

FEMİNİST KARŞI SİNEMA BAĞLAMINDA AGNÈS VARDA FİLMLERİ: 'CLÉO BEŞTEN YEDİYE', 'MUTLULUK', BİRİ ŞARKI SÖYLÜYOR, DİĞERİ SÖYLEMİYOR'¹

Melisa BUDAK AKTAŞ²

Gül YAŞARTÜRK³

Gönderilme Tarihi / Submission Date: 06.03.2023 - Kabul Tarihi / Acceptance Date: 03.04.2023
DOI: 10.55055/mekcad.1261091

Budak Aktaş, M. ve Yaşartürk, G. (2023). Feminist karşı sinema bağlamında Agnès Varda filmleri: 'Cléo Beşten Yediye', 'Mutluluk', 'Biri Şarkı Söylüyor, Diğeri Söylemiyor'. *Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 5(1), 23-42.
<https://doi.org/10.55055/mekcad.1261091>

ÖZ

Geleneksel sinemada kadınlık, patriarkal ideolojiye hizmet edecek biçimde yeniden düzenlenmiştir. Feminist karşı sinema ise, geleneksel anlatı sinemasının yararlandığı teknik ve biçimleri yıkarak kadının kadın olarak sunulduğu yeni bir sinema dilinin var olduğunu göstermektedir. Fransız Yeni Dalga akımının öncüsü kabul edilen Agnès Varda feminist hareketten etkilenerek yarattığı yenilikçi sinema dili ile kadının sinemadaki temsilini değiştirmeyi hedeflemiş ve özne konumu kazanan kadın karakterler sunmuştur. Çalışma kapsamında, Agnès Varda'nın ikinci dalga feminist hareketle eşzamanlı yönettiği *Cléo 5 to 7* (1962), *Happiness* (1965) ve *One Sings, the Other Doesn't* (1977) adlı filmlerinde feminist karşı sinema perspektifinden imge ve bakış kavramları bağlamında kadın karakterlerin nasıl konumlandığı analiz edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Kadın Karakter, Feminist Kuram, Feminist Karşı Sinema, Agnès Varda.

AGNÈS VARDA FILMS IN THE CONTEXT OF FEMINIST COUNTER- CINEMA: 'CLÈO 5 TO 7', 'HAPPINESS', 'ONE SINGS, THE OTHER DOESN'T'

ABSTRACT

In traditional cinema, femininity has been rearranged to serve patriarchal ideology. Feminist counter-cinema, on the other hand, reveals the existence of a new cinematic language in which women are presented as women by destroying the techniques and forms that traditional narrative cinema uses. Agnès Varda, who is accepted as the pioneer of the French New Wave movement, aimed to change the position of women in cinema

¹ Bu çalışma, Melisa Budak Aktaş'ın "Feminist Karşı Sinema Bağlamında Agnès Varda Sineması" adlı Yüksek Lisans Tez çalışmasından (Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı, 2023, Danışman: Doç. Dr. Gül Yaşartürk) üretilmiştir.

² Bilim Uzmanı / Bağımsız Araştırmacı, melisabudakk@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6295-9004

³ Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, gulyasarturk@yahoo.com, ORCID: 0000-0002-3316-9828.

with the innovative cinema language she created by being influenced by the feminist movement, and presented female characters who became the subject. Within the scope of the study Agnès Varda's films *Cléo 5 to 7* (1962), *Happiness* (1965) and *One Sings, the Other Doesn't* (1977) which she directed simultaneously with the second wave feminist movement will be analyzed how the female character is positioned in the context of the concepts of image and gaze from a feminist counter-cinema perspective.

Keywords: Female Character, Feminist Theory, Feminist Counter-Cinema, Agnès Varda.

GİRİŞ: Feminist Karşı Sinema ve Kadının Konumlandırılması

Geleneksel anlatı sineması, inşa ettiği mitlerle erkek ve kadın kimliğini birbirine karşıtlık oluşturarak temsil etmekte ve toplumsal cinsiyet rollerinin pekiştirilmesine yol açmaktadır. Geleneksel sinemada kadın göstergesi kendisiyle ilgili bir şey ifade etmezken erkekler için temsil ettikleriyle var olmaktadır (Smelik, 2008: 4). Sinemanın izleyiciyi gerçekçi olduğuna inandırdığı kadın temsilleri ideolojik inşadan ibarettir. Smelik'e göre, geleneksel sinema kod ve kalıplarından yararlanarak karşı sinema pratiği geliştirmek gerekmektedir. Dişil öznelliği ele alan ve dişil seyirciye seslenen feminist yönetmenler mevcut erkek egemen dili yıkararak yeni imgeler, farklı açılar ve temsiller yaratacaktır (Smelik, 2008: xviii).

Karşı sinema 1970'li yılların başında ortaya çıkar ve terim ilk kez Peter Wollen tarafından kullanılır. Karşı sinema, ana akım sinemanın yapısını ve öğelerini reddeder. Hollywood hegemonyasını ve egemen sinemanın temsil sistemini sorgulayan bir anlayışa sahiptir (Hayward, 2012: 247). Feminist sinema kuramcıları ve kadın yönetmenler, karşı sinemanın kadın sorunlarını sadece öyküsel yani senaryo temelinde anlatmayıp biçimsel olarak getirdiği yenilikle sorgulamasına ilgi duyar. Karşı sinema, "egemen sinemanın kadının konumunu bakışın öznesi değil nesnesi, arzusunun aracısı değil nesnesi olması doğalmış gibi sunmasını teşhir eder" (Hayward, 2012: 247). Buradan yola çıkan kadın yönetmenler kadın karakterlerin eril odaklı anlatılarda fetişleştirilmesine karşı çıkmaya ve egemen sinemanın sunduğu gerçeklik anlayışını da sorgulamaya başladılar. Claire Johnston "Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması" başlıklı makalesinde karşı sinema anlayışından yola çıkarak sinemanın cinsiyetçi ideolojiyle ilişkisini analiz etmiştir. Johnston'a göre "cinsiyetçi ideoloji ve erkek-egemen sinemada kadın, erkekler için temsil ettiği şey olarak sunulur (...) film metninde eril burjuva sinemasının dokusunu bozarak yeni anlamlar yaratılmalıdır" (Johnston, 2008: 284, 289). Feminist karşı sinema, geleneksel sinemada kadını ötekileştiren ve kadını erkeğe göre yeniden düzenleyen unsurları ortaya koyarak görüntü, imge ve bakış aracılığıyla kadın temsilini dönüştürmeyi amaçlar.

Johnston'un belirttiği üzere "cinsiyetçi ideoloji erkeği tarih içinde konumlandırırken, kadını tarih dışı (ahistoric) ve süregelen, dolayısıyla değişmez bırakmıştır. Sinema geliştikçe, erkek stereotipi 'karakter' nosyonunun yaratılmasını bozan bir şey olarak açıklanırken, kadın stereotipinde durum farklı işlemiş ve egemen ideoloji kadını modadaki gibi ufak değişiklikler hariç ebedi ve değişmez olarak sunmuştur" (Johnston, 2008: 283). Feminist karşı sinema kadını reddetmeyen, bastırmayan, fetişleştirmeyen imgeleri sinema perdesine

taşmayı hedefleyerek, feminist tavır içerisinde film üretimini teşvik etmektedir. Geleneksel sinema kadınları, kariyer/aşk ya da kariyer/evlilik temaları arasında kurulan ikili karşıtlıklar arasında seçim yapmaya zorlamaktadır (Ryan ve Kellner, 2010: 221). Feminist karşı sinema, geleneksel anlatı sinemasında kadın olmaya dair üretilen stereotipleri yapısöküme uğratmayı amaçlamıştır.

Fransız Yeni Dalga akımına dair literatür akımın estetiğini sıklıkla Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jacques Demy, Claude Chabrol, Alain Resnais, Louis Malle ve Chris Marker gibi yönetmenlerin filmografileri bağlamında açıklamaktadır (Midilli, 2016: 2018). Sönmez'e göre de "Yeni Dalga yönetmenleri 400 *Darbe*'den *Serseri Aşıklar'a* belli başlı tüm filmlerinde oğlanların serserilik hallerini hikâyeleştirirken, sinemada bir kadının trajik serseriliğini görebilmek için *Yersiz Yurtsuz'u* beklememiz" gerekecektir (Sönmez, 2019). Yeni Dalga kapsamında Jean Luc Godard'ın *Nefret* (Le Mépris, 1972) filminde olduğu üzere fetişleştirilmiş kadın temsilleri karşımıza çıkar. *Nefret*'in yoğun kırımızı ışık kullanılan açılış sahnesinde, Camille ve Paul yataktadır. Ancak çıplak olan Brigitte Bardot tarafından canlandırılan, yüz üstü yatmakta olan Camille'dir. Aralarındaki konuşma, "John Berger'in *Görme Biçimleri*'nde kadın ve erkeğin bakış karşısındaki konumu hakkındaki tespitlerini teyit için çekilmiş gibidir: Erkek kadına, kadın kendisine duyulan arzuyu gören/kayda geçiren bakışa odaklanmıştır" (Caner, 2017). Godard kamera ve ışık kullanımıyla çıplak kadın bedenini öne çıkarır. Yaşadığı dönem içindeki sınıfsal sorunları dikkate alarak topluma ilişkin filmler yapan Agnès Varda kadınların geçmişi olmayan nesnelere olarak gösterilmesine karşı çıkararak yarattığı sinema dili ile baskın eril bakışı ve kalıplaşmış mitleri kırmıştır (Öğüt, 2009: 203). Sinema dilini, özümsemiği feminist hareket üzerine kurmuştur. Filmlerinde geleneksel anlatı sinemasının pasif kadınlarına karşı öznel bilince sahip, kendi tercihleri doğrultusunda hareket eden, bir sırt çantasıyla özgürce dolaşan kadın karakterlere yer vermiştir.

