

FRANSIZ YENİ DALGA SİNEMASININ ERİL ÜRETİM ORTAMINDA BİR KADIN YÖNETMEN: AGNES VARDA VE SİNEMASI

Arş. Gör. Seher MİDİLLİ

Marmara Üniversitesi

seher.midilli@marmara.edu.tr

Özet

1950'li yıllarda Fransa'da mevcut sinema endüstrisine ve bu endüstrinin prensiplerine başkaldıran sinema eleştirmeni ve yönetmenlerin bir araya gelerek oluşturdukları Yeni Dalga akımı, sinema tarihinin en önemli akımlarından biridir. Ortaya çıktığı günden günümüze Yeni Dalga literatüründen bahsedilirken Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Jacques Demy ve Louis Malle gibi erkek yönetmenlerin sinemalarına daha fazla yer verilirken, bu erkek yönetmenlerle eşzamanlı olarak filmler üreten ve üretmiş olduğu filmler ile Yeni Dalga sinemasının temellerini atan Agnès Varda'nın görünmez kılındığı dikkat çekmektedir. Varda, erkek egemen düşünce yapısının ve üretim ilişkilerinin egemen olduğu geleneksel sinemada özellikle kadın üzerinden kullanılan sömürü dilini reddederek ve sinemadaki bu dile özgü yerleşik kodları kırarak yeni ve alternatif bir sinema arayışında olmuştur. Bu arayış neticesinde Yeni Dalga akımının ilk filmi *La Pointe Courte (Paralel Yaşamlar, 1954)*'yi çeken ve akımın tek kadın yönetmeni olan Varda hem Yeni Dalga akımı, hem de dünya sinema tarihi nazırında ayrıcalıklı bir konuma sahip olmuştur. Buna rağmen tarihte çok defa kadın sanatçıların isimlerinin ve eserlerinin literatür dışında bırakılmış olması gibi, Varda'nın ismi ve sineması da Yeni Dalga literatürünün dışında bırakılmaktadır. Varda'nın farkına varılmasını amaçlayan bu çalışma, iki boyutlu olarak ele alınmıştır. Öncelikle eril bir sinema akımı olarak dikkat çeken Yeni Dalga sinemasında bir kadın yönetmen olarak Varda'nın konumu incelenmiştir. İkinci boyutta ise yönetmenin sinemasında kadın temsili, feminist söylem analizi yöntemi ile ele alınmış ve yine toplumsal cinsiyet normlarına karşı geliştirdiği söylem feminizm temelinde analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yeni Dalga, Agnès Varda, Cléo de 5 à 7, kadın temsili, feminizm

A FEMALE FILM DIRECTOR IN-MALE DOMINANT PRODUCTION ENVIRONMENT OF FRENCH NEW WAVE CINEMA: AGNES VARDA AND HER FILMS

Abstract

New Wave which was formed by movies critics and film directors who rebelled against 1950' s film industry and principles of this industry in France, is one of prominent movement. It is remarkable that when mentioned New Wave literature, movies of male film directors such as Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Jacques Demy and Louis Malle are given more place. However; Agnès Varda who produced simultaneous movies with these male film directors and laid the base of New Wave Cinema_ is invisible. Varda denied language of exploitation used via woman at traditional cinema ruled by male-dominated mentality and relations of production and she was in search of an alternative cinema by breaking this established codes. As a result of this searching, Varda who filmed *La Pointe Courte (1954)*-the first film of New Wave- and is the first female film director of the movement has a privileged position in the eyes of both New Wave Movement and World Cinema History. Nevertheless, Varda's name and cinema have become invisible at the literature of New Wave as works and names of female artists have faded many times in history. This study that aims to make Varda visible has been dealt as two-dimensional. First, position of Varda as a female film director has been studied at New Wave cinema which draws attention as a masculine cinema movement. As for the second dimensional, representation of women at the cinema of Varda has been dealt with discourse analysis and the discourse that built against norms of gender has been analysed according to feminism.

Keywords: New Wave, Agnès Varda, Cléo from 5 to 7, women representation, feminism

* Bu çalışma "I. Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Konferansı – İnsan ve Toplum Bilimleri" (IBAD-2016) sempozyumunda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

GİRİŞ

Fransa’da 1950’li yıllarda ortaya çıkan Yeni Dalga akımı, yerleşik sinema normlarına karşı yeni bir sinema dili ortaya koymasından sinemanın tarihsel gelişimi noktasında önem taşımaktadır. Yeni Dalga, gerek sinemaya kazandırdığı yeni açılımlar, gerekse farklı ülkelerde de sinema alanında benzer ‘yeni’ hareketlerin ortaya çıkmasına yol açması bakımından dünya çapında etki yaratmış bir sinema akımıdır. Agnès da ise Yeni Dalga akımına mensup olduğu varsayılan yönetmenlerden biridir ve akımın tek kadın temsilcisidir.

