

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

AGNÈS VARDA'NIN KURMACA VE BELGESEL
FİLMLERİNİN KADIN TEMSİLİ BAĞLAMINDA
İNCELENMESİ

Safa YAHŞI
2501201173

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. Özlem ARDA

İSTANBUL – 2023

ÖZ

**AGNÈS VARDA’NIN KURMACA VE BELGESEL
FİMLERİNİN KADIN TEMSİLİ BAĞLAMINDA
İNCELENMESİ**

SAFA YAHŞİ

Sinema, insanlığın yüzyıllardır süregelen hareketsiz görüntüyü kaydetmenin yöntemi fotoğrafı bulduktan kısa bir süre sonra ortaya çıkmıştır. Hareketsiz görüntünün kaydedilmiş hali olan fotoğraf, sinemanın doğuşuna ve gelişimine önderlik eder niteliktedir. Sinema; kısaca hareketli görüntünün kaydedilmesi olarak ele alınabilir, fakat sinema bu özelliğinin yanı sıra belge niteliği taşıyan kayıtlar da üretmektedir. Bu yönüyle sinema, belgesel sinemanın da temellerini atmıştır. Sinemanın gelişiminde kurgunun ortaya çıkması sinemayı belgesel ve kurmaca olarak iki temel alt kategoriye ayırmaktadır. Belgesel ve kurmaca filmlerde çok başarılı filmler ve yönetmenler sinemayı zamanla besleyip zenginleştirmiştir. Belgesel sinemada, kendi hakikatinin peşine düşen yönetmenlerden, kurmaca filmlerde farklı teknik ve konuların peşine düşen yönetmenlere kadar sinema, her aşamasıyla hem sanatın hem de yeninin harmanlamasını izleyicisine sunmaktadır. Bu başarılı yönetmenlerden biri hem kurmaca hem de belgesel filmleriyle çeşitli anlatım biçimlerinin peşine düşen Agnès Varda’dır. Fransız Sineması’nın ürünlerinin yanı sıra Agnès Varda, seneler içinde gelişen ve değişen sinema anlayışıyla başarılı eserler sunan bir yönetmendir. Varda’nın hikâye anlatıcılığı ve kullandığı teknikler sinemada kadının temsili açısından önemli bir yere sahiptir. Bu çalışmasının amacı, Agnes Varda’nın kurmaca ve belgesel filmlerinin kadın temsili bağlamında incelenmesidir. Bu araştırmada, nitel araştırma yöntemi tercih edilmiş olup betimsel analiz kullanılmıştır. İçerik analizi tekniğiyle toplumsal cinsiyet ve toplumsal cinsiyet rollerinden kodların filmlerdeki varlığı-yokluğu, nasıl temsil edildiği ortaya konulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Fransız Sineması, Agnès Varda, Kurmaca film, Belgesel film, Kadın temsili

ABSTRACT
AN EXAMINATION OF AGNÈS VARDA'S FICTION AND
DOCUMENTARY FILMS IN THE CONTEXT OF FEMALE
REPRESENTATION
SAFA YAHŞI

Cinema emerged shortly after humanity invented photography, the method of recording still images that had been going on for centuries. Photography, which is the recorded version of the still image, has a leading role in the birth and development of cinema. Cinema can be briefly considered as the recording of the moving image, but besides this feature, cinema also produces recordings that have the quality of documents. With this aspect, cinema also laid the foundations of documentary cinema. The emergence of fiction in the development of cinema divides cinema into two basic sub-categories as documentary and fiction. Very successful films and directors in documentary and fictional films have fed and enriched cinema over time. From directors who pursue their own truth in documentary films to directors who pursue different techniques and subjects in fictional films, cinema offers its audience the blending of both art and the new at every stage. One of these successful directors is Agnès Varda, who pursues various forms of expression with both fictional and documentary films. In addition to the products of French Cinema, Agnès Varda is a director who offers successful works with the understanding of cinema that has developed and changed over the years. Varda's storytelling and the techniques she uses have an important place in terms of representation of women in cinema. In this research, qualitative research method was preferred and descriptive analysis was used. With the content analysis technique, the presence or absence of gender and gender role codes in the films and how they are represented are revealed.

Keywords: French Cinema, Agnes Varda, Fictional film, Documentary film, Female representation

ÖNSÖZ

“Et ignotas animum dimittit in artes”

A Portrait of The Artist As a Young Man (1916) üniversite yıllarında, ilk okuduğumda beni derinden etkileyen bu sözle başlar. Türkçe çevirisi “ve o, kendini bilinmeyen sanatlara adar” olarak yapılabilir. Çocukluğumdan beri sanata olan düşkünlüğümün hikayesi tiyatroyla başlar, sinefil olarak devam eder ve fotoğrafla hatta tekrar sinemayla buluşur. Gerçek nedir sorusuyla çekmeye başladığım analog fotoğraflar sinematografisine âşık olduğum filmlerin etkisi altındadır kuşkusuzdur ki. İzlediğim her sinema, çektiğim her fotoğraf, karalamaya çalıştığım her hikâye ya da senaryo beni ortak bir noktada buluşturur: sanat. Bu tezi yazarken de aklımda yankılanan tek bir kelime vardır: sanat. Bir nebze de olsa bu bilimsel yazıyla sanata, sanatçıya ve sanat eserine bir katkıda bulunabileceksem kendimi şanslı ve tamamlanmış olarak nitelendirebilirim.

Bu çalışma boyunca tüm imkânlarıyla bana destek olan, beni doğru şekilde yönlendirerek bu tezin tamamlanmasını sağlayan tez danışmanım Sayın Doç. Dr. Özlem Arda'ya tüm emekleri için teşekkür ederim. İkinci olarak lisans eğitimim boyunca, beni sanatın farklı boyutlarıyla buluşturan Dr. Öğr. Üyesi Ayfer Onan'a teşekkürlerimi sunarım. Yol boyunca pes etmemem için elinden geleni yapan canım Annem Sevgi Durmuşoğlu'na saygılarımı sunarım. Son olarak, ne zaman başım sıkışsa ve en sorulmayacak soruları bile sorduğum değerli araştırmacı arkadaşlarım Nakiye Güventürk ve Burcu Girengir'e teşekkür ederim.

SAFA YAHŞİ
İSTANBUL, 2023

İÇİNDEKİLER

| | |
|--------------------------|------|
| ÖZ..... | ii |
| ABSTRACT | iii |
| ÖNSÖZ..... | iv |
| GÖRSELLER LİSTESİ | ix |
| TABLolar LİSTESİ..... | x |
| ŞEKİLLER LİSTESİ..... | xiii |
| KISALTMALAR LİSTESİ..... | xiv |
| GİRİŞ | 1 |

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMA VE AKIMLAR

| | |
|---|----|
| 1.1.Sinemanın Doğuşu | 15 |
| 1.1.1 Fotoğrafın İcadı | 17 |
| 1.1.2. Sinematograf ve Sinema..... | 19 |
| 1.1.3. Sinema Tarihi ve Öncü Kadınlar | 21 |
| 1.2. Belgesel ve Kurmaca Filmin Ayrımı..... | 26 |
| 1.2.1. Belgesel Terimi ve Belgeselin Ortaya Çıkışı..... | 27 |
| 1.2.2. Belgesel Film ve Türleri..... | 31 |
| 1.2.3. Kurmaca Film ve İlk Kurmaca Eserler | 32 |
| 1.2.4. Belgesel ve Kurmaca İlişkisi | 33 |
| 1.3.Sinemada Akımlar | 34 |

| | |
|---|----|
| 1.3.1. Alman Dışavurumculuğu (Ekspresyonizmi) | 36 |
| 1.3.2. İtalyan Yeni Gerçekçiliği | 37 |
| 1.3.3 Fransız Yeni Dalgası..... | 39 |
| 1.4. Sinema ve Toplumsal Cinsiyet | 43 |
| 1.5. Sinemada Kadın Temsili | 51 |

İKİNCİ BÖLÜM

AGNÈS VARDA SİNEMASI

| | |
|---|----|
| 2.1. Agnès Varda'nın Film Anlayışı..... | 57 |
| 2.2. Agnès Varda Sinemasında Kurmaca ve Belgesel Film Dilinin Birlikteliği..... | 65 |
| 2.3. Agnès Varda'nın Topluma Bakışı | 66 |
| 2.4. Agnès Varda'nın Kadına Bakışı | 72 |

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AGNÈS VARDA'NIN KURMACA VE BELGESEL FİLMLERİNİN KADIN TEMSİLİ AÇISINDAN ÇÖZÜMLENMESİ

| | |
|---|-----------|
| 3.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi | 74 |
| 3.2. Araştırmanın Yöntemi | 75 |
| 3.3. Varsayımlar ve Değişkenler ve Kodlar..... | 75 |
| 3.4. Çalışmanın Evreni ve Örneklemi | 80 |
| 3.5. Çalışmanın İşlem ve Süreci | 80 |
| 3.6. Agnès Varda'nın Belgesel Filmlerinin İncelenmesi | 83 |
| 3.6.1. <i>Ô saisons, Ô chateaux</i> Filminin İncelenmesi | 84 |
| 3.6.2. Hamile Kadının Günlüğü Filminin İncelenmesi | 85 |
| 3.6.3. <i>Sahilde</i> Filminin İncelenmesi | 87 |
| 3.6.4. <i>Kübalılara Selam Olsun</i> Filminin İncelenmesi | 88 |

| | |
|--|-----|
| 3.6.5. <i>Gülüm Elsa</i> Filminin İncelenmesi | 90 |
| 3.6.6. <i>Yanco Amca</i> Filminin İncelenmesi | 92 |
| 3.6.7. <i>Kara Panterler</i> Filminin İncelenmesi..... | 94 |
| 3.6.8. <i>Dagerotipler</i> Filminin İncelenmesi | 96 |
| 3.6.9. Kadınların Cevabı: Bizim Bedenimiz, Bizim Cinsiyetimiz Filminin İncelenmesi | 97 |
| 3.6.10. <i>İran'da Aşk Keyfi</i> Filminin İncelenmesi..... | 99 |
| 3.6.11. <i>Fısıldayan Duvarlar</i> Filminin İncelenmesi | 101 |
| 3.6.12. <i>Ulis</i> Filminin İncelenmesi | 103 |
| 3.6.13. <i>Sözde Karyaditler</i> Filminin İncelenmesi | 104 |
| 3.6.14. Çok Güzel Merdivenlerin var, Biliyor Musun? Filminin İncelenmesi | 106 |
| 3.6.15. Agnes Varda'ya Göre Jane Birkin Filminin İncelenmesi | 107 |
| 3.6.16. <i>Genç Kızlar 25 Oluyor</i> Filminin İncelenmesi..... | 109 |
| 3.6.17. <i>Jacques Demy'nin Dünyası</i> Filminin İncelenmesi | 111 |
| 3.6.18. <i>Toplayıcılar</i> Filminin İncelenmesi | 113 |
| 3.6.19. <i>Toplayıcılar... İki Yıl Sonra</i> Filminin İncelenmesi..... | 115 |
| 3.6.20. <i>Ydessa, Ayıcıklar ve vs.</i> Filminin İncelenmesi..... | 117 |
| 3.6.21. <i>Agnès'in Plajları</i> Filminin İncelenmesi..... | 119 |
| 3.6.22. <i>The Little Story of Gwen from French Brittany</i> Filminin İncelenmesi | 121 |
| 3.6.23. <i>Mekânlar ve Yüzler</i> Filminin İncelenmesi | 122 |
| 3.6.24. <i>Agnès Varda'yı Anlatıyor</i> Filminin İncelenmesi | 124 |
| 3.7. Agnes Varda'nın Kurmaca Filmlerinin İncelenmesi | 126 |
| 3.7.1. <i>Paralel Yaşamlar</i> Filminin İncelenmesi..... | 126 |
| 3.7.2. <i>Cléo 5'ten 7'ye</i> Filminin İncelenmesi..... | 128 |
| 3.7.3. <i>Mac Donald Köprüsü Nişanlıları</i> Filminin İncelenmesi | 133 |

| | |
|--|------------|
| 3.7.4. <i>Mutluluk</i> Filminin İncelenmesi..... | 135 |
| 3.7.5. <i>Yaratıklar</i> Filminin İncelenmesi..... | 137 |
| 3.7.6. <i>Aslanların Aşkı ve Yalanları</i> Filminin İncelenmesi | 139 |
| 3.7.7. <i>Biri Söyler, Diğeri Söylemez</i> Filminin İncelenmesi..... | 141 |
| 3.7.8. <i>Yalancı Belgesel</i> Filminin İncelenmesi | 143 |
| 3.7.9. <i>7 Oda, Mutfak, Banyo... Bu Fırsat Kaçmaz</i> Filminin İncelenmesi..... | 145 |
| 3.7.10. <i>Yersiz Yurtsuz</i> Filminin İncelenmesi | 147 |
| 3.7.11. <i>Kung-Fu Ustası</i> Filminin İncelenmesi..... | 149 |
| 3.7.12. <i>Nantes'lı Jacquot</i> Filminin İncelenmesi | 151 |
| 3.7.13. <i>101 Gece</i> Filminin İncelenmesi..... | 152 |
| 3.7.14. <i>Uçarı Aslan</i> Filminin İncelenmesi..... | 154 |
| SONUÇ | 156 |
| KAYNAKÇA | 160 |

GÖRSELLER LİSTESİ

| | |
|--|----|
| Görsel 1.1: Altamira Mağarası | 16 |
| Görsel 1.2: Camera Obscura | 17 |
| Görsel 1.3: Tarihte Çekilen İlk Fotoğraf..... | 19 |
| Görsel 1.4: Lumiere Kardeşler: Auguste Lumiere ve Louis Lumiere. | 20 |
| Görsel 1.5: Lumiere Kardeşlerin İcat Ettiği Sinematograf | 21 |
| Görsel 1.6: Kameralı Kadınlar | 26 |
| Görsel 1.7: Nanook of the North (Kuzeyli Nanook)..... | 27 |
| Görsel 3.1: <i>Ô saisons, Ô chateaux</i> Film Afişi | 84 |

TABLÖLAR LİSTESİ

| | |
|--|-----|
| Tablo 3.1: <i>Ô saisons, Ô chateaux</i> (1957) Filmi | 84 |
| Tablo 3.2: <i>L'Opéra-Mouffe</i> (1958), (<i>Diary of a Pregnant Woman / Hamile Kadının Günlüğü</i>) Filmi..... | 86 |
| Tablo 3.3: <i>Du côté de la côte</i> (1958), (<i>Along the Coast / Sahilde</i>) Filmi | 87 |
| Tablo 3.4: <i>Salut les Cubains</i> (1963) (<i>Kübalılara Selam Olsun</i>) Filmi | 89 |
| Tablo 3.5: <i>Elsa la Rose</i> (1966), (<i>Gülüm Elsa</i>) Filmi | 91 |
| Tablo 3.6: <i>Oncle Yanco</i> (1967), (<i>Uncle Yanco / Yanco Amca</i>) Filmi | 92 |
| Tablo 3.7: <i>Black Panthers</i> (1968), (<i>Kara Panterler</i>) Filmi | 94 |
| Tablo 3.8: <i>Daguerréotypes</i> (1975), (<i>Dagerotipler</i>) Filmi..... | 96 |
| Tablo 3.9: <i>Réponse de Femmes: Notre Corps, Notre Sexe</i> (1975) Filmi..... | 98 |
| Tablo 3.10: <i>Plaisir d'amour en Iran</i> (1976), (<i>The Pleasure of Love in Iran / İran'da Aşk Keyfi</i>) Filmi | 100 |
| Tablo 3.11: <i>Mur Murs</i> (1981), (<i>Mural Murals / Fısıldayan Duvarlar</i>) Filmi | 101 |
| Tablo 3.12: <i>Ulysse</i> (1983), (<i>Ulis</i>) Filmi | 103 |
| Tablo 3.13: <i>Les Dites Cariatides</i> (1984), (<i>Sözde Karyaditler</i>) Filmi | 105 |
| Tablo 3.14: <i>T'as de beaux escaliers . . . tu sais</i> (1986), (<i>You've Got Beautiful Stairs, You Know... / Çok Güzel Merdivenlerin Var, Biliyor musun?</i>) Filmi..... | 106 |
| Tablo 3.15: <i>Jane B. par Agnès V.</i> (1988), (<i>Agnes Varda'ya Göre Jane Birkin</i>) Filmi | 108 |
| Tablo 3.16: <i>Les Demoiselles ont eu 25 ans</i> (1993), (<i>The Young Girls Turn 25 / Genç Kızlar 25 Oluyor</i>) Filmi | 110 |

| | |
|--|-----|
| Tablo 3.17: <i>L'Univers de Jacques Demy</i> (1995), (<i>The World of Jacques Demy / Jacques Demy'nin Dünyası</i>) Filmi | 111 |
| Tablo 3.18: <i>Les Glaneurs et la glaneuse</i> (2000), (<i>The Gleaners and I / Toplayıcılar</i>) Filmi | 114 |
| Tablo 3.19: <i>Deux ans après</i> (2002), (<i>The Gleaners and I: Two Years Later / Toplayıcılar... İki Yıl Sonra</i>) Filmi | 115 |
| Tablo 3.20: <i>Ydessa, les ours et etc.</i> (2004), (<i>Ydessa, the Bears and etc. / Ydessa, Ayıcıklar ve Vs.</i>) Filmi..... | 117 |
| Tablo 3.21: <i>Les Plages d'Agnès</i> (2008), (<i>The Beaches of Agnès / Agnès'in Plajları</i>) Filmi | 119 |
| Tablo 3.22: <i>La Petite Histoire de Gwen la Bretonne</i> (2008), (<i>The Little Story of Gwen from French Brittany</i>) Filmi | 121 |
| Tablo 3.23: <i>Visages Villages</i> (2017), (<i>Faces, Places / Mekânlar ve Yüzler</i>) Filmi | 123 |
| Tablo 3.24: <i>Varda Par Agnès</i> (2019), (<i>Agnès Varda'yı Anlatıyor</i>) Filmi | 124 |
| Tablo 3.25: <i>La Pointe Courte</i> (1955), (<i>Short Point / Paralel Yaşamlar</i>) Filmi..... | 126 |
| Tablo 3.26: <i>Cléo de 5 à 7</i> (1962), (<i>Cléo from 5 to 7 / Cléo 5'ten 7'ye</i>) Filmi | 128 |
| Tablo 3.27: <i>Les fiancés du pont Mac Donald ou (Méfiez-vous des lunettes noires)</i> (1961), (<i>The Fiancés of the Bridge Mac Donald / Mac Donald Köprüsü Nişanlıları</i>) Filmi | 133 |
| Tablo 3.28: <i>Le Bonheur</i> (1965), (<i>Happiness / Mutluluk</i>) Filmi | 135 |
| Tablo 3.29: <i>Les Créatures</i> (1966), (<i>Creatures / Yaratıklar</i>) Filmi | 137 |
| Tablo 3.30: <i>Lions Love (and Lies)</i> (1969), (<i>Aslanların Aşkı (ve Yalanları)</i>) Filmi | 139 |
| Tablo 3.31: <i>L'une chante, l'autre pas</i> (1977), (<i>One Sings, Other Doesn't / Biri Söyler, Diğeri Söylemez</i>) Filmi | 141 |

| | |
|---|-----|
| Tablo 3.32: <i>Documenteur</i> (1981), (<i>Documentary / Yalancı Belgesel</i>) Filmi | 143 |
| Tablo 3.33: <i>7 P., cuis., s. de b . . . (à saisir)</i> (1984), (<i>7 Oda, Mutfak, Banyo... Bu Fırsat Kaçmaz</i>) Filmi | 145 |
| Tablo 3.34: <i>Sans toit ni loi</i> (1985), (<i>Vagabond / Yersiz Yurtsuz</i>) Filmi | 147 |
| Tablo 3.35: <i>Le Petit Amour</i> (1988) (<i>Kung-Fu Master / Kung-Fu Ustası</i>) Filmi . | 149 |
| Tablo 3.36: <i>Jacquot de Nantes</i> (1991), (<i>Nantes'lı Jacquot</i>) Filmi | 151 |
| Tablo 3.37: <i>Les cent et une nuits de Simon Cinéma</i> (1995), (<i>One Hundred and One Nights / 101 Gece</i>) Filmi | 153 |
| Tablo 3.38: <i>Le Lion volatil</i> (2003), (<i>The Vanishing Lion / Uçarı Aslan</i>) Filmi..... | 155 |

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1.1: Belgesel ve Kurmaca Yapımları Birleşimi..... 34



KISALTMALAR LİSTESİ

TDK: Türk Dil Kurumu



GİRİŞ

Sinema, ilk gösteriminden günümüze kadar çeşitli filmografileri insanlara sunmaktadır. Farklı türler, farklı anlatım biçimleri ve farklı teknikler yıllar içerisinde gelişip değişerek seyirciyle buluşmuştur. Fotoğrafın icadından kısa bir süre sonra ortaya çıkan sinema; yeni türler, yeni yöntemler, yeni senaryolar ve yeni temsillerle yoluna devam etmiştir. Sinemada, temsil edilen erkekler ve kadınlar zaman içerisinde sinemada erkek temsili ve kadın temsiline örneklerini oluşturmuştur. Sinemada kadın temsili incelenirken, erkek temsiline de göz önünde bulundurulması gerekir. Kadın temsili, kadının toplumdaki yerinin ve toplumun kadına bakış açısı ile dolaylanmış şekilde sinemaya aktarılması olarak ele alınabilir.

Bu araştırmanın amacı; Agnès Varda Sinemasında kurmaca ve belgesel filmlerdeki kadın temsiline ortaya koymaktır. Toplumsal cinsiyet ve toplumsal cinsiyet rollerinden kodların Agnès Varda'nın filmlerindeki varlığı-yokluğu, nasıl temsil edildiği ortaya konulmaktadır. Agnès Varda, hem kurmaca hem de belgesel türünde filmlerin yönetmenliği yapan bir yönetmendir. Çeşitli anlatım biçimlerine başvurarak kadın temsiline örneklemelerine filmografisinde yer vermektedir. Türkiye'de yapılan araştırmalar, YÖK Tez Arşivi'nde incelendiğinde kadın temsiline konusunun çeşitli araştırmacılar tarafından incelendiği görülmektedir.

Ebru Dolunay'ın 2002 yılında yayınladığı "Popüler kadın dergilerinde kadın bedeninin temsili", popüler bir derginin kapağında ve içeriğinde portesi çizilen kadın imgesinden kadının bedensel temsiline ortaya koymaktadır. Fatin Kanat 2006'daki "İran sinemasında kadın: Kadın temsiline ve kadın yönetmenler" başlıklı yüksek lisans tezinde, İranlı kadın yönetmenlerin baskı sistemi içerisinde ürettikleri filmlerdeki kadın temsiline odaklanmaktadır. Reyhan Yalçındağ Baydemir 2009'da "Sivil toplum örgütlerinde kadın temsiline" adlı çalışmasında, sivil toplumun oluşumundan ve bu oluşum içinde kadınların tarihsel süreçler ardından Türkiye'deki sivil toplumdaki yerinden bahsetmektedir. Mehmet Ogan Koçkan 2010 yılında, "The representation of muted women in independent Turkish cinema after 1990" adlı İngilizce kaleme aldığı çalışmasında, 1990 sonrası sinemada temsil edilen kadın

temsiline nasıl bir değişime uğradığını araştırmaktadır. Kadın ve kadın temsiline erkekliği tehdit ettiği düşüncesiyle nasıl ikinci plana atılıp yabancılaştırıldığını ele alan bir araştırma yapmıştır.

Nimet Elif Vargı 2010'da "The imagery of woman in nineteenth century orientalist photography" adlı çalışmasında kadın temsiline on dokuzuncu yüzyılın fotoğraf eserleriyle özellikle oryantalist çekilen fotoğrafları içeren bir araştırma yapmıştır. Fatoş Işıl Cihan 2011'de gerçekleştirdiği "The Turkish Cosmopolitan magazine as translation: An analysis of representations of women" tez çalışmasında, orijinal olarak Amerika'da yayınlanmaya başlayan *Cosmopolitan* dergisinin hem Türkiye hem de Amerika'daki yayınlanan sayılarının kadın temsiline karşılaştırmalı olarak eş zamanlı bir incelemeye sokarak kadın temsili konusunu yazmaktadır. Birsen Baltacı 2012 senesinde "Televizyon dizilerinde kadının temsili: *Öyle Bir Geçer Zaman Ki* örneği" başlıklı tez çalışmasında, televizyonun varoluş gereğinden kitlesel iletişimin en kolay sağlanabilir olduğunu belirtirken televizyonun temel hedef kitlesinin kadınlar olduğunu yazmaktadır. Televizyon programlarının mevcut toplumsal düzendeki mesajları pekiştirdiğini ve kadın temsiline ortaya çıktığını savunmaktadır. Kadın temsili ve televizyonla olan araştırmalarını *Öyle Bir Geçer Zaman Ki* örneği üzerinden incelemektedir. Ahu Sumbas 2012'deki "Demokrasi ve kadın temsili çerçevesinde yerel siyasette kadın temsilcilerin etki ve katkıları: Türkiye'de 2009 yerel seçimlerinde seçilen kadın belediye başkanları örneği" çalışmasında kadın temsiline 2009'daki yerel seçimlerde seçilmiş kadınlar üzerinden değinmektedir. Demokratik toplumlarda kadın temsiline kadınların da aktif olarak siyaset ve seçimlerde yer almasını öngörmektedir. Fikriye Tan 2012 yılında "İbrahim Tatlıses sinemasında kadın temsili" başlıklı tez çalışmasında, 1980 ve 1990 yıl aralığında İbrahim Tatlıses'in yönetmenliğini yaptığı ya da oyuncu olarak rol aldığı filmlerdeki kadın temsiline araştırmaktadır. Bu yıllar arasında üretilen filmlerdeki kadın temsili incelenirken hem film içindeki kadının konumuna hem de film sonrası İbrahim Tatlıses'le yapılan röportajlar alınarak bir araştırma yapılmıştır. Aslıhan Şahin 2012'de "Çağdaş Çin sinemasında kadının sunumu: Zhang Yimou örneği" adlı çalışmada, Zhang Yimou sinemasındaki kadın temsili ile geleneksel Çin sinemasındaki farklı kadın temsillerini yansıtmaktadır. Araştırma yönetmenin kadın

temsiline Çin sinemasındaki kadın temsiline farklı olduğunu savunmaktadır. Gökşen Aydemir 2013'te "Yerel yönetimlerde kadın ve temsil: İstanbul ilçe belediyeleri örneği" adlı çalışmasında, feminizmin başlangıcı olan ve birinci dalga feminizm olarak nitelendirilen ve kadınların seçme ve seçilme haklarından yola çıkarak bir kadın temsili araştırması yürütmüştür. Tuğçe Yıldırım 2013'te "A comparative narratological analysis of the representation of women in Homer's the *Odyssey* and Joseph Conrad's *Heart of Darkness*" adlı yüksek lisans tezinde, bu iki eserdeki kadın temsillerini ortaya koyduktan sonra bu iki eserdeki kadın temsiline bir çeşit karşılaştırmasını yapmıştır. Münevver Özyılmaz 2013'teki "Belediye meclislerinde kadın temsili: Bursa örneği" çalışmasıyla Bursa'da belirli ilçelerdeki kadın meclis üyeleriyle görüşmeler sağlayarak kadın temsiline ortaya koymuştur. Tülay Oruç 2013 yılında "Yerel siyasette temsil ve katılım: Kadın aktörler" başlıklı çalışmasında, toplumsal cinsiyet rolleri gereğince siyasetin erkek bireyler tarafından yürütülebileceği algısının ve özellikle yerel seçimler aracılığıyla kadınlar ve sorunlarının kadınlar tarafından temsil edilmesinin üzerinde durarak kadın temsiline ortaya koymaktadır. Fatime Sevim 2013'te yaptığı "Medya okuryazarlığı, toplumsal cinsiyet ve kadının medyada temsili" çalışmasında, kadın temsiline medya okuryazarlığı bağlamında toplumsal cinsiyetle ortaya koymaktadır. Kitle iletişim araçlarının ve medyanın kadın temsili üzerindeki incelemesini Elle dergisindeki kapak incelemesini göstergebilimle gerçekleştirmiştir. Özlem Gök 2014'teki "Eril fantazilerin doğusu "Şarkiyatçılık" ve Türkiye'de şarkiyatçı söylem üzerinden kadın temsiline görsel sanatlarda yeniden üretimi" çalışmasında oryantalizmi ve Türkiye'de oryantalizmle kadın temsiline görsel sanatları inceleyerek ele almıştır. Oryantalizmle yapılan belirli sanatçıların sanat eserlerini araştırarak kadın temsiline ortaya koymuştur. Nihan Koç 2014'te yaptığı "Feminist kadın temsili açısından Kadının Adı Yok filminin irdelenmesi" başlıklı yüksek lisans tezinde, sinemadan ve sinemada temsilden yola çıkarak kadın temsiline değinmiştir. Kadın temsiline incelenmesi için erkek egemen toplumun ve temsiline de nasıl olduğu ortaya konduktan sonra *Kadının Adı Yok* adlı filmdeki kadın temsili incelenmiştir. Pelin Vargel Pehlivan 2016'da "Toplumsal cinsiyet bağlamında Türkiye'de gündüz kuşağı programlarında kadın temsili" adlı çalışmasında, kadın temsiline televizyon ve televizyon programları üzerinden ele alarak araştırmıştır. Farah Al-Sheshani 2016'da

İngilizce olarak yazdığı “Analysis of woman's role and representation in Arab woman magazines” çalışmasında, iki farklı Arap kadın dergisinin incelemesini yaparak Arap kadın temsilini ortaya koymuştur. Demet Öztürk 2016’da “Türk sineması'nda kara komedi filmlerde kadın temsili: Onur Ünlü filmlerinin çözümlemesi” çalışmasında, sinemanın erkeklerin öncülüğünde başlayıp ilerlemesinden ve kameranın erkek bakış açısını benimsemesinden kaynaklı olarak kadın temsillerinin sinemada geri planda yer aldığını yazmıştır. Kadınların sadece erkek bakışıyla sinemaya yansıtıldığını ve bunun Türk Sinemasına da yansıdığını belirterek kadın temsilini ortaya koymuştur. Araştırmasını iki filmle sınırlandırarak bu filmlerdeki kadın temsillerini feminist kurama göre incelemiştir. Meral Erer 2017’de “Female representation and leadership in *V for Vendetta* and *The Hunger Games*” kadın temsili konusunu distopyalar örneği üzerinden ele alarak incelemiştir. Erkek egemen toplumların distopik dünyalarda yaşayan kadın temsili ortaya koyulmuştur. Canan Budak 2017’de “Performans sanatı kapsamında Mardin’de kadın temsiline bakış” adlı çalışmasında kadın temsiline sahne sanatıyla ve Mardin’deki kadın temsiliyle yaklaşmaktadır. Emine Balcı 2017’deki “Türkiye’de hukuk mesleğinde kadın temsili” çalışmasında toplumsal cinsiyet eşitliğinden yola çıkarak mesleklerdeki kadın temsilinin yetersiz ve eşit olmadığını savunurken aynı problemin hukuk dünyasında yer alan kadınlar için de olduğundan bahsederek kadın temsilini ortaya koymuştur. Oya Gürkan 2017’de “An analysis of female representation and nouveau roman movement in *The Driver’s Seat*” (*Sürücü Koltuğu*) kitabıyla yeni romanın özelliklerini araştırırken kadın temsilini de incelemiştir. Münevver Bartamay 2017’deki “Muslim woman representation in Western literature; in *Gaiour* by Lord Byron and *Aziyade* by Pierre Loti” başlıklı İngilizce olarak yazdığı yüksek lisans tezinde, kadın temsili konusuna Lord Byron ve Pierre Loti’nin kişisel olarak Doğu’da kadın temsiline farklı görüşlere sahip iki sanatçının kurmaca karakterlerinin neredeyse çok benzer bir kadere sahip olmaları açısından yaklaşır. Batı’nın ve Doğu’nun kadın temsili kıyaslamalarını da çalışmasında ele alır. Zühal Gökbel 2018 yılında yazdığı “The problem of representation of women in non-western female writer's novels: Representation of non-western women in the novels of Zadie Smith's *White Teeth* and Elif Shafak’s *Honour*” başlıklı tezinde, doğumdan batılı olmayan ve doğulu kadınları ele alan

çalışmalarındaki kadın temsilini ortaya koymaktadır. Batı'nın Doğu'daki kadın ve kadın temsilini kendisinin çok da doğru olmayan bir biçimde ele almasını araştırmaktadır. Bu yazarların romanları İngilizce dilindeki kopyaları baz alınarak kadın temsili üç bölümde açıklanmıştır. Elif Cihangiroğlu 2018'de "Reklamda kadın temsilinde cinsiyetçi yaklaşımlar ve femvertising kavramı" başlıklı tezinde, mevcut medyanın ve reklamların kadın temsili için önemli bir yeri olduğunu belirtmektedir. Medyanın toplumsal cinsiyet eşitsizliğini sürekli devam ettirdiğini ve kadın temsilinin de bu yönde şekillendiğini yazmaktadır. Kadın imgesinin toplumdaki yerinin de düşürüldüğünü savunmaktadır. Kadın temsilinin medyada femvertisingle beraber değişmesi sonucunda belirli reklamlardaki kadın temsilini incelemektedir. Huri Küçük 2018'de "Women's representation in Islamic foundations in Istanbul" adlı tezinde bir İslam kuruluşunda ücretli ve ücretsiz olarak çalışan Müslüman kadınların temsilini ele almaktadır. Çalışmasında, bu kadınlarla mülakat yoluyla verilerini oluşturmaktadır. 2018'de Nida Şaroğlu "Televizyonlarda yayınlanan kozmetik reklamlarında kadın temsili" adlı yüksek lisans tezinde, televizyon reklamlarının yapımında toplumsal cinsiyet rollerine uygun seçimlerinin yapıldığını savunmaktadır. Bunu desteklemek amacıyla 2013-2016 yıllarında yerel kanallarda yayınlanan kozmetik ürünlerin tanıtımındaki kadın temsilini ortaya koymaktadır. Sibel Boyacı 2018'de "Sanatta kadının temsiliyeti ve göstergeler üzerinden yeni ifade olanaklarının araştırılması" başlıklı tezinde, erkek egemene dayalı toplum düzeninde kadın imgesinin sanata erkeklerin taşıdığını ve kadın temsilinin böylelikle oluşturulduğunu savunmaktadır. Tezinde kadınların oluşturduğu ve/veya yer aldıkları sanat eserleri üzerinden kadın temsilini araştırmaktadır. Gül Aydın 2018'de "Kadın temsiline eleştirel bir bakış: Türkiye'deki kadın müzeleri" adlı tez çalışmasında, dünyadaki kadın müzelerinin zaman içerisinde tarihi gelişmelere feminist bir bakış açısıyla yaklaştığını ve yeni müzecilik anlayışıyla örtüşen öğeleri kullanarak bu müzelerin ortaya çıktığını yazmıştır. Türkiye'de bulunan dört kadın müzesi örneklemeden yola çıkarak kadın temsilini ortaya koymaktadır. İlkur Hacıgül Gürbüz 2018'de "İran sinemasında kadın temsili: Samira Makhmalbaf örneği" başlıklı çalışmasında, kadın temsilini, 1979 devriminin ardından kadınların sinemanın hem görünen hem de görünmeyen yüzünde ele alarak incelemiştir. Cüneyd Özdemir 2019'da "Medyada ve akademik çalışmalarda kadın temsiline

ilişkin bir inceleme” başlıklı, kadın temsili üzerine yaptığı çalışmada kitle iletişiminin çeşitli olarak sağlanması çeşitli kadın temsillerinin oluşmasına neden olduğunu savunmaktadır. Bu nedenden dolayı medya ve akademik çalışmaları baz alarak kadın temsili için çeşitli konular altında incelemiştir. Ekonomi ve eğitim dallarında kadın temsili için ne şekilde olduğunu araştırmıştır ve akademideki kadın üzerine yapılan çalışmaları sınırlandırarak incelemiştir. Zeynep Elçin Kamalak 2019’da yazdığı “Türkiye’de kadının siyasal hayattaki temsili ve rolü” başlıklı yüksek lisans tezinde, toplumsal cinsiyet teriminin anlamından ve toplumsal cinsiyet rollerinden yola çıkarak yazdığı tezinde tarih boyunca kadın bireylerin siyasetin dışında tutulduğuna ve kadınların temel haklarının oy kullanma mücadelesiyle başladığını araştırmaktadır. Türkiye’deki örneklemeden kadın temsili için ortaya koymaktadır ve kadın temsili için yeterli düzeyde sağlanmadığını savunmaktadır. Seray Atsız Güreşçi 2019’da “Hijyenik ped reklamlarında kadının dönüşümü” başlıklı tezinde, kadın temsili için iki ped markasının televizyonlarda yayınlanan reklamları üzerinden incelemiştir. Toplumsal cinsiyetle medyanın ilişkisinden yola çıkarak toplumsal cinsiyet rollerinin temsiline değinerek bu iki ped markasının reklamlarında kadın temsili için incelemiştir. Mükrima Ümer 2019’da “2005’den günümüze Lars Von Trier sinemasında kadın temsili” başlıklı yüksek lisans tezinde, sinemanın doğuşuyla kadın temsili için değindiği gibi Lars Von Trier’in son dönem filmleriyle ve ilk dönem filmlerindeki kadın temsili için nasıl bir değişime de uğradığı yazmaktadır. Son dönem filmlerindeki toplumsal cinsiyet normlarına uymayan kadın temsillerini ele almaktadır. Doğan Güneş Perkün 2019’da yazdığı “Hayalet kadınlar: *Bir Zamanlar Anadolu’da* ve *Abluka* filmleri üzerinden Türkiye’nin yeni yönetmen sinemasında kadın temsili” başlıklı tezinde, kadın temsili için feminist film kuramıyla yaklaşarak *Bir Zamanlar Anadolu’da* ve *Abluka* filmlerini incelemiştir. Gamze Ekmekçiöğlü 2019’da “Ekme-yetiştirme kuramı bağlamında Kırşehir örneğinde medyada kadın algısı” adlı tezinde, medyanın ve kitle iletişim araçlarından olan televizyonun kadın temsili için toplumsal cinsiyet rollerine uygun olarak ortaya koyduğunu savunmaktadır. Demografik açıdan benzerlik gösteren ev kadınlarının televizyonda yansıtılan kadın temsili için algılama biçimlerine bakılarak ve bu çalışmada Ekme-Yetiştirme Kuramı’na dayanarak kadın temsili için ortaya konmuştur. Kübra Özer 2019’da “Toplumsal cinsiyet bağlamında Türkiye’de

kadınlara yönelik hazırlanan bloglarda kadın temsili üzerine bir inceleme” başlıklı tezinde, toplumsal cinsiyet rollerinden ve kadın-erkek arasındaki eşitsiz olan durumdan yola çıkarak medyanın ve kitle iletişim araçlarının bu durumu yenilediğini savunmaktadır. Medya ve kitle iletişim araçları da bu yönüyle kadın temsili cinsiyet rollerine uygun hale getirir konum ve güçtedir. Geleneksel medyanın bu gücü kırması için günümüzde çeşitli sosyal medya mecraları bulunmaktadır ve araştırmacı yedi kadın bloggerın katkısıyla kadın temsili ortaya koymaktadır. Şems Şeyma Açıkay 2019’da “*Ulus Gazetesi*’nin 1938 yılındaki haftalık kadın sayfalarında kadının temsili” başlıklı tezinde *Ulus Gazetesi*’nde kadınlara yönelik moda, kadın ve ev başlıklı yazılarda Osmanlı’dan sonra değişen ve modernleşen kadın temsili incelemetedir. Sosyal yaşamda var olan yeni kadın ve kadın temsili ortaya çıkmasında bu gazetenin yazıları incelenmiştir. Zeyneb Turhallı 2019’da “İran romantik-komedi sinemasındaki kadın temsili İranlı kadın izleyicilerin alımlama biçimleri” başlıklı çalışmada kadın temsili, etnografik bir çalışmayla İranlı kadın seyircilerin sinemada yer alan kadın temsili ne biçimde okuduklarını ele almaktadır. Perihan Diktaş Alkoç 2019’da yazdığı “Yerel yönetimlerde kadının temsili: 2004-2019 yerel seçimlerin incelenmesi” başlıklı yüksek lisans tezinde, yerel seçimlerde halkın temsil edilmesinin önemli bir yere sahip olduğunu yazmaktadır. 2002’nin ardından yer alan ve belirli aralıklarla yapılan yerel seçimlerdeki kadın temsili ele alınmıştır. Nazife Kocabaş Tanman 2019’da “Türk televizyon dizilerinde kadın temsili: *Kadın, Ufak Tefek Cinayetler* ve *İstanbul Gelin* dizileri örneği” başlıklı tezinde toplumsal cinsiyet rollerinin toplum tarafından erkek ve kadın bireylere dayatıldığını, halka açık kurumlarda da bu rollerinin tekrar ettiğini ve medyayla bu rollerinin gösterildiğini savunmuştur. Kadın temsili medyadan kitle iletişim aracı olan televizyon dizileriyle sunan araştırmacı popüler ve başrollerinde kadın karakterlerin yer aldığı iki yerli diziyi seçerek araştırmayı gerçekleştirmiştir. Banu Hülya Albayrak 2019’da yazdığı “Erkek dergilerindeki reklamlarda kadın temsili toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında incelenmesi” tezinde toplumsal cinsiyetin kadınlara ve erkeklere farklı roller yüklediğini ve medyanın bu rolleri yinelediğini savunmaktadır. Bu açıdan reklam filmlerinin de bu rolleri yineleyerek erkeklere ve kadınlara toplumda ne şekilde hareket edilmesi gerektiğini yönlendirdiğini savunmaktadır. Reklam filmlerinde cinsel obje olarak kullanılan

kadınlar iki erkek dergisinde bu açıdan incelenmiştir. Dergilerdeki reklamlardaki kadın temsili göstergebilimle incelenmiştir. Nazlı Şentürk 2019’da yazdığı “Toplumsal cinsiyet bağlamında kadının medyada temsili: ‘Kadın’ ve ‘Ufak Tefek Cinayetler’ dizilerindeki kadın karakterler” başlıklı tezinde, televizyonun çoğunluktaki kitlesinin kadın bireyler olduğunu ve toplumdaki süregelen temsillerin de bu açıdan televizyon ve televizyon programlarında benzerlerinin olduğunu savunmaktadır. İki dizinin kadın karakterlerine ne biçimlerde toplumsal cinsiyet rolleri verdiği ya da vermediği araştırarak kadın temsili ortaya konmuştur. Bahçegül Ercan Gök 2019’da “1970-1980 Türk sinemasındaki kadın temsiline toplumsal rol bağlamında incelenmesi” başlıklı tezinde, sinemadaki kadın karakterlerin kadın temsili çerçevesinde incelemiştir. Üç bölümden oluşan araştırmada toplumsal cinsiyet rolleri ve buna bağlı belirli terimler açıklandıktan sonra dünya ve Türk sinemasına değinilmiştir ve son olarak kadının sinemadaki yeri kadın temsili incelenmiştir. Ekin Akalın Kurucu 2019’da “Prehistoryadan günümüze kadın temsiliyeti ve günümüz seramik sanatındaki yorumlamaları” başlıklı tezinde tezinde prehistorya döneminden günümüze kadar olan farklı zamanlarda değişen ve evrimleşen kadın temsiline ele almaktadır. Kadın temsiline tarihi olarak ele alırken seramik sanatındaki kadın temsiline yer verilmektedir. Demet Yel 2019’da yazdığı “*Diğer Yarım* dizisinde başörtülü kadın temsili” başlıklı tezinde ataerkil toplum düzeninin kadın bireylere belirli görevler atadığını savunmaktadır. Bu toplumsal cinsiyet rollerinin de kadına dayatıldığını savunmaktadır. Bu bilgiler doğrultusunda, *Diğer Yarım* dizisindeki kadın temsili toplumdaki kadın temsiliyle kıyaslanarak ortaya konmuştur. Nihan Boyar 2019’da yazdığı “2000 sonrası Türk sinemasında işçi kadın temsili: *Zerre*, *Toz Bezi* ve şimdiki zaman örnekleri” tezinde kadın temsiline ataerkil düzende sarsılmasından ve değişik kimlikleri sahip kadın karakterlerden bahsetmektedir. Kadınlar ataerkil düzende iş yerlerinde ve hayatlarında da sosyal olarak baskıya uğramaktadırlar. Bu çalışmadaki kadın temsili işçi sınıfından olan kadın temsiline ele almıştır. Eylül Arslan 2019’da “Animelerde Japon gelenekselliği ve kadın temsili: *Naruto* örneği” başlıklı tezinde, Japonların kültürlerini modernleşmeye rağmen koruduğunu ve kültürlerinde Japon kadının kültürlerini yansıtıldığını yazmaktadır. Animeler üzerinden Japon kültüründeki kadın temsili ortaya konmaktadır. Berçem Gül Arpa 2019’da “Tayfun Pirselimoglu filmlerinde

kadın temsili ve *Saç* filminde abject” başlıklı tezinde Yeni Türk Sinemasındaki kadın temsiline değinirken abject terimden yola çıkarak *Saç* filmindeki abjectle benzeşen özellikler ve yönetmenin filmografisindeki filmlerle kadın temsilini ortaya koymuştur. Ayşegül Akgün 2019’da “Reklamda masal dilinin kullanımı ve kadın temsili” adlı tezinde, fantastik anlatımın çeşitli sanat dallarında yer aldığını böylelikle sinemadan reklam filmlerine bir anlatı biçimi olarak girdiğini yazmaktadır. Bu çalışmanın kadın temsilini ortaya koyması geleneksel masallardan günümüze kadar olan kadın temsiline karşılaştırması şeklindedir. Nil Çelikal 2020’de “8. sınıf Türkiye Cumhuriyeti inkılap tarihi ve Atatürkçülük ders kitabında kadının temsili” başlıklı tezinde kadın temsiline ders kitaplarında da sürdürüldüğünü savunmaktadır. Bunu araştırmak araştırmacı için 8. sınıfların İnkılap Tarihi derslerindeki kadın temsiline incelemiştir. Araştırma nitel ve nicel olarak yürütülmüştür. Buket Törin 2020’de “Siyasal reklamlarda kadın temsiliyetine dair bir analiz: Adalet ve Kalkınma Partisi ve Cumhuriyet Halk Partisi örnekler” başlıklı tezinde iki siyasi partinin kanallarında halkla paylaşılan reklamlar aracılığıyla kadın temsiline ortaya koymaktadır. Gizem Damla Türkmen 2020’de “Uyarlama Filmlerde Kadın Temsili” başlıklı tezinde edebi eserlerden sinemaya uyarlanan Türk filmlerindeki kadının temsiliyetini ortaya koymaktadır. Başlangıç olarak toplumdaki kadın temsiline yola çıkarak araştırmasını gerçekleştirmiştir. Özge Demirel 2020’de “19. yüzyılda Osmanlı basınında kadının temsili: Hanımlara Mahsus gazete üzerinden bir değerlendirme” adlı çalışmasında medyanın zaman içerisindeki kadın temsiline sunmakta nasıl değişimler geçirdiği ele almaktadır. Aynı zamanda değişen dünyayla beraber kadın temsiline de değişmekte olduğu *Hanımlara Mahsus* gazetede yazıları inceleyerek kadın temsiline ortaya konmuştur. Nazlı Büberoğlu 2020’de “Türk resminde kadınlar, kadın sanatçıların gözünden kadın temsili ve semboller” başlıklı tezinde kadın temsiline 1700lerle başlayan resim anlayışındaki değişimler yoluyla ortaya koymaktadır. Kadın temsiline aynı zamanda dönemin kadın ressam sanatçılarından eserleri inceleyerek ortaya koymaktadır. Selin Kiraz Demir 2020’de gerçekleştirdiği “Yeşilçam filmlerinde genç kadın temsili” tez çalışmasında 1960 ve 1970 yılları aralığında üretilen Yeşilçam filmlerindeki kadın temsiline ortaya koymuştur. Belirlediği üç filmle beraber filmleri toplumsal cinsiyet kodlarından ve Yapısal Film Çözümleme Yönteminden yararlanarak kadın temsiline araştırmıştır.