İmge

Geleneksel sinema anlatısında olaylar zamansal sırayla, neden sonuç ilişkisinde ve keskin bir iyi kötü karşıtlığında, ahlaki ders verecek şekilde bir kahramanın etrafında kurgulanır. Anlatı, sınıf farklılıkları ve sistemsel sorunların üstünü kader ve kaçınılmazlık fikriyle örter. Görüntü ve kadraj oluşturulurken yapılan tercihler de kadını nesneleştirir, kapitalist sistem doğrultusunda meta konumunu destekler biçimde sunar. Kadın karakter erkek kahramanın kararlarına tabidir, anlatıya yön veren bir eylemlilik sergilerse cezalandırılır.

Yönetmenin bakış açısı, kullanmayı tercih ettiği kamera açıları filmin anlam ve anlatımı üzerinde belirleyici olduğu için kamera, filmlerin gerçekliği üzerinde önemli etkiye sahiptir. Kameranın durduğu yer izleyicinin kiminle özdeşleşeceğini kısaca hangi karakterin bakış açısını taşıyacağını belirler. Dolayısıyla kadın karakterlerin çerçevelenme biçimi kadınların anlatı içindeki rolünün nasıl ifade edildiği açısından önemlidir. Ryan ve Kellner'ın da belirttiği gibi, "Kamera çerçevelemesi kadınları bağımsız değil, ilişkilere bağlı olarak resmeder; kullanılan güzel oyuncularla sık sık başvurulan yakın çekimler, kadının erkek arzularının nesnesi olduğu anlamını destekler görünür." (Ryan ve Kellner, 2010: 221). Feminist film teorisi anlatı araçlarını görünür kılarak bu araçlarla üretilen anlamları

sorgulamaktadır. Smelik'in söylediği gibi, "Kadın yönetmenler beyazperdede 'gerçek' kadınların 'gerçek' hayatlarını göstererek, kadınlığa dair her yerde karşımıza çıkan ve kültürel açıdan egemen konumdaki fantezi büyüsünü bozabilirler. Örneğin bir Greta Garbo'nun, bir Marlene Dietrich'in ya da bir Marilyn Monroe'nun parıltısına karşı kadın yönetmenler, 'normal', yani parıltısız kadının gündelik hayatını filme çekmelidirler" (Smelik, 2008: 3). Liddy'e göreyse film endüstrisinde önemli yaratıcı rollerde daha fazla kadının yer alması, daha fazla kadın karakter, daha az cinselleştirilmiş temsil ve kadınların hayatlarına dair öykülerin ön plana çıkarılması anlamına gelmektedir (Liddy, 2020: 11). Dolayısıyla eril söyleme ait eşitsiz temsilleri yıkabilen, cinsiyetçi ideolojiyi göz önüne sermeyi hedefleyen ve kadın deneyimlerini temel alarak sinema dilini inşa edebilen yönetmenlerin olması önemlidir.

İmge; resim, fotoğraf ve sinemanın kısaca görsel sanatların en temel malzemesidir. Berger'in söylediği gibi ilk başta orada bulunmayan şeyleri canlandırmak amacıyla ortaya çıkmış ancak zaman içinde canlandırdığı şeylerden çok daha kalıcı hale gelmiştir (Berger, 2010: 10). Sinema perdesinde ve televizyon ekranında sunulan imgeler, izleyicilerde sorgulamaya neden olabildiği gibi hâlihazırda sahip oldukları düşünceleri pekiştirme işlevi de görebilirler. İmgeler bireylerin kimlik oluşumunda oldukça önemli bir yere sahipken dış dünyayı algılama ve gerçekliği biçimlendirme üzerinde oldukça etkilidir (Yaşartürk, 2021: 4). Dolayısıyla sinemaya ait kadın ve erkek imgeleri de izleyici tarafından sorgulanmaksızın gerçek kabul edilmektedir. Ancak hiçbir imge gerçekliğin kendisi değildir, yalnızca gerçekliğe ait çok küçük bir parçaya karşılık gelmektedir (Adanır, 2015: 3). Film kuramcısı Teresa De Lauretis sinemada karşımıza çıkan kadın imgelerini ele almıştır. Ona göre, kadınlar ve büyük harfle yazdığı Kadın arasında fark vardır (akt. Chaudhuri, 2006: 63, 64). Kadın mitsel fantezi bir kurguya tekabül ederken, Kadınlar farklı sınıfsal aidiyetleri ve kişisel özellikleri olan tarihsel bireylerdir. Kadın dominant söylemler tarafından üretilir, kurmaca bir inşadır, batı kültürel söylemlerinden damıtılarak tüm kadınlara mal edilmiş bir özdür (akt. Chaudhuri, 2006: 63, 64). Sinema tarihinin başlangıcından bu yana üretilen anlamlar patriarkal söylemi destekleyecek biçimde oluşturulmuştur. Bu nedenle görüntü de kadını "ideolojik klişeler" içine hapsedmektedir (Öğüt, 2012: 53).

Geleneksel ana akım sinemada kadın karakterler anlatının seyrini değiştirecek biçimde aktif bir eylemlilik halinde değildir. "Eylemde bulunan ya da konuşan kadın imgeleri yerine bakılacak kadın imgeleri yaratan anlatı kodları" patriarkal sistemi meşrulaştırarak yeniden inşa eder (Yaşartürk, 2005: 22). Kadınlar eril kaygıları yatıştıracak biçimde eş, anne gibi imgelere hapsedilir. Gledhill'in belirttiği üzere, "kadın olarak kadın" sinemada temsil edilmemekte, aydınlatma gibi mizansen öğeleri kadın imgesini ve bu imgeyle iletilen anlamı inşa etmektedir (akt. Özkent, 2021: 230). Kadınların özne konumunda yer alabilmesinde bedenlerinin fetişistik biçimde parçalara ayrılmadan sunulması önem taşır. Kadınlar özne olduklarında artık kendi failliği ve arzusu uğruna mücadele eden güçlü karakterlere dönüşebilirler; bu yüzden kameranın kadınlara daha mesafeli durması, uzun süre bedenine ait bir parçaya takılı kalmaması gerekmektedir (Smelik, 2008: 97).

Kadın sineması kadınların bakışın öznesi değil nesnesi olmasına ve fetişleştirilmiş kadın imgelerine karşı çıkar.

Bakış

Görme ve bakış birbirinden farklı iki kavramdır. Görme, gözün doğal işlevinin sonucuyken, bakış görme eyleminin bilinçli olarak yönetilmesi durumudur. Arzulayan özne arzulanan nesneyi pasifleştirerek hükmü altına alır ve sinemadaki erkek temsilleriyle erilliğin bakışın sahibi olması meşrulaştırılır, dişlilik ise bakışın nesnesidir ve bakana bağımlıdır (Arslan, 2009: 23). Geleneksel sinemada bakmak, bakılanı arzulamak anlamına gelmektedir. Akerman'a göre sinemada bakış erkeğe aittir ve asla nötr değildir (akt. Büker, 2010: 207). Nesne olarak kadın, erkek bakışı altında yer alır. Kadını uzaktan, gizlice izleyen bir erkek hep mevcuttur. Bu görsel düzenlemede kadın kendisine bakan kişinin farkında değildir ve bakışa karşılık vermez. Bakışın farkında olmadığı için karşılık vermeyen kişi, röntgenci bakışa maruz kalmaktadır (Yaşartürk, 2022: 56). Günümüze dek hakimiyetini koruyan söz konusu strateji çerçevesinde kadın; anlatıda arzu nesnesidir, bakışın ve arzunun sahibi değildir. Sessiz sinema dönemindeki iyi kadın karakterlerin çoğunlukla kör olmaları arzu duymadıklarının edilgen olduklarının imasıdır (Yaşartürk, 2022: 59-60). Röntgenci bakış, eril kaygılar bağlamında kadını güvenli hale getirir, kadın bedeni çekimlerle parçalara ayrılarak fetişleştirilir böylece erkekle olan farklılığı gizlenir. 'Parçalanmış beden fantezisi', izleyicinin bakışıyla ikonlaşır ve kadını kendisi olmaktan çıkarıp nesneleştirerek sömürülmesine yol açar (Öğüt, 2009: 210-211). Kadın bedenine aşırı anlam yüklenerek bedenin parçalara ayrılması dikkati bu parçalara çeker ve parçaların fetişleştirilmesiyle kadın bedeni tehdit olmaktan çıkar (Hayward, 2012: 237). Fetişleştirme erkek bilinçdışının içi edilme kaygısıyla baş etmek amacıyla başvurduğu araçlardan biridir. Mulvey'in belirttiği gibi ya suçlu nesnenin, yani kadının, değersiz kılınması ve cezalandırılmasına başvurulur ya da kadın fetişleştirilerek kadın yerine fetiş nesne konulup kaygı yatıştırılır (Mulvey, 2012: 290). İlk yol kadın karakterin cezalandırılması ya da üstünde kontrol sağlanarak boyun eğdirilmesi üzerine kurulmuştur. İkinci seçenek ise gözetleme aracılığıyla kadın karakterin yani nesnenin fiziksel bedensel özelliklerinin, bedenine ait parçaların öne çıkarılmasına dayanır. Eril bakış hangi sanat eseri olduğu fark etmeksizin tüm temsil ve anlatı yapılarına sirayet ettiği için erkek egemenliğine karşı görme biçimlerinin dönüştürülmesi gerekmektedir (Arslan, 2022). Kaplan'a göre, kadın karakterlerin fetişleştirilmesi ve erotik olarak sunulması onları sessizleştirmekte ve marjinal kılmaktadır (akt. Ekici, 2022: 140). Bu nedenle feminist karşı sinema bağlamında, Varda'nın anlatıya yön veren, erotik nesne olarak sunulmayan ve anlatıya dış sesiyle eşlik eden kadın karakterleri oldukça önem taşımaktadır.

