) dönemine göre oldukça çığır açıcıdır. Bu nedenlerle Varda'nın *La Pointé Courte (Paralel Yaşamlar)* adlı filmi, François Truffaut ve Jean-Luc Godard'ın beş yıl sonra çekmeye başlayacağı filmlerin öncülü olur (2008: 2- criterion.com). Alin Taşçıyan, Varda'nın diğer Yeni Dalga yönetmenleri gibi *Cahiers de Cinéma* dergisinde yazarlık yapmamış olmasına rağmen ünlü sinema tarihçisi Georges Sadoul tarafından Fransız Yeni Dalga akımının öncülerinden biri olarak değerlendirildiğini ifade eder (2019: 11-12-sanatatak.com/view/cok-guzel-filmlerin-var-biliyor-musun-agnes-varda).

Agnès Varda, 1954 yılında sinema kariyerine başladığında hem hiçbir deneyimine sahip değildir hem de sinema eğitimi almamıştır. Geneviéve Sellier, Agnès Varda'nın 1950'lerin sonunda ortaya çıkan yeni nesil film yapımcılarının tam anlamıyla

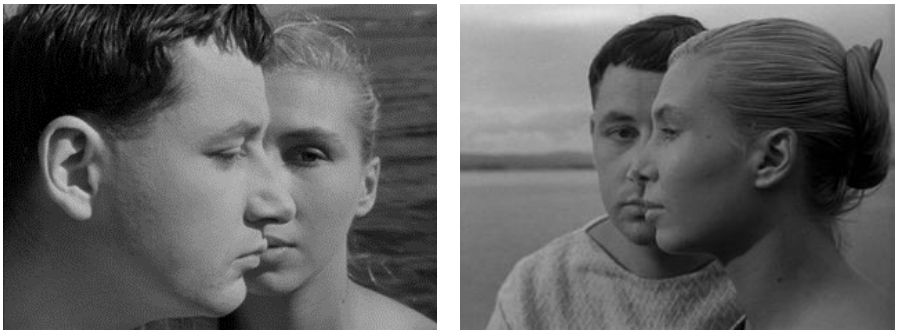
bir parçası olmadığını onun, 1954'te ilk uzun metrajlı filmi *La Pointé Courte'u* çektiğinde, sadece TNP'de set fotoğrafçısı deneyimine sahip olduğunu söyler (1999: 37). Varda o günlerdeki tecrübesizliğinden bir röportajında şu şekilde bahseder;

> *"Paralel Yaşamlar'ın montajını Alain Resnais yapmıştı, –ya evet, o zaman montajcıydı henüz. Burada, evde çalışıyorduk. Resnais 14. bölgede oturuyordu, bisikletine atlayıp gelirdi. Arada, "Bu plan o kadar beceriksizce çekilmiş ki, kusura bakma elimden bir şey gelmiyor, toparlayamıyorum" gibi şeyler söylerdi. Bazen de "Aa, bu sahne bana Yer Sarsılıyor'u hatırlattı" falan derdi. Ben daha Visconti'nin adını bile duymamıştım. Antonioni'den, Dreyer'den alıntılar yaparak konuşurdu, hiçbirini tanımazdım o zamanlar! Resnais şaşırıyordu: "Hakikaten Sinematek'e hiç gitmedin mi?" derdi. Bense Paris'te Sinematek olduğunun farkında bile değildim. Beni esinlendiren şeyler resim, edebiyat ve hayatın kendisiydi"* (birartibir.org/denize-acilan-bir-kapi/).

Agnés, kendi deyimiyle resim, edebiyat ve hayatın kendisinden esinlenerek çektiği ilk filmiyle sinema tarihine hem öncü bir yönetmen olarak geçer hem de bu filmde kullandığı özgün sinematografik diliyle diğer meslektaşlarını etkiler. Necati Sönmez Varda'nın *La Pointé Courte (Paralel Yaşamlar)* adlı filmi için, Yeni Dalga'ya atfedilebilecek tüm meziyetleri taşıdığını söyler. Yazara göre Varda bu filmiyle sadece Yeni Dalga'nın yönetmenlerine ilham vermekle kalmaz, birçok erkek meslektaşının da kendi film dilinden, estetik anlayışından etkilenmesini sağlar;

> *"(...) Onun dört katı bütçeyle çekilen Serseri Aşıklar'a daha beş yıl, estetik olarak kimi sahnelerinde Varda'nın ilk filmine şaşırtıcı bir benzerlik sergileyen Persona'ya ise on bir yıl var. (...) Paralel Yaşamlar'ın kurgusunu Resnais'in yaptığı düşünülürse, filmin Hiroşima Sevgilim'e ilham vermiş olması da gayet mümkün"* (2018: 5).

Özellikle yönetmenin *La Pointé Courte (Paralel Yaşamlar)* adlı filminde, evli çiftin yüzlerini birleştirdiği yakın plan karesi, filmin montajını yapan Alain Resnais dahil olmak üzere, birçok erkek meslektaşının filmlerinde kullandığı biçimsel bir unsur olarak karşımıza çıkar.



Görsel 5-6. Agnés Varda'nın 1954 yılında çektiği *La Pointé Courte* adlı filminde evli çiftin yüzlerini birleştirerek kullandığı yakın plan çekimi.



Görsel 7-8-9. Birçok erkek meslektaşının Varda'nın *La Pointé Courte* filmindeki yakın plan çekimini birebir şekilde kullanması. Filmler sırasıyla; Alain Resnais- *L'Année Dernière à Marienbad*-1961, Ingmar Bergman- *Persona*-1966, Woody Allen- *Love and Death*-1975.

Böylelikle Varda, bu ilk filminde hem senaryo yazımındaki hem de yönetmenlik hakimiyetindeki başarısıyla öncü bir auteur yönetmen olarak anılmasına yol açan filmlerinden birini tasarlamış olur. Sellier Varda'nın bu ilk filminin kişisel bir karakteri olduğundan bahseder. Yazara göre filmin, hem bir çift üzerine yazılmış şiirsel bir yansıma olarak hem de bir balıkçı köyü üzerine çekilen bir belgesel olarak tasarlanması onu tipik olarak bir "auteur filmi" yapar (1999: 37).

"La Pointé Courte" filmi Sète limanında bir balıkçı mahallesinde geçer. Evli bir çiftin hikayesini şiirsel motiflerle anlatan Varda, aynı zamanda orada yaşayan balıkçıların öyküsüne odaklanarak belgesel tekniğini kullanır. Agnès Varda'nın filmografisine

bakıldığında, yönetmenin sinemasında hem belgesel türün hem de kurmaca anlatının bir arada bulunduğu birçok anlatıya rastlanır.



Görsel 10. *La Pointé Courte* (1954) filminden bir kare. Evli çiftin -(Philippe Noiret ve Silvia Monfort)- kendi aralarında konuşmaları ve arka fonda Pointé Courte'un balıkçılarının çalışmaları.

Varda, Pierre Uytterhoeven'la 1962 yılında yaptığı bir söyleşide farklı stillerde iki temayı beraber işlemesinin nedenlerini şöyle açıklar;

> *"Paralel Yaşamları yaptığım zaman çok kesin bir fikrim vardı ve bu da mutlaka çelişkili olmayan, ancak yan yana yerleştirilen ve birbirinden ayrı problemleri olan iki tema önermekti: ilişkileriyle başa çıkmaya çalışan bir çift, bir yandan da bir sorunu kolektif bir süreçle çözmeye çalışan bir köy. Film bölümlere ayrılmıştı, bu yüzden iki tema hiçbir zaman birbirine karışmamıştı ama seyircinin onlarla yüzleşme ya da üst üste binme olasılığını açık bıraktım. (...) Film, Faulkner'ın Çılgın Palmiyeler'inden esinlendi. Hatırlarsanız, romanda çift ile kasabadaki olay arasında bir bağlantı yoktur. Ne alegorik ne de sembolik bu iki tema, sadece romandaki iki hikâye arasında gidip gelirken aldığınız bir duygu. Bu duyguları düzene sokmak okuyucunun görevi"* (Varda'dan akt. Uytterhoeven, 2020: 85-86).

Varda, Faulkner'ın *"Çılgın Palmiyeler"* romanından esinlendiği yan yana yerleştirilen iki tema anlayışıyla da birçok yönetmene ilham kaynağı olur. Susan Hayward Varda'nın, Faulknerci iki anlatıyı yan yana sürdürme anlayışını, (kontrpuan kullanımı olarak) hem bireyi hem de toplumsal sorunları ifade eden sinematografik bir biçime nasıl

çevrileceğini anlayan ilk kişi olduğunu söyler. Yazara göre Varda'nın tarafsız kontrpuanlı kurgulama üslubu benzersizdir ve Nouvelle Vague sinemacıları (özellikle Resnais ve Godard'dan bahseder) bu üslubu kendi çalışmalarına uyarlamıştır (Hayward'dan akt. Nowell-Smith, 2003: 859). Varda ilk filmindeki bu özgün üslubunu kendi sanatsal fikirlerini anlattığı 2019 yılı yapımı *'Varda by Agnès'* adlı belgeselde özel ve sosyal alanın birbirine meydan okuması olarak yorumlar ve filmini İtalyan Yeni-Gerçekçiliğinin filmlerine benzetir;

> *"Balıkçı sekanslarını çift sekansları takip ediyordu. Mekân dışında hiçbir ortak noktası olmayan iki hikâye. Özel ve sosyal alanın birbirine meydan okuması. (...) Dünyada iki yaklaşımın üst üste çakışması. (...) Ve bir de İtalyan Neo-Gerçekçiliği gibi görünen. O filmleri henüz izlememiş olsam da)"* ('Varda by Agnès', 2019: 51.08-51.59).

Görüldüğü üzere Varda, bu ilk filmiyle bir yandan önemli ve benzersiz bir anlatı yapısı kurgularken diğer yandan da filminin İtalyan Yeni-Gerçekçilerinin filmlerine benzerliğiyle, Yeni-Gerçekçilerin filmlerine öykünen Yeni Dalga'nın öncü filmini çeker. Ayrıca Varda'nın anlatısında hem bireyi hem de toplumsal sorunları ele alan yeni bir biçimi keşfetmesi, Yeni Dalga ve Sol Yaka'nın yani iki grubunda tematik özelliklerini birleştirmesi, bu anlamda iki oluşuma da öncülük yaptığı anlamına gelmektedir.

Agnés Varda *Paralel Yaşamlar'*da özgün bir görsel şekil bulma arayışındayken (belgesel ve kurmaca anlatımı iç içe kullanma anlamında) işitsel unsurları da farklı bir şekilde kullanarak daha önce hiç denenmemiş bir biçimi daha oluşturur. Varda, bu yenilikçi ve öncü ifade tarzını (işitsel anlamda olan) *'Varda by Agnès'* adlı belgeselde şu şekilde açıklamıştır;

> *"Daha önce yapılamamış bir şey daha yaptım. Genelde sesler insanlar uzaklaşınca zayıflar. Sahne sessizleşir ve zar zor duyarsınız. Ben sesleri ön planda olduğu gibi bıraktım. Yani konuşarak uzaklaştıklarında anlatıcı konuşuyor gibi geliyor ama aslında onlar konuşuyorlar. Senkronize bir şekilde. Ama ses ön planda duruyor"* ('Varda by Agnès', 2019: 52.10-52.37).



Görsel 11. Varda'nın *Sans Toit Ni Loi* filminde Mona adlı başkarakter otostop çekmekte.

Agnès Varda 1985 yılında çektiği *Sans Toit Ni Loi (Çatısız Kuralsız ya da Yersiz Yurtsuz)* adlı filminde de Faulknerci anlayışı, farklı teknikler kullanarak uygular. Filmdeki Mona adlı başkarakter Güney Fransa boyunca dolaşmakta, otostop çekmekte ve çeşitli insanlarla tanışmaktadır. Varda, Mona'nın hikâyesini anlatırken belgesel (röportaj tekniği) ve kurmaca anlatımı beraber kullanır. Mona'nın hikâyesi kısmen karşılaştığı insanların onun hakkındaki düşüncelerini aktardığı röportajlarla kesilir. Buna göre anlatıda, filmin merkezinde olan başrol oyuncusu Mona'dan ziyade, ona rastlayan insanların düşünceleri yer alır.

Sandy Flitterman-Lewis, Varda'nın filmde, belgesel ve kurmaca tekniklerini karıştırma aracılığıyla, kendi düşüncelerimizi ve önerilerimizi, sanki biz de Mona'nın dünyasının gerçek katılımcılarıymışız gibi yönlendirdiğini aktarır. Flitterman-Lewis, Varda'nın kahramanı Mona'nın, hayatının son birkaç haftasında karşılaştığı insan yelpazesiyle birlikte, modern Fransa'daki günlük yaşam dokusunun, canlı ve ilgi çekici bir portresini çizdiğini ileri sürer (2000: 3-4-criterion.com-current-vagabond).



Görsel 12. Mona hakkındaki düşüncelerin aktarıldığı röportajlar.

Agnés Varda sinemasının bir diğer ayırt edici özelliği "yabancılaştırma" tekniğidir. Varda karakterlerine psikolojik derinlik yüklemekten kaçınarak, izleyicinin karakterleriyle özdeşleşme yaşamasını engeller, diğer bir deyişle izleyiciyi karakterden uzak tutarak yabancılaştırır. Varda, *Sans Toit Ni Loi* filminde bu tekniği kullanarak Mona'yla aramıza hep bir mesafe koyar, onunla özdeşleşmemizin önüne geçer. Hayward'a göre Varda, uzaklaştırma etkisine zaman, mekân ve anlatı kısıtlamasıyla ulaşır. Klasik sinemanın kodlarını ve geleneklerini yıkar, öteki olarak yeniden inşa etmek için türlerin yapısını bozar. Yazara göre Varda filmlerinde izleyici ve karakter arasına bir mesafe koyar ve bizi uzakta tutar, böylece izleyicinin yabancılaşmasını sağlar;

> *"Varda, karakterlerinden eşit ölçüde kopuktu. Onlara herhangi bir psikoloji yüklemez; bu yüzden derinlikleri yoktur. Bu karakterlerin, merkezi olmalarının zorunlu olmaması demektir. (...) Yerlere, genel kavramlara ya da hareketlere işarete eden başlıkların ağırlıkta olmasının nedeni budur"* (Hayward'dan akt. Nowell-Smith, 2003: 859).

Varda filmlerindeki bu tutumunu *'Varda by Agnès'* adlı belgeselde (*Sans Toit Ni Loi* filminde Mona adlı karakter için kullandığı hareketli çekim tekniği üzerinden) açıklar;

> *"Kameranın onunla yollarda yürümesini istedim. Bunu yapmak için hareketli bir kamera kullandım. Filmde 13 tane böyle çekim var. (...) Mona'ya ve sırt çantasına eşlik ediyoruz. Pek de hoş olmayan kırsal*

> *çiftlik peyzajlarındayız. Her bir hareketli çekimin sonunda kamera Mona'yı bırakıp yerel bir unsur ya da nesneye takılır. Takip eden diğer hareketli çekim 10 dakika sonra gelir ve izlediğimiz şeyi yansıtan bir nesne ya da unsurla başlar. Sırrına sadece benim vakıf olduğum bir gizem yaratmak hoşuma gitmişti. Aslında bütün film aralıklı çekimlerden oluşan bir portre"* (Varda by Agnès, 2019: 23.18-24.45).

Varda'ya göre filmdeki hareketli çekimler, Mona'yla yan yana yürümemizi, ona eşlik etmemizi sağlar ama araya giren yerel görüntüler Mona'yla özdeşleşmemizi engeller. Böylece Varda, hem Mona'dan bütünüyle kopmamızı engeller hem de karakterle aramıza mesafe koyarak "yabancılaştırma" etkisi tekniğini uygular.

Agnès Varda hem ilk filmi *La Pointé Courte'*u *(Paralel Yaşamlar)* çekerken hem de daha sonraki anlatılarına bakıldığında fark edildiği şekliyle genel olarak belgesel ve kurmaca türünü anlatılarında bir arada kullanmıştır. Yönetmenin iki anlatıyı yan yana sürdürme anlayışı onun özgün sinematografik dilinin örneği olmuştur. Yönetmenin sinemasının bir diğer ayırt edici özelliği olan "yabancılaştırma" tekniği de onun benzersiz üslubunun yansımasıdır. Ayrıca yönetmenin özgün görsel-işitsel ifade tarzı onun auteur yönetmen unvanını ne kadar hakkettiğinin göstergesidir. Varda, ilk filmiyle diğer Yeni Dalga yönetmenlerinin, Varda'dan sonra çekeceği filmlerinin öncülü olmuştur. Bu anlamda birçok erkek meslektaşının Varda'nın özgün anlatı dilinden ve görsel-işitsel estetik anlayışından etkilendiği açıkça görülmektedir. Fakat yönetmenin filmlerindeki özgün anlatı diline, öncü görsel-işitsel ifade tarzına ve auteur yönetmen unvanını fazlasıyla hak etmesine rağmen eril literatürün kaleme aldığı birçok kaynakta ismine ya çok az yer verildiği ya da hiç yer verilmediği görülmektedir.