Tubanur Aksakal 2020’de “Reklamlarda kadın temsili: Türkiye ve Suudi Arabistan’da yayınlanan televizyon reklamları üzerinden karşılaştırmalı bir analiz” tezinde, kadın temsili reklamlar ve diğer medya içerikleriyle karşılaştırarak ortaya koymuştur. Türkiye ve Suudi Arabistan reklam ve medya içerikleri incelenerek kadın temsili araştırılmıştır. Sahar Javanshir Ghojehbaglou 2020’de yürüttüğü “İran sinemasında sansür: Kadın temsiline yönelik çözümleme” başlıklı tezinde, kadın temsili İran sinemasında üretilen üç farklı filmle ortaya koymaktadır. Kadın temsili ve sansür tez çalışmasının ana odağı niteliğindedir. Şirin Dureidi 2020’de İngilizce olarak ele aldığı “Multicultural perspectives on the representation of Muslim women ,how it influences the self-representations of young Muslim women in İstanbul and Bremen: A comparative study” başlıklı tezinde Almanya’daki ve Türkiye’deki kadınların temsili karşılaştırma yapılarak ortaya konulmuştur. Alan araştırmasıyla gerçekleştirilen çalışma din, kültür ve feminist tarihi merkezine alarak gerçekleştirilmiştir. Sanem Sandıkçı 2020’de “*Hercai* dizisi bağlamında ataerkil söylemin inşasında kadın temsili” başlıklı tezinde medya araçlarından en ulaşılabilir olanı televizyon ve televizyonda yayınlanan *Hercai* dizisindeki kadın temsili ortaya konmuştur. Toplumda baskın olan temsillerin de medyaya yansımaları üzerinden araştırmacı bu konuyu araştırmıştır. *Hercai* dizisindeki kadın karakterlerin sözlerinden ve davranma şekillerinden yola çıkılarak toplumsal cinsiyet rolleriyle ataerkil düzendeki kadın temsili ortaya konmuştur. Ezgi Ünal 2020’de yaptığı “19. yüzyıl opera sanatında gerçekçi akım ve Verdi Operalarında kadın temsili” başlıklı tezinde sanatçı Verdi’nin eserlerinde Verismo akımındaki etkilerini ve kadın temsili araştırmaktadır. Feminist teorinin müzik sanatına operaya ve bu alanlardaki kadın temsili nasıl etkilediğine değinilmektedir. Baran Cem Yiğit 2021’de “*Bu Çağrıya Cevap Ver*” yeniden yapımlarda kahramanın cinsiyet değişimi ve kadın temsili: Ghostbusters analizi” başlıklı tezinde yeniden kadın oyuncu kadrosuyla çekilen film olan Ghostbusters filmindeki kadın temsili incelenmiştir. Kadın temsili toplumsal cinsiyet rollerine de yer verilerek ele alınmıştır. Yeniden kadın oyuncu kadrosuyla çekilen filmdeki kadın karakterlerin diyaloglarından filmdeki temsillerine kadar çeşitli öğeler araştırılarak kadın temsili ortaya konmuştur. Alihan Yiğit Çaparlar 2021’de “İran İslam Devrimi sonrası İran sineması ve Cafer Panahi sinemasında kadın temsili” başlıklı tezinde kadın temsili ortaya koymak için İran

sinemasından bir yönetmenin üç farklı filminden yararlanmışır. Sinemanın oluşumunda kendinden önce gelen sanatların yanında farklı bir dil oluşturma özelliğinden de yola çıkarak temsil teorisini kullanarak kadın temsilini araştırmıştır. Nergiz Tekin 2021’de “2000 sonrası Türk sinemasında ataerki ve kadın temsili” başlıklı tez çalışmasında, ataerki toplumun sinemada da devam ettiğini belirterek kadın temsilini ortaya koymuştur. Ataerkilin zamanla beraber değişmesinden yola çıkarak 2000 yılından sonra çekilen 3 filmde ataerki ve kadın temsilini ortaya koymuştur. Barış İsmet Erçelik 2021’de gerçekleştirdiği “Türk Sineması’nda kentleşme bağlamında değişen kadın temsili: 1960-2020” başlıklı tezinde, feminist film teorisinden yola çıkarak toplumsal cinsiyet rollerine göre kadın temsilini ortaya koymuştur. Neşe Yurdal 2021’de “Antik Yunan’dan 2000’e odağında kadın olan tiyatro metinlerindeki kadın temsiliyetleri” başlıklı tezinde kadın temsilini tiyatro oyunlarındaki yazıtları inceleyerek ortaya koymuştur. Sanat eserlerinde kadın temsiline genel olarak yer verirken Antik Yunan’dan 2000’e doğru bu metinlerde kadın temsilinin nasıl değiştiğini ele almıştır. Merve Vural 2021’de “Güncel sanat ve temellük bağlamında popüler kültürün kadın temsilleri” başlıklı tezinde, kadın temsilini popüler kültür bağlamında ortaya koymaktadır. Meltem Cemiloğlu 2021’de “2010-2020 Arası Türk Sinemasında Kadınların Ürettiği Filmlerde Kadın Temsilinin Feminist Perspektiften Analizi” başlıklı gerçekleştirdiği doktora tezinde, kadın temsilini kadın senarist ve yönetmenlerin kadın odaklı filmlerini inceleyerek ortaya koymuştur. Rabia Sarısoy 2021’de İngilizce olarak gerçekleştirdiği “Deciphering the representations of women and female madness in Henrik Ibsen's *A Doll's House* and George Bernard Shaw's *Mrs. Warren's Profession*” başlıklı tezinde, kadın temsili Ibsen’in zamanında kadınların arka plana atıldığı ve ataerki bir toplum düzeninden yola çıkarak ortaya koymuştur. Nimet Gatar 2021’de gerçekleştirdiği “Yeni dönem Kürt sinemasında kadın temsilleri” başlıklı tezinde kadın temsilini seçtiği on yedi film üzerinden ortaya koymaktadır. Araştırmacı, kadın temsilini söylemden yola çıkarak ortaya koymuştur. Tuğçe Özlem 2021’de “Türk Sineması’nda toplumsal cinsiyet ve kadın dayanışması üzerinden *Toz Bezi* filminin göstergebilimsel bir incelemesi” başlıklı çalışmasında 2010 senesinden bu yana hem başrollerin hem hikâyelerin hem de yönetmenlerin kadın merkezli yaptıkları filmleri toplumsal cinsiyet ve kadın temsili bağlamında incelemiştir. Araştırmacı örneklemini olarak *Toz*

Bezi filmi belirlemiştir ve bu filmdeki kadın temsillerini göstergebilimi kullanarak incelemiştir. Kadın temsilinde kadınlara toplum tarafından atfedilen söylemleri ve bunların sonuçlarını incelemiştir. Hatice İlhanlı 2022’de yazdığı “Yerel yönetimlerdeki kadın temsilinde tokenizm’in izleri: Kadıköy ve Sultanbeyli Belediyeleri” başlıklı tezinde, tokenizm teriminden yola çıkarak yerel seçimlerdeki kadın temsilini araştırmaktadır. Tezinin örnekleme için seçtiği iki belediye için anket ve görüşmelerle verilerini toplamıştır. Araştırmacı tokenizm açısından ele aldığı çalışmanın yerel seçimlerdeki kadın temsiline dair diğer tez çalışmalarında çalışılmadığını iddia ederek bu çalışmayı gerçekleştirmiştir. Sezer Salihi 2022’de yaptığı “Makedonya ve Kosova sinemasında kadın temsili” başlıklı tezinde 1990’lardan bu yana üretilmiş olan Makedonya ve Kosova yapımı filmlerinden üç örnekle kadın temsilini ortaya koymaktadır. Araştırmacı örneklem olarak seçtiği filmleri feminist yöntem ile incelemiştir ve modern çağdaki kadın temsilini ortaya koymaya çalışmıştır. Ecem Şen 2022’de İngilizce yazdığı “Representation of women in two different adaptations of “The Little Mermaid” fairy tale” başlıklı tezinde, *The Little Mermaid* masalının iki farklı uyarlamasından yola çıkarak kadın temsilini araştırmaktadır. Araştırmacı tezini yazarken içerik ve biçim analizini kullanarak kadın temsili kodlarıyla ve feminist teoriyle çalışmasını gerçekleştirmiştir. Selin Arslan 2022’de gerçekleştirdiği “Türk dış politikasında kadın temsili üzerine bir değerlendirme” isimli tez çalışmasında siyaset ve politikadan yola çıkarak dış politikada da erkek egemen bir sistemin olduğunu savunurken dış politikada kadın temsilini araştırmıştır. Melisa Keskin Kandemir 2022’de gerçekleştirdiği “MÖ II. binyılda Anadolu ve Ege dünyasında kadın ve kadın temsili” başlıklı tez çalışmasında çeşitli araştırma konularını ve yöntemleri bir araya getirerek dönemin toplumunda her açıdan kadının yeri ve temsilini araştırmaktadır. Araştırmacı, çalışmasında, çeşitli disiplinlerden edindiği bilgilerle yola çıkarak kadın temsilini ortaya koymuştur.

Agnès Varda sinemasında kadın temsili konusunun ise 2014 yılında gerçekleştirilen “Yeni Dalga Sinemasının Görünmeyen Feminin Yüzü: Agnès Varda

Sinemasında Kadın Temsili” adlı yüksek lisans tez çalışmasıyla Seher Midilli oluşturmaktadır. Ersan Ocak 2019 yılında SineFilozofi Degisi’nde yayınlanan “*Artık Toplayıcılar ve Ben* Filminde Seyircisinin Yaşam Gücünü Arttıran Bir Görüntü Toplayıcısı Olarak Agnès Varda” başlıklı makalesinde belgesel filmin belirleyici özelliklerinin film sırasında ve filmden sonra izleyiciye kattığı yaşam gücüne Agnès Varda sineması özelinde değinmektedir. Aslıhan Zeynep Kaplama 2021’de yaptığı “Agnès Varda and Essay film” başlıklı makalesinde deneme filmi Agnes Varda sinemasında ele almıştır. Deneme filmin temel özelliklerinden yola çıkarak filmleri incelemiştir fakat tez çalışması kadın temsili hakkında değildir. Dilara Eren’in 2021’de gerçekleştirdiği “The gaze and the female subject in Agnes Varda films” başlıklı tezde Varda sineması kadın temsili üzerinden değil erkek bakışından bir ilişki ele alınmıştır. Melisa Budak Aktaş’ın 2023’te yazdığı “Feminist karşı sinema bağlamında Agnès Varda sineması” başlıklı tezde de feminist karşı sinemayla ele alınan Varda filmleri en bilindik kurmaca eserlerinden oluşmaktadır.

Bu çalışma, Agnès Varda’nın kurmaca eserlerini ve belgesel eserlerini kadın temsili yönünden inceleyen kapsamlı bir tez çalışmasıdır. Bu yönüyle diğer yapılan araştırmalardan ayrılmaktadır.

Bu tez çalışmanın Birinci Bölümünde, sinemanın doğuşu yani sinemanın teknik olarak ortaya çıkmasından bahsedildikten sonra kurmaca film ve belgesel film türlerinin ortak özelliklerinin yanı sıra içeriklerinden de bahsedilecektir. Kurmaca ve belgesel filmin ayrımı yapıldıktan sonra sinema tarihinin şekillenmesine yol açan belirli sinema akımlarından bahsedilecektir. Sinema akımlarından olan Fransız Yeni Dalga sineması da bu bölümü takiben ele alınacaktır. Sinema ve toplumsal cinsiyet ilişkisi ortaya konulduktan sonra sinema ve kadın temsili birinci bölümün son içeriği olacaktır. Kısa olarak birinci bölüm sinemanın temelinden yola çıkarak sinemada akımlara ve Fransız Yeni Dalga’ya değindikten sonra sinema ve toplumsal cinsiyetle kadın temsili arasındaki ilişkiyi ele alacaktır.

Bu tez çalışmasının İkinci Bölümünde ise, ilk bölümde temeli oluşturulan Fransız Yeni Dalga ve kadın temsili konusu Agnès Varda kapsamında ele alınacaktır. Öncelikle Agnès Varda'nın film anlayışına değinilecektir. Hem kurmaca hem de belgesel film üzerine eserler veren Agnès Varda'nın eserlerindeki kurmaca ve belgesel öğeler ele alınacaktır. Agnes Varda'nın topluma bakış açısı sunulduktan sonra Agnes Varda'nın kadına olan bakış açısı ele alınacaktır.

Çalışmanın Üçüncü ve son bölümünde Agnès Varda'nın kurmaca ve belgesel filmlerindeki kadın temsili için çözümlenmesi önceki iki bölümde oluşturulan bilimsel araştırmaya göre incelenecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMA VE AKIMLAR

1.1. Sinemanın Doğuşu

Sinema günümüzde yedinci sanat olarak bilinmektedir. Sinema ortaya çıkmadan ve sanat olarak değerlendirilmeden önce belirli aşamalardan geçerek günümüzdeki karmaşık yapısına ulaşmıştır. Sinemadan önce fotoğraf, fotoğraftan önce resim resimden önce insanlık tarihine bakmak bu sanatların birbirleriyle olan ilişkilerini incelemek sinemanın doğuşundan bahsetmek için gereklidir. Sanat kelime anlamı olarak günümüzde kesin ve net bir tanıma ulaşamamıştır fakat sanat tarihi insanlık tarihi kadar eskiye dayanır. Yüzyıllar önce yaşayan insanların mağaralara yaptıkları basit çizimler dünyanın çeşitli noktalarında karşımıza çıkar. Altamira Mağarası, Chauvet Mağarası, Lascaux Mağarası, Eller Mağarası, Bhimbetka Mağarası, Acacus Dağları, Serra da Capivara Milli Parkı ilk çizimlere ve resimlere örnek olarak gösterilebilir (Köse, 2020: 5-6).

Görsel 1.0.1: Altamira Mağarası



(Kaynak: <https://ozkanirman.com/site/2017/01/22/altamira-ve-mustafakemalpasa/> ,
Erişim Tarihi: 08.02.2022)

Resim, düşünüldüğünde ilkel yaşamdaki insanların sanatı olarak değerlendirilebilir. Resim yüzyıllar boyunca insanların iletişimini de sağlamıştır. İnsanların çizdikleri ilk resimler o zamanki yaşama dair ipuçları verdiği gibi anlamlı birer bütünlerdir (Yüzbaşıyev, 2010).

Hareketsiz görüntünün kaydedilmesi diğer bir adıyla fotoğrafın icadı hareketli görüntünün kaydı için ön zemin hazırlamış bulunmaktadır. Fotoğraf ve hareketli görüntünün elde edilmesinden önce insanlık hareket algısını yansıtabilecek belirli çizimleri mağaralara çizmişlerdir. İspanya'daki Altamira Mağarası'nın on dokuzuncu yüzyıldaki keşfinden sonra çeşitli ve renkli hayvan figürlerine rastlanmaktadır. Fransa'da yer alan Lascaux Mağarası da bu figürlere benzer hayvan figürlerini barındırmaktadır. Bu hayvan figürleri resmedilirken bazen dört bazense sekiz ayaklı olarak resmedilmiştir. Bu resimler tarihteki hareket algısının yansıtılmaya çalışıldığının ilk örneklerinden sayılabilir (Teksoy, 2009: 15). Köklerinin Uzakdoğu'ya bağlı olduğu bilinen gölge oyununun temel prensipleri de günümüz sinema gösterimlerinin perdeye yansıtılmasıyla hala kullanılmaktadır. Uzakdoğu'nun

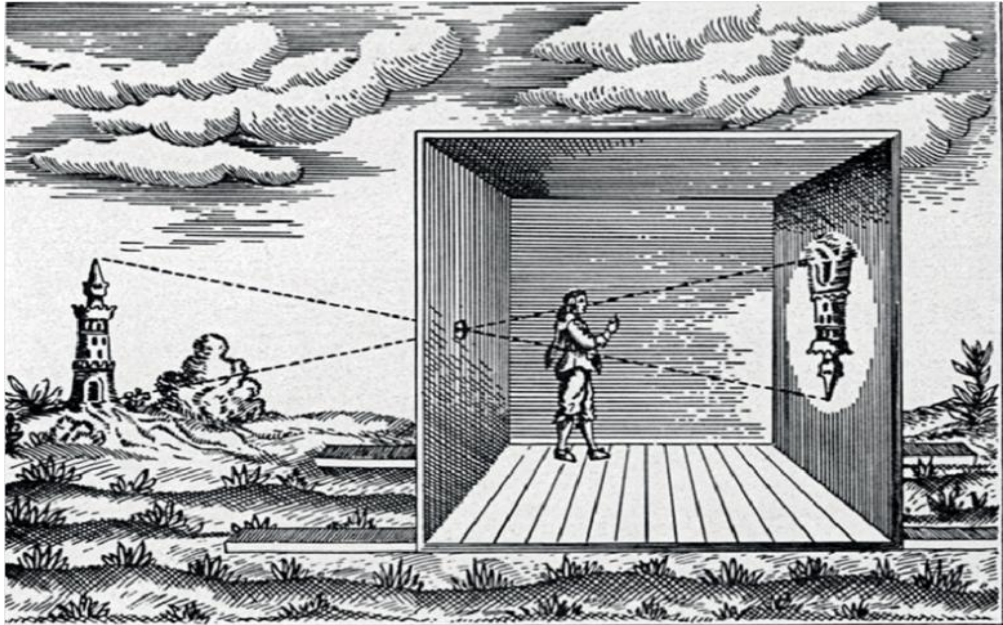
gölge oyunu zaman içerisinde dünyaya da yayılmış ve Anadolu’da da Karagöz olarak yerini almıştır (Teksoy, 2009: 15).

Sinemanın keşfine kadar uzun bir süre beklenilmesi gerekmiştir; önce hareketsiz görüntü ve ‘an’ı kaydedebilen aletlerin icadı yapılmalıydı.

1.1.1 Fotoğrafın İcadı

Sinemanın doğuşundan bahsedebilmek için fotoğrafın icadından ve ilk fotoğrafa kadar fizik ve kimya bilimlerinin kesiştiği noktada görüntüyü kaydetmekten bahsetmek gerekir. Fotoğraf sözcüğü Yunan kökenli bir sözcük olup phos bir diğer adıyla ışık ve graphis bir diğer adıyla çizmek sözcüklerinin birleşimiyle ortaya çıkan bir kelimedir. Fotoğraf ışıkla çizmek demektir (Batuk, 2013). Camera obscuraya -aynı zamanda Türkçe çevirisi karanlık oda- iğne deliği yardımıyla ışık girmesi Aristo zamanlarından dolayısıyla milattan önceden beri bilinmektedir. Latince camera obscuranın ve karanlık oda olarak bilinir ilk olarak 1544 yılında Rainer Gemma-Frisius resmetmesini gerçekleştirir (Aytek, 2013: 3-4).

Görsel 1.0.2: Camera Obscura



(Kaynak:<https://www.mucadelegazetesi.com.tr/haber-diyarbakir-da-camera-obscura-egitimi-verilecek-99716.html>, Erişim tarihi :01.10.2023)

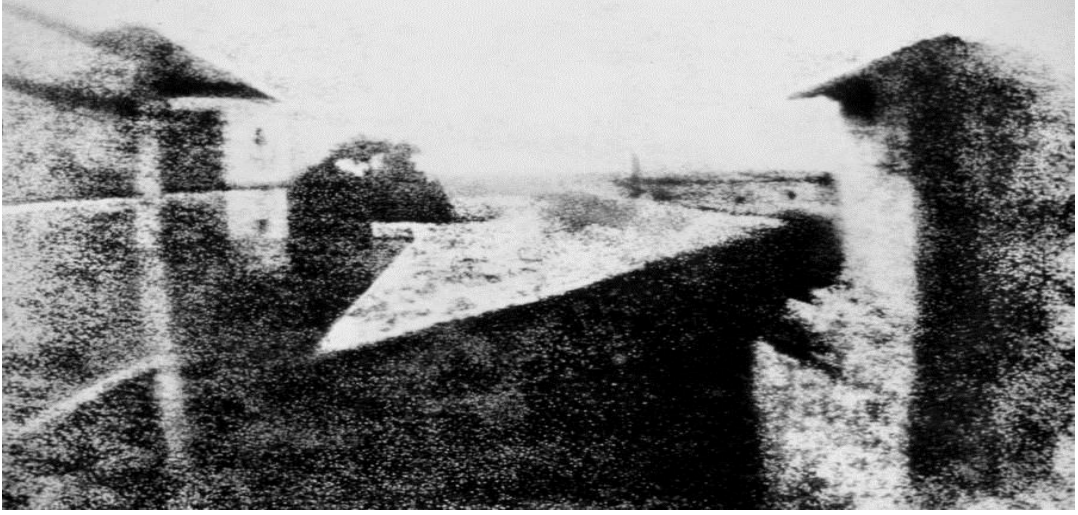
Athanasius Kircher 1646 yılında taşınabilir ve odaya benzer bir camera obscura yaparak çizimlerini gerçekleştirmiştir. Camera obscura ile çizimi yapılan görseller 1700'lerde sıkça kullanılırken ressamın çizdikleri resimlerin yerine yoruma kapalı ve görünenlerin tıpa tıp aynısıdır (Aytek, 2013: 3-4).

Camera obscuranın önce bir kutu şeklinde kullanılması ve daha sonraları oda büyüklüğündeki kullanımının bir sonucu olarak çalışma prensipleri göz önüne alındığında yerini büyümlü fenere bırakır. Büyümlü fenerler ışığı geçirgen bir yapıya sahiptirler ve günümüzdeki sinema gösterimlerinin temel prensiplerini içlerinde barındırırlar. Büyümlü Fener'i icat eden tek bir kişi değildir ve mucitleri Athanasius Kircher, Claude François Milliet de Chales olarak bilinir (Teksoy, 2009: 17).

İlk defa fotoğrafın ortaya çıkması için fizik biliminin teknolojisi ilerlemişken kimya biliminin görüntü kaydetmesi yüzyıllar içinde gerçekleşmiştir. Kimyanın görüntüyü kaydetme başarısının sonucunda da tarihin ilk fotoğrafı Joseph Nicéphore Niepce'in 1826 yılındaki kaydettiği görüntüdür (Kınlı, 2011). Joseph Nicéphore Niepce'in ilk görüntüyü kaydetmesinin ardından on iki yıl sonra Jaques Louis Mande Daguerre geliştirdiği yeni yöntem dagerotiple fotoğraf tarihinde ilk pozitif görüntüyü elde etmiştir. 1838'de insanın ilk defa olduğu fotoğrafı da Daguerre çekmiştir. Eş zamanlı olarak William Henry Talbot kalotip yöntemiyle çekilen fotoğrafı çoğaltılabilme özelliğine erişirir. Sir John Herschel ise cam zemin üzerinde negatif görüntü elde etmiştir. Fotoğraf böylelikle çeşitli insanların farklı yöntemleri kullanmasıyla ortaya çıkmıştır. Fotoğraf ve teknolojisi gün geçtikçe kendini yenilediği gibi resim sanatına katkıda bulunmuştur ve sinema sanatının temellerini oluşturmuştur (Kızıltunç, 2019).

Tarihte ilk fotoğrafın çekilebilmesi bir dizi keşfi gerekli kılıyordu; birçok kişinin emeklerinin ve denemelerinin sonucunda nihayet, ilk fotoğraf çekilmişti.

Görsel 1.0.3: Tarihte Çekilen İlk Fotoğraf



(Kaynak: <https://tarihkurdu.net/ilk-fotograf-kac-yilinda-cekilmistir-ve-fotografcilikta-ilkler.html> , Erişim Tarihi: 01.10.2023)

1.1.2. Sinematograf ve Sinema

Sinema kelimesi Fransızca kökenli bir kelimedir, orijinal olarak *cinéma* olarak yazılır ve *cinématographe* kelimesinin kısa olarak kullanılmasıdır. *Cinématographe* Türk Dil Kurumu'nun ilk tanımına göre sinema “herhangi bir hareketi düzenli aralıklarla parçalara bölerek bunların resimlerini belirleme ve sonra bunları gösterici yardımıyla karanlık bir yerde, bir ekran veya perde üzerinde yansıtarak hareketi yeniden oluşturma işi.” (TDK, 2023) dir. Âlim Şerif Onaran sinemayı “Sinema, anlatımı, hareket halindeki görüntüler aracılığıyla sağlama sanatıdır.” olarak tanımlamıştır (Onaran, 2012). Sinemanın ortaya çıkışı hareketsiz görüntüyü kaydetmenin kısaca fotoğrafın icadıyla mümkün olmuştur. Fizik ve kimya bilimlerinin yüzyıllarca birikiminden ve gelişiminden ortaya çıkan fotoğraf farklı bir resmetme tekniğini olmasının yanı sıra hareketsiz görüntüden hareketli görüntüye geçmek için bir ön hazırlık niteliğindedir. Sinemanın doğuşu da bu yeni resmetme tekniği ile mümkün olmuştur (Kızılöz, 2019).

18 Aralık 1895'te Grand Cafe'de halka açık ilk gösterim sinemanın doğduğu gün olarak kabul edilebilir. Sinema kelimesi sinematograf, orijinal adıyla *cinematographe*, makinesinden gelmektedir. Bu makine Lumiere Kardeşler olarak bilinen Auguste Lumiere ve Louis Lumiere tarafından icat edilmiştir (Teksoy, 2009: 13).

Görsel 1.4: Lumire Kardeşler: Auguste Lumiere ve Louis Lumiere.



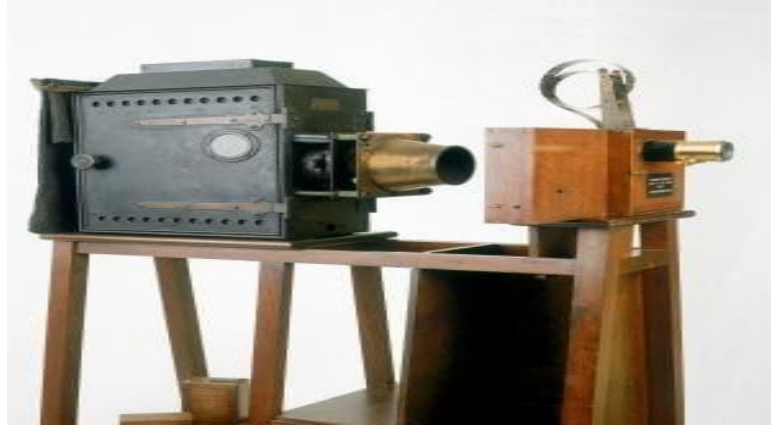
(Kaynak: <https://filmloverss.com/lumiere-kardeslerin-filmleri-restore-ediliyor/> ,
Erişim tarihi 11.01.2022)

Sinematografin icadından önce çeşitli makineler hareketli görüntü algısı yaratmak için yapılmıştır. Büyülü fenerler çeşitli resimlerin art arda gelmesiyle görüntülere hareket ediyormuş hissi yaratır. Büyülü fenerde elde edilen görüntüler yansıtılma esasına dayanmaktadır. Zoetrop, kinetoskop yansıma prensibinden ziyade harekete dayanarak gözün algılama kusuruyla hareketli görüntü elde etmeye çalışmıştır (Butler, 2011). Kinetoskop Edison tarafından 1891 yılında icat edilen bir makinedir. Kinetoskop ve sinematograf aniden ortaya çıkan icatlar değildir, aksine zaman içindeki teknolojik gelişim ve birikimlere dayanarak ortaya çıkmışlardır (Smith, 1996). Lumiere Kardeşler sinematograf aleti ile elde ettikleri başarının ardından sinemada gelecek göremedikleri için fotoğraf sanatıyla ilgilenmeye devam etmişlerdir ve sinemayı “Sinema, geleceksiz bir icattır.” olarak tanımlamışlardır (Hill, 2022). Film kayıt usulüyle ortaya çıktığından dolayı kendinden önceki

sanatlarla aynı yerde olmadan o sanatlarla bir bağ oluşturur. Film, çoğaltım yöntemiyle ilerlemiştir. Film kendinden önceki sanatların kendilerini yenileme yoluna götürmüştür (Monaco, 2021: 42-43). Fotoğraf ve sinema, resim ve heykel gibi sanatları büyük oranda etkilemiştir. Sanatta ortaya çıkan akımların bir sonucu olarak sanat dalları aralarında bir yardımlaşma oluşturur. Görsel sanatların kendi aralarındaki bu yardımlaşma daha net bir şekilde gözlemlenebilir (Köksal, 2012).

Sinemanın doğuşu düşünüldüğünde Sanayi Devrimi yenilikleri görsel sanatlardan olan resmi de değiştirme yoluna gitmiştir (Aydın, 2017). Resim sanatı böylelikle fotoğraf ve sinema sanatlarına yol gösterdiği gibi kendini yenileyerek yoluna devam etmiştir. Sinemanın doğuşu yüzyıllar boyunca yaşayan insanların artlarında bıraktıkları birikimle oluşmuştur.

Görsel 1.5: Lumiere Kardeşlerin İcat Ettiği Sinematograf



(Kaynak: <https://www.history.com/news/the-lumiere-brothers-pioneers-of-cinema> ,
Erişim Tarihi: 29.11.2021)

1.1.3. Sinema Tarihi ve Öncü Kadınlar

Sinema ve sinema öncüleri düşünüldüğünde diğer sanatların zaman içindeki öne çıkarılan sanat ve sanatçıları daha baskın olarak erkek bireylerdir. Bu nedenden ötürü de kadın film yapımcıları da sinemanın ilk ortaya çıktığı zamanlardan itibaren var olmalarına rağmen isimleri ön plana çıkartılmamıştır.

Feminizm sinemanın kadın öncülerinin ortaya çıkarılmasında önemli bir oynamıştır (Özgen, 2020).

Sinema tarihinde kadın sinemacıların yetişmesi ve alanda çalışmaya başlaması, erkek sinemacılara göre gecikmeli olduğu görülmektedir. Bu durumun birçok sebebi bulunmaktadır; en başta gelen sebeplerden birisi de toplumsal cinsiyet kavramı ve toplumda kadının var olma çabasıdır.

Meltem Cemiloğlu “Tarihsel Perspektiften Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler” isimli çalışmasında sinema tarihi ve kadınların sinema tarihindeki yerinden bahsetmektedir.

“Sinemada kadının varlığı iki açıdan ele alınabilir: Kadınların sinema endüstrisindeki yani kamera arkasındaki durumları açısından ve kadınların kamera önündeki temsilleri açısından. Sinema tarihinin başından itibaren özellikle senarist ve yönetmen olarak kamera arkasındaki kadınların varlığı her ne kadar önemli bir yere sahip olsa da kadın sinemasından söz etmek pek mümkün değildir. Buna rağmen sinema tarihinde kamera arkasındaki kadınların varlığının ortaya konması önemlidir.” (Cemiloğlu, 2021).

Sinema tarihinde kadın yönetmenlerin ve film yapımcılarının varlığından söz edilebilir fakat kadın film yapımcıları yazılı olarak ifade edilmelerinin verdiği kısıtlamadan dolayı sinema tarihi yazımında arka planda kalmaktadırlar (Balan, 2022).

Feminist sinema tarihi, genellikle kadın film yapımcılarının göz ardı edildiği düşüncesinden ortaya çıkmıştır. Sinemada Sessiz Sinema olarak bilinen dönemde kadın film yapımcıları oldukça fazladır ve çeşitli film aşamalarında yer alan kadın sanatçılardır (Hennefeld, 2018).

Özdemir Nutku “Kadın ve Sanat” araştırma yazısında sinema ve kadın öncüler hakkında bir yere değinmektedir.

“Kadının Sinema sanatına girmesi XIX. yüzyıl sonunda başladı ve yirminci yüzyıl içinde de tüm dünya tarafından tanınan yıldızlar var etti. Tarihin hiçbir döneminde beyaz perdenin yarattığı kadınların ününe erişebilecek tanrıçalar yetişmemiştir. Tarihin en ünlü kadınları bile sinema yıldızları kadar ünlü olmamışlardır...Özellikle bu sanatın görünmeyen yaratıcıları arasında yönetmenler, görün- tü yönetmenleri, senaristler ve kurgu sanatçıları var- dır. Sinemadaki ilk kadın yönetmen, 1896’da film yönetmenliğine başlayan Alice Guy Blac, bugün sine- ma klasiği sayılan filmlere imzasını atmış bir yönet- mendir. Ondan sonra 1882 doğumlu Germanie Dulac 1929’a kadar film üretmiştir. Bugün ise başta Agnes Varda olmak üzere birçok başarılı film yönetmeni vardır.” Nutku (2010).

Sinema tarihi boyunca, sinema tarihi erkekler tarafından yazılmaktadır. Kadın yönetmenler ve kadın sinema sanatçıları bu yüzden de bu tarihin bir parçası olmak için 1970’lere kadar geri planda tutulmaktadırlar. Zaman içerisinde feminist gelişmelerle birlikte sinemada da kadının yeri sorgulanmaktadır. Sinema tarihinde kadın yönetmenlerin filmleri gözardı edilmektedir. Blaché, Weber, Dulac ve von Trotta da sinema tarihine yön veren eserler ortaya koymaktadırlar (Ruken, 2004: 12-13-14.).

Sinema tarihinde kadın film yapımcıları denilince akla gelen Varda ya da Maya Deren’in yanısıra kadın film yapımcıları sinemanın doğuşunda da var olmaktadır. Bu kadın yönetmelerden bazıları Alice Guy ve Lois Weber olarak sıralabilmektedirler (Rosenberg, 2016).

Alice Guy Blaché 1896 yılında *La Fée aux Choux* isimli filmiyle sinema tarihinde ilk kadın yönetmen olarak adlandırılabilir (Yaşartürk, 2010).

Alice Guy Blaché kariyerine *Comptoir Général de Photographie* firmasında kamera yapımı yapan bir firmada sekreter olarak başlamaktadır. Alice Guy Blaché sinemayı belge olarak kullanmaktansa sinemayı neden hikâye anlatıcılığı olarak düşünmüyoruz fikrini ortaya atan kişilerden biri olarak ele alınmaktadır. Yönettiği, senaryosunu yazdığı ve yapımcısı olduğu ilk film *The Cabbage Fairy*

(1896) yapımı film olarak ele alınabilir. Alice Guy Blaché aynı zamanda yakın çekim, renklendirilmiş film ve eş zamanlı sesin kullanımı gibi yöntemlerden de faydalanan bir kadın yönetmendir. Amerika'ya taşınmasının ardından Alice Guy Blaché kendi film şirketini kurarak yönetmen olmanın yanısıra çeşitli kamera arkası görevleri de üstlenen bir yönetmen olarak ele alınabilir (The Untold Story of Alice Guy Blaché - 2018).

Sinema tarihinde yer alan önemli başka bir kadın öncü de Lois Weber olarak düşünülmektedir. Lois Weber yönetmenliğin yanında oyunculuk, senaryo yazarlığı ve film şirketi sahipliği gibi çeşitli işler de yapmıştır. Lois Weber Hollywood'un öncü kadın yönetmenleri arasında düşünülmektedir. Lois Weber sadece sinemaya değil medyaya da sanatsal seçimler getirmeye çalışmış bir kadın yönetmen olarak ele alınmaktadır. Lois Weber eğlence ve sanat için yapılan sinemanın aynı zamanda toplum üzerindeki düşünceleri yansıtmak için de kullanılabileceğini düşünerek filmlerini üretmektedir. Lois Weber eşiyile beraber Hollywood'un Sessiz Sinema döneminde çeşitli yapımlarda yer almaktadır (Stamp, 2015).

Sinema tarihinde öncü kadınlar arasında yer alan başka bir kadın isim ise Dorothy Arzner olarak düşünülebilir. Sinema kariyerine filmlerden etkilenmesiyle başlayan Dorothy Arzner öncelikle yazıcı daha sonra senarist ve editör gibi meslekleri yapmıştır. Dorothy Arzner hazır görüntüleri keserek düzenlediği *Blood and Sand* (1922) filminde ön plana çıkmaktadır. Dorothy Arzner sessiz dönemden sesli döneme geçerken ses operatörlerini taşınabilir hale getirdiği için çalıştığı oyunculara da avantaj sağlayan bir yöntemle anılmaktadır. Kariyerinin ilerleyen dönemlerinde sinemada yönetmenlik de yapan Dorothy Arzner çeşitli oyuncularını da ön plana çıkartan Hollywood yıldız sisteminin ilk adımlarını atar nitelikte olarak düşünülebilir (Geller, 2003).

Sinema tarihinde ilk kaydedilen kadın film yapımcıları sadece Fransa ve Amerika'da görülmektedir. Mary Pickford ve Lilian Gish gibi aktrisler film

yönetmenleri olmalarına rağmen bunu gizlemektedir. Kadın sinemacılar sinemaya sesin gelmesiyle beraber pahalanan ekipmanlar nedeniyle de sinemadan uzaklaşmak zorunda kalmışlardır çünkü bu ekipmanlar sadece büyük stüdyoların imkanları dahilinde kullanılmaktadır (Yılmaz, 2006)

Sinema tarihinde kadın öncüler arasında yer alan Rose Smith ve Irene Morra filmleri keserek sinemada kurguya da katkıda bulunmaktadır. Sesli filmlerin çekilmeye başlaması da sinemada kurgu yapan bu kadınların filmleri kesmelerindeki özgürlüğü kısıtlasa da kurgu sürecine ve sinemada kurguya genel olarak bir bakış açısı getirlmesini sağlamaktadır (Hatch, 2013).

Kadınlar sinema sektöründe çeşitli nedenlerden dolayı yer almak istemişlerdir. Bunlardan bir tanesi de meslek olarak sinemada çalışmak istemeleri olarak düşünülebilir. Sinemada kadınlar hikâye anlatımından etkilenecek yeni eserler yazmak istemişlerdir. Senaryo yazımı ve senaristlik de önceden var olmayan bir meslek olduğu için karşılaştırma yapılamamaktadır. Senaryo yazımının başlangıç aşaması günümüzdeki sinopsisler gibi olmaktadır. Fakat sinemada kadın öncüler senaryo gelişimini sağlayarak daha karmaşık senaryolar üretmişlerdir. Senaryoda oluşturulan kurgularla kadın öncüler yönetmenliğe de yatkın olarak düşünülebilirler. Sada Cowan ve Beulah Marie Dix gibi kadın senaristler sinemada senaryo gelişimine katkıda bulunmuşlardır (Casella, 2017).

Francelia Billington hem oyunculuk hem de kamera operatörlüğü yapan sinemada öncü bir isimken bir röportajında kamerayı tercih ettiğini vurgulamaktadır. Kadınların kamera kullanması da erkek egemen bir sistemde zamanla büyük Hollywood şirketlerinin kurulmasıyla geri plana atılmaktadır (Gaines, 2013).

Sinema tarihinde kadınların film yapımına ilgi duyduğu ve bunu meslek olarak edinmek istedikleri çıkarımına varılabilir. Sinemada kadınlar yönetmenlik, senaristlik ve kurguculuk yaparak sinemanın doğuşundan bu yana sinema sanatına yenilikler getirmeye çalışmaktadırlar.

Görsel 1.0.6: Kameralı Kadınlar



(Kaynak: <https://wfpp.columbia.edu/essay/women-as-camera-operators-or-cranks/> ,

Erişim Tarihi: 09.05.2022)

1.2. Belgesel ve Kurmaca Filmin Ayrımı

Sinemanın doğuşu belgesel filmin de doğuşu olarak adlandırılabilir. Lumiere Kardeşlerin sinematograf icatlarıyla çekilen ilk filmler çok kısa olmalarına rağmen belgesel olarak değerlendirilmektedir. *Barque sortant du port (Limandan Çıkan sandal)*, *Le repas de bebe (Bebeğin Yemeği)* gibi Lumiere Kardeşler'in filmleri de olduğu gibi kaydedildiği ve gerçekte olanı gösterdiği için ilk belge niteliğindeki görüntüler olarak değerlendirilebilir. Bazı araştırmacılar ise ilk belgesel filmi 1920'de Robert Flathery tarafından çekilen *Nanook of the North (Kuzeyli Nanook)* olarak ele almaktadır (Yüksel, 2006).

Görsel 1.0.7: Nanook of the North (Kuzeyli Nanook)



(Kaynak: <https://www.fikriyat.com/kultur-sanat/2018/05/24/belgesel-sinemanin-uncusu>, Erişim Tarihi: 01.10.2023)

1.2.1. Belgesel Terimi ve Belgeselin Ortaya Çıkışı

John Grierson belgesel kelimesini ilk defa yine Robert Flaherty'nin çektiği Moana isimli film hakkında bir yazıda kullanır. Böylelikle Lumiere Kardeşler'in kaydettiklerinin değil günümüzdeki bir sinema türü olan belgesel sinema türünün başlangıcı ortaya çıkmış olur (Gider, 2014). Lumiere Kardeşler'in on dokuzuncu yüzyıl sonuna kadar çektikleri filmler zaman açısından kısıtlı olduğu gibi belgesel anlamını tam olarak yansıtmamaktadır, ama belge filmler olarak ele alınabilirler (Akbulut, 2012: 9-10; akt. Ekinci, 2014).

Lumiere Kardeşler'in çektikleri filmler belge özelliği içermektedir, fakat Robert Joseph Flathery'nin çektiği filmler farklı bir tür olarak belgeseli ifade

etmektedir, bununla beraber içeriğinde kurgu bulunmayan filmlere belgesel denir (Erkılıç, 2015).

Belgesel filmin başlangıcı ile ilgili olarak bir ayırım söz konusudur; bazı sinema yazarlarına göre Lumiere Kardeşler'in ilk filmleri bir başlangıç, kimi yazarlara göre de Robert Flaherty'nin filmleri belgesel film gerçek başlangıcıdır.

Bill Nichols belgeselin tanımını *Belgesel Sinema'ya Giriş* eserinde şu şekilde yapar: "Belgesel filmler gerçek durumlar ya da olaylar hakkında konuşur ve bilinen gerçekleri onurlandırır; yeni ve doğrulanmamış olanları tanıtmaz. Mecazi olaraktansa direkt olarak tarihsel dünyadan bahsederler." (Nichols, 2010: 6). Belgesel filmin açıklamasını kullanan ilk kişi John Grierson'dır. Yirminci yüzyılın başlarında Fransızlar belgesele "*documentaire*" olarak hitap etmektedirler. O zamanlarda documentaire Fransızlar için gezi filmlerini ifade etmek için ortaya çıkmıştır (Ekinci, 2015).

Paul Rotha *Belgesel Sinema* (2000) adlı eserinde belgesel sinemanın ortaya çıkışını ve ilk örnekleri verirken belgesel sinemaya dair çeşitli ilkeler sunmaktadır. Bu ilkeler belgesel filmleri ve kurmaca filmleri birbirinden ayırır niteliktedir;

"Belgeseller belli bir amaca hizmet etmektedirler. Bu, bir propaganda gereksinimi nedeniyle olabildiği gibi, modern deneyimlerin yüzeyinin ortaya konulması şeklinde de olabilmektedir... İnsanlar, pek çok açıdan belgesellerde yer alabilir. Bu nedenle kişisel olmayan kuklalara gerek yoktur... Belgesellerde insan sorununu çözmek ve bu konudaki çeşitli çabaları sonuca erdirmenin yollarından biri tiyatroya geriye dönüştür. Bu ilginç ve biraz da tehlikeli bir yöntemdir. Öykülü filmlerin sıradanlığından kurtulabilmek için belgesellerin ilgi çekici öğelerle süslenmesi gerekmektedir... Belgeselde ele alınan temanın, önemli gerçekleri ortaya koyması gerekmektedir. Karakterleştirme ve bireylerin sahip oldukları görüş açısının da buna paralel olarak düşünülmesi bir zorunluluktur. Bunu gerçekleştirmek öykülü filmlere oranla belgesellerde daha kolay olabilmektedir... Hiçbir yönetmen, belgesel yapımı, basit olarak kendisine ödenen ücret nedeniyle gerçekleştirmez. Onları motive eden başka nedenler bulunmaktadır. Belgeselciler, öykü filmi yapanlardan ayıran en önemli unsur budur. Belgeselcileri, yaptıkları belgeselleri, günümüzde mevcut olan toplumsal ifadelerin en önemli araçlarından biri olarak gördükleri için yaparlar..." (Rotha, 2000: 79-86-87)

Belgesellerin genel özelliklerine ve Rotha'nın yazdıklarına bakıldığında belgeseller üzerine bazı çıkarımlarda bulunulabilir. Belgeselin yapım amacı çeşitli nedenlerden dolayı olabilir. Belgesel filmdeki oyuncular bir oyun ve senaryo ile çalışmadan olmayanı prova etmemektedir. Belgesel filmler kurmaca filmlerden ayrılmak için izleyicinin dikkatini çekmelidir. Belgesel film yapımcıları kurmaca film yapımcıları gibi aynı amaçlar doğrultusunda film üretmemektedir. Belgesel film yapımcılarının toplumsal sorun ya da gerçeklere dayanarak film üretmeleri esastır (Rotha, 2000).

Rotha'nın öncelik ederek ve belirli incelemeleri sonucunda ortaya çıkan belgesel tanımı ve özellikleri kendinden sonraki sinema tarihi yazarlarına ve sinemacılarına da belgesel hakkında genel bir bakış açısı sunar niteliktedir. Belgesel film bu özelliklere göre gerçekle bağlantısını ve ilişkisini kurmaktadır. Arda (2018) ise bu konu üzerine *Belgesel Sinemanın Üçüncü Sinemada Temsili* adlı eserinde belgesel sinemanın ilk olarak hedefinde gerçeğin belgeyle ispatını savunmaktadır ve oluşan sinema dilinin bireysel konuları işliyor gibi görünmesinin ardında topluma mal edilecek bir amaç bulunmaktadır.

“Belgesel sinema, sinema anlayışı olarak belgeleme özelliğini merkezinde taşımakla beraber sinematografik anlatımın olanaklarını da kullanır; ancak sinematografik anlatım kaygısı hiçbir zaman gerçekleri belgeleme amacının ve yapısının önüne geçmez...Belgesel sinema toplumsal bir görev üstlenmektedir; hem toplumu betimlemek hem de bu betimlemenin bir adım daha ötesine geçip toplumsal düzlemde yaşanan birtakım olumsuzluklara dair bir önerme sunmak durumundadır. Bazen bireysel öyküler gibi görünen belgesel film örnekleri ile karşılaşılsa da buradaki amaç bireyin özelinde toplumun geneline ulaşan bir film dili yakalamaktadır...Her sinema anlayışı gibi şüphesiz belgesel sinemanın da beslediği çeşitli kaynaklar mevcuttur. Belgesel film anlayışının ortaya çıkışı için olanın, gerçeğin kaydedilmesi temel amaç olmakla beraber bu amacın gerçekleştirilmesinde bazı farklı anlayışlar bulunmaktadır.” (Arda, 2018: 64-67-72).

Belgesel filmin asıl amacı görsel ve teknik mükemmellik yakalamaktan ziyade gerçeğin kaydını yapmış olmasıdır. Bu nedenden dolayı belgesel film bu doğrultuda gelişir. Belgesel filmler kişisel ve öznel olmaya yatkın gibi görünseler de temelde toplumun fayda çıkaracağı yapımlardır.