Yeni Dalga Sinemasında Feminist Bir Yönetmen: Agnès Varda

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Hollywood setleri geride bırakılarak 1950'li yılların sonu ve 1960'lı yılların başında sadece Fransa'da değil, tüm dünyada yeni bir sinemanın temellerini atmıştır (Monaco, 2006: 17-18). Fransız Yeni Dalgası 1950'li yıllarda Fransa'da doğar. Akımın yönetmenleri, 1930-1940'lı yıllarda Hollywood sinemasına özenen Fransız filmlerini eleştiren ve "Chaiers du Cinema" dergisi etrafında toplanmış auteur kuramı savunan eleştirmenlerden oluşmaktaydı. Auteur kuram, yönetmenin yarattığı sanat dilini diğer filmlerinde de benzer biçimde kullanmasına ve geliştirmesine dayanıyordu (akt. Monaco, 2006: 14). Böylece yönetmenlerin kendi kişisel sinema dilinin oluşmasına zemin hazırlanmıştır. Brecht'in gerçekliğinden etkilenen Yeni Dalga yönetmenleri, gerçekçiliğin sinemanın temeli olduğu görüşüyle sinemalarını biçimlendirmişlerdir (Monaco, 2006: 125).

Yeni Dalga yönetmenleri, geleneksel anlatı sinemasının yıldız oyuncu sistemine karşı o dönemde tanınmayan, çoğunlukla kendi arkadaşlarından oluşan insanları oyuncu olarak kullanarak masrafları azaltmışlardır. İş günlerini kısaltmış, yapay stüdyolar yerine Fransa'nın sokaklarını kullanmışlardır. Düşük maliyetle ve yenilikçi film yapabilmek amacıyla hareketli mikrofon kullanımı gibi yeni teknik biçimler ortaya çıkarmışlardır (Derman, 1989: 51). 20. yüzyıl başında ortaya çıkan elde kamera kullanımı ise yerleşik hale gelmiştir. Filmlerinde tutarlı bir olay örgüsü bulunmaz çünkü hayatın da belirli bir akış içinde ilerlemediğini ve beklenmedik olayın bir anda gerçekleşebileceğini düşünmektedirler.

Agnès Varda, Yeni Dalga sinemasının tek kadın yönetmenidir ve aslen fotoğrafçıdır. 1955 yılında akımın ilk uzun metraj filmi olan *Paralel Yaşamlar*'ı (La Pointe Courte) yönetmiştir. Varda film türlerini altüst ederek, kişisel ve toplumsal iki hikayeyi birbiriyle çarpıştırır, onları iç içe sunar; "Alain Resnais bu biçimin kendi sinema üretimi için ilham kaynağı olduğunu söylemiştir" (Hayward, 2012: 159). Varda'nın Yeni Dalga akımıyla ilişkisi tam bir aidiyet bağı üstüne kurulmamıştır. Varda, akımın en parlak zamanları olan 1958-1962 arasında film üretmemiş, *Cahiers du Cinéma* dergisindeki teorik tartışmalara katılmamış, kadın yönetmen olarak filmlerini finanse etmekte güçlük çekmiştir (DeRoo, 2008: 206). Belgeselden, video sanattan ve modern sanattan etkilenerek bir dil geliştiren Varda, hem Yeni Dalga'ya hem de dünya sinemasına birçok yenilik kazandırmıştır. *Degoratipler* (Daguerreotypes 1975), *Rue Daguerre* (2005) ve ona ün kazandıran *Toplayıcılar* (Les glaneurs et la glaneuse 2000), *Toplayıcılar İki Yıl Sonra* (Les Glaneurs et la Glaneuse... Deux Ans Après 2002) gibi belgesellerinde yaşadığı mahalle ve semtle geliştirdiği organik ilişkilerini filme almıştır. Bunu yaparken kendisini de mutlaka anlatının içine yerleştirerek karakterleriyle aynı tarihselliği paylaşmıştır. Sinemasının en önemli biçimsel özellikleri arasında, gerçek mekanlarda yapılan çekimler, yıldız sistemine dahil olmaması, yabancılaştırma öğelerinin kasıtlı olarak kullanılması ve filmlerin zamansal olarak belirli bir akışı takip etmemesi, geleneksel anlatı sinemasına ait biçim ve kodların yıkılması yer alır.

Varda, 1960 ve 1970'li yıllarda etkili olan ikinci dalga feminizmden etkilenmiştir. İkinci dalga feminist kuramcılar, bir cinsiyet rejimi olarak ataerkilliğin kendisini aile içinde yeniden ürettiğini düşünerek "kadının ikincilleştirilmesinin esas alanı olarak aileyi gördü; böylece ilk dalganın siyaset, istihdam ve eğitim alanlarındaki eşitlik taleplerinin 'özel alan'da ayrımcılık kalkmadığı sürece gerçekleşemeyeceği düşüncesiyle, bu alanı politik mücadelenin odağına koymuştur" (Bora, 2010: 40). Ancak aileyi toplumsal olarak ele almadılar. Özellikle Bell Hooks gibi siyah feministler ve üçüncü dünya ülkelerinden feministler tarafından sert biçimde eleştirildiği üzere kadınların farklılıklarını görmezden geldiler. Varda, ikinci dalga feminist hareketin etkisinde kalarak sinemasal teknik ve biçimleri kullanarak patriarkal söylemin yıkıldığı, kadınların özne konumu elde etmeyi başardığı, cinsiyet eşitliğinin sağlandığı yeni bir dili sinemaya kazandırmaya çalışmıştır. Mulvey'in feminist sinemaya ışık tutan önemli çalışması "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" (1975) yazılmadan önce, *5'ten 7'ye Cléo* (Cléo de 5 à 7 1962) filmi ile feminist sinema pratiklerine ışık tutmuştur (Ince, 2013: 603). Fotoğraf sanattan geldiği için çektiği filmlerde imgelerden yoğun biçimde yararlanmış. Çıplak bedenleri fotoğraflamayı seven Varda, çıplak beden imgelerini sinemasında da kullanmıştır (Çiftçi, 2020: 11). Kamerası kadın bedenine nesne olarak yaklaşmamış, kadın bedenini parçalara ayırmayarak fetişleştirmede için bedene erotik bir anlam yüklememiştir. Toplumsal cinsiyet eşitsizliği, kürtaj, doğum kontrolü, kimlik arayışı gibi konuları birbirinden farklı kadın karakterler üzerinden ele almıştır. Böylece kadınları tarih içine yerleştirmiş,

değişebilir olduklarını göstermiş, onları stereotip değil karakter olarak inşa etmiştir. Varda sinemasında mekân kullanımı ve karakterler arasında özel bir ilişki söz konusudur. Farklı mekân ve anlatıları bir araya getirerek, eril ve hegemonik baskı altında kalan kadınlar, göçmenler ve birbirinden farklı kimlikleri temsil etmiştir (Sarman, 2022: 146). Kadın karakterlerine özel alanın dışında uzun süreli yürüyüşler yaptırarak bu yürüyüşleri kimlik oluşumu açısından önemli kılmıştır. Varda filmlerinde kadınlar kabuğundan çıkarak sokaklara ve kalabalıklar arasına karışmaktadır.

Yöntem

Bu çalışma kapsamında araştırma sorularına yanıt verecek niteliklere sahip üç kurmaca film örneklem olarak belirlenmiştir. Agnès Varda'nın ikinci dalga feminist hareketle eşzamanlı olarak yönettiği *Cléo Beşten Yediye* (Cléo de 5 a 7 1962), *Mutluluk* (Le Bonheur 1965), *Biri Şarkı Söylüyor, Diğeri Söylemiyor* (L'une chante l'autre pas 1977) adlı filmleri feminist karşı sinemanın bakış, imge, görüntü kavramları ve ikinci dalga feminist hareketin temaları bağlamında ele alınacaktır.

1. İkinci dalga feminist hareketin hangi temaları filmlerde karşımıza çıkmaktadır
2. Kullanılan imgeler, inşa edilen kadın kimliklerini nasıl etkilemektedir ve bu filmlerde bakış kime aittir?
3. Kadın karakterler, karşı sinema dili ile geleneksel sinemanın ataerkil inşa kalıplarına alternatif olarak nasıl konumlandırılmaktadır?