Sanat alanında kadın sanatçıların görünmez kılınmasına yönelik genel tutumdan hareketle, Yeni Dalga sinemasının kurucusu olarak Agnès Varda sinemasının özellikle akımın diğer erkek yönetmenleri ile karşılaştırıldığında görünmez kılındığı ortaya çıkmaktadır. Bu doğrultuda çalışma kapsamında Yeni Dalga sineması literatüründe Varda’nın görünmezlik sorunsalının, yönetmenin kadın kimliği ile olan bağlantısı irdelenecektir.

Bunun yanı sıra filmografisine bakıldığında hemen hemen tümünde feminist duyarlılık sonucu üretilen bir söylemin egemen olduğu Agnès Varda sinemasında kadın temsili; bakışın düzenlenmesi ve öykünün kurulumu esas alınarak çalışmanın örneklemini oluşturan *Cléo de 5 à 7 (5’ten 7’ye Cléo, 1962)* filmi üzerinden analiz edilecektir. Ayrıca bir kadın yönetmen olarak Varda sinemasında bakışın düzenlenmesine ilişkin yönelimlere değinilecek, bu doğrultuda kadının toplumsal düzlemdeki konumu ile Varda sinemasındaki konumu arasındaki benzerlik ve farklılıklar tespit edilerek ortaya konulacaktır.

YENİ DALGA’NIN FEMİNEN YÜZÜ: AGNES VARDA

Tarih boyunca resim, heykel, müzik, edebiyat, sinema gibi sanat dallarının erkek temsilcileri olduğu kadar kadın temsilcileri de mevcuttur. Ancak bu mevcudiyet, söz konusu sanat dallarına ilişkin literatür çalışmalarında kadın sanatçıların da erkek sanatçıları kadar yer alabildiği anlamına gelmemektedir. Kadın sanatçıların sanatlardaki görünmezlik sorunsalı, bu sanat dallarında kadın temsilcilerin olmaması ile değil, kadın sanatçıların literatür çalışmalarında görünmez kılınması ile doğru orantılıdır. Dolayısıyla kadın sanatçıların hayatlarını yazmak; kadınların da sanatsal faaliyetlerde başarılı oldukları gerçeğini belgelemek ve onları da “geleneksel olarak benimsenen tarihsel çerçeveye yerleştirmek” açısından önem taşımaktadır (Berktaş, 2012: 15). Kadın sanatçıları üzerine yapılan özellikle monografik çalışmalar, kadın sanatçıların görünür kılınması bakımından önem arz etmektedir. Bu çalışmalar, kadın sanatçıların sayısının yadsınamayacak kadar fazla olduğunu, yalnızca literatürün dışında bırakılmak suretiyle görünmez kılındıkları gerçeğini ifşa etmektedir.

Kadınlar sinematografin icadından bu yana film üretiminde aktif olarak yer almıştır. Kadınların film yapım macerası erkek yönetmenlerinkiyle eş zamanlı olarak, sinemanın icadıyla birlikte başlamıştır. Ancak kadın sinemacıların sinematografin icadından bu yana film yapım sürecinin tüm aşamalarında aktif rol almaları, onların dünya sinema literatüründe hak ettikleri yerde konumlandırıldıkları anlamını taşımamaktadır. Dünya sinema literatürüne bakıldığında bunun en somut şekli, ilk kadın yönetmen Fransız Alice Guy örneğinde görülmektedir. Alice Guy, 1896 yılında kurmaca türünde *La Fée aux Choux*

(*Lahanalı Peri*) filmini yapmış ve dolayısıyla dünyanın ilk öykülü filmini yapan yönetmen olmuştur. Ancak ilk öykülü filmi yönetenin Alice Guy olması adını sinema literatürüne bu şekilde yazdırmasına yetmemiştir. Alice Guy'un yerine *Le Voyage dans la Lune* (*Aya Seyahat*, 1902) filmi ile Georges Méliès'in ismi, sinema tarihine ilk kurmaca (öykülü) film yönetmeni olarak geçmiştir. Bu unvanı böylece Méliès'e kaptıran Guy'un ismi ise dünya sinema tarihine ilk kadın yönetmen olarak geçmiştir. Guy'ın dünya sinema literatüründe ilk kurmaca film yönetmeni yerine, ilk kadın yönetmen olarak tanımlanmasında belirleyici etken, taşıdığı biyolojik cinsiyetidir. Bu durum, «feministler tarafından cinsel kimliğin farklılığını vurgulamak için kullanılan kadın yönetmen kategorisinin bu kez kadınlar ve erkekler arasında öncü olan bir kadını öne çıkarmamak için özellikle tercih edildiğini» göstermektedir (Öztürk, 2004: 18). Sanat dallarında karşılaşılan kadın sanatçılara tarih yazımında yeteri ölçüde yer verilmemesi konusundaki tavrın bu şekilde sinemaya da sıçramış olduğu görülmektedir.