Belgesel filmin dayandığı belirli ögeler belgesel filmi belgesel film yapmaktadır. Bu ögelerden bir tanesi gerçek insanların hayatlarını işlemelerinden gelir ve böylelikle oyunculuk söz konusu değildir. Gerçek insanlar rol yapmadan ve canlandırma olmadan hayatın akışıyla kayıt altına alınırlar. Belgesel filmin belirleyici özelliklerinden bir diğeri ise set ya da stüdyo gibi yaratılmış ve düzenlenmiş bir mekân kullanılmamasıdır. Gerçek insanlar, gerçek mekanlarda çekime alınırlar. Belgesel filmin belirleyici özelliklerinden bir başkası senaryo gibi önceden yazılan bir metin yoktur. Belgesel filmin bir başka belirleyici özelliği ise çekimler tekrar tekrar yapılmaz, böylelikle gerçeklik olduğu anda kaydedilir. Belgesel bir filmi izleyen bir seyirci izlediği yerleri gerçeklikle bağdaştıracağından belgesel filmi kurmaca filmden ayırır. Belgesel ve kurmaca yapımların farklı ilkelerine rağmen bu iki tür birbirleri arasındaki bazı özellikleri kullanarak kendi türlerine uyarlayabilirler (Tağ, 2003: 47-48-49-50-51-52).

Belgesel film ve kurmaca film zaman içerisinde evrimleşerek birbirlerinin ögelerini kullanan türler haline gelmiştir. Belgesel film de kurmaca film gibi kendine özgü anlatım biçimlerini oluşturarak yeni arayışlara girdi ve tür bağlamında gelişti. Lumiere, Flaherty, Grierson, Vertov, Rouch belgesel film türünde yeni anlatım biçimleri oluşturmuşlardır (Akbulut, 2019). Lumiere Kardeşlerin icatları sinemanın doğuşunu temsil etmekle beraber bilimsel ve teknolojik bir gelişmedir. Lumiere Kardeşlerin belge filmleri sinema icadıyla ilerlemeye devam ederken, kurmaca filmler ise Melies'in çektiği filmler kurmaca film türünü ortaya çıkartmıştır. Böylelikle sinema doğuşundan belirli bir süre sonra iki ana tür, belgesel film ve kurmaca film, olarak ayrılmıştır (Morva ,2009: 7-8).

Sinemayı tanımlarken kurmaca ve kurmaca olmayan filmlerden oluştuğunu belirtmek önemlidir. Kurmaca olmayan yapımlardan kasıt belgesellerdir. Kurmaca filmler seyirciye filmde bulunma hissiyatını yansıtmak ister. Belgesel filmler ise gerçekliği olduğu gibi vererek kurmaca filmlerin aksine gerçekliği tekraren tasarlamaz. Kurmaca olmayan filmler alt başlığında belgeselleri barındırır da

belgesel kurmaca olmayan tüm alt türleri de içine alan bir niteliktedir. Bu yüzden belgesel filmin tanımını ve kapsamını yapmak güçleşmektedir. Kurmaca olmayan alt türlerin ortak noktası gerçektir; fakat her bir alt tür gerçeği işleyiş biçiminden dolayı birbirinden farklıdır (Çelikcan, 2020). Belgesel filmin tarihte ve gerçekte olanı göstermesi belgesel filmin daha ciddi algılanması anlamına gelmektedir (Koçer, 2015).

Belgesel film sanat olmanın yanı sıra daha derin anlamlar taşıyan toplumun bir parçasıdır. Belgesel filmin gerçekliğin bir kesitini alması ve bunu insanlarda hissetme olarak yansıtılması belgesel filmin özüdür (Bingöl, 2018). Sinemanın ortaya çıkışına bakıldığında zaman sinemayı alt türlere ayırmadan önce iki ana türe ayırmak mümkündür ve bunlar kurmaca ve kurmaca olmayan olarak sıralanabilir. Belgesel film gerçekliği ele alış açısından kurmaca filmlerden ayrılır ve gerçeklikle oynamadan onu olduğu gibi kaydeder (Yüce, 2005).

1.2.2. Belgesel Film ve Türleri

Belgesel film, Bill Nichols tarafından beş ana türde incelenmektedir. Bunlar açıklayıcı, gözlemsel, interaktif, dönüşümsel ve edimsel olmak üzere beşe ayrılır. Açıklayıcı belgesele göre; belgesel yapımcısı bir ses yardımıyla ve görüntülerle seçilmiş gerçekliği ortaya koymaktadır. Gözlemsel belgesellerde; birebir görüşmeler ve üçüncü tekil şahısın sesi yer almamaktadır. Gözlemsel belgesel yapımcısı, gerçekliği olduğu gibi yakalamaya çalıştığından dolayı araya karışmamaktadır. Olaylar gerçek zaman olduğu için ve yapımcının araya karışmaması durumu olduğundan gözlemsel belgesel direkt sinema olarak bilinmektedir. İnteraktif belgesel yapımcısı, belgesele aldığı kişilerle birebir iletişim içerisindedir. Belgesele alınan kişiye sorular sorarken o kişinin konu üzerindeki fikirlerini sunmaya çalışmaktadır. Dönüşümsel belgesel; belgesel filmin yapım aşamasını da izleyicisiyle paylaşmaktadır. Gerçekliği sunmanın kolay olmadığını da izleyiciyle paylaşmaktadır. Edimsel belgesel, diğer belgesellerin aksine gerçekliği doğrudan olmayan bir yolla ortaya koymaktadır. Edimsel belgesel, kurmaca filmlerde olduğu gibi bir duyguyu ortaya koyma çabası içerisindedir (Buckland, 2005).

Belgesel sinemanın ilklerinden bahsederken Lumiere Kardeşler'in filmleri belge özelliği taşıdığından dolayı zaman içerisinde bu kategoride incelenmektedirler. Belgesel sinema içeriği bakımından kurmaca filmlerden ayrılır. Belgesel filmler gerçekten bir kesit sunmalarından dolayı planlı çekimlerden söz edilmemektedir. Kurguya dayanan bir oyunculuk da söz konusu değildir. Sinemadaki yeniliklerin ortaya çıkmasıyla kurgunun sinemaya dahil olması belgesellerin oluşumunda çeşitlenmelere yol açmıştır (Yılmaz, 2021). Belgesel yapımı gerçekliği sunmasına rağmen belgesel yapımcıları bu gerçekliğin sunulma şekillerini farklı şekilde belirleyebilmektedirler.

1.2.3. Kurmaca Film ve İlk Kurmaca Eserler

TDK'nın *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*'ndeki kurgu kelimesinin ilk anlamı şu şekildedir: “Bir filmin çevrilişi sırasında elde edilen filmler arasında seçim yapmak, bunları çevirim oyunluğundaki sıralarına göre dizmek, bu çekimlerin uzunluklarını saptamak, çekimlerin içerik yönünden ilişkilerini göz önüne almak, bunları belirli bir anlatıma göre düzenleme işi; böylelikle, kurgu yardımıyla, filme özgü uzay ve zamanı yaratmak, filmsel gerçeği ve evreni kurmak, filmin tartımını ve dizemini gerçekleştirmek, filmin akıcılığını sağlamak gibi çapraşık ve değişik sonuçları amaçlayan çalışma.” (TDK Sinema ve Televizyon Terimler Sözlüğü, 2022).

Kurmaca yapımların ortaya çıkması seyircilerin izledikleri içeriklerin aynılığından kaynaklanmaktadır. Çeşitli yapımları görmek isteyen seyircilere istediklerini vermek adına film ve film yapımcıları farklı arayışlara girmişlerdir. Melies'in yaptığı yapımlar kurmaca sinema tarihini başlatmakla beraber kurmaca ve belgeselin de farklı yollar olduğunu gösterir niteliktedir. Melies'nin yapımları hayal ürünü olarak adlandırılabilirler. Melies gerçek hayatı kayıt altına almaktansa yapımlarının stüdyoda ve yazılı hikâyelerden oluşmasını tercih etmiştir ve sinema tarihine kurmaca yapımların başlangıcını kazandırmıştır (Morva, 2009: 15-16-17-18). Melies'nin yaptığı ilk filmlerden olan *Ay'a Seyahat* filmi 1902 yılında

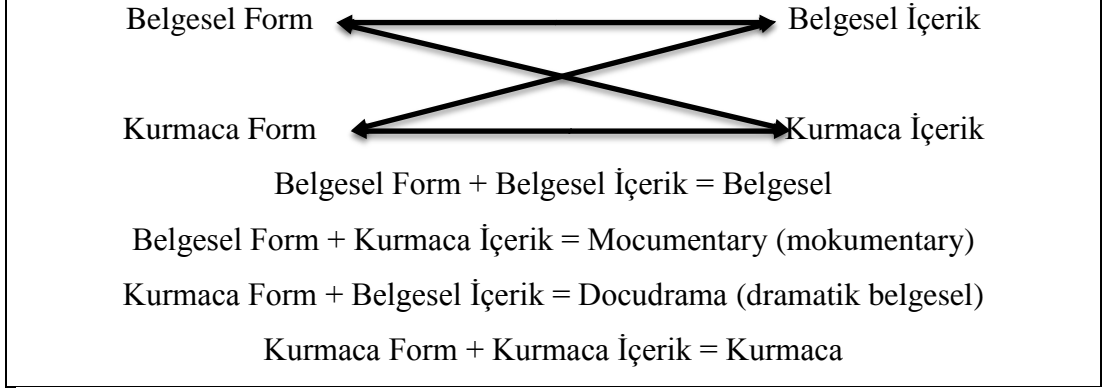
yapılmıştır. Filmin içerisinde bulunan gülümseyen bir Ay'ın olması Melies'nin gerçekliği değişime uğrattığının kanıtıdır ve bu da günümüzdeki kurmacanın örneklerinden biri olarak gösterilebilir (Ekinci, 2015). Lumiere ve Melies'nin yaptığı filmler farklı türler olarak ele alınmalarına rağmen çeşitli görüntüleri bir araya getirmek ve izleyicilere de bunu sunmaya çalışmaları açılarından benzerlik gösterirler (Yaren, 2013).

Kurmacanın tanımının yanı sıra, David Bordwell kurmaca filmlerin üç temel katmandan oluştuğunu savunmaktadır. Bunlar; hikâyenin dünyası, olayların sıralanması ve hikâyenin anlatımı şeklindedir. Hikâyenin dünyası hikâyede geçen mekânı, durumları ve çevreyi içinde barındırmaktadır. Her kurmaca eser olayların sıralanmasıyla hikâyeyi bir bütün haline getirir. Kurmaca sinemada anlatılan olay örgüsü çeşitli şekillerde olabilir. Çok temel ve kolay olan olay örgüsü karmaşık da ele alınabilir, bu durum tamamen hikâyenin akışına ve anlatıcıya bağlıdır. Hikâye anlatısı karakterin ve karakterin dünyasının belirli bir olayı ya da durumu anlatması olarak özetlenebilir (Gedik, 2020: 59-60).

1.2.4. Belgesel ve Kurmaca İlişkisi

Belgesel film ve kurmaca film farklı ana türler olmalarına rağmen bu iki türün etkileşimi üzerine dört farklı yapı ortaya çıkmaktadır. Bu dört yapıyı ortaya atanlar Rhodes ve Springer'dır. *Docufictions* adlı eserde belgesel, uydurma belgesel, yarı belgesel ve kurmaca olarak sınıflandırılmaktadır. Belgesel, belge biçimi ve içeriğinden, uydurma belgesel ise belge biçimiyle kurmaca içeriğinden, yarı belgesel kurmaca biçimiyle belgesel içeriğinden, kurmaca ise kurmaca biçimiyle kurmaca içeriğinden meydana gelmektedir (Rhodes ve Springer, 2006: 4; akt. Civelek, 2016).

Şekil 1.1: Belgesel ve Kurmaca Yapımları Birleşimi



(Kaynak: *Docufictions Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*) (2006)

Belgesel film ve kurmaca bir arada düşünüldüğü takdirde ikisinin de kendine ait özellikleri bulunmaktadır, fakat aynı zamanda bu iki ana türün zaman içerisinde birbirlerinin öğelerini kullanmaları da ayrımları zorlaştırır niteliktedir. Zaman içerisinde sinemaya dair ortaya atılan terimlerle Lumiere Kardeşler'in sineması belgesel sinema olarak anılırken, Melies'in sineması ise kurmaca sinemayla anılmaya başlanmıştır. Genel olarak belgesel sinema ve kurmaca sinema zıt olarak değerlendirilmemelidir çünkü iki tür de birbirinden çeşitli öğeleri alıp kullanabilir niteliktedir (Özdem, 2013).

1.3.Sinemada Akımlar

Sinema öncelikle bir alet olarak ortaya çıktıktan ve sonra toplumdaki yerini sanat olarak aldıktan sonra zaman içerisinde kendi türlerine ve akımlarına şahitlik etmiştir. Sinema, belgesel ve kurmaca olarak ikiye ayrılmasının ardından kurmaca içinde türleri ve belgesel içinde kendi alt türlerini oluşturmuştur. Sinema oluşturduğu ve geliştirdiği türlerin yanında zamanla beraber akımlar da oluşturmuştur. Sinemada akımlar bulunduğu zamanın sanat anlayışını ve toplumu yansıtan nitelikte olmuştur.

Sinemada akım TDK'nın *Güncel Türkçe Sözlüğü*'nde üçüncü anlamı olarak "sinemada, siyasette, düşünce hayatında ortaya çıkan yeni bir görüş, yöntem, hareket, cereyan, tarz." olarak tanımlanmıştır (TDK, 2022). Sinema, klasik ve alternatif

olmak üzere ikiye ayrılmaktadır ve bunun temel nedeni farklı sanat akımları olmasıdır. Eisentein ve Griffith kurguyla klasik sinemaya yön vermişlerdir. Eisentein Sovyet Sinemaya, Griffith ise Amerikan Sinemaya yön vermiştir. 19. Yüzyıl biterken sanat akımları sinemayı da etkilemiştir (Sucu, 2012).

Karakaya (2015)'ya göre sinemanın doğuşunda hareketli fotoğraflardan yararlanmakla beraber kurgunun çeşitli teknik yöntemlerle ortaya çıkması sinemayı geliştirmiştir.

“Sinemanın, başlangıçta hareketli fotoğraflardan ibaret olduğunu ve bir sanat olarak gelişmeye başlamasının Amerikalı film yapımcısı D. W. Griffith'in ilk kez kullandığı yakın çekimle gerçekleştiğini hatırlamalıyız. Yanı sıra, Rus sinemacıların kısa-kesme (short-cutting) olarak adlandırılan birleştirme tekniği de anmak gerekir. Bu montaj tekniği diğer sanat dallarında görülmeyen yeni bir anlatım tekniği doğurdu: Ekspresyonist film anlatımı. Bu tekniğin devrim yaratıcı niteliği, kısa çekimler, hızlı bir ritim, çekim noktalarının değişken oluşu ve sinemada uyulabilecek yöntemlerden çok da fazla; homojen bir eşyalar dünyasının değil, gerçeğin yeterince homojen öğelerini yansıtmaması ve bunları yüz yüze getirmesine bağlıdır.” (Karakaya, 2005).

Griffith sinemanın doğuşundan sonraki dönemde sinemayı bir sanat yapmak için çeşitli yöntemlere başvursa da yaptıkları sinemayı bir sanat dalı olarak sunmaktansa sinemayı diğer sanat dallarına anlatımsal olarak yardımcı konumuna sokmuştur. Fakat sinemanın bir sanat dalı olarak anılmasının yöntemi kendisinin farklılığını ortaya koymasından geçmekteydi. Sinemanın doğuşunun ardından sözcüğe ve resme verilen iki farklı bakış açısı sinemayı geliştirmiştir. Sözcüğü önemseyen görüş anlatıyı tercih ederken resme önem veren anlayış ise anlatıya karşı çıkmaktadır. Sinemada resme önem veren bu anlayış avangart filmlerin doğuşuna öncülük ederken resim sanatındaki avangartla paralellik göstermektedir (Şentürk, 2012).

Coşkun (2017) ise *Dünya Sinemasında Akımlar* adlı eserinde sinemadaki akımların çeşitli toplumsal olgular sonucunda ortaya çıktığını vurgularken bu akımlarının diğer sanat akımlarından farklı bir yere koyulmayacağını belirtmektedir.

“Sanat tarihinde 1900'lü yılların başında Almanya'da ortaya çıkan ve 1925'lere kadar devam eden Ekspresyonizm, Rusya'da 1917 Devrimi'nden sonra ortaya çıkan ve 1920'li yıllarda

artık tamamen kültürel alanda bir devlet politikası haline gelen Toplumsal Gerçekçilik ve İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra İtalya'da özellikle sinema alanında ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik gibi akımlar, doğrudan ortaya çıktıkları toplumun sosyal, siyasal ve ekonomik durumundan kaynakladığı gibi, özellikle Alman Ekspresyonizme baktığımızda, bu akımın gelmekte olan Birinci Dünya Savaşı'nın habercisi olduğunu da görebiliriz...Diğer yandan, sinemada ortaya çıkan akımları diğer sanat dallarında ortaya çıkan akımlardan ayrı olarak düşünmek mümkün değildir. Çünkü diğer sanat dallarında ortaya çıkan akımlar ağırlıklı olarak kendini sinema alanında da hissettirmiş, özellikle de ilk yıllarında sinema diğer sanat dallarında meydana gelen gelişmelere tamamen açık olmuştur." (Coşkun, 2017: 35-36).

1.3.1. Alman Dışavurumculuğu (Ekspresyonizmi)

Alman Dışavurumculuğu, öncelikle resim ve edebiyatta çıkmıştır, daha sonra Birinci Dünya Savaşı ardından etkilerini sinemada da yansıtmıştır. Işık, oyunculuk, kostüm ve makyaj öğelerini kullanmıştır. Alman Dışavurumculuğu ilerleyen sinema için önemli bir sinema akımıdır. Alman Dışavurumculuğu içerik ve içeriği işleme açısından sinemada yeniliklere neden olmuştur. Alman dışavurumcular Rönesans'ın ve sonraki sanat öğretilerine karşı çıkararak bir akım oluşturmuşlardır. Sinema özelinde düşünüldüğünde bu akım kendini dekorlarla, kostüm ve makyajla gösterilmiştir (Tuğyan, 2017).

Alman Dışavurumculuğu 1900'lerde Sanayi Devrimi'nin ve ürünlerinin kendini ilerlettiği bir dönemde ortaya çıkmıştır. Alman Dışavurumculuğu sadece Alman sanatçılarla değil bazı Kuzey Avrupa sanatçılarıyla da ilerlemiştir (Şen & Kutay, 2013). Alman Dışavurumculuğunda, Fritz Lang, Murnau ve çağdaşı yönetmenler sayesinde sinema yeni bir anlatım biçimine dönüşmüştür. Alman Dışavurumculuğu sinemada her anlamda aşırılıklardan oluşurken Fransız İzlenimcileri de etkisi altına almıştır (Çanğa & Uğur, 2015). Kafalı (1996) ise; Alman Dışavurumculuğunun Amerikan Sinemasının savunduğu sisteme karşı çıkılarak Alman yapımlarının teknik açıdan yeni yöntemler denediğini ve sinemayı belirli açılardan beslediğini savunmaktadır:

"Alman yönetmenleri dünyaya sinemanın yalnızca bir pazar olduğu anlayışını hakim olduğu A.B.D. sineması yapımcılarının tersine disiplinli ve örgütlü ve aynı zamanda özellikleri ile bütünü nasıl elde edileceğini; aydınlatma, dekor ve kullanımının bu etkiyi nasıl güçlendireceğini gösterdiler. Her çekimin iç dokusunu, tüm görsel öğeleri tek tek

inceleyerek ve daha sonra da tüme vararak işleyen Alman sinemacıları o dönemin ünlü, özellikle de belli sanat akımlarına gönül vermiş mimar, grafikçi ve ressamlarıyla bir arada çalıştıklarından onların beraberlerinde getirdikleri pe çok yeni sanat akımının ve stilinin etkileri altında kaldılar. O yıllarda bazı teknik gereklerden ötürü çekimlerin yüzde olarak çok büyük bir bölümünün stüdyolarda yapılması sanat yönetmenlerinin önemini artırmış, dışavurumculukta başta olmak üzere kübizm ve diğer soyutlama biçimleri Alman filmlerinin görsel özelliklerinin yüksek olmasında kuşkusuz önemli bir rol oynamıştır. Dışavurumculuk kendisini, sivilize, bozulmuş ve çarpıtılmış fiziksel bir dünya yaratan dekorlarda, fantastik boyutların yaratılmasına olanak veren alışılmamış kamera açılarında derin gölgeler oluşturan yapay aydınlatmada ve sivilize oyunculukta kendisini göstermekteydi.” (Kafalı, 1996).

1.3.2. İtalyan Yeni Gerçekçiliği

Sinema ve sinema akımları araştırılırken en önemli olgulardan biri o akımın sadece kendisine ait olan belirleyici özelliklerinden bahsetmek en doğru yöntemlerden biri olmaktadır. Böylelikle diğer akımlardan ne yönleriyle ayrıldığı görülebilir. Bu belirleyici özellikler akımın etkisiyle üretilen filmlerde araştırılabilir (Kılınç, 2014). Estetiksel olarak ele alındığında İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımı içersinde üretimde bulunan sinema yapımcıları yapay bir yapım olan stüdyoda film çekmemekle beraber amatör oyuncular kullanarak filmler üretmişlerdir. Ses kayıtlarının amatör olmayanlarla kaydedilmesi de çeşitli teknik sorunlara yol açmıştır çünkü oyuncu ve onu seslendiren kişi farklıdır (Nowell-Smith, 1985: 231-233). Önbayrak (2016) ise, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin geçmişten gelen sanat özelliklerini sürdürdüğünü ve bunun yanı sıra İtalya'daki başka sanatların gerçekçilik ve doğruculuk ögesine benzer geliştiğini belirtmektedir:

“İtalyan Yeni Gerçekçiliği temelde İtalya'nın diğer sanat dallarındaki gerçekçilik ve doğruculuk hareketlerine paralel olarak gelişmiştir. İtalya barok döneminden bu yana rönesansın dinsel dogmatizmin ve aşkınlığın reddi prensiplerine sanat alanında oldukça sadık kalmış ve böylelikle bir tür gerçekçilik geleneğine her zaman sahip olmuştur.” (Önbayrak, 2016).

Şenel ve Bakır (2017)'a göre İtalyan Yeni Gerçekçiler toplumlarının süregelen sinema geleneğine ve Amerikan Sinemasına da karşı dururlar:

“İtalyan Yeni Gerçekçi sinemacılar; kamerayı sokağa taşıyarak, büyük ölçüde profesyonel olmayan oyuncular kullanarak, politik ve ekonomik olarak belirlenen koşullar içindeki işçi ve köylü sınıfıyla ilgilenerek aslında kendi ulusal sinema geleneklerine tepki verirler. Aynı zamanda da Batı sinemasının ortaya çıkardığını ve Hollywood'ta mükemmel hale getirilen daha büyük bir geleneğe de tepki gösterirler.” (Şenel & Bakır, 2017).

Dünya Sinemasında Akımlar isimli derleme çalışmada, Bondanella (2016) İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin filmleri çekilirken stüdyo yerine gerçek mekanların seçilme nedeninin savaş sonrası dönem olduğunu belirtirken çeşitli ekonomik nedenlerin de filmlerde ses kurgusunu etkilediğini ve bu akımla çekilen filmlerin en başarılı örneklerinin geçmişten gelen ile teknolojik olarak yeniye arayan yapımlar olduğunu vurgulamaktadır.

“Yeni gerçekçilik, stüdyo çalışmalarından belgesel haber filmleriyle ilişkilendirilen kusurlu fotoğraflamanın yanı sıra stüdyo dışı çekime öncelik verdi. Bu bir süre için haklıydı, film stüdyoları savaştan sonra kullanılamaz durumdaydı, ancak yeni gerçekçi yönetmenler stüdyolardan kaçındılar; çünkü onlar savaştan hemen sonra İtalya'nın meydanlarında ve sokaklarında insanların başına neler geldiğini neler yaşadıklarını göstermek istediler...Ekonomik faktörlerin sebep olduğu, sesleri sözde “özgün” mekanlarda kaydetmektense film müziğini post prodüksiyon aşamasında yapma evrensel uygulaması yine de yeni gerçekçi sinemanın bir başka karakteristiğini açıklar... İtalyan yeni gerçekçiliğinin belki de en özgün karakteristiği amatör oyuncuların özellikle Rossellini, De Sica ve Visconti tarafından zekice kullanımıydı...Gerçek şu ki, İtalyan yeni gerçekçi sineması, geleneksel ve daha çok deneysel tekniklerin temsilinin bir kırması/melezidir... En iyi yeni gerçekçi çalışmaların kurgusunu düzenlerken insanların evrensel sorunlarıyla, çağdaş hikâyelerle ve sıradan hayattan inandırıcı karakterlerle uğraşan en iyi yeni gerçekçi filmler, hiçbir zaman ne sinematik teamülleri yadsıdılar ne de Hollywood kurallarını tamamen reddettiler. Sinema tarihinde İtalyan yeni gerçekçiliği olarak adlandırılan köklü değişimin temeli, tek bir, birleştirilmiş sinematik biçim üzerinde uzlaşıdan çok, İtalya'yı önyargılar olmaksızın göstermeye olan ortak bir özlem ve süreç içinde daha dürüst ve ahlaklı olan; ama daha az şiirsel olmayan sinematik bir dil kullanmaktı.” (Bondanella, 2016: 66-67).

1.3.3 Fransız Yeni Dalgası

Fransız Yeni Dalgası'na ve filmlerine yön veren bazı ögeler bulunmaktadır. Bu ögeler Cahiers du cinema, Metteur-en-Scène (Sahneye Koyma), Politique des Auteurs (Auteur'ün Politikası), Sinematek, Film Yardım Yasası gibi sıralanabilir. André Bazin'in öncülüğünde kurulan Cahiers du cinema dergisi Fransız Yeni Dalga'nın önemli sinemacılarının yazılarına kuramlarına yer vermiştir. Metteur-en-Scène (Sahneye Koyma) Fransız Yeni Dalga sinemacılarını yön verirken akımın belirleyicilerinden olmuştur. Bunların yanı sıra Yeni Fransız Dalgası içerisinde üretim yapan film yapımcıları sinemanın değişmesi gerektiğine inanıyorlardı. Bireylerden yola çıkarak özneliği savunuyorlardı (Gediz, 2013).

Günümüzde Fransız Yeni Dalga sineması ve/veya akımı olarak anılmakta olan 1959'da başlayan akım yönetmenleri hem içerik olarak hem de teknik olarak yeniliklere götürmüştür. Yeni Fransız Dalgasını farklı kılan özelliklerinden biri de yönetmenlerin kendilerine ait bir sinema diliyle üslubuyla film yapmalarındır (Yıldırım & Can, 2019).

André Bazin *Cahiers du Cinéma* isimli dergide editörlük yaparken Fransız Yeni Dalga ortaya çıkmıştır. Bu akımın yönetmenleri filmlerini üretmeden önce Cinémathèque adı verilen bir kuruluştaki çeşitli eğitimlerden geçerken farklı yönetmenlerin de sinemalarını keşfetmişlerdir. Fransız Yeni Dalga Akımı'nın yönetmenleri ürettikleri filmleri deneyimsizliklerinden dolayı kolay tekniklerle çekememişlerdir. Bu nedenden dolayı 35mm filmle el kameraları ve dış mekanları kullanmışlardır. Fransız Yeni Dalgası zaman ve mekân bağlamında varlığını çeşitli yöntemlerle ortaya koymaktadır (Şentürk, t.y.). Siner (2012) 'e göre Fransız Yeni Dalga akımı André Bazin ve auteur kavramıyla ortaya çıkmıştır ve bu akımla beraber işlenen konular yönetmenlerin bireyselliğiyle teknik bilgilerinin birleşimi sonucunda yapımlar ortaya koymuştur.

“Yeni Dalga; 1950’li yıllarda André Bazin önderliğindeki sinema eleştirmenlerince oluşturulan, tiyatronun devamı şeklinde biçimlenen sinema anlayışına karşı çıkan, bireysel ve toplumsal konuların “auteur” denilen yönetmen bakış açısıyla işlendiği ve taşınabilir kameranın kullanılmaya başladığı dönemdir. “Yeni Dalga” filmlerinde, toplumsal olmayan ama toplumun içinden konular kişisel yaşam öyküleri üzerinden işlenmiştir. Bu dönemde; kamerayı kalem gibi kullanarak kişisel anlatımların gerçekleştirildiği, “kamera-kalem” anlayışıyla olay örgüsünün teknik olarak desteklediği filmler üretilmiştir.” (Sirer, 2012).

Fransız Yeni Dalga 1950’li yılların sonunda ortaya çıkarken bu anlayışla çekilen filmlerde hikâyelerden ziyade sinema dili önemli olarak düşünülmüştür. Her yönetmenin kendine ait anlatma biçimiyle filmler ortaya çıkmaktadır. Bu akım içerisinde yapılan filmler kısaca kendinden önce gelen sinema ve sinema anlayışını eleştirir ve karşı çıkar niteliktedir. Fransız Yeni Dalga önyargıları yıkmaya çalışırken Hollywood’a ait olan yıldız sistemini de sonlandırmaya çalışmıştır. Stüdyolar yerine gerçek mekânlar kullanılmıştır. Böylelikle Fransız Yeni Dalgacılar sinemaya bir bakış açısı sunmuşlardır (Çetin, 2001). Uğur (2017) ise Fransız Yeni Dalga akımının etkisiyle üretim yapan yönetmenlerin kendilerinden önce süregelen sinema anlayışını reddettiğini bununla beraber filmlerdeki olayların düz bir zaman çizgisine göre ilerlemediğini ve özgün bir sinema anlayışının ortaya çıktığını vurgulamaktadır.

“Ancak buna rağmen yönetmenlerin kendi kişisel tarzlarını ortaya koyduğu açıktır, klasik gelenekselci ve yansıtmacı sinemayı reddeden bu yönetmenler özgün bir sinema dili kullanmaktadır. Sinemanın dilini o güne kadar alışık olunandan farklı kullanan Yeni Dalgacılar uzun çekimler, sıçramalı kurgu ve oyunculukta zaman zaman epik yaklaşımı benimseyerek farklı bir anlatı dili ortaya koymuşlardır. Bu açıdan değerlendirildiğinde filmlerde sahneler arası neden-sonuç ilişkisi arka planda kalmış ve içerikten çok biçim öne çıkmıştır. Estetik açıdan yaklaşıldığında olaylar kronolojik olmak zorunda değildir. Onlara göre, gündelik hayatta da akış uyumlu biçimde devam etmez ve olaylar kronolojik olarak birbirini takip etmez. Filmlerinde çoğunlukla gerçek mekanları kullanmayı tercih eden Yeni Dalgacılar filmi ucuza mal ederek tıpkı İtalyan Yeni Gerçekçilik akımında olduğu gibi anti stüdyo tarzı üretim biçimini benimsemişlerdir. Bu akıma benzer şekilde Yeni Dalgacılar da düşük bütçeli film yapma, kişisel üslup gibi yaklaşımları ve üretim biçimlerini de değiştirmiştir.” (Uğur, 2017)

Movie Movements – Films That Changed The World of Cinema yani Türkçe'ye *Sinema Akımları – Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler* olarak çevrilen eserinde Clarke (2012)'a göre Fransız Yeni Dalga filmleri avangart sinema filmleri olarak tanımlanabilir ve bu filmlerin üretimiyle dağıtımı da belirli bir önem taşımaktadır. Bununla birlikte savaş sonrası yıllarda sinemada gösterilen filmler Fransız Yeni Dalga akımının ortaya çıkmasında etkili olmuştur.

“Fransız Yeni Dalga'nın, diğer avangart sinema akımları gibi, Amerikan stüdyo yapımı sinema hükmüne karşı alternatif yaratmak için bilinçli bir çaba içinde olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu yüzden bu bir kimlik meselesidir. Avangart sinema ne hakkında olduğu kadar nasıl üretildiği ve dağıtıldığı ile de tanımlanır...II. Dünya Savaşı'nı hemen takip eden yıllarda Fransa, çatışma sırasında yasaklanan yığılmış Amerikan filmleri tarafından istila edilir. 1950'ler bu yüzden Fransız sinemasının evrimi için önemli bir zamandır ve Fransız Yeni Dalga'nın doğmasını sağlayacak koşulları oluşturur. Fransız Yeni Dalga akımı, eskidiği düşünülenin yeniden canlandırılması, yenilenmesi ve tekrar keşfedilmesi için zincire eklenmiş bir halkadır... *Nouvelle Vague* terimi, ilk olarak Fransız gazeteci Françoise Giraud tarafından kullanılmıştır... Yeni Dalga Yazarlar, yönetmenler ve aktörler arasındaki ayrımı ve çizgiyi belirsizleştirmiştir... Fransız Yeni Dalga'sını tanımlayan bir başka özellik Claude Chabrol tarafından benimsenmiştir. Bu özellik, filmlerin çoğunlukla mikro bağlamlar üzerinden ilerlemesidir, ve bu özellik bir şekilde bildiğini yazmak biçiminde özetlenebilecek edebi yönelimle de uyumludur.” (Clarke, 2012: 157-158).

Fransız Yeni Dalga Akımı içerisinde üretim yapan yönetmenler ilk olarak eleştirmenlerdi. Eleştirmenler yönetmen olmalarının yanı sıra eleştirmenlik yapmayı bırakmamışlardır. Savaş sonrası Fransa'da gösterimde olan filmler Amerikan yapımı Hollywood filmlerinden oluşmaktadır. Fransız Yeni Dalga Akımı neo-gerçekçilikten ve Roberto Rossellini'den de izler taşımaktadır. Fransız Yeni Dalga eleştirmenleri ve yönetmenleri zaman içerisinde auteur kavramının da temellerini atmışlardır. Auteur kavramı bir filmin temel ögesinin yönetmen olduğunu savunmaktadır (Wiegand, 2012: 10-14).

Monaco (2006)'ya göre;

“Bu genç eleştirmenlerin ileride yapacakları filmler için önemli sonuçları olan auteur kuramının iki doğal sonucu vardır. Birincisi, bu kuram yönetmen ile filmin izleyicisi arasındaki kişisel ilişkide ısrar eder...İkincisi, auteurism doğal olarak film sürecine dair diyalektik bir görüşe varır...Artık film tüketilecek bir ürün değil, içine girilecek bir süreçtir...Kuram Yeni Dalga eleştirmenleri/yönetmenleri için hissedilen bir gerekliliktir. 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...O halde Yeni Dalga metaforu şaşırtıcı bir biçimde yerindeydi. Bu dalga sinemanın sahillerine vurmadan uzun süre önce oluşmuştu. Çeşitli dalgacıkların -teknolojik, kuramsal, felsefi, eleştirel- birbirlerini güçlendirmesinin bir sonucuydu ve onun yankılan hala hissediliyor. Yeni Dalga bize ebediyen değişmiş, genişlemiş, daha güçlü, daha etkili ve daha duyarlı bir sinema bıraktı.” (Monaco, 2006: 15-18).

Cahier du Cinema dergisindeki düşünce ve yazılar André Bazin eşliğinde çeşitli yönetmenlerin yaratıcılıklarını ortaya koymasına fırsat tanımıştır. Fransız Yeni Dalga akımı içerisinde üretim yapan yönetmenler kısa filmde gelen özellikleri kullanmışlardır. Bu akımın yönetmenleri film yapımlarının birer kurgu olduğunu eserleri içerisinde vurgulamışlardır. Fransız Yeni Dalga akımı yönetmenleri kendilerine ait teknikleri de ortaya koymuşlardır (Odabaş, 1994).

Millî Eğitim Bakanlığı'nın yayınladığı *Avrupa Sinemaları* başlıklı kitapta, Fransız Yeni Dalga Akımı hakkında şöyle yazılmaktadır:

“Savaş sonrasında iki eğilim öne çıktı. İlki kara filmler diğeri de edebi uyarlamalardır. Sinemanın tiyatroya ve söze dayanmasına yol açacak olan bu durum Yeni Dalga'nın ortaya çıkmasındaki etkenlerden biri olmuştur...Fransız Yeni Dalgasını başlatan diğeri bir unsur ülkenin o sıralarda içinde bulunduğu toplumsal ve siyasal durumdur. Yeni Dalganın gelişmesini sağlayan bir başka etmen de Fransız sinemasının uzun yıllara dayanan sanat filmi geleneğidir...Diğeri bir faktör de sinema eğitime verilen önemdir. Fransız sinemasının içinde bulunduğu çıkmazdan kurtaracak yenilenmeyi gerçekleştiren asıl olay 1951 yılında Andre Bazin tarafından yayımlanmaya başlayan Cahiers du Cinema (Sinema Defteri) dergisinin etrafında toplanan gençlerin Fransa'daki ortamdan yararlanarak film yapmaya başlamasıdır...Yeni Dalga yönetmenleri Hollywood'un yüzeyselliğinden kaçınmışlar, Roberto Rossellini'yi örnek alarak Paris'in sokaklarına çıkmışlardır.

Sonsuz kurgulama olanakları, kamera çalışması, ses ve mizansenle oynamayı tercih etmişlerdir...Yeni Dalga, klasik Hollywood öykülemesinden farklı bir stilde hikâyeler yaratmıştır. Öyküleyici sahneler birbirini anlamlı bir biçimde izlemez. Seyirci hiçbir zaman ne olacağını bilemez. Komik bir sahne bir cinayetle tamamlanabilir.” (MEB, 2011)

André Bazin’in Türkçe’ye çevrilen *Politique des Auteurs Üzerine* başlıklı yazısında André Bazin şöyle yazmaktadır:

“Kuşkusuz, *politique des auteurs* bireysel sanatlarda yaygın olarak kabul gören bir fikrin sinemaya uygulanmasıdır...Ve bu, bilhassa *politique des auteurs* kuramcılarının hayran olduğu Amerikan sineması için doğrudur. Hollywood’u dünyadaki diğer örneklerinden çok daha iyi yapan sadece belli yönetmenlerin niteliği değil, aynı zamanda bir geleneğin canlılığı ve belli bir noktaya kadar mükemmelliğidir de... *Politique des auteurs* kısaca, sanatsal eserdeki kişisel faktörü başvuru ölçütü olarak seçmekten ve daha sonra devam edeceğini, hatta bir filmde diğerine ilerleyeceğini kabul etmekten ibarettir. *Politique des auteurs*’den yararlanmak için öncelikle ona layık olunmalıdır ve aslında bu eleştiri okulu, hakiki *auteur*ler ile yetenekli olsalar bile sıradan yönetmenleri ayırt ettiği iddiasındadır: Nicholas Ray bir *auteur*dür, Huston ise yalnızca bir yönetmen olarak kabul edilmelidir; Bresson ve Rossellini *auteur*dür, Clement ise sadece büyük bir yönetmendir ve benzeri. Dolayısıyla, eser sahibinin bu kavranışı ile *auteur*/konu ayrımı uyumlu değildir, zira bir yönetmenin malzemesini ne kadar iyi kullandığını değerlendirmekten ziyade onun *auteur*lerin güzide topluluğuna girmeye layık olup olmadığını bulmak daha önemlidir.” (Yeşilyurt, 2019).

Sinema tarihi boyunca çeşitli akımlar çeşitli zamanlarda ortaya çıkmış ve sinemanın gelişmesine olanak sağlamıştır. Sinemada akımların ortaya çıkması ve yeni gelişmelerle sinema, toplumu ve toplumun öğeleri olan kadın ve erkek bireyleri ele almıştır. Bu yüzden sinema ve toplumsal cinsiyet sinemanın doğuşundan bu yana bir ilişki içerisinde dir.

1.4. Sinema ve Toplumsal Cinsiyet

Cinsiyet, farklı biyolojik ve fizyolojik özellikler için kullanılan bir terimdir. Kadın ve erkek bireylerin bu yönlerden farklı olduğu savunulmaktadır. Toplumsal cinsiyet toplumun kadın ve erkek bireyleri yüklediği sorumluluk ve roller için kullanılan bir terimdir. Toplumsal cinsiyette eşitlik toplumda kadın ve erkek bireylerin eşit haklara sahip olması olarak özetlenebilir (Akın, 2007). Cinsiyet ve

toplumsal cinsiyet terimleri birbirleriyle aynı olarak değerlendirilmemektedir. Toplumsal cinsiyet toplumdaki kadın ve erkek bireyleri birbirinden ayırır niteliktedir. Toplumsal cinsiyet ayrıştırdığı bireyler üzerinde rol ataması yapmaktadır. Örneğin kadın bireyler daha pasifize edilmektedir. Böylelikle kadın bireyler toplum tarafından erkek bireylere göre daha aşağıda konumlandırılmaktadır (Bingöl, 2014). Toplumsal cinsiyet basit bir şekilde bir toplumda o cinsiyetten beklenen roller olarak adlandırılabilir. Her toplum kadınlara ve erkeklere kendi kültürüne göre belirli rol atamaları yapmaktadır ve bunların uygulanmasını beklemektedir. Kısaca toplumsal cinsiyet rolleri olarak erkeklere ve kadınlara çeşitli roller atanır. Toplumsal cinsiyet rolleri bir birey dünyaya gelmeden ortaya çıkmaktadır (Saraç, 2013).

Toplumsal cinsiyet rolleri insanların hayatlarını farklı açılardan etkilemektedir. Bunlardan bir tanesi evdeki rol dağılımıdır. Evdeki rol dağıtımları kadın ve erkek olanlar için çeşitlilik göstermektedir. Tarihsel süreçte fizyolojik açıdan aynı özelliklere sahip olmayan cinsler, kadın ve erkek bireyler, hanede ve hane dışında farklı rollere bürünmüşlerdir. Bunun temel nedenlerinden biri doğumla karşı karşıya kalan kadın bireyler zamanla hanedeki çocuk bakımıyla ilgilenirken evle alakalı işlerle uğraşmak zorunda kalmışlardır. Ev dışındaki işlerin de erkek bireylere kalması nedeniyle modern toplumlarda bile kadın bireylerin cinsiyet rollerine zorlandığı söylenebilir. Aile içinde başlayan atanan cinsiyet rolleri okul yaşamında ve meslek yaşamında da pekiştirilir niteliktedir. Meslek seçiminde de kadın ve erkeklere uygun olan meslekler toplumsal cinsiyet rollerine dayanmaktadır (Vatandaş, 2007).

Bebeklikle başlayan ve inşası gerçekleştirilen iki cinsiyet bulunmaktadır. Kadın ve erkek olarak geliştirilen bu iki cinsiyet zaman içerisinde toplumun öğretisiyle kendi cinsine uygun davranmayı öğrenir. Toplumsal cinsiyet rolleri hayatın her yerinde görülebilir. Çocukların kıyafetleri, oynadıkları araç-gereçleri, animasyon filmler ve hatta ne yedikleri bile toplumsal cinsiyet rollerinden etkilenmektedir. Toplumsal cinsiyet rolleri bireylerin okul yaşantılarında kullanılan kitaplarla bile desteklenir niteliktedir. Toplum erkek bireylerden halka açık yerlerde güç ve duyguların gizlenmesini beklerken kadın bireylerden de aksini bekler.

Böylelikle iş hayatı ve geçimle özdeşleşen erkek figürünü tamamlayan güçten yoksun evlilik ve benzeriyle özdeşleşen kadın figürü tamamlamaktadır (Gümüsoğlu, 2008). Zaman içerisinde toplumsal cinsiyet rolleri kadın ve erkek olarak algılanmaktan çıkmıştır. Maskülen, feminen ve androjen olarak üçe ayrılmıştır (Dökmen, 1991). Toplumsal cinsiyet eşitliği kavramı medyada incelendiğinde kadın bireylerin medyadaki konumlandırılmasından dolayı bir eşitsizlik söz konusudur. Tarihsel süreçte medyanın bilgi akışı sağlaması ve belirli örgütlenmeleri sağlaması da gücünü göstermektedir (Büker, 2008: 12-13).

Toplumsal cinsiyet, bireyin cinselliğinin yanı sıra toplumun zamanla yarattığı yazılı olmayan kuralları bireylere dayatmaktadır. Toplumsal cinsiyet insanlıkla çeşitli hallere bürünerek günümüze kadar gelmiştir, fakat günümüzdeki bireylerin kendilerini tanımlama ve yaşam biçimleri toplumsal cinsiyetin çizdiği sınırları yok etmeye başlamaktadır. Toplumsal cinsiyet rolleri oluşturduğu rollerden dolayı kadınları da hayatlarının her açısından zor bir duruma sokmaktadır. Toplumsal cinsiyet rolleri etkisini kaybetse de zaman zaman medya toplumsal cinsiyet rollerinin pekiştirilmesine neden olmaktadır (Zor ve Bulut, 2020). Toplumsal cinsiyet eşitliği sorunu kadın ve erkeklerin eşit imkanlara sahip olmamasından kaynaklıdır. Aynı koşullar kadın bireylere tanınmadığı için toplumdaki baskın taraf her anlamda erkek bireyler olmaktadır. Erkeklerin üstünlüğünün olması ve bu sistemin devamı kısaca ataerkil toplum düzeni olarak adlandırılabilir. Tarihsel süreçte toplumsal cinsiyet rolleri kadınlara eş olma, doğurganlıktan gelen annelik ve evsel işleri atarken erkeklere toplumdaki halka açık yerlerde olmayı atamıştır. Bu toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve rolleri de sanat tarihinde etkisini göstermiştir. Plastik sanatlardan yola çıkarak kadın sanatçılar erkek sanatçıların altında konumlandırılarak görmezden gelinmiş ya da buldukları imkanlarda desteklenmemişlerdir (Ulusoy, 1999).

Toplumsal cinsiyet, insanları var oldukları toplumda belirli görev ve sorumluluklara iter. Toplumsal cinsiyet rolleri olarak adlandırılan bu olgu toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini ortaya çıkartmaktadır. Toplumsal cinsiyet, kadın ve erkeklerin toplum içinde nasıl davranışlar sergilemesi gerektiğini belirtir niteliktedir. Bu yönüyle de kadın bireyler tarihi gelişmelerle beraber farklı dönemlerde benzer rollere

büründürülmüşlerdir. Toplumda çeşitli rollere bürünen kadın bireyler bu atanmış rolleri yavaş yavaş yıkmaya başlamışlardır. Sinema da bu rollerin farklılaşmasından dolayı kadın temsillerini değiştirme ve geliştirme yoluna gitmektedir, ancak ataerkil toplum düzenini besleyen kadın temsillerine çokça yer verirken kadın bireylerin yanlış ve eksik temsili belirli sorunları da beraberinde getirmektedir (Genç, 2019).

Toplum kadın bireylerden daha itaat eden bireyler olmalarını beklemektedir. Erkek bireylere yüklenen görev ve sorumluluklar da vardır, fakat erkek birey bunları gerçekleştirmediğinde cezaya tabii tutulmazken kadın bireylerden bu eylemlere karşı özverili olmaları beklenir. Her toplumun toplumsal cinsiyet rolleri farklılık gösterse de temel olarak kadın ve erkek arasındaki ayrım daha belirgin ve benzerdir. Biyolojik olarak dişi olarak doğan bireylerden ev ve evle alakalı bir hayat kurması beklenirken erkek bireylerden tam tersi beklenir. Bu roller cinsiyetler tarafından yer değiştirdiğinde toplum bu davranışları kınamaktadır. Her toplum kendi sinemasında o topluma ait kültürel öğeleri kullanmaktadır. Sinema sanatı insanların hayatlarının bir nevi yansıması olduğu için toplumsal cinsiyet rollerine sinemada da yer verilmektedir (Kaymal, 2020).

Toplumsal cinsiyet ve toplumsal cinsiyet rolleri dünyada Batı ve Doğu toplumlarında da kadına farklı görevler yüklemektedir, fakat kadın bireyler her iki toplum düzeninde de birbirinden çok farklı olmayan sorumluluklarla yüz yüze gelmektedir. Toplumsal cinsiyet rolleri toplumdaki bazı kurumlarla beraber iş birliği içinde pekiştirilir. Amerika gibi kapitalist bir ülkede kadın ve erkek eşitsizliği göze çarpar niteliktedir. Amerika ürettiği ve ihracat ettiği filmlerle sinemada kadın temsili güçlü bir şekilde diğer toplumlara yaymaktadır. Burada kadının temsili erkeğe kıyasla pasif kalmaktadır ve toplumsal cinsiyet rolleri hükmünü sürdürmeye devam etmektedir (Erus, Gürkan, 2012).

Toplumsal cinsiyet ve toplumsal cinsiyet rolleri, toplumdaki farklı öğelerle pekiştirilmektedir. İdeolojiler de bu pekiştiricilerden en etkili olanlardan biridir.