3.3. Agnés Varda Sinemasında Sine-Yazı (cinécriture) Kuramı ve Dişil Film Çekimi (filmer en femme)

Agnés Varda sinema fikrini ve pratiğini, edebi olarak yazma terimini benimseyen camera-stylo (kamera-kalem) ve auteur kavramlarının oluşmasında etkili düşünce biçimlerinden yola çıkarak kurar. Varda'nın geleneksel edebi teori ve pratiğini görsel anlatı dilinde nasıl kullanacağını kurmaya çalıştığı cinécriture (sine-yazı) kuramı da böyle ortaya çıkar.

Astruc'un camera-stylo (kamera-kalem) kavramı, Varda'nın sinematik yazı anlamına gelen cinécriture kuramını geliştirmesine yardımcı olan en önemli çıkış yoludur. Fakat Agnés'in sine-yazısı ile Astruc'un kamera-kalem kavramı birbirinden farklı anlayışları sembolize ederler. Astruc kamera-kalem metaforuyla, sinemayı edebiyatta kullanılan yazın diliyle eşdeğer olarak kurgularken; Varda, sine-yazı kuramında, yaratmaya çalıştığı ifade tarzını vurgular. Robert Farmer'a göre Varda'nın cinécriture kavramı, Astruc'un kamera kalem kavramından türetilmesine rağmen, geleneksel auteur yönetmen kavramının çok ötesine geçer;

> *"Varda'nın kavramının ifade ettiği şey, filmin, yalnızca yazan, yöneten, kurgulayan, oyuncuları vb. araştıran biri tarafından yazılmış olması değil, aynı zamanda, filmin tüm yönlerinin, cinécririste tarafından belirli anlamlar yaratmak için bilinçli olarak seçilmiş olmasıdır. Varda'nın entelektüel açıdan aktif cinécriture fikri, anlam yaratma açısından, pasif olan geleneksel auteur kavramının ötesine geçer"* (2009: 45- sensesofcinema.com/2009/feature-articles/marker-resnais-varda-remembering-the-left-bank-group/).

Andrea Meyer'in Varda'yla yaptığı bir röportajda Varda, sine-yazı kuramında anlattığı şeyin uygulama alanını sinema-yazarlığı (cine-writing) olarak tanımlar. Varda'nın sinema yazarlığı, filmografisinde kullandığı her birimi (senaryo, dekor, oyuncu seçimi, kamera hareketleri, filmsel ritim, kurgu), kurmaya çalıştığı kompozisyona estetik unsurlar olarak hizmet edecek şekilde kendisinin belirlemeye çalışmasıdır;

> *"(...) ve cinécriture olduğuna inandığım şeyi yapmak, her zaman sinema yazarlığı (cine-writing) dediğim şeydir. (...) Konuyu, yeri, mevsimi, ekibi, çekimleri, merceği, ışığı seçmek. İnsanlara, oyunculara karşı tutumunuzu seçmek. Sonra düzenlemeyi, müziği seçmek. Çağdaş müzisyenleri seçmek. Miksaj melodisini, tanıtım materyalini, basın kitabını, afişi seçmek. Biliyorsun, bu, el yapımı bir film yapımı işi- buna gerçekten inanıyorum. Ve ben buna sinema yazımı (cine-writing) diyorum"* (Varda'dan akt. Meyer, 2001: 12- indiewire.com)

Varda'nın sineması kendi deyimiyle, seçimlerinin sonucunda oluşturduğu sinemasal yazındır. Agnés Varda auteur yaklaşımın ortaya çıktığı Fransız sinema endüstrisinde üretim yapan, aynı zamanda dönemin Yeni Dalga akımına öncülük eden kadın-feminist bir auteur ve kuramcı olarak, kendi anlatım dilini ve bakış açısını filmlerine yansıtmaya çalışır. Bu anlamda Varda sine-yazı kuramıyla dönemin auteur

anlayışına farklı bir tartışma başlığı açar. Barbara Quart 1986 yılında Varda ile yaptığı bir söyleşide, Varda'nın kendi sinematik yazı dilini oluşturmak için nasıl uğraştığına dair sözlerini şöyle aktarır;

> *"Avrupalı kadın yönetmenlerle konuştum- Von Trotta ve Chantal Akerman'la. Ellerinden geleni yapıyorlar. Ama sinemanın ne olduğunu düşünen Amerikalı bir kadın yönetmenle hiç konuşmadım. Fransız cinécriture -sinematik yazı anlamına gelir- olarak adlandırdığım şeyin hedefleri nerede? Özellikle bu. Bir senaryoyu görselleştirmek, bir roman uyarlamak, iyi bir oyundan diyaloglar kurmak değil. La Pointe Courte'a başladığım günden beri, görsel işitsel duyguları ifade edebileceğim, sadece sinema ile ilgisi olan bir şekil için çok mücadele ettim"* (Varda'dan akt. Quart, 1986: 127).

Varda'nın görsel işitsel duyguları ifade edebilecek ve sadece sinemayla ilgili bir şekil bulma arayışı olarak tariflediği sine-yazı anlayışı, yönetmeni filmin yaratıcısı olarak kabul eden auteur yaklaşımından bu noktada ayrışır. Abbas Bozkurt'a (2020: 59) göre Varda'nın sine-yazısı, yazan/kameraya çeken öznenin iktidarından ziyade perdedeki duygu dökümüyle ilgilenir. Yazara göre Varda'nın sineması, duygulara karşılık gelebilecek görüntü kümeleri arar ve duygusal tasvirlerin görsel karşılığını bulma amacı taşır.



Görsel 13. *Ulysse* (1982) filminin açılış jeneriğinde Varda'nın ismi, "Agnés Varda'dan bir sineyazı" (cinécrit par Agnés Varda) şeklinde yer alır.

Suzan Hayward'a göre, Varda'nın sinemasının birkaç ayırt edici özelliğinden biri cinécriture (sine-yazı) dediği kavramdır. Yazara göre Varda'nın cinécriture'si film yapma sürecine dikkat çeker ve Varda bunu yapısal kompozisyonu, dokusu ve tonalliğiyle resim tekniğiyle yakından bağlantılı görür ve çalışmalarına değinirken çoğunlukla resim terimleri kullanır (*Sans Toit Ni Loi'de* yalnızlık dokusunun sine-resmini yaptığını söylemesi gibi) (Hayward'dan akt. Nowell-Smith, 2003: 859).

Varda'nın sinematografik dilinin doğrusal olmayan, parçalı ve deneysel bir yapıdan oluşması ve bu yapıda belgesel ve kurmaca anlatımın iç içe olması, onun "cinécriture" olarak adlandırdığı film yapma sürecinin de bir parçasıdır. Nam Lee'ye (2008: 174) göre belgesel ve kurmacayı iç içe geçirme stratejisi, filmin açık bir metinsel süreç olarak gerçekleştirilmesini talep eden cinécriture (sine-yazı) kavramının somutlaşmış halidir. Bu açıklık, sırayla sınırları, gerçek ve hayali sınırları ve arasındaki ayrımı bulanıklaştıran feminist 'yazı'nın bir düzenlemesidir.

Varda kullandığı cinécriture (sine-yazı) kavramıyla feminist bir auteur olarak, geleneksel anlatı dilinin dışına çıkar. Hayward, Varda'nın filmlerinde, geleneksel sinemada kadınların nasıl ebedi, değişmez, görsel, erkek bakışına ait tarih dışı, öteki ve nesne konumda ele alındığı gösterdiğini söyler. Yazara göre Varda egemen erkek ideolojisini doğal olmaktan çıkarmak ve kurumsal mitleri açığa vurmak amacıyla sinematografik dili bozucu bir biçimde kullanır (Hayward'dan akt. Nowell-Smith, 2003: 859).

Varda aynı zamanda bir aktivist olarak, Fransız kadın hareketinde aktif bir rol alır ve 1971'de kürtaj hakkı isteyen çoğu ünlü sanatçı ve yazardan biridir. 1977 yapımı "*L'une Chante, L'autre Pas (One Sings, the Other Doesn't)"* adlı filmi, feminist kadın hareketlerinin en yoğun yaşandığı dönemde geçer ve Fransa'daki kürtaj tarihini çağrıştıran çeşitli sahneler içerir. Varda feminist yaklaşımının filmlerinde yansımalarının görülmesi hakkında *'Varda by Agnès'* (2019) adlı belgeselde -*L'une Chante, L'autre Pas* (1977) adlı filminde kullandığı mizansenler üzerinden- şu şekilde bahseder;

> *"Tabi ki ben de feministtim. Öyleydim ve hala da öyleyim. Şunu söylemeliyim ki kadın özgürlüğü hareketinin sorunları ve beden*

politikaları meselesi beni gerçekten ilgilendiriyor. (...) 1972'de doğum kontrolü hakkı ve 1975'te kürtaj hakkı elde edildi. Şimdi tarih gibi geliyor ama ben bunları yaşadım ve hikayesini anlatmak istedim. Bunu yapmak için iki genç kadın hayal ettim. (...) Feminist mücadele şarkıyla anlatmak istediğim bir şeydi. (...) Engels ve Marx'ın metinlerini kullandık (...) Bugünlerde aile içinde burjuvayı erkek temsil ediyor kadın da proletaryayı. (...) Erkekte kadında tam zamanlı çalışıyorsa kadının yaptığı çifte mesaiyi müzikle yansıtabiliyorsun" ('Varda by Agnès', 2019: 18.12-22.08).



Görsel 14. Agnés Varda'nın *L'une Chante, L'autre Pas* (1977) adlı filminde kadının yaptığı çifte mesaiyi müzikle anlattığı tiyatro sahnesi.

Yıllarca feminist hareket içinde mücadele eden Varda, "Ben de (#MeToo)" etiketiyle sinema endüstrinde yaşanan cinsel saldırı ve istismar olaylarına dikkat çekmeye çalışan harekete de destek verir. Varda 1970'lerdeki kürtaj sorunlarından bugüne toplumdaki cinsel iktidarın değişmesi için sürece filmleriyle katkı yapmaya çalıştığını şu sözlerle açıklar;

"Yıllardır feminist hareketindeyim. (...) 1960'lar ve 1970'lerden beri sık sık sokaklarda yürüyorum. (...) Toplumdaki iktidar, cinsel iktidara gidiyor. Genelde böyle. Toplumda erkekler, konumlarından gelen ayrıcalıkları kullanarak, genç olsun olmasın, kadınları incitiyorlar. (...) Erkekler, güçleri olduğu için başkalarını incitmemeleri gerektiğinin anlarlarsa, toplum değişebilir. Metoo hareketinin, hiç hoşlanmadığım bir adam yüzünden (Harvey Weinstein) böyle yükselmesi iyi oldu. Ancak toplumu değiştirmek, üç adım ileri ve ardından iki adım geri atmaktır. (...) Davranışlar yavaşça değişir ama değişir. 1960'larda bir feministken kürtaj sorununun ne kadar zor

> *olduğunu hatırlıyorum. Kendini kontrol etme, doğum kontrolü özgürlüğü için mücadele ettiğimizde, bu bir zaferdi. Sonrasında sıra kürtaja geldi. Karar verme hakkına ihtiyacımız vardı. Bunun için bir müzikal yaptım: Bazıları Şarkı Söyler, Bazıları Söylemez. Şarkının devamı şöyleydi: "Artık Papa, hâkim, kral, avukat, doktor karar vermeyecek…" (…) Şarkıda geçen adamlar, çocuk yapıp yapmayacağımıza karar verenler değiller artık"* (Varda'dan akt. Reardon, 2020: 38).



Görsel 15. Agnés Varda bir yürüyüşte, Sempé'nin karikatüründen esinlenerek "J'ai Mal Partout- Her Yerim Ağrıyor" yazan bir pankart taşıyor.

Bu anlamda Varda'nın filmlerinde, kişisel yaşamında verdiği mücadelelerin izleri görülür. Varda'nın *Cléo de 5 à 7* filminde, filmin başrolünü bir kadın kahramana yani Cléo'ya vermesi, Cléo'nun evine gitmek üzere bindiği taksinin şoförünün bir kadın olması yani kadının evsel (domestik) alandan kurtarılıp, kamusal alanda temsil edilmesi, yönetmenin kişisel hayatında paternal sisteme karşı verdiği özgürlük mücadelesinin sonucudur. Varda'nın filmsel üslubu paternal sistemin söylemsel göstergelerinden farklı olarak, kadını nesneleştirmez, bir 'özne' olarak temsil eder ve böylece Varda, kadının tarih dışı kalışını protesto ederek, kadının varlığını ortaya koyar. Yönetmen, *'Varda by Agnès'*de (2019), *Cléo de 5 à 7* (1962) adlı filminden bahsederken Cléo'nun hastalığını öğrendikten sonra *"artık gören bir kadın haline gelmişti, ilk bölümdeki gibi görülen biri değil, gören biridir artık"* (13.07-13.15) sözlerini sarfeder. Bu anlamda, Varda, anlatısında kadını (Cléo) sadece erkek bakışının nesnesi (yani sadece görülen biri) olarak değil, bir özne olarak (artık görebilen) tasvir ettiğini anlatır.



Görsel 16. Agnés Varda'nın *Cléo de 5 à 7* (1962) filminde, Cléo'nun kendini aynada fark etmesi (görebilen bir kadın olarak).

Kate Ince, Varda'nın sinemasının başından beri 'kadınsı' addedildiğini *ve Cahiers du Cinéma* dergisinde onun filmlerine adanmış en eski makalelerden birinin adının *"Kadının Zaferi"* olmasının bunun ispatı olduğunu söyler. Ince'e göre Varda'nın *5'ten 7'ye Cléo* adlı filmi, Laura Mulvey'in *"Görsel Haz ve Anlatı Sineması"* makalesini ondört yıl öncesinden öngörmüştür (2020: 94-95).

Varda kendi sinematografik dilini icat ve kontrol eden biri olarak, eril film dilini yapı-bozuma uğratarak, kendi dişil film pratiğini yaratır. Tolga Yalur, Varda'nın imgelerinin ritmini, zamanını, hareketini ve yazımını ifade etmek için 'cinécriture' (sine-yazım) terimini icat etmesinin ve eserlerine 'filmer en femme' (dişil film çekimi) demesinin imgelerle yazarlık arasında düşünmesinden kaynaklı olduğunu söyler. Yazara göre Varda 'filmer en femme' (dişil film çekimi) stratejisi addettiği sanatıyla, Derrida ve Cixous'un yapı-bozumcu düşünce ekolünü, sinema ve fotografik imge alanına taşır (Yalur, 2020: XIV-XVI).

Bu anlamda Varda, geleneksel beden ve cinsiyet politikalarını, erkek-kadın temsilleri üzerinden bir karşı-anlatı oluşturarak, ters-yüz eder. Levitin'in 1974 yılında Agnés'le yaptığı röportajdan aktardığı haliyle, Varda *Les Créatures (Yaratıklar*-1966) adlı filmine dövüş sahnesi koyarak, bir kadının kavga sahnesi çekemeyeceği gibi bir

aşağılık kompleksini de aştığını söyler *"çünkü bir kadının rolü, bir erkeğin yaptığı her şeyi yapabilir veya nasıl yapılacağını bilir. Bir kadının rolü, yapması gerektiğini düşündüğü şeyi bir kadın olarak yapmaktır"* (Levitin'den akt. Lee, 2008: 71).

Varda'nın geleneksel beden ve cinsiyet politikalarına karşı-anlatı oluşturma çabası, genel olarak filmografisine yansımış olsa da yönetmen döneminin bazı feminist eleştirmenleri tarafından ağır eleştiriler almaktan kaçamaz. Agnés Varda'nın 1965 yapımı olan ilk renkli filmi *Le Bonheur (Mutluluk),* tek eşlilik ve mutluluk kavramlarını ele alması nedeniyle klasik sinema anlayışına yakın bir anlatı oluşturduğu iddialarıyla gündeme gelir. Claire Johnston, Varda'nın *Le Bonheur (Mutluluk)* filmiyle geleneksel mitlere hizmet eden bir sinema anlayışına sahip olduğunu öne sürer;

> *"Agnes Varda'nın filmleri, özellikle, kadınlara dair olan burjuva mitlerini ve göstergenin görünürdeki masumiyetini kutlayan bir yapıtın iyi bir örneğidir. Özellikle Le Bonheur, neredeyse Barthes'cı bir analize davet eder! Varda'nın kadın fantezisi tasviri, muhtemelen sinemada var olan, reklamlarla sürdürülen kolay hayallere en yakın yaklaşımlardan birini oluşturur. Onun filmleri mitin işleyişine göre tamamen masum görünür; aslında mitin amacı da, her şeyin "doğal" hale geldiği bir masumiyet izlenimi yaratmaktır. Varda'nın doğaya duyduğu ilgi, tarihten bu geri çekilmenin doğrudan bir ifadesidir: Tarih, tüm soruların ortadan kaldırılmasını içerecek şekilde doğaya dönüştürülür, çünkü her şey "doğal" görünür. Varda'nın çalışmalarının gerici olduğuna şüphe yok: Kültürü reddetmesi ve kadını tarihin dışına yerleştirmesiyle filmleri, kadın sinemasında geriye dönük bir adıma işaret ediyor"* (1973: 30).