Cléo Beşten Yediye (Cléo de 5 à 7 1962): Cléo'nin Yeniden Doğuşu

Cléo Beşten Yediye, Paris'te genç bir şarkıcı olan Cléo'nin kanser olup olmadığını öğrenmek için test sonuçlarını beklediği 21 Haziran 1961 günü beşten yediye kadar olan sürecini konu edinir. Arkadaşlarının Cleopatra'nın kısaltması olarak Cléo takma adıyla çağırdıkları karakter, müzik kariyerinin başında genç ve güzeldir. Öykü Cléo'yu bir falcı, bir kafe, bir şapka dükkanı, kendi dairesinde ardından yalnız yaptığı bir yürüyüş ve arkadaşı Dorothee ile görüşmesi boyunca takip eder. *Cléo Beşten Yediye* Varda'ya göre "bir kadının, bir Paris belgeseline resmedilmiş portresi"dir (akt. İldır, 2018: 42). Film tarot kartları sahnesiyle açılır ve izleyiciye anlatıya dair genel bir çatı sunar. Falcı, "varlığında derin bir dönüşüm geçireceğini" söyler, hayatında anne figürü olarak yer alan yardımcısından, onu mutlu etmeyen sevgilisinden söz eder. Anlatı ilerlerken o ana kadar fetişleştirilmiş imajı ile etrafında olup bitene bakmayı hiç öğrenmemiş Cléo'nin kendisini dönüştürme sürecine tanık oluruz (Mouton, 2001: 3).

Cléo Beşten Yediye filminde ikinci dalga feminist hareketin temel eseri kabul edilen Simone de Beauvoir'ın 1949 yılında yayınlanan Kadın İkinci Cins adlı kitabının "Toplum İçi Yaşayış" başlıklı bölümündeki kadının dış görünüşüne, güzellik algısına dair fikirlerinin yansımaları görülmektedir (Beauvoir, 2010: 167-200). 1960'lı ve 1970'li yıllarda kadınlar bedenleri üzerinde tahakküm kurduğunu düşündükleri kozmetik ürünlere, güzellik yarışmalarına ve sutyene karşı çıkmaktadırlar. Kadın, Beauvoir'ın düşüncesinde içkinlik kavramıyla tarif edilir, "güzel ve idealin taşıyıcısıdır" (Koşar, 2020: 92). Kadının güzellikle ilişkilendirilmesi kaynağını Rönesans'ta bulur. Rönesans'ın ideal güzellik anlayışı günümüzdeki idealleşme çabalarının ve güzelliğe olan saplantının başlangıcıdır; "sahip olunan 'gerçeklik' ile 'dayatılan güzellik' örtüşmediği için hileler devreye girmektedir (...) Güzellik, kadın için bir kendini ifade biçimi, temsiliyet ve teslimiyet sistemidir; aynı anda toplumsal saygınlığını da güzelliğini kullanarak elde eden kadın için giydiği, taktığı, sürdürdüğü her şey bir dışavurum aracıdır" (Koşar, 2020: 92, 93).

Cléo Beşten Yediye'de Cléo tam da Beauvoir'ın düşüncesinde olduğu üzere eril bakışın egemenliğindeki toplumun dayattığı ideal benlik tasarımıyla, kendi kadınlığı arasında kalmıştır. Anlatı, "çirkin olmak, ölüm budur. Güzel olduğum sürece hayattayım" cümlesiyle kendisini ifade eden Cléo'nun kim olduğunu keşfetmesi üstüne kuruludur. Görünüşüne bakıldığında taktığı sarı peruğu, özenle yapılmış makyajı, topuklu ayakkabıları ile toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde kadınlara biçilen kimliğe büründüğü görülmektedir (Mouton, 2001: 3). John Riviere kadınların maske takarak gerçek kimliklerini baskıladığını ileri sürmektedir (akt. Büker, 2010: 209). Bu bağlamda Cléo da maske takarak kadınsı kimliğini ön plana çıkarmakta ve erkek arzuları için kimliğini, arzularını, isteklerini yok saymaktadır. Örneğin sevgilisi kendisini görmeye geldiğinde ona hastalığından, test sonucunun onu ne kadar kaygılandığından söz etmez. Mutlu olduğuna dair rol yapar. Oysa belirsizlik onu huzursuz etmektedir. Taksidilerle vitrinlerde gördüğü maskeler ve sanat öğrencilerinin taktığı maskeler onu korkutur. Çünkü kendisi de kadınlık maskesi takarak kendisi olmayan bir nesneye bürünmektedir.



Görsel 1

Görsel 1: Cléo saçlarından çıktığı aynada kendisini izliyor.



Görsel 2

Görsel 2: Cléo şapka dükkanında aynada kendisini izliyor.

Ayna filmde anlam yaratmak için kullanılan en önemli imgedir. Cléo sürekli olarak aynalara bakarak güzelliğini kontrol eder. Nochimson'un belirttiği üzere şarkıcı olduğu için "yaşamı kendisine bakılmasına bağlı bir kadındır" (Nochimson, 2012: 9). Girdiği her mekanda gördüğü aynaya bakarak kendisini izler. Varda kurduğu kadrajlar aracılığıyla, karakterinin bir kişilik olmaktan çok imajdan ibaret olduğunu, Cléo'nun bir dizi suretin içinde kilitli kaldığını ve cazibesine dair yanılışmasının asıl kurbanının kendisi olduğunu söylemektedir (Nochimson, 2012: 7). Cléo erkek bakışının denetimine tabi olmayı kabul etmiş nesne konumunda bir karakter olduğu için sürekli kendisinin nasıl görüldüğüne bakmaktadır. Berger'in söylediği gibi, erkeklerin kendisini seyrettiğini bilir ve onlar için arzu nesnesi olmayı ister. Bir kadının bakılan nesne konumundan bakan özne konumuna geçmesi Varda'nın feminist karşı sinema ile hedeflediği bir amaçtır (Amiel, 2014: 73). Cléo'nin kimliğindeki dönüşüm, özne konumuna geçmesi evinde grubuyla yaptığı provada "Aşk Çılgılığı" adlı şarkıyı söylerken ağırladığı sahne ile başlar:

"Sensiz boş bir evim ben. İssiz bir ada gibi etrafı denizle çevrili. Kumların kayıp gidiyor sensiz. Boşa giden güzellik, kışın ortasında çıplak boşa giden bir bedenim ben sensiz. Umutsuzluğun kemirdiği cam tabuttaki ölü, kırıksıklıklarım, sensiz. Çok geç gelersen toprağa gömüleceğim, yalnız çirkin mosmor sensiz."

Şarkı sözleri patriyarkal kültürün kadına bakışını açık biçimde yansıtır. Yardımcısı Angela, söz yazarı ve piyanisti tarafından "karpisli, aptal, beceriksiz, bebek" olarak görülen ve adeta kendi imgesinin esiri olan Cléo "Beni sömürüyorsunuz" diyerek şarkıyı söylemeyi

reddeder. Fetiş imgesine katkıda bulunan kıyafetini ve peruğunu üstünden atar. Özgen Tuncer'in ifadesiyle "oyuncak bebek imajını oluşturan tüm aksesuarları çıkararak Paris sokaklarına koşar" (2012: 109). Sokaklarda insanları inceler, kalabalığın arasına karışır, kafeye gider ve kendi müziğini açarak insanların yüzlerindeki tepkiyi inceler. Cléo artık bakışın denetimi altındaki nesne olmayı reddederek bakan özne konumuna yerleşir. Sokağa adım attığı esnada gördüğü ilk aynaya bakan Cléo "Kuklamın değişmeyen yüzü. Kendi korkularımı göremiyorum. Herkesin bana baktığını düşünüyorum. Sadece kendimi düşünüyorum. Bu beni tüketiyor." diyerek kendisiyle konuşur, taktığı maskeye veda ederek son kez bir aynaya baktığını görürüz. Öyle ki Cléo, gittiği kafenin her yerinde aynalar olmasına karşın ilk kez aynalara duyarsız kalarak karakterinde dönüşümün başladığının işaretlerini verir (Mouton, 2001: 10).



Görsel 3



Görsel 4



Görsel 5

Cléo, Paris sokaklarındaki amaçsız yürüyüşleri nedeniyle flanözdür. Önceden belirlenmiş, amaçlanan bir bölge olmaksızın yürümek, Antoine ile tanışmasında göreceğimiz üzere aksi takdirde mümkün olmayan karşılaşmalara ve deneyime, etkileşime kapı açar (Özgen Tuncer, 2012: 104, 105). Kamera, Cléo sokaklarda dolaşırken genel planda kalır ve etrafta olan biteni izleyiciye sunar. Karakteri mekândan soyutlamaz, karakterin çevrede gördüklerini ve verdiği tepkilerin nedenlerini izleyiciye aktarır. Varda, kullandığı birinci tekil bakış açısı ile Cléo'nin bakış açısından etrafındaki birçok insanı da görmemizi sağlayarak onu seyirlik nesne olmaktan çıkararak otonom bir özneye dönüştürmektedir (Saka, 2020: 79). Cléo şehre, insanlara, olaylara bakar ve bu gezinti onun kimliğinin değişmesine katkı sağlar. Çünkü kentin işlevlerinden birisi de kişiliğin yaratılması ve yeniden yaratılmasına katkıda bulunmaktır (akt. Mouton, 2001: 10). Parkta tanıştığı Antoine Cezayir Savaşı'na katılmak üzere olan bir askerdir. Film 1954-1962 arasında süren Cezayir Bağımsızlık Savaşı'na dair politik bir metne sahiptir. Cléo'nun bindiği takside ölü sayılarının verildiği radyo haberini dinleriz ve insanların kendi aralarında konuşmalarını duyarız. Takside Cléo'nun bakış açısından pasif biçimde dışarıyı izleriz. Cléo'nun hastalığı ile yüzleşme süreci filmin Fransa'nın haksız savaşıyla yüzleşmesiyle paralel ilerler.