Özellikle toplumsal cinsiyet ideolojisinin insanlar üzerindeki devamlılığı için medya ve sinema kullanılmaktadır.

TDK, ideoloji kavramını *Güncel Türkçe Sözlük*'te şu şekilde tanımlamıştır: “Siyasal veya toplumsal bir öğretiyi oluşturan, bir hükûmetin, bir partinin, bir grubun davranışlarına yön veren politik, hukuki, bilimsel, felsefi, dinî, moral, estetik düşünceler bütünü”. İdeoloji kavramı, çok geniş kapsamlı bir sözcük olmakla beraber bu tez çalışmasında, ideoloji, toplumsal cinsiyet üzerinden okunacaktır. İdeoloji kavramı üzerine çeşitli ve ileri okumalar yapılabilir.¹ Toplumsal cinsiyet ve rollerinin toplumda zorla bireylere uygulanmak istemesi temel olarak belirli ideolojilerden kaynaklanmaktadır. Bu ideolojilere bakıldığında iki temel yaklaşımla bunu açıklamak mümkün olabilir. Psikanalitik ve Marksist yaklaşımlar bu iki temel yaklaşımdır. Bu yaklaşımlar ortak bir noktada ideolojilerin bireyleri toplumsal cinsiyet ve rollerine ikna ettiğini savunmaktadırlar. Freud ve Lacan psikanalitik yaklaşımlarını farklı şekillerde açıklamışlardır. Freud, erkek bireylerin maskülen ve kadın bireylerin ise feminen tavırlarının aile kurumunda oluşturulup geliştirildiğini savunmaktadır. Lacan ise, kadının olmadığı bir benliğe bürünmesini savunmaktadır. Marksist yaklaşım, erkek egemen toplum düzenini savunmazken bu düzenin devamlılık sağlamak amacıyla kadınların ezildiğini dile getirmektedir. Sinema bir düşünceyi yaygınlaştırdığı ve topluma sunması yönünden ideolojik bir olgular bütünü oluşturmaktadır. Bunlar siyasal, dini, etnik, sınıfsal, cinsellik işlevler olarak sınıflandırılabilir (Cengiz, 2021).

Medya içinde bulunduğu düzenden etkilenmektedir. Toplumda yaygın olan düşüncelerin devamı medyanın içeriği tarafından pekiştirilir. Medyanın büyük bir kitleyi etkisi altına alması da kadın temsilini yinelemektedir. Özetlenecek olursa medya erkek egemen toplum düzenini devam ettirmektedir. Aynı zamanda medya, demografik olarak çeşitli kadın modellerine çeşitli mesajlar iletir niteliktedir. Medya kadınlara ve erkeklere özgü ürettiği yapımlarla da ön plana çıkmaktadır ve kadınlarla erkekleri ayırtmaktadır (Aytekin, 2018).

¹ Terry Eagleton'ın Türkçe'ye Muttalip Özcan tarafından çevrilen *İdeoloji* (1996) isimli eseri.

Sinema ve diğerk görsel sanatları içeren medya, kadın temsili açısından hatalı kadın temsilleri sunmaktadır. Bu hatalı temsillerin incelenmesi psikanalitik ve ideolojik olarak sınıflandırılabilir (Ereke, Parlayandemir, 2020). Medya sistemleri, ideolojiler açısından önemli bir yere sahiptir. İdeolojiler, medya yoluyla kolay bir şekilde halka sunulmaktadır. Toplumsal cinsiyet bağlamında düşünülduğünde ideolojilerle üretilen içerikler kadın temsili açısından da önemli bir yere sahiptir. İdeolojilerle oluşturulan kadın temsili ataerkil toplumda düzeninin devam ettirilip ettirilmediğinin de kanıtı niteliğindedir. İdeolojilerle oluşturulan kadın ve/veya erkek temsilleri ataerkil toplum düzenini devam ettirirken, toplumsal cinsiyetin devam etmesini sağlamaktadır (Güler, 2014).

Toplumsal cinsiyet ve toplumsal cinsiyet rolleri toplumun bireylere zorla yüklediği sorumluluklardır. Toplumun kadın ve erkek bireylerden ayrı ayrı farklı beklentileri olması durumu bireylerin gündelik olarak yüzleştikleri bir olgudur. Toplumun beklentileri medyada ve sinemada gösterilen görüntülerle desteklenir niteliktedir (Kalan, 2010).

Zehra Dökmen *Toplumsal Cinsiyet Sosyal Psikolojik Açıklamalar* isimli eserinde toplumsal cinsiyet ve medya sistemleri üzerine şunları yazmaktadır:

Kitle iletişim araçlarının cinsiyet kalıpyargılarının ve önyargılarının sürmesinde etkisi yadsınamaz. Zaman içinde ve kültürden kültüre farklılıklar olmasına karşın, genel örüntü tümüyle değişmez: Kadınlar hâlâ geleneksel yaklaşımla sunulur. Bu da kadınların görece daha zayıf bir konumda ve statüde görülmesinde ve bir gerçeklik ve istenir bir durum gibi yeni kuşaklara aktarılmasında etkili olabilir... Kitle iletişim araçlarının kimi yayınları ve programları sanat ağırlıklıdır. Kuşkusuz çoğu film, kitap vb.'nin sanat eseri sayılmaları da söz konusudur. Elbette bir sanat eserinin de eğitsel bir kaygıyla ve doğru model sunma-yanlış model sunma ikilemine düşerek oluşturulması beklenemez. Ancak yine de mümkün olduğunca kitle iletişim araçlarında kadın ve erkeğin doğru ve yansız bir biçimde yansıtılması konusuna duyarlı olunması ve özen gösterilmesi beklenir (Dökmen, 2015: 142-143).

Sinema, toplumdaki bireyleri etkilemesi yönünden toplumda önemli bir yere sahiptir. Bundan dolayı sinema insanların hayatlarına ve düşüncelerine şekil

vermektedir. Direkt ya da direkt olmayan yollarla sinema ideolojilerini toplumdaki bireylere sunmaktadır. Sinema, ideolojik anlamda anahtar bir oynamaktadır ve toplumdaki hakimiyeti olan olguların inşa edilmesine katkıda bulunur (Karaçay Arın, 2020). Sinema ideolojik bir olgu olarak ele alındığında içinde bulunduğu topluma yol göstermektedir. Sinemanın temel tür ayrımına bakıldığında da belgesel ve/veya kurmaca sinema halkı etkilemektedir. Toplumsal cinsiyetin yaşamın her yerine hükmetmesinden kaynaklı olarak sinema üzerinde de benzer bir etkiye sahiptir (Altun, Çelikcan, 2017). Elmacı (2013)'ya göre sinemada seyircilere sunulan filmler keskin bir şekilde ideolojiyi doğrudan yansıtmak yerine daha doğal ve sade biçimlerde izleyiciyle buluşur.

Sarı Aksakal (2020) ise, ideoloji ve sinema ilişkisi üzerine; sinemanın varoluşu gereği toplumla ilişki ögelerden oluşması beklenirken sinemada var olan yapımlar ideolojik olarak hakimiyetini sürdürmekte olan düşünceleri halk arasında yayarken bu ideolojilerin güçlenmesine de neden olmaktadır düşüncesini savunmaktadır.

Gezmen ve Gürkan (2016)'a göre ideolojiler topluma ve toplumdaki kurumlarda gizlenmiştir. Bu kurumlar bireylere düşünce yapısından davranışa kadar çeşitli ideolojiler sunar. Bu ideolojilerin tekrarı sinemada gerçekleşmektedir.

Şakrak (2020) sinema ve toplumsal cinsiyet ideolojisi hakkında; özellikle sinema, topluma hâkim olan ideolojiyi bazı düşünceleri onaylamamasına rağmen insanlara sunmaktadır. Bu yöntemle belirli toplumsal cinsiyet rollerini inşa edilmesinde ve devamının getirilmesinde büyük rol oynamaktadır. Toplumsal cinsiyet rollerine eşitlik getirmemekle beraber eşit olmama durumunu da yeniden üretmektedir olarak düşüncelerini ifade etmektedir. Sinema sanatı içerisinde üretilen filmler bir toplumun değer yargılarını halka sunmaktadır. Toplumun değer yargıları baskın olan düşünceler sinemaya yansıtılır. Böylelikle ideolojiler sinemayı hakimiyetinde tutmaktadır. Toplumsal cinsiyet ve toplumsal cinsiyet rolleri de bir ideolojidir. Toplumsal cinsiyet ideolojisi sinemada kadın ve erkek temsili yoluyla insanlara aktarılır. Sinema, insanları insanlara anlatmak olarak düşünülebilir. Toplumdaki durumlar ya da toplumsal cinsiyet rolleri insanlara sunulurken bir

ideolojiyi yansıtır. Sinema kameradaki görüntülerin bireylere sunulması gibi düşünülse de erin bakmasıyla ataerkil ideolojiyi yansıtmaktadır. İnsan yapımı olan sinema da nesnellik içermemektedir. Ataerkil ideoloji kadın ve/veya erkek temsili ile sunmaktadır. İdeolojik olarak ataerkil ideolojiye karşıt yapımlar da üretilmektedir (Atay, 2020).

Erkılıç (2015) ise, sinema ve ideoloji konusu için bir filmin farklı açılardan incelenmesi esas iken hegemonya aracılığıyla yeni okumalar yapılması gerektiğini savunmaktadır.

“Sonuç olarak filmlerin iki kez okunması gerekmektedir. Bir taraftan ideolojinin çerçevesini, arzu ve korkuları beyaz-erkek egemen kapitalizm hegemonyasını güvence altına almak üzere kanalize etme yollarının çerçevesini çizerken, diğer taraftan hegemonyayı bozan ve bu nedenle etkisizleştirilip, farklılaşmamış birliğin mevcut güç yapısına entegre edilmesi gereken toplumdaki yapısal farklılıklardan türeyen popüler enerjinin bir kaydını sağlar. Hegemonik kanal oluşturma, yönettiği enerji ve farkları yaratmaz; daha çok başkaldırının yapısal potansiyeline ve olası radikal arzulara bir tepkidir. Ancak bu farklılık ve enerji daha ilkel tahakküme karşı ikincil bir direnç değildir, ırk, cinsiyet ve sınıfı kendi menfaatleri için kontrol eden sosyal yapıyı inşa eden enerjilerdir. Hegemonya açıkça sosyal yaşamı yaratan ve sürdüren enerjilerin kapatıldığı bir kutudur ve bu enerjiler hegemonik grupların, hükmetmeye devam etmek istiyorlarsa yönetmesi, idare etmesi ve kontrol etmesi için gereken gerçek gücü oluşturmaktadırlar. Hegemonya bu nedenle yapısal olarak durağan değildir ve penceresiz bir cezaevinden ziyade üzerine battaniye atılmış bir kaplan gibidir. (Erkılıç, 2015).”

Erkılıç’ın ifade ettiklerinden yola çıkarak ideolojiler iki farklı amaca hizmet etme özelliğinde bulunarak filmler karşı okumalar yapılarak ele alınabilir.

Toplumsal cinsiyet ve toplumsal cinsiyet rollerini yaşamın çeşitli alanlarında gözlemlemek ve bu konu üzerine araştırmalar yapmak mümkündür. Toplumsal cinsiyetin getirdiği roller, toplumdaki toplumsal cinsiyet eşitsizliğini yansıtmaktadır. Bu eşitsizliğin medya sistemleri açısından gözlenebilir olması da kadın ve erkek

temsillerini incelemekten geçmektedir. Bu yüzden sinemada kadın temsilinin toplumsal cinsiyet ve ataerkil toplum düzeni açısından incelenmesi gerekmektedir.

1.5. Sinemada Kadın Temsili

Sinema teknik açıdan gelişirken içerik açısından gelişmeye kendini yenilemeye giden çeşitli hikayelerin kurmaca ya da kurmaca olmayan olarak anlatılmasıyla varlığı sürdürmüştür. Sinema insanları ve onların dünyasını ele aldığı için bireylerin teşmilini görmek mümkündür. Böylelikle iki temel cinsiyet olan erkek ve kadın temsili ortaya çıkmaktadır. Kadın temsili de çeşitli araştırmacıların ve film yapımcılarının ele aldığı bir temsildir. Kadın temsili çeşitli sanat dallarında ele alınmıştır. Bu çerçevede sinema da kadın temsilini ele alan sanatlardan biridir.

Kadınlar zaman içerisinde haklarını savunmak amacıyla belirli hareketler başlatmışlardır. Bunları kısaca feminist dalgalar olarak adlandırmak ve üç dönemde incelemek mümkündür. Birinci dalga feminizm oy kullanma hakkı arayışıyla sınırlanmıştır. Fakat ikinci dalga feminizm daha kapsamlı bir harekete dönüşerek kadınların ataerkil toplumda aradıkları hakları için ortaya çıkmıştır. Üçüncü dalga feminizm ise daha kapsamlı ve radikal kararlarla kadın haklarını savunmaktadır (Elmacı, 2017).

Sinemada kadın temsili ikinci dalga feminizmle beraber yeniden düşünölmeye başlanmıştır. Zaman içerisinde sinemada kadın temsilinin yetersiz kaldığı gözlemlenmiştir (Gölden, Seçen, 2019). Sinemada kadın temsili belirli bir sorun teşkil etmektedir, çünkü toplumsal cinsiyette ve toplumsal cinsiyet rollerinde karşılaşılan ögeler sinema aracılığıyla tekrar edilip insanlara ve toplumlara geçici etki oluşturmaktan çıkar. Sinemada görünen kadın ve erkek temsilleri bir bireyin düşünce yapısını etkiler, böylelikle sinemada kadın temsili bir önem teşkil etmektedir (Göker, Göker, 2014).

Feminist film eleştirisinin en önemli göz ettiği şeylerden biri filmlerdeki kadın karakterlerin nasıl yansıtıldığını sorgulamaktır. Feminist film kuramı öncelikle ataerkil toplum düzeninden kadının temsil edilmesinin ne tür manipölasyonlarla karşılaştığını açıklar. Bunun açıklaması yapıldıktan sonra feminist film eleştirileri

ortaya çıkabilir. Feminist film kuramı kadınların fiziksel, sinematografik ve duygusal olarak nasıl yansıtıldığı çeşitli film okumalarında dikkat ettikleri öğelerden bazılardır. Kadın ve erkek yönetmenlerin çektikleri filmler de birbirinden farklı bakış açılarına ve temsillere sahip olacağında feminist film kuramıyla gerçekleştirilecek filmler bu tarz öğelere de dikkat eder. Kadın yönetmenler kadın karakterleri yansıtırken film çekiminde farklılıklar ortaya koymaktadır. Klasik anlatı sinemasındaki kadın temsilinin karşı sinemadaki kadın temsilinden farklı olması gerekir fakat bunun gerçekleşebilmesi için hem film yapımcılarının hem de film eleştirmenlerinin yardımı gereklidir (Özdemir, 2018).

Johnston'ın yayımladığı "*Women's cinema as counter cinema*" başlıklı yazısında yapılmış filmlerin içeriksel ve anlamsal olarak sorgulanmasını gerektiğini savunur (Gürkan & Ozan, 2015). Johnston o zamana kadar yapılmış filmlerde çizilen kadın portrelerinin gerçekten uzak olduğunu savunur. Ataerkil toplum düzeninde erkeklerin zevki için yaratılan kadınlar vardır (Johnston, 1990: 27; akt. Gürkan, Ozan, 2015). Johnston'a göre film iki zıt kutbu birbirine bağlayabilir. Bu iki farklı zıt kutuptan biri sinemanın eğlendirmesi ve politik bir gereç şeklinde kullanılabilmesinin mümkün olduğunu savunur (Özdemir, 2018).

Laure Mulvey "Visual Pleasure and Cinema" ile feminist film kuramının da temellerini atmıştır. Laura Mulvey bu eserinde cinsel kimlik, izleyici, zevk öğeleri gibi kavramaları bir araya getirir (Hollinger, 2012: 11). Laura Mulvey tarafından 1975 yılında yayımlanan deneme "Visual Pleasure and Cinema" "male gaze" olarak erkek bakışından bahseder. Male gaze yani erkek bakışı kadını nesneleştiren erkek bakışıdır. Male gaze farklı şekillerde yaratılabilir. Erkekler filmin baş karakterleri olurken kadınlar sadece erkek bakışı tarafından cinsel arzu ve görsel zevk için filmde konumlandırılırlar (Gürkan, Ozan, 2015). Male gaze aynı zamanda kadın karakterleri de kadın izleyiciyi de sessizde bırakma eğilimini taşır (Hollinger, 2012:11). Laura Mulvey'in bu görüşlerine karşı çıkan kuramcılar olsa da Laura Mulvey'nin bu çıkarımları geliştirerek sinemada sorgulamayı da başlatır niteliktedir (Hollinger, 2012:12).

Özdemir (2019) ise çeşitli alıntlarıyla haz ve bakış üzerine erkeğin bakan ve izleyen konumunda olduğunu ve kadınların ise bakılan ve izlenen olduğunu vurgulamaktadır.

“Ancak, bu süreç izleyici açısından her zaman olumlu bir büyülenme yapılanması arz etmemektedir. Çünkü, erkeklerin bakışı ve zevk alması için teşhir edilen kadın, hadım edilme kompleksini sezdirmediğinden endişe uyandırmaktadır. Bu endişenin giderilmesi için, suçlu nesne ya değersizleştirilir, cezalandırılır ya da kurtarılır; diğer bir yol da, onun yerine ya fetiş nesneyi koyarak ya da sunulan figürün kendini tehlikeli olmaktan çok rahatlatıcı olması için fetişe dönüştürülmesi durumlarıdır.” (Özdemir, 2019).

Erkek bakışı, aynı zamanda sadistik bir dönüş olarak kadınları mazoşizme iter. Mazoşizm kadınları pasif konumuna koyarken erkekleri aktif konumuna koyar. Kadınlar nesneleştirilirken bu erkekler tarafından yapılan bir eylem haline bürünür. Kadın bu mazoşizmle beraber ya kendini pasif konumuna düşer şekilde görür ya da erkek egemenliğinde baskılanan pasifize edilmiş kadını görür. Kadın ve erkek arasında yaşanan cinsel birliktelikten de baskınlık ve pasiflik kavramları ortaya çıkmış olur. Cinsellikte erkeklerin hem baskın hem de pasif olarak çok çeşitli konumları olabilirken kadınların daha çok pasife yakın konumu olduğu düşüncesi doğar. 1970lerde ve 1980lerde yapılan filmlerde kadın ve erkek cinsiyetlerinin de maskülen ya da feminen olabileceği düşüncesi yatar. Maskülen ve feminen ya da hakimiyet ve teslimiyet gibi düşünceler göz önünde bulundurulduğunda kârlı taraf erkek cinsiyeti çıkmaktadır (Kaplan, 2000). Arpacı (2019)’ya göre sinemada temsili sunulan ve aykırı olarak yansıtılan kadın karakterler femme fatale olarak adlandırılır. Aykırı olan kadın da erkek tarafından nesneleştirilir.

“Femme fatale bir yanıyla da hem kadın yaşamını, bedenini ve cinselliğini seyirlik hale getirerek nesneleştirmenin hem de bunlara dair normatif bilgi üretmenin aracıdır. Femme fatale, kadınlar, ilişkiler, aşk, mahremiyet ve cinsellik hakkındaki normların ve normal olanın, ama aynı zamanda anormalin bilgisini üretirken atıf yapılan bir karakterdir. Kültürel temsillerde kadın bedeni, gizem ve tehlikenin mekânı olarak kurgulanır ve bu kurgu bilme istencini harekete geçirir. Kadınların üzerindeki eril tahakkümü yeniden üretmenin yolu bilgi üretmekten ve gizemli olanı açığa çıkarmaktan geçmektedir. Bu açıdan femme fatale, kadınların bilinemez olduğunu ve bu

bilinemezliğin de tekinsizliğe kaynaklık ettiğini iddia eden eril klişenin ve psikoanalitik yaklaşımın ispatlanmasına yönelik bir girişimdir.” (Arpacı, 2019).

John Berger *Ways of Seeing* (2020) Türkçe diline *Görme Biçimleri* olarak çevrilen eserinde şöyle der: “Kadın olarak doğmak erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir. Kadınların toplumsal kişilikleri böylesine sınırlı böylesine koşullandırılmış bir yerde yaşayabilme ustalıklarından dolayı gelişmiştir.” (Berger, 2020: 46). Aynı eserinde şu sözleriyle devam eder: “Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye - özellikle görsel bir nesneye- seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur.” (Berger, 2020: 47).

Sinemada kadın temsili böylelikle kadının bedeni üzerinden oluşturulmuş olur.

Balcı (2003) ideolojilerin önemini vurgularken kadın temsili için hayattan başlanarak sinemada da kadınların nesneselleştirilmesinin önüne geçilmesini savunmaktadır:

“Varoluşçu feministlerin savunduğu gibi, nesne olmayı reddetmek ve içselleştirilen ötekilik ideolojisinden kurtulmak gerekmektedir. Dolayısıyla günlük yaşamdan başlanarak nesne olmanın reddedilmesi ve bu konuda bilinçlenmenin gerekliliği söz konusudur. Filmlerde sunulan kadına ait kültürel temsillerin, feminist perspektiflerden sunulmaya başlaması, bilinçlenmenin ilk basamağı olmalıdır. Bunun için de kendini yetiştirmiş ve bilinçlenmiş kadın yönetmenlerin misyonu edinmeleri gerekmektedir. Ancak bu yolla kadınların erkekler tarafından nesne olarak değil, özne olarak tanımlanmaya başlaması mümkündür.” (Balcı, 2003).

Aybike Serttaş “Sinemada Kadın” başlıklı yazısında sinemada kadın temsili ve feminist film eleştirisi üzerine şöyle yazmaktadır:

“Feminist eleştiri yaklaşımı, erkek egemen sinemada kadınların kendilerine ait bir anlamlandırma sistemi içinde değil, erkek bilinci açısından temsil ettikleri anlam

açısından sunulduklarını kabul etmektedir. Feminist eleştirmenler sinema perdesinde yansıyan kadın imgelerinin gerçek kadınlara ait olarak değil, erkeğin kadına yönelik bilinçaltı duygu ve düşüncelerinin, arzu ve korkularının temsil edilmesi işlevi içinde yansıma bulduklarını, kadının erkek için temsil ettiği şey olarak sunulmasına aracılık ettiğini kabul etmektedir. Lacancı psikanalizin izinde, feminist film eleştirmenleri dilin erkek egemen bilinçaltının yapılandırılmasındaki ve sürdürülmesindeki işlevini kavramışlardı ve bu işleve karşıt bir dil kullanımı üretme amacını taşımaktaydılar. Bu amaç yalnızca kadın yönetmenlere özgü bir dil arayışı içinde olmanın yanı sıra dille ilgili düşünce ve tavırların filmlerin içeriğine sızması anlamına da gelmekteydi.” (Serttaş 2020).

Smelik (2008) Türkçe’ye *Feminist Sinema ve Film Teorisi* olarak çevrilen eserinde Feminist Film Kuramının ortaya çıkmasında tarihsel süreçte kadınların sinema tarihinin dışında tutulmasından kaynaklandığını ve Feminist Film Kuramı’nın göstergebilimin ve psikanalizin belirli özelliklerini alıp kadın, sinema ve ideoloji bağlamında bir kuram oluşturduğunu savunmaktadır.

“1970’lerin başında Kadın Hareketi’nin etkisiyle kadınlar, filmlere ve sinema tarihine farklı gözlerle bakmaya başladılar. Bu 'revizyoncu' yaklaşım, bir bakıma 'kadın tarihi'nin (her-story) sinemadaki yansımasıydı. Buna alternatif bir tarihyazımı çabası da diyebiliriz. Söz konusu çaba, unutulmuş kadın yönetmenler, senaristler, yapımcılar ve aktrislerin yeniden keşfedilmesine ve dışı yıldızların yeniden takdir görmelerine yol açtı. Bu keşifler, kadın filmleri festivallerinde sıklıkla dile getirilerek yayıldı...Avrupa'daki feminist film incelemeleri, Eleştirel Okul'u karakterize eden Marksizm ve psikanalizin bir bileşimini temel almakta ve filmleri, hem ideolojik hem de ticari açıdan satışa sunulan birer tüketim malzemesi olarak görmekteydi. İdeolojik eleştiri, özellikle Helke Sander'in 1974 yılında kurduğu Alman feminist sinema dergisi *Frauen und Film*'de çok güçlüydü...Feminist film eleştirmenleri, göstergebilimden sinema tekniklerinin cinsel farklılığın temsilindeki önemli rolünü, psikanalizdense arzunun ve özneliliğin 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. Dolayısıyla bu noktada, kültürel bir pratik olarak sinemanın, kadınlar ve dişlilik hakkında hiç durmaksızın anlamlar ürettiğini söyleyebiliriz. İdeoloji nosyonunun yerini bir dizi yeni kavram almıştır; böylece feminist analiz, imgelerin gücü sayesinde daha keskin ve güçlü hale gelmiştir.” (Smelik, 2008).

Bu bölümde, sinemanın doğuşu bilimsel olarak araştırılırken sinemanın temeldeki iki türü olan belgesel ve kurmacaya değinilmiştir. Kurmaca ve belgesel filmin farklılıkları ve benzerlikleri ortaya koyulduktan sonra sinema tarihinde sinemaya yön veren belirli akımlardan ve özellikle Fransız Yeni Dalga akımına değinilmiştir. Toplumsal cinsiyet kavramı üzerinden sinema ve toplumsal cinsiyet ilişkisi genel hatları itibariyle ele alınmıştır; kadın temsili konusu sinemada nasıl işlenmektedir, sinema ve kadın ilişkisine değinilmiştir. İkinci bölümde, Agnès Varda'nın sinema anlayışı, filmlerindeki genel yapım-yönetim özellikleri, yapımlarındaki sinemaya ve kadına olan bakış açısı ele alınacaktır. Agnès Varda sineması özelinde, sinemada kadın temsili betimlenecektir.

İKİNCİ BÖLÜM

AGNÈS VARDA SİNEMASI

Sinemanın doğuşundan kısa bir süre sonra belgeye dayanan belgesel film ve kurguya dayanan kurmaca filmlerin benzerlik ve farklılıkları bilinmektedir. Sinemanın da diğer sanat dalları gibi akımlardan oluştuğunu ve bu akımların çıkış noktaları mevcuttur. Hiç şüphesiz sinema akımlarının oluşumunun en temel sebebi; sinemacıların filmlerini tasarlarken duydukları ihtiyaç ya da sinemadaki sanatsal-sinematografik yol arayışlarıdır. Birçok sinema akımı gibi Fransız Yeni Dalga akımının da sinemaya olan katkısı olmuştur. Sinema, toplumdan bağımsız bir üretim alanı değildir ve toplumu bir nebze yansıtmaktadır. Agnès Varda sinemasında, tüm değinilen öğeler ve daha ötesi mevcuttur. Bu bölümde; Agnès Varda'nın sinema anlayışı, kendi sineması hakkındaki görüşlerinin yanı sıra çeşitli yazarların ve eleştirmenlerin de görüşlerine yer verilecektir.

2.1. Agnès Varda'nın Film Anlayışı

Agnès Varda'nın fotoğrafçılıkla başlayan kariyeri bir yönetmen, yazar, sinematograf, belgesel ve kurmaca filmleri kendi diliyle üreten bir değişime ve gelişime uğramıştır. Toplumdaki odak noktası diğer yönetmenlerin aksine kadın başrollerin gerçekten neler hissettiğini ve düşündüğünü ortaya koymaya çalışmıştır. Agnès Varda filmleriyle, röportajlarıyla, imzaladığı bildirimlerle ve yaşamıyla feminizmi ve kadınları eşitsizliğe ve erkek egemenliğe karşı savunmuştur. Bu bölümde Agnès Varda'nın sinema ve film anlayışı konusu üzerinde durulacaktır.

İstanbul Modern (2019) tarafından gerçekleştirilen bir Agnès Varda retrospektifinde Agnès Varda ve sineması hakkında çeşitli filmlere imza attığı ve geniş bir aralığa sahip olan çok yönlü filmlerden bahsedilmektedir.

“Agnès Varda için sinema, sinemadır; format, tür, süre ayırt etmez. Geliştirdiği sineyazı (cinécriture) kuramıyla çektiği filmler; resim, fotoğraf, yerleştirme ve

edebiyatı bir araya getiren, disiplinlerarası çalışmalardır. Kurmaca ile belgesel, öznel ile nesnel arasındaki sınırları kaldıran Varda, bir “sineyazar” olarak doğrudan öznesi olmadığı filmlerinde de varlığını hissettirir.”(İstanbul Modern, 2019).

Agnès Varda 1984 yılında *Photogenies* dergisine verdiği 3 soruluk bir anketinde fotoğraf ve sinemanın aralarındaki ilişkileri üzerine ve bu iki sanatın kendisiyle olan ilişkisine cevap verir nitelikte cevaplar vermektedir. Agnès Varda bu konu üzerine düşüncelerini belirtmiştir.

“Fotografik görüntü sınırlarını korur, bakışa karşı kendini korur...Direnen fotoğrafları severim; bu yüzden Ulyse (1982)’yi çekmeyi sevdim...Bu yüzdendir ki fotografik görüntünün konulardan birinin öznesi olduğu ve duygunun özü olduğu filmleri severim...Film yaparken fotoğraf bana asla emir vermeyi bırakmaz. Ve sinema bana her anın hareketini boşa çektiğini hatırlatıyor.” (Varda, translated by Bellour, 2007: 62-63).

Agnès Varda ve film anlayışı üzerine Ayça Çiftçi derleme bir eser olan *Ten ve Hafıza: Agnès Varda* adlı olan eserde şöyle yazmaktadır:

“Agnès 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 ilişkilendirilmiş bir yönetmen. Hatta kendi yarattığı *cinècriture* 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 çıkarmanın *cinècriture* olduğunu söylüyordu. Filmlerinin anlamsal katmanlarının yorumlanmasına direnç gösteren yönetmenlerden olmamıştır hiç Varda; tam tersine belli bir sahnede kullandığı kamera hareketinin anlama olan etkisi üzerine uzun uzun sohbet etmekten zevk alır mesela. Diğer yandan, son derece kendine özgü bir sinema üslubu olan ve bu üslupta filmler üretmekte direndiği için kendisine prodüktör bulmakta, filmlerine fon bulmakta sıklıkla zorlanan, ama yine de inatla yolundan dönmeyen bir yönetmendir. Bütün bunlar Varda’yı *auteur* konumuna yerleştirirken, o bu konumu geleneksel *auteur* kurgusunu kırmak, yenilemek, dönüştürmek için kullanır...Çünkü 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.” (Çiftçi,2020: 4-5).

Agnès Varda yaşamı boyunca çektiği filmlerle *auteur* kuramı yönetmenleri arasında değerlendirilebilir. Agnès Varda sadece bir *auteur* olmakla kalmamıştır.

Aynı zamanda *cinécriture* terimiyle auteur kuramını beslerken sinemaya ve kurama bir yenilik de sunmuştur. Kaplama (2021)'ya göre Agnès Varda'nın bulduğu *cinécriture* ile sadece görsel anlamda değil, aynı zamanda sözel olarak da sinemaya bir yenilik gelmiştir. *Cinécriture* teriminin Astruc tarafından ortaya atılan camera-stylo ile paralellikleri de bulunmaktadır. Bunlardan biri de sinema dili olarak öngörülebilir fakat Agnès Varda filmdeki yerine yönelik kendine dönük bir düşünce sistemi içindedir. Bozkurt (2020)'a göre ise; Agnès Varda'nın ortaya attığı *sineyazı* terimi, camera-stylonun aksine filmi çeken kişinin kurmaca eserdeki hakimiyeti değil duygular ve görüntülerle eşleşir. Agnès Varda kısaca belirli duygu çağrıştıran görüntüler orataya koymaya çalışır. Agnès Varda sinemasında üretilen filmler aynı zamanda estetik, resim, fotoğraf gibi çeşitli sanatlardan faydalanmaktadır.

Agnès Varda'nın sinema anlayışında, böylelikle kendi filmlerinde, karşı karşıya kalınan bir durum söz konusudur. Agnès Varda diğer yönetmenlerin ve onların filmlerinin aksine kendi izleyicisine izlettiği dramın duygularını verirken izleyiciden izlediklerinin sorumluluğunu üstlenmesi bekler. Bu sorumluluk duygusu boşalımıyla bitmemektedir ve mizahla seyirci arada kalarak düşünmeye sevk edilir. Agnès Varda da kendi sinemasında buna benzer bir yolculuktan geçmektedir (Ocak, 2019).

Necati Sönmez, Varda sineması üzerine *Altyazı* dergisinde “Agnès Varda: Bir Sinema Maceraperesti” başlıklı makalesinde şöyle yazmaktadır:

“Sinema eleştirmenlerinin en yaygın ezberlerinden biri Agnès Varda'yı Yeni Dalga akımına yamamak, dolayısıyla onun aslında aynı dönemin ürünü olan Left Bank grubunun –Chris Marker ve Alain Resnais'yle birlikte– önde gelen üç isminden biri olduğunu görmezden gelmek. Bu üstünkörü yakıştırma, Left Bank'in değişik sebeplerle Yeni Dalga'nın gölgesinde kalmış olmasıyla açıklanabilir belki. Sinemanın erkek egemen dünyasında kendine bir şekilde yer açmayı başarmış bir kadın yönetmeni, eleştirmen/tarihçi erkeklerin nereye yerleştireceğini bilememe şaşkınlığı da diyebiliriz buna... İlk filminden başlayarak denemekten yorulmayan, başta edebiyat olmak üzere farklı sanat disiplinlerinden beslenip zenginleşen, görüntülerle oynamaktan çocuksu bir zevk alan, yeni teknolojik oyuncakları herkesten önce kullanmaya hevesli bir sinema maceraperesti Agnès Varda... Kurmaca sinemanın ufkunu farklı alanlara doğru genişleten kısalı uzunlu birçok filminden sonra Varda, yeni bin

yıla elinde dijital el kamerasıyla girecek ve bu avuç kadar cihazın taşıdığı muazzam potansiyeli keşfetmeye çıkacaktır.” (Sönmez, 2019).

Sönmez (2019) belirttiği üzere, Agnès Varda yönetmen kimliğiyle ürettiği filmlerle yenilik kavramını çeşitli yönlerden izleyicileri sezdirmektedir. Bahsedilen bu çeşitli yönlerden bazıları hikâye anlatımı, teknolojik kullanımlar ve temsil olarak sıralanabilir. Savaş (2013)’a göre; Agnès Varda, sinemayı basmakalıp hikâye ve onun özelliklerinden sıyrarak sinemaya özgü bir bakış açısı getireceğini savunmaktadır.

Erten (2018)’e göre Agnès Varda auteur kuramına uygun eserler verirken o aynı zamanda Fransız Yeni Dalga’nın da ilk ve son kadın üyesidir. Varda’nın *5’ten 7’te Cleo* isimli filmi hem belgesel hem kurmaca öğeleri harmanlayarak seyirciye sunmaktadır.

“Genellikle, sinemada “auteur kuramı” olarak adlandırılan, yönetmenin aynı zamanda senarist olduğu, öznel anlatılar yarattığı sinema türünde eserler veren Varda, Fransız Yeni Dalga Sineması’nın tek kadın üyesidir...Agnès Varda, tüm Yeni Dalga yönetmenleri arasındaki tek kadındır.” (Erten, 2018).

Erten (2018) Agnès Varda’nın Fransız sinemasında ve Fransız Yeni Dalga akımında da önemli bir kadın yönetmen olduğundan bahsederken çalışmasına Agnès Varda sinemasına dair eklemeler yapmıştır.

“Bu filmin en ilginç özelliklerinden biri, Yeni Dalga’nın da ana karakteristiklerinden olan, belgesele özgü nitelikleri olabilir. Belgesel etkisi gücünü, Varda’nın filmde kullandığı gerçeklikle kurgu arasındaki sınırları silen detaylardan alıyor...Varda’nın *5’ten 7’ye Cléo* filmi, teori ve pratik arasındaki sınırlar ile sinema ve belgesel gibi disiplinler arasındaki sınırları eriten projelerdendir. Yeni Dalga’nın 1960’lı yıllardaki üretimleri özneliğin politik olabileceğini göstermiştir. Çalışmaları, yeni sorgulama ve eylem modları üretmenin yanı sıra feminist düşüncelerin çoklu temsil biçimlerini de yaratmayı başarır.” (Erten, 2018).

Böylelikle, Agnès Varda yapımları ve sineması o zamanın sinema akımlarından biri olan Fransız Yeni Dalga’dan etkilenmiştir. Belgesel öğelerin kullanılmasının yanı sıra kurgusal öğelerin de kullanılması birbirinden farklı bu iki

ana türü harmanlayarak kurgu ve belgeselin temeline ve Agnès Varda sinemasına yenilik getirir niteliktedir. Aytaç (2017) Agnès Varda'nın sinema anlayışında belgesel ve kurmaca ya da filmin süresinin Varda'nın yaratıcılığına etki etmesini engellemediğine değinirken aynı zamanda belgesel öğelerin içinde kurmaca öğelerinin de olduğunu *Oncle Yanco (Yanko Amca)* örneği üzerinden ele almaktadır.

“Tür ve metrajın kendisini kısıtlamasına hiçbir zaman izin vermemiş olan Agnès Varda, kısa film çekmekten de filmografisi boyunca vazgeçmedi. Columbia Pictures için çalışmak üzere Hollywood'a çağrılan eşi Jacques Demy ile birlikte 1967'de Los Angeles'a taşınan Agnès Varda, yaklaşık iki sene boyunca orada yaşadı ve farklı formatlarda bağımsız filmler üretmeye devam etti...Varda'nın Kaliforniya döneminin ilk filmi ise 1967 tarihli *Oncle Yanco (Yanko Amca)*...İkilin ilk karşılaştıkları sahne, belgesel izleyen herhangi birinin aklına gelebilecek, “Acaba şu an gerçekten ilk kez mi karşılaşıyorlar, yoksa bu belgesel için yeniden karşılaşmış gibi mi yapıyorlar” sorusunu hemen bertaraf edecek şekilde defalarca tekrar ediyor...Böylece filmde kendilerinin de ifade ettikleri gibi “amcanın yeğenini komşularına tanıtmak istediği, yeğenin amcasını karanlık sinema salonundakilere göstermek istediği” ilişkilerinin samimiyeti karşılaşma ânının kendini açık kurmacalığıyla da pekişiyor.” (Aytaç, 2017).

Agnès Varda, sinemanın doğuşundan itibaren var olan belgesel ve kurmacanın çizgilerini hem takip ederek hem de onları dönüştürerek sinemadaki temel unsurları sorgularken yeni anlatım biçimleri oluşturmaktadır.

Murat Emir Eren Nereden Başlamalı: Agnès Varda başlıklı internet makalesinde Agnès Varda ve sineması hakkında şunları yazmaktadır:

“Agnès Varda içinse bu daha farklı bir izahate ihtiyaç duyar. Çünkü Varda'nın filmografisini, her defasında kendisini yeniden ve farklı biçimde doğuran bir sinemaya işaret eder. La Pointe-Courte'la başlayan kariyeri boyunca ana akım sinemanın dayattığı geleneksel anlatıya kafa tutan, stüdyo filmlerinin gerçekle aramıza çektiği perdeyi yerle yeksan eyleyen, cinsiyet rollerini, erkeklerin anlattığı kadın karakterlere mahkum olmanın absürtlüğünü vurgulayan filmler üretir yönetmen. (Eren, 2019).

Agnès Varda, kariyerinin başlangıcından ölümüne kadar ürettiği filmlerde toplum, kadın ve erkek üçlemesine dair kurmacayı ve belgeseli çeşitli şekillerde

izleyiciyle buluştururken kazandığı ivmeyle yeni filmler de üretmeye ve sınırları zorlamaya devam etmiştir.

Varda, 1955'te çektiği ilk uzun metrajlı filminin ardından yoğun bir üretim sürecine girer. Çektiği filmler sadece sinemanın kalıplaşmış anlatılarına değil, ezilen sınıfların kaderine, kapitalizme, üretim-tüketim çarkına karşı bir başkaldırı niteliğindedir. Geri plana itilen sanatçı kadınlardan Vietnam meselesine, işçilerin, köylülerin hikâyelerine dek kısa belgeseller çeker. Çektiği uzun metrajlı kurmaca filmlerde gerçekle kurgunun sınırlarını her daim zorlar. Anlarından yola çıkarak çektiği filmler hem gerçek mekanlarda, hem de karakterlerinin zihninde bir gezinti gibidir. Şahit olduğu adaletsizliklere, erkek egemenliğinde ilerleyen ve kimsenin kolay kolay buna karşı bir ses çıkaramadığı sinema dünyasına, antifeminist söylemlere öfkeli. (Eren, 2019).

Agnès Varda, kariyeri boyunca çeşitli yolculuklara çıkmakla beraber bunları birer filme ve hikâyeye dönüştürürken hem sinema anlayışını devam ettiren hem de dram, politik ve romantik yapımlarla çeşitli eserler veren bir yönetmendir. Agnès Varda kurmaca filmlerinde bile belgesel öğelere yer vermektedir. Agnès Varda yaşamıyla, sanatıyla ve sinemasal öğelerin harmanlanmış hali olarak filmlerini yapmıştır. Agnès Varda'nın film anlatıcılığında hem kendinden hem de çevresinden hikâyeler barındırmasının yanı sıra Varda çevresindeki canlı ya da cansız öğelerden etkilenmiş ve bu öğeleri filmlerine yerleştirmiştir (Kural, Esendemir, 2021).

Agnès Varda, kurmacanın ve belgeselin sınır çizgileriyle oynarken hikâye anlatıcısı olarak çeşitli ilham kaynaklarıyla hayatı boyunca karşılaşmakla kalmayıp onları ve hikâyelerini eserlerinde işlemiştir. Sinema dilinin ortaya çıkmasıyla filmler diyaloglarla gelişimine devam etmiştir ve Agnès Varda da filmlerinde sözel bağlantılara yer veren yönetmenlerdendir (Büker, 1981). Agnès Varda kendi sinemasını kariyeri boyunca çeşitli röportajlarda tanımlamıştır. Bu röportajlardan bir tanesinde Agnès Varda kariyerinin başlangıcından kariyerinin ilerleyen aşamalarına kadar çok mücadele ettiğini belirtirken sineyazı (cinécriture) üzerine tartışmaların yönlerinin her zaman konu ya da hikâye gibi yerlere çekildiğini belirtmektedir. Sinemanın sadece hikâyeden değil aynı zamanda o hikâyeyi anlatma biçiminden de kaynaklandığını *Citizen Kane* film örneği üzerinden vermektedir. Röportajda Varda her şeyin başlangıcı olarak kendini film yapan biri olarak değil fotoğrafçı olarak tanımlamaktadır. Agnès Varda filmlerinde bildiği ve deneyimlediği yerleri ele

aldığını, özellikle *Vagabond* filminde, vurgulamaktadır. Varda aynı zamanda sinemanın görüntüler ve seslerden meydana geldiğini savunurken izleyicide bir duygu penceresi açtığını öngörmektedir (Quart & Varda, 1986-1987). Ince (2013)'ye göre Agnès Varda sinemasında filmler onun kendi yaşadığı yerlerde geçmektedir. Bununla beraber Agnès Varda yerlerin insanlarda bir etkisi olduğunu düşünmektedir.

Jackson (2010) ise, Agnès Varda sinemasını etnografik göz olarak tanımladığı bir terimle özetlemektedir. Etnografik gözden kastı Agnès Varda'nın küçük detaylara verdiği önem ve gözlem yeteneğidir. Bu terimi Agnès Varda'nın sineması üzerinden birkaç örnekle desteklemektedir. *Cleo from 5 to 7 (5'ten 7'ye Cleo)* filminde seyirciler başrol Cleo'nin yaşadıklarının yanı sıra Paris'teki insanların da çeşitli politik ve yaşamsal detaylar üzerine geçen konuşmalarına şahit olmaktadır. *Daguerrotypes (Dagerotipler)* filminde ise bu terimi filmdeki bir karakterin, Bayan Chardon Bleu, gözüyle ve baktığı yerlerle açıklamaktadır. Agnès Varda *Vagabond (Yersiz Yurtsuz)* filminde de Mona karakterinin portresini çizerken hem izleyicinin hem de Mona'nın görüştüğü kişilerden alınan hikâyelerle iki yolla karakterini oluşturmaktadır. *The Beaches of Agnes (Agnès'in Sahilleri)* filmiyle de Agnès Varda'nın gözlemlediği portreleri yerini kendi portresine bırakmaktadır.

Sönmez (2018)'e göre Agnès Varda ve sinemasının Fransız Yeni Dalga içerisinde çok da dikkate alınmadığını bununla birlikte Agnès Varda'nın yerinin belirli lakaplarla aşağılanmaya çalışıldığı ortaya atılmaktadır. Genç yaşında filmler üretmeye başlayan bir kadın yönetmenin bir akımın babaannesi olmasına karşı çıkarken benzer bir yakıştırmanın Jean-Luc Godard gibi bir yönetmene yapılmamasına dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra Varda'nın deneysel film anlayışının çeşitli sanatlarla ve yenilikçi görsellerle harmanlanması sonucunda ortaya çıktığını öne sürmektedir.

Göl (2018) ise Agnès Varda'nın ilk filmi olan *La Pointe Courte, Paralel Yaşamlar*, filminde iki farklı hikâyeyi anlatma biçiminden kaynaklı olarak sinematik tarzının da ortaya koyulduğunu savunmaktadır. Profesyonel oyuncularla ve yazılmış bir senaryoyla bir aşk hikâyesi anlatılırken diğer yandan balıkçıların günlük

yaşamları profesyonel oyuncular olmadan anlatılmıştır. Bu iki ayırmda hem kurmaca hem de belgesel özellikleri içerisinde barındıran öğeler kullanılmaktadır.

Bu kullanım sonraki yıllarda da Agnès Varda'nın sinemasında tıpkı edebiyat sanatında olduğu gibi, adeta önceden ima etme yöntemi gibi bazı belirleyici özelliklerin tekrar edeceğinin habercisi niteliğindedir. Dadak (2018) Agnès Varda'nın sineması için belgesel ve kurmacanın iç içeliğinden bahsederken aynı zamanda kısa ve uzun metrajlı yapımlarına da değinmektedir. Varda kısa metrajlı uzun metraja geçmek için kullanmamıştır. *5'ten 7'ye Cléo* filminde yer verdiği *Les Fiancés du Pont Mac Donald ou, Mac Donald Köprüsü Nişanlıları*, kısa metrajlı filmde iki yapımın beraber var olabileceğini göstermiştir. Aytaç (2018) ise Agnès Varda ve sinemasını imgeler açısından ele alarak belirli çıkarımlarda bulunmuştur. Agnès Varda ne sadece bir yönetmendir ne de sadece bir fotoğrafçıdır. İmgeyle beraber ortaya attığı cinécriture, filmle yazmak, terimiyle sinema anlayışını geliştirmektedir. İmge ve Varda arasındaki bağlantı hem Agnès Varda'nın sinemasına hem de Varda'nın hayatına yansımaktadır. 1983'te televizyon için Agnès Varda tarafından yapılan *Une Minute pour Une Image, Bir İmaj için Bir Dakika*, Agnès Varda ve imgenin dinamiklerini anlamımızı sağlayan bir yapıttır. Yapımın bir fotoğraf başına ses kayıtlardan oluştuğu bilinmektedir. İmgeler ve seslendirmeler çeşitli insanlara ait oldukları gibi zaman zaman Agnès Varda'nın imgeleri ve sesine de yer verilmektedir.

Tuncer (2018)'e göre Varda'nın *Sans Toit ni Loi, Yersiz Yurtsuz*, filmi *Yurttaş Kane* filmiyle benzerlikler göstermektedir. *Yersiz Yurtsuz*'un başrolü olan Mona karakteri insanların bakış açılarından sunulduğu için Mona karakteri seyirciler için bulanıktır.