Alice Guy'a yapılan bu muameleyle başlayan kadın yönetmenlerin sinema alanında görünmez kılınması sorunsalının günümüze kadar farklı kadın yönetmenler üzerinden de süregeldiği görülmektedir. Bu kadın yönetmenlerden biri de Yeni Dalga sinemasının tek kadın yönetmeni olan Agnès Varda'dır. Mevcut Yeni Dalga sineması literatüründe akımın erkek yönetmenlerini ön plana çıkarmak suretiyle Yeni Dalga sinemasının eril bir sinema akımı haline dönüştürüldüğü ve bu şekilde sunulduğu gözlemlenmektedir. Genel olarak Yeni Dalga sinemasından bahsedilmesi durumunda veya Yeni Dalga literatürü incelendiğinde; Jacques Doniol Valcroze, Pierre Kast, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jacques Demy, Claude Chabrol, Alain Resnais, Louis Malle, Chris Marker gibi erkek yönetmenlerin isimleri ön plana çıkarılmakta, bu yönetmenlerin akımın ortaya çıkmasındaki katkılarından bahsedilmekte ve Yeni Dalga estetiği bu yönetmenlerin filmografilerinden verilen örnekler üzerinden ortaya konulmaktadır. Ancak akımın kurucu ismi olan Varda'nın bu anlamda sunmuş olduğu katkılara yeterince yer verilmediği görülmektedir. Bu nedenle Yeni Dalga literatüründe erkek yönetmenlerin ön plana çıkarılması ve Agnès Varda'nın ise bu literatürün dışında bırakılması, Yeni Dalga sinemasını kaçınılmaz bir biçimde eril bir sinema akımı görüntüsüne büründürmektedir.

Yeni Dalga'nın sinemaya kazandırdığı en büyük yeniliklerden biri, sinemanın bir dil olduğu anlayışını ortaya koymasıdır. Bu anlamda Alexandre Astruc tarafından ilk kez ortaya atılan Kalem-Kamera (*Le Caméra Stylo*) tekniği ile auteur (yaratıcı yönetmen) kamerasını tıpkı bir yazarın kalemi gibi kullanmakta özgür ve esnek olacaktır (Monaco, 2006: 12). Astruc'un geliştirdiği bu teknik sayesinde Yeni Dalga yönetmenleri, sinemanın standart haline gelen klişe anlatıların dışına çıkarak yeni bir anlatı modeli ile sinemaya daha modern bir estetik kazandırmışlardır (Odabaş, 1994: 284). Astruc gibi sinemaya yeni bir dil kazandırma inancı ile yola çıkan Varda, bu estetik arayışı ile sinemasında daha yalın bir anlatım tekniği geliştirmiştir. Stüdyo ortamında büyük bütçeli filmler yapmak yerine, diğer Yeni Dalga yönetmenleri gibi kamerasını sokağa taşıyarak daha düşük bütçeli filmler yapmayı tercih etmiştir. Ana akım sinemanın en önemli özelliğinden biri olan star sisteminin Yeni Dalga sineması ile önemini yitirmesi, Varda sinemasında da karşılaşılan bir özelliktir. Tüm bunların yanı sıra Varda'nın kadın hakları, kanser gibi toplumsal sorunlara dair farkındalık yaratmak amacıyla bu sorunları sinemasının merkezine taşıdığı da görülmektedir.

1960 yılından bu yana, bazı sinema eleştirmen ve tarihçileri Yeni Dalga akımının kurucusunun Agnès Varda, akımın ilk filminin ise Varda'nın *La Pointe Courte* filmi olduğu konusunda hem fikir olmuşlardır (Ungar, 2013: 16). Yeni Dalga sinemasının ilk filmini yapması ve bir kadın yönetmen olarak Yeni Dalga sineması içerisinde ayrı bir yere sahip

olması dolayısıyla Varda sineması da, akım içerisinde farklı ve özel bir konuma sahiptir. Yönetmenin sinemasının bu farklı ve özel konumundan dolayı en az akımın diğer erkek yönetmenlerinin sinemaları kadar incelenmesi, üzerinde araştırmalar yapılması beklenmektedir. Ancak bu niteliklerine rağmen Varda, Yeni Dalga sineması içerisinde görünmeyen bir yüze sahiptir ve özellikle Truffaut, Godard, Rivette, Rohmer, Resnais gibi erkek yönetmenlerin gölgesinde bırakılmıştır (Hossain, 2011).