Görsel 6. Antoine ve Cleo'nin filmin son sahnesinde bakışları.

Eskiden olsa farkına bile varmayacağı Antoine'la sohbet ederek ona gerçek ismini söyleyecek kadar değişmiştir artık. Her ikisi de yaşayıp yaşamayacağı belirsiz olan

karakterlerdir. Kendi özünü kabul ederek ona isminin Florence olduğunu söyler. Florence isminin "yeniden doğuş" anlamı taşıması nedeniyle Cléo'nin de yeniden doğuşu simgelenmektedir (Saka, 2020: 83). Söz konusu dönüşümle beraber filmin son sahnesinde Cléo'nin de bakışları dönüşmüştür. "Cléo artık etrafa sadece bakışları aramak için bakmıyordu. Çevresine gerçekten görmek için kocaman açtığı gözleriyle bakar. Hastalığını öğrenmesi ve kabullenmesiyle birlikte bilinmezliğin korkusu da uçar gider ve yerini büyük bir rahatlığa, mutluluğa, umuda bırakır. Artık kaşları çatık, yüzü kaygılı değil, tam tersi ileriye doğru diktiği gözleri yeni doğan yaz gibi umut doludur" (Mutaf: 2020) Antoine ile birbirlerinin bakışlarına karşılık vererek bakarlar. Bakış kadın karakteri pasif nesne pozisyonuna yerleştirmekten çıkararak karşılıklı bir hal alır. Cléo de bakışın farkındadır ve bakışa karşılık vermektedir.

Mutluluk (Le Bonheur 1965): Birbirinin Yerini Alan Kadınlar

Mutluluk mutlu bir evlilikleri, iki çocukları olan Thérèse ve François çiftinin hayatını anlatmaktadır. Evlilikleri esnasında François postanede çalışan Emilie isimli bir kadına aşık olur. Ancak hem Thérèse hem de Emilie'yi sevmekte ve ikisinden de vazgeçmemektedir. Pikniğe gittikleri bir gün eşi Thérèse'e sevgilisi Emilie'den bahseder, eşinin hayatında başka bir kadın olduğunu öğrenen Thérèse bu şekilde yaşayabileceğini söylemesine rağmen piknik yaptıkları yerin kıyısındaki gölde intihar eder. François ise üç ay sonra Emilie ile evlenerek yeniden inşa edilen aile hayatını hiçbir şey olmamış gibi sürdürür. *Mutluluk* başkarakterin intihar etmesi ve patriarkal ailenin eleştirilmemesi nedeniyle sorunlu olarak görülmüştür (DeRoo, 2008: 190). Oysa DeRoo'nun belirttiği üzere, *Mutluluk*'un ironisi görselden ziyade anlatsaldır, filmin ev kadınlarının günlük iş yükünü idealize eden Fransız kadın magazin dergilerinin imgeleminden oluşan görsel retoriği, duygusal olay örgüsünün içini boşaltır (DeRoo, 2008: 189-190).

Film boyunca mutlu ve sıradan olarak nitelenebilecek bir ailenin yaşantısından kesitler sunulur. François, filmin adını hatırlatır biçimde eşiyile mutlu olan ve onu sevdiğini söyleyen bir eş, çocuklarını seven bir babadır. Thérèse ise yerleşik cinsiyet rollerini devam ettiren bir kadındır. Ücretsiz ev emeği ve çocuk bakımından sorumludur. Aynı zamanda evinde terzilik yapmaktadır. Kamusal alandaki varlığı pazara gitmek ve piknik yapmakla sınırlıdır. Geleneksel aile mutluluğu François'ın Thérèse'e hayatındaki diğer kadın olan Emilie'i itiraf ettiği güne kadar sürer. İki kadının en çarpıcı özelliği görsel olarak birbirlerine oldukça benzer biçimde sunulmalarıdır. Varda *Mutluluk*'ta ikinci dalga feminizmin temel eserlerinden olan Betty Friedan'ın Kadınlığın Gizemi'ndeki (1963) düşünceleri yansıtır. Friedan, mutlu ev kadınının emek göstergelerini mutluluk göstergesi altında silen bir fantezi figürü olduğunu belirtir; "kadınların mutlu olduğu ve yaptıkları işin arkasında da bu mutluluğun olduğu iddiası cinsiyetçi emek biçimlerini toplu bir dilek ya da arzusun ürünüymüşçesine haklı çıkarma işlevi görür. Eşit olmayan bir emek dağılımını meşru kılmanın en iyi yolu o emeğin insanları mutlu ettiğini söylemek değil midir?" (Ahmed, 2016: 77). Friedan kadınlara önerilen mutluluğunun formülünün cinsiyetçi işbölümünün ve toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulanmayarak kabul edilmesi ve pekiştirilmesinden geçtiğini göstermiştir. Varda *Mutluluk*'ta toplumsal cinsiyet kadar sınıfsallığın da kadınların seçeneklerinin sınırlanmasında etkili olduğunu ortaya koyar (DeRoo, 2008: 191).



Görsel 7. François ve Emilie



Görsel 8. Therese ve François

Patriyarkal toplum tarafından kadınlar tek tiplendirilmektedir. Birinin yerine diğeri geçmiş olsa dahi aynı görev ve sorumluluklar devam etmektedir. Popüler kültür kadınların birbirine benzemesine ön ayak olarak hepsine güzel görünmeleri için aynı ürünleri, aynı saç modelini dayatmaktadır. Tam da bu nedenle Varda, *Maria Claire*, *Elle* gibi dergilerin görsel estetiğini yüceltmek için değil ancak eleştirmek için kullanır (DeRoo, 2008: 196). Söz konusu dergilerdeki reklamlar⁴ kadınların kimliklerine yer vermeyerek yalnızca hizmet etmekte olan ellerini göstermektedir. Eller, dergilerin hedef kitlesi olan kadınlara hitap etmesini amaçlarken aynı zamanda domestik alanın kadınları mutlu ettiğini de ima etmektedir (DeRoo, 2008: 196).

Thérèse'in hamur açtığını, dikiş diktiğini, ütü yaptığını, çiçek suladığını ve çocuklara baktığını yalnızca ellerini kullanarak gösterir. Eller gösterilmesi sayesinde Thérèse, toplumun beklentilerini yerine getiren her kadının yerine geçer. Öyle ki, Thérèse'in intiharının ardından bu işleri gerçekleştiren el hiçbir şekilde değişmez. Onun yerini alan Emilie'nin de aynı işleri sırasıyla ve aynı özenle yerine getirdiğini görürüz. *Mutluluk* ev işinin dergilerde görünür olmayan döngüsellikini açığa vurur yanı sıra sadece elin gösterilmesi bu rutin işlerin zihinsel faaliyetten kopuk oluşunu da imler. Varda'nın kadın emeğini tasviri Bennholdt-Thomsen'in kapitalizmde kadınların birbiriyle yer değiştirebilir, soyut iş gücü olduklarına dair analiziyle de uyumludur (Bennholdt-Thomsen, 2008: 189). Varda, François'in ellerini yalnızca bir kere gösterir. Kapıyı kilitleyen eller François'e aittir; erkek ailenin güvenliğini sağlamakla yükümlüdür.



Görsel 9: Çocuklara yoğurt yediren Therese'in eli.



Görsel 10: Çiçekleri sularken görülen eller.

⁴ *Maria Claire* ve *Elle* dergilerinde 1960'lı yıllarda yayınlanan reklam örnekleri için bkz. DeRoo,2008:197-199.

Film ilk başta François'in hikayesini anlatıyor gibi görünmesine rağmen birbirinden farklı ama aslında aynı olan iki kadının hikayesini anlatmaktadır (Midilli, 2014: 99). Emilie kamusal alanda var olan bir postane çalışanıyken, Thérèse özel alanın içinde varlığını sürdürür. François ise ataerkinin bir uzantısı olarak temsil edilmektedir. Özel alanı kendi bakımını yapmak, yemek yemek, çocuklarıyla vakit geçirmek ve sevişmek için kullanırken kamusal alanı çalışmak, sevgilisiyle dolaşmak için kullanmaktadır. Varda, kullandığı dil ile erkeğin bu bencilliğine ve duygusuz oluşuna dikkat çekerek yanında hangi kadın olduğunu umursamadan yalnızca kendi mutluluğu için var olduğunu ifade etmektedir (Özsoy, 2018: 378).

Sadece kendi mutluluğunu ve daha fazlasını istediği için iki kadını aynı anda seven François'in mutlu olması mümkün olmayacaktır. İki kadının da bu durumu kabul etmiş olmasına karşın, Agnès Varda Thérèse'yi anlatıdan çıkarır. Thérèse'in intiharı feminist kuramcılar tarafından, kadınların eril iktidar karşısında boyun eğerek güçsüz temsil edilmesi olarak yorumlanarak eleştirilir. Ancak Thérèse'in intihar etmiş olması ve ardından Emilie'nin onun yerine geçmesi kadınların fabrikada üretilen metalar gibi bir erkek için birbirlerinin yerine kolayca geçebildiklerini gösterir. Bu yüzden filmin başındaki ve sonundaki sahnedeki kadınlar aynı kişi olmamasına rağmen filmin başında yer alan mutlu aile tablosu aynı mizansen kurularak filmin son sahnesinde tekrar yer almaktadır.