Çeşitli araştırmacıların bilimsel araştırmaları sonucunda, Agnès Varda ve sinemasına yapılan vurgunun yanı sıra Varda, belgesel filmleriyle de kariyerinin ilerleyen aşamalarında global bir ilgi görmeye başlamıştır. Böylelikle, Agnès Varda sinemasında olan filmlerin sadece kadın temsili üzerine filmler olmadığı teknik yeniliklerin yanında belgesel, kurmaca ve hikâye anlatımına da yenilikler kattığı gözlemlenmektedir.

Ak (2021)'a göre 1990 sonrası çeşitli yönetmenlerin, örneğin Werner Herzog, de yaptığı gibi Agnès Varda'nın kısıtlı teknik aletler ve takımla oluşturduğu filmler hem onun daha özgün olmasına hem de belgesel filmlerinin çeşitli film festivallerinde gösterilmesini sağlamıştır.

Marcus ve Kara (2016) tarafından derlenen *Contemporary Documentary* başlıklı eserin bölümlerinden biri olan *Documentary and The Survival of The Film Auteur Agnès Varda, Werner Herzog and Spike Lee* 'de Hughes (2016) Varda sinemasının gişe amacıyla yapılmadığını vurgularken belgeselin yeniliklerle de değiştiğine değinmektedir.

“Daha da önemlisi, belgesel film yapıcılığının kâr veya gişe başarısından daha fazlası olduğunu vurgularlar. Varda, Herzog ve Lee, sermaye olarak sanata güçlü bir inancı olan girişimciler ve ikon değilse de ünlülerdir. Belgesel yapımları söz konusu olduğunda, auteurün sesi yerlerin ve insanların sunumunun ayrılmaz bir parçasıdır. Belgesel, yalnızca auteur film yapımının hayatta kalmasının önemli bir parçası olmakla kalmıyor, ama aynı zamanda auteur, dijital çağda belgeselde yenilikçi bir güç olmaya devam ediyor.” (Hughes, 2016: 154).

2.2. Agnès Varda Sinemasında Kurmaca ve Belgesel Film Dilinin Birlikteliği

Agnès Varda sadece ürettiği filmlerle değil aynı zamanda hayatındaki olaylara önem veren bir yönetmen olmuştur. Agnès Varda'nın bu yönünü yansıtan örnekler verilebilir. Örneğin; Agnès Varda, 1967 senesinde Godard ve Resnais gibi çeşitli yönetmenlerle çektiği *Loin du Vietnam, Vietnam'dan Uzakta*, filmiyle de savaşa olan bakış açısını ortaya koymuştur (Gürdaş, 2020). Agnès Varda savaşa hayır diyen insan haklarını savunan bir yönetmen bir birey olmuştur.

Çakır (2022)'a göre Agnès Varda sinemasında üretilen filmlere bakıldığında Agnès Varda'nın yüzleştiği toplum kaynaklı bireysel sorunlar da işlenmektedir. Örneğin *5'ten 7'ye Cléo'nin* ana karakterinin kadın oluşu, Cléo'nin karşılaştığı taksicinin kadın oluşu kadın bireyin evden topluma karışmasının bir örneği olarak gösterilebilir. Agnès Varda'nın ataerkil toplumla ve sistemle olan savaşının

sonucunda bu seçimler yapılmıştır. Agnès Varda'nın bu öğeleri kullanması bize toplumda bir eşitsizlik olduğunu düşündüğüne dair sinyaller verir. Bu nedenden dolayı da toplumda ataerkil düzenin olduğunu fakat bu durumun kırılması için Agnès Varda'nın çeşitli yapımlar ürettiği öne sürülebilir.

Agnès Varda, Kiva Reardon'a verdiği bir röportajda topluma ait, sinemaya ait ve kendi sinemasına ait çeşitli düşüncelerini paylaşmıştır.

“Merak iyi bir şeydir. Ben de başkalarına merak duyuyordum. Film yapmak için güçlü bir şeyin beni rahatsız etmesini ya da esinlendirmesini bekledim...Belgesel yapınca insanların sizi alkışlaması beni çok etkilemişti.”(Reardon, Varda, 2020: 33)

Agnès Varda'nın sözleri topluma, sinemaya ve belgesel yapımına verdiği önemi özetler niteliktedir. Agnès Varda sözlerine toplumun bireyleri olan kadın ve erkek dinamikleri üzerine sözlerine devam etmektedir.

“Toplumda erkekler, konumlarından gelen ayrıcalıkları kullanarak, genç olsun olmasın, kadınları incitiyorlar. Erkeklerin bazıları, güçleri veya iktidarları olduğu için bu duruma iştirakçi olduklarını anladıklarında toplum biraz değişecek. Erkekler, güçleri olduğu için başkalarını incitmemeleri gerektiğini anarlarsa, toplum değişebilir...Topluma ilişkin ama tamamen toplum içinde yer almayan filmler yapmaya çalışıyorum.”(Reardon, Varda, 2020: 38-39)

Agnès Varda'nın bu söylemlerinden yola çıkarak erkek ve kadın ilişki dinamiklerinde onun düşüncesine göre erkek egemen toplum olduğu ama aynı zamanda bunun ve toplumun düzeninin değişebileceği tespitinde bulunabilir. Agnès Varda bununla beraber toplumu ilgilendiren ama tamamen de toplumdan oluşmayan filmler ürettiğini beyan etmektedir.

2.3. Agnès Varda'nın Topluma Bakışı

Agnès Varda, çağdaşı yönetmenleriyle ve diğer yönetmenlerle düşünüldüğünde kadın temsili açısından çeşitli yapımlara imza atmıştır. Agnès Varda ve sinemasının önemi önceki bölümlerde değinildiği gibi sadece içerik, hikâye ve

kurmaca ya da belgesel anlamında değil aynı zamanda kadın ve kadın temsili üzerine yaptığı eserlerle de ön plana çıkmaktadır. Çalışmanın bu kısmında Agnès Varda'nın kadına bakışı hem hayatıyla hem de ürettiği filmler üzerinden ele alınacaktır.

Agnès Varda ve sineması denildiğinde, akıllara gelen ilk filmlerden bir tanesi *5'ten 7'ye Cléo* filmidir. Film çeşitli açılardan araştırmacıların dikkatini çekerek incelenmiştir. Kadın temsili, teknik özellikler, hikâye bunlardan birkaçı olarak sınıflandırılabilir.

Agnès Varda'nın *5'ten 7'ye Cléo* filmi temel olarak bir saat aralığını sunarken filmde asıl beklenen Cléo karakterinin bir hastane raporundan gelecek haberdur. Cléo karakteri incelendiğinde filmin başlarında daha düz ve belirli terimlerde sıkışan karakter film ilerledikçe bir çeşit değişime maruz kalır. Cléo karakterinin gelişimi ve değişimi filmde belirli olaylar ve kişilerle karşılaşma sonucu elde edilir. Filmin başlangıcındaki fal bakılan sahnede de Méliès'nin 1905 yapımı *The Living Playing Cards* isimli sessiz filmi akıllara gelir. Sadece bu örnekle değil filmin içinde film izleyen Cléo karakterinin izlediği kısa film de sinemanın temeline yapılan bir gönderme niteliği taşımaktadır (Mayne, 2007).

Saka (2020)'ya göre Agnès Varda'nın *5'ten 7'ye Cléo* filmi çeşitli yönleriyle Agnès Varda sineması hakkında bilgi verir nitelikte bir eserdir. Kurmaca bir eser olan bu filmin belgesel özelliklerini taşıması sinema tarihinde süregelen belgesel ve kurmacanın belirli çizgilerini belirsiz çizgilere dönüştürmektedir. Cléo bireysel olarak bir tür seyahatte iken şehrin ve toplumsal olayların da akışı film içinde eşit bir dağılım göstermektedir. *5'ten 7'ye Cléo*'de sıkça izleyicinin karşısına çıkan yansıma ve aynaların da karakterin gelişiminde katkısı vardır. Dorothee'nin çıplak bir model olma durumu Cléo'nin de bakmaya karşı görüşlerinin değişmesinin ilk adımlarından sayılabilir niteliktedir. Agnès Varda kendi filminden bahsederken bakılan ve nesne

yerine geçen Cléo karakterinin filmin gelişmesiyle beraber bakan ve özne olduğunu savunmaktadır. Agnès Varda *5'ten 7'ye Cléo* filmi ve Cléo karakteri ile kadın temsiline yeni bir bakış açısı sunarak dönemindeki yönetmenlerden ayrı bir noktaya yerleşmektedir.

Agnès Varda'nın *5'ten 7'ye Cléo* filmi ve Cléo karakteri ile yapmak istediği açıkça görülmektedir. Toplumun normlarından etkilenen ve kendini bir kabuktan ibaret göremeyen Cléo'nin bu yüzeysellikten evrimleşmesi sinemada genellikle rastlanmayan bir kadın temsilini yansıtmaktadır. Agnès Varda'nın kullandığı imgeler, karakterler, zaman ve olaylar Cléo'yi sıfır noktasından yepyeni başlatır niteliktedir.

Yıldırım (2021) içinse; Cléo karakteri erkekler tarafından bakılan bir nesneyken özneye dönüşümünü Paris'te yürümekle başlatmış olur. Özne olmasının devamlılığının olacağını da filmin kapanış sahnesinden yola çıkarak öne sürmektedir. Agnès Varda, sinemasında ürettiği kurmaca ve belgesel filmlerle kadını hikâyenin odak noktası olarak almıştır. Agnès Varda'nın ilk filmlerini çekmeye başladığı yıllarda sinema sektörünün süregelen erkek egemen yapısı Agnès Varda'nın çeşitli çabalarına rağmen normal görünmekten çıkmıştır. Bununla beraber Varda'nın görüşleri Hollywood film sektöründe de yer bulamamıştır. Agnès Varda'nın sineması Agnès Varda'nın feminizmiyle şekillenmiştir. Örneğin *5'ten 7'ye Cléo* filminde yer alan arzu edilen güzellik ideolojisi bugünün sinemasında da karşımıza çıkmaktadır. Aynı filmde kullanılan ayna çekimleri de kadına bir bakış gibidir. Bakmak ve bakılmak toplumda bakanı erkekler olarak atarken bakılanı ise kadın olarak atamaktadır. *5'ten 7'ye Cléo* filminde de tıpkı *Citizen Kane* , *Yurttaş Kane*, filmindeki gibi bir ayna kullanımı söz konusudur. Ayna gerçeği yansıttığı algısından dolayı güçlü bir mesaj içermektedir. *5'ten 7'ye Cléo* filminde de çeşitli şekillerde kullanılan ayna sahneleri bize Agnès Varda'nın kadına bakışı üzerine fikir vermektedir (Neroni, 2016). Agnès Varda *5'ten 7'ye Cléo* filminde bakmak meselesi üzerinde durur. İzleyiciler olarak sadece baş karakter Cléo'ye değil aynı zamanda Paris'e film boyunca bakarız. Film boyunca kendine ve güzelliğine takıntılı olan

Cléo'nin çevresine dikkat etmemesi de film geliştikçe değişmektedir. Cléo'nin yansımalarının olduğu bölümde Cléo bakılan bir objeye dönüşmektedir. Cléo'nin hastalığı üzerine söyledikleri, şapkaları denediği sahnesi ve yolda gördüğü maske sahnesi hepsi filmde önemli bir kadınsallık sorununu ön plana koymaktadır (Mouton, 2001). Güzellik ve bakılmak üzerine olan bu sahneler, Agnès Varda'nın kadını nasıl gördüğünü anlatırken aynı zamanda toplumun da kadını nasıl gördüğünü tıpkı aynalar gibi yansıtmaktadır.

5'ten 7'ye Cléo filmi başlarken yakın çekim görünen çekimlerde Cléo karakterinin bedenine ait küçük parçalara ayrılan bütün olmayan beden parçalarını görülmektedir. Bu çekimlerin ardından kullanılan ayna ve yansıma sahnesinde de Cléo karakteri bakılan ve arzulanan olarak yansıtılmaktadır (Özgen Tuncer, 2012).

Agnès Varda 5'ten 7'ye Cléo ve Cléo karakteri hakkında Pierre Uytterhoeven'a verdiği röportajda şunları söylemiştir

“Cléo benim için tipik olarak çıplak olmayan bir karakterdir. O, çok güzel bir kadındır fakat o her tarafını ekranlarla, batıl inançlarla, işveyle, abartılmış kadınlıkla sarmıştır...Cléo bir vaka incelemesidir...Hayır daha çok acı duymak gibi. Bence birinin ölümü düşünmeye bu kadar hazırlıksız olması berbat bir şeydir. Cléo ölüm düşüncesinin onu tamamen felakete sürükleyecek kadar şaşırtıcı oldu türden bir insandır...Benim düşüncem tarot kartlarındaki hayatın hayali hayat olduğudur, hayatın bir temsildir, ve filmdeki gerçek hayat siyah beyazdır. Hayatın bu temsilini hayatın kendisinden ayırmak istedim.” (Kline,et al., 2014).

Agnès Varda'nın *Le Bonheur, Mutluluk*, isimli filminde de kadın karakter sığ, konuşmayan ve tepkisiz olmasıyla da dikkat çekmektedir. Erkek baş karakter olan Francois'ın da film sonundaki eylemi toplumdaki erkek egemen sistemi sürdürür niteliktedir (Thakker, 2017).

Agnès Varda'nın *Mutluluk'taki* baş kadın karakterinin sessiz olması ve erkek egemen topluma uygun davranması da bir toplum eleştirisi olarak görülebilir. Aynı

zamanda toplumda ve sinemada Varda'ya göre kadın imgesinin neyi temsil ettiğine dair bir ipucu vermektedir.

Yıldırım (2021) ise *Mutluluk* filminde Agnès Varda'nın kadın karakterlerini bedensel olarak tüm şekilde yansıtmak yerine onları bölmelere ayırdığını savunmaktadır. Bu yöntemle beraber kadın nesneleştirilir. Fakat Yıldırım (2021) burada Agnès Varda'nın yapmaya çalıştığı şeyin toplum eleştirisi olduğunu savunmaktadır.

“Kadının mahremiyetini parçalayan bir bakış açısına sahip olması itibarıyla kameranın taşıyıcısı erkektir. Thérèse ve Emilie'nin vücutlarının çerçevelenmesinde görüldüğü üzere, kadın bir bütün olarak varlık göstermek yerine parçalara indirgenmiştir. Böylesi bir yaklaşım, kadın bedeninin fetişistik düzeyde temsilini de özünde taşımaktadır. Le Bonheur böyle bir bağlamda değerlendirildiğinde, yöneltilen eleştirilerin aksine eril yapıyı teşhir etmektedir. Agnès Varda, mutluluğuna mutluluk katmak isteyen François aracılığıyla idealleştirilen mutluluğu cinsiyet rolleri bağlamında sorgulamaktadır.” (Yıldırım, 2021).

Agnès Varda'nın *Mutluluk*'ta portresini çizdiği iki kadın karakter Thérèse ve Émilie François ile ilişkilerinde ve hayatlarında onun tarafından belirlenen yönlere boyun eğmektedir. İki kadın karakterin kaderinin de bundan etkilenişi farklı şekillerde olmuştur (Felleman, 2021). *Mutluluk* filmi aynı zamanda süregelen erkek egemen toplumdaki kadının yerini gözler önüne sererken kadın imgesini obje olarak ortaya koymaktadır.

Sarman (2022)'a göre Agnès Varda *Vagabond*, *Yersiz Yurtsuz*, filmindeki Mona karakteriyle göçmenlik bağlamında karakterin topluma yönelik verdiği savaşı ele alırken bunu çeşitli anlatım biçimleriyle yansıtmıştır.

“Mona'nın akışının, hareketinin kesildiği tek nokta ölüm anıdır. Bu ölüm anı filmin başlangıcında verilir ve film geriye doğru bir akışla başlar. Mona'yı anlatan kişilerin yer aldığı sahnelerin tamamı sabittir. Burada önemli olan nokta azınlık göçebe teoride değişim, dinamik ve yeğinlikli ilke iken, çoğunluğun merkezi ölü, durağan ve sabittir. Mona ölmüş olmasına rağmen devinimini kaybetmezken Mona'yı anlatan tanıklar sabit ve stabil çoğunluğun merkezi bir ölüm yaratımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde göçebelikle ortaya çıkan ötekilik mekânları Mona'nın

disiplin ve iktidara karşı verdiği mücadelenin bir ürünüdür. Bu ürün heterotopyalar aracılığıyla inşa edilmiş, anımsamanın geçmişin otoritesinden doğmayan, gelecekteki geçmişi yaratıcı imgeleme değiştiren ve özgürleştiren bir bellek mekânı haline gelmiştir.” (Sarman, 2022).

Çeşitli araştırmacıların da eserlerinde üstünde durdukları konulardan yola çıkarak, Agnès Varda'nın kurguladığı kadın karakterlerin topluma aykırı oldukları varsayımı yapılabilir. Agnès Varda'nın Cléo, Thérèse ve Émilie, Mona gibi çeşitli karakterler üretmesi ve her karakterde de kadın temsiline yönelik çeşitli çıkarımlarda bulunması ve bu konuya yaklaşımını yansıtmaması onun kadına ve kadın temsiline nasıl baktığına dair yaklaşımları özetleyebilir.

Öğüt (2009), süregelen eril dil yerine sinema dilini savunan Agnès Varda'dan alıntı yaparak Agnès Varda'yı desteklemektedir.

“Baskın eril bakışı yok eden ve kalıplaşmış mitleri kıran bir sinema dili kullanarak, kadınların geçmişi olmayan nesnelere şeklinde temsiline karşı çıkan Agnes Varda "Kadınlar dilin dışında tutuluyorlarsa o zaman dil değiştirilmelidir" der ki kadın edebiyatında da sinemasında da çiftselliğin yanı sıra uçuşkan, bölüntülü, hiyerarşik bütünlük ülküsünü kırıp parçalayan dağınık ve yatay bir dil ve kurgu söz konusudur.” (Öğüt, 2009: 203-204).

Çiçekoğlu (2019) Varda Sineması'nda *Sözde Karyaditler* kısa belgesel filmini ve kadın temsiliyi ortaya koyan bazı çıkarımlarda bulunmaktadır. Kadınların nasıl dünyanın yükünü taşıdığını mimariyle anlatmaya çalıştığını savunan Çiçekoğlu aynı zamanda gerçek hayatta ve sinemada kadın temsiliyi ele alacak eleştirilerde bulunmaktadır.

“Sessizce ve hiç şikâyet etmeden başlarında ağır yükler taşıyan kadınlara adanmış bir kısa film *Les Dites Cariatides* (1984)... Kimse çıplak kadın heykellerini yadırgamazken çıplak bir erkeğin yarattığı şaşkınlıkla Varda bize kadın bedeninin teşhirinin nasıl kanıksandığını göstermeyi amaçlıyor....Bunun sadece bir temsil meselesi olmadığını, gerçek hayatta da işlerin farklı yürümediğini göstermek için Varda kamerasına takılan bir kadını bize doğru yönlendiriyor. Başında yük taşıyan kadının kamerayı fark edince duraklamasına, tedirginliğine ve sonra yoluna devam etmesine tanık oluyoruz.” (Çiçekoğlu, 2019).

2.4. Agnès Varda'nın Kadına Bakışı

Varda *Mutluluk* filmi hakkında mutluluğun kelime olarak kendisine doğayı çağrıştırdığını ifade etmektedir. Filmdeki doğa ve piknik sahneleri de onun kişisel hayatından ailece yapılan bir etkinlik açısından ele alınmaktadır. Varda filmi çekerken kullandığı yeni renkli film rulolarının da teknikte çekilme güçlüğünden bahsetmektedir. Aynı zamanda Varda filmi hızlı yazıp hızlı çektiğinden ve bir yaz süresinde filmi bitirdiğinden de bahsetmektedir (Varda, t.y.).

Varda, *Mutluluk* setindeyken de sinema üzerine konuşmaktadır. Varda bir film çekilirken hiçbir şey yapmayan kişinin yönetmen olduğunu dile getirmektedir. Varda'ya film çekilirken sorulan mutluluk nedir sorusuna Varda şöyle cevap vermektedir; “Şu anda *Mutluluk* bir filmidir. Çok iş ve çok eğlenendir.” Şeklinde yanıt vermektedir (Varda, 1964)

Varda, *Cléo'yu* yazdığı zaman insanların sıkılacağından çekindiğini fakat aynı zamanda karakterin başından geçenleri izleyicinin anlaması ve hissetmesi istediğini de dile getirmektedir. Bu yüzden Varda filmin içinde, *Mac Donald Köprüsü Aşıkları* filmini kısa film olarak yerleştirdiğini dile getirmektedir (Varda, 2005). Varda, *Cléo'yu* çekerken filmin neden renkli bir sahneyle açılıp siyah beyaz formatta devam ettiğini *Cléo From 5 to 7 Remembrances'te* açıklamaktadır. Tarot kartlarıyla bakılan fal bir hayal dünyasını yansıtırken falcıdan çıktıktan sonraki hayat Cléo'nin gerçek hayatını yansıtmaktadır. Bu sahneden itibaren de film boyunca Cléo'nin ölüm korkusunun etkisinde olduğunu ifade etmektedir. Varda filmde hem karakterin zamanını hem de gerçek akışta ilerleyen zamanı yakalamaya çalıştığını dile getirmektedir. Filmin ilk bölümünde Cléo sadece onu gören insanlar tarafından tasvir edilmektedir. Filmin yarısından itibaren ise Cléo insanları gözlemleyen

olarak konumlandırılmaktadır. Varda bunun feminist bir bakış açısı olduğunu öne sürmektedir. Kendine bakılan kadın olarak bakılan Cléo film ilerledikçe kendini yeniden kendine göre tanımlamaya başlamaktadır (Varda, 2005). Varda filmi gerçek mekânlarda çektiğini dile getirmektedir. Bu mekânlardaki insanların bazıları oyuncuyken bazıları da gerçekten o mekânda olan kişilerdir diye eklemektedir Varda (Varda, 2005).

Varda, ilk filmi olan *La Pointe Courte* (1955) (*Paralel Yaşamlar*) filmini çekerken, sinema hakkında çok şey bilmediğini dile getirmektedir. Bu filmin çekimlerinde tekrara gitmediğini dile getirirken sinemanın o zaman edebiyat kadar gelişemediğini ya da sanatçıların ilerleyemediğini dile getirmektedir (Varda, 1964).

Agnès Varda'nın sinemasını tanımlayanlar, onun özel bir sinemacı olduğunu avurgu yaparlar. Sinemanın ve kendi sinema anlayışının sınırlarını genişleten, toplumundan beslenen konuları seçen ve bireysel öyküler olduğu kadar toplumun geniş kesimlerini de temsil eden filmler ortaya koyduğu görülmektedir.

Agnès Varda'nın bir auteur olarak anılması, onun güçlü sinemacı kişiliğinden ve kendine özgü çizgisinden kaynaklanmaktadır. Kurmaca filmler ve belgesel filmler üreten Agnès Varda, her iki türde de güçlü örnekler oluşturmuştur.

Bu bölümde, Agnès Varda'nın sinema anlayışı, filmlerindeki genel özelliklerinin neler olduğu ele alınmıştır. Üçüncü Bölümde ise; Agnès Varda'nın filmleri, kadın temsili açısından incelenecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AGNÈS VARDA'NIN KURMACA VE BELGESEL FİMLERİNİN KADIN TEMSİLİ AÇISINDAN ÇÖZÜMLENMESİ

3.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Agnès Varda'nın Kurmaca Ve Belgesel Filmlerinin Kadın Temsili Bağlamında Çözümlemesi başlıklı bu tez çalışmasının temel amacı, Agnès Varda'nın hem kurmaca hem de belgesel üretiminde gerçekleştirdiği çeşitli filmlerindeki kadın temsili nasıl olduğunun betimlenmesidir. Medyada ve sinemada kadın temsili son zamanlarda uluslararası düzeyde ve Türkiye'de çeşitli araştırmalara ve çalışmalara konu olmuştur ve hala olmaya da devam etmektedir.

Sinemanın doğuşundan bu yana kadın film yapımcıları, kadın yönetmenler ve kadın temsilleri sinema tarihinin arka planına atılmıştır. Sinemanın öncüleri olan kadın yönetmenler de tarih yazımında geri planda incelenmelerinden kaynaklı olarak zamanla tarihe karışmışlardır.

Bu tez çalışması, sinemanın doğuşuyla başlarken gelişen ve değişen sinemanın genel özelliklerine değinmektedir. Sinema, belgeye dayanan yapımlarla beraber belgesel olarak ortaya çıkmıştır; fakat belgesel terimi ve içeriği de zamanla değişime uğramıştır. Belgeselin yanı sıra kurmaca türlerin ortaya çıkması, sinemanın gelişimini iki temel türle ayırırken belgesel ve kurmaca zaman içerisinde birbirlerinden aldıkları öğelerle çizgileri daha belirsiz iki türe doğru evrilmektedir. Kurmaca ve belgeselin hem iç içe gelişmesi hem de ayrı özellikleri sahip olması kadın temsilleri açısından değişiklik göstermektedir.

Kadın temsili bu tez çalışmasında temel bir öge olarak yer alırken hem 'sinema ve kadın' hem de 'belgesel film ve kurmaca filmde kadın temsili' çalışılmıştır. Kadın temsili ile siyaset, medya, sanat ve sinema gibi çeşitli alanlarda karşılaşılmaktadır. Bu tez çalışmasında; kadın temsili Agnès Varda sinemasındaki

kurmaca ve belgesel filmlerinde nasıl gerçekleştirildiği ele alınmaktadır ve Varda'nın filmografisinden filmler seçilmiştir.

Sinemada toplumsal cinsiyet ve kadın karakterler ele alındığında; kadın karakterlerin, erkek karakterlere göre konumlandığı görülmektedir. Bu tez çalışması toplumsal cinsiyeti ve kadın karakterleri sinemada kadın temsili ögesiyle incelemeye almaktadır.

Agnès Varda'nın kurmaca ve belgesel filmlerinin kadın temsili açısından ele alındığı bu tez çalışması, özgün bir çalışma konusu ve başlığı olarak, literatüre katkı koymayı hedeflemektedir. Alana katkısı, Uluslararası araştırmalarda çeşitli yönleriyle ele alınan Agnès Varda ve sineması bu tez çalışmasında başka bir yönüyle, kadın temsiliyle ele alınmaktadır. Hem ulusal hem de uluslararası bağlamda, farklı bir bakış açısı ele alınarak bu çalışma oluşturulmuştur. Bu tez çalışması, Agnès Varda sinemasına, kurmaca ve belgesele ve kadın temsiline yönelik kendinden sonra gelecek çalışmalara katkı sağlayabilmesi açısından önemli bir yere sahip olabilecek bir nitelik taşımaktadır.

3.2. Araştırmanın Yöntemi

Bu tez çalışmasında, araştırma yöntemi olarak nitel araştırma yöntemi tercih edilmiştir. Bu çalışmada, içerik analizi tekniğinden yararlanılmaktadır. Feminist film teorisinden hareketle çalışmanın sınırları oluşturulmuştur. Feminizm, kavramı geniş bir kavramdır ve farklı tanımlamalar mevcuttur; Feminist film teorisyenlerin çeşitli teorilerinden yararlanarak bir araştırma yapılmıştır.

3.3. Varsayımlar ve Değişkenler ve Kodlar

Bu çalışmada, tezin birinci ve ikinci bölümlerinde yer alan feminizm, kadın temsili, toplumsal cinsiyet, ideoloji ve ataerkil toplum gibi kavramlar, filmlerde aranacak olan değişkenleri belirlemede yardımcı olmuştur. Her bir değişkenin seçiliş amacı, çalışmanın kadın temsili ve tezin amacına yön verdiği öngörülmektedir. Her bir değişken, feminist film teorilerinden yola çıkarak seçilmiştir. Agnès Varda'nın

kurmaca ve belgesel filmlerinde kadın temsilini incelemek için yedi farklı değişken elde edilmiştir. Bu değişkenler řu şekilde sıralanabilir:

- 1-Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı,
- 2 -Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı,
- 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi,
- 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi,
- 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eř-kardeş-abla gibi,
- 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu,
- 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları.

Değişkenler, feminist film teorilerini çeşitlendirerek ve örnekleyerek ortaya atan kadın çalışmalarından harmanlanarak yazılmıştır. Annette Kuhn, Laura Mulvey, Molly Haskell, Anneke Smelik bu isimlerin başında gelmektedir. Çalışmanın birinci ve ikinci bölümünde altyapısı yapılan konular bu şekilde teorilerle de desteklenir niteliktedir.

Çalışmanın bu bölümünde, çalışmaya kaynaklık eden görüşlerin genel bir çerçevesi çizilmektedir ve ardından film incelemelerinde bu çerçeveden faydalanılacaktır.

Kadınların erkeklere göre zayıf gösterilmesi sadece filmlerde izleyicinin karşına çıkmamaktadır. Tarih boyunca yazılan ve üretilen eserlerde de kadınlar erkeklerle olan ilişkilerine göre konumlandırılmaktadırlar. Jane Austen, Virginia Woolf, George Elliot, Charlotte Bronte ve çeşitli yazarların baş kadın karakterleri bile bunlara örnek olarak gösterilebilir (Haskell, 1973: 58). Kadınlar filmlerde görkemli, akıllı, oyun oynayanlar ve oyunu oynamayı kabul etmeyenler, komik olanlar, kurt kıyafetinin altında kuzular gibi çeşitli şekillerde yansıtılmaktadır.

(Haskell, 1973: 121) Kadınlar filmlerde annelik ya da bakirelik gibi konumlandırılarak aşağılanabilir gibi gösterilmektedir. Kadınlar aynı zamanda güzellik ögesiyle de filmlerde yansıtılmaktadır. Güzel kadın figürleri cinselliğini kontrol eden ve kendilerine fayda sağlayacak biçimde onu kullanan bireyler gibi temsil edilmektedir. (Süllü,1988)

Kadınların filmlerdeki temsilinde sessiz sinema sonrasında da diyalog yazılmaması, çeşitli yönetmenlerin kadın oyunculara karşı tutumları ve senaryo gelişimi açısından kadın temsili geri plana atılmaktadır (Haskell, 1973: 62). Molly Haskell'in sinemayı dönem dönem incelemesinden sonra feminist teoriyle yola çıkarak ortaya attığı şey ideolojilerin sinemayla toplumun harmanlanmasıyla izleyiciye yansıtılmasıdır. Haskell, sinemadaki kadın temsilinin gündelik hayattaki kadın temsilinden uzak olduğunu ve sinemada kalıplaşmış kadın temsillerin yer aldığını savunmaktadır. (Smelik, 2008)

Sessizleşen kadın temsilleri de böylelikle ataerkil bir sinema düzeninde eril dil kullanımının artmasına ve kadın karakterlerin ifade özgürlüğünü elinden almıştır.

Laura Mulvey eril bakış olarak adlandırdığı bir terimden *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* başlıklı çalışmasında söz etmektedir. Mulvey'e göre eril bakış iki bileşenden oluşmaktadır: bakan ve bakılan. Erkekler bakan konumda iken kadınlar bakılan konumundadır. Mulvey sinemadaki baskın bakışın eril olduğunu ve bu bakışın ne çeşit yollara başvurarak yinelendiğini ortaya atmaktadır. Mulvey, Lacan'dan ego oluşumuyla ayna evresi terimlerinden yola çıkarak bakışa değinmektedir. Film seyircisi ve filmle olan ilişkiyi de bu teoriyle açıklamaktadır. (Smelik, 2008: 4-5)

Mulvey (1975)'e göre sinema çeşitli hazlardan oluşmaktadır. Bakmak ve bakılmak bu hazlardan biri olabilir. Mulvey bakma ve bakılma arzusu durumunu iki örnekle açıklarken bunlardan biri skopofili terimiyle adlandırmaktadır. Skopofili bakma hazzı olarak açıklanabilir. Bir diğeri ise narsist bakışla özdeşleşmektedir ve Mulvey Lacan'ın çocuğun aynayla olan ilişkisinden egonun oluştuğunu

açıklamaktadır. Sinemada da buna benzer bir durum söz konusu olabilir. Mulvey (1975)'e göre erkek aktif kadın ise pasiftir. Kadınlar bakılan olarak konumlandırılırken erkekler bakan olarak konumlandırılmaktadır. Sinemada erkek karakterler başrol olurken ve filmin akışına müdahale ederken bu kadın karakterler için tam tersidir. Erkek karakterlere kontrol etme gücü hem bakışla hem de çeşitli sinematik gelişmelerle verilmektedir. Kadın karakterler bu nedenden dolayı sinemada temsil edilirken bir obje yerine geçerler. Kadın karakterler böylelikle fetiş haline getirilerek temsilleri oluşturulmaktadır. Özellikle yakın çekim gibi tekniklerle kadın bedeni bölünmüş olarak yansıtılmaktadır.

Mulvey film seyircisinin de kadını ve kadın bedenini bir röntgen altına aldığı ifade etmektedir. Böylelikle fetişizme uğrayan kadın karakter kostüm, makyaj ve hikâye içinde arzu edilen olarak konumlandırılır. (Kuhn 1982: akt. Süllü 1988). Kadın karakterler sinemada temsil edilirken aile içindeki sorunlarıyla yansıtılmaktadır. Kadın temsillerinin filmde repliklerinin olması onları ataerkil bir toplum düzeninde yeniden üretmektedir. Bu yönüyle de kadın karakterler anne olmakla özdeşirilip ele alınmaktadır, fakat toplumdaki gerçek anne bireyler de her birey gibi çeşitli engellerle karşılaşmaktadır. Herhangi bir kadın karakterin temsili fetişle ya da cinsel nesneyle tekrar üretilmektedir. Bu yüzden de annelik sinemadaki temsiliyle kadın karakterleri yüceltiyormuş gibi gösterse de aşağı olarak konulamaktadır (Kaplan, 2001). Sinemada kadın temsili ev kadınlığı çevresinde toplanmaktadır. Bu durum ise kadının toplumdaki yerini kısıtlamaktadır. Evde olan kadın eş, eş olan kadın anneye dönüşmektedir ve kadının tek amacı bu yöndeymişçesine bir portre çizilir. Sinemada zengin ya da orta sınıf olması fark etmeksizin kadın temsilleri konumlarına göre farklı şekillerde düşük gösterilmektedir (Haskell, 1973: 306, 307).

Bu tez çalışmasındaki varsayımlar ise şu şekilde sıralanabilir:

1. Bu çalışmada ele alınan filmler belgesel ve kurmaca olarak ele alınmaktadır.

2. Bu çalışmada ele alınan belgesel ve kurmaca yapımlar birbirlerinin temel yapı taşlarını kullanmaktadırlar.

3. Çalışmada incelenen filmler sinemada kadın temsiline örnek gösterilebilirler.

4. Toplumsal cinsiyet rolleri ve ideolojiler sinemada kadın temsiline etki etmektedir.

5. Klasik anlatı sinemasına bağlı olarak gelişen hikâye kadın temsilini oluşturmaktadır.

6. Sinemada kadın temsili ataerkillikle şekillenmektedir.

Bu çalışma boyunca, birinci ve ikinci bölümlerde alan araştırması yapılarak yazılanlar çalışmanın kodlarını oluşturmaktadır. Bu kodlar ise şu şekilde sıralanabilir.

- Sinema
- Belgesel Sinema
- Kurmaca Sinema
- Belgesel ve Kurmaca Sinemanın benzerlikleri ve farkları
- Sinemada Akımlar
- Sinemada Fransız Yeni Dalgası
- Toplumsal Cinsiyet
- İdeoloji
- Kadın Temsili
- Feminist Film Teorisi
- Sinema ve Kadın İlişkisi

Bu çalışma boyunca ele alınan örneklem, belirlenmiş olan değişkenleri çeşitli sayılarda içinde bulundurma potansiyeline sahiptir. Değişkenlerin ortaya çıkmasının temel nedeni tez boyunca araştırılması yapılan konulara yol göstermesinden kaynaklıdır.

- İncelenmek üzere seçilen örnekler en iyi temsili sağlamayabilirler.
- İncelenen örnekler belgesel, kurmaca ya da iki türün harmanlanmasında ortaya çıkan melez örnekleri ortaya koyabilir.

- Bu çalışma için ele alınan örnekler tezin birinci ve ikinci bölümünde bahsi geçen ilkelere ve terimlere açıklık getirmeyebilir.
- İncelenen örnekler sinemada kadın temsiline hizmet etmeyebilir.
- İncelenen örnekler varsayımlarla uyumsuzluk halinde olabilir.

Bu tez çalışmasında seçilen örnekler izlenip araştırmacı tarafından yorumlanırken, bu bölümde bahsi geçen varsayımlar, kodlar ve değişkenler hesaba katılarak incelenmektedir. Bu tez çalışmasının sonuç bölümünde, ortaya çıkan bulgular ele alınıp değerlendirilmektedir.

3.4. Çalışmanın Evreni ve Örneklemi

Bu tez çalışmasının evrenini, tüm Agnès Varda filmleri oluşturmaktadır. Çalışmanın örnekleme ise, Agnès Varda'nın belgesel ve kurmaca filmlerindeki kadın temsilini içeren filmlerden oluşmaktadır. Yönetmenin kariyeri boyunca değişen ve kadın temsilleri hem belgesel hem de kurmaca açısından ele alındığında çalışmaya tüm filmografisi dahil edilmeye çalışılmıştır, fakat yönetmenin belirli filmlerine erişimin olmamasından ya da izleme platformlarında bulunmamasından kaynaklı olarak bazı filmler çalışmanın kapsamı dışında kalmaktadır. Bu da çalışmanın sınırlılıklarını oluşturmaktadır. Çalışmada, Varda'nın yönetmenliğini yaptığı ve yarım kalan ve/veya çekimi tamamlanmamış yapımlar çalışmaya dahil edilmemiştir. Ulaşılabilir belgesel ya da kurmaca filmler en az iki defa izlenerek incelenmiştir. Filmler incelenirken önce kronolojik olarak en eskiden en yeniye belgesel filmler daha sonra aynı şekilde kurmaca filmler incelenmiştir. Filmografi oluşturulurken en eskiden en yeniye doğru önce belgesel filmler ve yine en eskiden en yeniye kurmaca filmler listelenmiştir.

3.5. Çalışmanın İşlem ve Süreci

Bu çalışma kapsamında, Agnès Varda'nın belgesel filmleri ve daha sonra kurmaca filmleri incelenmektedir. Toplumsal cinsiyet ve toplumsal cinsiyet rollerine dair elde edilen kodların filmlerdeki varlığı-yokluğu, nasıl temsil edildiği ortaya konulmaktadır. Çalışma kapsamında, Agnès Varda'nın yirmi dört adet belgeseline,

on dört adet kurmaca filmine erişim sağlanmıştır. Çalışma kapsamında toplamda belgesel ve kurmaca türünde kısa ya da uzun metraj fark etmeksizin otuz sekiz film incelenmiştir. *Agnès de ci de là Varda* (2011), (*Agnès Varda From Here To There / Oradan Oraya Agnès Varda*) eserine erişim sağlanmasına rağmen bu eser mini dizi olarak üretildiği için tezin kapsamına uygun olmaması yönüyle ele alınmamıştır. *Les Trois Boutons* (2015) filmi de ulaşılmamasına rağmen reklam filmi olması yönüyle bu tez kapsamında ele alınmamıştır.

Bu çalışmanın kapsamı gereği, incelenen belgesel filmler filmler, çıkış yılı sırasıyla şu şekildedir:

- 1- *Ô saisons, Ô chateaux* (1957)
- 2- *Du côté de la côte* (1958), (*Along the Coast / Sahilde*)
- 3- *L'Opéra-Mouffe* (1958), (*Diary of a Pregnant Woman / Hamile Kadının Günlüğü*)
- 4- *Salut les Cubains* (1963) (*Kübalılara Selam Olsun*)
- 5- *Elsa la Rose* (1966), (*Gülüm Elsa*)
- 6- *Oncle Yanco* (1967), (*Uncle Yanco / Yanco Amca*)
- 7- *Black Panthers* (1968), (*Kara Panterler*)
- 8- *Réponse de Femmes: Notre Corps, Notre Sexe* (1975), (*Women Reply: Our Bodies, Our Sex / Kadınların Cevabı: Bizim Bedenimiz, Bizim Cinsiyetimiz*)
- 9- *Daguerréotypes* (1975), (*Dagerotipler*)
- 10- *Plaisir d'amour en Iran* (1976), (*The Pleasure of Love in Iran / İran'da Aşk Keyfi*)
- 11- *Mur Murs* (1981), (*Mural Murals / Fısıldayan Duvarlar*)
- 12- *Ulysse* (1983), (*Ulis*)
- 13- *Les Dites Cariatides* (1984), (*Sözde Karyaditler*)
- 14- *T'as de beaux escaliers . . . tu sais* (1986), (*You've Got Beautiful Stairs, You Know... / Çok Güzel Merdivenlerin var, Biliyor musun?*)

- 15- *Jane B. par Agnès V.* (1988) (*Agnès Varda 'ya Göre Jane Birkin*)
 - 16- *Les Demoiselles ont eu 25 ans* (1993), (*The Young Girls Turn 25 / Genç Kızlar 25 Oluyor*)
 - 17- *L'Univers de Jacques Demy* (1995), (*The World of Jacques Demy / Jacques Demy'nin Dünyası*)
 - 18- *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000), (*The Gleaners and I / Toplayıcılar*)
 - 19- *Deux ans après* (2002), (*The Gleaners and I: Two Years Later / Toplayıcılar... İki Yıl Sonra*)
 - 20- *Ydessa, les ours et etc.* (2004), (*Ydessa, the Bears and etc. / Ydessa, Ayıcıklar ve Vs.*)
 - 21- *Les Plages d'Agnès* (2008), (*The Beaches of Agnès / Agnès'in Plajları*)
 - 22- *La Petite Histoire de Gwen la Bretonne* (2008), (*The Little Story of Gwen from French Brittany*)
 - 23- *Visages Villages* (2017), (*Faces, Places / Mekânlar ve Yüzler*)
 - 24- *Varda Par Agnès* (2019), (*Agnès Varda'yı Anlatıyor*)
- Çalışmada incelenen kurmaca filmler şu şekilde listelenmektedir;
- 1- *La Pointe Courte* (1955), (*Short Point / Paralel Yaşamlar*)
 - 2- *Cléo de 5 à 7* (1962), (*Cléo from 5 to 7 / Cléo 5'ten 7'ye*)
 - 3- *Les fiancés du pont Mac Donald ou (Méfiez-vous des lunettes noires)* (1961), (*The Fiancés of the Bridge Mac Donald / Mac Donald Köprüsü Nişanlıları*)
 - 4- *Le Bonheur* (1965), (*Happiness / Mutluluk*)
 - 5- *Les Créatures* (1966), (*Creatures / Yaratıklar*)
 - 6- *Lions Love (and Lies)* (1969), (*Aslanların Aşkı (ve Yalanları)*)
 - 7- *L'une chante, l'autre pas* (1977), (*One Sings, Other Doesn't / Biri Söyler, Diğeri Söylemez*)
 - 8- *Documenteur* (1981), (*Yalancı Belgesel*)

- 9- *7 p., cuis., s. de b. . . . (à saisir)* (1984) (*7 Rm., kit., ba... / 7 Oda, Mutfak, Banyo... Bu Fırsat Kaçmaz*)
- 10- *Sans Toit Ni Loi* (1985), (*Vagabond / Yersiz Yurtsuz*)
- 11- *Le Petit Amour* (1988), (*Kung-Fu Master / Kung-Fu Ustası*)
- 12- *Jacquot de Nantes* (1991), (*Nantes'lı Jacquot*)
- 13- *Les cent et une nuits de Simon Cinéma* (1995), (*One Hundred and One Nights / 101 Gece*)
- 14- *Le lion volatil* (2003), (*Uçarı Aslan*).

3.6. Agnès Varda'nın Belgesel Filmlerinin İncelenmesi

Çalışmanın bu kısmında 24 adet belgesel film incelenecektir. Agnès Varda'nın çalışmaya dâhil edilen belgesel filmlerinde, toplumsal cinsiyete ve toplumsal cinsiyet rollerine dair kodların varlığı-yokluğu, nasıl temsil edildiği ortaya konulacaktır. Çalışmada, filmlerin film afişleri yer almakta olup filmlerin değişkenlerle olan ilişkisine tablolarda yer verilmektedir. Değişkenlerin, varlığı-yokluğu film boyunca gözlemlenen bulgulara istinaden ilgili dakika-saniye bilgisi ile verilmektedir.

3.6.1. *Ô saisons, Ô chateaux* Filminin İncelenmesi

Görsel 3.0.1: *Ô saisons, Ô chateaux* Film Afışı



(Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/o-saisons-o-chateaux/> , Erişim Tarihi: 12.03.2023)

Tablo 3.1: *Ô saisons, Ô chateaux* (1957) Filmi

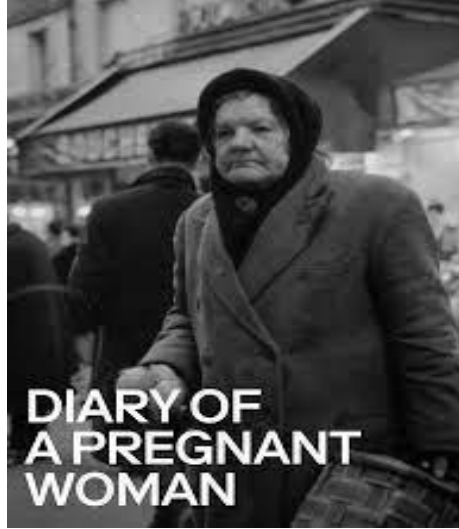
| Filmin Adı: <i>Ô saisons, Ô chateaux</i> (1957), 22' | Süre (Dakika-Saniye) |
|---|----------------------|
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Yok |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Yok |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi | Yok |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Yok |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Yok |

| | |
|---|-----|
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Yok |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Yok |

Film, belgesel olarak üretilmiştir. Belgesel renkli formatta çekilmiştir. Loire'daki şatoların çevresinde bir yürüyüş yapılırken eski zamana ait şiirler okunmaktadır. Bu filmde çekilen belgesel görüntüleri şatolara ve tarihe odaklanırken bu çalışmaya dahil olan değişkenler kapsamında kadın temsili üzerine bir olguya rastlanmamaktadır.

3.6.2. Hamile Kadının Günlüğü Filminin İncelenmesi

Görsel 3.2: *Hamile Kadının Günlüğü* Film Afışı



(Kaynak: <https://mubi.com/films/diary-of-a-pregnant-woman> , Erişim Tarihi:

09.03.2023)

Tablo 3.2: *L'Opéra-Mouffe* (1958), (*Diary of a Pregnant Woman / Hamile Kadının Günlüğü*) Filmi

| Filmin Adı: <i>L'Opéra-Mouffe</i> (1958), (<i>Diary of a Pregnant Woman / Hamile Kadının Günlüğü</i>), 17' | Süre (Dakika-Saniye) |
|---|---------------------------------|
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Yok |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Var (03'04'', 04'20'', 05'27'') |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi | Var (05'01'') |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Var (13'16'') |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Var (01'55'', 04'13'',) |
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Yok |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Yok |

Film, belgesel olarak üretilmiştir, siyah beyaz formatta çekilmiştir. Belgesel, Paris'in bir sokağında geçmektedir. Belgeselde, hamile olan bir kadın incelenmektedir. Belgeselde, kadın bir erkeğin eşi olarak gözlemlenebilmektedir. Hamile kadın, bir anne olarak da toplumsal cinsiyet rolüyle yansıtılmaktadır. Kadının çıplak bir şekilde aynayla kendine baktığı 05'01'' de , Mulvey'nin Lacan'dan yola çıkarak öne sürdüğü ayna ve ego ilişkisi gözlemlenebilmektedir. Ayna ve kadın, aynı zamanda belgeselin 03'04'' de gösterilmektedir.