Ağırlıklı olarak erkek yönetmenlerden oluşması dolayısıyla eril bir oluşum görüntüsü veren Yeni Dalga akımının bu yüzünü, Agnès Varda'nın varlığı bozmaktadır. Bu şekilde günümüze kadar eril bir akım olarak dikkat çeken Yeni Dalga'nın Varda'nın mevcudiyeti ile aslında eril bir oluşum olmadığı ayrıca dışıl bir yüzü de olduğu anlaşılmaktadır. Agnès Varda'nın akım içerisindeki mevcudiyeti, gerek görsel düzenlemelerle gerekse özellikle erkek yönetmenlerin sinemalarına eğilen çalışmalarla erilleştirilen Yeni Dalga'nın dışıl bir yüzü de olduğunu ortaya koymaktadır.

VARDA SİNEMASI'NDA FEMİNİZMİN İZLERİNİ SÜRMEK

Feminizm, film teorisi ve film eleştiri üzerinde etkin bir toplumsal hareket ve kültürel bir eylemdir. Sinemasal açıdan ele alınması gerekirse; feminizm, sinemanın erkekler ve erkeklik hakkında olduğu kadar, kadınlar ve kadınlık hakkında da olması gerektiği teorisi ile bezeli bir düşüncedir (www.arsivbelge.com). Bu noktada, Varda'nın ikinci dalga feminizm hareketinden etkilenerek filmlerinde kurduğu feminist temelli söylemin toplumsal yönü ile inceleneceğini söyleyerek çalışmaya devam etmekte yarar var.

Agnès Varda, Yeni Dalga sinemasının ortaya çıkmasında en fazla katkı sağlayan yönetmenlerden biridir. İlk uzun metraj filmi *La Pointe Courte* (1954) ile Yeni Dalga sinemasının temellerini atan ve kendisi gibi sinemanın geleceğine dair farklı fikirlere sahip yönetmenleri etkileyen Varda, geleneksel sinemanın klasikleşen kodlarını ve anlatı dilini eleştirmiş ve sinemaya modern bir anlatı dili kazandırılmasının gerekliliğini savunmuştur. Agnès Varda bu doğrultuda Germaine Dulac'ın izinden giderek ataeril sinemanın karşısında durmuştur. Bu anlamda egemen sinema dilini değiştirerek yeni ve alternatif bir sinema dili oluşturmanın mücadelesini vermiştir (Tuncer, 2012: 58).

Varda, sinemasında erkek egemen ideolojinin normalleşmesi karşısında bir tavır takınmakta ve kendisinden önceki ataeril söylemi bozarak feminizm temelli yeni bir söylem üretmektedir. Bu söylem kadını; öteki ve öznelliği olmayan bir varlık olarak konumlandırmak yerine, ona öznelliğe ulaşma yolunda cesaret ve özgüven aşıl原因 bir söylemdir (Hayward, 2003: 859). Agnès Varda ayrıca kadının toplumsal rolünün iyileştirilmesine ve bu rolün sinemadaki temsiline dair sinemasında ortaya koyduğu radikal fikirleri nedeniyle feminist film teorisyenleri tarafından öncü feminist yönetmenlerden biri olarak kabul görmektedir (DeRoo, 2008: 189). Varda'nın öncü feminist yönetmenlerden biri olarak nitelendirilmesinde, Varda sinemasında özellikle ön plana çıkan feminist ideolojiyi yeniden üreten söylemin, bu söylemi üretirken 1960'lı yıllarda ortaya çıkan ikinci dalga feminizm hareketinden etkilenmesinin ve Varda'nın hem kadına hem de erkeğe biçilen toplumsal rollerine yönelik duyduğu kişisel tavrın etkili olduğu görülmektedir.

Hemen hemen tümünde feminist söylemin egemen olduğu Agnès Varda filmlerinin merkezinde kadın karakterler vardır. *La Pointe Courte* filmindeki kadın karakter (elle), *Cléo de 5 à 7* filmindeki Cléo, *Le Bonheur* (Mutluluk, 1964) filmindeki Thérèse ve Emilie,

L'Une Chante L'Autre Pas (Biri Şarkı Söylüyor, Diğeri Söylemiyor, 1976) filmindeki Pauline ve Suzanne, *Sans Toit Ni Loi (Yersiz Yurtsuz, 1985)* filmindeki Mona gibi... Hayatın merkezine kadını yerleştirme çabasına eşdeğer olarak filmlerinin merkezine de kadını yerleştirme güdüsü, Varda sinemasının en temel özelliklerinden birine dönüşmüştür. Varda sinemasında kadın temsiline ve filmde feminist söylemin üretiliş biçimine ilişkin incelemelere yönetmenin *Cléo de 5 à 7* filmi üzerinden yer vermeye devam edilebilir.