Varda aldığı bu eleştirilere karşı hissettiklerini şu sözlerle ifade eder; *"Etrafta kadınlar, bazen beni kullandılar, bazen beni ittiler, bazen işimi feminist ya da feminist değil şeklinde manipüle ettiler. Bazı radikal feministler işimden nefret ediyorlardı, bazı feministler onu sevdi -ping-pong topu gibiydim"* (Quart, 1986: 130).

Varda *Le Bonheur (Mutluluk)* filminde, karısını (Thérèse) aldatan (François) bir erkeğin, karısının bu durumu öğrenip intihar etmesinden sonra, sevgilisiyle (Emilie) evlenerek tekrar mutluluğu yakalamasını konu edinir. Bu anlamda film, anti-feminist mesajlar içerdiği gerekçesiyle çok fazla eleştiri alır, fakat Varda'nın asıl mesajının, ironik bir yolla, mutluluğun idealleştirilmesine karşı savaşı olduğu açıktır. Rebecca DeRoo'ya

(2008: 189) göre filmde Varda, Fransız kadın dergilerinde, ev hanımının günlük durağanlığını idealize eden görüntüleri, kadınsı ideallere meydan okumak için karakterlerine uygular.

Aslında Varda filmde, ataerkil toplumun kadını domestik alanda tutma çabasına bir karşı eleştiri getirmek ister. Varda'nın kamerası toplumsal cinsiyet rollerine uygun şekilde hareket eden François ve Thérèse'in günlük yaşamlarına tarafsızca eşlik eder, fakat bu tarafsızlık, Varda'nın çalışmasının gerici olarak nitelendirilmesine yol açar. Hayward'a göre Varda'nın tarafsızlığı; eldeki eril dile ışık tutması (kadınların dilin dışına konulmasından dolayı) ve bu dili bozarak göstermesidir;

> *"(...) Filmlerinde Varda, sinematografik dili icat eden ve kontrol edenin kendisi olduğunu gösterir. Bu nedenledir ki, bazı eleştirmenler onun soğuk tarafsızlığına ve kamera tekniği takıntısına saldırırlar-* bu, *Bresson ya da Resnais'nin eserlerinde övdükleri bir şeydir. Dili kontrol etmek, gerçekliğin yansıtılışını kontrol etmektir ve dil, şu anda bir erkek yapısı olduğu için, Varda'nın çalışmaları "kadın olmamak"la suçlamak dışında nasıl göz ardı edilebilir? Feminist eleştirmenlerin de farklı tutumları vardır: Bazıları, onun çalışmalarının Avrupa sanat sineması (yani erkek) üslubunu kalıcılaştırdığı, bazıları ise, daha önceki Fransız feminist sinemacıların, Guy, Dulac ve Epstein'in mirasını devam ettirdiğini ileri sürerler"* (Hayward'dan akt. Nowell-Smith, 2003: 859).

Varda, *Le Bonheur (Mutluluk)* adlı anlatısında, idealize edilen mutluluğun resmini yapmaya çalışır ve bunu yaparken Empresyonizm'den ilham alır; "*Empresyonistleri düşünüyordum. Onların resimlerinde ışık titreşiyor ve renk benim için belli bir mutluluk duygusuna tekabül ediyor"* (Baby'den aktaran Kline 2014: xi). Fakat Varda'nın *Le Bonheur (Mutluluk)* filminde biçimi bu şekilde kullanması haksız eleştiriler almasına neden olur. Varda, Empresyonist ressamlardan ilham alarak mutluluk kavramını işler. Ancak bunu yaparken ataerkil toplumun kutsallaştırdığı evlilik kurumunun sorunlu yapısını tarafsız kamerasıyla gösterir ve mutlu çekirdek aile idealizmini ters-yüz eder. Varda'nın filmde kullandığı Empresyonist ressamların tablolarından çıkmış gibi görünen masalsı hava ironiktir ve yönetmenin sine-yazı (cinécriture) kuramı olarak tanımladığı görsel-işitsel duyguları ifade edebilecek bir şekil bulma arayışının resmidir. Varda geleneksel dili, doğal olmaktan çıkarmak adına mitleri olduğu gibi kullanır. Böylelikle

geleneksel sinemanın stereotiplerini açığa çıkararak, dili yapı-bozumuna uğratmayı amaçlar. Varda'nın çalışmaları dikkatle incelendiğinde sinemasının ayırt edici özellikleri rahatlıkla fark edilebilir. Varda'nın üslubunun, geleneksel erkek sinemasından farklı olarak, dili kontrol ettiği ve bu anlamda yeni bir dil icat ettiği (sine-yazı kuramında anlattığı şey) görülür.

Agnès Varda'nın sine-yazı (cinécriture) kuramının ve dişil film çekimi (filmer en femme) pratiğinin somutlaşmış en iyi örneklerinden biri "*Réponse de Femmes: Notre Corps, Notre Sexe (Kadınların Cevabı: Bizim Bedenimiz, Bizim Cinsiyetimiz*-1975)" adlı kısa belgeselidir. Varda belgeselini "Agnés Varda'dan bir sine-bildiri (un ciné tract d'Agnes Varda)" jeneriğiyle açar. Bir televizyon kanalının, yedi kadın yönetmenden "Kadın olmak ne demek?" (Birleşmiş Milletler Genel Kurulu'nun 1975'i Dünya Kadınlar Yılı ilan etmesi sebebiyle) sorusunu cevaplamasını istemesi üzerine Varda kendi deyimiyle sine-bildirisinde, "Kadın olmak ne demek? (qu'est ce qu être femme)" sorusunun cevabını arar.





Görsel 17-18. Agnès Varda'nın *"Réponse de Femmes: Notre Corps, Notre Sexe (Kadınların Cevabı: Bizim Bedenimiz, Bizim Cinsiyetimiz*-1975)" adlı kısa belgeselinde kadınların elinde tuttuğu "Kadın olmak ne demek? (qu'est ce qu être femme)" sorusu ve Agnés'in elinde taşıdığı "Agnés Varda'dan bir sine-bildiri (un ciné tract d'Agnes Varda)" yazısı.

Varda'nın kısa filminde bu soruyu yanıtlayan bir kadın; *"Kadın olmak, bir kadın cinsel organıyla doğmaktır. Kadın olmak, kadın bedeninde yaşamaktır. (...) Ben erkeklerin arzularından daha fazlasıyım. Ben cinsel organ ve memelerden daha*

fazlasıyım. Ben bir kadın bedeniyim" (01.01-01.21) sözleriyle arzu nesnesine indirgenmiş kadın bedeninin sömürülmesine dair isyanını dile getirir. *"Hayır, hayır! Ben penisi olmayan bir adam değilim"* sözlerini sarfederek de "erkek olmayan" olarak olumsuzlanmaya karşı duruşunu sergiler. Varda anlatısında, "Bütün kadınlar anne olmak ister mi? (est ce que toutes les femmes veulent être mère)" sorusuna da yanıt arar. Yönetmen, ataerkil toplumun emirlerini, kurallarını, kadınlardan beklentilerini bir erkek sesinden tekrarlayarak, mevcut sistemin sorunlu söylemlerini aktarır; *"Bize kızları, aşçıları, kadınları ve anneleri verin. Kadınlar çocuk sahibi olmak için yaratılmıştır! Anne olmayan kadın gerçek kadın değildir"* (03.50-04.11). Varda'nın mevcut ideolojik yapıdan kurtuluşu arayan kadınları "Eril bakış açısı dışında nasıl kadın oluruz?" sorusu üzerinden, erkeklerin arzularına boyun eğmek zorunda bırakılan, eril fantezinin nesnesi konumuna indirgenen kadınlar adına, ataerkil klişelere ve emirlere karşı seslerini yükseltirler. Varda sine-bildirisindeki son cümlelerde, erkek egemen topluma şu sözlerle seslenir; "*sevgili babalar, kocalar, sevgililer, patronlar (...) biz kadınlar devrimimizin sorumluluğunu üstleniyoruz"* (08.03-08.12).

Varda eril toplum tarafından şekillendirilen kadının yapı-sökümü için, toplumdaki kadınların değişim mücadelesini ve talebini, eril sinema endüstrinde, dişil film dili ve çekimi (filmer en femme) pratiğini kullanarak gösterir. Böylelikle Varda, kadınların devrimindeki sorumluluğunu, sinemasal dili yeniden icat ederek (dişil-sineyazı) üstlenir ve yerine getirir.

3.3.1. Agnés Varda'nın Sine-Yazı (cinécriture) Kuramı ve Dişil Film Çekimi (filmer en femme) femme)'ne Örnek Filmler ve Analizleri; *"Cléo de 5 à 7"* ve *"Sans Toit Ni Loi"* Filmleri

3.3.1.1. *"Cléo de 5 à 7"* Filmi Künyesi ve Konusu

Yönetmen: Agnès Varda

Senaryo: Agnès Varda

Yapım Yılı: 1962

Oyuncular: Corinne Marchand, Antoine Bourseillier, Dorothée Blank, Dominique Davray, Michel Legrand, Serge Korber.

Süre: 90 Dakika

Agnès Varda, *Cléo de 5 à 7* adlı filminde, kanser olduğunu öğrenen bir şarkıcının hastalığıyla ilgili bazı testlerin sonucunu beklerken geçirdiği iki saati, sinemasal zamanla anlatı zamanını eşleyerek izleyiciye göstermektedir. Film, Cléo'nun tarot falı baktırdığı sekansla başlar. Falcının tarot kartlarına bakarak Cléo'ya söylediklerinden onun durumunun kötü olduğunu anlarız. Cléo falcının yanından çıktıktan sonra moralini düzeltmek için yardımcısıyla beraber dolaşmaya çıkar fakat hiçbir şey onun moralini düzeltmez ve evine geri döner. Evine döndükten sonra ise yanına gelen erkek arkadaşına hastalığından bahsetmeye çekinir ve korkularıyla birlikte iyice yalnızlaşır. Daha sonra, şarkı provası için evine gelen müzisyen arkadaşlarının onu şımarık ve kaprisli biri olarak nitelendirilmesiyle sinirleri iyice gerilen Cléo, onlarla tartışarak evden ayrılır. Böylelikle filmin ikinci yarısı başlar ve Cléo'nun kafasını başka şeylerle meşgul etmeye çalışırken öz benliğini fark ederek farklı birine dönüştüğünü izleriz. Paris sokaklarında dolaşmaya başlayan Cléo'ya eşlik ederken onun sokaklardaki, kafelerdeki insanlara görebilen, hissedebilen biri olarak farklı bakmaya başladığını anlarız. Son olarak Cléo, bir parka gelir ve burada Antoine adlı genç bir askerle tanışır. Cléo Antoine'a hastalığından ve sonuçlarını beklediği testlerden bahseder. Antoine ve Cléo arasında başlayan sohbet, aralarında bir yakınlaşmaya neden olur ve birlikte test sonuçlarını öğrenmek için hastaneye giderler. Bu yolculuk boyunca Antoine ile sohbet eden Cléo, filmin sonunda korkularından arınmış güçlü bir kadına dönüşür.

3.3.1.2. *"Cléo de 5 à 7"* Filmi Analizi

Varda *Cléo de 5 à 7* adlı filminde, hem senarist hem de yönetmen olarak görev yapar. Böylelikle Varda kendi deyimiyle, filmografisinde kullandığı her birimi (senaryo, dekor, oyuncu seçimi, kamera hareketleri, filmsel ritim, kurgu) kurmaya çalıştığı kompozisyona hizmet edecek şekilde kendisi belirlemeye çalışır ve bu durum Varda'nın sinema yazımı (cine-writing) olarak tanımladığı biçimin kurulmasını sağlar. Aynı zamanda Varda anlatısında, karakter kurulumuna, yarattığı imgelere, görsel ifade

biçimlerine, kameranın konumuna ve hareketlerine, kullandığı metaforlara kadar birçok formu kendi feminist bakış açısına göre düzenleyerek, dişil film çekimi (filmer en femme) olarak tabir edilen yapıyı inşa eder.

Filmde Cléo isimli şarkıcının bir gününden sadece 90 dakikasına tanıklık ederiz. Varda *'Varda by Agnès'* (2019) adlı belgeselde, filmin ilk 45 dakika ve ikinci 45 dakika olarak iki bölümden oluştuğunu ve filmin tam ortasında kadının şarkısını seslendirdiğini anlatır (10.29-10.33). Böylelikle Cléo'nun şarkı provasından sonra yani filmin ikinci yarısında karakter sokaklara çıkar ve bu esnada yaşadığı dönüşüme tanıklık ederiz. *Cléo de 5 à 7* on üç epizoddan oluşmuştur. Varda bu filminde epizodik hafızanın anlatım dilini kullanırken bir yandan Yeni Dalga akımının özellikleriyle (hem kameranın sokağa çıkması hem de epizodik anlatım diliyle) örtüşür, diğer yandan da bu epizodlarda kullandığı sokak görüntüleriyle Sol Yaka'nın toplumsal alanına (Yeni Dalga'nın bireye odaklanan sinema anlayışından sıyrılarak) sirayet eder.

Film Cléo'nun tarot falı baktırdığı ilk epizodla başlar. Bu epizodda gösterilen kartların, filmin siyah-beyaz yapısına tezat olarak renkli sunumu, yönetmenin sine-yazı anlayışının yani imgelerle yazma eyleminin karşılığıdır. Aynı zamanda Varda bu yolla, Yeni Dalga'nın renkli/siyah beyaz geçişlerini kullanarak seyirciyi film anlatısının içinden uzaklaştırırarak şaşırtma ve yabancılaştırma amacı taşımaktadır.




Görsel 19-20. Varda'nın *Cléo de 5 à 7* adlı filminin genelinde siyah-beyaz renkler kullanmasına rağmen, tarot falı sekansının renkli sunumu.

Varda'nın Reardon'la yaptığı röportajda, filmi çekerken aklında Hans Baldung Grien adlı Alman bir ressamın çıplak, güzel kadınları bir iskelet eşliğinde resmetmesi

olduğunu söyler; *"Bu zihinsel imge (...) hep aklımdaydı. Çünkü tene, tenin tatlılığına ve kemiğin kuruluğuna ilişkin bir imge bu"* (Varda'dan akt. Reardon, 2020: 39). Varda'nın zihnindeki bu imge filmde, tarot kartlarıyla görsellik kazanır. Falcı'nın açtığı tarot kartlarından birinde Cléo gösterişli elbiseler içinde, güzel bir kadın figürüyle özdeşleştirilirken, diğer bir kartta Cléo'nun ölüm korkusu ve bu korkunun onda yaratacağı değişim bir iskelet figürüyle anlatılır.



Görsel 21-22. Varda'nın *Cléo de 5 à 7* filminde ölüm ve güzellik temalarını tarot kartlarıyla anlatması.

Varda'nın deyimiyle ten ve tenin tatlılığı yani güzellik, "yaşam" mefhumuyla kemiğin kuruluğu yani "çirkin"lik, ölüm mefhumuyla ilişkilidir ve filmde bu kavramların görsel olarak altı çizilir. Cléo'nun falcıdan çıktığı esnada karşılaştığı bir aynada kendine bakarak *"güzel olduğum sürece yaşıyorumdur"* sözleri ile kavramlar metaforik anlamda tekrar vurgulanır.



Görsel 23-24. Varda'nın "güzellik" ve "çirkinlik" kavramlarını "yaşam" ve "ölüm" mefhumlarıyla metaforik kullanımı.

Varda'nın anlatısında dikkat çeken ayna imgesi ise kadını arzu nesnesi olarak konumlandıran geleneksel temsillere işaret etme amacı taşır. Cléo'nun kendisiyle sürekli aynalar yoluyla konuşması, Cléo'da gerçekleşen değişimi adım adım izleyiciye sunar. Cléo'nun falcının yanından çıkıp yardımcısıyla kafede buluştuğu epizodda, onun yüzünü aynada parçalı olarak görürüz ve Cléo'nun hayatındaki değişimin başladığını anlarız. Geleneksel temsillere ayna imgesi üzerinden gönderme yapan Varda'nın çabası, Virginia Woolf'un cinsiyetler arası eşitsizliği aynadaki bakışla ilişkilendirdiği *"Kendine Ait Bir Oda"* adlı çalışmasını akla getirir; *"Bütün yüzyıllar boyunca kadınlar, erkeği olduğundan iki kat büyük gösteren bir ayna görevi gördüler, büyülü bir aynaydı bu ve müthiş bir yansıtma gücü vardı. (...) Çünkü eğer kadın gerçeği söylemeye başlarsa aynadaki görüntü büzülür; erkek hayata uyum sağlayamaz olur."* (2016: 40-41).



Görsel 25. Cléo'nun aynadaki parçalı yüzü.