3.6.3. Sahilde Filminin İncelenmesi

Görsel 3.3: *Sahilde* Film Afışı



Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/du-cote-de-la-cote/> , Erişim Tarihi: 01.01.2023

Tablo 3.3: *Du côté de la côte* (1958), (*Along the Coast / Sahilde*) Filmi

| Filmin Adı: <i>Du côté de la côte</i> (1958), (<i>Along the Coast / Sahilde</i>) 27' | Süre (Dakika-Saniye) |
|---|-------------------------|
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Var (13'09'') |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Var (7'34''), 7'50'') |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi | Var (25'44''), 25'51'') |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Var (20'47'') |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Var (17'47'') |
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Yok |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Yok |

Film, belgesel olarak üretilmiştir, renkli formatta çekilmiştir. Varda'nın Fransız Rivierası'na kendi bakışı üzerine olan film Fransız Turizm Ofisi'ne kısa metraj olarak çekilmiştir. Bu filmde, bir Fransız sahil kenarının yazından ve geçirdiği değişimden bahsedilmektedir. İçinde barındırdığı değişkenlere bakılacak olduğunda Mulvey'nin röntgencilik teorisinden yola çıkarak sahildeki kadın temsillerinin çeşitli sahnelerde yaşı fark etmeksizin izlendiği görülmektedir. Örneğin filmin 7'34'', 7'50'', 25'44'', 25'51'' de röntgencilik görülmektedir. Eril dil kullanımı olarak filmin 13'09'' da yapılan yorumda, kadınlar hakkında genelleme yapmaktadır. Bu genelleme, kadınlar ve giyimleri üzerinden erkek bir anlatıcı tarafından yapılmaktadır. Toplumsal cinsiyetten yola çıkarak Meryem Ana'nın kiliseye alınmamasından ve cennetin insanlara göre olmamasından bahsedilen sahneler bulunmaktadır. Film boyunca, kadın temsilinde erkekler arabanın kapısını açmak ve kadınlara şiddet uygulamakla yansıtılmıştır. Kadın bedeni ve erkek bedeni çeşitli yollarla eşit şekilde yansıtılmaya çalışılmıştır. Çıplak kadın figürleri bulunurken, çıplak erkek figürleri de filmde yer almaktadır.

3.6.4. Kübalılara Selam Olsun Filminin İncelenmesi

Görsel 3.4: *Kübalılara Selam Olsun* Film Afişi



Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/salut-les-cubains/> , Erişim Tarihi: 01.01.2023)

Tablo 3.4: *Salut les Cubains* (1963) (*Kübalılara Selam Olsun*) Filmi

| Filmin Adı: <i>Salut les Cubains</i> (1963) (<i>Kübalılara Selam Olsun</i>) 29' | Süre (Dakika-Saniye) |
|---|---------------------------------|
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Var (02'41, 02'45'') |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Var (03'49'', 04'14'', 16'22'') |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi | Yok |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Var (12'35'') |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Var (25'29'', 25'34'', 28'28'') |
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Yok |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Var (25'09'', 25'12'', 25'18'') |

Film, belgesel olarak üretilmiştir, siyah beyaz olarak çekilmiştir. Fidel Castro rejiminden sonra Varda'nın Küba'da çektiği fotoğraflardan oluşan bir belgesel filmidir. Toplum ve kültür hakkında bir belgesel olarak tanımlanabilir. Filmin açılış sekansında, kameralı erkeklerin olması da sinema yapımı ve belgesele bir gönderme niteliğinde sayılabilir. Açılış sekansı, erkek egemen bir endüstride eril bakışa bir gönderme niteliğinde olabilir. Mulvey'nin röntgencilik teorisinin yanında Kuhn'ın anne- eş gibi figürleri zaman zaman filmde yer almaktadır. Örneğin 04'14'', 16'22'' ve 25'29'', 25'34'', 28'28'' de bu iki bileşene rastlanabilir. Fakat toplumsal cinsiyet rollerine uyan ve uymayan kadın temsilleri de belgeselde yer almaktadır. Toplumsal

cinsiyet rollerine uymayan kadın bireyler devrimde aktif şekilde silahlanmış olarak belgelenirken toplumsal cinsiyet rollerine uyan kadın bireyler belgeselde diğerleri olarak adlandırılmaktadır. Filmin 25'09'', 25'12'', 25'18'' de Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları gözlemlenebilir. Filmde aynı zamanda Kübalı kadınların özgür olduğunun sözel ve görsel vurgusunun yapılması kadın temsilini sosyal açıdan ortaya koyar niteliktedir. Varda'nın belgeselinde kullandığı bir fotoğrafta kendinin yansımalarının çıkması Varda'nın kendisine kadına ve bedenlere bakmasının da temellerini atar nitelikte ele alınabilir. Bu örneğe, filmin başlangıcındaki 03'49'' da rastlanılmaktadır.

3.6.5. *Gülüm Elsa* Filminin İncelenmesi

Görsel 3.5: *Gülüm Elsa* Film Afişi



(Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/elsa-la-rose/> , Erişim Tarihi: 01.01.2023)

Tablo 3.5: *Elsa la Rose* (1966), (*Gülüm Elsa*) Filmi

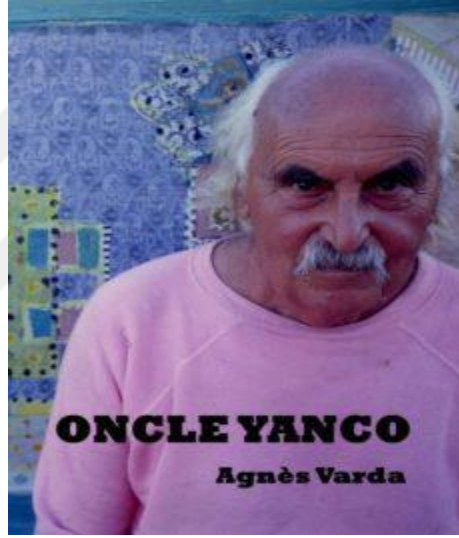
| <i>Filmin Adı: Elsa la Rose</i> (1966), (<i>Gülüm Elsa</i>) 21' | Süre (Dakika-Saniye) |
|---|------------------------|
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Yok |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Yok |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi | Yok |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Yok |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Var (11'39'', 15'55'') |
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Var () |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Var (18'55'', 18'57'') |

Film, belgesel olarak üretilmiştir, siyah beyaz olarak üretilmiştir. Filmde, çift olan iki yazarın şiirleri ve birbirlerine olan aşkları anlatılmaktadır. Elsa'nın yaşamının erken yıllarında eşinin onu nasıl gördüğünü anlatan bir filmidir. Film, belgesel türünde olmakla beraber belgeselin yapıtaşları olarak kabul edilen bazı tekniklerle oynamaktadır. Örneğin; Elsa'nın kocasıyla tanıştığı sahne canlandırılırken Elsa kapıdan birkaç defa girmektedir. Belgeselin belgeye dayanması ve tekrar çekimlerden kaçınılması dikkat çekmektedir. Böylelikle kurguya ait bir öge belgeselde kullanılmıştır. Elsa sevilen bir ilişkide olmasına rağmen kitap yazmış bir yazar olarak toplumda yer almaktadır. Kocasının kendine olan hayranlığı hakkında yaptığı söylemlerden de yola çıkarak sadece bir eş olmaktan ibaret olmayan bir kadın temsili söz konusu olabilir. Bununla beraber Elsa hem ifade ettikleri

açısından hem de yazdığı kitaplar ve çalıştığı işler açısından özgür bir karakter olarak yorumlanabilir. Özgürlüğünü destekleyen öğelerden biri de eşinin filmin 18'55'', 18'57'' de söyleminden gözlemlenebilir. Elsa toplumsal cinsiyet rollerine bakıldığında bir eşi yansıtmaktadır.

3.6.6. *Yanco Amca* Filminin İncelenmesi

Görsel 3.6: *Yanco Amca* Film Afişi



(Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/uncle-yanco/> , Erişim Tarihi: 06.03.2023)

Tablo 3.6: *Oncle Yanco* (1967), (*Uncle Yanco* / *Yanco Amca*) Filmi

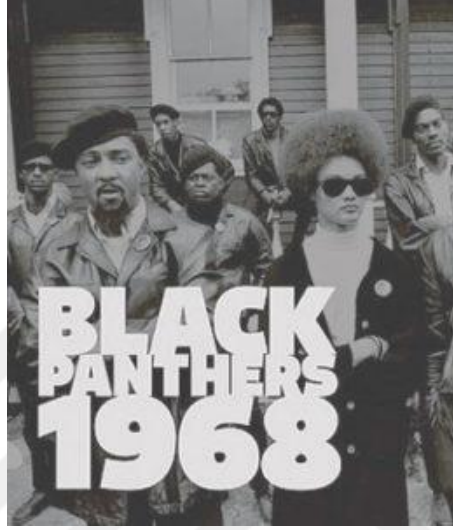
| Filmin Adı: <i>Oncle Yanco</i> (1967), (<i>Uncle Yanco</i> / <i>Yanco Amca</i>) 19' | Süre (Dakika-Saniye) |
|---|----------------------|
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Yok |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Var (6'20'') |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın | Yok |

| | |
|---|-----------------------|
| bedeniyle ilişkisi | |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Yok |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Var (1'34'', 14'41'') |
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Yok |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Yok |

Yanco Amca belgesel olarak üretilmiş bir filmidir. Renkli formatta üretilen filmde, Varda ailesinin bir parçası olan fakat gerçek amcası olmayan birinin peşine düşmektedir. Belgeselde Varda kurmacaya özgü özellikler kullanmaktadır. Örneğin amcasıyla ilk karşılaşma anını defalarca çekerek ve amcasına replikleri tekrar ettirerek belgesele ait olmayan ama kurmacaya ait olan bir yapıyı eserinde ele almıştır. Bu tez çalışmasının ikinci bölümünde detaylı bir şekilde incelenmektedir. Belgeselin 1'34'' ve 14'41'' de kadın temsili anne veya sevgili olarak ele alınmaktadır. Varda aynı zamanda soyağacına ve kendine doğrulttuğu kamerasıyla kadının kendine bakışını incelemektedir yorumu yapılabilir. Bu örnek gerek belgesel anlatıcısı gerekse kamera önündeki kadın olarak belgeselin 06'20'' de gözlemlenmektedir.

3.6.7. Kara Panterler Filminin İncelenmesi

Görsel 3.7: Kara Panterler Film Afışı



(Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/black-panthers/> , Erişim Tarihi: 01.01.2023)

Tablo 3.7: *Black Panthers* (1968), (*Kara Panterler*) Filmi

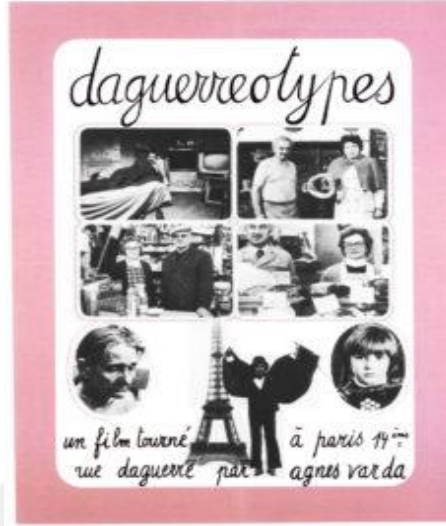
| Filmin Adı: <i>Black Panthers</i> (1968), (<i>Kara Panterler</i>) 28' | Süre (Dakika-Saniye) |
|---|---|
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Var (19'21'', 19'24'', 20'53'', 21'06'', 21'09'') |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Yok |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi | Yok |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Yok |

| | |
|---|---|
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Var (17'20'') |
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Yok |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Var (16'31'',16'34'', 16'36'',16'41'', 16'44'', 16'48'', 16'51'', 16'57'') |

Film, belgesel olarak üretilmiştir. *Kara Panterler* filmi, Huey Newton'ın siyasi olarak vermekte olduğu mücadeleyi ele almaktadır. Belgeselde, Huey Newton bir polis memurunu öldürme suçundan yargılanmaktadır. Film boyunca kendilerine Kara Panterler adını veren partinin amaçları, istekleri ve özgürlük söylemleri yer almaktadır. Belgesel kadın temsili açısından çeşitli perspektifler sunmaktadır. Siyasi bir özgürlük direnişinde kadının yeri ve kadın temsilinden de söz edilebilir. Huey Newton belgeselin 16'31'',16'34'', 16'36'',16'41'', 16'44'', 16'48'', 16'51'', 16'57'' de, kadının partilerindeki yerini açıklamaktadır. Kadınları ve erkekleri eşit tutup kadınlara ayırım yapılmadığı söyleminde bulunmaktadır. Yine aynı sahnelerde Huey Newton, kadınların cinsel bir görevinin olduğunu yok sayarak partiye hizmet etmelerini beklediğini dile getirmektedir. Belgeselde ataerkil bir eril dil kullanımına 19'21'', 19'24'', 20'53'', 21'06'', 21'09'' de rastlanmaktadır. Fakat bu sahnelerde amaç, erkek üstünlüğünü ön plana çıkarmak amacıyla değildir.

3.6.8. Dagerotipler Filminin İncelenmesi

Görsel 3.8: Dagerotipler Film Afışı



(Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/daguerreotypes/> , Erişim Tarihi: 01.01.2023)

Tablo 3.8: *Daguerréotypes* (1975), (*Dagerotipler*) Filmi

| Filmin Adı: <i>Daguerréotypes</i> (1975), (<i>Dagerotipler</i>) 79' | Süre (Dakika-Saniye) |
|---|----------------------|
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Yok |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Yok |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi | Yok |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Yok |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Var (02'30'') |
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Yok |

| | |
|--|---|
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Var (07'26'', 07'36'', 16'57'', 18'54'', 19'08'') |
|--|---|

Film, belgesel olarak üretilmiştir, renkli formatta çekilmiştir. Film, Agnès Varda'nın ikamet ettiği sokak olan Rue Daguerre'deki insanların ve işyerlerinin bir portresi niteliğindedir. Filmin başlangıcınca dagerotipin nereden geldiği açıklanmaktadır. Dagerotip bir fotoğrafı kaydetme tekniğidir. Filmde kadınlar genelde eşleriyle birlikte yansıtılmaktadır. 07'26'', 07'36'', 16'57'', 18'54'', 19'08'' de farklı kadınların farklı işlerde çalıştığı dikkat çekmektedir. Kuaförde, parfüm dükkanında, saatçide, kasapta, fırında çalışan çeşitli kadınlar olduğundan bu kadınları sosyal ve ekonomik olarak bağımsız oldukları çıkarımına varılabilir ancak aynı zamanda bu kadınların çoğu eşleriyle ve/veya çocuklarıyla temsil edildikleri için Anne Kuhn'nın önerdiği üzere kadın anne ya da eş olarak temsil edilmektedir.

3.6.9. Kadınların Cevabı: Bizim Bedenimiz, Bizim Cinsiyetimiz Filminin İncelenmesi

Görsel 3.9: *Kadınların Cevabı: Bizim Bedenimiz, Bizim Cinsiyetimiz* Film Afışı



Tablo 3.9: Réponse de Femmes: Notre Corps, Notre Sexe (1975) Filmi

(Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/reponse-de-femmes-notre-corps-notre-sexe/> ,

Erişim Tarihi: 01.01.2023)

| Filmin Adı: Réponse de Femmes: Notre Corps, Notre Sexe (1975), (Women Reply: Our Bodies, Our Sex / Kadınların Cevabı: Bizim Bedenimiz, Bizim Cinsiyetimiz) 9' | Süre (Dakika-Saniye) |
|--|---|
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Var (02'23'', 02'32'', 02'34'', 02'41'', 02'42'', 03'45'', 03'47'', 03'50'', 04'11'') |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Var (06'49'', 06'59'') |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi | Var (01'50'') |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Yok |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Var (03'33'', 04'11'') |
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Yok |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Var (05'07'', 05'11'', 08'11'') |

Film, belgesel olarak üretilmiştir. Filmde, kadınlara sorulan sorulara cevap veren kadınlar kameraya alınmaktadır. Yaşları, annelik ya da eş olma durumları, güzellikleri fark etmeksizin kadınlar bedenleri üzerine ne düşünüp hissettiklerini kameraya doğru söylemektedirler. Erkeklerin ve toplumun kendilerine ne hissettirdiklerinden bahsetmektedirler. Filmde Varda kadınlara kadın olmak, gerçek

kadın olmak nedir gibi soruları cevaplamaktadırlar. Örneğin ilk soru 00'50'' de sorulmaktadır. Kadınlar kadın olmaktan ve cinsel organlarından utanmadıklarını belirtirken özgür olduklarını ifade etmektedirler. Aynı zamanda kadınlar eril bakışın bir parçası olmadıklarını ya da sadece arzulanmak üzere bir bedenlerinin olmadığını dile getirmektedirler. Filmde ataerkil dil kullanımı kadınların erkeklerin onları nasıl algıladığından yola çıkarak gözlemlenebilir. Örneğin 02'23'', 02'32'', 02'34'', 02'41'', 02'42'' de ataerkil dil kullanımına rastlanmaktadır. Ataerkil dil kullanımı yine 03'45'', 03'47'', 03'50'', 04'11'' de tekrarlanmaktadır. Varda'nın belgeseli incelendiğinde çeşitli değişkenlerin yer aldığı gözlemlenmektedir.

3.6.10. *İran'da Aşk Keyfi* Filminin İncelenmesi

Görsel 3.10: *İran'da Aşk Keyfi* Film Afişi



(Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/plaisir-damour-en-iran/> , Erişim Tarihi: 01.01.2023)

Tablo 3.10: *Plaisir d'amour en Iran (1976), (The Pleasure of Love in Iran / İran'da Aşk Keyfi) Film*

| Filmin Adı: <i>Plaisir d'amour en Iran (1976), (The Pleasure of Love in Iran / İran'da Aşk Keyfi) 6'</i> | Süre (Dakika-Saniye) |
|---|-----------------------------------|
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Yok |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Yok |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi | Var (01'29'') |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Var (04'21''), 04'24''), 04'27'') |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Yok |
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Yok |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Yok |

Film, belgesel olarak üretilmiştir. Film, İran'da bir çiftin ilişkileri üzerinedir. Belgesel filmde, 3. ve 4. değişkenlere rastlanmaktadır. Kadın karakter, camilerin kubbelerini memelere benzetmektedir, bu filmin 01'29'' da geçmektedir. Minyatürlerden birinde öpüşen erkek ve kadın figüründen bahsederken erkeğin kadını dudaklarını kanatacak şekilde öpmesi erkeklerin kadınlar üzerindeki eril hakimiyeti olarak yorumlanabilir. 04'21'' de, Pers kültüründe kadınları ve erkeklerin topluca ve ayrı odalarda resmedilmesi de kadın ve erkeği birleştirmeyen bir kültürün

göstergesi olarak düşünülebilir. 04'24'', 04'27'' de söylemlerden erkek aşığın kadının dudaklarını kanatacak şekilde öpmesinden bahsedilmektedir. Minyatürdeki kadının aşağı ve erkeğin yukarıda konumlandırılmasının yanı sıra bu karelerde söylemden yola çıkarak pasifize edilen kadın imgesine rastlanmaktadır.

3.6.11. *Fısıldayan Duvarlar* Filminin İncelenmesi

Görsel: 3.11: *Fısıldayan Duvarlar* Film Afişi



(Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/mur-murs/> , Erişim Tarihi: 01.01.2023)

Tablo 3.11: *Mur Murs* (1981), (*Mural Murals / Fısıldayan Duvarlar*) Filmi

| Filmin Adı: <i>Mur Murs</i> (1981), (<i>Mural Murals / Fısıldayan Duvarlar</i>) 82' | Süre (Dakika-Saniye) |
|---|------------------------|
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Var (11'33'') |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Var (03'41'', 55'06'') |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın | Yok |

| | |
|---|---------------------------------|
| bedeniyle ilişkisi | |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | (70'52'') |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Var (15'17'', 51'06'', 55'05'') |
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Yok |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Var (22'33'', 43'23'') |

Film, belgesel olarak üretilmiştir, renkli formatta çekilmiştir. Los Angeles'ın duvarları ile kültürel çeşitliliğe tanıklık eden belgesel hem şehrin hem de insanların bir tür portresini ele almaktadır. Duvar sanatının Los Angeles'a nasıl geldiğinden bahseden filmde aynı zamanda duvarları yapan sanatçılarla da röportajlar bulunmaktadır. Filmin 11'33''de , erkeklerin maço olduğundan bahsedilmesi eril dil kullanımına örnek olarak verilebilir. 03'41'', 55'06''de, erkek bakışı dikizlemeyle sağlanmıştır. Özellikle 55'06'' de yaşlı bir adam kadını dikkatle incelemektedir. Filmin 26'30'' dan 26'51'' e kadar olan bölümde duvar sanatında kadınların savaşta ya da geçmişte ya da ekranda nasıl yansıtıldığına dair görüntüler vardır. Bu da kadın temsilini hem gerçek hayatta hem de kurmaca sunan bir temsil olarak ele alınabilir. Filmin 70'52'' de, elini eşine kaldırmış bir erkek ve ağlayan kadın görülmektedir. Bu kareden kadınların evliliklerinde fiziksel şiddete maruz kaldığı ve pasifize edildikleri görülmektedir. 15'17'', 51'06'', 55'05''de çocuklu anne ve evlenen çiftler ekrana gelmektedir. Bu yönüyle kadın anne ya da eş olarak yansıtılmaktadır. 22'33''de kadın bir sanatçının eğitilmiş bir kadın paha biçilemez söylemi ve 43'23''de bir kadının yönetici olarak çalıştığı yerden bahsederken o iş yerini ben yönetiyorum söylemlerinden yola çıkarak kadın temsilinin özgür ve kendi işini yapan kadınlar olarak ele almak mümkün olabilir.

3.6.12. *Ulis* Filminin İncelenmesi

Görsel 3.12: *Ulis* Film Afışı



(Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/ulyse/> , Erişim Tarihi: 01.01.2023)

Tablo 3.12: *Ulyse* (1983), (*Ulis*) Filmi

| Filmin Adı: <i>Ulyse</i> (1983), (<i>Ulis</i>) 22' | Süre (Dakika-Saniye) |
|---|--------------------------------|
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Yok |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Yok |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi | Yok |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Yok |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Var (06'04'',06'32'', 06'34'') |

| | |
|---|-----|
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Yok |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Yok |

Film, belgesel olarak üretilmiştir. Film kısa formatta çekilmiştir. Varda'nın çektiği bir fotoğrafla başlayan belgesel; gerçek, hayal, zaman ve fotoğrafın çekildiği o ana odaklanmaktadır. Fotoğrafta çekilenler kişilerle görüşme sağlanarak o anı hatırlayıp hatırlamadıkları ya da ne hissettikleri sorulur. Belgeselde görülen kadın temsili anne ya da eş olarak yansıtılan kadın ya da kadınlardır. Belgeselin 06'04'',06'32'', 06'34''de yansıtılan anne ya da eş olarak kadın temsilinden söz edilebilir.

3.6.13. *Sözde Karyaditler* Filminin İncelenmesi

Görsel 3.13: *Sözde Karyaditler* Film Afişi



(Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/les-dites-cariatides/> , Erişim Tarihi: 09.03.2023)

Tablo 3.13: *Les Dites Cariatides* (1984), (*Sözde Karyaditler*) Filmi

| Filmin Adı: <i>Les Dites Cariatides</i> (1984), (<i>Sözde Karyaditler</i>) 12' | Süre (Dakika-Saniye) |
|---|--|
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Var (04'33'', 04'44'', 04'52'', 08'25'', 08'26'', 08'31'') |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Var (08'05'', 08'09'') |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi | Var (01'00'', 01'02'',) |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Var (02'42'', 02'47'', 02'53'', 02'55'', 02'58'',) |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Var (03'35'', 05'35'') |
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Yok |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Yok |

Film, belgesel olarak üretilmiştir. Karyaditlerden kadın ve heykellerden yola çıkarak Varda Baudelair'den bir şiiri okumaktadır. Mimari ve kadın üzerine bir belgeseldir. Belgeselin 04'33'', 04'44'', 04'52'', 08'25'', 08'26'', 08'31''de çeşitli söylemlerden yola çıkarak eril dil kullanımına rastlanmaktadır. Örneğin belgeselin 04'44''de "Babalar en güçlü, anneler en güzeldir..." söylemi kadınları ve erkekleri farklı olarak konumlamışlardır. Devamındaki sekansta "Erkekler güçlü ve kaslıdır." söylemi de eril dil kullanımına örnek olarak gösterilebilmektedir. Belgeselin 08'05'' ve 08'09'' karelerinde bir kadını kamera ile çeken başka bir kadın görülmektedir. Bu defa alışılmışın dışında olarak bakan ve bakılan da kadındır. Eril bakıştan söz

etmek mümkün olmasa da kadının başka bir kadına bakışı normları kıran bir algı yaratmaktadır. Belgeselin 02'42'', 02'47'', 02'53'',02'55'', 02'58''de karşımıza çıkan hikâyede Yunanların kadınları öldürmesinden ve bu kadınların savaş kazancı olarak sunulması da erkek ve kadın ilişkisinde üstünlüğü göstermektedir. Bu noktada erkek kadından üstün ve güçlü imgesi kadını pasif erkeği ise aktif bir noktaya koymaktadır. Belgeselin 03'35'', 05'35''de ev işi yapan bir kadın ve çocuğunu sepette taşıyan bir anne görülmektedir. Bu karelerden toplumsal cinsiyet rollerindeki kadın karakterlerin temsili gözlemlenmektedir. Haskell'e göre ev, çocuk ve eşle gösterilen kadın temsiline örnek verilebilmektedir.

3.6.14. Çok Güzel Merdivenlerin var, Biliyor Musun? Filminin İncelenmesi

Görsel 3.14: *Çok Güzel Merdivenlerin var, Biliyor Musun?* Film Afişi



(Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/t-as-de-beaux-escaliers-tu-sais/> , Erişim Tarihi: 02.01.2023)

Tablo 3.14: *T'as de beaux escaliers . . . tu sais* (1986), (*You've Got Beautiful Stairs, You Know...* / *Çok Güzel Merdivenlerin Var, Biliyor musun?*) Filmi

| | |
|---|-----------------------------|
| Filmin Adı: <i>T'as de beaux escaliers . . . tu sais</i> (1986), (<i>You've Got Beautiful Stairs, You Know...</i> / <i>Çok Güzel Merdivenlerin Var, Biliyor</i> | Süre (Dakika-Saniye) |
|---|-----------------------------|

| | |
|---|---------------|
| <i>musun?) 3'</i> | |
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Var (02'08'') |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Var (02'39'') |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi | Yok |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Var (02'08'') |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Yok |
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Yok |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Yok |

Film belgesel olarak üretilmiştir. Film renkli formatta çekilmiştir. Varda bu kısa belgesel filminde Sinematek Fransa'nın 50. yılına özel olarak bu belgeseli çekmiştir. Eski sinema film sahneleriyle kendilerinininkini birleştirerek bir yapıyı ortaya çıkartmıştır. Eril bakışa odaklanan çekimler olduğu gibi sözel ve fiziksel olarak kadına üstünlük sağlamaya çalışan erkek karakteri olan kısa bir diyalogdan yola çıkarak kadın temsili üzerine çeşitli yorumlar yapılabilir. Böylelikle erkeğin kadına bakışı, ataerkil dil kullanımı ve pasifize edilen kadın gibi değişkenlere bu kısa filmde rastlanmaktadır.

3.6.15. Agnes Varda'ya Göre Jane Birkin Filminin İncelenmesi

Görsel 3.15: *Agnes Varda'ya Göre Jane Birkin* Film Afişi



(Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/jane-b-par-agnes-v/> , Erişim Tarihi: 23.03.2023)

**Tablo 3.15: *Jane B. par Agnès V. (1988)*, (*Agnès Varda'ya Göre Jane Birkin*)
Filmi**

| Filmin Adı: <i>Jane B. par Agnès V. (1988)</i>, (<i>Agnès Varda'ya Göre Jane Birkin</i>) 99' | Süre (Dakika-Saniye) |
|---|---------------------------------|
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Var (14'42'') |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Var (02'52'', 04'58'', 06'20'') |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi | Var (04'58'', 06'20'') |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Yok |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Var (01'37'', 12'49'', 16'03'') |
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Var |

| | |
|--|-----|
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Var |
|--|-----|

Film, renkli formatta belgesel olarak üretilmiştir. Filmde, Jane Birkin farklı mevsimlerde farklı karakterleri canlandırmaktadır. Jane Birkin'in biyografisi anlatılmaktadır. Biyografi anlatılırken Varda, kendi yöntemleriyle bu hikâyeyi sıradan bir biçimde işlememektedir. Filmde, yer verdiği fantezi fantezi sekansları bulunmaktadır. Jane Birkin'in 01'37'', 12'49'', 16'03''de, anne ve eş olarak bir temsili ele alınmaktadır. 02'52''de, Birkin'i izleyen kamera eril bakışa bir gönderme olarak düşünülebilir. 04'58'' ve 06'20''de Jane Birkin'in kendine aynada bakması da kadının kendine bakışı olarak düşünülebilir. Jane Birkin'in çalışan oyuncu bir kadın olması da kadın temsiline kadının bir işi olduğuna ve özgür olduğuna işaret olarak görülebilir. 14'42''de, Birkin'in İngilizce blow up terimiyle nitelenmesi eril dil kullanımına örnektir.

3.6.16. *Genç Kızlar 25 Oluyor* Filminin İncelenmesi

Görsel 3.16: *Genç Kızlar 25 Oluyor* Film Afışı



(Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/les-demoiselles-ont-eu-25-ans/> , Erişim Tarihi:

23.03.2023)

Tablo 3.16: *Les Demoiselles ont eu 25 ans* (1993), (*The Young Girls Turn 25 / Genç Kızlar 25 Oluyor*) Filmi

| | |
|--|-----------------------------|
| Filmin Adı: <i>Les Demoiselles ont eu 25 ans</i> (1993), (<i>The Young Girls Turn 25 / Genç Kızlar 25 Oluyor</i>) 63' | Süre (Dakika-Saniye) |
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Yok |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Yok |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi | Yok |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Yok |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Var (10'57'') |
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Yok |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Yok |

Jacques Demy'nin *The Young Girls of Rochefort* filminin 1992 senesinde yirmi beşinci yıldönümü kutlandı. Agnès Varda ise bu yıldönümünde elde ettiği görüntülerin yanı sıra 1966 yazında elde ettiği görüntüleri birleştirerek ortaya bir belgesel koymuştur. Belgeselde filmde oynayan oyuncuların ekibe ve halka kadar çeşitli röportajlar bulunmaktadır. Varda belgeseli hem seslendirmiş hem de belgeselin içinde yer almıştır. Film ekibinin filmi çekerken neler hissettikleri ve neler hatırladıklarının üzerine bir belgeseldir. Filmde kadın temsilleri bulunmaktadır ancak bu çalışmanın kapsamı dahilinde belirlenen değişkenler ışığında *The Young Girls of*

Rochefort filminden alınan karelerde kadın sevgili olarak ele alınmaktadır. Diğer değişkenlere rastlanmamıştır.

3.6.17. Jacques Demy'nin Dünyası Filminin İncelenmesi

Görsel 3.17: Jacques Demy'nin Dünyası Film Afışı



(Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/l-univers-de-jacques-demy/> , Erişim Tarihi: 23.03.2023)

Tablo 3.17: *L'Univers de Jacques Demy* (1995), (*The World of Jacques Demy / Jacques Demy'nin Dünyası*) Filmi

| Filmin Adı: <i>L'Univers de Jacques Demy</i> (1995), (<i>The World of Jacques Demy / Jacques Demy'nin Dünyası</i>) 90' | Süre (Dakika-Saniye) |
|--|----------------------|
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Var (07'36'') |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Yok |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın | Yok |

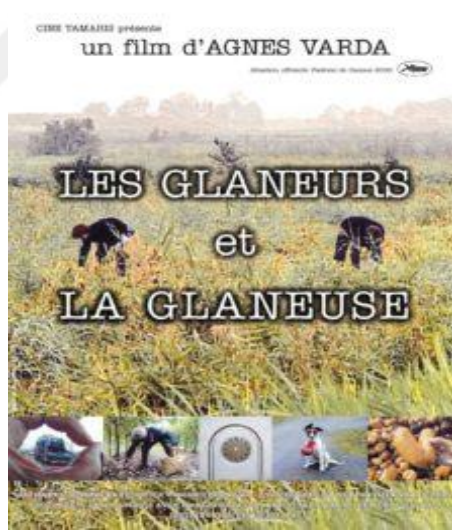
| | |
|---|---|
| bedeniyle ilişkisi | |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Var (07'47'', 41'33'') |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Var (02'00'', 04'28'', 05'19'', 08'03'', 15'31'', 23'35'', 32'57'', 48'22'', 50'11'') |
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Yok |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Var (05'31'', 13'36'', 23'15'', 46'11'') |

Film, belgesel olarak üretilmiştir. Varda'nın Jacques Demy'nin hayatı üzerine çektiği bir belgeseldir. Belgeselde çeşitli kamera arkası görüntüler de kullanılmaktadır. Demy'nin kariyerine ve hayatına odaklanan bir biyografik belgeseldir. Belgeselde 02'00'' karesinde *Lola* filminden alıntı bir sahnede ana kadın karakterin çocuklu bir anne olması kadın temsili sunmaktadır. 04'28'', 05'19''de Varda iki çocuklu bir anne ve Demy'nin eşi olan bir kadın olarak ekrana çıkmaktadır. 05'31''de Varda'nın Demy'le çalışmadığını fakat setlerini ziyaret ettikleri söyleminden kadının iş hayatında özgür ve kendi parasını kazanan olarak yansıtılması dikkat çekmektedir. Yine *Lola* filminden bir kesitte, 07'36'' olan sahnede kadın her şeye gülen, erkekleri baştan çıkartan olarak tasvir edilmiştir. 07'47''de kadın erkeklere haz veren olarak ele alınmıştır. 13'36'', 23'15''de oyuncu kadınların yanı sıra Demy'nin film setlerinde çalışan kadınların olması kadın temsiline kadının ekonomik olarak bağımsızlığı gibi ele alınabilir. 08'03'', 15'31''de evlilik ve kadın temsili bulunmaktadır. 23'35''de mutfakta ev işi yapan prenses temsili de toplumsal cinsiyet rollerine göre kadın temsili sunmaktadır. Demy'nin filmlerinden olan *A Slightly Pregnant Man* (1973) belgeselde yer alırken hamile kalan bir erkek fikri kısmen Varda'dan çıkmaktadır. Bu yönüyle Varda

toplumsal cinsiyet rollerine de bir nevi farklı yaklaşmaktadır. 27'05''de olan sahnede Varda da Demy'nin bu filminde farklı feminist bakış açıları olduğundan söz etmektedir. Demy'nin çeşitli filmlerinde 32'57'', 48'22'', 50'11''de kadınlar sevgili olarak temsil edilmiştir. 46'11''de Demy'nin çocukluktaki okulunun kadın müdürü kadın temsilini bağımsız olarak sunmaktadır. Bununla beraber belgesel boyunca Demy'nin çalıştığı kadın oyuncular veya kadın set çalışanları da kadın temsili açısından ele alınabilir. Belgeselin sonlarına doğru 86'36''de yer alan Demy'nin yarattığı kadın temsilleri annelerinin güzelliğinin gölgesinden kaçmaya çalışan karakterlerdir yorumunda yola çıkarak klasik anlatıya göre iki kadının filmde rekabet içinde olmasına da vurgu yapılmaktadır.

3.6.18. *Toplayıcılar* Filminin İncelenmesi

Görsel 3.18: *Toplayıcılar* Film Afişi



(Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/les-glaneurs-et-la-glaneuse/> , Erişim Tarihi: 02.01.2023)

Tablo 3.18: *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000), (*The Gleaners and I / Toplayıcılar*) Filmi

| Filmin Adı: <i>Les Glaneurs et la glaneuse</i> (2000), (<i>The Gleaners and I / Toplayıcılar</i>) 82' | Süre (Dakika-Saniye) |
|--|---------------------------------|
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Yok |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Var (47'27'') |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi | Yok |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Yok |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Var (25'30'', 27'15'', 41'24'') |
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Yok |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Var (01'28'', 05'03'', 27'15'') |

Film, belgesel olarak üretilmiştir. Renkli formatta çekilen film aynı zamanda bir dijital kamerayla çekilmiştir. Varda bu belgesel filmde yaşamını toplayıcılık olarak benimsemiş insanları ele almaktadır. Toplayıcıların yaşamlarına odaklanan bir belgesel ortaya koymuştur. Varda bu belgeseli çekerken dijital kamerasıyla görülmektedir. Kendisini de bir toplayıcı olarak sunmaktadır. Belgeselde kalp şeklindeki patatesleri toplarken görülmektedir. Belgeselde toplayıcılık nedir sorusundan yola çıkarak belgesel başlamaktadır. Belgeselde toplayıcılığın bir çeşit meslek ve yaşam biçimi olduğundan bahsedilmektedir. Belgeseldeki kadın temsilleri incelendiğinde 47'27''de Varda'nın kendi görüntüsünü aynadan çektiği

görülmektedir. Belgeselde zaman zaman elini çekip yaşlılığına vurgu yapan Varda kendine böylelikle kadına bir bakış oluşturmaktadır. Belgeselde 25'30'', 27'15'', 41'24''de kadın temsili eş ya da anne olarak ele alınmaktadır. Belgeselde kadınların da toplayıcılık yaptığı görülmektedir. 01'28'', 05'03'', 27'15''de kadına ve çalışmasına da değinilmektedir.

3.6.19. Toplayıcılar... İki Yıl Sonra Filminin İncelenmesi

Görsel 3.19: Toplayıcılar... İki Yıl Sonra Film Afişi



(Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/deux-ans-apres/> , Erişim Tarihi: 02.01.2023)

Tablo 3.19: *Deux ans après* (2002), (*The Gleaners and I: Two Years Later / Toplayıcılar... İki Yıl Sonra*) Filmi

| | |
|---|-----------------------------|
| Filmin Adı: <i>Deux ans après</i> (2002), (<i>The Gleaners and I: Two Years Later / Toplayıcılar... İki Yıl Sonra</i>) 62' | Süre (Dakika-Saniye) |
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Yok |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Yok |

| | |
|---|------------------------|
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi | Yok |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Yok |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Var (21'08'', 23'22'') |
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Yok |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Var (22'29'', 27'30'') |

Film, belgesel olarak üretilmiştir. Film renkli formatta çekilmiştir. Toplayıcılar başlıklı belgeselinde ele aldığı yaşamları iki yıl sonra ele alan bir Varda değişen ya da aynı kalan hayatlara odaklanmaktadır. Aynı zamanda belgeselden etkilenen insanların gönderdikleri postalara da cevap yapan hatta bazılarını ziyaret eden bir Varda portresi çizilmektedir. Belgeselin 21'08'', 23'22''de kadın anne ve eş olarak gösterilmiştir. Belgeselin 22'29'', 27'30''de ilkinde toplayıcı olarak çalışan kadınların resmedildiği bir eser varken diğer karede Varda kızının kıyafet tasarladığından bahsetmektedir. Bu iki temsilden çalışan ve toplumda bu yönüyle var olan kadınlar ele alınmıştır.

3.6.20. *Ydessa, Ayıcıklar ve vs.* Filminin İncelenmesi

Görsel 3.20: *Ydessa, Ayıcıklar ve vs.* Film Afişi



(Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/ydessa-les-ours-etc/> , Erişim Tarihi:

02.01.2023)

Tablo 3.20: *Ydessa, les ours et etc.* (2004), (*Ydessa, the Bears and etc.* / *Ydessa, Ayıcıklar ve Vs.*) Filmi

| Filmin Adı: <i>Ydessa, les ours et etc.</i> (2004), (<i>Ydessa, the Bears and etc.</i> / <i>Ydessa, Ayıcıklar ve Vs.</i>) 43' | Süre (Dakika-Saniye) |
|--|-----------------------------|
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Yok |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Var (31'53'', 39'59'') |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi | Yok |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Yok |

| | |
|---|------------------------|
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Var (20'31'', 20'39'') |
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Yok |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Var (07'09'', 09'46'') |

Film, belgesel olarak üretilmiştir, renkli formatta çekilmiştir. Belgeselde kullanılan bazı siyah beyaz formatta fotoğraflar da bulunmaktadır. Film Ydessa isimli bir sanatçının sergisinden yola çıkarak üretilmiştir. Sanat sergisinden etkilenen Varda serginin ve sanatçının hayatı üzerine sanatçıyla görüşerek bu belgeseli üretmiştir. Kadın temsiline değinmeden önce Varda bu belgeselinde de kurmaca ve belgeselin sınırları sorgulamaktadır. Örneğin belgeselin 08'49'' ve 08'59''de belgeselin gerçek insanlar hakkında olduğundan bahsederken gerçekliğin kurguya ve senaryoya dönüştüğünü dile getirmektedir. Belgesel boyunca, belgeye dayanan fotoğraflarda anne-eş gibi kadın temsillerine rastlanmaktadır. Belgeseldeki birçok örneğe rağmen 20'31'' ve 20'39'' kadını anne ya da eş olarak ele almaktadır. 31'53''ve 39'59''de erkek bakışı olarak adlandırılan bir bakış sunulmaktadır. Kadın ve erkeğin karışık halde birbirine bakması ama erkeklerin dikizleyici ya da röntgenci bir bakış açısıyla kadınları inceledikleri dikkat çekmektedir. Belgeselin 07'09'' ve 09'46''de özgür kadınlar söylemi ya da kendi parasını kazanacak kadar zengin olan Ydessa kadın temsili de görülmektedir.

3.6.21. Agnès'in Plajları Filminin İncelenmesi

Görsel 3.21: Agnès'in Plajları Film Afişi



(Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/les-plages-dagnes/> , Erişim Tarihi: 02.01.2023)

Tablo 3.21: *Les Plages d'Agnès* (2008), (*The Beaches of Agnès* / *Agnès'in Plajları*) Filmi

| Filmin Adı: <i>Les Plages d'Agnès</i> (2008), (<i>The Beaches of Agnès</i> / <i>Agnès'in Plajları</i>) 108' | Süre (Dakika-Saniye) |
|---|-------------------------|
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Var (91'01'') |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Var (05'48'') |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi | Var (30'34''," 91'01'') |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Yok |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler | Var (12'40''," 46'14'') |

| | |
|---|------------------------|
| anne-eş-kardeş-abla gibi | |
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Yok |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Var (05'48'', 54'27'') |

Film, belgesel olarak üretilmiştir. Film, hem renkli hem de siyah beyaz formatta üretilmiştir. Filmde Varda'nın eski filmlerinden alıntı sahneler olmakla beraber Varda filmlerini ve sanatını yorumlamaktadır. Varda, Fransa sahillerinde Fransız sineması üzerine konuşmaktadır ve bir tür yolculuğa çıkmaktadır. Bu belgesel için Varda'nın Jacques Demy ile olan ilişkilerine de değindiği bir tür oto portre denilebilir. 05'48'', 54'27''de Varda Yönetmen koltuğunda görülmektedir. Kadın temsillerin kendi işini yaptığı, ekonomik olarak bağımsız olduğunu gösteren bir örnek olarak ele alınabilir. 12'40'', 46'14''de kadın temsili annelik ve eş olma durumu üzerinden ele alınmaktadır. 30'34''de Varda annesinin kadınların doğum yaptığını ama adet olduklarından bahsetmediğini dile getirmektedir. Kadın ve beden ilişkisi ile düşünüldüğünde bu sahne kadının bedenini keşfetmesi için toplumun bilinçli olmadığı varsayımını ortaya çıkartabilir. 91'01''de kürtajın yasaklanmaya çalışılmasında bahsedilirken bazı kadınların erkekler tarafından söylenen kürtajda anestezi yapmıyoruz, bu sana ders olsun gibi söylemleri yer almaktadır. Ataerkil toplumun erkek bireyleri kadın bedeni üzerinde de hâkimiyet sağlamaya çalışabilir çıkarımı yapılabilir.

3.6.22. The Little Story of Gwen from French Brittany Filminin İncelenmesi

Görsel 3.22: *The Little Story of Gwen from French Brittany* Film Afışı



(Kaynak:

https://www.imdb.com/title/tt12105376/mediaviewer/rm3182219265/?ref=tt_ov_i,

Erişim Tarihi: 09.03.2023)

Tablo 3.22: *La Petite Histoire de Gwen la Bretonne* (2008), (*The Little Story of Gwen from French Brittany*) Filmi

| | |
|--|-----------------------------|
| Filmin Adı: <i>La Petite Histoire de Gwen la Bretonne</i> (2008), (<i>The Little Story of Gwen from French Brittany</i>) 5' | Süre (Dakika-Saniye) |
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Yok |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Yok |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi | Yok |

| | |
|---|-----------------------|
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Yok |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Var (04'20'') |
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Yok |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Var (2'01'', 03'54'') |

Film, belgesel olarak üretilmiştir. Biyografik olarak çekilen filmde Gwen Deglise'ten bahsedilirken kadın ve sinema üzerinde de durulmaktadır. Gwen Deglise'in sinematekle hayatının dönüm noktası olmasından bahsedilmektedir. Belgeselin 04'20''de Gwen hayatının aşkıyla görülmektedir. Bu yönüyle kadın bir eş olarak yansıtılmaktadır. Belgeselin 2'01'', 03'54''de ekonomik olarak bağımsız olan Gwen'den bahsedilirken ilerleyen yıllarda sinema üzerine de başarılarıyla terfi eden bir kadın olan Gwen portresi çizilmektedir.

3.6.23. Mekânlar ve Yüzler Filminin İncelenmesi

Görsel 3.23: *Mekânlar ve Yüzler* Film Afışı



(Kaynak: , Erişim Tarihi: 23.03.2023)

Tablo 3.23: *Visages Villages* (2017), (*Faces, Places / Mekânlar ve Yüzler*) Filmi

| Filmin Adı: <i>Visages Villages</i> (2017), (<i>Faces, Places / Mekânlar ve Yüzler</i>) 94' | Süre (Dakika-Saniye) |
|--|-----------------------------|
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Yok |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Yok |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi | Yok |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Yok |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Var (40'40'', 51'17'') |
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Yok |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Var (71'30'') |

Mekanlar ve Yüzler belgesel olarak üretilmiştir. Varda bu belgeselde başka bir yönetmen olan JR ile çalışmaktadır. Fransa'da kasabaları gezerek elde ettikleri insan portrelerinden ve hikâyelerinden oluşan bir tür belgeseldir. Elde ettikleri portreleri geniş duvar, araç gibi çeşitli yerlere baskı olarak yapıştırıp insanların hikayelerini ele almaktadırlar. 40'40'', 51'17''de kadın anne ve bir eş olarak ele alınmaktadır. Toplumsal cinsiyet rollerini yerine getiren kadın temsili bulunmaktadır. 71'30''de üç farklı kadının çalışma hayatlarından bahsetmesi hatta bir tanesinin tır şoförlüğü yapması kadın temsilini ortaya koymaktadır.