CLEO de 5 à 7

Cléo de 5 à 7 filminde Varda, aynı zamanda filmin ana kahramanı olan Cléo isimli şarkıcının 21 Haziran 1961 tarihinde on yedi ile on dokuz saatleri arasında geçirdiği iki saatine kamera tutmaktadır (Ungar, 2013: 43). Filmde Cléo'nun geçirdiği ve izleyicinin tanık olduğu zaman, gerçek zaman ile paralellik göstermektedir. Film zamanının gerçek zaman ile paralellik gösterdiği, Cléo'nun bindiği takside gerçekte o tarihte vuku bulan olaylara ilişkin radyodan duyduğu haberlerden anlaşılmaktadır (Prédal, 2003: 33). Varda bu şekilde filmde kullandığı belgeleme tekniği ile izleyiciyi o gün gerçekte vuku bulmuş olaylardan da ayrıca haberdar etmektedir. Yeni Dalga sinemasında genel olarak erkek kahramanların protagonist¹ olduğu, kadın kahramanların ise ikincil konumda kendilerine yer bulabildiği dikkat çekmektedir. Bu anlamda akımın erkek yönetmenleri filmlerinin merkezine erkek karakterleri alarak bu karakterlere sınırsız özgürlük imkânı tanımışlardır. Ancak Varda Yeni Dalga sinemasının diğer erkek yönetmenleri gibi, erkek kahramanına sınırsız özgürlük tanımak yerine, filmin kadın kahramanı olan Cléo'ya bu özgürlüğü tanımayı tercih etmiştir. Varda'nın sinemasında kadın kahramanına sınırsız özgürlük sunma tercihinin yalnızca *Cléo de 5 à 7* filmine özgü olmadığı, yönetmenin diğer filmlerinde de bu tercihin yinelenildiği görülmektedir. Dolayısıyla bu tercih, Varda sinemasının karakteristiğini oluşturan en önemli unsurlardan biri haline gelmektedir. Cléo'ya serbest bir biçimde Paris sokaklarında dolaşabilme, kafelerinde kahvesini yudumlayabilme, dışarıda arkadaşı ile özgürce vakit geçirebilme fırsatı veren Varda, kendisinden sonra gelen kadın yönetmenlere de aynı özgürlüğü kendi kadın kahramanlarına tanıma fırsatı vermeleri için örnek olmuş ve bu anlamda kendilerine öncülük etmiştir.

Agnès Varda sinemasında kadının genel olarak yalnızca özel alanda temsil edilmediği, bunun aksine, kamusal alanda da serbest bir biçimde temsil olanağı bulunduğu görülmektedir. Örnek olarak, *Cléo de 5 à 7* filminde Cléo'nun evine gitmek üzere bindiği taksinin şoförünün bir kadın olması gösterilebilir. Varda, izleyiciye büyük oranda günümüzde dahi görmeye alışık olunmayan o döneme ilişkin koşulları resmetmektedir. Cléo ve yardımcısı evlerinin önüne geldikten sonra taksiden inerler; aralarında taksinin şoförü olan kadının ilginç bir karaktere sahip olduğundan ve son derece cesur olduğundan bahsederler. Cléo ve yardımcısının taksi şoförü kadına imrendikleri bu sahnede açıkça ortaya çıkmaktadır. Filmin o sahnesine kadar henüz kendi öznelliğini keşfedemeyen Cléo, taksi şoförü kadının istediği işi yapabilme konusundaki özgürlüğüne hayran kalmıştır. Böylece, film boyunca Cléo'nun taksi şoförü gibi karşılaştığı güçlü kadın kimlikler, Cléo'nun

¹ Protagonist, Fransızca protagoniste kelmesinden gelmektedir. Kelime anlamı olarak bir oyunun baş kişisi anlamına gelmektedir. Protagonist yine başka bir şekilde 'bir oyunun gelişmesinde, seyirciyi kendiyile özdeşleştiren, en önemli oyun kişisi' olarak ifade edilebilir (<http://www.tdk.gov.tr>).