Cléo, Woolf'un deyimiyle gerçekleri görmeye ve söylemeye başladığı için aynadaki görüntü bozulmaya başlamıştır. Bu anlamda Varda anlatısında bizlere iki farklı Cléo karakteri gösterir. İlk bölümde Cléo, ölüm korkusuyla sürekli endişe atakları yaşayan, devamlı ilgi ve beğeni görmek isteyen biri olarak tariflenir. Cléo yardımcısının tabiriyle *"bir drama kraliçesi, çocuk gibi arkasından ağlanmasını isteyen biri"*dir. Cléo'yu etrafındakiler sürekli kaprisler yapan biri olarak nitelendirir.



Görsel 26. Cléo'nun ilk bölümde etrafındakiler tarafından kaprisli ve şımarık biri olarak görülmesi.

Aynı zamanda birinci bölümde Cléo, eril bakışın arzu nesnesi olarak sunulur. Cléo sokakta yürüdüğünde erkekler ona laf atar, dokunmak isterler. Eril bakış, iktidar sahibi olarak, Cléo'nun üzerine yönelir. Varda bu yolla, geleneksel kadın temsiline bir eleştiri sunar (diğer bir deyişle Kate Ince'nin (2020: 95), *5'ten 7'ye Cléo'*yu, Laura Mulvey'in *"Görsel Haz ve Anlatı Sineması"* adlı makalesini ondört yıl öncesinden öngören bir film olduğu görüşleri somutlaşır). Mulvey, bu durumu klasik sinemada bakmadaki hazzın aktif/erkek ve pasif/dişi olarak bölünmesinden kaynaklı olduğunu söyler; *"Belirleyici erkek bakışı kendi fantezisini, uygun biçimde şekillenmiş dişi figüre aktarır. Geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar bakıla-sı-lık mesajı veren, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış dış görünüşleriyle aynı anda hem bakılan hem teşhir edilendirler"* (1993: 20).

Geleneksel anlatıda kadının tek başına bir değeri yoktur, erkek kahramanda uyandırdığı aşk ya da korku gibi duygular için orada vardır. Varda klasik anlatıda kullanılan bu eril stereotipleri, Cléo'nun çevresindeki erkekler üzerinden tekrarlar. Cléo'nun erkek arkadaşı onun nasıl olduğunu merak etmez, halini hatırını bile sormaz, sadece güzelliğiyle ilgilenir. Cléo hastalığını söylemeye çalıştığında, onun güzelliğinin onun sağlığı olduğunu söyleyerek, Cléo'yu susturur. Cléo'nun yardımcısı erkeklerin

hastalıktan nefret ettiğini bu yüzden, erkek arkadaşına hasta olduğunu söylememesi gerektiğini tembihler. Cléo sevilmek için erkeklerin hoşuna gidecek şekilde davranmalı, daima güzel, bakımlı ve sağlıklı olmalı ama talepkâr olmamalıdır.




Görsel 27-28. Cléo'nun eril bakışın arzu nesnesi olarak sunumu.

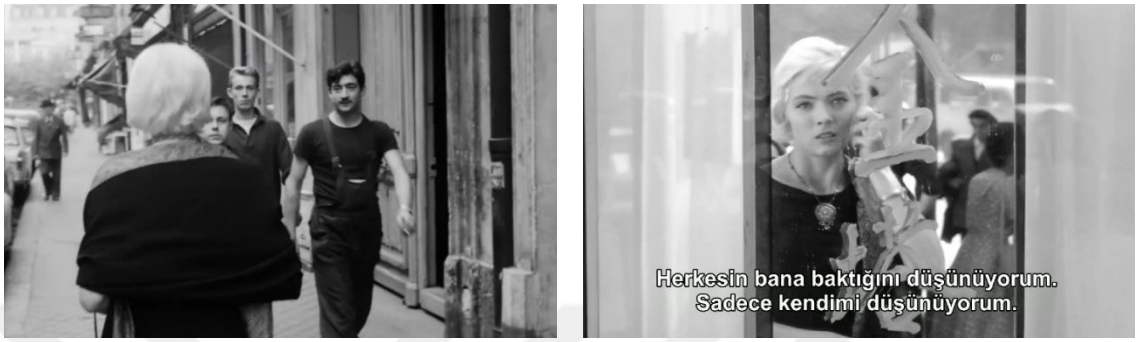
Cléo hastalığı ya da hayatı hakkında endişelerini, beklentilerini söylemeye çalıştığında ya da kendi istekleri doğrultusunda seçimler yapmak istediğinde, etrafındakiler tarafından suçlanır. Ataerkil toplumun bir kadından beklediği davranış biçimleri kendisine hatırlatılarak, öznelliğini yok sayılır. Cléo bu duruma artık daha fazla katlanmak istemez ve peruğunu, tüylü kıyafetlerini çıkartarak dışarı çıkar. Diğer bir ifadeyle Cléo'nun dönüşümü ve özgürleşme yolculuğu başlar.




Görsel 29-30. Cléo'nun dönüşümü.

Cléo, artık herkes için sadece güzel bir kukla olmaktan ve eril bakışın üzerinde oluşturduğu "bakılmak için orada bulunma imajı"ndan sıkılmıştır. Kendi benliğini, dişil kimliğini özgürleştirmek için bir birey olarak, nesne konumundan özne konumuna geçmek ister. Peruğunu çıkartıp siyah elbiseleriyle dışarı çıktığında karşılaştığı bir aynada

kendine bakarak; *"herkesin bana baktığını düşünüyorum, sadece kendimi düşünüyorum"* sözleriyle bencilliğinden ve bakışın nesnesi olmaktan rahatsız olduğunu ifade etmesi, yaşadığı değişimin başlangıcı olduğunun göstergesi olarak sunulur.



Görsel 31-32. Cléo'nun eril bakışın nesnesi konumunda olmasından yaşadığı rahatsızlık.

Varda anlatısının ikinci bölümünde Cléo'yu, bambaşka bir kişilik olarak kurgular. Cléo'nun yaşadığı farkındalık sonrasında bakmaya ve hayatı anlamlandırmaya başlayan bir kişi olmasını izlemeye başlarız. Bir kafeden içeri girer, masalardaki insanları izlemeye, onların konuşmalarını dinlemeye, duvarda asılı tablolara bakmaya başlar. Cléo artık bakılan değil bakmaya başlayan kişi olur. Varda yapmaya çalıştığı şeyi şu şekilde anlatır;

> *"Evet, film kadının yalnızca bakılmak için orada olduğu algısıyla başlıyor. Peruğunu çıkardığında ve siyah elbisesini giyip dışarı çıktığında, Cléo bakmaya başlayan kişi oluyor. Başkalarına bakmak, feminizmin ilk adımıdır. Bencil olamamak, ayna-yönelimli olmamak. Başkalarına bakmak. Hayatlarını kazanmak için neler yaptıklarını keşfetmek. Yada nasıl davranış gösterdiklerini"* (Varda'dan akt. Reardon, 2020: 39).

Ölüm korkusunun şokunu atlatmaya başlayan Cléo artık şeyleri farklı görmeye başlar. Cléo'nun hayatındaki her şeyi sorgulamaya başladığını görürüz. Cléo'nun erkek arkadaşına, yardımcısına, müzisyen arkadaşlarına ve sokakta yürürken karşılaştığı diğer insanlara artık farklı bir bakışı vardır. Cléo, Varda'nın deyimiyle, feminizmin ilk adımı olan başkalarına bakabilmek konusunda yetkinleşmeye başlar. Böylelikle Varda'nın anlatının ikinci bölümünde, Cléo üzerinden klasik anlatılardaki kadın temsiline bir karşı-

anlatı kurma çabasını görürüz. Bu anlamda feminist sinemanın gerekliliği olarak dişil öznelliğin temsili meselesi karşımıza çıkar.

Varda anlatısında, kadın bedenine dair de feminist bir açılım yapar. Cléo'nun heykeltıraşlara çıplak poz veren kız arkadaşının yanına gittiği sekansta, Cixous'un (1976: 880) *"Le Rire de la Méduse" (Medusa'nın Gülüşü)* adlı denemesindeki, kadın bedeninin ve bastırılmış cinselliğinin özgürleştirilmesi için kadının eril dilin ötekileştirdiği tekinsiz temsilden kurtularak kendi bedenine, hazlarına ulaşması gerektiği vurgusunun görsel bir kodlaması vardır. Varda, kadın bedenini eril kültürün içindeki konumundan dışarı çıkarır ve onu özgürleştirir. Cléo'nun arkadaşı, heykeltıraşlara çıplak poz vermekten utanmaz ve bedeninden mutlu olduğunu söyler. Aynı zamanda modellik işini yaparken *"sanki oradaki ben değilmişim gibi bakıyorlar"* söyleriyle de bunun onun işi olduğunu, poz verdiği heykeltraşların da onun bedenine sadece bir figürün anatomisini inceleyen sanatçılar olarak baktıklarını anlatır. Bu anlamda Varda hem eril söylemin, kadın bedeninin ve çıplaklığının utanılması gereken bir şey olduğu öğretisine karşı bir tavır geliştirir hem de kadın bedeni üzerinden inşa edilen bakıla-sı-lık eylemini alaşağı eder.





Görsel 33-34. Varda'nın çıplak kadın bedeni üzerinden feminist bir açılım sunması.

Diğer bir sekansta, Cléo'nun çantasından el aynası düşer ve Cléo bunun ölüm kehaneti olduğunu düşünür. Fakat kız arkadaşı bunun sadece bir klişeyi kırmak olduğunu söyler. Cléo bu sözlerde korkularının üstesinden gelmek zorunda olduğunun farkına varır.

Varda 1983 yılında Fransız televizyonu için yapmış olduğu *"Une Minute Pour Une Image (Bir İmaj İçin Bir Dakika)"* adlı programda Cléo'nun çantasından el aynasının düştüğü planın fotoğrafını kullanır ve bu fotoğrafı şu şekilde yorumlar; *"Kırık bir ayna, batıl inançlar için ölümü ifade eder. Ben burada ölüm görmüyorum. Kırık aynayı kırık*

bir benlik olarak görüyorum" (20.53-21.00). Varda burada kullandığı imgelerle, Cléo'nun ölüm korkusunun onun benliğinde yarattığı parçalanmışlık hissine (kırık benlik olarak tariflediği şeye) vurgu yapar.

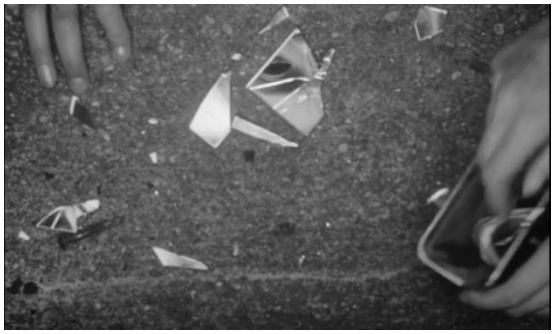


Görsel 35. *"Une Minute Pour Une Image (Bir İmaj İçin Bir Dakika)"* adlı programda Cléo'nun çantasından el aynasının düştüğü planın fotoğrafının Varda tarafından yorumlanması

Böylelikle Varda ayna-yönelimli bencil Cléo'nun değişimini, bir başka ayna metaforuyla kurgular. Cléo'nun falcı çıkışında aynada yüzünü parçalı bir şekilde gördüğümüz anda değişimin başlangıcı bize verilirken, aynanın artık kırılmasıyla değişimin tamamlanmak üzere olduğu vurgulanır. Smelik, Lacan'ın ayna evresine gönderme yapan Mulvey'e ithafla, feminizmin aynayı kırdığını, aynanın kırılmasının kameranın kudretli gözünün yeni görüş alanlarına açılması, farklı açılar, anlayışlar, konumlar, imgeler ve temsiller açısından şart olduğunu söyler;

> *"Ayna kırıldığında, cam parçacıkları kameranın gözüne de saplanır. Bu da temsilin klasik biçimlerinin tamamen çökmesine yol açmasa bile, en azından bazı oturmuş anlayışları yerinden oynatmaktadır. (...) Feminizm gerçekten de aynayı kırdı. Kaldı ki, aynanın kırılması, kameranın kudretli gözünün yeni görüş alanlarına açılması açısından, farklı açılar, anlayışlar, konumlar, imgeler ve temsiller açısından şarttı"* (Smelik, 2008: XVİİİ).





Görsel 36-37. Ayna metaforu ve Cléo'nun yaşadığı değişimin vurgulanması.

Son epizodda Cléo arkadaşından ayrılır ve bir parka gider. Orada Cezayir'deki savaşa giden bir askerle (Antoine) karşılaşır. Cléo ve Antoine beraber yürümeye, sohbet etmeye başlarlar ve birbirlerine Cezayir savaşından, aşktan, resimden, müzikten, edebiyattan ve hayatlarından bahsederler. Böylelikle Cléo'nun bir askerle sohbet etmesi, başkalarını dinlemeye ve anlamaya başladığının bir başka göstergesi olarak sunulur. Cléo'nun Antoine'a *"Adım Florence. Ama bana Cleo derler, Cleopatra'nın kısaltılmışı"* sözlerinden gerçek isminin Florence olduğunu anlarız. Agnés'in Cléo'su, aynı yönetmenin kendisi gibi, gerçek isminin dışında başka bir ad kullanır. Antoine Cléo'ya Flora'nın anlamının baharın Tanrıça'sı olduğunu söyler. Cléo Antoine'a *"Bahar dün sona erdi"* sözleriyle karşılık verince ise *"Bugün Flora'nın yazı"* şeklinde cevap verir. Bu diyalogların kurulumundan ve filmin sonunda Cléo'nun bahar Tanrıça'sı Flora olarak (çiçekleri yeşerten dişil güç) nitelendirilmesinden Varda'nın zayıf, güçsüz, nesne konumundaki Cléo'sunu yani daha çok güzelliğiyle konuşulan Cleopatra'sını güçlü bir dişil enerjiye yani Flora'ya dönüştürdüğünün altını çizilir. Cléo'nun, bu yolculuğun sonunda Antoine'a *"korkularımın bittiğini hissediyorum, mutluyum"* sözlerinden ise Cléo'nun dönüşümünün tamamlandığını anlarız. Varda anlatısında, Cléo'nun (kırılgan, naif, arzu nesnesi konumundan) 90 dakika içinde, yaşadığı ölüm korkusunun da etkisiyle nasıl değiştiğini, güçlendiğini ve korkularından arınarak bambaşka biri haline geldiğini sunar. Cléo filmin sonunda, öznelliğini kazanmayı başarmış güçlü bir kadın haline gelir ve artık mutludur.

Varda Reardon'la yaptığı bir röportajda, *Cléo de 5 à 7* adlı filminde ölüm ve güzellik temaları üzerinden işlediği öyküsünün sonunda kırılgan, korkak ve güzel Cléo'yu güçlü birine dönüştürdüğünü söyler*; "Çoğu ressam güzelliği resmeder. Bense*

güzelliğe ilişkin bir film çektim. (...) O güzel kadın kırılgan, çünkü korkuyor. Ancak filmde biz bunu Cléo'yu güçlendiren bir şeye dönüştürüyoruz" (Varda'dan akt. Reardon, 2020: 39). Böylelikle Agnés Varda anlatısındaki görsel-işitsel bütün öğeleri kurmak istediği biçimsel estetik kurguya hizmet edecek şekilde düzenlemiş ve sinemasal dişil film çekimi pratiği üzerinden sunmuştur.



Görsel 38-39. Cléo'nun öznelliğini kazanmış güçlü bir kadın imajı içinde verilmesi.

Agnès Varda sinemasında, kadın kahramanları birincil konuma yerleştirerek (Yeni Dalga'nın erkek yönetmenlerinden farklı olarak) protagonist bir konumda sunar. Yönetmen, diğer erkek meslektaşlarının aksine hayatın içinden kadın kahramanlara yer vererek, cinsiyetçi klişeleri yıkmaya çalışır. Varda bu yolla, geleneksel anlatı kalıplarının dışına çıkar ve aksiyonu eril karakterin çevresinde inşa etmeyi tercih etmez. Varda'nın dişil özneleri, evsel alandan dışarıya çıkar ve kamusal alanda temsil edilir. Cléo'nun değişim yolculuğunda karşısına çıkan özgür ve güçlü kadın imgeleri bu çabanın göstergesidir. Cléo arabasına bindiği kadın taksi şoförüne mesleğinin bir kadın için zor olduğunu söyler, bu söylem ataerkil toplumda kadının evsel yani domestik alanda kalmasının gerekli olduğu düşüncesine bir eleştiri, aynı zamanda bir başkaldırı niteliği taşır. Varda anlatısının sonunda Cléo'ya yaşattığı dönüşümle de bu karşı-anlatının altını çizer.





Görsel 40-41. Cléo'nun, arabasına bindiği kadın taksi şoförü ve Cléo'nun onun mesleğinin bir kadın için zor olduğunu söylemesi.

Böylelikle Varda, Cixous'un (1976: 875) *"kadın kendini yazmalı: kadınlar hakkında yazmalı ve kadınları yazıya dökmeli"* sözlerini dişil film çekimi (filmer en femme) pratiğiyle filmsel alanda gerçekleştirmiş olur. Diğer bir deyişle Varda kamerasını kadına doğrultur, kadını çeker ve kadınlar hakkında sinema yazımı (cine-writing) olarak tanımladığı biçimle, bir kadın olarak görsel bir anlatı kurgular. Bu anlamda kadın bedeni, eril kültür içindeki konumundan çıkarak özgürleşir ve kültürel olarak önceden belirlenmiş kodlar, dişil film çekimi ya da dişil yazı biçimiyle alaşağı edilir. Böylece Varda kendi deyimiyle *"yapması gerektiğini düşündüğü şeyi bir kadın olarak"* (Levitin'le yaptığı röportajda aktarılan 2008: 71) yapar.