Görsel 11: Mutluluk filmi açılış sahnesi.



Görsel 12: Mutluluk filmi kapanış sahnesi.

Thérèse, François'in hayatında başka bir kadın olduğunu öğrendiğinde "Benim sevdiğim tek kişi sensin, ben senin karımım." der. İlişkide kadınların kendilerini erkeğe adanmış olmalarına rağmen erkeklerin daha fazla mutluluğu dışarıda arayıp bulmalarına ironiyle cevap verilir. Ataerki erkeklerin daha fazla mutlu olabilmesi için kadınlara kendilerini ailelerine adanmalarını, tüm tutku ve arzularından vazgeçmelerini öğretir. Bu noktada metinlerarası bir gönderme yapan Varda, Thérèse'in eşine duyduğu aşk ve fedakârlıkla Ophelia'nın Hamlet'e duyduğu aşk yüzünden delirip suda boğulup ölmesi arasında ilişki kurar (Delibalta, 2020). Tıpkı Ophelia gibi Thérèse de ataerkiye kurban olmuş, kendisini sadece sevdiği adama adayarak karşılığında hak ettiği değeri görememiş ve bunun ağırlığını kaldıramamıştır. Tıpkı Ophelia'nın çiçekleri gibi filmin birçok sahnesinde kalbi erkekler için kırılan kadınların evleri de çiçeklerle süslüdür. Thérèse topladığı çiçekleri komşusuna verdiği zaman komşusu Madeleine çiçekleri kabul etmez.



GörSEL 13. Sir John Everett Millais/Ophelia tablosu.



GörSEL 14. Thérèse'nin sudan çıkarıldığı sahne.

Geleneksel anlatı sinemasında yalnızca kadın bedeninin parçalara ayrılarak fetişleştirilmesine karşı Agnès Varda hem kadın bedenini hem de erkek bedenini parçalara ayırarak ikisine de aynı bakış açısıyla yaklaşır. Kamera oldukça ironik biçimde cinselliği doğrudan vermek yerine kadın ve erkeğin birbirine temas eden uzuvlarını parçalara ayırarak sunar. Hem erkek hem de kadın erotikleştirilmeyerek cinsellik neredeyse fotoğraflık imge düzeyine indirgenir. Kullanılan kesmeler izleyiciye cinsel bir haz vermek yerine yabancılaştırıcı etki yapmakta ve art arda gelen görsel imgeler ile cinsel birleşme çağrıştırmaktadır. Kameranın hem erkeğin hem de kadının bedenine oldukça saygılı yaklaşmakta olduğu söylenebilir.

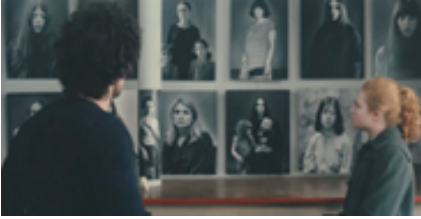
Biri Şarkı Söylüyor, Diğeri Söylemiyor (L'une chante l'autre pas 1977): Ataerkil Sistemde Kadın Dayanışması

Varda filmin açılışında, Simone De Beauvoir'ın "Kadın doğulmaz, kadın olunur." cümlesine yer vererek, anlatısının ikinci dalga feminist hareketle doğrudan ilişkisini kurar. Pauline geleneklere oldukça bağlı ailesiyle beraber yaşayan ve okul korosunda şarkılar söyleyen, şarkıcı olmayı isteyen on yedi yaşında genç bir kadındır. Suzanne ise evli bir adamdan olan iki çocuğuyla beraber yaşayan yirmi iki yaşında genç bir kadındır. Yaşadığı hayat karşısında zorlanan Suzanne, üçüncü çocuğuna hamiledir. Bu nedenle bunalımı daha da artmıştır. Pauline arkadaşının İsviçre'de kürtaj olması için gerekli parayı kendi ailesine yalan söyleyerek tedarik eder. Pauline yalan söylediğinin ortaya çıkması ve ailesiyle tartışması sonrası sürekli karşı çıktığı geleneksel ailesini terk ederek şarkı söyleyerek hayatına devam eder. Pauline kentli orta sınıf bir aileye sahiptir, Suzanne erken yaşta anne olmuş taşralı işçi sınıfına mensup bir kadındır. Film iki kadının on beş yıla yayılan dostluğunu anlatır.

Varda, *Biri Şarkı Söylüyor, Diğeri Söylemiyor*'da ilk olarak kürtaj ikinci olarak Pauline ve Suzanne arkadaşlığı aracılığıyla ikinci dalga feminizminin önemli temalarından biri olan kız kardeşlik fikri üzerinde durur. Fransa kürtajı 1920 yılında yasaklamış, 1942 yılında da "devlete karşı işlenen suç kapsamına alarak vatana ihanete dönüştürmüştür".⁵ 1971 yılında yayınlanan ve Agnès Varda'nın da imzasının olduğu manifestoda her yıl bir milyon kadının yasadışı ve bu nedenle tehlikeli biçimde kürtaj olduğu açıklanmış, 1975 yılında

⁵ URL1- 2017 "Dünyada Kürtajın Tarihi", Ekmek ve Gül, <https://ekmekvegul.net/sinirlarin-otesi/dunyada-kurtajin-tarihi>.

yasak kalkarak kürtaj yasal hale gelmiştir. 1977 yılında çekilen *Biri Şarkı Söylüyor, Diğeri Söylemiyor*'un kadınların mücadelesini yansıttığını söylemek mümkündür. Filmde Pauline'i 1972 yılında kürtaj yaşağına karşı bir eylemde grubuyla şarkı söylerken görürüz. Kız kardeşlik kavramıysa Berktaş'a göre bütün kadınların ortak bir ezilmişliğe maruz kaldıklarını ve dolayısıyla çıkarlarının da ortak olduğunu ima eder kadınların baskı karşısındaki kardeşliği anlayışından hareket eder (Berktaş, 2013: 6). İkinci dalga feministlerin eleştirdiği çekirdek aile yapısı kadınların birbirinden koparılmasında rol oynar ve ortak bir bilinç kazanmalarına engel olur. Kız kardeşlik kavramı beraberinde kişisel olan politiktir fikrini de getirir. Kadınların yaşadıkları ortak deneyimleri, "kendi kişisel deneyimleri ile başka kadınların kişisel deneyimleri arasındaki benzerlikleri keşfetmek ve yaşamlarının bu yönlerini kamusal (siyasal) bakımdan önemli bir duruma yükseltmek, kadınlar açısından siyasal bir eylemdir" (Berktaş, 2013: 6). Kamusal alan özel alan karşıtlığının yıkılmasına katkıda bulunan kız kardeşlik fikrinin, sınıfsal ve etnik aidiyetleri ve bu aidiyetler nedeniyle ortaya çıkan farklı kadınlıkları görmezden gelerek homojen bir çerçeve oluşturduğu için üçüncü dalga kadın hareketiyle birlikte eleştirileceğini de eklemek gerekir.



Görsel 15



Görsel 16



Görsel 17

Görsel 15. Jérôme'un kasvetli ve üzgün kadınları.

Görsel 16. Temsildeki karşıtlık: Varda'nın neşeli kadınları.

Görsel 17. Temsildeki karşıtlık: Varda'nın neşeli kadınları.

Film Pauline'in yaşadığı mahallede yürürken Jérôme'un fotoğraf stüdyosunu keşfetmesiyle başlar. Vitrindeki birbirinden yaş ve sınıf anlamda farklı olan genç, yaşlı, bazıları hamile veya çocuklu, çoğu yalnız kadınların donuk ve mutsuz göründükleri kasvetli fotoğraflar jenerikle iç içe geçer. Buradaki kadın imgelerine Pauline'in bakışıyla özdeşleşerek bakarız. Pauline'in fotoğrafların kasvetli olduğu yorumuna karşın Jérôme kadınları "doğal bir varlık halinde, poz vermeden veya yapmacık olmadan çektiğini" söyler. Chang'ın belirttiği gibi Varda kadınları böylesine katı, indirgeyici bir bakış açısından gören eril sanatçı bakış açısını Jérôme üzerinden eleştirmektedir (Chang, 2018). *Biri Şarkı Söylüyor Diğeri Söylemiyor* Jérôme'un doğal ve gerçekçi olduğunu iddia ettiği bakış açısını yıkacak biçimde üzgün yerine neşeli, donuk yerine hareketli, değişen ve mücadele halinde olan kadınlar sunmaktadır. Jérôme'un intiharı da Varda'nın eleştirdiği ve yıkmaya çalıştığı bakış açısının ölümünü temsil eder. Varda'nın üslubunu yansıtan yarı belgesel türündeki sahnelerde Pauline karakterinin grubu Orchidée ile Fransa'yı gezdiğini ve Varda'nın yazdığı şarkıları çeşitli tiyatrolarda ve köy meydanlarında taşralı izleyicilere söylediğini görüyoruz (Romney, 2018).