öznelliğini keşfetmesinde ona hem yol gösterici hem de ilham verici olmuştur. Varda'nın da Cléo'nun özgürleşmesi ve öznelliğini keşfetmesine yardımcı olacak bu gibi ipuçlarını zaman zaman karşılaşması için Cléo'nun yolu üzerine yerleştirdiği görülmektedir. Zira bu karşılaşmalar bir rastlantı sonucu ortaya çıkan gelişmeler değil; tam aksine Varda tarafından filmin feminizm temelli söylemini güçlendirmeye yönelik bilinçli bir biçimde gerçekleştirilen hamleler olarak dikkat çekmektedir.

Agnès Varda sinemasında kadın temsili üzerine yapılacak değerlendirmelere ilişkin bir diğer dayanak noktası, sinemada bakış meselesidir. Kadının cinsel bir nesne olarak sunulması ve tamamen cinsel nitelikleri ile ön planda tutulması, kadının sinemada bakan değil bakılan olarak konumlandırılmasına neden olmaktadır. «*Geleneksel teşhirci rollerindeki kadınlar, bakılası olduklarını ifade etmesi açısından görsel etki amacıyla kodlanmış güçlü erotik görünüşleriyle, eşzamanlı olarak hem izlenir hem de teşhir edilirler*» (McGowan, 2012: 34). Feminist film teorisyeni Mulvey'e göre klasik Hollywood sineması erkek izleyicinin kameranın bakışıyla ve erkek kahramanla özdeşleşmesine imkân sağlarken, kadın karakterler yalnızca bakılacak nesne olarak sunulmaktadır. Mulvey, ayrıca geleneksel sinemadaki bakışın düzenlenmesinin ve temsilin ataerkil sistemin bir devamı, uzantısı olduğunu ortaya koymakta ve bakış üzerinden kadını edilgen, erkeği ise etken şekilde konumlandıran ana akım sinemanın sağlamış olduğu geleneksel hazı reddetmek gerektiğini belirtmektedir. Ancak bunun gerçekleşebilmesi için geleneksel sinemadaki yerleşik kodlarının kırılması gerektiğini vurgulamaktadır (Mulvey, 2012: 296). *Cléo de 5 à 7* de birbirinden anlatı bakımından farklı iki bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerden ilkinde ölüm korkusunun ele geçirdiği, hayatı boyunca aldığı kararlar ya da yaptığı seçimler kendi elinde olmayan, kendi hayatına hükmedemeyen, isteklerinin yerine gelmesi için yalnızca kapris yapan bir Cléo vardır. Bu şekilde Cléo, Mulvey'in belirttiği gibi, bir yandan izleyicinin arzu nesnesi, bir diğer yandan da kendi hayatının öznesi değil nesnesi haline dönüşmektedir. Başlangıçta filmin öyküsünün Cléo'nun bu dönüşümünü destekleyecek ve bu amaca hizmet edecek şekilde kurulduğu görülmektedir. Kameranın konumu da bu nesnelleştirmeye ayrıca yardımcı olmaktadır. Öyle ki kamera, izleyicinin dikkatini Cléo'nun kıvrımlı vücut hatlarına, sarışın saçlarına, yüksek topuklarına, peruğuna çekmeyi başarmaktadır. Kamera bu noktada Cléo'nun nesnelleşmesine ve izleyicinin cinsel arzu nesnesine dönüşmesine hizmet etmektedir. Bu doğrultuda Cléo, filmin ilk yirmi beş dakikalık bölümünde bakılan konumundadır. Evinde sevgilisinin, müzisyen arkadaşlarının; sokakta ise karşılaştığı kişilerin bakışları daima Cléo'nun üzerinde yoğunlaşmaktadır. Dolayısıyla Cléo'nun bakılan konumunda iken daha ürkek, daha kırılgan ve daha alingan bir yapıya sahip olduğu dikkat çekmektedir. Varda'nın bu noktada geleneksel sinemanın erkeği *daha kusursuz, daha eksiksiz, daha güçlü* şeklinde, kadını ise *daha edilgen ve güçsüz* (Smelik, 2008: 6) şeklinde kodlamasına apaçık eleştiride bulunmaktadır.

Cléo çevresinin de etkisiyle daima güzel, bakımlı ve sağlıklı olması gerektiğine inanmaktadır. Bu gerekliliğe olan inancın Cléo'da ne denli içselleştirildiği, sıkça ayna karşısında kendisini seyrederken yaşadığı hazdan anlaşılmaktadır. Önceleri öznelliğini güzelliği, bakımlı ve sağlıklı oluşu ile elde edebileceğini düşünen Cléo, yaşadığı hayatın kendisini esir aldığını hissetmeye başlamasının ardından öznelliğe giden yolda olgunlaşması gerektiğini düşündüğü tüm bu koşulların geçici olduğuna ve Cléo'yu gerçekte Cléo yapanın kendisine duyması gereken saygıdan ve kendini olduğu gibi kabul etmekten geçtiğine kanaat getirmiştir. Cléo, zihninde yaşadığı bu değişimin ardından filmin başından itibaren kafasından çıkarmadığı peruğunu çıkarır. Bu davranışı Cléo'nun kendini gerçekleştirme ve kendini olduğu gibi kabul etme yolunda attığı ilk adım, simgesel bir dışavurum şeklinde yorumlanabilir.