3.3.1.3. *"Sans Toit Ni Loi"* Filmi Künyesi ve Konusu

Yönetmen: Agnès Varda

Senaryo: Agnès Varda

Yapım Yılı: 1985

Oyuncular: Sandrine Bonnaire, Macha Méril, Stéphane Freiss, Yolande Moreau, Patrick Lepczynski, Marthe Jarnais.

Süre: 105 Dakika

Sans Toit ni Loi (Çatısız Kuralsız ya da *Yersiz Yurtsuz* olarak Türkçeye çevrilmiştir) filmi Agnès Varda tarafından 1985 yılında çekilir. Filmdeki Mona adlı başkarakter Güney Fransa boyunca dolaşmakta, otostop çekmekte ve çeşitli insanlarla tanışmaktadır. Varda Mona'nın hikâyesini anlatırken, belgesel (röportaj tekniği) ve kurmaca anlatımı beraber kullanır. Mona'nın hikâyesi, kısmen karşılaştığı insanların onun hakkındaki düşüncelerini aktardıkları röportajlar ile kesilir. Buna göre anlatıda, filmin merkezinde olan başrol oyuncusu Mona'dan ziyade, ona rastlayan insanların düşünceleri yer almaktadır (Çakır, 2022: 174).

Barbara Quart'ın Varda ile yaptığı röportajda, Varda filmin hikâyesini bir anısından yola çıkarak yazdığını anlatır;

> *"Ben her zaman insanları arabama alırım. Kaliforniya'da arabaya bir adam aldığımı hatırlıyorum, o sırada kızımla birlikteydim, kızım on bir yaşındaydı. Adam, arabanın arkasına uzanmamın sakıncası var mı? dedi. "Uzan, uyu" dedim. Sonra gittiğimiz yere vardık ve ben "Geliyoruz, bu yüzden sizi bırakacağız" dedim ve "Hayır, burada kalmayı tercih ederim" dedi. "Gitmeliyiz ve seni arabada bırakamayız" dedik. "Ben gitmek istemiyorum, arabanda çok iyi hissediyorum, burada uyumak istiyorum." dedi. Uyuşturucu bağımlısı olduğundan korkmaya başladım. (...) hiçbir şeyi olmayan insanlarla her zaman ilgilenmişimdir. (...) Onlara para verirsin, alırlar, yemek verirsin, alırlar. Size sormuyorlar, sizinle konuşmuyorlar, sizi istemiyorlar, sizi sevmiyorlar- sadece ihtiyaçları var"* (Varda'dan akt. Quart, 1986: 134).

Varda söyleşide aktardığı haliyle, Mona'nın hikâyesini Kaliforniya'da arabasına aldığı evsiz bir adamla yaşadıklarından yola çıkarak yazar. Varda, Mona ve profesör Landier'in arabadaki diyaloglarını da bu anıda yaşandığı şekliyle kurar (Çakır, 2022: 175).

3.3.1.4. "*Sans Toit ni Loi"* Filmi Analizi

Varda filmde Mona Bergeon adlı karakterin yolculuğuna ve insanların onun hakkındaki görüşlerine tanıklık etmemizi ister. Varda, *'Varda by Agnès'* (2019) adlı belgeselde, Mona adlı 'dişil özne'sinin yaratım sürecini şu şekilde anlatır; *"O zamanlar pek çok erkek yollardaydı. Bir tür modaydı bu. Ve bunu kadınların da yaptığını fark*

etmiştim. Sırt çantasıyla seyahat. (...) Yollara düşmüş genç bir kadının hikayesini anlatmak istedim. O yüzden "Vagabond" filmini yazdım" (22.33-22.59). Varda, sırt çantasıyla seyahat eden bir çok erkeğin yollarda olmasının popüler olduğu yıllarda hikayesinin kahramanı kadın olarak seçer. Varda'nın birçok anlatısında olduğu gibi, *Sans Toit Ni Loi* adlı filminde başkahraman bir kadındır ve geleneksel anlatıların aksine kadının konumu 'nesne' değil 'özne' olarak verilir.

Film genel planda büyük bir seranın görüntüsünün üzerine düşürülen rahatsız edici bir müzikle başlar. Soğuk bir kış günü, her yer kurumuş dallarla kaplanmıştır. Kamera yavaşça kurumuş dalları toplayan çiftçiye doğru yaklaşır ve o esnada Mona'nın hendekte yatan cansız bedenini görürüz (Çakır, 2022: 175).



Görsel 42. Mona Bergeon adlı karakterin hendekte bulunmuş ölü bedeni.

Bir sonraki sekansta ise tablo bir anda değişir ve Varda bizi ölümün o karamsar havasından çıkarmak ister. Bir yaz günü, deniz ve kumsalın pastoral renklerle birlikteliği, bir önceki sekansın kasvetli ruh halinden çıkmamızı sağlar. Mona'nın hendekte bulunan ölü bedeni yerini, denizden çıkan sağlıklı bedenine bırakır. Bir anlatıcı (Varda) izleyiciye diegetik olmayan sesle Mona Bergeon adlı karakterin hikâyesini anlatır. Varda, *'Mona'nın nerden geldiğini bilmediğini, onun denizden gelen biri olduğunu düşündüğünü'* söyler. Mona öncesi olmayan bir öyküde bulunduğumuzu bilmemiz için, denizden çıkarken yeni doğmuş bir bebek gibi çırılçıplak verilir. Bu iki sekansta art arda gelecek şekilde ölüm ve doğumun bir arada verilmesi bir son ve bir başlangıç metonimisi

niteliği taşır (Çakır, 2022: 175-176). Varda bir çok anlatısında kullandığı sine-yazı adlı biçimsel anlayışından hareketle, görsel işitsel kodları kullanarak, imgelerle, yeni anlamlar üretmeye devam eder.



Görsel 43. Mona'nın sahilde denizden çıkarken görüntüsü.

Mona'nın cesedinin bulunmasından sonra, yapılan soruşturmayı izlemeye başlarız. Polis memurları filmin geneline hâkim olan röportaj tekniğine atıfla, çevredeki insanları sorguya çeker fakat kimse Mona'yı tanımaz. Filmde kullanılan röportaj tekniği Mona'nın kim olduğunu anlamak adına yapılmaz. Bu belgesel tekniği, sokakta yaşayan bir kadın olmanın ne olduğuna dair belirli bir sosyal görüşü tasvir etmek amacıyla gösterilir.



Görsel 44. Filmde kullanılan röportaj tekniği.

Varda anlatıda, Mona'nın sokakta yaşarken başından geçen olaylara, Mona'nın neden böyle bir yaşamı tercih ettiğine ve insanların sokakta yaşayan bir kadına olan bakış açılarına odaklanmamızı ister.



Görsel 45. Toplumun sokakta yaşayan bir kadına bakış açısı.

Mona'yı denizden çıkarken gören bir grup motorcu genç erkeğin gözünden dinleriz. Genç erkeklerden biri, tek başına denizden çıkan bir kadını sekse hazır olarak yorumlar; Paulo: *"Evet, bir seferinde gerçek bir çıplak kız bulmuştuk, ama o tırstı. O gün plajda, ben hazırdım. Tek başına bir kız. Çok kolaydı".* Genç erkeğin gözünde böyle bir kadın sadece cinsel nesne konumundadır. Mona'nın kim olduğuna neden o gün orda olduğuna dair fikri yoktur ve bu konularla ilgilenmez. Varda'nın da ironik bir dille aktarmak istediği gibi, eril bakış açısı için Mona'nın konumu cinsel bir nesne olarak sınırlıdır. Aynı ifade şeklini otostop çektiği kamyon şoförlerinden dinleriz. Kamyon şoförlerinden biri onu 'bir baş belası olarak' nitelendirir. Onlar için Mona'nın nerden geldiği veya nereye gittiği önemsizdir. Bu anlamda Agnes'in "tek başına hareket eden, sokaklarda yaşayan, otostop çeken kadını" Mona, ataerkil toplumun eril zihniyet yapısının görüşlerine başvurularak sunulur.



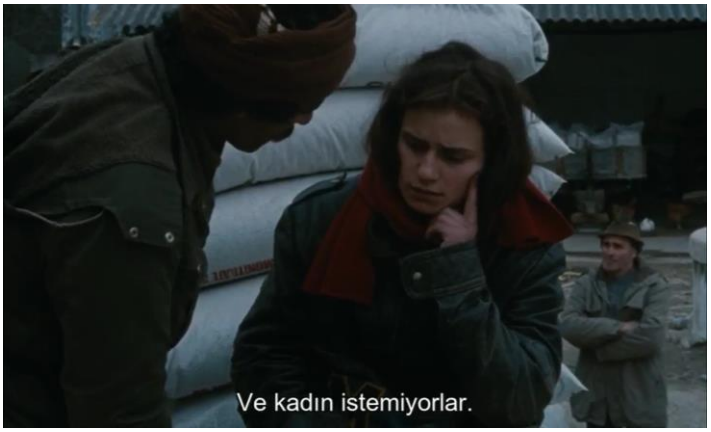
Görsel 46. Mona'yı denizden çıkarken gören bir grup motorcu genç erkeğin Mona hakkında konuşmaları.

Mona kaldığı yerlerde geçici işlerde çalışarak hayatını devam ettirmeye çalışır ve bir benzinlik sahibinin yanında işe girer. Mona'nın benzinlikte çalıştığı sekansta, işyerinde çalışan başka bir erkekle flört ettiğini görürüz. Benzinlik sahibi bu flörtün farkındadır ve Mona'ya kendisi sahip olmak ister. Daha sonra adamı, Mona'nın çadırından çıkarken görürüz ve adam çadırdan çıkarken pantolonunu toplar. Anlatıdaki kurgunun şekillenmesinden, adamın Mona'yla beraber olmak istediğini ama Mona'nın onu reddettiğini anlarız. Daha sonra benzinlik sahibi Mona'dan 'feminist bir serseri' olarak bahseder. Mona, cinselliğini özgürce yaşamak isteyen beraberlik yaşayacağı adamı kendi seçen bir kadın olarak benzinlik sahibi adam (eril dil) tarafından aşağılanır. Paternal söylemin meşrulaştırdığı şekliyle itaat etmeyen kadın 'ötekileştirilir' ve eril dil kırılan gururunu tamir etmek adına 'feminist'leri erkek avcısı ve aylak olarak ilan eder; "*Feminist serseriler, hepsi aynıdır. Aylak ve erkek avcısıdırlar. Bana ellerimin kirli olduğunu söyledi. Hayır, tam olarak dediği bu değildi. Dedi ki: "Senin kirli bir beynin var"*.



Görsel 47. Mona'nın yanında çalıştığı benzinlik sahibinin Mona hakkındaki görüşleri.

Mona'nın hayatta kalma mücadelesi, kadının evsel alanda kalması gerektiği öğretisini benimseyen ataerkil anlayış tarafından sürekli baltalanır. Mona'nın, yolculuğu esnasında tanıştığı Tunuslu bir tarım işçisi (Yahiaoui Assouna) Mona'ya kalacak yer ve iş sağlar, fakat onunla çalışan diğer işçiler Mona'yı kadın olduğu için çalıştıkları yerde istemezler. Mona'ya erkeklerin arasında çalışamayacağı (kamusal alanda var olamayacağı) söylenir. Mona, kendi özel (domestik) alanından ayrılmayı tercih etmiş bir kadın olarak paternal anlayışın öğretilerine göre olumsuzlanır ve kamusal alandaki varlığı kabul edilmez.



Görsel 48. Mona'nın çalıştığı yerde kadın olduğu için istenmemesi.

Mona yolculuğu esnasında karşılaştığı erkekler tarafından taciz ve tecavüze uğrar. Mona'ya tecavüz eden adamın sözlerinden de eril zihniyetin (tek başına dolaşan

kız sekse her zaman hazırdır ve onu elde etmek kolaydır) kadına dair bakış açısı söylemsel olarak tekrar vurgulanır; *"Tek başına kamp mı yapıyorsun? Bir süredir seni izliyorum. Arkadaş ister misin? Elbette istersin".*



Görsel 49. Mona ve ormanda ona tecavüz eden adamla yaşadığı mücadele.

'Tek başına bir kız' ataerkil yasalarca sadece cinsel nesne konumuna indirgenir ve öznelliği yok sayılır. Dolayısıyla *'tek başına bir kadın'* çok kolay elde edilebilir ve her zaman sekse hazırdır. Cinselliğini özgürce yaşamak isteyen, beraberlik yaşayacağı adamı kendi seçen, evsel alanın dışında (dış uzam) yaşayan ve erkeklerle eşit koşullarda bir çalışma ortamında bulunmak isteyen kadın (Mona) ise, ya *'erkek avcısı'*, *'aylak'* ve *'feminist serseri'* olarak eril dil (benzinlik sahibi adam) tarafından ötekileştirilerek aşağılanır ya da erkeklerin bulunduğu ortamın ona göre olmadığı söylenerek (tarım işçisi Assouna'nın yaptığı gibi) uzaklaştırılır (Çakır, 2022: 178).

Simone De Beauvoir ataerkil kültür ve toplumsal cinsiyet politikalarının kadının toplumdaki yerini belirlemesini varoluşçu perspektiften eleştirir;

> *"(...) Kadın, erkek neye karar verirse odur; bu yüzden de ona, erkeğe özellikle cinsel yanı ağır basan bir varlık gibi gözüktüğünü belirtmek üzere "dişi" sıfatı verilir: erkek için kadın tepeden tırnağa cinselliktir, erkek için öyle olduğuna göre de, bu onun mutlak değeridir. O, kendine göre değil, erkeğe göre belirlenip ayrılmaktadır; özsel (temel) varlığın karşısındaki özselolmayan varlıktır. Erkek Özne'dir, Mutlak Varlık'tır: kadınsa Öteki Cins'tir"* (1993:17).

Mona'nın yolculuğu esnasında karşılaştığı ve onun hakkında görüş beyan eden hemcinsleri ise Mona gibi özgür olmak ister. Mona su bulmak için bir kadından yardım ister. Kadın Mona'ya bahçesinde bulunan su tulumbasından matarasına su doldurması için yardım eder. Kadın, Mona hakkındaki izlenimlerini annesine aktarırken onun, Mona'nın yaşamına imrendiğini anlarız. Kadın, annesine kendisinin de Mona gibi özgür olmak istediğini söyler. Anne ise kızına geleneksel aile değerlerini benimseyen ve hatırlatan bir dille; *"özgür olabilir ama ona yemek veren bir annesi yok"* der. Varda bu bağlamda, klasik anlatılarda ev içi domestik alanda sınırlandırılan kadın temsiline eleştirel bir gönderme yapar. Kadına göre Mona özgürdür ve kamusal alanda dolayısıyla evin dışında tek başına var olabilmeyi başarır. Mona'nın hemcinsi olan diğer kadın, paternal sistemin baskısından kurtularak Mona gibi özgür olabilmek ister. Fakat anne kızına ataerkil yasaları hatırlatarak bu isteğini olumsuzlar.



Görsel 50. Başka bir kadının Mona hakkındaki izlenimleri.

Mona'nın yolu Yolande ve Paulo çiftiyle kesişir. Paulo Yolande'ye sürekli kaba ve çirkin sözler söyler, ekonomik olarak Yolande'nin parasıyla geçinir fakat daima onu aşağılar. Yolande'nin amcası eski büyük bir evde bekçilik yapar, şehir dışına çıkmak zorunda kaldığı için görevini yeğeni ve sevgilisine bırakır. Bu arada Mona kendi gibi evsiz bir adamla tanışır ve Yolande'nin amcasının bekçilik yaptığı evde erkek arkadaşıyla birlikte yaşamaya başlarlar. Yolande amcasının emanet ettiği eve göz atmak için gittiğinde, Mona ve erkek arkadaşını sarılmış bir vaziyette evde uyurken görür. Yolande Paulo'ya, Mona ve erkek arkadaşı hakkındaki izlenimlerinden '*çok hoş bir çift, her zaman*

birlikteler, beraber yiyorlar, içiyorlar, uyuyorlar, müzik dinliyorlar' diye bahseder. Yolande Mona'nın erkek arkadaşıyla birlikte ortak bir yaşamı paylaşıyor olmasına hayranlık duyar. Yolande kendi ilişkisinde partneri tarafından sevilmez, saygı görmez ve bu durumdan rahatsızdır. Mona'nın ilişkisine benzer bir ilişki yaşamak ister, ancak ataerkil yapının içine hapsolmuştur. Mona'nın yaşam şekline özenir ve onun gibi bir yaşamı olmasını hayal eder.



Görsel 51. Yolande Paulo'ya, Mona ve erkek arkadaşından bahseder.

