

TEN VE HAFIZA: AGNÈS VARDA

Derleyen: Tolga Yalur



TEN VE HAFIZA: AGNÈS VARDA
DERLEYEN: TOLGA YALUR

Derleyen: Tolga Yalur

TEN VE HAFIZA: AGNÈS VARDA

a
agorakitaplığı

Sinema 119

Ten ve Hafıza: Agnès Varda
Derleyen: Tolga Yalur

Kapak tasarımı-mizanpaj: Sibel Yurt

© 2020; Tolga Yalur
© 2020; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci Basım: Ekim 2020

ISBN: 978-605-103-416-4

Baskı ve Cilt: Ceylan Matbaası
Güven İş Merkezi, B Blok, No 318
Topkapı/İstanbul
Tel: (0212) 613 10 79

AGORA KİTAPLIĞI
Sertifika no: 12761
Çobançeşme Mah. Altay Sk. No: 8
Yenibosna 34196 İstanbul
Tel: (0212) 293 83 72
www.agorakitapligi.com
e- posta : agora@agorakitapligi.com

Dağıtım: Punto Kitap, Tel: (0 212) 496 10 50

İÇİNDEKİLER

Önsöz *(Feride Çiçekoğlu)* vii

Giriş: Agnès Varda'nın Zamanı *(Tolga Yalur)* xi

Başka Türlü Bir Yönetmen *(Ayça Çiftçi)* 1

Tekil Dişil *(Colleen Kennedy-Karpat)* 21

Merak İyi Bir Şeydir *(Kiva Reardon ve Agnès Varda)* 33

Sözde Karyatidler *(Feride Çiçekoğlu)* 43

Kum Taneciklerini Toplamak *(Abbas Bozkurt)* 48

Agnès'in Varda'sı: Jacques Demy *(Jean Decock ve Agnès Varda)* 67

Agnès'in Varda'sı: Patates Kadın *(Tolga Yalur)* 73

Madunun Zamanı *(Sırma Saka)* 75

Agnès'in Varda'sı: Paralel Yaşamlar
(Pierre Uytterhoeven ve Agnès Varda) 85

Feminist Fenomenoloji *(Kate Ince)* 94

Dijital İzlenimler *(Domietta Torlasco)* 109

Katkıda Bulunanlar 119

ÖNSÖZ

Feride Çiçekoğlu

Türkçede bir Agnès Varda derlemesine önsöz yazarken son bir yıl içinde onunla ne kadar çok haşır neşir olduğumu fark ettim. Öncesinde tanışıklığım yok muydu? Vardı elbet. Ama bir yandan filmlerini izlediğim, bir yandan da hep bizimle var olacağını alttan alta varsaydığım bir yol arkadaşı gibiydi. Yalnız kaldığınızda kendinizi zihinden sohbet ederken bulduğunuz, başınız sıkıştığında içinizden ona danıştığınız bir yakın dost, hatta ondan da öte bir çeşit iç ses gibi.

Sonra gidiverdi.

Birdenbire değil, hazırlayarak, uzun uzun el sallayarak, uçakla gider gibi değil de, trenle ağır ağır uzaklaşarak, bizi peronda fotoğrafları, filmleri ve işleriyle baş başa bırakacağını söyleyerek, onları tek tek gösterip hatırlatarak, kederle değil de neşeyle, mesafey-

le değil de sanki her birimizle teker teker vedalaşıyormuşçasına içten bir yakınlıkla.

Yakınlık.

Agnès Varda'yı tek sözcükle ifade etmek gerekse, bunu seçerdim. Kast ettiğim yakınlık kavramının Türkçede tam çevirisi de yok aslında, İngilizcesi *intimacy*, Fransızcası *intimité*. Dilimizde karşılığı olmaması apayrı bir tartışma konusu ve tam da bu yüzden bu derlemenin yayınlanması önemli. Çünkü sözcüklerle ifade edemediğimiz kavramları gündelik yaşantımızın parçası haline getirmemiz mümkün değil. Başka dillerde konuşup ifade ettiğimiz kavramlarla kendimize zihinsel bir coğrafya belirleyip ona sığınıyoruz, ama bir de gündelik hayatta iç içe olduğumuz hallerin farklı kavramsal iklimi var; iklimle coğrafya bir türlü uzlaşmıyor. Çoğu zaman iki arada bir derede kalıyoruz, kah üşüyüp kah kan ter içinde kalarak çırpınıyoruz, kendimizi ya dilsiz hissediyoruz ya da karşımızdakini anlamıyoruz.

Aramızdan ayrıldığı 29 Mart 2019'dan bu yana özellikle *Les Glaneurs et la Glaneuse* (Toplayıcılar, 2000) sonrası yaptığı filmler ve işler üzerine pek çok yazı yazıldı, retrospektifler düzenlendi, Varda üzerine sayısız konuşmalar yapıldı. Bunlar arasında beni en çok etkileyenler kızı Rosalie Varda'nın 57. New York Film Festivali'nde *Varda par Agnès* (Agnès, Varda'yı Anlatıyor, 2019) filminin gösterimi ardından ve New York Lincoln Center'da 20 Aralık 2019-6 Ocak 2020 tarihleri arasında gerçekleşen Varda Retrospektifi sırasında annesine dair yaptığı bir dizi konuşma oldu.*

2000'ler sonrası anne-kız arasındaki yakın çalışma arkadaşlığını izlemek, Agnès'i *Faces Places* (Yüzler Mekanlar, 2017) filmini birlikte yaptığı JR ile Rosalie'nin tanıştırdığını öğrenmek, bu filmi tamamlamak için Agnès'le Rosalie'nin beraberce MoMA'nın film küratörü Rajendra Roy'dan destek talep etmelerinin hikâyesini

*) "Reflecting on Agnès Varda's Legacy, Life & Love at the 57th New York Film Festival": https://www.youtube.com/watch?v=IWyoeArCQnk (erişim tarihi: 15.03.2020); "The Films of Agnès Varda Through the Eyes of Rosalie Varda": https://www.filmlinc.org/daily/the-films-of-agnes-varda-through-the-eyes-of-rosalie-varda/ (erişim tarihi: 15.03.2020); Rosalie Varda on the Making of Agnès Varda's Final Film: https://www.youtube.com/watch?v=WMqzTdjt3xA (erişim tarihi: 15.03.2020).

dinlemek bana iyimserlik verdi. Yakın ilişkilerin çatışmalardan ibaret olmadığını, eril tarih yazımına alternatif bir anlatının varlığını ve kişisel tarihçenin kuşaktan kuşağa aktarımına dayanan farklı bir toplumsal hafızanın mümkün olduğunu gösterdi.

Bana kendimi alemde güzel bir iz bırakana yakın hissettirdi.

Yakınlığın imkânını sezdirdi.

Varda'ya farklı açılardan bakan yazıları biraraya getiren bu derlemenin okuyanlara da aynı imkânı hissettirmesini ve Türkçede ona dair yeni bir düşünce kapısı açmasını diliyorum.