Bu noktadan sonra, Cléo sokağa çıkar. Filmin ilk bölümünde bir arzu nesnesi olarak bakılan konumunda olan Cléo'nun öznelliğini keşfetmeye başladıktan sonra bakılan konumundan bakan konumuna geçtiği dikkat çekmektedir (Decock, 1993: 948-949). İkinci bölümde, peruğundan kurtularak özgürlüğe ilk adımı atan, tüylü ve süslü kıyafetlerini çıkararak daha sade kıyafetler tercih eden ve bu anlamda kendisi olmayı başaran bir Cléo ortaya çıkmıştır (Sellier, 1999). Cléo, ilk bölümde kendisini eril bakışın arzu nesnesine dönüştüren tüm ağırlık ve bağımlılıklarından kurtulmuş ve neticede birinci bölümün nesnesi olan Cléo'nun, ikinci bölümde kendi öznelliğini keşfetme sürecinde başarılı bir sonuç elde ettiği görülmektedir.

Cléo filmin ilk bölümlerinde kendine sürekli aynada bakma ihtiyacı duyan güzel ve bakımlı kadın imajı ile özdeşleştirilmekte ve bu ihtiyacı çevresindekiler tarafından Cléo'ya sürekli hatırlatılmaktadır. Örneğin Cléo'nun sevgilisi José Luis de Villalonga ona sürekli güzelliğinden bahsetmektedir. Müzisyenleri ise Cléo'ya sürekli aşk şarkıları söylemesini telkin etmektedir. Dolayısıyla toplumsal bilinin bir birey olarak Cléo'nun tercihlerine sırtını döndüğünü söylemek mümkündür. Bu noktada esas olan, Cléo'nun toplumun kendisinden beklentilerini bir ödev gibi yerine getirip getirmediğidir. Bu beklentilerin kendisinde yarattığı huzursuzluğu hissetmeye başladığı an filmin dönüm noktasıdır. Bu dönüm noktasının yaşanmasının akabinde Cléo, gerçek kimliği ile ortaya çıkmakta, tüm bu telkin ve beklentilerden sıyrılarak kendi gerçekliğinin farkına varmaktadır (Sellier, 1999). Cléo'nun öznelliğini keşfetme sürecinde göstermiş olduğu gayret ve mücadele, genel olarak ana akım sinemanın kadın karakterlerinin gelişiminde alışık olunmayan bir durumdur. Cléo'da görülen bu çaba ve gayret, Varda'nın 1970'li yıllarda ilhamını aldığı feminist hareketten gelmektedir. Bu anlamda Varda, sinemasında kendi gayreti ile kendini gerçekleştirebilen güçlü kadın imgesi üzerinden ürettiği feminist söylemi bu şekilde daha da güçlendirmeyi başarmaktadır.

Bunun yanı sıra filmin ana karakteri Cléo neredeyse film boyunca her sahnede gösterilmekte, gösterildiği sahnelerde ise çerçevenin tam ortasında yer almaktadır. Özellikle Cléo'nun öznelliğini kazanma sürecinin başlamasından sonra Varda'nın bu bilinçli dokunuşları ile daha fazla karşılaşmaktadır. Cléo'yu çerçevenin merkezine alarak kadının sinemada olduğu gibi bir birey olarak toplumun da merkezinde olması gerektiği söylemini üreten Varda, bu söylemi gerek görsel düzenlemelerle gerekse öykünün kurulumu ile geliştirmekte ve diğer pek çok filminde de tekrarlamaktadır.