Mona otostop yaparken Profesör Landier'le tanışır. Profesör Landier hasta ağaçlarla ilgilenen bir tarım bilimcidir. Profesör Landier konumu, statüsü ve eğitimiyle Mona'ya karşı üstenci bir tavır geliştirir. Bu sekansta Mona'nın hemcinsi tarafından sınıfsal bakış açısıyla yargılanmasını izleriz. Varda bize bu farklılığı Mona ve Landier'in ellerini detay çekimle gösterdiği sahnede verir. Bu sahnede, Mona'nın elleri kirli ve pisken, Landier'in elleri ojeli ve bakımlıdır.



Görsel 52. Varda'nın Mona ve Landier'in ellerini detay çekimle gösterdiği sahne.

Landier gittiği konferans mekanına Mona'yı almak istemez. Çünkü Landier'in daha önce öğrencisine anlattığı şekliyle Mona garip, vahşi ve pis bir otostopçudur. Landier Mona'nın tahsiline rağmen bu hayatı sürdürmesine şaşırır, Mona'nın bulundukları konferansta çalışma ihtimali varken neden böyle bir yaşamı tercih ettiğini anlamaz. Mona ise Landier'in önemsediği her şeye kayıtsızdır yani konferanslar, hasta ağaçlar onun için önemsizdir; Mona'ya göre *"yollarda şampanya içmek daha iyi"* dir (Çakır, 2022: 179-180). Mona mülksüz ve patronsuz yaşama idealinden vazgeçmez. Mona'nın hayatı evsel alana hapsolmuş hemcinsleri tarafından özenilesi bulunulurken, üst sınıfa mensup hemcinsi tarafından eleştiri alır.



Görsel 53. Mona'nın mülksüz ve patronsuz yaşama idealini yansıtan sözleri, *"yollarda şampanya içmek daha iyi"*.

Varda hikayenin anlatılma amacının, acımak ya da anlamak için olmadığını söyler. Varda'ya göre bu "hayır" durumunda olmanın ne demek olduğuyla ilgilidir. Varda, Mona'nın topluma karşı "hayır"ının, onunla tanışan kişilere göre nasıl farklı tepkiler oluşturduğunu görmek ister. Dolayısıyla, Mona'dan çok, diğer insanların tepkilerini incelediğini ve Mona'dan çok toplum hakkında daha fazlasını keşfetmeye çalıştığını anlatır (Quart, 1986:129).

Mona, filmin sonunda kendisi gibi yaşayan evsiz insanlarla tanışır ve onlarla yaşamaya başlar. Bu grubun içinde onlara liderlik yapan kişi Mona'ya karşı farklı beklentilerle yaklaşmaya başlar. Mona'yla ilgili planlar yapar ve onun üzerinden para kazanmaya çalışır. Mona bir bağlılıktan daha kaçar ve gruptan ayrılır. Bir seraya sığınır, elinde kalan sadece bir battaniyedir ve onunla ısınmaya çalışır, fakat bu zorlu koşullara daha fazla direnemez. Quart filmin dayanılmaz derecede soğuk bir kışta açık havada yaşamanın acınası durumunu gösterdiğini, ancak ikinci olarak hiçbir şeyi ve hiç kimseyi umursamamayı ima ettiğini söyler. Quart'a göre film o kadar eksiksiz bir özgürlüğü anlatır ki (film karakterlerinden birinin sözlerine vurgu yaparak) Mona'nın yalnızlığı sonunda kendi kendisini yok etmeye yol açar. Yazara göre film bu anlamda, felsefi sorunları da gündeme getirir (Quart, 1986: 126-127).

Mona hiç kimseye ve hiçbir yere bağlanmak istemez. Hikâye boyunca sürekli bir yolculuk halindedir. Mona kapitalist koşullara boyun eğmeyen, özgürlüğünden hiçbir koşulda feragat etmek istemeyen bir karakterdir. Mona bu tavrıyla paternal sistemin içinde sıkışmış kadınların özendiği bir yaşam sürer ve eril dilin ironik bir biçimde saldırısına uğrar. Bu yolculukta karşısına çıkan paternal yapının söylemlerini benimseyen eril zihniyet tarafından aşağılanır, ötekileştirilir, taciz ve tecavüze uğrar, fakat taciz, tecavüz gibi birçok felaketle karşılaşsa da yaşamını değiştirmek istemez. *"Varda by Agnès"*de (2019) Mona karakterini canlandıran Sandrine Bonnaire Varda'nın karakteri betimlerken şu sözleri sarfettiğini anlatır; *"Bana rolle ilgili söylediğin şey şuydu; Asla teşekkür etmeyen, kötü kokan ve herkese karşı çıkan biri"* (25.21-25.27).

Filmde Mona'nın feminist bir tavrının olduğunu net bir şekilde ayırt edemesek de Mona'nın karşılaştığı hayatlar ve onların kurgusu bize bu feminist tavrı sunar. Varda

Mona'yla aramıza hep bir mesafe koyar, onunla özdeşleşmemizi istemez. Mona tecavüze uğrar ancak bu durum Mona'nın hayatında bir şey değiştirmez. Varda, anlatıda Mona'nın duygularını bize göstermeyi tercih etmez. Varda'nın bu tavrı, Mona'yı hareketli kaydırma planlarla takip ederek, bir ifade biçimi (yabancılaştırma tekniği) kurmasıyla anlaşılır. Filmde Mona'nın duygularına değil özgürlükçü ve mülkiyet karşıtı fikirlerine, bağımsız olmayı seçen bir kadın özneye odaklanmamız istenir. Filmdeki Mona karakteri, klasik anlatılardaki kadın sunumundan farklı olarak, 'özne' konumunda sunulurken diğer taraftan belgesel ve kurmaca anlatım beraber kullanılarak Mona'ya rastlayan insanların görüşleri sunulur ve ataerkil toplumun evsiz bir kadına (tek başına bir kız) olan bakış açısı bizlere gösterilir. Diğer bir deyişle, Varda'nın 'dişil öznesi' Mona, ataerkil ve kapitalist dünyanın stereotiplerini alaşağı etme mücadelesi verirken yönetmenin sinemasında bu stereotiplerin dişil-sineyazı ifade tarzı içinde nasıl yapıbozumuna uğratıldığı görülmektedir.

SONUÇ

Tezin birinci bölümünde *"Feminist Film Kuramı"* ana başlığı altında, ataerkil toplumsal cinsiyet sistemi ve bu sisteme feminist bir perspektiften eleştiriler getiren feminist ideoloji yaklaşımları ele alınarak, bu yaklaşımların, edebiyattaki (dişil yazı 'écriture féminine') kuramsal çalışmalar üzerinden, sinemada ise feminist film kuramı bağlamında gelişimi tartışmaya açılmıştır. Bu anlamda bu karşı eleştiri paradigmalarının toplumsal muhalefetin gelişiminde ve mevcut baskın eril politikaların dönüşümünde etkileri olduğu açıkça ortaya konmuştur.

Birinci bölümün ilk başlığı olan *"Toplumsal Cinsiyet Kavramı ve Feminist İdeoloji"* konusunda erkeklerin kadınlardan daha üstün kabul edildiği tahakküm modeli olan ataerkil kültürün 'toplumsal cinsiyet sistemi'ni nasıl inşa ettiğine ve bu tahakküm modeline göre insanlığın yarısının diğer yarısı üzerinden nasıl sınıflandırıldığına dair tarihsel sürece yer verilmiş, ayrıca toplumsal cinsiyet sisteminin eril tahakküm modeli üzerine inşa edilmesine karşı çıkan, kadınların haklarının tanınmasını ve eşitliği amaçlayan feminist ideoloji ve toplumsal hareketlerin kadının kamusal alandaki ikincil konumunu ve erkeklerin kadınlar üzerindeki baskı ve kontrolünü eleştiren yaklaşımları irdelenmiştir. Bu anlamda tezin birinci bölümünün ilk başlığında feminist ideolojinin, cinsiyet kategorisini, toplumsal cinsiyet kategorisini, heteroseksüel patriyarkal kültürü ve bu kültürün iktidar ilişkilerini sorgulayan önemli bir yaklaşım olduğu ispatlanmıştır. Ayrıca feminist ideolojilerin başat eril dinamiklere karşı toplumsal muhalefet geliştiren, değişim ve dönüşüm için yol gösterici olan eleştiri paradigmaları ve kadın ile erkek arasındaki iktidar dengesini tersine çevirmeye çalışan yapı-bozumcu yöntemleri örneklerle açıklanmıştır (Simone de Beauvoir, Luce Irigaray, Judith Butler, Monique Wittig gibi feminist kuramcıların kadın cinselliğini eril ölçütlere göre kavramsallaştırıp sunan Sigmund Freud ve Jacques Lacan gibi psikanalistlerin kuramlarını eleştirerek psikanalizin eril bakış açısını feminist bir perspektifle yeniden ele almaları gibi).

İkinci başlığın konusu ise yüzyıllardır ataerkil söylemlerin, özellikle yazı ve yazın tarihini kullanarak, kadın bedeni ve kadın cinselliği üzerinde tahakküm kurmaya çalışmasını göstermek amacı taşımaktadır. Bu bağlamda birinci bölümün diğer önemli

başlığı olan *"Edebiyatta Dişil Yazı (écriture féminine) Kuramı"* genel hatlarıyla incelenmiştir. Bu ikinci başlıkta Fransa'da feminist kuramcılar tarafından ortaya atılan dişil yazı kuramının etkileri (eril dili yapı-bozumuna uğratarak kadınların tarih dışına itilmesini ve onların yaşadıkları ayrımcı politikaları değiştirme çabaları) anlatılmış ve bu kuramın sonraki dönemlerde sinemadaki yansımaları örnekler üzerinden gösterilmiştir (Héléne Cixous'nun 1976 yılında, kuramın manifestosu sayılan *"Le Rire de la Méduse (Medusa'nın Gülüşü)"* adlı denemesini kaleme alarak *"kadın kendini yazmalı: kadınlar hakkında yazmalı ve kadınları yazıya dökmeli"* sözleriyle dişil yazı teorisini formüle etmesi gibi).

Birinci bölümün son başlığında ise sinemanın, diğer kitle iletişim araçları gibi, mevcut toplumsal iktidarın sürekliliğini sağlamak ve ataerkil ideolojiye söylemsel bir meşruiyet alanı kazandırmak amacıyla geleneksel anlatı yapısını nasıl kullandığı ve feminist film kuramının sinemadaki bu egemen film anlayışına ve sinemasal eril dile getirdiği feminist film eleştirileri sunulmuştur. Ayrıca bu feminist eleştirilerde ve klasik sinemanın eleştirel analizinde göstergebilim ve psikanalitik çözümlemeleri nasıl kullandıkları ve bu çözümlemeleri feminist film teorisine nasıl uyguladıkları analiz edilerek oluşturmaya çalıştıkları karşı-anlatılardan örnekler verilmiştir. Filmlerdeki sorunlu kadın temsiline dair aranan çözümlemeler (Bechdel testi, A-márkt gibi) ve çalışmalar sunulmuştur. Bu anlamda tezin birinci bölümünün son başlığında feminist film pratiği üzerinden geliştirilen eleştirilere ve bu eleştirilerle beraber kadın yönetmenlerin eril endüstri içinde ataerkil düzene karşı verdikleri mücadelelere yer verilmiş, dolayısıyla bu mücadelenin görünür kılınması amaçlanmıştır. Günümüzde hala kadın yönetmenlerin -dünya sinemasına sanatsal ve teknik katkıları ortada iken bile- medya, sinema ve televizyon sektöründe yaşadıkları cinsel ayrımcılığın son bulmadığına dair veriler sunularak sinema endüstrisinde kadınlara istihdam sağlanması anlamında zorlukların devam ettiği ortaya konulmuştur.

Tezin ikinci bölümünde *"Yeni Dalga Sinemasında Auteur Kuramın Gelişimi ve Kadın Auteur Yönetmenler"* başlığı altında Yeni Dalga sinemasının nasıl ortaya çıktığı ve oluşumun sinematografik anlatım diline değinilmiş, ayrıca oluşumun toplumsal cinsiyet meselesi bağlamındaki açmazları, eril literatürün oluşumun tek kadın yönetmeni

olan Agnés Varda'ya ayrımcı yaklaşımı gibi sorunlar incelenmiştir. Ayrıca Fransa'da Yeni Dalga akımından önce ortaya çıkan Sol Yaka grubu Yeni Dalga oluşumuyla karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. *"Fransız Yeni Dalga Sinemasında Auteur Kuram Tartışmaları ve Kuramın Gelişimi"* başlığı altında ise auteur kuramın ortaya çıkışı, kuramın Yeni Dalga sineması içindeki yeri ve kuramının ilk ortaya atıldığı tarihlerden günümüze kadar yapılan kuramsallaştırma tartışmaları genel hatlarıyla analiz edilerek, *"Auteur Kuram Kapsamında Yapılan Feminist Kuram Eleştirileri"* alt başlığı altında kurama feminist bakış açısıyla yöneltilen eleştirilere yer verilmiştir. *"Dünya Sinemasında Kadın Auteur Yönetmenler"* başlığı altında incelenen bölümde ise, tezin çıkış noktası olan kadın auteur yönetmenlerin feminist teorisyenler tarafından gündeme taşınarak, sinemasal yaratıcılık anlamında varlıklarının görünür hale gelmesi için yaptıkları çalışmalar ele alınmıştır.

İkinci bölümün ilk başlığında Yeni Dalga sinemasının yönetmenlerinin geleneksel sinemanın formlarına karşı çıkan özgün sinematografik tarzlarıyla dünyada birçok yeni oluşumun ortaya çıkmasında önemli etkileri olduğuna değinilmiş, Sol Yaka grubu olarak anılan oluşumun Yeni Dalga sinemasındaki yeri analiz edilmiştir. Ayrıca Sol Yaka yönetmenlerinin (Alain Resnais, Agnés Varda, Chris Marker, Alain Robbe-Grillet ve Marguerite Duras), Fransız Yeni Dalga grubu yönetmenlerinin aksine toplumsal, sol görüşlü, sömürgeciliğe karşı ve toplumsal cinsiyet politikalarına karşı tavır geliştiren anlatı dilleriyle Yeni Dalga'dan ayrıştığı ve Yeni Dalga yönetmenlerinin (erkek yönetmenleri) toplumsal cinsiyet meselesinde muğlak ve karmaşık bir bakış açısı sunduğu gerekçesiyle eleştiriler aldığı sunulmuştur. Yeni Dalga akımı hakkında diğer bir eleştirel yaklaşım olan akım hakkında eril literatürün oluşması meselesine de değinilmiş, Agnès Varda'nın varlığının eril tahakkümün kaleme aldığı literatürde, akımın diğer erkek yönetmenlerinin gölgesinde kaldığı ve Varda'nın erkek egemen sinema endüstrisi içinde kazandığı başarılı tarihsel konuma rağmen, eril literatür tarafından yok sayıldığı gösterilmiştir. Ayrıca Agnés Varda ve sinemasının iki oluşum içinde de etkisinin olduğu ve bu iki oluşumun da Varda'nın sinema anlayışını yönlendirdiği açıklanmıştır. Varda'nın özellikle felsefe, politika, tarih, feminizm, edebiyat ve yeni roman gibi disiplinleri anlatılarında kullandığı ve bu anlamda sinemasında ("*La Pointe Courte*

(1954)" ve *"Cléo dé 5 à 7* (1961)" adlı filmlerinde örneklendiği gibi) Sol Yaka grubunun sinema anlayışının etkilerinin açıkça görüldüğü ortaya konulmuştur.

"Fransız Yeni Dalga Sinemasında Auteur Kuram Tartışmaları ve Kuramın Gelişimi" konusunda *Cahiers du Cinéma* eleştirmenlerinin İtalyan Yeni Gerçekçilerini ve Amerikan sinemasını nasıl keşfettikleri, Astruc'ın kamera-kalem metaforundan yola çıkarak *'La Politique Des Auteurs (yaratıcı yönetmenler politikası)'* görüşü etrafında birleşmeleri ve auteur yaklaşımı ele almaları anlatılmıştır. Bu anlamda François Truffaut, André Bazin, Andrew Sarris ve Peter Wollen gibi eleştirmenlerin yayınladıkları çalışmalardan örneklemler sunulmuş, 1960'ların sonunda ortaya çıkan postyapısalcı yaratıcı/yazarın ölümü tartışmalarına değinilmiş ve 1990'larda kuramın tekrar gündeme gelmesi ele alınarak, kuramcıların auteur'ün 1950'lerde ortaya atılan halinden başka bir noktaya evrildiğine dair iddiaları paylaşılmıştır. Ayrıca alt başlıkta feminist kuramcıların, auteur kurama dair yapıçözümcü- yapıbozumcu analizlerine yer verilerek, günümüzde auteur yönetmeni bir markaya dönüştüren festivallerin, cinsiyet eşitliği anlamında ve endüstrideki ayrımcılıklara karşı mücadelede çok fazla etkileri olmadığı ortaya konmuştur.