Feride Çiçekoğlu
Mart 2020

GİRİŞ:
AGNÈS VARDA'NIN ZAMANI

Tolga Yalur

Agnès Varda'nın Instagram profilinde, Fransız fotoğrafçı ve sokak sanatçısı, güneş gözlüklü JR boy gösteriyor. Herkesin niş bir *persona* kurabildiği dijital çağda sanatçılar da dijital platformlar üzerinden kendilerini tanıtmakta geç kalmıyorlar. Varda da sosyal medyayı, Instgram yıldızı JR'den öğrenmiş. Seksenlik Varda'nın, vefatından hemen önce kedilerle ve JR'yle özçekim ('selfie') kültürüne katılmış olmasını anlamak aslında zor değil. İşlerinin çoğu özansıtıcı ve özfarkındalığı olan filmlerden ve deneysel çalışmalarından oluşuyor ve Instagram hesabını da bunlardan biri gibi düşünebiliriz. Tıknaz figürlü ve cappuccino modelli saçlarıyla özdeşleşen Varda özgün bir ikonografi oluşturdu son döneminde. Sosyal medya profilleri de bu imajın bir parçası. Ara-



Agnès Varda.

mızdan ayrılana dek hayranlarıyla verdiği pozları sosyal medya platformlarında görebiliyoruz.

Varda'nın JR'yle beraber çektiği *Visages Villages* (Yüzler Mekânlar, 2017) belgeselindeki dev müral fotoğraflardan önce de birçok işinde fotografik imgeler görebiliriz. Sinemanın hareketli imgeleri bir yana, fotografik imgelerle oluşturduğu anlamların kişiselliğini düşününce, Instagram hesabına kamuya açık ve tamamlanmamış bir deneysel çalışma, sergi gibi de bakabiliriz.

Varda'nın ilk paylaşımında, elinde kedi figüründen bir kolye başlığı görüyoruz. Filmlerinden, kamera arkalarından, festivallerden, protestolardan, sergilerden fotoğraflarla devam ediyor hipster zamanların kare fotoğrafçılık platformundaki profili. Hemen her fotoğrafında sevgi ve neşe saçarken, bir yandan da şükranlarını birer armağan gibi ilettiğini ifade ediyor sevenlerine. Üzerinde yönetmenin adı yazan koltuğuna oturmuş kedisi Nini'nin verdiği ikonografik pozla tamamlanıyor: Son filmi *Varda par Agnès*'i (Agnès'in Vardası, 2019) seyretmemizi salık veriyor Nini.

Fotografik imgelerle anlatılar kurgulamayı seven bir öykücü Varda. *Cléo de 5 à 7*'yi (5'ten 7'ye Cléo, 1961) seyredenler filmin açı-

lışındaki renkli tarot kartı sekansını hatırlayacaklardır. Yaklaşık iki saatlik gerçek zamanda diliminde geçen ve siyah-beyaz filmin geri kalanına tamamen ters düşen bu giriş kısmında Cléo bir falcıya danışıyor. Tarot kartlarına bakan falcı, hastalıktan ölüme bir dizi kehanette bulunuyor. Doktorundan test sonuçlarını duymayı beklediğini öğreneceğimiz ve bir ruhsal arayıştaki ünlü şarkıcı Cléo, duyduklarından kaygılanıyor haliyle. Renkli tarot kartı sekansını, filmin jeneriği amacıyla abartarak kullanan Agnès Varda, sonrasında Cléo'yu Paris merkezinde siyah-beyaz bir yürüyüşe çıkarıyor ve şehrin gezip görülesi hemen her noktasından geçiriyor kadını. O esnada ruh halindeki değişimi ve peri masalı gibi yaşadığı hayattan, iki saatlik gerçekliğin dayanılmaz ağırlığına geçtiğini görüyoruz. Varda'nın film boyunca açtığı kartlarından anladığımız, 'yazgı' denilen gerçek hayat yolculuğunun, tarot kartlarında görülen türden aşırı duygularla yüklü bir masal olmadığı, hayatın iki saatlik bir zaman diliminin bile yükünün ağır olabileceği.

Les Glaneurs et la Glaneuse'de (Toplayıcılar, 1998) bir çöplükte bulduğu kadransız saati beğenip evine götüren ve zamana *gözleri yummayı* sevdiğini dile getiren Varda'nın mizahı, iki yıl sonraki ziyaretlerinde de devam ediyor: *Les Glaneurs et la Glaneuse... deux ans après* (Toplayıcılar... İki Yıl Sonra, 2002), ilk filmin üzerine aldığı mektuplar ve armağanlardan yola çıkıyor bu defa Varda. *Toplayıcılar* belgeselinin ödüllerini (madalyalar, diplomalar, piramitler) göstererek başlıyor ve bunlara kendisine gönderilen mektuplarla armağanları ekliyor: işlemeli kartlar, büyük zarflar, zarif notlar, kuştüyleri, imgeler, fotoğraflar. İkinci belgesel boyunca daha çok armağan görüyoruz: çizimler, kitaplar, kalanlar üzerine projeler, kalp şeklindeki patatesler ve havuçlar ile yine mektuplar. Gönderilen bu armağanların hepsine bir cevap yazamadığı için, bir kısa devam filmi çekerek şükranlarını iletmeye karar verdiğini söylüyor Varda. *Toplayıcılar*'ın görünmez karakterlerini yeniden ziyaret ederek, kendine mektup ve armağan gönderenlerden bir kısmına da ulaşıyor.

Toplayıcılar belgeselinin ardından aldığı ve iki yıl sonra filmin kahramanlarıyla seyircisine verdiği armağanların zamanla ilişkisini görmek amacıyla, Varda'nın imgelerine biraz yamuk bakmayı önereceğim. Filmlerinde de Instagram profilinde de, fotoğraf ve kart gibi imgelere düşünme edimini ekleyerek, kendi belleğin hareketine bırakıyor Varda. Fotografik imgelerin zamanla ve hareketle olan ilişkisi, *Les Carabineers* (Karabinalılar, 1963) filmini destelerce fotoğraflarla bitiren Jean-Luc Godard gibi Yeni Dalga yönetmenlerinin de, aynı dönemlerde yükselen Fransız post-yapısalcı felsefesinde ve feminizminde de ele alınan bir tema. Bir yandan da Varda'nın imgelerinin ritmi, zamanı, hareketi ve yazımını ifade etmek için '*cinécriture*' (sine-yazım) terimini icat etmesi ve eserlerine '*filmer en femme*' (dişil film çekimi) demesi, imgelerle yazarlık arasında düşündüğünü de gösteriyor.

Dönemin düşünürlerinden Roland Barthes'ın fotoğraflarla olan kişisel bağı üzerinden fotoğrafçılığı teorikleştirdiği *Camera Lucida*'sı (1981) Fransa'da yayınlandığı sırada Varda da hem kendi fotoğrafçılığı hem fotoğraflarla kurduğu kişisel ilişkileri *Une Minute pour Une Image* (Bir İmge İçin Bir Dakika, 1983) adlı televizyon programında ifade edecekti. Fransız felsefesinin bir başka öncüsü Jacques Derrida da, yazım felsefesi yapıbozumuyla feminist düşünürlerin *écriture féminine* (dişil yazım) akımını etkilemişti. Varda'nın fotografik imge kullanımı felsefileştirmesinin aynı zamanlara denk gelmesi bunun bir tesadüf olmadığının bir habercisi. Üstelik, Derrida'nın yapıbozumu ile Varda'nın sadece feminizmi değil, fotografik armağan düşüncesi de benzer felsefi yollardan geçiyor.