Biri Şarkı Söylüyor, Diğeri Söylemiyor'un erkek karakterleri patriyarkal bir bakış açısına sahiptir. Pauline'in babası "bu ailede kurallara ihtiyacımız var, olmazsa bir karmaşa olur" sözleriyle patriyarkal sistem yıkılırsa karmaşanın meydana gelebileceğini belirtir. Baba ailedeki iktidarı temsil ederken anne ise sessiz bir kabulleniş içinde geleneksel yapının sürdürülmesine katkı sağlar. Pauline filmin başından itibaren hiçbir zaman gelenekselliğe boyun eğmez, kurallarla dalga geçerek evi terk eder. Kendi ayakları üstünde duran güçlü bir kadın olarak temsil edilir. Suzanne'in sevgilisi Jérôme bencildir. Suzanne iki çocukla tek başına mücadele etmeye çalışırken Jerome tarafından destek görmez. Kürtaj olduktan sonra bile Jérôme, Suzanne'dan kendisi ve çocuklar için güçlü durmasını talep eder ancak kendisi hiçbir sorumluluk almaz. Yaşadıkları karşısında daha fazla dayanamayarak Suzanne ve çocuklarının fotoğraflarının altında bulunduğu direğe kendisini asarak intihar eder. Jérôme hem Suzanne ve çocuklarına hem de eşinden olan ailesine yetişemez. Hiçbirisinin sorumluluğunu almaz. Olay örgüsü bağlamında hegemonik erkeklik tarafından dayatılan yükü kaldıramadığı ve kendisini eksik hissettiği için intihar ettiği söylenebilir.



Görsel 18. Jérôme'un kendini astığı direk

Pauline kürtaj olmak için Amsterdam'a gittiğinde, hastane restoranında Darius ile tanışır. Darius evlilik öncesinde, Pauline ve grubunun konserlerine eşlik eden liberal bir erkek olarak konumlandırılır. Pauline ile mutfak işlerini paylaşır. İran'a yolculuk yaptıktan sonra orada evlenmelerinin ardından Pauline'e yemek yapmadığı için tepki göstermeye başlar. Pauline, Darius'a "Fransa'da liberal, feminist, İran'da geleneksel koca" olduğunu söyleyerek evlendikten sonra değişen tavrını eleştirir. Pauline bu yüzden eşinin ülkesinde doğum yapmak istemez ve Fransa'ya dönerler.



Görsel 19. Darius yemek hazırlıyor.



Görsel 20. Pauline Darius'a yemek hazırlatıyor.

Doğumun ardından Darius "ailenin reisi" olarak bebeğiyle beraber İran'a geri dönmek ister Pauline bebeği Darius'a vererek gitmesine izin verir. Kendisi de bir çocuk yetiştirmek istediği için tekrar Darius'tan hamile kalır. Darius erkek bebekle dönerken, kız bebek Pauline ile kalır. Varda karakteri yargılamaz ve anneliği yüceltmeyerek izleyicinin Pauline'den nefret etmesine yol açmaz. Pauline'in kararlarına saygı duyar ve ona istediği özgür hayatı sunarak mutlu olmasına izin verir.

Suzanne filmin başında çaresiz ve mutsuz bir karakterdir. Jerome intihar ettikten sonra ailesinin yanına yerleşse de geleneksel değerlere bağlı olan anne ve babasından onay görmez. Ekonomik açıdan bağımsız olana kadar mücadele etmeye karar vererek, daktilo alıp yazmayı öğrenmeye ve aile planlaması merkezinde çalışmaya başlar. Aile planlaması merkezinde kadınlarla sık sık bir arada bulunan Suzanne, kadınların konumlarının değişmesi için mücadele verir. Kadının ekonomik özgürlüğünü kazanması sayesinde güçlü olabileceği Varda tarafından vurgulanır (Midilli, 2014: 111).



Görsel 21. Pauline, Bobigny Adliyesi önünde şarkı söylüyor. "Notre ventre est a nous." / "Bedenimiz bizimdir."

Varda film boyunca ele aldığı kürtaj, cinsellik, hamilelik gibi konularla kadınların kendi bedenleri üzerinde yalnızca kendilerinin söz sahibi olması gerektiğini söyler. Kadın dayanışması ve kadın dostluğunu öne çıkarır. Geleneksel anlatı sinemasının aksine kadın karakterler anlatıda merkezi ve belirleyici bir role sahiptir ve iktidarı ele almaya çalışarak özne konumu kazandığı düşünülen erkekler ikincil rollere düşürülmektedir (Hottell, 1999: 67).

SONUÇ

Geleneksel sinema, toplumsal cinsiyet rollerinin pekiştirilmesine katkıda bulunan ideolojik bir aygıttır. Erkek ve kadın kimliği birbirlerine karşıtlık oluşturacak biçimde inşa edilir. İzleyici, filmdeki karakterler ile yaşadığı özdeşleşme sonrası inşa edilen filmsele gerçekliğin toplumsal gerçeklik olduğu yanılsamasını yaşar. Böylece hem kadınlar hem de erkekler belirli davranış örüntüleri çerçevesinde sınırlandırılır. Geleneksel anlatı sinemasında kadınlar anlatıda aktif rol oynamayan, erkek karakterle olan ilişkisi temelinde tanımlanan, bedensel bütünlüğü ile sunulmayan fetiş nesnelere konumlandırılır ve görünmez kılınır. Patriarkal ideolojinin beklentilerine uygun biçimde mitleştirilir. Feminist karşı sinema ise geleneksel sinemanın aksine kadının konumunu dönüştürmeyi ve özne olarak var olabilmesini amaçlamıştır. Bakış, ses, görüntü, imge gibi araçlar aracılığıyla kadının sinemadaki temsilini dönüştürmüştür. Kadınlığın inşa edilmesinde yeni bir dil oluşturmuş, yerleşik toplumsal cinsiyet temsillerini de sorgulamaya açmıştır.

Fransız Yeni Dalga akımının öncüsü olan Agnès Varda geleneksel anlatı sinemasının tek tip kadınları yerine, her kadının birbirinden farklı olduğunu göstermiştir. Çeşitli beklentilere, kimliklere sahip kadınlara yer vermiştir. Kadınlar, toplumsal cinsiyet normlarının dışına çıktıkları zaman Varda'nın kamerası karakterlerine yargılayıcı davranmayarak geleneksel anlatı sinemasının temsilleri yıkılmıştır. Kadınların kendi kimliklerini bulma hikâyelerini; istedikleri zaman istedikleri mekânda dolaşmalarına imkân tanıyan, kararlarından ötürü hiçbir kadını yargılamayan bir anlatı çerçevesinde karakterlerini konumlandırmıştır. Geleneksel anlatı sinemasındaki özdeşleşmeye yer vermemiştir. Kamera karakterle yabancılaşmayı sağlayarak anlatılanları sadece izlememizi, karakterin tercihlerine herhangi bir duygu hissetmememizi sağlar. Böylece hikâye öne çıkarken, izleyici düşünmeye ve kadının yerini sorgulamaya teşvik edilir. Varda'nın karakterleri erkeklere ait olarak inşa edilen sokaklara çıkarak şehri gözlemler, insanlarla etkileşim kurar. Bu doğrultuda pasif nesnelere yerine etkin özne kimliğine sahiptirler. Geleneksel sinemanın kadını nesneleştiren en önemli unsurlarından birisi de bakıştır. Kadınlar sürekli kendilerini denetleyen ve baskı altında tutan erkek bakışı altında konumlandırılırlar. Feminist karşı sinemada kadın bakılan değil bakışın sahibi olarak konumlanır. Agnès Varda sinemasının kadınları da bakan, sorgulayan karakterlerdir. Erkek bakışına karşı aktif olarak karşılık verir ve kimlik oluşumlarını bu bakış aracılığıyla tamamlarlar.

Yönetmen, ikinci dalga feminist hareketin teorik birikiminden etkilenecek, kürtaj hakkı ve kız kardeşlik gibi temel tartışmaların yanı sıra Simone de Beauvoir'ın *Kadın İkinci Cins* ve Betty Friedan'ın *Kadınlığın Gizemi* (1963) adlı eserlerinde işlenen temaları karakterlerinde hayata geçirir. *Cléo Beşten Yediye'de Cléo*, kuşatıldığı eril bakışı ve dayatılan güzellik anlayışını benimsemiş ancak kim olduğu ile yüzleşmemiş arzularının farkına varamamış bir karakterdir. Kaygılarının yansımaları gördüğü Antoine ile tanışmasından sonra değişir ve kendisiyle yüzleşerek bakışa karşılık vermeye başlar. *Mutluluk*, ücretsiz ev içi emekle mutluluk yanılması arasındaki ilişkiyi anlatır. Dönemin kadın magazin dergilerinde yayınlanan reklamların görsel üslubunu söz konusu mutluluk mitini yıkmak için kullanır. Yönetmene göre mutluluk, Thérèse ve Emilie'in yer değiştirmesiyle süren sahte bir resimdir. *Biri Şarkı Söylüyor, Diğeri Söylemiyor* Fransa'daki kürtaj yasağına karşı verilen mücadeleyi, ikinci dalga feminizmin kız kardeşlik fikrini odak noktasına alır. Eril sanatın kadınlara doğal ve gerçekçi iddiasındaki bakış açısının kadınları donuk ve kasvetli temsil ettiğini söyleyerek bu temsile karşı devinen ve değişen kadın karakterler sunar. Pauline ve Suzanne birbirinden farklı karakterlere ve beklentilere sahiptir. Ancak hayatlarının farklı dönemlerinde benzer sorunlarla karşılaşır. Suzanne *Mutluluk*'taki Thérèse'e benzer ancak daktilo kullanmayı öğrenip çalışarak içinde bulunduğu döngüyü kırmayı başarır. Sinema kendi gerçeklik algısını inşa ederken, gerçek olanı belirleyebilen güçlü bir aygıttır. Bu bağlamda Agnès Varda, kendine özgü sinema diliyle yeni öznellik biçimleri önermektedir.