3.6.24. Agnès Varda'yı Anlatıyor Filminin İncelenmesi

Görsel 3.24: Agnès Varda'yı Anlatıyor Film Afışı



(Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/var-da-par-agnes/> , Erişim Tarihi: 23.03.2023)

Tablo 3.24: Varda Par Agnès (2019), (Agnès Varda'yı Anlatıyor) Filmi

| Filmin Adı: <i>Varda Par Agnès (2019), (Agnès Varda'yı Anlatıyor) 114'</i> | Süre (Dakika-Saniye) |
|---|----------------------|
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Yok |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Yok |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi | Yok |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Yok |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler | Var (46'11'') |

| | |
|---|---------------------------------|
| anne-eş-kardeş-abla gibi | |
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Yok |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Var (15'53'', 19'27'', 20'00'') |

Varda, bu filmi belgesel olarak üretmiştir. Belgeselde Varda, bir yönetmen olarak neler düşündüğünü seyirciye sunmaktadır. Bunun yanı sıra, *sineyazı* terimini açıklamaktadır. Belgesel boyunca Varda, Paris'ten Los Angeles'a kadar çeşitli yerleri ziyaret etmektedir. Varda, belgesele ilham, yaratım ve paylaşmanın filmlerinin özü olduğunu dile getirmektedir. Varda filmlerinden sahneler ya da kesitler göstererek filmlerini yapma amacını açıklamaktadır. Her filminin farklı bir ilham kaynağı bulunmaktadır. Varda, nesnel zaman ve kişisel zaman kavramı üstünde dururken kurguda da belgesel özellikleri eklemeyi sevdiğini dile getirmektedir. 15'53'', 19'27'', 20'00'' karelerinde Varda, feminist olmanın ve kadınların özgürlüğünün olmasını savunmaktadır. Feminist savaşın devam ettiğini ve değişen dünyada feminist özgürlüğü yakından yaşadığını ve desteklediğini dile getirmektedir. 46'11'' karesinde kadın temsili anne olarak yansıtmıştır. Varda, aynı zamana belgesel görüntüleri kurguda kullandığından ve belgesel oluşumu için bakış açısının gerekliliğinden bahsetmektedir. 52'37'' karesinde belgesellerinin de film olmasını istediğini dile getiren Varda, belgesel ve kurmacayı iç içe sevdiğini belirtmektedir. Tezin ikinci bölümünde yer alan araştırmalar ve Varda'nın bu söylemleri örtüşmektedir. 56'19''de Jane Birkin'in biyografisi niteliğinde olan belgeselde Birkin'in yer almadığı filmlerde roller verip onunla yalancı görüşmeler yaptığını dile getirmektedir. Belgesel ve kurmacanın iç içe geçmişliği açısından Varda'nın bu söylemleri kendi sineması için önemli bir yere sahiptir. 64'25''de, Varda fotoğrafçı kişiliğinden bahsetmektedir. Bunun yanı sıra 2000'ler ile dijital kameranın kendi sinemasına katkılarına değinmektedir. Yine bu konulara tezin ikinci bölümünde değinilmiştir.

3.7. Agnes Varda'nın Kurmaca Filmlerinin İncelenmesi

Çalışmanın bu kısmında on dört adet kurmaca film incelenecektir. Agnès Varda'nın çalışmaya dâhil edilen kurmaca filmlerinde, toplumsal cinsiyete ve toplumsal cinsiyet rollerine dair kodların varlığı-yokluğu, nasıl temsil edildiği ortaya konulacaktır. Çalışmada, filmlerin film afişleri yer almakta olup filmlerin değişkenlerle olan ilişkisine tablolarda yer verilmektedir. Değişkenlerin, varlığı-yokluğu film boyunca gözlemlenen bulgulara istinaden ilgili dakika-saniye bilgisi ile verilmektedir.

3.7.1. Paralel Yaşamlar Filminin İncelenmesi

Görsel 3.25: Paralel Yaşamlar Film Afişi



(Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/la-pointe-courte/> , Erişim Tarihi: 02.01.2023)

Tablo 3.25: La Pointe Courte (1955), (Short Point / Paralel Yaşamlar) Filmi

| | |
|--|-----------------------------|
| Filmin Adı: La Pointe Courte (1955), (Short Point / Paralel Yaşamlar) 78' | Süre (Dakika-Saniye) |
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Yok |

| | |
|---|--|
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Var (70'39'') |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi | Yok |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Var (50'21'') |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Var (03'49'', 11' 06'', 13'15'', 29'41'', 78'08'') |
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Var |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Yok |

Film, kurmaca olarak siyah beyaz formatta çekilmiştir. Bitmekte olan bir evliliği konu alan filmde, hem çift hem de yaşadıkları kasaba ele alınmaktadır. Kasabadaki insanları ve kasabayı ele alırken Varda, belgeselin yapıtaşlarını kullanarak karma bir yapıya da adım atmaktadır. Kasabanın anlatıldığı sahnelerde belgesel görüntüleri kullanmasının yanı sıra senaryo ve kurmaca bir evliliğin bitimiyle iki tür iç içe kullanılmaktadır. Belgeselin 03'49'', 05'32'', 11' 06'', ,13'15'', 29'41'', 78'08''de kadınlar anne, eş gibi gösterilirken buradaki bazı sekanslarda da ev işi yapan kadınlar görülmektedir. Çamaşır yıkayan ya da çamaşır sereren kadın temsillerine rastlanmaktadır. Bu temsiller, toplumsal cinsiyet rolleri ele alındığında ataerkil topluma ait bir temsil oluşturmaktadır. Ev ve evle ilgili gündelik işleri kadınlar yaparken filmde erkekler de balıkçılık yapmaktadırlar. 50'21''de babanın kızına attığı tokattan yola çıkarak kadınların filmlerde erkeklere göre pasifize edildiği görülmektedir. 70'39''de erkeğin dikizleyici bir şekilde kadına baktığı görülmektedir.

3.7.2. Cléo 5'ten 7'ye Filminin İncelenmesi

Görsel 3.26: Cléo 5'ten 7'ye Film Afışı



(Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/cleo-de-5-a-7/> , Erişim Tarihi: 02.01.2023)

Tablo 3.26: Cléo de 5 à 7 (1962), (Cléo from 5 to 7 / Cléo 5'ten 7'ye) Filmi

| Filmin Adı: Cléo de 5 à 7 (1962), (Cléo from 5 to 7 / Cléo 5'ten 7'ye) 90' | Süre (Dakika-Saniye) |
|--|--|
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Var (10'15'', 13'38'',17'35'', 27'24'', 32'01'', 32'29'' 33'52'') |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Var (06'27'', 08'33'', 09'00'', 11'02'', 12'11'', 13'00'', 13'19'', 13'43'', 14'26'', 15'10'', 26'30'', 51'54'') |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi | Var (51'54'') |

| | |
|---|---------------------------------|
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Var (20'08'', 28'01'') |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Var (10'15'', 16'45'', 24'03'') |
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Var |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Var (16'45'',) |

Film, kurmaca olarak çekilmiştir. Filmin açılış sahnesi hariç film siyah beyaz çekilmiştir. Film Cléo isimli bir şarkıcının iki saatini anlatmaktadır. Doktor sonuçlarını bekleyen şarkıcının konuştuğu ve karşılaştığı insanlar anlatılırken Paris hayatına ve sokaklarına da filmde yer verilmiştir. Filmin arka planında geçen diyaloglar ya da radyo yayınları gerçek öğeler barındırdığı için Varda bu filmde de belgesele özgü sayılan bileşenlerden bazılarını kurmaca eserine yerleştirmiştir. Film açılış sekansıyla beraber Cléo'nin bir gündeki iki saatini anlatmaktadır. Film, bölümlere bölünmüştür. Her bölümde farklı bir saat aralığı anlatılmaktadır. Zaman kavramı bu noktada filmde önemli bir yer taşımaktadır. Film hakkında yaptığı yorumlarda Varda da bunu dile getirmektedir. Zaman değişmeyen bir olgu olmasına rağmen bir kişinin üzerindeki etkisi daha hızlı ya da yavaş geçiyormuş hissi yaratabilmektedir. Varda'nın kendisinin de ifade ettiği gibi filmde aynalar, yansımalar ve Cléo arasında bir ilişki bulunmaktadır. Film boyunca devam eden ayna kullanımı ve Cléo'nin kendine bakması da bu çalışmada ve sinemada kadın temsilinde önemli bir yere sahiptir. Film boyunca Cléo karakteri klasik anlatı bağlamında gelişen ve değişen bir karakterdir. Aynı zamanda Cléo'nin kendi parasını kazanan bir şarkıcı olması da filmde altı çizilen bir noktadır. Bu nedenden dolayı Cléo, kendi yaşamını kendi icra ettiği meslekle ve kazandığı parayla sürdürmektedir. Bu özellikler onu özgür bir kadının portresi olarak çizmektedir. Sinemada erkek öznesinin bir parçasıymış gibi görünen kadın karakterlerin yerine Cléo sinemada kadın temsilini çağdaş kadın temsillerinden farklı olarak yansıtmaktadır. Filmin ilk

yarısında bakılan konumunda olan Cléo, ikinci yarıdan itibaren bakan konumuna geçmektedir. Bu çalışmanın önceki bölümünde değinildiği gibi kadın karakterler çeşitli istisnalar dışında sinemada temsil edilirken pasif ve bakılan ya da arzu edilen olarak konumlandırılmaktadırlar. Ancak, Cléo de bakılan olarak başladığı yolculuğunda bakan olarak devam etmektedir ki bu da Varda sinemasını, onun karakterlerini ve kadın temsilini farklı bir noktaya taşımaktadır. Filmin başlangıcı renkli olarak başlamaktadır, Varda bunun nedenini tarot okuyucusunun/falcının baktığı falın hayal dünyasıyla, siyah beyaz olanın ise gerçek dünyayla alakalı olmasından kaynaklandığını dile getirmiştir. Filmde tarot okuyucusunun/ falcının bulunduğu gelecek tahmini filmde olacakların bir sıralaması gibidir. Yönetmen Varda, böylelikle önseme yöntemiyle bu sahnede hikâyenin ilerisinde neler olacağını ipuçlarını vermektedir. Devamında falcının ölümü görüyorum ve kanser var söylemleri de filmin sonuna bir gönderme olarak düşünülebilir. Filmin devam eden sekansında aynalarla Cléo'nin kadın temsili de başlamaktadır. Filmin 06'27''de Cléo iki aynanın arasında kalarak sonsuz bir görüntü oluşturmaktadır ve kendine bakmaktadır. "Çirkinlik bir tür ölümdür. Güzel olduğum sürece diğerlerinden daha canlıyım." İfadelerini içinden geçiren Cléo'nin yüzeysel bir karakter olduğu varsayılabilir. Filmin 08'33'' karesinde Cléo, yine aynadan kendine bakmaktadır ve kanser olması ihtimalinde kendini öldüreceğini dile getirir. Devam eden sekansta Cléo ağlamaya başlamaktadır ve iki erkek onu incelemektedir. Mulvey'nin röntgencilik teorisinden yola çıkarak erkek bakışından söz edilebilir. Bu örnek de 09'00''de görülebilir. 10'15''de kavga eden bir çift görülmektedir. Erkek kadınlı beraber olmak için baskın ve eril bir dil kullanırken kadına koşarak peşimden geleceksin gibi söylemlerde de bulunmaktadır. Kavgalarının konusunun fiziksel ilişkileriyle alakalı olduğu da dikkat çekmektedir. Filmin 11'02''de Cléo, çantasından çıkarttığı küçük bir aynaya bakmaktadır. Güzelliğe, fiziksel görüntüsüne çok dikkat eden bir kadın temsili çizilmektedir. Filmin 12'11''den hem kadınların hem de erkeklerin Cléo'ye baktıkları görülmektedir. Sinemada kadın temsiline bakıldığında bakılan kadın ve bakan erkektir öngörüsü de burada gözlemlenmektedir. Ancak filmde bakan hem kadınlar hem de erkekler olduğu için Varda bu konuda da kendi sinemasını ve karakterini yaygın olandan kurtarmıştır çıkarımı yapılabilir. Film ilerledikçe Cléo ve aynalar da önem kazanmaktadır. Cléo ve asistanının girdiği şapka

dükkanında Cléo aynalara, dolayısıyla kendine, hayran bir şekilde bakmaktadır. Kendi benliğinin oluşumunu güzellikten aldığı yönünde bir çıkarımda bulunulabilir. Çeşitli şapkaları denedikçe Cléo iç sesiyle hepsinin kendine yakıştığını ve bunu yapmanın ona heyecan verdiğini ifade etmektedir. 13'00'', 13'19'', 13'43'', 14'26'', 15'10''de Cléo'nin kendine olan hayranlığı dikkat çekmektedir. Özellikle filmin 15'10''de mağazada Cléo ile ilgilenen satış elemanının ona aynadan hayranlıkla bakması da Cléo'yi bakılan ve pasif bir konuma yerleştirmektedir. Filmde şapka dükkanındaki sekansın içinde 13'38''de asistanının Cléo'ye kaprisli demesi eril söylem kapsamında normalde bir erkeğin kadına söyleyeceği bir sözken tam tersi bir durumda kullanılmıştır. Aynı sekansın içinde filmdeki ölüm ve kanser teması hatırlatıldığında Cléo'nin yüzü düşmektedir. Sekansı takip eden yeni taksi sekansında izleyicinin karşısına kadın bir şoför çıkmaktadır. Filmin 16'45''de karşımıza çıkan bu kadın temsiline bakıldığında iki çıkarımda bulunulabilir. Bunlardan biri toplumsal cinsiyet rolleriyle anne eş gibi yansıtılan kadınlara karşılık çalışan ve kendi ayakları üzerinde duran kadınlar filmde yer almaktadır. Tarot okuyucusu, Cléo, onun asistanı, şapka dükkanındaki çalışan kadınlar, şoför bu duruma örnek gösterilebilir. Toplumsal cinsiyet rollerini yıkan bir kadın temsili söz konusudur. İkinci çıkarım bu karakterlerin özgür ve erkek öznesinin tamamıyla nesnesi olmadıklarıdır. Bu tez çalışmasının önceki bölümlerinde bahsi geçen, sinemada kadın temsilinde kadın karakterlerin birbirlerine düşmanlık besleyerek yansıtılmasından farklı olarak kadınların kadınları destekledikleri de görülmektedir. Cléo ve asistanı arasındaki ilişki, Cléo ve şapka dükkanındaki satış danışmanı filmde iş birliğinden doğan bir birliktelik beslemektedirler. Taksi sekansında Cléo dışarıyı izlerken yanlarına bir araba yanaşır ve araçtaki adam Cléo'ye ıslık çalıp onun elinden tutmaya çalışır. Cléo ters bir şekilde elini çekerken adam Cléo'ye bize bir gülücük ver, burnu havadasın gibi söylemlerde bulunur. Tıpkı kafe sekansında olduğu gibi bir erkeğin kadın üzerinde hakimiyet sağlamaya çalıştığı bunu eril bir dille yaptığı görülmektedir. Bu kare 17'35''de ortaya çıkmaktadır. Taksi sekansının içerisinde kendi sesine katlanamayan Cléo şoförden şarkıyı kapatmasını ister. 18'47'' de kadın için zor bir iş söylemi bulunmaktadır. Filmin 20'08''de şoför kolayca korkmadığını ama bir gece yarısı bir erkeğin saldırısına uğradığını dile getirmektedir. Radyo açıldığında iki dakika boyunca haberlerden bahsedilmektedir. Haberlerde Kennedy,

işçiler, çiftçiler, isyanlar, müze açılış kapanış durumları, Edith Piaf'ın ameliyatı ve kadın paraşütçüler gibi farklı haberlerin özetleri geçilmektedir. Varda'nın bu sekansta belgeye dayanan haberlere ve gerçek kişilere ve zamana yer vermesi kurmaca eserlerindeki belgesel özellikleri taşımasına örnek gösterilebilir. 23'26''de Cléo ve asistanı taksiden indikten sonra şoför için cesaretli ve çekici gibi yorumlarda bulunmaktadırlar. Cléo'nin evinde geçen sekansta Cléo'nin odası ekrana girdiğinde odada çok fazla ayna olduğu görülmektedir. Sekansın içindeki 24'03'' karesinde Cléo'nin asistanının evi topladığı onun kıyafetlerini çıkarttığı ve giydirdiği görülmektedir. Bu açıdan toplumsal cinsiyet rollerini yerine getiren bir kadın temsili söz konusudur. Ev ve evle alakalı gündelik işlerin bir kadın tarafından yapıldığı görülmektedir. 26'06''de asistanın Cléo'ye hastalığından bahsetme erkekler nefret eder dediği görülmektedir. Sekansın devamında da bu tema tekrar ederek eril bir söylemle ifade edilecektir. Filmin 26'30''de Cléo yine aynaya bakmaktadır. 27'17''de Cléo'nin sevgilisi gelmektedir. Sevgilisinin bulunduğu sürede Cléo'ye Kleopatra'm, incim gibi sesleniş biçimleriyle seslenmektedir. Cléo'nin iç seslerinden, sokaktaki kadın ve erkeklerin ilgisini çekmesinden yani bakılmasından ya da laf atılmasından ve sevgilisinin ona hitap ediş biçimlerinden yola çıkarak Cléo'nin ne kadar ilgi çekici bir kadın olduğunun altı çeşitli yollarla çizilmektedir. 27'24''de Cléo'nin şaka yollu ona acımasız kadın beni sevmiştin sandım demesi eril bir söylem olarak ele alınabilir. Aynı zamanda Cléo'nin karnından çıkan sıcak su torbasından dolayı hastalıkla ilgili konu açıldığında erkek sevgili yine neyin var gibi bir söylemde bulunmaktadır. Bu sözler izleyiciye Cléo'nin kırılğan ve sürekli ufak şeylerden bile hasta olabilecek incelikte bir kadın olduğu imajını vermektedir. 27'48''de sevgilinin senin güzelliğin sağlığındır söyleminde bulunmaktadır. 28'01''de hastalığın hemen ardından sevgili hayatından yakınmaktadır. Tezin önceki bölümlerinde bahsi geçen toplumsal cinsiyet rolleri sadece kadınlara özgü değildir bu sahneyle desteklenmektedir. Erkek işinden, toplantılardan ve sürekli telefonda birileriyle konuştuğundan bahsederken toplumun erkeğe sürekli çalışma para kazanma gibi yüklediği toplumsal cinsiyet rolleri de ele alınmaktadır. Cléo hastalığının ciddiyetini söylemediği için ve şarkıcı olduğundan sanki bir erkekten daha düşük bir konumdaymış algısı oluşmaktadır. Aslında çalışan bir kadın olmasına rağmen erkek onu kendinden daha üstte görmektedir. 32'01'', 32'29'' 33'52''de

Cléo ilgi isteyen, kaprisli biri olarak söylenmektedir. Bu yorumlarda bulunan erkek karakterler kadını küçümseyerek ve eril bir dil kullanarak bunu sağlamışlardır. 51'54''de Cléo'nin ressamlara poz veren kadın arkadaşı çıplak olmasına rağmen Varda kadın beden parçalarını bölmeden vererek kadın temsilini cinsellik ögesi olmadan sunmaktadır. 63'41''de kırılan ayna ve Cléo'nin parçalara bölünerek aynaya yansımaları kötü şans olarak düşünülebilir. 64'58'' karesinde kırılan cam yinelenen kötü şansını temsil etmektedir. Cléo'nin de yine kendi yansımalarını görmesi dikkat çekmektedir. Cléo'nin filmin devamında özgürce dans edip şarkı söylemesi, tanıştığı askerle konuşarak ölüm korkusundan uzaklaşması ve etrafa aktif bir şekilde bakan olması dikkat çekmektedir. Filmin kapanış sahnesinde kanser olduğunu öğrenmesi Cléo'yi tahmin ettiği yıkılmamaktadır. Aksine umutlu ve mutludur.

3.7.3. Mac Donald Köprüsü Nişanlıları Filminin İncelenmesi

Görsel 3.27: *Mac Donald Köprüsü Nişanlıları* Film Afışı



(Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/les-fiances-du-pont-macdonald/> , Erişim

Tarihi: 02.01.2023)

Tablo 3.27: *Les fiancés du pont Mac Donald ou (Méfiez-vous des lunettes noires)* (1961), (*The Fiancés of the Bridge Mac Donald / Mac Donald Köprüsü Nişanlıları*) Filmi

| | |
|--|-----------------------------|
| Filmin Adı: <i>Les fiancés du pont Mac Donald ou (Méfiez-vous des lunettes noires) (1961), (The Fiancés of the Bridge Mac Donald / Mac Donald Köprüsü Nişanlıları) 5'</i> | Süre (Dakika-Saniye) |
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Var () |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Yok |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi | Yok |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Yok |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Var (00'45'') |
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Yok |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Yok |

Film, kurmaca olarak üretilmiştir, siyah beyaz çekilmiştir. *5'ten 7'ye Cléo* filminde sinemada gösterimde olan bir film olarak da çıkmaktadır. Varda'nın verdiği röportajlara göre film *5'ten 7'ye Cléo* filmini seyirciye daha az sıkıcı hale getirmek için yapılan bir filmidir. Filmde Anna Karina ve Jean-Luc Godard yer almaktadır. Film iki aşığı ele almaktadır. Film sessiz sinema dönemine ait filmler gibi müzik ve sahneler arasındaki repliklerle kurulmuştur. Filmde kadın karakter sadece bir sevgili olarak ele alınmıştır. Bu nedenden dolayı kadın temsilinde cinsiyet rollerine uyulan bir portre çizilmiştir.

3.7.4. Mutluluk Filminin İncelenmesi

Görsel 3.28: Mutluluk Film Afışı



(Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/le-bonheur/> , Erişim Tarihi: 02.01.2023)

Tablo 3.28: *Le Bonheur* (1965), (*Happiness / Mutluluk*) Filmi

| Filmin Adı: <i>Le Bonheur</i> (1965), (<i>Happiness / Mutluluk</i>) 77' | Süre (Dakika-Saniye) |
|---|---|
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Var (44'55'',55'58'') |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Var (47'51'', 48'20'') |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi | Var (47'51'', 48'20'') |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Var (80'22'') |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Var (03'10'', 08'31'', 12'52'', 16'54'', 42'08'') |

| | |
|---|------------------------|
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Var |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Var (12'52'', 35'33'') |

Film, kurmaca olarak çekilmiştir. Renkli formatta çekilen film canlı renklere yer verirken sahneler arası geçişleri de siyah yerine renkli bir şekilde yapmaktadır. Filmde evli ve mutlu olan bir çiftin portresi çizilirken François karakterinin başka bir kadına âşık olması evlilik, aşk, aile gibi kavramların yeniden inşasını ele almaktadır. Kadının eş ve anne olarak konumunu sorgulayan bir film olarak düşünülebilir. Filmdeki sahne arasındaki geçişler siyah beyaz değil aksine renkli geçişlerle yapılmaktadır. Thérèse karakteri film boyunca bir kadına yüklenen toplumsal cinsiyet rollerini yerine getirmektedir. 03'10'', 08'31'', 12'52'', 16'54'', 42'08''de piknikte etrafı toplamasında evde yemek ve ütü yapmasına kadar çeşitli şekillerde sunulmaktadır. 35'33''de Emilie karakterinin özgür olduğunu söylemesi bunun yanında postanede çalışıyor olması sosyal olarak kadın temsilini sunmaktadır. Aynı zamanda Thérèse karakterinin de terzi olarak çalışması kadın temsilini sunmaktadır. 47'51'' ile başlayan ve 48'20'' ile biten bölümde kadın bedeni ve erkek bedeni parçalanarak sunulmaktadır. Sinemada haz unsuru olarak sadece kadın bedeni parçalarla sunulurken, Varda, erkekte de aynı yöntemi kullanmaktadır ve karakterlerin ikisi de cinsellik çağrıştırmamaktadır. 44'55''de François sevgilisine eril dille bir mektup yazmaktadır. 55'58''de François ile çalışan bir erkek karakter kadınlara oyuncak bebek diye bir genelleme yapmaktadır. Bu kapsamıyla dil eril olarak üretilmiştir çıkarımı yapılabilir. Filmin devamında aldatıldığını öğrenen Thérèse intihar etmektedir. François ise Emilie ile evlenmektedir. Filmin bitiş sahnesinde 80'22''de Thérèse'nin yerini Emilie'nin aldığı Thérèse'nin yaptığı toplumsal cinsiyet rollerinin Emilie'ye yüklendiği görülmektedir. Bu sahneden erkek ve toplum kadını yerine koyulabilir bir obje olarak görmektedir çıkarımında bulunulabilir.

3.7.5. Yaratıklar Filminin İncelenmesi

Görsel 3.29: Yaratıklar Film Afişi



(Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/les-creatures/> , Erişim Tarihi: 02.01.2023)

Tablo 3.29: *Les Créatures* (1966), (*Creatures / Yaratıklar*) Filmi

| Filmin Adı: <i>Les Créatures</i> (1966), (<i>Creatures / Yaratıklar</i>) 94' | Süre (Dakika-Saniye) |
|---|------------------------|
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Var (35'58'') |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Var (18'40'', 35'58'') |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi | Var (18'40'',31'26'') |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Var (77'30'') |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Var (14'06'') |
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın | Var |

| | |
|--|---------------|
| karakter ve kadın karakterin sunumu | |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Var (07'49'') |

Film, kurmaca olarak, siyah beyaz formatta çekilmiştir. Filmde, iki olay eş zamanlı olarak ele alınmaktadır. Bir romanın yazılması ve bir çiftin çocuk sahibi olmaya çalışması bu ikisi olarak sıralanabilir. Filmde aynı zamanda belgesel ve kurmaca filme ait görüntüler de bir arada bulunmaktadır. 07'49''de markette çalışan kadınlar kadınların ekonomik özgürlüklerinin olduğunu göstermektedir. 14'06''de eşine hizmet eden bir kadın temsili ele alınırken kadın toplumsal cinsiyet rollerini yerine getirmektedir. 15'45''de eşine kek yapan kadın da bu görevi yerine getirmektedir. 17'20'' gelinlikle oturan kız çocukları küçüklükten itibaren onlara toplum tarafından yüklenen toplumsal cinsiyet rollerine özenmektedir. 18'40'' ve 35'58''de hem kadının kendini aynada incelemesi hem de bedenlerine bakmaları söz konusudur. 35'58''de eril söylem kapsamında bir erkek her kadın hediye sever şeklinde kadınları genelleme yaparken dikizci bakışla kadını incelemektedir. 77'30''de kendinden yaşça büyük adamın çocukken kendine tecavüz ettiği söyleminde bulunan kadın temsili kadının erkek tarafından pasifize edilmesinin bir örneği olarak düşünülebilir.

3.7.6. Aslanların Aşkı ve Yalanları Filminin İncelenmesi

Görsel 3.30: *Aslanların Aşkı ve Yalanları* Film Afışı



(Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/lions-love-and-lies/> , Erişim Tarihi: 02.01.2023)

Tablo 3.30: *Lions Love (and Lies)* (1969), (*Aslanların Aşkı (ve Yalanları)*) Filmi

| Filmin Adı: <i>Lions Love (and Lies)</i> (1969), (<i>Aslanların Aşkı (ve Yalanları)</i>) 113' | Süre (Dakika-Saniye) |
|---|------------------------|
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Var (30'43'') |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Var (02'12'', 14'24'') |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi | Var (52'42'') |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Var (01'34'') |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler | Var (41'40'', 97'16'') |

| | |
|---|---------------|
| anne-eş-kardeş-abla gibi | |
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Var |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Var (23'48'') |

Film, kurmaca olarak üretilmiştir, renkli formatta çekilmiştir. Üç film yıldızı aşk, filmler ve sinema, siyaset gibi konular üzerine konuşmaktadırlar. Film Los Angeles'ta geçmektedir. Filmin gerçek kişilere dayalı ilerlemesi yine kurmaca ve belgeselin sınırlarının kesin olmadığı bir yapımdan söz edilmesine olanak sağlamaktadır. Varda iki türü de birbirine harmanlamaktadır. Açılış sekansında bir tiyatro oyununda kavga eden bir çift görülmektedir. Filmde iki erkek ve bir kadın çoklu bir ilişki yaşamaktadırlar. Zaman zaman sesiyle ve görüntüsüyle de Varda da filmde görülmektedir. Bu açıdan yine belgesel özelliklerini içinde barındıran bir yapımdır. Alışılmışın dışında bir ilişki portresi sunan filmde 01'34''de kadına şiddet görülmektedir. 02'12'', 14'24''de erkeklerin kadına röntgenci gibi incelemesine örnek gösterilebilir. Örneğin 80'17''de televizyon haberlerinin olması film boyunca Kennedy'nin ölümünden Papa'nın haberinin olması belgesel özellik taşıyan öğelerden sayılabilir. Varda belgesel ve kurmacanın birlikte kullanımını bu yapımında da sağlamıştır. Filmde çalışan yönetmen ve oyuncu kadın temsilleri olduğundan yola çıkılarak sosyal olarak bu kadınların özgür oldukları çıkarımına varılabilir. 64'43''de sinemada kadınlara verilen kısıtlı imkanlardan ve kadınların yönetmen olsa bile filmlerinden bir noktadan sonra söz sahibi olamamalarından bahsedilmektedir. 109'26'' ile başlayıp filmin sonuna kadar olan son sekansta kadın oyuncu filmlerde tecavüze uğramaktan sıkıldığını repliklerinin olmamasında yakındığını dile getirirken sinemada kadın temsili ele alınmaktadır.

3.7.7. Biri Söyler, Diğeri Söylemez Filminin İncelenmesi

Görsel 3.31: *Biri Söyler, Diğeri Söylemez* Film Afişİ



(Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/lune-chante-lautre-pas/> , Erişim Tarihi: 23.03.2023)

Tablo 3.31: *L'une chante, l'autre pas* (1977), (*One Sings, Other Doesn't / Biri Söyler, Diğeri Söylemez*) Filmi

| Filmin Adı: <i>L'une chante, l'autre pas</i> (1977), (<i>One Sings, Other Doesn't / Biri Söyler, Diğeri Söylemez</i>) 120' | Süre (Dakika-Saniye) |
|--|----------------------|
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Var (56'12'') |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Var (02'15'') |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi | Var (02'15'') |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Var(12'38'') |

| | |
|---|---|
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Var (02'38'', 07'30'',12'50'',39'41'' 56'52'', 75'13'') |
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Var |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Var (30'30'',39'41'') |

Film, kurmaca olarak üretilmiştir. Filmde babasını intihardan dolayı kaybeden bir kızın yanı sıra şarkı söyleyen bir kızın hikâyesi anlatılmaktadır. Bu iki kadın da hayatlarında bir mücadele içindedirler. Bu kadınlar aynı zamanda aşkı ve kendilerini de bulmaya çalışan karakterlerdir. Filmde kürtaj haklarını elde etmeye çalışan kadınların mücadelesinden de bahsedilmektedir. Bu yönüyle kurmaca filmde belgesel özellikler görülmektedir. 02'15'' kameraya bakan kadınlar bir nevi aynaya bakarcasına kendilerine de bakmaktadırlar. 02'38''de anne çocuklarıyla poz veriyor ve 07'30'' karesinde anne evde sofrayı kuruyor gibi sahnelerde kadın temsili toplumsal cinsiyet rolleriyle ele alınmaktadır. 56'52'' tersine dönmüş toplumsal cinsiyet rolleri görülmektedir. Erkek de yemek yapıyor bu sekansta örnek olarak ele alınabilir. 75'13''de geleneksel eş olan erkek temsili dikkat çekmektedir. Söylemleriyle kadından ev işi yapmasını beklediği de dikkat çekmektedir. Filmin 12'38''de kızına tokat atan babanın olması şiddete uğrayan bir kadın temsili sunmaktadır. 12'50''de başlayan kavga kadının ve erkeğin ilişkide görevlerinin olması ve kadının ev işi yaparken bu baba-kız kavgasında sessiz olması da yine pasifize edilen kadın temsiline örnek gösterilebilir. 30'30''de Varda anlatıcı olarak araya giriyor olması kurmacada belgesel öğesi olarak ele alınabilir. Varda'nın devam eden sekansta kürtaj haklarından da bahsetmesi gerçek bir dünya problemini kurmaca filmin içine almaktadır. Filmde kadınların özgürlük için verdikleri savaş dikkat çekmektedir. 39'41''de bakıcı değilim gibi sözlerin sarf edilmesi dikkat çekmektedir. 43'49''de söylenen başka bir şarkıda geçen hamile bırakılmış kadın söylemi yer almaktadır.

3.7.8. *Yalancı Belgesel* Filminin İncelenmesi

Görsel 3.32: *Yalancı Belgesel* Film Afışı



(Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/documenteur/> , Erişim Tarihi: 02.01.2023)

Tablo 3.32: *Documenteur* (1981), (*Documentary / Yalancı Belgesel*) Filmi

| Filmin Adı: <i>Documenteur</i> (1981), (<i>Documentary / Yalancı Belgesel</i>) 65' | Süre (Dakika-Saniye) |
|---|--|
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Var (05'48'', 05'52'') |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Var (48'16'') |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi | Var (48'16'') |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Var (11'06'') |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Var (03'49'', 06'12'', 14'58'', 27'58'') |
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın | Var |

| | |
|--|---------------------------------|
| karakter ve kadın karakterin sunumu | |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Var (06'12'', 07'41'', 27'58'') |

Film, kurmaca olarak üretilmiştir. Renkli olarak üretilen filmde Varda'nın oğlu da oynamaktadır. Filmde sevgilisinden ayrılan bir annenin hikayesi anlatılmaktadır. Film kurmaca olarak üretilmesine rağmen başrol olan Emilie karakteri filmi bir belgesel gibi anlatmaktadır. Varda bu filmde de gerçek mekanlardaki gerçek insanları belgelediği için kurmaca bir eserine belgesel öğeler eklemektedir. 03'49'', 06'12'', 14'58'', 27'58''de kadın temsili anne olarak sunulmaktadır. 14'58''deki sekansta çamaşır yıkayan Emilie'nin ev işlerinden ve bunların tekrarından bahsetmesi kadın temsilini ortaya koymaktadır. 05'48'', 05'52''de bütün erkekler günahkardır ve kadınlar da öyledir diyen bir din adamının sözleri eril dil kullanımı olarak düşünülebilir. Devam eden sekanstaki 06'12''de tüm erkekler yalnızdır, diyerek tamamlanmayan cümle kadınların da yalnız olduğunu özellikle anne imgesi kullanılarak annelikte yalnız olduğu hissini hem görüntüyle hem de senaryoyla vermektedir. Buradan toplumda annelik yapan kadının yalnız başına bu mücadelede olduğu çıkarımı yapılabilir. 07'41''de çalışan kadın temsili onun ekonomik olarak özgürlüğü hakkında ipucu verebilir. 11'06''de kadına şiddet uygulayan bir erkek görülmektedir. 27'58'' de anne olan ama aynı zamanda toplumun normlarına uymayan bir anne-kadın temsili görülmektedir. Geleneksel olarak ayrılan ailelerde anne yanında kalan çocuklar bu defa babalarıyla yaşamaktadırlar. Bu kadın temsili izleyici özgür bir kadın temsili sunmaktadır yorumu yapılabilir. 48'16''de Emilie karakterinin ayna karşısında kendini incelemesi ve tamamen çıplak bir şekilde uzanması görülmektedir. Kadın bedeni parçalara ayrılmadan sunumuyla cinsellik objesi olmadan ele alınmaktadır.

3.7.9. 7 Oda, Mutfak, Banyo... Bu Fırsat Kaçmaz Filminin İncelenmesi

Görsel 3.33: 7 Oda, Mutfak, Banyo... Bu Fırsat Kaçmaz Film Afişi



(Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/7-p-cuis-s-de-b-a-saisir/> , Erişim Tarihi: 02.01.2023)

Tablo 3.33: 7 P., cuis., s. de b . . . (à saisir) (1984), (7 Oda, Mutfak, Banyo... Bu Fırsat Kaçmaz) Filmi

| Filmin Adı: 7 P., cuis., s. de b . . . (à saisir) (1984), (7 Oda, Mutfak, Banyo... Bu Fırsat Kaçmaz) 28' | Süre (Dakika-Saniye) |
|--|---|
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Var (11'52'') |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Var (20'25) |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi | Var (11'06'', 11'08'', 11'10'', 11'16'', 11'18'') |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak | Var (17'20'') |

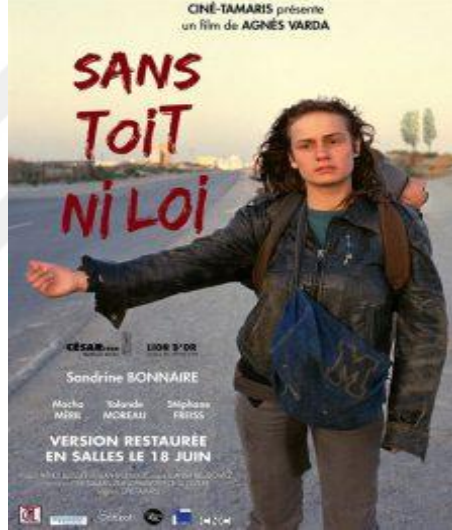
| | |
|---|---|
| konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Var (01'46'', 04'02'', 04'39'', 07'05'', 10'44'') |
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Var |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Var (21'45'') |

Film, kurmaca olarak, renkli formatta üretilmiştir. Film, boş bir evde yaşamış ya da yaşayabilecek olmuş bir grup insanın hikayesini anlatmaktadır. Film kurmaca olmasına rağmen belgesel filmde kullanılan ve karşımıza çıkan röportaj sahnelerine benzeyen sahnelerin kullanılması Varda'nın bu iki temel tür arasındaki geçişlerini göstermektedir. Varda'nın eserleri belgesel ya da kurmaca olsun bir diğerinin tekniklerini kullanmaktadır. Filmdeki baba karakteri başka arkadaşlarının eşlerinden bahsederken etkileyici eşler tabiriyle karısını onlardan ayırmaktadır. Filmin 11'52''de görülen bu olay eril dil kullanımına bir örnek olarak gösterilebilir. Filmlerinde ayna ve kadını yansıtan Varda imgesi bu filmde de karşılaşılmaktadır. Filmin 20'25''de yaşlı kadının çıplak bedenine ve kendine aynada bakması da kadının kendine bakışı olarak yorumlanabilmektedir. Filmin 11'06'', 11'08'', 11'10'', 11'16'', 11'18''de baba karakterinin yaşlanmış hali eşi ve onun vücudu üzerinden söylemleri ele almaktadır. Örneğin baba kadının yaşlandığından fiziksel olarak değişiminden bahsetmektedir. Filmin 17'20''de babanın kızına attığı tokat fiziksel olarak erkek bireyin üstünlüğünü ortaya koyarken kadını aşağı bir konuma koymaktadır. Böylelikle filmin bu sahnesinde erkek egemenliğinden bahsedilebilmektedir. Film boyunca çeşitli sahnelerle pekiştirilen kadın, anne ve eş imgesi görülmektedir. Kadının görevi çocuk doğurmak ve ev işleriyle meşgul olmak gibi bir toplumsal cinsiyet rolleriyle yansıtılırken erkek baba bireyi ise çalışan aileye para getiren biri olarak konumlandırılmaktadır. Filmin 01'46'', 04'02'', 04'39'', 07'05'', 10'44''de de bu açıklamalar desteklenebilir. Anne karakteriyle ve büyük kız

karakteriyle zaman içerisinde değişen ve gelişen hikâyenin akışına göre şekillenen iki kadın temsili görülmektedir. Klasik anlatı sinemasında kadının sunumuna bakıldığında bu iki karakterin sunumu da aynı şekilde gerçekleşmektedir. Anne karakterinin film boyunca babanın, çocukların ve evin etrafında konumlandırılması bu karakteri bağımsız bir karakter olmaktan çıkartırken kızının ekonomik ve sosyal bağımsızlığını istemesi arzusu kadın temsilini ortaya koymaktadır.

3.7.10. *Yersiz Yurtsuz* Filminin İncelenmesi

Görsel 3.34: *Yersiz Yurtsuz* Film Afışı



(Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/sans-toit-ni-loi/> , Erişim Tarihi: 02.01.2023)

Tablo 3.34: *Sans toit ni loi* (1985), (*Vagabond / Yersiz Yurtsuz*) Filmi

| Filmin Adı: <i>Sans toit ni loi</i> (1985), (<i>Vagabond / Yersiz Yurtsuz</i>) 102' | Süre (Dakika-Saniye) |
|---|--|
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Var (06'15'', 15'52'', 54'42'', 64'40'') |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Var (05'47'') |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın | Yok |

| | |
|---|--|
| bedeniyle ilişkisi | |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Var (63'46'') |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Var (11'10'', 20'13'', 23'11'', 24'48'') |
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Var |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Var (16' 14'', 41'52'', 49'11'') |

Film, kurmaca olarak üretilmiştir. Film, ölen bir kadınla başlamaktadır. Filmde ana karakterle karşılaşan insanlarla olan röportajlar yer almaktadır. Bu açıdan belgesele ait olan bir ögeyi Varda kurmaca eserinde kullanmaktadır. Bu örnek de onun iki türü birbirine karıştırdığını ispatlar niteliktedir. Mona karakteri otostop çeken gezgin bir kadındır. Varda çeşitli röportajlarında bu kadın temsilinden de bahsetmektedir. Toplumda genellikle erkeklerin yaptıkları davranışları Mona karakterine yüklemektedir. Mona karakteri başka insanların gözlemleriyle ele alınmaktadır. Bu karakterlerin çoğunlukla erkek olmaları da toplum olarak Mona'yı yargılamaları da filmde dikkat çekmektedir. 06'15'', 15'52'', 54'42'', 64'40''de eril dil kullanımına örnek gösterilebilir. 15'52''de bir erkek Mona gibi kadınlara güvenmediğine ve onların erkeklerin peşinde koştuğuna dair bir gözlem yapmaktadır. 54'42''de Mona bir erkek tarafından cadı saçlı gibi olumsuz tasvirlerle yansıtılmaktadır. 64'40''nde Mona'nın işe yaramazlığından ve böyle davrandığı için reddettiği sistemin devamını sağladığından söz edilmektedir. 05'47''de bir erkeğin çıplak kadın kartpostallarına baktığı devamındaki sekansta da Mona'yı izledikleri dikkat çekmektedir. Mona burada bakılan ya da incelenen konumunda cinsel obje olarak görülmektedir. 63'46''de yabancı biri tarafından Mona'nın tacize uğradığı görülmektedir. 11'10'', 20'13'', 23'11'', 24'48''de toplumsal cinsiyet rolleriyle var olan kadın temsilleri yer almaktadır. Yemek yapan anne, yaşlı bakıcısı olan Yolande'nin evi temizlemesi ve yemek yapması bunlara örnek olarak verilebilir. 16'

14'', 41'52'', 49'11''den ilkinde Mona araba yıkama işinde çalışırken görülmektedir. Filmin ilerleyen bölümlerinde Mona'nın gerçek hayatta erkeklere atanan işleri de yaptığı görülmektedir. Film ilerledikçe Mona'nın eğitilmiş, İngilizce bilen bir sekreter olduğu öğrenilmektedir. Mona'nın söylemi kapsamında o tamamiyle özgür olmak için bu yolu seçmiştir. 49'11''de Mona'nın üniversite profesörü bir kadınla karşılaşması da bu kadının kendi parasını kazanan eğitilmiş biri olduğunu destekler niteliktedir. Mona film boyunca çeşitli zorluklardan geçen bir kadın temsilini oluşturmaktadır. Feminin olmamakla birlikte maskülen bir kadın temsili ortaya koymaktadır.

3.7.11. *Kung-Fu Ustası* Filminin İncelenmesi

Görsel 3.35: *Kung-Fu Ustası* Film Afışı



(Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/kung-fu-master/> , Erişim Tarihi: 02.01.2023)

Tablo 3.35: *Le Petit Amour* (1988) (*Kung-Fu Master / Kung-Fu Ustası*) Filmi

| | |
|--|-----------------------------|
| Filmin Adı: <i>Le Petit Amour</i> (1988) (<i>Kung-Fu Master / Kung-Fu Ustası</i>) 80' | Süre (Dakika-Saniye) |
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Yok |

| | |
|---|---------------|
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Yok |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi | Yok |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Var (40'33'') |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Var (07'47'') |
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Var |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Yok |

Film, kurmaca olarak, renkli formatta üretilmiştir. Filmde bir annenin kızının sınıfındaki çocuklardan birine âşık olması anlatılmaktadır. Bu filmde kadın temsili anne olarak ele alınmaktadır. Fakat annenin kendinde yaşça çok küçük bir erkekle ilişkiye girmesi toplumsal normlardan uzak sayılabilir ve sinemadaki kadın temsillerinin aksine bir temsil oluşturabilir. 07'47''de, anne hasta olan çocuğuna bakmaktadır. 40'33''de, sevgilisi tarafından tokat yiyen bir kadın temsili görülmektedir.

3.7.12. Nantes'lı Jacquot Filminin İncelenmesi

Görsel 3.36: Nantes'lı Jacquot Film Afişi



(Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/jacquot-de-nantes/> , Erişim Tarihi: 23.03.2023)

Tablo 3.36: *Jacquot de Nantes* (1991), (*Nantes'lı Jacquot*) Filmi

| Filmin Adı: <i>Jacquot de Nantes</i> (1991), (<i>Nantes'lı Jacquot</i>) 118' | Süre (Dakika-Saniye) |
|---|--|
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Yok |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Yok |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi | Yok |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Yok |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Var (10'53'', 22'00'', 32'14'', 45'16'') |

| | |
|---|---------------|
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Yok |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Var (19'50'') |

Film, kurmaca olarak üretilmiştir. Varda, bu defa eşi Jacques Demy'nin çocukluk ve gençlik yıllarını anlatan bir film çekmiştir. Aynı zamanda filmde sinemanın da geçirdiği değişim ele alınmaktadır. Film, 1950'lerde geçmektedir. Filmde Varda'nın anlatıcılığı Jacques Demy'nin gerçek yaşlanmış hali olması da bur kurmaca eserde görülen belgesele ait özellikler olarak ele alınabilir. Film zaman zaman siyah beyazken zaman zaman renkli formattadır. Filmde Jacques Demy'nin filmlerinden de sahneler yer almaktadır. Jacques Demy'nin annesi rolünde olan kadın karakter 10'53'', 22'00', 32'14'', 45'16''de yemek, ütü ya da çamaşır gibi toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın temsili görülmektedir. Aynı zamanda annenin kuaförde çalışması da onun sosyal konumu hakkında bilgi vermektedir.

3.7.13. 101 Gece Filminin İncelenmesi

Görsel 3.37: 101 Gece Film Afişi



(Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/les-cent-et-une-nuits/> , Erişim Tarihi:

23.03.2023)

Tablo 3.37: *Les cent et une nuits de Simon Cinéma* (1995), (*One Hundred and One Nights / 101 Gece*) Filmi

| | |
|---|--------------------------------|
| Filmin Adı: <i>Les cent et une nuits de Simon Cinéma</i> (1995), (<i>One Hundred and One Nights / 101 Gece</i>) 135' | Süre (Dakika-Saniye) |
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Var (25'15'',47'23'', 83'55'') |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Var (41'00'',78'28'', 96'06'') |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi | Yok |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Var (37'01'', 47'30'') |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Var (12'02'', 91'30'') |
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Var |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Var |

Film, kurmaca olarak üretilmiştir. Filmde, yüz yaşında olan Simon Sinema karakteri sinemaya dair geçmişe dönük bir yolculuğa çıkmaktadır. Geçmişini hatırlayamadığı için ona bir sinema öğrencisi yardımcı olmaktadır. Film boyunca sinema tarihine yapılan göndermeler ya da yeniden canlandırmalar görülmektedir. 12'02'', 91'30''de kadın temsili sevgili olarak ele alınırken 91'30''de erkeğin kadına yüklediği ev işleri rollerini yapıp yapmadığını sorgulaması dikkat çekmektedir. Kadın temsiliinde toplumsal cinsiyet rolleri böylelikle kadın bir karaktere

atanmaktadır. 25'15'', 47'23'', 83'55''de çeşitli şekillerde eril dil kullanımına rastlanmaktadır. Örneğin 25'15''de Simon Sinema kadınların histerik ve çekilmez oldukları söyleminde bulunmaktadır. 47'23''de Bay Sinema'nın mise-en-scene kelimesi yerine mis-en-obscene kelimesiyle özdeşleştirilip Camille karakterine yönelik fahişe söylemi eril dil kullanımına örnek gösterilebilir. 83'55''de kadınlar arzu edilendir söylemi de eril dil olarak ele alınabilir. 37'01'' taciz edilen kadın karakter ve 47'30'' Camille'in boğazını sıkan erkek arkadaşı pasifize edilen kadın temsiline örnek olarak gösterilebilir. 41'00'', 78'28'', 96'06'' erkekler dikizleyici bir şekilde kadın karakterleri süzmektedirler. Eril bakışın filmdeki en belirgin örneklerinden biri de 96'06''de Bay Sinema'nın dans eden yarı çıplak kadın dansçiyı röntgenci

3.7.14. *Uçarı Aslan* Filminin İncelenmesi

Görsel 3.38: *Uçarı Aslan* Film Afişi



(Kaynak: <https://www.cine-tamaris.fr/le-lion-volatil/> , Erişim Tarihi: 02.01.2023)

Tablo 3.38: *Le Lion volatil* (2003), (*The Vanishing Lion / Uçarı Aslan*) Filmi

| Filmin Adı: <i>Le Lion volatil</i> (2003), (<i>The Vanishing Lion / Uçarı Aslan</i>) 11' | Süre (Dakika-Saniye) |
|---|-----------------------------|
| Değişkenler | |
| 1- Ataerkil ideoloji kapsamında eril dil kullanımı | Var (06'59'') |
| 2- Kadının kendine bakışı ve erkeğin kadına bakışı | Yok |
| 3- Kadının bedeniyle ilişkisi toplumun kadın bedeniyle ilişkisi | Yok |
| 4- Pasifize edilen ya da pasif olarak konumlandırılan kadın imgesi aktifleştirilen erkek imgesi | Var (07'03'') |
| 5- Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın karakterler anne-eş-kardeş-abla gibi | Var (03'35'', 05'25'') |
| 6- Klasik anlatı yapısına bağlı gelişen kadın karakter ve kadın karakterin sunumu | Yok |
| 7- Kadın karakterlerin sosyal, ekonomik olarak bağımsız olup olmadıkları | Yok |

Film, kurmaca olarak, renkli formatta çekilmiştir. Kurmaca olmasına rağmen filmde fotoğraf olarak kullanılan belgeler, ekranda görünmeyen bir sunucunun konuşması ya da gerçek zamana ait çekimler gibi özellikler de dikkat çekmektedir. Tezin önceki bölümlerinde çeşitli makaleler ve Varda sineması incelendiğinde Varda'nın kurmaca ve belgeselin yapıtaşlarını bir arada kullanması karma bir yapıyı ortaya koymaktadır. Film bir tarot bakan kadının yanında çalışan çırağın gerçek ve hayal arasındaki ilişkisini anlatmaktadır. Filmde 03'35'', 05'25''de kadın temsili sevgili ya da partner şeklinde sunulmaktadır. Filmin 07'03''de erkek karakterin izinsiz bir biçimde kadını öpmesi bunu yaparken kadının saçından onu aşağı çekmesi de kadın ve bedeni üzerine üstünlük sağlamaya çalışan erkek imgesine örnek olarak gösterilebilir.