Derrida *armağan* ile *mektup* sözcüklerini *La carte postale: de Socrate à Freud et au-delà* (Kartpostal: Freud'dan Sokrates'e ve Ötesi, 1980) ile *Donner le Temps* (Armağan Edilmiş Zaman, 1992)* ki-

*) Kitabın Fransızca başlığında (*Donner le Temps*) geçen '*donner*', tanrı vergisi veya verilen bir şey anlamına geldiği için 'armağan edilen' şeklinde çevirdim. Bkz. Derrida, J. (1992), *Donner le temps (Vol. 1)*, University of Chicago Press; Jacques, D. (1980), *La Carte postale: de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion.

taplarında incelemiş ve armağanın bir sorumluluk ve bir cevap olduğundan söz etmişti. *Armağan* kitabında, zamanı, geçmişin şimdide izler taşıyan bir hareketlilik gibi düşünmüş ve her yinelemede (hatırlamada, bellekten bir işareti şimdiye taşımada) geçmişin izlerin var olduğunu söylemişti. *Kartpostal*'daysa Sokrates'in bir çiziminin olduğu bir karttan yola çıkmış ve *carte*'ın (kart) onlarca, hatta yüzlerce suretine bakarak ve bunları -Varda'nın imgeleri gibi- kartların izleri şeklinde kitabında toplamıştı: bir sözcüğün türevlerinin gösterdiği zenginliği.

'*Carte*', kart, harita, menü gibi anlamlara geliyor Fransızcada. Latincedeki '*charta*'dan türemiş: kâğıt veya papirüs parçası ve aynı zamanda '*charte*' diye bilinen bir belgeye veya sözleşmeye de deniyormuş. Mesela kendine veya başkalarına söz verme, bir kart gönderme fikri gibi. Ardından bir mektubun alıcısını düşünüyor Derrida ve 'adres' terimi karşımıza çıkıyor, iki anlamla: (i) yetenekli ve yaratıcı şekilde uygulama veya teslim etme, (ii) bir kartın, mektubun varacağı yere (adrese) teslimi. Aslında Derrida'nın vardığı yer, kartla beraber mesajın alıcısına gidip gitmeyeceği, gitse bile veren ilen alan arasında ne derece anlama uyumu olacağı. Nihayetinde kartın gönderildiği bağlam, üzerine bir not yazanın bağlamı. Alıcının bağlamından farklı. Dolayısıyla, Derrida'ya göre anlam farklılaşıyor bu ikili arasında. Derrida'ysa daha çok kartı gönderenin bağlamına dair konuşuyor. Yazanın karta işlediği *spectre*'ı (hayalet), yani yazardan anlamlı izler taşıyan bir temsil.

Toplayıcılar'a gelen mektup ve armağanlara şükranlarını sunmak üzere iki yıl sonra çektiği devam filminde, fotoğraf sanatçısı müralist JR'yle Fransız duvarlarına gerçek insanların dev fotografik müralerini işledikleri dostluk ve yolculuk belgeseli *Yüzler Mekânlar*'da ve irili ufaklı imgeler kullandığı hemen her filminde seyircisine ve filmindeki gerçek insanlara, zaman ve hatıratın, yani belleğin, birbirinden bağımsız düşünülemeyeceği türde birer armağan gönderiyor Agnès. Derrida da bir kartın göndericinin elinden çıkıp belli bir adrese gönderildiğinde arada geçen zamanın da bir armağan olduğunu söylüyor bizlere. Bu armağanı kabul etmekse, bir sorumluluk. Varda'ysa hem tebrik kartlarını ve

armağanları kabul ediyor, hem kendi bir armağan gönderiyor karakterlerine ve izleyicisine.

Derrida ile Varda arasında böyle kısa bir felsefi bağ kurmak umarım bir abartı olmamıştır. İkisi de işlerindeki altın çağını, Fransız felsefesi ve sinemasının yakın tarihteki en ilginç döneminde, yani 20. yüzyılın ikinci yarısında yaşadılar. Derrida bu dönemde Fransa'da feminizmi en çok etkileyen düşünürlerdendi. *Dişil yazım* önerisiyle gelen ve Derrida'nın da öğrencisi olan Hélène Cixous, onun yazım ve fark, erillik ve dişillik gibi ikili kategoriler arasındaki etkileşimi öne çıkaran ve birini diğerine üstün göstermeyen ya da bunları birbirleriyle sürekli savaşırmış gibi nitelemeyen düşüncelerini de temel aldı. Varda ise *'filmer en femme'* (dişil film çekimi) stratejisi addettiği sanatıyla, Derrida ve Cixous'nun öncülerinden olduğu yapıbozumcu düşünce ekolünü sinema ve fotografik imge alanına taşıyor. Cixous ile Varda'yı dil ve imge stratejilerinde bağlamında buluşturan bu ortak felsefi ve feminist strateji, Derrida'nın kendinden önceki düşünce geleneklerinden aldığı kadar farklı ekollere armağan ettiği düşünceleriyle aynı yolun yolcusu.

ZAMAN YOLCULARI

Zaman, kimseye ait değil Derrida'nın düşüncesine göre. Varda'daysa zaman, kendisini dolduran şeyler için mecazi bir alan açıyor. Film seyretme deneyimini de benzer zaman kavrayışı üzerinden düşünebiliriz. Zamanı dolduran, beyazperdedeki veya ekrandaki imgelerin anlamı. *Toplayıcılar... İki Yıl Sonra*'da bize armağan sunarken, belgeselin gerçek kişilerinin ona sunduğu armağanları da bunun bir parçası kılıyor Varda. Sevenlerinin armağanını daha büyük bir armağana; hatıratı belleğe dönüştürüyor. *Toplayıcılar*'da olduğu kadar *Yüzler Mekânlar*'da da, bu kez JR'yle beraber gittiği mekânları tekrar ziyaret edişiyle, dostlarını tekrar görüşüyle, dostlarının yerine geçen yeni dostlarıyla çizdiği zaman ve bellek spiralleri de bir başka armağan.

Varda ile JR'nin 'özçekim'lere ve kişisel anlatılara olan ortak hayranlıklarını öne çıkarıyor *Yüzler Mekânlar*. Kuşaklar arasında-



Toplayıcılar (2000).

ki samimi hareketliliklerle, eski ve yeni dostluklarla, Fransa boyunca karşılaştıkları kişilerin müralleriyle bir tür bellek yolculuğu olan bu deneme-belgesel boyunca Varda'nın düşünceli sesini, JR'yle yol kat ettikçe daha içten duyuyoruz. Fotografik imgenin doğası, dostluk ve dostlara bırakabileceği imgesel hatırat üzerine kafa yoruyor Varda. JR'yle yaptıkları bir müral, denizin gelgitleri aşındırıyor. Bir yandan JR'nin mürallerinin doğası böyle (İstanbul'daki işlerini hatırlayanlarınız vardır). Bir yandan da Varda bizi dijital çağda fotografik imgenin geçici doğasına dair düşünmeye davet ediyor. Şuursuzca ekran kaydırdığımız bu dönemde, imge üzerine 'derin düşünmek' gitgide imkânsızlaşıyor.