KAYNAKÇA

- Adanır, O. (2015). "Sinematografik imge ve gerçeklik". Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 8 (1), 1-8.
- Ahmed, S. (2016). Mutluluk vaadi, (D. Mayadağ, Çev.), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Amiel, M. (2014). "Agnès Varda talks about cinema", in Agnès Varda: Interviews, (Kline, T. Jefferson, edt.), University Press of Mississippi, 64-78.
- Arslan, U. T. (2009). "Aynanın sırları: psikanalitik film kuramı". Kültür ve İletişim, 12 (23), 9-38.
- Beauvoir, S. (2010). Kadın "ikinci cins": Evlilik Çağı, (B. Onaran, Çev.), Payel Yayınevi: İstanbul.
- Bennholdt, Thomsen, V. (2008). "Kadın emeğinin geleceği ve kadına yönelik şiddet", içinde Son Sömürge Kadınlar, (V. Bennholdt-Thomsen, M. Mies, C. Werlhof, edt.). İstanbul: İletişim Yayınları. 177-202.
- Berger, J. (2010). Görme Biçimleri, (Yurdanur Salman, Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Berktaş F. (2013). "Feminist teoride açılımlar", içinde Toplumsal cinsiyet çalışmaları. (Y. Ecevit ve N. Kalkiner, Çev.), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 2-24.
- Bora, A. (2010). Kadınların sınıfı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Büker, S. (2010). "Feminist ve psikanalitik eleştiriye giriş" içinde Sinema: Tarih-kuram-eleştiri. (S. Büker., Y.G. Topçu, edt.). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 205-211.
- Chaudhuri, S. (2006). Feminist film theorists. London and New York: Routledge.
- Çiftçi, A. (2020). "Başka türlü bir yönetmen", içinde Ten ve hafıza: Agnès Varda, (T. Yalur, edt.). İstanbul: Agora Kitaplığı, 1-20.
- Derman, D. (1989). Jean luc godard sinemasında kadının yeniden sunumu. Ankara, Değişim Ajans.
- DeRoo, R. J. (2008). "Unhappily ever after: visual irony and feminist strategy in Agnès Varda's Le Bonheur". Studies in French Cinema, 8 (3), 189-209.
- Ekici, A. (2022). "Anahtar deliğinden ba-kı-la-sı olmaya direnen kadınlar: Hokkabaz". ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, (7), 128-150.
- Hayward, S. (2012). Sinemanın temel kavramları. (U. Kutay ve M. Çavuş, Çev.), İstanbul: Es Yayınları.
- Hottell, R. (1999). "Including ourselves: the role of female spectators in Agnès Varda's 'Le Bonheur' and 'L'une Chante, L'autre Pas'". Cinéma Journal, 38 (2), 52-71.
- Ince, K. (2013). "Feminist phenomenology and the film world of Agnès Varda". Hypatia, 28 (3), 602-617.

Johnston, C. (2008). "Karşı sinema olarak kadınların sineması". (A. Aygün Atalay, Çev.). Sinema İdeoloji Politika: Büyüleyen Faşizm ve Diğer Yazılar içinde, (B. Bakır, S. Saliji, Y. Ünal, edt.), İstanbul: Nirengi Kitap, 281-293.

Koşar, Ö. (2020) "Güzel doğulmaz, güzel olunur: Beauvoir'ın aşkınlık, Irigaray'ın taklit düşüncesi üzerine güzellik sorunsalı". Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi III, (1), 83-101.

Liddy, S. (2020) "The gendered landscape in the international film industry: continuity and change" in Women in the International Film Industry. (S. Liddy, edt.), Cham: Palgrave Macmillan, 1-21.

Midilli, S. (2014). "Yeni dalga sinemasının görünmeyen feminen yüzü: Agnès Varda sinemasında kadın temsili". İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Midilli, S. (2016). "Fransız yeni dalga sinemasının eril üretim ortamında bir kadın yönetmen: Agnès Varda ve sineması". Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi (IBAD), 1(2), 216-224.

Monaco, J. (2006). Yeni dalga, (E. Yılmaz, Çev.), İstanbul: +1 Kitap.

Mouton, J. (2001). "From feminine masquerade to flaneuse: Agnès Varda's Cleo In The City". Cinema Journal, 40 (2), 3-16.

Mulvey, L. (2012). "Görsel haz ve anlatı sineması", içinde Sanat Cinsiyet, (A. Antmen, edt), İstanbul: İletişim Yayınları, 277-297.

Nochimson, M.P (2012). Bir dünya sinema, (Ö. Yaren, Çev.), Ankara: De Ki Yayınları.

Öğüt, H. (2009). "Kadın filmleri ve feminist karşı sinema", Cogito Dergisi, 58 (2), 202-217.

Öğüt, H. (2012). "Kadın sinemasında görüntünün anlamı". İFSAK Fotoğraf ve Sinema Dergisi, 147 (3), 53-58.

Özgen Tuncer, A. (2012). "Women on the move: the politics of walking in Agnès Varda". Deleuze Studies, (6)1, 103-116.

Öz Kent, Y. (2021). "Hollywood sinemasında toplumsal cinsiyetin izini sürmek: Kramer vs. Kramer'den kırk yıl sonra Marriage Story". Kültür ve İletişim, 24 (1), 227-259.

Özsoy, A., (2018). "Kadın gözüyle mutluluğun portresi: Agnès Varda'dan mutluluk". içinde Perdeyi aralamak filmlerde anlatı ve eleştiri, (S. R. Öztürk & H. Akbulut, edt.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 369-387.

Ryan, M. & Kellner, D. (2010). Politik kamera, (E. Özsayar, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Saka, S. (2020). "Madunun zamanı", içinde Ten ve hafıza: Agnès Varda, (Der: Tolga Yalur), İstanbul: Agora Kitaplığı, 75-84.

Sarman, E. (2022). "İktidar duvarlarını yıkmak: Agnès Varda sinemasında heterotopya mekân". SineFilozofi, Özel sayı (4), 138-154.

Smelik, A. (2008). Feminist sinema ve film teorisi. (D. Koç, Çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Yaşartürk, G. (2005). "Feminist eleştiri ve kadının sunumu". Sinemasal, 14 (Ocak-Şubat-Mart), 17-30.

Yaşartürk, G. (2021). "Gizli sayılar, Harriet ve düşmanların en iyisi filmlerinde Bell Hooks ve Stuart Hall'un görüşleriyle siyahi kadın temsillerinin okunması". Connectist: Istanbul University Journal of Communication Sciences, (61), 279-307.

Yaşartürk, G. (2022). Sinema ve toplumsal cinsiyet. Ankara: Nika Yayınevi.

İnternet Kaynakları

Arslan, U. T. (2022). "Eril bakış". Feminist Bellek <https://feministbellek.org/eril-bakis/> (Erişim Tarihi: 03.11.2022).

Caner, F. (2017). "Neden le mēpris". Birikim <https://birikimdergisi.com/guncel/8587/neden-le-mepris>. (Erişim Tarihi: 28.03.2023).

Chang, J. (2018). "Review: Agnès Varda's 1977 film 'One Sings, The Other Doesn't' is a charmingly off beat rabble-rouser".

Delibalta, F. (2020). "Le bonheur (Mutluluk): Tek eşlilik ve yeterlilik ideali üzerine". <https://www.bagimsizsinema.com/le-bonheur-mutluluk-tekeslilik-ve-yeterlilik-ideali-uzerine.html>. (Erişim Tarihi: 26.11.2022).

Ildır, A. (2018). "Şehrin zamanı". Altyazı Aylık Sinema Dergisi, <https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/besten-yediye-cleo-sehrin-zamani/> Los Angeles Times <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-one-sings-Agnès-var-da-review-20180723-story.html>. (Erişim Tarihi 19.02.2023).

Mutaf, S. (2020). "Beşten Yediye Cléo: Bakmak ve bakılmak üzerine". <https://mozartcultures.com/besten-yediye-cleo-bakmak-ve-bakilmak-uzerine>. (Erişim Tarihi: 25.11.2022).

Romney, J. (2018). "Film of the week: One Sings, the Other Doesn't" Film Comment <https://www.filmcomment.com/blog/film-week-one-sings-doesnt/>. (Erişim Tarihi: 19.02.2023).

Sönmez, N. (2019). Agnès Varda Bir Sinema Maceraperesti <https://altyazi.net/yazilar/yonetmen-portreleri/agnès-var-da-bir-sinema-maceraperesti/>. (Erişim tarihi: 14.02.2023).

URL-1: (2017). "Dünyada kürtajın tarihi". Ekmek ve Gül <https://ekmekvegul.net/sinirlarin-otesi/dunyada-kurtajin-tarihi>. (Erişim Tarihi 14.02.2023).