SONUÇ

Bu tez çalışmasında, Agnès Varda sinemasında, kadın temsili hem belgesel hem de kurmaca eserlerde incelenmiştir. Toplumsal cinsiyet rolleriyle belgesellere ve kurmacalara konu olan kadın temsiline, eleştirel olarak da bu rolleri belgesel film ya da kurmaca film içinde yerine getirdiği söylenebilir. Sinema, sanatsal ve kişisel bir yaratı alanı olması sebebiyle, yönetmenin dünyasına bağlı olarak alternatif kadın temsillerinin oluşturulabileceği de bilinmektedir.

Bu çalışmada, Agnès Varda'nın kurmaca ve belgesel eserlerinde, genel eğilimlerden farklı özellikler olduğu gözlemlenmiştir. Bu özellikler, bir yapıyı kurmaca ve belgesel olmaktan ayırmaktadır. Yönetmen Agnès Varda'nın kurmaca eserlerindeki belgesel özellikleri ve belgesel eserlerindeki kurmaca özellikleri iç içe kullandığı ortaya çıkmaktadır. Agnès Varda'nın da röportajlarında belirttiği bu birliktelik durumu, onun sinemasını en iyi şekilde tanımlamaktadır.

Toplumsal cinsiyet ve toplumsal cinsiyet rolleri terimi araştırılırken, bu terimlerin sinemada ifade ettiği anlamlar ortaya koyulmaktadır. Sinemada toplumsal cinsiyet ve toplumsal cinsiyet rolleri ideolojilerle ilişkilendirilebilir. Sinemada kadın temsili, bu yönüyle ataerkil ideolojiden etkilenerek şekillenmektedir. Sinemada kadın temsili, ataerkil ideoloji kapsamında kadın temsillerini toplumsal cinsiyet rolleriyle yinelemektedir.

Bu tez çalışmasında, sinemada kadın temsili kadınlara izlenip gözlenebilecek birer obje olarak ortaya koyulduğu çıkarımına varılmıştır. Mulvey'nin röntgencilik teorisinden yola çıkarak kadınlar sinemada arzu duyulan, bakılan, izlenen ve pasifize edilen temsillerle var olmaktadır. Sinemada parçalanarak sunulan kadın bedeni kadın temsiline nesneleştirilmesine rağmen Agnès Varda'nın bu temsilleri farklı biçimde ele aldığı görülmektedir. Varda, sinemanın erkek bakışına rağmen belgesellerinde ele aldığı kadınları ve kurmaca eserlerinde yarattığı kadınları bu basmakalıp temsillerden kurtarmaktadır. Kadın hikayelerini geri plana atan ya da kadın temsillerini erkeğin gölgesine koyan yönetmenlerin aksine Varda belgesel ve kurmaca eserlerinde alışmışın dışında kadın temsilleri sunmaktadır.

Agnès Varda, belgesel ve kurmaca sinemada oluşturduğu kadın temsillerinin ve kurmacayla belgesel yapımların birlikte kullanımının yanında bulduğu sineyazı terimiyle de sinemaya bir katkıda bulunmuştur.

Bu çalışma, daha önce yapılan Varda ve sineması çalışmalarıyla kıyasla nicel olarak daha çok filmi ele almıştır. Varda sinemasında sadece kurmaca eserlere değil belgesel eserlerin incelemesine de yer verilmiştir. Aynı zamanda, Varda sinemasını başka şekillerde ele alan çalışmalardan da bu yönüyle ayrılmaktadır.

Gelecek çalışmalarda bulunacak araştırmacılar için; belgeselde kadın temsiline ve kurmacada kadın temsiline bu çalışma kapsamında elde edilen bulgular, araştırmacılara kapsamlı bir betimleme sunmaktadır. Kadın temsili ve Varda sineması üzerine araştırma yapacak araştırmacılar için yedi farklı değişken oluşturulmuştur. Bu husus, bu çalışmanın özgün değerini de ortaya koymaktadır. Sistematik bir şekilde Varda'nın filmlerinde bu değişkenlerin aranması araştırmaya yön vermektedir. İleride yapılacak olan araştırmalarda, bu değişkenler arttırılabilir. Bu değişkenler yeni değişkenler oluşturulan bir konuma getirilebilir. Aynı zamanda ele alınan değişkenler, farklı kadın yönetmenler ve kadın temsili konular için verimli bir ortam sunmaktadır.

Bu tezde, bazı kodlar belirlenmiştir. Bu kodların oluşumunda sinema, kadın ve kadın temsilleri, ideoloji, toplumsal cinsiyet rolleri gibi terimler ön plana çıkmaktadır. Oluşturulan kodlar hem geliştirilebilir hem de birleştirilerek yeni kodlar oluşturulabilir.

Bu tez çalışması, Varda ve kadın temsilleri üzerine yapılan diğer çalışmaların yanında daha geniş bir kapsama sahiptir. Bu geniş kapsam hem kurmaca filmlerin hem de belgesel filmlerin incelenmesi olarak ele alınabilir ama aynı zamanda bir kadın yönetmenin de erişilebilir bütüncül filmografisine bakan bir eserdir. Gelecek araştırmacılar kadın yönetmenlerin bütün filmlerinde kadın temsillerinin ele alınış biçimini inceleyebilir.

Sinemada temsil sorunu, süregelen bir konudur. İleride araştırma yapacak araştırmacılar toplumsal cinsiyet üzerine erkek temsilleri üzerine de bir araştırma geliştirebilir. Örneğin Varda sinemasında erkek temsilleri de kadın temsilleri kadar önemli bir yere sahiptir. Kadın temsillerin karşılığı olarak erkek temsilleri ve onların da belirlenen toplumsal cinsiyet rollerini yerine getirip getirmediği daha detaylı bir şekilde araştırılabilir.

Bu çalışmada, Varda'nın toplumsal cinsiyet rollerini genellikle yıktığı sonucuna varılabilir. Varda, kadınlara ve erkeklere kurmaca filmlerinde ve belgesel filmlerinde toplumsal cinsiyet rollerine uygun temsiller ortaya koysa da kadın karakterlerin söylemleriyle bunun olmaması gerektiği düşüncesini izleyiciyle paylaşmaktadır. Kadın temsilleri sadece evde olmamakla beraber hayatın içindedir. Örneğin *5'ten 7'ye Cleo* filmindeki karakter olan Cleo, *Yersiz Yurtsuz* filminde karşımıza çıkan Mona karakteri, *Biri Söyler Diğeri Söylemez* filminde Suzanne ve Pauline karakterleri bu duruma örnek gösterilebilir. Bu kadın karakterlerin temsillerinde kadınlık, özgürlük, toplumsal cinsiyetlere kendi içlerinde buldukları haliyle karşı gelme, cinsel özgürlük gibi özellikler de eşlik etmektedir.

Varda, sinema dünyasına *sineyazarlık* terimini de katmıştır. Bu yönüyle pratikte filmlerinde seyirciye göstermeye çalıştığı bir ögeyi de teoriye katmıştır. Bu terimi ortaya atması da sanatçı olarak onu önemli bir konuma getirmiştir.

Varda, kurmaca filmlerinde özellikle en çok bilindik eserlerinde belgesele ait olan kavramları kullanarak karma bir tür ortaya çıkartmaktadır. *Yersiz Yurtsuz* filminde karakterlerle yapılan röportajlar, *5'ten 7'ye Cleo* filminde gerçek mekânlar, *101 Gece* filminde oyuncuların kendileri olarak sahneye yansıtıldıkları sekanslar, *Biri Söyler, Diğeri Söylemez* filminde kürtaj haklarını elde etmeye çalışan kadınlar gibi çeşitli öğelerle gerçek dünyanın bir parçası olan sorunları belgeselde olduğu gibi ele almıştır.

Varda, aynı zamanda belgesel filmlerinde kurmaca filmlerde olan öğeleri de kullanarak melez yapımlara katkı sağlamaktadır. Örneğin *Yanco Amca* belgeselinde amcasıyla karşılaştığı sekansı tekrarlayarak kurmaca filmdeki gibi bir kurgu

kullanmıştır. Varda, bu yönüyle sinemanın temelinde olan iki ana türle oynamaktadır. Bu iki türün çizgilerini belirsiz hale getirerek seyirciye ve sinemaya katkı sağlamaktadır.

Varda, hem kurmaca filmlerinde hem de belgesel filmlerinde kadın bedenini kullanmasına rağmen kadın bedenlerinin fetişize edilmesini önleyecek kamerasal tekniklere başvurmuştur. Örneğin; kamera eril bakışa uygun olan bir araç olmasına rağmen kadın bedenini parçalamadan seyirciye kadın bedenine bütün bir bakış açısı vererek bunu vermiştir. Kadın temsili femme fatale ve arzulanan cinsel obje terimlerinden kurtarmıştır. Kadınların günlük olarak karşı karşıya kaldıkları durumları ve hikayeleri ele alarak kadın temsiline yeni bir bakış açısı geliştirmiştir.

Varda'nın sinemada ayna ve kadın ilişkisine önem verdiği gözlemlenmiştir. Varda eserlerinde ayna ögesine genellikle yer vermiştir. Aynanın yansıtma özelliğinden yola çıkarak kamerada olduğu gibi olanı gösteren bir araç gibi düşünülebilir. Genellikle filmlerde bakılan obje olan kadın karakterler ve temsiller kendilerine bakarak ya da kameraya bakarak aktif birer özneye dönüşmektedirler. Varda'nın kadının kadına bakışı ve erkeğin kadına bakışı ilişkisi kendi sinemasında da önemli bir yere sahiptir.

Sinema tarihinde kadın yönetmenlerin ve kadın temsillerinin nicel olarak sınırlı olduğu gözlemlenmektedir. Varda ve sinemasının, kariyerinin sonraki yıllarında önem kazanması bu gözlemi doğrular niteliktedir; ancak Varda yüzyılları aşacak güçlü bir sinemacı kimliğine sahiptir.

KAYNAKÇA

- Ak, Musa: “Bertolt Brecht’in Epik Tiyatrosu Üzerinden İnteraktif Belgesellere Bakmak” **Etkileşim** ,(7), 170-189, DOI: 10.32739/etkileşim.2021.7.123
- Akbulut, Hasan: “Bellek Olarak Belgesel Sinema: Son Dönem Türkiye Belgesel Sinemasına Bir Bakış” **sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi**,1(2),2019, 119-124.
<https://dergipark.org.tr/en/pub/sinecine/issue/44984/560399> adresinden 07 Mayıs 2022 tarihinde erişildi.
- Akın, Ayşe: “Toplumsal Cinsiyet (Gender) Ayrımcılığı ve Sağlık,” **Toplum Hekimliği Bülteni**, Cilt 26, Sayı 2, Mayıs-Ağustos 2007, s.1-9.
- Altun, Ayşe ve Çelikcan, Peyami: “Belgesel Sinema Aracılığıyla Kadın Emeğinin Görünür Kılınması: Külkedisi Değiliz! , ” **Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi**, (26), 2017, 179-201, DOI: 10.16878/gsuilet.324850.
- Arda, Özlem: **Belgesel Sinemanın Üçüncü Sinemada Temsili** (Birinci Baskı) Kriter Yayınevi, İstanbul, 2018.
- Arpacı, Murat: “Cinsiyet, Kötülük ve Beden: Femme Fatale İmgesinin Kültürel İnşası”. **Fe Dergi**, 11, no.1, 2019, 140-154.
- Atay, Aygül: “Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Lanthimos Filmlerini Tartışmak: "The Lobster", "The Killing of A Sacred deer" ve "The Favourite ,” **İstanbul Aral Üniversitesi İletişim Çalışmaları Dergisi**, 8(17), 2020, s.133-162.
<https://dergipark.org.tr/en/pub/isauicder/issue/57677/820119> adresinden 16 Mayıs 2022 tarihinde erişildi.
- Aydın Uzun, Derya: “Benzer ve Farklı Yönleriyle Resim ve Sinema İlişkisi,” **The Journal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science**, Doi number:http://dx.doi.org/10.9761/JASSS7037 Number: 56 , Spring III 2017, p. 393-408.
- Aytaç, Senem: “Söz ve İmge” **Altyazı Dergisi**, Mart 2018, s.46
- Aytaç, Senem: “Usta Yönetmenlerin Kısa Filmleri Oncle Yanco,” **Altyazı Dergisi**, Mayıs 2017, s. 37.

- Aytek, Laleper: **Fotoğraf Tarihi Kanonu Yeniden Düşünmek: Öznellik Üzerine Bir İnceleme** [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], İstanbul, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Sanat Dalı, 2013.
- Aytekin, Pelin Erdal: “Yerli Dizilerde Kadın Kimliğinin Temsili Üzerine Bir Örnek; “Yaprak Dökümü” Dizisi.” **Erciyes İletişim Dergisi** , 5(4), 447-463.
DOI: 10.17680/erciyesiletisim.371332
- Balan, Canan: “Sabahat Filmer ve Binnaz Filmi: Sinemasal Bir Palimpseste Gerçek, Kurmaca ve Kadınların Eylemliliği” Fe Dergi 14, no. 2 (2022), 103-116.
- Balcı, Burcu: “Amerikan Sineması'nda Bilim-Kurgu Türünde Yaratılan Korku Metaforları: Kuyruklu Yıldız ve Asteroid Tehlikesi,” **Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi**, (4), 2003, 39-64.
<https://dergipark.org.tr/en/pub/kilad/issue/69074/1093458> ‘ dan 16 Mayıs 2022 tarihinde erişilmiştir.
- Batuk, Hasibe Nurşen: **Fotoğrafın Resim Sanatı Üzerindeki Etkisi ve Görsel Sanatlar Eğitiminde Kompozisyon Kurmadaki Yeri Ve Önemi** [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Samsun, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitim Anabilim Dalı, Resim-İş Eğitim Bilim Dalı, 2013.
- Berger, John: **Görme Biçimleri** (Yirmi Yedinci Basım) Metis Yayınları, İstanbul, 2020.
- Bingöl, Canel: “Toplumsal Bellek, “Sürgün” ve Belgesel Sinema,” **Asya Studies-Academic Social Studies/Akademik Sosyal Araştırmalar**, Number:4, Summer, 2018, p. 51-57.
- Bingöl, Orhan: “Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Türkiyede Kadınlık,” **Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi**, (3), 2014 108-114 .
DOI: 10.18493/kmusekad.36760
- Bondanella, Peter: **Dünya Sinemasında Akımlar** (Ocak 2016) Doruk Yayınları, İstanbul, 2016.

- Bozkurt, Abbas: **Ten ve Hafıza: Agnès Varda**, (der. Tolga Yalur) Kum Taneciklerini Toplamak (Birinci Basım Ekim 2020), 2020, İstanbul. s.48-66.
- Buckland, Warren: **Film Studies An Introduction** (1. Basım) John Murray Learning, London, 2015.
- Butler, Andrew M.: **Film Çalışmaları** (1. Baskı; A. Toprak, ed.). Kalkedon Yayıncılık, İstanbul, 2011.
- Büker, Seçil: "Metz'in Sinema Diline Yaklaşımı," **Kurgu**, 4(1), 1981, 141-161.
- Büker, Seçil: **Toplumsal Cinsiyet Eşitliği**, Ceid Yayınları, Ankara, 2008.
- Casella, Donna: "Shaping the Craft of Screenwriting: Women Screen Writers in Silent Era Hollywood." In Jane Gaines, Radha Vatsal, and Monica Dall'Asta, eds. Women Film Pioneers Project. New York, NY: Columbia University Libraries, 2017. <<https://doi.org/10.7916/d8-jgja-cf13>>
- Cemiloğlu, Meltem: Tarihsel Perspektiften Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler. Türkiye Film Araştırmaları Dergisi, 1(2), 2021, 152-164.
- Cengiz, Gönül: "Sinemada Toplumsal Cinsiyetin İdeolojik İşlevleri: Mor Yıllar Film Analizi, " **Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 18(2), 2021, 1102-1115. DOI: 10.33437/ksusbd.836869.
- Civelek, Semra: "2000 Sonrası Politik Türkiye Sinemasında Kurmaca-Belgesel Etkileşimi: Gelecek Uzun Sürer Filmi Örneği," **Moment Dergi**, 3(2), 2016, 286-318, <https://dergipark.org.tr/en/pub/moment/issue/36301/410075> adresinden 07 Mayıs 2022 tarihinde erişildi.
- Clarke, James: **Sinema Akımları Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler** (1. Basım), Kalkedon Yayınları, İstanbul, 2012.
- Coşkun, Esen E.: **Dünya Sinemasında Akımlar** (3. Baskı) Phoenix Yayınevi, 2017.

- Çakır, Dilek: “Agnes Varda ve Spinoza’nın Özgürlük Anlayışı: Sans Toit Ni Loi (Yersiz Yurtsuz) Filmi.” **SineFilozofi**, Özel Sayı (4) 2022, 168-183.
DOI: 10.31122/sinefilozofi.1065783
- Çanğa, Elif ve Uğur, Ufuk: “Sinema Resim İlişkisi Bağlamında Bunuel’in Sürreal Sineması ve ‘Bir Endülüs Köpeği’ Filmi ,” **ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi (ODÜSOBİAD)**, 5(13), 2015, 137-153.
- Çelickan, Peyami: “Türkiye’de Belgesel Sinemanın Kısa Bir Tarihçesi” **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi**, Cilt 18, Sayı 36, 2020/2, 529-542.
- Çetin, Zeynep: “Roman-Sinema Etkileşimi: Yeni Roman ve Yeni Dalga,” **Marmara İletişim Dergisi**, 11(11), 2014, 143-166.
- Çiçekoğlu, Zeynep: “Sözde Karyatidler” , <https://manifold.press/sozde-karyatidler> , adresinden 28 Mart 2023 tarihinde erişildi.
- Çiftçi, Ayça: **Ten ve Hafıza: Agnès Varda**, (der. Tolga Yalur) (Birinci Basım Ekim 2020), 2020, İstanbul. s.1-20.
- Dadak, Zeynep: “Kısalıkların Uzun Tarihi” **Altyazı Dergisi**, Mart 2018, s.44.
- Dökmen, Zehra: “BEM Cinsiyet Rolü Enventarinin Geçerlik ve Güvenirlik Çalışması,” **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, C.35, No:1, 1991, s.81-87.
- Dökmen, Zehra: **Toplumsal Cinsiyet Sosyal Psikolojik Açıklamalar** (6.Basım), Mart 2015, İstanbul.
- Ekinci, Barış Tolga: “Belgeselde Canlandırma ve Gerçeklik Sorunu,” **Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, (25), 2016, 11-33. DOI: 10.31123/akil.438519
- Ekinci, Barış Tolga: “Çağdaş Türk Sinemasında Belgesel ve Kurmaca Anlatım Yöntemleri Üzerine Bir Değerlendirme: Koleksiyoncu ve 11’e 10 Kala Filmlerinin Karşılaştırılmalı Analizi” **Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi**, (52), 2015,49-63.

<https://dergipark.org.tr/en/pub/abuhsbd/issue/32946/366122> adresinden 07 Mayıs 2022 tarihinde erişildi.

- Ekinci, Barış Tolga: “The Use Of Digital Effects in Science Fiction Cinema And Interstellar (2014) Movie” **Online Journal of Art and Design**, Volume.3, Issue:3, 2015, s.64-78.
- Elmacı, Tuğba: “Taşrada Gündelik Hayatın İdeolojisinin Vavien ve Süt Filmleri Perspektifinden Okunması,” **Selçuk İletişim**, 7(1), 2013, 161-173.
<https://dergipark.org.tr/en/pub/josc/issue/19023/200596> adresinden 16 Mayıs 2022 tarihinde erişildi.
- Elmacı, Tuğba: “Türk Sinemasında Yün Eğiren Kadınlardan Yeni Sinemaya: Kadın Emegi Meselesi: Zerre Film Örneği,” **Art-Sanat**, (8), 2017, 451-470.
- Ereke, Yasemin ve Parlayandemir, Gizem: “Toplumsal cinsiyet ekseninde alternatif bir anlatı: Şahsiyet örneği,” **İNİF E- Dergi**, 5(1), 2020, 110-128.
- Eren, Murat Emir: “Nereden Başlamalı: Agnès Varda” “Kameranın İsyanı: Fransız Yeni Dalga Sineması” **Filmloverss**, 2019, (Çevrimiçi)
<https://filmloverss.com/nereden-baslamali-agnes-yarda/>,
28 Haziran 2022
- Erkılıç, Hakan: “Belgesel Sinema Literatürü Üzerine: Belge Film’den Belgele” **sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi**, 6(2), (2015), s.107-116.
<https://dergipark.org.tr/en/pub/sinecine/issue/43889/540245> adresinden 07 Mayıs 2022 tarihinde erişildi.
- Erkılıç, Hakan: “Sinema Politikaları: Söylem, Psikanaliz, İdeoloji,” **sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi**, 6(2), 2015, 77-90.
- Erten, Canan: “Kentte Yürümek: Feminist Perspektifler,” **Tasarım Kültür Dergisi Arredamento Mimarlık**, Ekim 2018, 71-76.
- Erus Çetin, Zeynep ve Gürkan, Hasan: “Toplumsal Cinsiyet ve Sinemaya Yansıması: Yeniden Çekimler Aracılığıyla Japon ve Amerikan Sinemalarında Kadının Temsiline Bir Bakış,” **Selçuk İletişim**, 7(3), 2012, 206-217.

- Felleman, Susan: “Show the Clichés:” the Appearance of Happiness in Agnès Varda’s Le Bonheur. **Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies**, (19), 2021, 17-34.
- Fikriyat: “Belgesel Sinemanın Öncüsü,” **Fikriyat**, 2018 (Çevrimiçi)
<https://www.fikriyat.com/kultur-sanat/2018/05/24/belgesel-sinemanin-oncusu> ,
10 Şubat 2022
- Gaines, Jane ve Koerner, Michele: “Women as Camera Operators or “Crank,”” **Women Film Pioneers**, (n.d) (Çevrimiçi)
<https://wfpp.columbia.edu/essay/women-as-camera-operators-or-crank/> , 09 Mayıs 2022 tarihinde erişildi.
- Gedik, Alper: **3- Boyutlu Kurmaca Sinemada Anlatı Yapısı** [Yayınlanmamış Doktora Tezi], İzmir, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, 2020.
- Gediz, Utku Gençler: “Kameranın İsyanı: Fransız Yeni Dalga Sineması” 2013.
- Geller, Theresa L.: “Arzner, Dorothy”
<http://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/arzner/> (Çevrimiçi), adresinden 7 Aralık 2023 tarihinde erişildi.
- Genç, Aynura: ““Yılanı Öldürseler” Filminin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Çözümlemesi”, **Kültür Araştırmaları Dergisi**, Cilt: 1, Sayı: 3, 2019, s. 351-361.
- Gezmen, Başak ve Gürkan, Hasan: “V For Vendetta Filmi Üzerinden İdeolojik Bir Okuma,” **Kurgu**, 24(2) , 198-213.
<https://dergipark.org.tr/en/pub/kurgu/issue/59643/859563> adresinden 16 Mayıs 2022 tarihinde erişildi.
- Gider, Nihan: “Yapısal Özellikleri Açısından Belgesel Sinema,” **Marmara İletişim Dergisi**, 12(12) , 2014, 134-140.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/maruid/issue/445/3503> adresinden 07 Mayıs 2022 tarihinde erişildi.
- Göker, Nihal ve Göker, Göksel: “Sinemada Alternatif Kadın Temsilleri: Stepford Kadınları,” **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 24(2), 2014, 221-238.

- Göl, Berke: "Rüzgârda Dalgalanan Hayatlar" **Altyazı Dergisi**, Mart 2018, s.41.
- Güliden, Gevher Öz ve Seçen, Devrim: "Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorununa Alternatif Bir Yöntemle Bakmak: Bechdel Test." **Erciyes İletişim Dergisi**, 6(1), 2019, 467-486.
- Güler, Nursel: "İletişim, Toplumsal Cinsiyet ve İdeoloji," **Journal of Yasar University**, 9(34), 2014, 6023-6043.
- Gümüšoğlu, Firdevs: "Ders Kitaplarında Toplumsal Cinsiyet", **Toplum ve Demokrasi**, 2(4), Eylül- Aralık, 2008, s. 39-50.
- Gürdaş, Bora: "Mayıs 1968 ve Görsel Kültüre Etkisi." **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, 37(1), 2020, 154-169. DOI: 10.32600/huefd.670252
- Gürkan, Hasan ve Ozan, Rengin: "Feminist cinema as counter cinema: Is feminist cinema counter cinema?," **Online Journal of Communication and Media Technologies**, Volume. 5, Issue: 3 July 2015, p.73-90.
- Haskell, Molly: **From Reverence To Rape**, Third Edition, The University of Chicago Press, 1973.
- Hatch, Kristen: Hatch, Kristen. "Cutting Women: Margaret Booth and Hollywood's Pioneering Female Film Editors." In Jane Gaines, Radha Vatsal, and Monica Dall'Asta, eds. *Women Film Pioneers Project*. New York, NY: Columbia University Libraries, 2013. <https://doi.org/10.7916/d8-t0y9-hv61>
- Hennefeld, Maggie: "Film History" **Feminist Media Histories**, 4(2), 2018, 77–83. <https://doi.org/10.1525/fmh.2018.4.2.77>
- Hill, Kyerstin: Auguste Lumiere & Louis Lumiere, **International Photography Hall of Fame and Museum**, 2022 (Çevrimiçi) <https://iphf.org/inductees/auguste-louis-lumiere/> , 20 Ocak 2022
- Hollinger, Karen: **Feminist Film Studies**, (1. Basım). Routledge, New York, 2012.
- Hughes, Helen: **Contemporary Documentary**, Edited by Daniel Marcus and Selmin Kara (First Published) Routledge, New York, 2016.

- Ince, Kate: “Feminist Phenomenology and the Film World of Agnès Varda.” **Hypatia**, 28(3), 2013, 602–617. doi:10.1111/j.1527-2001.2012.01303.x
- Istanbul Modern: Agnès Hakkında Her Şey, 2019, https://www.istanbulmodern.org/tr/sinema/gecmis-programlar/agns-hakkinda-her-sey_2243.html 06 Ekim 2022 tarihinde erişildi.
- Jackson, Emma: “the eyes of Agnès Varda: portraiture, cinécriture and the filmic ethnographic eye.” **Feminist Review**, 96(1), 2010, 122–126, doi:10.1057/fr.2010.16
- Kafalı, Nadi: “Sessiz Alman sineması–1” **Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi**, 14(14), 75-87 <https://dergipark.org.tr/en/pub/ekurgu/issue/16247/170348> adresinden 16 Ağustos 2022 tarihinde erişildi.
- Kalan, Özlem Gündüz: “Reklamda çocuğun toplumsal cinsiyet teorisi bağlamında konumlandırılışı: 'Kinder' reklam filmleri üzerine bir inceleme,” **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi | İstanbul University Faculty of Communication Journal**, 1(38), 2010, 75-89.
- Kaplama, Aslıhan Zeynep: **Agnes Varda and Essay Film** [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], İstanbul, Kadir Has Üniversitesi, School of Graduate Studies, Department of Communication Studies, 2021.
- Kaplan, E. Ann: **Women and Film Both Sides of the Camera**, (1. Basım). Taylor & Francis e-library, Routledge, New York, 2001.
- Karaçay Arın, Ece: “İdeoloji Ve İdeolojik Eleştiri Paradoksunda Sinema,” **Egemia Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya Ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi**, (6), 2020, 70-90.
- Karakaya, Serdar: “Sinema-Resim İlişkisi Ve Sanat Olarak Sinemanın Resimsel Estetiği,” **Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi**, 4(12), 2005, 134-141.

- Kaymal, Cansu: “Toplumsal Cinsiyet Algısı Ve Sinemanın İççeliği Yeşilçam Filmlerindeki Kadın Karakterler Üzerine Bir Analiz,” **19 Mayıs Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt: 1, Sayı: 4, 2020, s.284-298.
- Kılınç, Barış: “Yeni Gerçekçilik ve Luchino Visconti: sinema tarihine yeniden bakmak,” **Atatürk İletişim Dergisi**, (7), Temmuz 2014, 39-58.
- Kınlı, Nükhet: **Postmodernizm ve Fotoğraf İlişkisi** [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Fotoğraf Anasanat Dalı, 2011.
- Kızılöz, Can: Felsefi Oyuncaklar ve Sinema'nın Doğuşu Üzerine Bir İnceleme, 2019 (2) ,14-27.
<https://dergipark.org.tr/en/pub/insan/issue/51180/511553> adresinden 26 Temmuz 2022 tarihinde erişildi.
- Kleine, T. Jefferson: **Agnès Varda Interviews** (Edited and Translated by Kleine, T. Jefferson) University Press of Mississippi, First Printing, Mississippi, 2014.
- Koçer, Suncem: “Belgesel Filmler Toplumsal Dönüşüme Etki Edebilir Mi? Koalisyon Modeli ve Benim Çocuğum Örneği,” **Global Media Journal TR Edition**, 5(10) Spring 2015, p.208-226.
- Köksal, Musa: “Plastik Sanatlar ve Sinemanın İlişkisi,” **İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi**, C. 2, No:4, 2012, s.121-131.
- Köse, Kaan: **Fotoğraf ve Sinema İlişkisinin Nuri Bilge Ceylan Sineması Bağlamında Analizi** [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], İstanbul, İstanbul Aydın Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Sinema ve Televizyon Sanat Dalı, 2020.
- Kural, İrem Nur ve Esendemir, Şerif: “SANS TOIT NI LOI FİLMİNDE FLANÖRYEN GÖSTERGELER,” **19 Mayıs Sosyal Bilimler Dergisi**, 2(3) , 2021, 739-756.
DOI: 10.52835/19maysbd.961325

- Mayne, Judith: **Experimental Cinema The Film Reader**, (2nd published 2007), Edited by Wheeler Winston Dixon and Gwendolyn Audrey Foster, Routledge, New York, 2007.
- Millî Eğitim Bakanlığı: Radyo Televizyon Avrupa Sinemaları http://sinematek.tv/wp-content/uploads/2015/12/AvrupaSinemalar_2011.pdf adresinden 28 Temmuz 2022 tarihinde erişildi.
- Monaco, James: **Bir Film Nasıl Okunur?** (1.Basım). ALFA Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti., 2018
- Monaco, James: **Yeni Dalga** (1. Basım) (Çev.Ertan Yılmaz) PMP Basım Yayım Matbaacılık San. Tic. A.Ş., 2006
- Morva, Ahsen Deniz; **Belgesel ile Kurmaca Kaynaştırılabilir Mi? Kırılma** [Yayınlanmamış Doktora Tezi], İstanbul, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anasanat Dalı, 2009.
- Mouton, Janice: “From Feminine Masquerade to Flâneuse: Agnès Varda’s Cléo in the City.” **Cinema Journal**, 40(2), 3–16. <http://www.jstor.org/stable/1225840>
- Mulvey, Laura: “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” **Screen**, 16(3), 1975, 6–18. doi:10.1093/screen/16.3.6
- Nichols, Bill: **Introduction to Documentary** (Second Edition). Indiana University Press, Bloomington, 2010.
- Neroni, Hilary: **Feminist Film Theory and Cléo from 5 to 7** First Edition, Bloomsbury Academic, New York, 2016.
- Nowell-Smith, Geoffrey: **The Cinema Book** Third Edition, Ed. Pam Cook, The British Film Institute, London, 2007.
- Nutku, Özdemir: Kadın ve sanat. *Yedi*, (4), 2010, 137-142.
- Ocak, Ersan: “Artık Toplayıcılar ve Ben Filminde Seyircisinin Yaşam Gücünü Arttıran Bir Görüntü Toplayıcısı Olarak Agnès Varda, ” **SineFilozofi Dergisi**, Vol/Cilt: 4 No/Sayı: 8, 2019, 226-248.

- Odabaş, Battal: “Fransız Sinemasında Yeni Dalga,” **Marmara İletişim Dergisi**, 5(5),1994, 281-288.
<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2757>
26 Temmuz 2022 tarihinde erişildi.
- Onaran, Âlim Şerif: **Sinemaya Giriş** (2. Basım). Agora Kitaplığı, İstanbul, 2012.
- Online Etymology Dictionary: Etymology, origin and meaning of cinéma, **Etyonline**, 2023 (Çevrimiçi)
<https://www.etymonline.com/word/cinema> ,
1 Eylül 2023
- Öğüt, Hande: “Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema” **Cogito**, 2. Baskı, Mart 2013, Sayı 58, s. 202-217.
- Önbayrak, Nilay: “Sanatta Gerçeklik İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekliği,” **Marmara İletişim Dergisi**, 13(13), 2016, 187-203.
- Özdem, Öner: “Belgesel ile Kurmacanın İç İçeliği Üzerine Bir Değerlendirme: The Cove (Koy) Film Çözümlemesi,” **sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi**, 4(2) , 99-118.
<https://dergipark.org.tr/en/pub/sinecine/issue/44698/555241> adresinden 07 Mayıs 2022 tarihinde erişildi.
- Özdemir, Berceste Gülçin: “İşe Yarar Bir Şey Filminin Kadın Karakterlerine Ve Ölüm Olgusuna Feminist Film Kuramı Çerçevesinde Anamorfotik Bakış” **SineFilozofi** , Özel Sayı (1) Mayıs 2019 , 493-517 . DOI: 10.31122/sinefilozofi.493317
- Özdemir, Berceste Gülçin: “Şimdiki Zaman: Kadın Karakterlerin Film Mekânlardaki Temsilinin Feminist Film Eleştirisi Çerçevesinde İncelenmesi,” **sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi**, 9(2), 2018, 131-164. DOI: 10.32001/sinecine.471856.
- Özgen, Aslı: Sinemanın Kadın Öncüleri, **Altyazı**, 2020 (Çevrimiçi)
<https://altyazi.net/yazilar/sinemanin-kadinin-onculeleri/sinemanin-kadin-onculeleri/> , 09 Mayıs 2022
- Özgen Tuncer, Aslı “Women on the move: the politics of walking in Agnès Varda.” **Deleuze Studies**, 6(1), 2012 103-116.

- Özkanirman: Altamira ve Mustafa Kemal Paşa, **Özkanirman**, 2017 (Çevrimiçi)
<https://ozkanirman.com/site/2017/01/22/altamira-ve-mustafakemalpasa/> , 08 Şubat 2022
- Özsefil, İbrahim Cem: “Lumière Kardeşler’in Filmleri Restore Ediliyor” , **Filmloverss**, 2018 (Çevrimiçi)
<https://filmloverss.com/lumiere-kardeslerin-filmleri-restore-ediliyor/> , 11 Ocak 2022
- Pruitt, Sarah: “The Lumière Brothers, Pioneers of Cinema”
,History,
2018 (Çevrimiçi)
<https://www.history.com/news/the-lumiere-brothers-pioneers-of-cinema> , 29.11.2021
- Quart, Barbara & Varda, Agnes: “Agnes Varda: A Conversation. Film Quarterly”,
40(2), 3–10, 1986-1987, doi:10.2307/1212347.
- Reardon, Kiva ve Varda, Agnes: **Ten ve Hafıza: Agnès Varda**, (der. Tolga Yalur) Merak İyi Bir Şeydir (Birinci Basım Ekim 2020), 2020, İstanbul. s.33-42.
- Rhodes, Gary D. ve Springer, John Parris: **Docufictions Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking**
McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006
- Rosenberg, Alejandra: “About the Women Film Pioneers Project Cinema”,
Comparative Cinema, Vol. IV, No 8, 2016, 17-23.
- Rotha, Paul: **Belgesel Sinema** (1. Basım). İzdüşüm Yayınları, 2000, İstanbul
- Saka, Sırma: **Ten ve Hafıza: Agnès Varda**, (der. Tolga Yalur) (Birinci Basım Ekim 2020), 2020, İstanbul. s. 75-84.
- Saraç, Simge: **Toplumsal Cinsiyet ve Yansımaları** Lerzan Gültekin (et.al.) (Ed.), Atılım Üniversitesi Yayınları, Ankara, s.27-33, 2013.
- Sarı Aksakal, Betül: “Neoliberal & feminist ideoloji ve Türk sinemasında evrilen kadın imgesi: Melodram kadınlarından özgür kadınlara,” **Journal of Social and Humanities Sciences Research**, 7(55), 2020, 1645-1667.

- Sarman, Esra: "İktidar Duvarlarını Yıkarak: Agnès Varda Sinemasında Heterotopya Mekân." **SineFilozofi**, Özel Sayı (4) 2022, 138-154.
DOI: 10.31122/sinefilozofi.1065051
- Savaş, Hakan: "Doğunun Paradoksu, Batının Özdeşliği ve Çağdaş Anlatı Sineması," **Selçuk İletişim**, 4(2), 2013, 212-220.
<https://dergipark.org.tr/en/pub/josc/issue/19011/200783> adresinden 23 Haziran 2022 tarihinde erişildi.
- Serttaş, Aybike: "Sinemada Kadın" (2020). **Medya ve Kadın**, Sayı 2, Aralık 2020.
- Sirer, Esennur: "Sinemada Dramatik Yapıyı Oluşturan Unsurların "400 Darbe" Filmi Üzerinden Çözümlemesi," **Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 7(2), 2012, 738-756.
- Smelik, Anneke: **And the Mirror Cracked Feminist Cinema and Film Theory** (Çev.Deniz Koç) (Birinci Basım), Mart 2008, İstanbul
- Smith, Geoffrey Nowell: **The Oxford History of World Cinema**. In G. N. Smith (Ed.), Screen. Oxford University Press, 1996
- Sönmez, Necati: "Agnès Varda: Bir Sinema Maceraperesti" **Altyazı**, 2019 (Çevrimiçi)
<https://altyazi.net/yazilar/yonetmen-portreleri/agnes-yarda-bir-sinema-maceraperesti/>, 09 Haziran 2022
- Sönmez, Necati: "Bir Sinema Maceraperesti" **Altyazı Dergisi**, Mart 2018, s.38-40.
- Stamp, Shelley: "Lois Weber." (2015).
https://books.google.com.tr/books?hl=en&lr=&id=ZTYLBOAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA45&dq=Lois+weber+%&ots=NGkOxnN3XA&sig=ZFofN8k1jQ_RSUQnk1LcRxXJ42Q&redir_esc=y#v=onepage&q=Lois%20weber&f=false, 8 Aralık 2023 tarihinde erişildi.
- Sucu, İpek: "Sanat Akımlarının Etkisinde Sinemada Klasik ve Alternatif Eğilimler," **Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, (17), 2012, 111-125.

- Suruç, Fatih: "Diyarbakır'da 'Camera Obscura' eğitimi verilecek", **Mücadele Gazetesi**, 2020 (Çevrimiçi) <https://www.mucadelegazetesi.com.tr/haber-diyarbakir-da-camera-obscura-egitimi-verilecek-99716.html> , 01 Ekim 2023
- Süllü, Nur: **Sinemada Feminist Eleştiri** [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Eskişehir, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,1988.
- Şakrak, Bilgehan Ece: "Dizi Filmlerde Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadının Temsili Örnek İnceleme: "Kadın" Dizisi," **Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi** ,8(22), 2020, 420-434. DOI: 10.33692/avrsyad.686441
- Şen, Besime ve Kutay, Uçun: "Weimar Döneminin Çoklu Korkuları ve Alman Dışavurumcu Sinemasında Kent: Metropolis," Y. Dinçer (Ed.), **İsyan ve Devrim Filmleri içinde**, 2013, (s. 37- 55). İstanbul: Yordam Kitap. google scholar
- Şenel, Burak ve Bakır, Burak: "Fransız Şiirsel Gerçeklik Sineması ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği Sineması Karşılaştırılması," 2017.
- Şentürk, Rıdvan: "Avangart sinema ve empresyonizm." **Global Media Journal**, 3(5), 2012, 142-175.
- Şentürk, Rıdvan: "Jean-Luc Godard'ın Filmleri ve Estetik Manifestosu." 2011
- Tarih Kurdu: "İlk Fotoğraf Kaç Yılında Çekilmiştir ve İlkleri", **Tarih Kurdu**, 2018 (Çevrimiçi) <https://tarihkurdu.net/ilk-fotograf-kac-yilinda-cekilmistir-ve-fotografcilikta-ilkler.html> , 01 Ekim 2023
- Tağ, Şermin: **Belgesel Sinema ve Türleri** [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Eskişehir, Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Sinema ve Televizyon Sanat Dalı, 2003.
- Teksoy, Rekin: **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi Cilt 1** (3. Baskı). Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti., 2009
- Thakker, Badal: "Feminist Departures- Varda's Le Bonheur" 2017.
- The Untold Story of The Untold Story of Alice Guy Blaché, 2018,

- Alice Guy Blaché: (Çevrimiçi)
<https://www.youtube.com/watch?v=5ok5xW-Xrn0>
adresinden 7 Aralık 2023 tarihinde erişildi.
- Tuncer, Aslı Özgen: “Söz ve İmge” **Altyazı Dergisi**, Mart 2018, Sayı 181, s.48.
- Tuğyan, Nuray Hilal: “Alman Dışavurumcu Sinemasında Mizansen: Dr. Caligari’nin Muayenehanesi (1920-Robert Weine).” **Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, (28), 2017, 302-314.
- Türk Dil Kurumu Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü: belgesel, **Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü**, 2022 (Çevrimiçi)
<https://sozluk.gov.tr> 10 Şubat 2022
- Türk Dil Kurumu Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü: kurgu, **Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü**, 2022 (Çevrimiçi)
<https://sozluk.gov.tr> 11 Şubat 2022
- Türk Dil Kurumu Genel Türkçe Sözlük: akım, **Güncel Türkçe Sözlük**, 2022 (Çevrimiçi)
<https://sozluk.gov.tr> , 03 Nisan 2022
- Türk Dil Kurumu Genel Türkçe Sözlük: sinema, **Güncel Türkçe Sözlük**, 2023 (Çevrimiçi)
<https://sozluk.gov.tr> , 01 Ekim 2023
- Uğur, Ufuk: “Auteur Yönetmen Yaklaşımının Türk Sinemasına Yansımaları: Demirkubuz Sineması, ” **MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 6(3), 2017, 227-241,
<https://dergipark.org.tr/en/pub/mjss/issue/40511/485647>
adresinden 31 Mayıs 2022 tarihinde erişildi.
- Ulusoy, Demet: “Plastik Sanatlarda Toplumsal Cinsiyet,” **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Üniversitesi Dergisi**, 6(2), 1999,0-0,
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/huefd/issue/41186/497362>
adresinden 07 Mayıs 2022 tarihinde erişildi.
- Varda, Agnes: “Cinéastes de notre temps”: Agnès Varda, 1964
- Varda, Agnes: CLÉO FROM 5 TO 7: Remembrances, Agnès Varda, 2005
- Varda, Agnes ve Bellour, Sylvain Roumette: **The Cinematic Documents of Contemporary Art** (ed. by David Company), First Published, The MIT Press, 2007, New York.

- Vatandaş, Celalettin: “Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı,” **Istanbul Journal of Sociological Studies**, 0(35), 2011, 29-56.
<https://dergipark.org.tr/en/pub/iusoskon/issue/9517/118909> adresinden 08 Mayıs 2022 tarihinde erişildi.
- Wiegand, Chris: **French New Wave** , Pocket Essentials Oldcastle Books Ltd, 2012
- Yaren, Özgür: “Atraksiyon [lar] Sineması: Erken Dönem Sinema, Seyircisi ve Avangart,” **sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi**, 4(2) ,2013, 145-153.
<https://dergipark.org.tr/en/pub/sinecine/issue/44698/555260> adresinden 08 Mayıs 2022 tarihinde erişildi.
- Yaşartürk, Gül: Kadın Yönetmen Olmak Üzerine Bir İnceleme:“Başka Dilde Aşk”(İlksen Başarır) ve “Peri Tozu”(Ela Alyamaç) Örnekleri. *Yedi*, (4),2010, 111-116.
- Yeşilyurt, Adem: “Politique des Auteurs Üzerine,” **sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi**, 3(1), 93-103.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sinecine/issue/44745/556168> adresinden 09 Haziran 2022 tarihinde erişildi.
- Yıldırım, Erhan ve Can, Aytekin “Fransız Yeni Dalga Sineması İçinde Yenilikçi Bir Yönetmen Jean Luc Godard Filmlerinin İdeolojik Boyutu,” **Selçuk İletişim**, 12(1), 2019, 164-185.
- Yıldırım, Melis: “İkinci Dalga Feminizm’in Ayak Sesleri: Agnès Varda”, 13 Mart 2021,
<https://www.tuicakademi.org/ikinci-dalga-feminizmin-ayak-sesleri-agnes-vara-sineması/> adresinden 06 Ekim 2022 tarihinde erişildi.
- Yılmaz, Ertan: “Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu” 28/11/2006,
<https://kaosgl.org/haber/sinemada-cinsiyet-ve-cinselligin-sunumu> adresinden 07 Aralık 2023 tarihinde erişildi.
- Yılmaz, Serdar: “Kuzeyli Nanook İsimli Filme Belgesel Film Gerçekçiliği Bağlamında Eleştirel Bir Bakış, ” 2021.
- Yüce, Tuncay: “Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler,” **Uluslararası Yönetim İktisat ve İşletme Dergisi**, 1(2), 2005, 67-74.

- Yüksel, Çoşğül: “Belgesel Sinemanın Doğruya Ulaşma Yolları,” **Selçuk İletişim**, 4(2), 2006, 199-211.
- Yüzbaşıyev, Mehemmed “Resim Sanatının Kuralları,” **Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi**, 5(2), 2010, 213-225.
- Zor, İlker , Bulut, Serkan: “Toplumsal Cinsiyet Kavramına Animasyon Filmleriyle Bakmak: Buz Devri, Shrek ve Winx Club: Kayıp Krallığın Sırrı Örnekleri” **Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Elektronik Dergisi**, 11(1), 2020, 58-69.