Varda'nın kurmacadan denemeye, toplayıcılıktan galeriye tüm işlerini görebilmek de benzer bir düşünmeyi gerektiriyor. Instagram hesabına hızlıca göz atıp bir fikir edinmeye benzemiyor onun külliyatı. Belki de 2000'lerden itibaren bu kadar popülerleşmesi, geleneklere takla attıran bu öncünün işlerini daha iyi düşünüp an-

lamayı istediğimiz dijital dönemden ötürüdür. Öyle ki *Toplayıcılar* belgeseliyle dijital kültüre bir giriş yapmış ve kamerayı omzuna almıştı Varda. Dijital reprodüksiyonun tüm portatif araçlarını kullandıkları *Yüzler Mekânlar*'a kadar geçen yaklaşık yirmi yıl, dijital kültür ve fotografik imge üzerine denemeler yapmaya devam etti.

Varda hemen her çalışmasında kişisel anılarından izler olduğunu sık sık ifade ederdi. İlk filmi *La Pointe Courte*'da (Paralel Yaşamlar, 1955), büyüdüğü bir kasabayı ziyaret ediyordu ve bunu, kendisi gibi evlilikleri sarsıntıdaki bir çift üzerinden anlatıyordu. *Cléo*'da birçok kadın için Paris sokaklarında bir kimlik yürüyüşüne çıktığından yukarıda söz etmiştik. Aynı yürüyüşü *Sans toit ni loi*'da (Çatısız Kuralsız, 1985) da görecektik, bu defa kimliği reddedip tamamen hiçliğe ve ölüme savrulma öyküsü üzerinden. Varda 1990'lı yılların başlarında, eşi Jacques Demy ölüm döşeğindeyken onun çocukluğunu anlatan bir kurmaca film de çekecekti ve sonralarda bir belgeselle devam edecekti. *Toplayıcılar*'la görünmez ve atıl kimlikler için yaptığı yürüyüşlere devam edecek, anıları ve belleği deneysel çalışma masasına alacaktı. Artık kendi biyografisi için zihninde yolculuğa çıkmaya hazırdı ve üç denemeyle otoportresini çizecekti: *Les plages d'Agnès* (Agnès'in Plajları, 2008), *Agnès de ci de là Varda* (Agnès Buradan Oraya Varda, 2011), *Varda par Agnès* (Agnès'ten Varda, 2019). On sekiz yaşındayken değiştirdiği adını, bir değnekle kumsala yazacaktı: Arlette.

Varda'nın çalışmalarındaki zihin yolculuğunun öne çıkan işlevlerinden biri, kimliğin sürdürülebilmesini sağlaması. İmgelerle düşünen ve imgeleyerek bedensel performans gösteren, yani kimliğini imgeleyerek oluşturan bir canlı türü olduğumuz için, yolculuğun bu işlevine çoğumuz aşinayızdır. Fotoğrafçılık geleneğinden gelen Varda'nın son dönem işlerinde fotografik belleğin kimlikteki rolüyle olan derdini, hem kendi zihni hem de kaydettiği veya topladığı şeylerde görmek mümkün. Kumsala yazdığı eski adı gibi, bir başka kumsala JR'yle beraber kurdukları eski bir fotoğrafının posteri de silinip gidecek. Bunların yerini, yeni isimler

ve yeni kayıtlar alacak elbet. Ancak Agnès'in bedeni, zihni yinelenmeyecek.

Yüzler Mekânlar'ın farklı çehrelerini birbirine bağlayan da bu bellek, fotografik imge ve sürdürülebilirlik üçlüsü. Görme zorluğu yaşayan Varda'nın kişisel öyküsünün bir ifadesi haline dönüyor bu üçlü. Bir pazardaki balığın gözünü, muayenehanedeki Varda'nın gözü takip ediyor. Varda'nın 1950'lerde Normandiya kıyısında çektiği bir fotoğrafın JR versiyonunu, aynı kıyıdaki bir savaş sığınağına astıktan sonra filmdeki görüş motifinin bir münakaşasını görüyoruz: Varda, gözlüklerini çıkarmak istemeyen JR'ye kızıyor ve "sahne geçişimi engelliyorsun," diyor. Daha sonra JR, Varda'nın gözlerini ve ayak parmaklarının fotoğraflarını çekiyor ve bunları sergileyen tren sahnesini, ikiliyi Jean-Luc Godard'la buluşmak üzere İsviçre'ye götüren tren takip ediyor. Varda'nın genç JR'yle ihtiyar Godard'ı, bu iki Fransız yeteneğini, ikame edeceğini hiç anlamıyoruz filmde.

Aslında Varda'nın sanatsal geçmişinin özelde Godard'dan etkilenmiş olduğunu söylemek abartı olmaz. Varda ve Godard 1958'de, Godard bir eleştirmenken, Varda'nın iki filminin gösterildiği bir kısa film festivalinde tanışıyorlar. Aynı festivalde Varda, çok geçmeden evleneceği eşi Jacques Demy ile de tanışıyor. *Yüzler Mekânlar*'da Godard, Demy ve Karina'yla olan dostluklarından bahsediyor Varda. Her pazar öğle yemeği için buluşuyorlar, beraber unutulmaz bir yaz tatiline gidiyorlar. Bir yandan da bu dostluğun fotoğraflarını görüyoruz.

Varda, gözlüklerini çıkarmayı reddeden JR'ye, gençken Godard'ın da gözlüklerini çıkarmayı reddettiğini söylüyor. Sonra da Godard'ın gözlüklerini çıkardığı bir film-içinde-filmden bir parça izliyoruz: *5'ten 7'ye Cléo*'da seyrettiğimiz bu kısa filmde Godard ve Anna Karina oynuyorlar (Colleen Kennedy-Karpat'ın kitabın ilerleyen bölümlerindeki ayrıntılı incelemesinden anlayacağız ki *Cléo*'daki kısa film için Godard'ı gözlüklerini çıkarmaya ikna eden Demy'ymiş). Sonraki sahnelerde de Varda ile JR, Godard'ın *Bande à Part* (Çete, 1958) filminin Louvre Müzesi'ndeki ünlü koşturma sahnesini yeniden çekiyorlar: Varda tekerlekli sandalyede, JR ise



Yüzler ve Mekânlar (2017).

arkadan oynaya oynaya itiyor. Filmin doruk noktası da, ikilinin Godard'la randevulaşıp buluşmak üzere gittikleri İsviçre'de gerçekleşiyor.

Fakat Godard randevuya gelmiyor. Varda evine gidip "Ring My Bell" uyarlaması yapar gibi Godard'ın zilini çalsa da kapıyı açmıyor. Varda'ya bir oyun hazırlamış olduğunu anlıyoruz, kapısına bıraktığı bir nottan. Bir çeşit "filminde oynamam" veya "filmini sabote ederim" mesajı. Notu biz anlamıyoruz ama Varda'nın merhum eşi ve Godard'ın 'esas' eski dostu Jacques Demy'yle ilgili olduğunu söylüyor Varda, ağlak gözleriyle ve çocuksu haliyle.