İkinci bölümün son başlığında ise kadın yönetmenlerin feminist kuram ve eleştiriler sayesinde sinemalarının görünür hale gelmesi, onların karşı-sinema anlayışları ve geleneksel auteur kuramı dönüştürme çabaları anlatılmıştır. Dorothy Arzner, Chantal Akerman, Sally Potter, Jane Campion, Věra Chytilová ve Agnés Varda gibi birçok kadın auteur yönetmenin klasik sinemadaki kadın temsillerinden (kadının bakışın arzu nesnesi olarak sunumundan) rahatsızlık duyarak sinemada yeni bir "dişil" dil kurabilmek adına, yaptıkları karşı-anlatı çalışmalarına dair örnekler sunulmuştur.

Böylece tezin ikinci bölümünün ikinci başlığı altında Fransız Yeni Dalga grubunun, *Cahiers du Cinéma* eleştirmenlerinin ortaya attığı auteur kuram ele alınarak, kuramın eril politikaları ortaya konulmuş, feminist film incelemelerinde ise auteur kurama yapılan yapıçözümcü-yapıbozumcu analiz yöntemlerinin bu sorunlu yapıya ışık tuttuğu ve dönüştürdüğü gösterilmiştir. Bu anlamda feminist film eleştirmenlerince bu sorunlu auteur yaklaşımının yeni bir perspektiften ele alınarak, dişil öznellik anlamında,

yeniden inşa edildiği, ayrıca kadın yönetmenlerin bu anlamda ön plana çıkarak yeni bir karşı sinema dilini inşa ettikleri ve fakat tüm bu gelişmelere rağmen dünyadaki kadın-auteur yönetmenlerin eril sinema endüstrisi içinde yaşadıkları zorlukların ve verdikleri mücadelelerin devam ettiği ortaya konulmuştur.

Üçüncü ve son bölümde *"Feminist Auteur Yönetmen Agnés Varda ve Sineması"* ana başlığı altında incelemeler yapılmıştır. Bu anlamda, bu bölümde ilk olarak yönetmenin biyografisine değinilmiş daha sonra *"Agnés Varda'nın Sinematografik Anlatım Dili"* ve *"Agnés Varda Sinemasında Sine-Yazı (cinécriture) Kuramı ve Dişil Film Çekimi (filmer en femme)"* başlığı altında Varda'nın ilk filmiyle elde ettiği başarı, onun auteur yönetmen olarak adlandırılmasının nedenleri ve yönetmenin kullandığı özgün sinematografik dil irdelenerek yönetmenin hayatı boyunca verdiği feminist mücadelenin sinemasındaki yeri örneklerle anlatılmıştır. Son bölümde ise Agnés Varda'nın sine-yazı (cinécriture) kuramı ve dişil film çekimi (filmer en femme) estetiği filmografisinden *"Cléo de 5 à 7"* ve *"Sans Toit Ni Loi"* adlı uzun metrajlı filmleri üzerinden analiz edilmiştir.

Son bölümde ilk olarak Agnés Varda'nın hayatından ve sanat yaşamından anekdotlar paylaşılarak yönetmenin biyografisi sunulmuştur. Varda'nın sinematografisiyle, sinema dünyasının öncüleri arasında yer aldığı ve bu güçlü sinematografisiyle, eril hegemonyanın iktidar sahibi olduğu endüstride başarılarıyla sinema tarihine adını nasıl yazdırdığı (2017'de Akademi'nin Onur Ödülü'nü alan, 2015'te düzenlenen Cannes Film Festivali'nde de Altın Palmiye Onur Ödülü alan ilk kadın yönetmen olarak, ayrıca Fransa'nın en yüksek seviyedeki Ulusal Madalyası olan Légion d'Honneur ve Fransız Akademisi'nin René Clair Ödülü'nün de sahibi olarak) gösterilmeye çalışılmıştır. Ayrıca 1954 yılından beri film yapan bir kadın yönetmenin kariyerinin son yıllarında sinema endüstrisi tarafından fark edilerek onurlandırılması, yaşadığı ayrımcılıklar fakat bütün bu eşitsiz yaptırımlara rağmen yönetmenin eril sinema tarihi ve endüstrisinde kendisine nasıl yer bulduğu anlatılmıştır. Böylece Varda'nın sinema tarihinde hak ettiği yeri -oldukça geç olsa da (ömrünün son yıllarında)- aldığı kanıtlamıştır.

İkinci başlıkta yönetmenin özgün sinematografik dilini nasıl oluşturduğu (1954'te çektiği ilk uzun metrajlı filmi *La Pointe Courte'*dan itibaren), ilk filmiyle Yeni Dalga'nın öncülü olarak nasıl sinema tarihine geçtiği ve diğer meslektaşlarının yönetmenin sinemasal dilinden nasıl etkilendiği anlatılmıştır. Agnès Varda sinematografisinde dikkat çeken ayırt edici özellikler; belgesel ve kurmaca türünü bir arada kullanması (Faulkner'ın *"Çılgın Palmiyeler"* romanından esinlenerek) ve "yabancılaştırma" tekniği (karakterleriyle izleyicinin özdeşleşme yaşamasını engelleyerek, yani izleyiciyi karakterden uzak tutarak, yabancılaşma yaşamasını sağlaması) ele alınmıştır. Ayrıca yönetmenin bu özgün görsel anlatım dilinin yanında benzersiz işitsel üslubunu da nasıl tasarladığına dair çalışmaları örneklendirilmiştir.

Bir sonraki başlıkta Agnés Varda'nın sine-yazı kuramını incelenmiştir. Varda'nın sine-yazı kuramında yaratmaya çalıştığı ifade tarzı ve bu bakış açısını filmlerine yansıtmaya çalışması örnekler üzerinden analiz edilmiştir. Ayrıca Varda'nın eril film dilini yapı-bozuma uğratarak kendi dişil film pratiğini nasıl sinemasal imge alanına taşıdığı gösterilmiştir. Agnés Varda'nın Yeni Dalga akımına öncülük eden kadın-feminist bir auteur olarak, kendi anlatım dilini ve bakış açısını filmlerine nasıl yansıttığı, sine-yazı (cinécriture) kuramı ve dişil film çekiminin (filmer en femme), *"Cléo de 5 à 7"* ve *"Sans Toit Ni Loi"* adlı filmleri üzerinden analiz edilmesiyle açıklanmıştır.

Varda'nın *"Cléo de 5 à 7"* ve *"Sans Toit Ni Loi"* adlı filmleri incelendiğinde hem senarist hem de yönetmen olarak görev yapan Varda'nın kendi deyimiyle, filmografisinde kullandığı her birimi (senaryo, dekor, oyuncu seçimi, kamera hareketleri, filmsel ritim, kurgu) kurmaya çalıştığı kompozisyona hizmet edecek şekilde kendisinin belirlemeye çalıştığı ve bu durumun Varda'nın sinema yazımı (cine-writing) olarak tanımladığı biçimin kurulmasını sağladığı görülmektedir. Aynı zamanda Varda'nın anlatılarındaki karakter kurulumuna, yarattığı imgelere, görsel ifade biçimlerine, kameranın konumuna ve hareketlerine, kullandığı metaforlara kadar birçok formu kendi feminist bakış açısına göre düzenleyerek, dişil film çekimi (filmer en femme) olarak tabir edilen yapıyı inşa ettiği fark edilmektedir. Bu anlamda Varda'nın iki filmi de analiz edildiğinde Cixous'nun (1976: 875) *"kadın kendini yazmalı: kadınlar hakkında yazmalı ve kadınları yazıya dökmeli"* sözlerinin yönetmenin dişil film çekimi (filmer en femme)

pratiğiyle filmsel alanda gerçekleştirmiş olduğu görülmektedir. Diğer bir deyişle Varda kamerasını kadına doğrultarak kadını çekmiş ve kadınlar hakkında sinema yazımı (cine-writing) olarak tanımladığı biçimle, bir kadın olarak görsel bir anlatı kurgulamıştır. Bu anlamda Varda anlatılarında kadın bedenini eril kültür içindeki konumundan çıkararak özgürleştirmiş ve kültürel olarak önceden belirlenmiş kodları dişil film çekimi ya da dişil yazı biçimiyle alaşağı etmiştir. Varda'nın 'dişil özneleri' (Cléo, Mona) ataerkil ve kapitalist dünyanın stereotiplerini alaşağı etme mücadelesi verirken yönetmende sinemasında bu stereotipleri dişil-sineyazı ifade tarzı içinde yapı-bozumuna uğratmaya çalışmıştır. Aynı zamanda Agnès Varda'nın sinemasında, kadın kahramanları birincil konuma yerleştirerek protagonist bir konumda sunması, hayatın içinden kadın kahramanlara yer vererek cinsiyetçi klişeleri yıktığının göstergesidir. Varda'nın bu yolla, geleneksel anlatı kalıplarının dışına çıkarak, aksiyonu eril karakterin çevresinde inşa etmeyi tercih etmediği ve modern, feminist bir karşı anlatı kurduğu görülmektedir. Ayrıca Varda'nın iki filminde de Yeni Dalga ve Sol Yaka oluşumlarının anlayışlarından etkilendiği hatta bu oluşumları etkilediği görülmektedir. Varda, *"Cléo de 5 à 7"* adlı anlatısında, Yeni Dalga'nın epizodik anlatı dilini, siyah/beyaz geçişlerini ve dış mekan çekimlerini kullanması oluşumun anlatı özelliklerinden beslendiğini göstermektedir. Aynı zamanda Varda'nın anlatısında, siyasi ve toplumsal meselelere değinmiş olması (savaş, toplumsal cinsiyet meselesi gibi), felsefe, feminizm, edebiyat, resim gibi disiplinlerle ilgili fikirlerini sunmuş olması ve geleneksel kadın temsillerine yenilikçi bir bakış açısı sağlama kaygısı Sol Yaka grubunun etkisi olarak yorumlanabilmektedir. Aynı şekilde *"Sans Toit Ni Loi"* adlı anlatısında Faulkner'ın *"Çılgın Palmiyeler"* adlı romanından esinlenerek yarattığı farklı iki stillerdeki iki temayı (röportaj tekniği-kurmaca) beraber işleme tekniğini kullanması hem Yeni Dalga'nın belgesel, arayazı, haber filmi gibi çeşitli stilleri kullanarak öykü bütünlüğünü ve doğrusal zamanı bozmaya çalışan tarzıyla örtüşmekte hem de Sol Yaka'nın bireyi ve toplumsal sorunları birlikte ifade eden, edebiyatı sinema alanına taşıyan sinema anlayışıyla bağdaşmaktadır. Fakat Faulknerci iki anlatıyı yan yana sürdürme anlayışını yani hem bireyi hem de toplumsal sorunları ifade eden sinematografik biçimi keşfeden, seyircinin karakterle özdeşleşmesini engellemek adına "yabancılaştırma" tekniğini uygulayan, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini alaşağı eden (ilk filmi *La Pointe Courte'*dan beri), bu oluşumların içindeki ilk

kişinin Agnés Varda olması sebebiyle de yönetmenin bu oluşumlardan etkilenmekten daha ziyade bu oluşumların yönetmenlerini etkilediği görülmektedir. Dolayısıyla Agnés Varda'nın özgün ve öncü sinematografik dili, kendi geliştirdiği kuramları ve erken ve geç dönem iki filminin de analizleri göz önünde bulundurulduğunda Varda'nın öncü, feminist bir auteur yönetmen olduğu açıkça görülmektedir. Böylelikle bu araştırma kapsamında, Varda'nın auteur yönetmen olarak adlandırılmasına neden olan özellikleri filmografisinden örneklerle analiz edilerek onun feminist bir auteur yönetmen olduğu bilimsel bir araştırma olan tezimde ilk kez ortaya konulmuştur.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

BARTHES, Roland (2006). Yazının Sıfır Derecesi, (çev. Tahsin Yücel), Metis Yayınları, İstanbul.

BEAUVOİR, Simone (1993). Kadın-İkinci Cins (Genç Kızlık Çağı, 1), (çev. Bertan Onaran), Payel Yayınevi, İstanbul.

BELKIS, Özlem (2015). Feminist Tiyatro, Mitos-Boyut, İstanbul.

BİRYILDIZ, Esra (2002). Sinemada Akımlar, Beta Basım A.Ş., Kırklareli.

BORDWELL, David- THOMPSON, Kristin (2008). Film Sanatı, (çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat), De Ki Yayınları, Ankara.

BOURDIEU, Pierre (2019). Eril Tahakküm, (çev. Bediz Yılmaz), Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

BUTLER, Judith (2012). Cinsiyet Belası, (çev. Başak Ertür), Metis Yayıncılık, İstanbul.

COŞKUN, Esin (2003). Dünya Sinemasında Akımlar, İzdüşüm Yayınları, İstanbul.

DELEUZE, Gilles (2021). Zaman-İmge (çev. Burcu Yalım, Emre Koyuncu), Norgunk Yayıncılık, İstanbul.

EISLER, Riane (2015). Kadeh ve Kılıç, (çev. Orhun Burak Sözen), Maya Yayınları, İstanbul.

FREUD, Sigmund (2014). Psikanaliz Üzerine, (çev. A. Avni Öneş), Say Yayınları, İstanbul.

GODARD, Jean-Luc (2008). Godard Godard'ı Anlatıyor, (çev. Aykut Derman), Metis Yayınları, İstanbul.

IRIGARAY, Luce (2006). Ben Sen Biz, (çev. Sabri Büyükdüvenci, Nilgün Tutal), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.

KOLKER, Robert Phillip (2010). Değişen Bakış, (çev. Ertan Yılmaz), De Ki Yayınları, Ankara.

KUYUCAK ESEN, Şükran (2002). Sinemamızda Bir 'Auteur' Ömer Kavur, Alfa Yayınları, İstanbul.

LACAN, Jacques (2013). Fallus'un Anlamı, (çev. Saffet Murat Tura), Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.

LANZONİ, Rémi Fourner (2011). Başlangıcından Günümüze Fransız Sineması, (çev. Ertan Yılmaz), Küre Yayınları, İstanbul.

MAKAL, Oğuz (1996). Fransız Sineması, Kitle Yayınları, Ankara.

MICHEL, Andree (tarihsiz). Feminizm, (çev. Şirin Tekeli), İletişim Yayınları, İstanbul.

MILLETT, Kate (2011). Cinsel Politika, (çev. Seçkin Selvi), Payel Yayınevi, İstanbul.

MONACO, James (1978). Alain Resnais, Secker & Warburg, London.

MONACO, James (2006). Yeni Dalga, (çev. Ertan Yılmaz), Pmp Yayıncılık, İstanbul.

ÖZTÜRK, Semire Ruken (2000). Sinemada Kadın Olmak, Alan Yayıncılık, İstanbul.

ÖZTÜRK, Semire Ruken (2004). Sinemanın "Dişil" Yüzü, Om Yayınevi, İstanbul.

ROWBOTHAM, Sheila (1998). Kadın Bilinci Erkek Dünyası, (çev. Şükrü Alpagut), Payel Yayınevi, İstanbul.

RYAN, Michael- KELLNER, Douglas (2010). Politik Kamera, (çev. Elif Özsayar), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

SELLİER, Geneviève (2008). Masculine Singular: French New Wave Cinema, Duke University Press, London.

SMELİK, Anneke (2008). Feminist Sinema ve Film Teorisi, (çev. Deniz Koç), Agora Kitaplığı, İstanbul.

STAM, Robert (2005). Film Theory an Introduction, Blackwell Publishing, USA.

WİEGAND, Chris (2011). Fransız Yeni Dalga Sineması (çev. Serdar Güneri), Kalkedon Yayınevi, İstanbul.

WOLLEN, Peter (2008). Sinemada Göstergeler ve Anlam, (çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan), Metis Yayıncılık, İstanbul.

WOOLF, Virginia (2016). Kendine Ait Bir Oda, (çev. İlknur Özdemir), Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul.

WOLLSTONECRAFT, Mary (2007). Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi, (çev. Deniz Hakyemez), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Kitap İçi Bölüm:

ASTRUC, Alexandre (2016). "Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem (Le Camera-stylo)", (çev. Nagihan Özer), Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine, (ed. Ali Karadoğan), De Ki Basım Yayım Ltd., ss. 29-34.

BAZIN, Andrew (2016). "Politiques des Auteurs Üzerine", (çev. Adem Yeşilyurt), Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine, (ed. Ali Karadoğan), De Ki Basım Yayım Ltd., ss. 51-64.

BELKIS, Özlem (2018). "Sunuş: Kadınların Sanatı: Benim Sanatım Seninkinden Farklı", Sanatın Gölgedeki Kadınları: Sanat ve Edebiyatta Tarih Dışında Bırakılanlar, (der. Özlem Belkıs, Duygu Kankaytsın), Ayrıntı Yayınları, ss. 7-29.

BORDWELL, David (2016). "Sanat Sineması Anlatımı" (çev. Emrah Suat Onat), Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine, (ed. Ali Karadoğan), De Ki Basım Yayım Ltd., ss. 163-209.

COMOLLİ, Jean-Luc- NARBONİ, Jean (2010). "Sinema/İdeoloji/Eleştiri", (çev. Mustafa Temiztaş); BÜKER, Seçil (2010). "Feminist ve Psikanalitik Eleştiriye Giriş", Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri, (der. Seçil Büker, Y. Gürhan Topçu), Kırmızı Kedi Yayınevi, ss. 97-108, 205-210.