SONUÇ

Bütün sanatların eleştirmenleri tarafından genel bir tutum olarak uygulanan kadın sanatçıları görünmez kılma çabası sinemada da kendini göstermektedir. Kadın yönetmenler, erkek egemen düşünce kalıpları ile yola çıkan eleştirmenler ve sinema tarihçileri tarafından geri plana itilmiş ve bu kadın yönetmenlerin isimleri ve eserleri literatür dışında bırakılmıştır. Yeni Dalga akımının kurucusu ve ilk filminin üreticisi olarak kabul edilmesi gereken Agnès Varda da bu şekilde erkek egemen tutum ve tavırlardan dolayı geri plana itilmiş ve Yeni Dalga'nın erkek temsilcileri akımın görünen yüzü ve en etkili isimleri olarak kabul görmüştür. Sinemanın hakkaniyetli eleştirmenleri ve tarih yazıcılarının hepsinin kabul ettiği gibi Agnès Varda Yeni Dalga içerisinde özel bir konuma ve etkiye sahiptir. Agnès Varda yaptığı bütün filmlerde kadına dayatılan edilgen rolü yıkmaya çalışarak kadının erkekle eş bir özgürlük ve yaptırım gücüne sahip olduğu anlayışını savunmuştur. Özellikle de *Cléo de 5 à 7* filminde Varda'nın bu anlayışı bütün yalınlığıyla ortaya koyulmuştur. Buna göre kadın da erkek kadar yetkindir ve kadın hiçbir alanda

ikincil bir konuma itilmeyi kabul etmemeli ve hak ettiği yeri ve konumu için mücadele etmeyi sürdürmelidir.

Filmlerinde kadının özgürlüğü, kendini gerçekleştirme ve bireyselleşmesi gibi meseleleri ele alan Varda, gerek Yeni Dalga akımı içerisinde, gerekse feminist literatürde önemli bir yere sahiptir ve Yeni Dalga'yı doğru ve farklı açılardan okuyabilmek bakımından en önce ele alınması gereken yönetmenlerden biridir. Bu sayede Yeni Dalga'nın dışıl doğası ve yüzü daha iyi anlaşılacaktır.

KAYNAKÇA

Bastide, B. (2009). 'Agnès Varda, Une Auteur au Féminin Singulier'. Der. Anthony Fiant vd. Agnès Varda: Le Cinéma et Au-Delà içinde (15-25). Presse Universitaires de Rennes, Rennes

Berktaş, F. (2012). 'Tarih Yazımında Farklı Bir Perspektif'. Tarihin Cinsiyeti içinde (15-34). Metis Yayınları. İstanbul

Decock, J. (2014). 'Entretien avec Agnès Varda sur Jacquot de Nantes'. The French Review, Vol. 66. No. 6. May 1993. <http://www.jstor.org/stable/397507>. 11.05.2016

DEROO, R. J. (2008). 'Unhappily Even After: Visual Irony and Feminist Strategy in Agnès Varda's *Le Bonheur*'. Studies in French Cinema. Volume 8. Number 3

Hayward, S.(2003). 'Agnès Varda'. Der. G. Nowell Smith. Dünya Sinema Tarihi içinde (859). Kabcacı Yayınevi. İstanbul

Hossain, R. (2011). 'Female Directors, Female Gaze: The Search for Female Subjectivity in Film'. Forum, A Monthly Publication of The Daily Star, Volume 5. Issue 05. <http://archive.thedailystar.net/forum/2011/May/female.htm>. 27.04.2016

<http://arsivbelge.com/yaz.php?sc=1503>, 29.10.2016

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimsec=177629, 29.10.2016

Marie, M. (2009). 'French Cinema in the New Century'. Yale French Studies, New Spaces for French and Francophone Cinema. Der. James F. Austin. Yale University Press, No: 115, (9-30)

McGowan, T. (2012). Gerçek Bakış. çev. Zeynep Özen Barkot. Say Yayınları. İstanbul

Monaco, J. (2006). Yeni Dalga. çev. Ertan Yılmaz. +1 Kitap. İstanbul

Mulvey, L. (2012). 'Görsel Haz ve Anlatı Sineması'. çev. Esin Soğancılar. Der. Ahu Antmen. Sanat Cinsiyet içinde. (277-297). İletişim Yayınları. İstanbul

Odabaş, B. (1994). 'Fransız Sinemasında Yeni Dalga'. Marmara İletişim Dergisi. Sayı 5

Öztürk, S. R. (2004). Sinemanın Dişil Yüzü. Om Yayınevi. İstanbul

Prédal, R. (2003). Sans Toit Ni Loi d'Agnès Varda. Editions Atlande 92200. Neuilly

Sellier, G. (1999). 'Images des Femmes dans le Cinéma de la Nouvelle Vague'. <http://clio.revues.org/265>. 11.05.2016

Smelik, A. (2008). Feminist Sinema ve Film Teorisi. D. Koç (Çev.). Agora Kitaplığı. İstanbul

Tuncer, A. Ö. (2012). 'Kadınların Yüz Yıllık Tanıklığı'. Altyazı Aylık Sinema Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi. Sayı 115

Ungar, S. (2013). Cléo de 5 à 7 de Agnès Varda. G3J. Paris