Varda'nın Godard'ın filmleri arasındaki en mühim ayrımlardan biri, geçmişle ve bellekle olan olan dertlerinde görünüyor. Varda *Yüzler Mekânlar*'da olduğu gibi, daha dengeli ve sürdürülebilir bakıyor geçmişe ve anılara. Genç JR'yi Godard'la ikame etmesi de bunun görsel bir şahikası. Godard'ın filmlerindeyse -özellikle Yeni Dalga döneminde- bir yarım kalmışlık, istikrarsızlık, çözümsüzlük, suçluluk ve tahribat gösteriyor kendini. Bir çeşit huzursuz ruh Godard'ınki, Varda'nınkiyse sebatlı ve sürek-

liliğe, olgunluğa ve doyuma ulaşmış bir ruh. Godard'ın filmlerinde geçmiş, yüktür. Varda'nınkilerdeyse zenginlik.

Godard'ın buluşmaya gelmemesini ve bunun yerine Varda'ya üzücü bir not bırakmasını bir de böyle düşünelim. Bir bakıma kendi egosunun derdinde Godard, yine. Varda'nın anlatısını bir şekilde sabote etmeye çalıştığını iddia etmek de abartı olmaz sanırım. Fakat Varda ona "pis fare" diyor ve gözyaşlarıyla kapıya şefkatli bir not bırakıyor. Sonrasında da Godard'ın evinin çok yakınlarındaki Cenova Gölü kıyısında bir banka oturuyorlar JR'yle. Öncesinde Godard'ın kırıcı hareketinden, sonra da gölün güzelliğinden bahsediyorlar.

Nihayetinde Varda ve JR, kendi dostluk anlatılarının kontrolünü tekrar sağlıyorlar. Banktaki kapanış sekansı, Varda'nın azalan görme yetisi, JR'nin güneş gözlükleri, eski ve yeni dostluklar ve Godard'ın hayaleti gibi filmin tüm motiflerini biraraya getirip çözüyor. JR, Godard'ın Varda'da bıraktığı etkiyi hafifletmek için gözlüklerini çıkarıyor ve Varda film boyunca istediği şeyi elde ediyor. Son sahnedeyse JR'ye, Varda'nın artık bulanık gören gözleriyle, flu bir şekilde bakıyoruz. Bir bakıma dostluklarındaki bu jest mahrem kalıyor ve JR de ünlü anonimliğini devam ettirirken, Varda'yı çıplak gözleriyle görmüş oluyor. "Gözlerinin bu kadar açık renkli olduğunu bilmiyordum," diyor Varda'ya. "Ben de seni çok iyi göremiyorum. Ama seni görüyorum," diye cevaplıyor Varda. JR'yi, her şeyini 'görüyor': cömert ve iç rahatlatan bir arkadaş. Filmdeki bu son bakış anı, Varda'nın etrafındaki dünyayı görme ve yorumlama yetisi ne kadar zorlaşmış olsa da, hayal kırıklığı veya bir kaybı değil, karşılıklı dostluğu ve içtenliği pekiştiriyor ve güçlendiriyor.

AGNÈS'İN VARDA'SI

Varda'nın çizdiği fotografik bellek spiralleri, özelde kadın kimliklerini ve genelde kimlik dönüşümlerini temsil etmeye kendini adamış olduğunu gösteriyor. Kendi ifadesiyle *dişil film çekimi*, Varda'nın sadece film çalışmalarında değil, aynı zamanda toplumsal

cinsiyet incelemeleri ve kültürel çalışmalarında da önemli bir figür olduğunun bir göstergesi. Bu derlemeye katkıda bulunan kadın ve erkek tüm yazarlar, Varda'nın çalışmalarının genelde feminist ve politik nitelik taşıdığında hemfikirler. İncelemelerde, Varda'nın karakterlerinin deneyimlerini nasıl ilettiğini ve cinsiyetçi temsilleri nasıl tersyüz ettiğini ifade ediyoruz.

Agnès Varda'nın ilk filmi *Paralel Yaşamlar*'dan bugüne neredeyse yetmiş yıl geçti. Bu sürede *Le Bonheur* (Mutluluk, 1965) gibi, kadınların temsili konusunda yeni imgeler sunmadığı için eleştirilen çalışmaları da oldu. Yeni erkek imgeleri sunmayan filmleri olduğu da söylenebilir, ancak bu onun politik sorunları ifade etme şeklindeki evrimini gözden kaçırmamıza da yol açabilir. Çünkü kariyeri boyunca analogdan dijitale çeşitli film ve imge formatlarını ve temsilleri denedi. Varda'yı yolculuğun temsilcisi yapan şeylerden biri, alternatif kadın erkek temsilleri sunmaktan çok, hem temsil alanlarına hem film yapımına hakim kanonlara göğüs germesi.

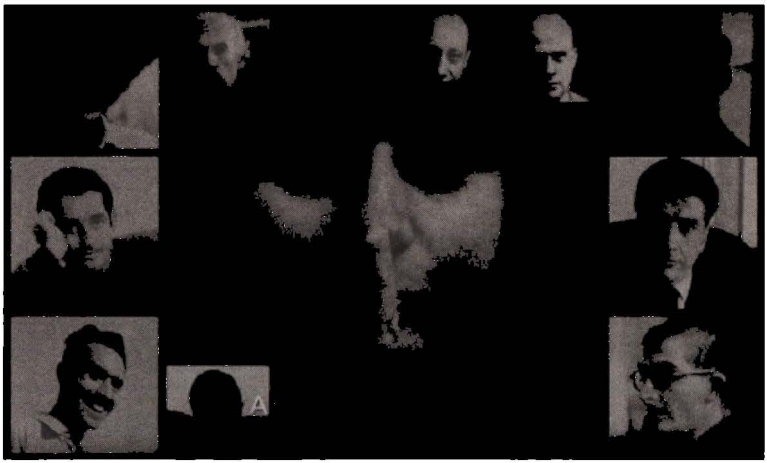
Filmer en femme stratejisini sadece cinsiyet ve kimlik değil, bellek ve dostluk kavramlarıyla düşünerek, giriş yerine yazdığım bu denemede dile getirmek istedim. Bu derlemedeki amaçlarımızdan biri de bu: Varda'nın Instagram'dan kurmaca filmlerine, özfarkındalığının ve özdüşünümselliğinin izlerini görebildiğimiz bir yaklaşımla, birbirinden bağımsız olduğu kadar birbiriyle diyalog kurabilen denemeler yazdık. Onun zengin çalışmalarını kapsamlı şekilde incelemek, heyecan verici olduğu kadar güç de. Kendi icrasına yönelik içgözlemi sayesinde, eserlerindeki benzerlikleri, nüansları ve farklı fragmanları bu derlemede inceliyoruz. Bunun için söyleşilerinden birkaç seçkiyi, Agnès'in Varda'sı bölümlerinde sizlere sunuyoruz.