DE LAURETIS, Teresa (1984). "Feminism, Semiotics, Cinema: An Introduction", Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema, Indiana University Press, pp. 1-11.

DE LAURETIS, Teresa (2000). "Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory", Film and Theory an Anthology, (ed. Robert Stam, Toby Miller), Blackwell Publishers, pp. 315-336.

ELSAESSER, Thomas (2016). "The Global Author: Control, Creative Constraints, and Performative Self-Contradiction", The Global Auteur The Politics of Authorship in 21st Century Cinema (ed. Seung-hoon Jeong - Jeremi Szaniawski), Bloomsbury Academic, pp. 21-42.

FLİTTERMAN-LEWİS, Sandy (2000). "To Desire Differently: Feminism and the French Cinema", Film and Theory, (ed. Robert Stam, Robert- Toby Miller), Blackwell Publishers, pp. 16-29.

GERSTNER, David A. (2003). "The Practices of Authorship", Authorship and Film, (ed. David A. Gerstner, Janet Staiger), Routledge, pp. 3-26.

GÖKÇE, Fethi (1997). "Yeni Dalga", Sinema Akımları, (der. Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran), Med Campus A126 Proje Yayınları, ss.163-177.

IRIGARAY, Luce (1985). "This Sex Which Is Not One", This Sex Which Is Not One, Cornell University Press, pp. 23-33.

KAEL, Pauline (2016). "Çemberler ve Kareler (Eski Kafalılar)", (çev. Bütül Karamış), Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine, (ed. Ali Karadoğan), De Ki Basım Yayım Ltd., ss. 71-94.

KELLY, Gabrielle- ROBSON, Cherly (2016). “Sunuş”; MILLER, Jacqui (2016). “Amerika: Sistemin Reddi”; HONEYCUTT, Heidi (2016). “Genç Kızların Yüzyılı- Faşist Sinemada, Yeni Dalga’da ve Çağdaş Avrupa Sinemasında Kadınlar”, Dünya Kadın Sinema Yönetmenleri, (çev. Nazlı Pakkan), Agora Kitaplığı, ss. VII-XVII, ss.78-92, ss. 258-286.

KLEİN, T. Jefferson (2014). “Introduction”, Agnès Varda: Interviews, (ed. T. Jefferson Klein), University Press of Mississippi, pp. IX-XX.

NEALE, Steve (2016). “Kurum Olarak Sanat Sineması”, (çev. Özgür Yaren), Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine, (ed. Ali Karadoğan), De Ki Basım Yayım Ltd., ss. 119-148.

NOWELL-SMİTH, Geoffrey (2003). “Sanat Sineması”; “Yeni Sinema Kavramları”; GRAHAM, Peter (2003). “Fransız Sinemasında Yeni Yönelimler”, Dünya Sinema Tarihi (ed. Geoffrey Nowell-Smith), (çev. Ahmet Fethi), Kabalcı Yayınevi, ss. 642-650, 651-662, 851-861.

ÖZARSLAN, Zeynep (2015). “Auteur Kuramı ve Yeni Dalga Sinema Akımı”, Sinema Kuramları-1 (ed. Zeynep Özarslan), Su Yayınevi, ss. 221-235.

RUBİN, Gayle (2014). “Kadın Ticareti: Cinsiyetin "Ekonomi Politiği" Üzerine Notlar”, Kadın Antropolojisi (der. Rayna R. Reiter), (çev. Bürge Abiral), Dipnot Yayınları, ss. 171-230.

SARRIS, Andrew (2016). “1962’de Auteur Kuramı Üzerine Notlar”, (çev. Barış Kılıçbay); “Auteur Kuram Hayatta, İyi Durumda ve Arjantin’de Yaşıyor”, Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine, (ed. Ali Karadoğan), De Ki Basım Yayım Ltd., ss. 65-70, 95-105.

TRUFFAUT, François (2016). “Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim”, (çev. Rana İğneci Süzen), Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine, (ed. Ali Karadoğan), De Ki Basım Yayım Ltd., ss. 35-49.

YALUR, Tolga (2020). “Giriş: Agnés Varda’nın Zamanı”; ÇİFTÇİ, Ayça (2020). “Başka Türlü Bir Yönetmen”; REARDON, Kiva (2020). “Merak İyi Bir Şeydir”; BOZKURT, Abbas (2020). “Kum Taneciklerini Toplamak”; UYTTERHOEVEN, Pierre (2020). Agnés’in Vardası- Paralel Yaşamlar; INCE, Kate (2020). “Feminist Fenomenoloji”, Ten ve Hafıza: Agnés Varda (derleyen: Tolga Yalur), Agora Kitaplığı, ss. XI-XXII, ss.1-20, ss. 33-42, ss. 48-66, ss. 85-93, ss. 94-108.

Makaleler:

BAŞARAN USUPBEYLİ, Yelda (2013). Çağdaş Fransız Kadın Sineması (Var Mıdır?), Sinecine Dergisi, 4(1), ss. 117-139.

CIXOUS, Hélène (1976). “The Laugh of the Medusa”, (çev. Keith Cohen, Paula Cohen), The University of Chicago Press, vol. 1, no. 4., (Summer, 1976), pp. 875-893.

ÇAKIR, Dilek (2022). “Agnés Varda ve Spinoza’nın Özgürlük Anlayışı: Sans Toit Ni Loi (Yersiz Yurtsuz) Filmi”, Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4), ss. 168 – 183.

DEROO, Rebecca J. (2008). “Unhappily Ever After: Visual İrony and Feminist Strategy in Agnès Varda’s Le Bonheur”, Studies in French Cinema, vol. 8, no. 3, pp. 189-209.

GUY-BLACHÉ, Alice (1914). “Woman’s Place in Photoplay Production”, The Moving Picture World, vol. XXI, no. 3, July 11, pp. 139-142.

LİM, Bliss Cua (2001). “Dolls in Fragments: Daisies as Feminist Allegory”, Camera Obscura, vol. 16, no: 2 (47), pp. 37–77.

MULVEY, Laura (1993). “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”, (çev. Nilgün Abisel), 25. Kare Dergisi, s. 3, ss. 18- 24.

STAM, Robert (2001). “Yazar (Auteur)”, (çev. Savaş Arslan), Geceyarısı Sineması Dergisi, no:10, ss. 27-31.

QUART, Barbara (1986). “Agnès Varda: A Conversation”, From Film Quarterly, vol. 40, no. 2, pp. 126-138.

Basılmamış Kaynaklar:

BÉGHİN, Cyril (2016). Agnès Varda- Sans Toit Ni Loi, Centre National du Cinéma et de L'image Animée, Paris.

LEE, Nam (2008). "Rethinkıng Feminist Cinema: Agnès Varda and Filmmaking in the Feminine", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Güney Kaliforniya Üniversitesi.

MİDİLLİ, Seher (2014). "Yeni Dalga Sinemasının Görünmeyen Feminen Yüzü: Agnès Varda Sinemasında Kadın Temsili", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi.

İnternet Kaynakları:

BARTHES, Roland (2013). Yazarın Ölümü (Çev. Oğuz Tecimen), Notos s.39 Nisan Mayıs,1-6. https://www.academia.edu/43145967/Roland_Barthes_Yazar%C4%B1n_%C3%96l%C3%BCm%C3%BC (01.06.2023)

BBC (2019). Agnes Varda: 90 yaşında ölen 'Yeni Dalga Akımının Büyükannesi', 3-4. https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-47751526 (26 Mart 2022).

BİNOL, Özkan (2013). Kadınlar Yok Sayıldı Festival Doğdu, 2. https://www.yeniasir.com.tr/sarmasik/2013/03/31/kadinlar-yok-sayildi-festival-dogdu/amp (16 Haziran 2023).

CİNE- TAMARİS (tarihsiz). Agnés Varda biyografi, filmografi. https://www.cine-tamaris.fr/lunivers-de-cine-tamaris/la-bio-dagnes/ (26 Nisan 2022).

FARMER, Robert (2009). Marker, Resnais, Varda: Remembering the Left Bank Group. Senses of cinema, 3- 13- 16- 45. https://www.sensesofcinema.com/2009/feature-articles/marker-resnais-varda-remembering-the-left-bank-group/ (26 Mart 2022).

FLİTTERMAN-LEWİS, Sandy (2000). Vagabond, 3-4. https://www.criterion.com/current/posts/78-vagabond (26 Mart 2022).

GİROUD, Françoise (2013). La Nouvelle Vague. L'Express, 1. http://www.francoisegiroud.com/archives/la-nouvelle-vague (26 Mart 2022).

HARVARD FİLM ARŞİVİ (2000). The Left Bank Revisited: Marker, Resnais, Varda, 1. http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2000mayjun/leftbank.html (13 Nisan 2022).

HOSSAIN, Rubaiyat (2011). Female Directors, Female Gaze:The Search for Female Subjectivity in Film. The Daily Star, 2. http://archive.thedailystar.net/forum/2011/May/female.htm (24 Nisan 2022).

JOHNSTON, Claire (1973). "Women's Cinema as Counter Cinema", In Notes on Women's Cinema, pp. 24–31. https://www.scribd.com/document/554191942/Johnston-Claire-Women-s-Cinema-as-Counter-Cinema (24 Şubat 2023).

IMDB (tarihsiz). Agnes Varda Filmografi. https://www.imdb.com/name/nm0889513/ (24 Nisan 2022).

LAUZEN, Martha (2021). Arts and Culture, Media, 2-3. https://womensmediacenter.com/news-features/study-shows-uptick-in-women-film-directors-but-numbers-still-low (18 Nisan 2023).

MEYER, Andrea (2001). Interview: "Gleaning" the Passion of Agnes Varda: Agnes Varda. indieWIRE, 12. https://www.indiewire.com/2001/03/interview-gleaning-the-passion-of-agnes-varda-agnes-varda-81092/ (18 Mart 2022).

ROLLET, Brigitte, 'Femmes cinéastes en France: l'après-mai 68', Clio Femmes, Genre, Histoire, Femmes Travesties: un "Mauvais" Genre, 1999, Sayı 10, 4-6. https://journals.openedition.org/clio/266 (18 Ocak 2023).

SELLIER, Geneviève (1999). Images de Femmes Dans Le Cinéma de la Nouvelle Vague. Clio, 11-14-16-17-18-37. https://journals.openedition.org/clio/265 (21 Nisan 2022).

SÖNMEZ, Necati (2018). Bir Sinema Maceraperesti. Altyazı Dergisi, Sayı 181, 5. https://altyazi.net/dergi/sayi/181 (5 Ocak 2023).

SPYROU, Anastasia (2001). “Historical Background of the Auteur Theory”, Woody Allen's Serious Comedy. Neurotic Manhattanites in Quest for Self-fulfillment, 4. https://www.grin.com/document/1285032 (18 Haziran 2023).

TAŞÇIYAN, Alin (2019). Çok Güzel Filmlerin Var, Biliyor Musun Agnès Varda?, 11-12. http://www.sanatatak.com/view/cok-guzel-filmlerin-var-biliyor-musun-agnes-varda (21 Nisan 2022).

VİNCENDEAU, Ginette (2008). La Pointe Courte: How Agnès Varda “Invented” the New Wave The. Criterion Collection, 2. https://www.criterion.com/current/posts/497 (17 Nisan 2022).

WİTTİG, Monique (2009). Kadın Doğulmaz, Birikim Dergisi, 5-8. https://birikimdergisi.com/guncel/264/kadin-dogulmaz (25 Nisan 2022).

Bir Agnès Varda Geldi Geçti, (çev. Damla Kellecioğlu, Siren İdemen), (2021). Les Inrockuptibles dergisinin 1993 ve 2008 söyleşileri, 8. https://birartibir.org/denize-acilan-bir-kapi/ (25 Nisan 2022).

EKLER

EK 1: Agnés Varda'nın Filmografisi

Agnés Varda'nın filmografisinde uzun metraj kurmaca kategorisinde yer alan filmleri şunlardır;

(1954)- *"La Pointe-Courte",* (1962)- *"Cléo de 5 à 7",* (1965)- *"Le bonheur",* (1966)- *"Les créatures",* (1969)- *"Lions Love",* (1971)- *"Nausicaa",* (1977)- *"L'une chante l'autre pas",* (1985)- *"Sans toit ni loi",* (1988)- *"Kung-fu master!",* (1988)- *"Jane B. par Agnès V.",* (1991)- *"Jacquot de Nantes",* (1995)-*"Les cent et une nuits de Simon Cinéma",* (2010)- *"The Beaches of Agnes"* (imdb.com).

Varda'nın belgesel türünde çekmiş olduğu filmleri ise şu şekilde sıralanabilir;

(1975)- *"Daguerreotypes",* (1981)- *"Mur Murs",* (1993)- *"Les Demoiselles Ont Eu 25 Ans",* (1995)- *"L'univers de Jacques Demy",* (2000)- *"Les Glaneurs et La Glaneuses",* (2002)- *"Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après",* (2004)- *"Cinévardaphoto",* (2006)- *"Quelques Veuves de Noirmoutier",* (2008)- *"Les Plages d'Agnès",* (2011)- *"Agnès De-Ci De-Là Varda",* (2017)- *"Visages villages",* (2019)- *"Varda par Agnès"* (imdb.com).

Agnès Varda'nın kısa metraj filmleri de şu şekilde sıralanabilir;

(1958)- *"Ô Saisons Ô Chateaux",* (1958)- *"L'opéra Mouffe",* (1958)- *"Du Côté de la Côté",* (1958)- *"La cocotte d'azur"*, (1961)- *Les fiancés du pont Mac Donald ou",* (1963)-*"Salut Les Cubains",* (1965)-*"A Christmas Carol",* (1966)- *"Elsa la rose",* (1967)- *"Loin du Vietnam",* (1967)- *"Oncle Yanco",* (1968)- *"Black Panthers",* (1975)- *"Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe"* , (1976)- *"Plaisir d'Amour en Iran",* (1983)- *"Ulysse",* (1983)- *"Une minute pour une image",* (1984)- *"Les dites cariatides",* (1984)- *"7 P., Cuis., S De B.",* (1985)-*"Histoire d'une vieille dame",* (1986)- *"T'as de Beaux Escaliers", Tu Sais,* (2003)- *"Le Lion Volatil",* (2004)- *"Ydessa, Les Ours et Etc.",* (2004)- *"Viennale Walzer",* (2008)- *"La petite histoire de Gwen la bretonne",* (2008)-*"Evocations et Vocations",* (2008)- *"Agnes V. raconte l'aventure triste et gaie du*

film Jacquot de Nantes", (2012)-*"Deux artistes de rue à Paris",* (2014)- *"Un salut à Henri Langlois",* (2015)- *"Les 3 boutons"* (imdb.com).

Agnès Varda'nın bazı video projeleri de şu şekilde sıralanabilir;

(2002)- *"Hommage à Zgougou",* (2005)- *"Les dites cariatides bis",* (2005)- *"Rue Daguerre en 2005",* (2005)- *"Cléo de 5 à 7: souvenirs et anecdotes",* (2007)- *"Vive les courts metrages: Agnès Varda présente les siens en DVD"* (imdb.com).

ÖZGEÇMİŞ

DİLEK ÇAKIR

Eğitim

Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü.

Anadolu Üniversitesi Görsel-İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümü Fotoğrafçılık ve Kameramanlık Programı.

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Film Tasarımı Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi.

Yabancı Diller

Orta Derece İngilizce

Başlangıç Seviyesi Almanca

Orta Derece Osmanlıca

Sempozyumlar

Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Fakültesi 1. Uluslararası Sinema Sempozy (Sinemada Kadına Bakış Oturumu-Ataerkil Kültürün Bir Yansıması Olarak Femme Fatale (Ölümcül Kadın) Kadın Temsili: Gone Girl Filminde 'Medea' Miti Adlı Sunum).

Sinefilozofi Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu: IV (Yazılı Felsefe ve Sinema Bölümünde, Agnés Varda ve Spinoza'nın Özgürlük Anlayışı: Sans Toit Ni Loi (Yersiz Yurtsuz) Filmi Adlı Sunum).

3. Film Festivalleri Sempozyumu: “Yerli Fonların Türkiye Sineması’na Ekonomik ve Kültürel Katkıları; Ulusal Film Festivalleri ve ‘Pitching’ Platformları” adlı Sunum.

Yayınlanan Tam Bildiri Metinleri ve Makaleler

Yakın Doğu Üniversitesi, İletişim Araştırmaları Merkezi, 1. Uluslararası Sinema Sempozyumu- Kültür-Sinema İlişkisi ve Sinema Dilinde Kültür Bildiri Kitabı: “*Ataerkil Kültürün Bir Yansıması Olarak Femme Fatale (Ölümcül Kadın) Kadın Temsili: Gone Girl Filminde ‘Medea’ Miti”*.

SineFilozofi, Özel Sayı (4), 2022, Agnes Varda ve Spinoza’nın Özgürlük Anlayışı: Sans Toit Ni Loi (Yersiz Yurtsuz) Filmi, 168-183 (https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1065783).