TEN VE HAFIZA: AGNÈS VARDA

BAŞKA TÜRLÜ BİR YÖNETMEN

Ayça Çiftçi

Agnès Varda aramızdan ayrılmadan önce, hayatının son döneminde, hem kendisini yıllardır sevip takip eden izleyicileriyle muhabbetini derinleştirdi, hem de çok sayıda yeni izleyiciyle buluşup tanıştı. *Les Plages d'Agnès*'de (Agnès'in Plajları, 2008) kendi sinemasını kendi üslûbuyla anlatması, Varda'nın uluslararası alandaki popülaritesinin artışının ilk dönüm noktası oldu. Ardından genç fotoğrafçı ve görsel sanatçı JR ile birlikte yaptığı *Visages villages*'da (Mekânlar ve Yüzler, 2017) kamerayı yine kendisine de çevirdi ve bu filmin yoğun sosyal medya tanıtımı Varda'nın, kendisini o zaman kadar tanımayan genç bir kuşakla buluşmasını, hatta bir sosyal medya yıldızına dönüşmesini sağladı. En son da *Varda par Agnès* (2019) ile birlikte, son bir kez izleyicisiyle doğrudan bir sohbete girip, kendisini anlatıp öyle ayrıldı aramızdan.



Agnès Varda ve *Yeni Dalga*'nın diğer yönetmenleri.

Varda'nın sinema tarihindeki öneminin daha yaygın bir şekilde görünürlük kazandığı, hakkının teslim edildiği, filmlerinin hatırlanıp takdir edildiği, yönetmenin varlığının büyük bir sevgi dalgasıyla kutlandığı hayatının son yılları, Me Too hareketinin yükseldiği döneme denk geldi. Son dönem ürettiği filmlerle birlikte Varda'yı kendi ağzından dinlediğimiz, tüm filmografisini kendisiyle birlikte hatırladığımız dönemde, bir yandan da sinema tarihinin 'usta yönetmen' mitlerinin ve *auteur* kavramının etrafını ören yerleşik söylemlerin feminist perspektiften yaygın bir şekilde sorgulanmaya başlamasına şahit olduk. Bu tarihsel çakışmayı gözlemlemenin de düşündürdükleriyle yola çıkan bu yazı, Varda'nın filmleriyle kurduğu yönetmen imgesinin ve yönetmenlik performansının geleneksel *auteur* algısından nasıl farklılaştığı ve bu farkı nasıl tarif edebileceğimiz üzerine kafa yormaya çalışacak. Bu çabanın, *auteur* kavramına dair hakim kültürel ve teorik kodları sorgulamanın verimli yollarından biri olabileceği düşüncesiyle. Eleştirdiğimizin, sorguladığımızın alternatifinin ne olabileceğinin olası cevaplarından birini, yüzümüzü Varda'ya dönerek keşfedebileceğimiz ümidiyle.

Amerika'da sinema sektöründen çok sayıda kadının Harvey Weinstein'e yönelik suçlamalarını kamusal alanda dillendirmele-

riyle birlikte güç kazanıp sektörden başka erkeklerin dahil olduğu çeşitli vakaların ortaya çıkmasıyla yayılan ve daha sonra dünyanın farklı yerlerinde de etkili olmaya başlayan Me Too hareketi, sektörde cinsiyet temelli iktidar ilişkilerine ve bunun sonuçlarına dair genel bir farkındalık ve başkaldırı dalgası yarattı. Bu dönemde, sinema tarihinin kurucu figürleri olan bir dizi erkek yönetmenin ve eserlerinin bu farkındalıkla yeniden değerlendirildiğine şahit olduk. Örneğin Tippi Hedren, Alfred Hitchcock'un kendisini taciz ettiğini ve Hedren kendisini reddedince onu kariyerini mahvetmekle suçladığını anlattığında *Marnie* (1964) filmi sinema tarihine bu anlatıyla birlikte yeniden yazılmış oldu. Ya da *Dancer in the Dark* (Karanlıkta Dans, 2000) artık, Lars von Trier'in filmin çekimleri sırasında kendisini taciz ettiğini anlatan Björk'ün sözleriyle de hatırlanacak. Bernardo Bertolucci'nin *Ultimo tango a Parigi* (Paris'te Son Tango, 1972) filmi Maria Schneider'ın bilgisi ve dolayısıyla onayı olmaksızın çekilen tecavüz sahnesiyle, Schneider'ın kendisini aşağılanmış ve bir nevi tecavüze uğramış gibi hissettiğine dair sözleriyle birlikte sinema tarihinin bir parçası olacak artık.

Diğer yandan Me Too hareketinin etkisi, bu türden taciz ve tecavüz vakalarını da mümkün kılan temelin, endüstrinin işleyişine ve ilişkilerine içkin hâle gelmiş erkek egemenliğinin farklı boyutlarının sorgulanmasıyla genişledi. Setlerdeki iktidar ilişkileri, yönetmenlerin bu iktidar ilişkilerini nasıl kurdukları, film çekimleri sırasında nasıl bir yönetmenlik performansı sergiledikleri de gündeme geldi. Bu anlamda örneğin Hitchcock'un, hayalinde canlandırdığı duş sahnesini tam olarak istediği şekilde gerçekleştirebilmek için oyuncusu Janet Leigh'e çektirdiği işkence de bir şiddet biçimi olarak tartışılabilmeye başlandı. Dolayısıyla Hitchcock'u bir *auteur* olarak yıldızlaştıran ve onun sinema tarihindeki eşsiz benzersiz konumunu tavizsizliği ve otoriterliğine dair anekdotlarla besleyip kuran anlatıların ne kadar problemli olduğu da görünürlük kazanmaya başladı.

Bu ortamda, genel olarak *auteur* kavramının erilliği de yaygın bir şekilde tartışmaya açılmış oldu ki bu, film çalışmalarını feminist bir bakışla revize etmeye soyunan kimi teorisyenlerin zaten

tartışageldiği bir mesele. Birkaç örnek vermek gerekirse, Angela Martin *auteur* konseptinin ortaya çıkışından itibaren kültürel olarak belli erkeklik kodlarıyla tanımlandığını ortaya koyar ve kadın yönetmenlerin filmlerinde *auteur*'lüğü nasıl, hangi perspektiften ele alabileceğimiz üzerine kafa yorar (2003: 30). Brooke Rollins de otoritesini, bağımsızlığını, otonomisini her koşulda koruyuşuyla tanımlanan *auteur* imgesinin kaçınılmaz olarak bir heteroseksüel eril ideal kurduğunu tartışır (2006: 35). Geneviève Sellier (2008) ise özel olarak Fransız Yeni Dalga filmlerini ve bu harekete dair kurulan anlatıları, söylemleri, cinsiyet ayrımları üzerinden inceler. Sellier, Yeni Dalga'nın *auteur* merkezli söyleminin, yönetmenin yaratıcılığını romantik bir perspektifle yüceltişinin, nasıl bir 'eril deha' nosyonu inşa ettiğini tartışır. Diana Holmes da Cahiers du Cinéma çevresinin tahayyülündeki *auteur*'ün, bir ekibin parçası olarak çalışan yetenekli ve vasıflı bir yönetmen olarak değil, sinema endüstrisinin koşullarının olası sınırlamaları ne olursa olsun kendi bireysel vizyonunu gerçekleştirmenin yaratıcı bir yolunu bulan kahramanvâri bir figür olduğunu söyler (2007: 158).

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 ilişkilenmiş bir yönetmen. Hatta kendi yarattığı *cinécriture* kavramıyla bu tartışmaya katkıda bulunmuş, kendi perspektifini dile getirmişti. Bir filmin kurgudan kamera hareketlerine uzanan sinemaya özgü bir dizi öğeyle yaratıldığını (yazıldığını), dolayısıyla yönetmenin stilini ortaya çıkaranın *cinécriture* olduğunu söylüyordu. Varda'nın röportajlarını takip edenler, yönetmenin her filminde tüm bu öğeler üzerine nasıl hassasiyetle düşündüğünü bilirler. 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 üslûbu olan ve bu üslûpta 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. Filmlerinin pek çoğundan para kazanamasa da, kendi filmlerinin prodüktörlüğünü istemeye istemeye üstlenmek zorunda kalsa da, aynı dönemde sinema yapmaya başladığı arkadaşlarıyla aynı konuma yerleştirilmese de, inatla sahip çıktığı o sinema anlayışının temelinde ne olduğunu anlamak, onun nasıl bir *auteur* tahayyülü kurduğunu anlamanın da bir yolu olacaktır. Çünkü hayatının son dönemine kadar üretmeyi sürdüren 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. Bu ihtimale çok ihtiyaç duyduğumuz bir dönemde, bu 'başkalığın' kaynağını tarif etmeye çalışalım.

BAŞKALARINA BAKMAK

"Küçük, etine dolgun, konuşkan, kendi hayat hikâyesini anlatan bir yaşlı kadın rolünü oynuyorum. Ama aslında kendim değil başkaları benim ilgilendiğim. Merakımı cezbeden, filmini yapmak istediğim, başkaları asıl." Otobiyografik filmi *Agnès'in Plajları*'nın açılışında ilk olarak bunları söylüyor Agnès Varda. Bir yandan da deniz kenarında, çıplak ayaklarla, plajda geri geri yürüyor. Hafızayı mekânsallaştırıp gözle görünür, içinde gezilir bir hâle getireceği filmde, hatırlama eylemini, zamanda geriye doğru yolculuk etmeyi de böyle görselleştiriyor.

Onun başka hiçbir filmini seyretmemiş, eşsiz benzersiz Varda ruhunun çeşitli katmanlarıyla birbirinden çok farklı filmleri üzerinden tanışmamış birinin bile Varda'yla gönül bağı kurmasına yetecektir muhtemelen *Agnès'in Plajları*. Her şey bir yana, kendi öyküsünü böyle anlatan, kendisini böyle gören ve sunan birine hayranlık duymamak zor. Filmin açılışında da söylediği gibi, onu asıl ilgilendiren başkaları; kendisini başkaları üzerinden anlatan, onlara temas ettiği için, onlara duyduğu büyük sevginin dolayımıyla

kendisini seven biri Varda. Filmin en etkileyici yanlarından biri bunu görmek, hissetmek. Bu otobiyografik belgeselde doğrudan dile getirdiği ve uyguladığı kendisi ile başkalarını iç içe anlama pratiği, yönetmenin çok daha erken dönem filmlerinden itibaren izini görebildiğimiz bir yaklaşım aslında. Hatta Varda sinemasının yaratıcı özlerinden biri denebilir buna.

İlk kısa filmi olan *L'opéra-mouffe* (1958) Varda'nın daha sonraki filmleriyle pekişecek olan sinema anlayışının pek çok karakteristik özelliğini taşır. "Hamile bir kadının günlüğü" olarak tasarlanan filmi Varda kendisinin hamile olduğu dönemde çeker. Kişisel deneyimlerini yaratıcılığının merkezine koyan; hayat ile sinema arasındaki geçişkenliğe, bütünlüğe ve etkileşime inanan; bu inançtan yola çıkan bir film oluşuyla tam bir Varda filmidir. Hamile bir kadının öznel bakışını, dünya algısını perdede temsil ediş şiyle de Varda'nın sinemaya feminist müdahalelerinden biridir elbette. Diğer yandan *L'opéra-mouffe*'un belgesel ile kurmacayı buluşturma biçimi ve oyunbaz mizah anlayışı da yine Varda'ya özgüdür. Filmin içerisinde iki katman vardır; Paris sokaklarından çekilmiş belgesel görüntüler ile âşık bir çiftin hayatından fragmanlar gördüğümüz kurmaca görüntüler iç içe geçer. Belgesel bölümlerde Paris'in Rue Mouffetard bölgesinde kurulan pazar yerindeki tezgahlarda satılan yiyeceklere, sebzelere odaklanır kamera. Hamile bir kadının karnına benzetilen kocaman bir balkabağının ortadan ikiye kesilişini, içindeki çekirdeklerin elle çıkarılışını izleriz mesela. Bu görsel günlüğün sahibi ve filmdeki bakışının taşıyıcısı olan hamile kadının gözü, hamilelikle ve doğumla ilişkilendirdiği imgelere odaklanmaktadır.

Diğer yandan bu belgesel bölüm boyunca pazar yerindeki insan yüzlerine odaklanır kamera. Uzun uzun bakışırız bir dizi insanla, yine hamile bir kadının gözüyle... Varda'nın kendi hamileliğinde çektiği filmin, dolayısıyla kendi film-günlüğünün çok önemli bir bölümü o dönemde baktığı yüzlerdir, başkalarıdır. Kendi deneyimi Varda'nın o yüzlere bakışına, o yüzlerde bulduklarına etki eder; ya da tersinden, kendi deneyimini anlamak için başkalarına ihtiyaç duyar, bakışını başka insanlara çevirir. Daha sonraki üre-

timlerinde de sıklıkla içe bakmak için yüzünü dışarı dönmeyi önerecektir Varda. Bu anlamda *Agnès'in Plajları*'nda kendisini anlamak ve anlatmak için başkalarını bu anlatıya dahil eden yönetmenin hayata ve sinemaya bakışında 1958'den 2008'e bir devamlılık görmek mümkündür.

L'opéra-mouffe'ta zihinde salınan doğum fikrinin prizmasından baktığımız 'başkaları', *Cléo de 5 à 7*'de (5'ten 7'ye Cleo, 1962) ölüm fikrinin prizmasından görülür bu kez. Filmin ana karakteri Cleo, genç ve güzel şarkıcı bir kadındır. Kanser hastalığına yakalanıp yakalanmadığını öğreneceği gün, test sonuçlarını beklediği sürenin içerisinde tanırız Cleo'yu; bu sancılı süreci onunla birlikte geçiririz. Bu bekleyişin Cleo'yu dönüştürmesinin hikâyesini anlatır Varda. Filmin ilk yarısının mizanseni, yani Cleo'nun evreni, aynalarla kuşatılmıştır. Her fırsatta uzun uzun ve memnuniyetle kendisini incelerken görürüz onu. Belli ki aynalar ölüm fikrinden kaçıp sığındığı yerdir onun için; filmin başında gittiği falcı ona ölümünü haber verdikten sonra yaşadığı sarsıntıyı binadan çıkarken karşılaştığı ayna sayesinde atlatır. Kendi görüntüsünü hayranlıkla incelerken, "Çirkinlik bir tür ölüm gibi. Güzel olduğum sürece başkalarından daha canlıyım," der. Cleo'nun varoluşu, John Berger'ın ünlü önermesini getirir akla. Toplumsal cinsiyetleri bakış değiş tokuşu üzerinden yorumlayan Berger, "Kadın hiç durmadan kendisini seyretmek zorundadır. Hemen hemen her zaman kendi imgesiyle birlikte dolaşır," der ve "Erkekler kadınları seyrederler. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederler" (1995: 47) diye yazar. Cleo filmin ilk yarısında bu önermenin beden bulmuş anlatımı gibidir.

Cleo'nun bir şarkı provası sırasında hayatındaki, yakınındaki insanların onu klişe bir imaja hapsettiğini hissedip, sinirlenip, kendisini sokağa attığı an filmi ikiye böler. Bu andan sonra Cleo'nun dönüşümü başlar. Janice Mouton'un dikkat çektiği gibi, Cleo evden çıkıp bir kafeye gidip insanların arasına karıştığında, oturduğu masanın hemen yanında mozaik şeklinde küçük aynalarla kaplı bir kolon olmasına rağmen dönüp kendisine bakmayışı, ilk kez gördüğü bir aynaya duyarsız kalışı, karakterin geçirdiği dönüşümün ilk işaretidir (Mouton, 2001: 10). Daha sonra arkadaşı Do-



Agnès'in Plajları (2008).

rothée ile buluştuğunda yere düşüp kırılan ayna ise filmde gördüğümüz son aynadır ve Roy Jay Nelson'ın yorumuyla aynaların kırılmaya başlaması, Cleo'nun aynalara esaretinden kurtuluşunu gösterir (1983: 740). Sonuçta, filmin başından itibaren Cleo'nun bakışlarını sürekli kendisine çağıran aynalar bu noktadan sonra yavaş yavaş onun bakış alanını ve dolayısıyla filmi terk eder (a.g.y., 735). Ölüm düşüncesiyle baş etmeye çalıştığı o gün kendisini sokağa attığı an, onu tanıyan yakınlarından uzaklaşırken aynalardan da uzaklaşmış olur; evinden, yaşam alanından çıkarken kendisinden de çıkmış olur.

Cleo ile birlikte film de dönüşüm geçirir. Bu kurmaca filme, *L'opéra-mouffe*'taki sokak görüntülerini hatırlatan şekilde, yoğun bir belgesel dokusu hakim olmaya başlar. Cleo Paris sokaklarında tek başına dolanır, kafelere girip çıkar, yürür, kalabalıkların arasına karışır, çeşit çeşit insanları izler, onların konuşmalarını dinler, yüzlerini incelerken, Varda'nın kendi yorumuyla, 'bakılan nesne' olmaktan 'bakan özne' olmaya adım atar (Amiel, 2014: 73). Karakterinin geçirdiği büyük dönüşümü başka insanlara bakmaya, başkalarını dinlemeye, başkalarının hikâyelerini merak etmeye ve başkalarının etkisine açık olmaya başlaması üzerinden anlatır Varda.

Varda *5'ten 7'ye Cleo*'da başkalarına bakmayı bu kadar büyük bir dönüşüm olarak kodlarken, kendi sinemasının merkezine koyduğu bir yaklaşımı, karakterinin de ilacı olarak sunmuş olur. Varda'nın sineması kimisi eşi dostu arkadaşı, kimisi yabancı, her koşulda onu bir şekilde etkilemiş sayısız insanın portresiyle doludur; pek çok filminin çıkış noktası 'başkaları'na duyduğu ilgidir. *Daguerréotypes*'ta (1976) kendi yaşadığı semtin sakinleri; *Ulysse*'te (1983) fotoğrafçılık yaptığı dönemden eski dostları; *Jane B. for Agnès V.*'de (1988) Jane Birkin; *Oncle Yanco*'da (1967) yeni tanıştığı göçmen amcası; *Jacquot de Nantes* (1991) ile *The World of Jacques Demy*'de (1995) büyük aşkı ve hayat yoldaşı Jacques Demy; *Toplayıcılar*'da (2000) sokaklardan, tarlalardan atıklar toplayan insanlar; *Mekânlar ve Yüzler*'de yeni dostu fotoğrafçı JR ve onunla beraber çıktıkları yolculukta tanıştıkları onlarca insan... Buradan bakınca, Dominique Bluher'ın dediği gibi, Varda'nın "tüm filmografisini portre çizimi üzerinden yorumlamak mümkündür" (2019: 48). O yüzden de, *Agnes'in Plajları*'nda çizdiği otoportre, içindeki bir sürü başka portreyle tamamlanan bir resimdir.

5'ten 7'ye Cleo'daki aynalar, *Agnès'in Plajları*'nda da filmin mizansenine damgasını vurur. Ama Varda, Cleo'nun kendi "seyredilişini seyretmek" için her fırsatta dönüp baktığı aynaların işlevini dönüştürür burada. *5'ten 7'ye Cleo*'da ayna, kendine, kendinin belli bir imgesine hapsolmanın sembolüdür. Oysa *Agnes'in Plajları*'nda kendisine hapsolmadan kendisini anlatmanın, kendi imgesine saplanmadan kendisine bakmanın yollarını arar Varda. Bu arayışı da aynaları kullanma biçimiyle görselleştirir. Filmin başında geçmişi hatırlama performansını başlatırken, plaja aynalar yerleştirerek işe koyulur. Öncelikle, Cleo'da olduğu gibi insanı tek bir imgeye hapsetme potansiyelini delmek için aynaları ve dolayısıyla kendi imgesini çoğaltır; aynayı kendi içindeki bir sürü Varda'ya bakmak için kullanır. Bir sürü ayna ile bir sürü Varda yaratan bu enstalasyon, tekil bir anlatıyla sabitlenmiş bir yönetmen değil, kendi içinde çok sayıda varoluşu aynı anda taşıyan bir yönetmen otoportresinin habercisidir.

Sonra şunu görünür kılar: Bir anlığına biraz hareket ettirilince birden başka birinin yüzünü gösteren, mesela filme emeği geçen diğer insanları kapsayan, Varda'nın sadece kendisini değil yanını yöresini de resme dahil ediveren bir şeydir aslında ayna. Yönetmenin kendi hikâyesine odaklanan film de aynı şekilde, küçük ve yumuşak dönüşlerle, birden başkalarını kapsamaya başlayacaktır çünkü film boyunca. Anlatının çerçevesi de hareket edip duracak; kadraj içi ile kadraj dışı arasında, ben ile başkaları arasında, aynı aynanın çerçevesini minik bir hareketle değiştirir gibi, yumuşacık geçişlerle salınacaktır film. Filmin başında, "Merakımı cezbeden, filmini yapmak istediğim, başkaları asıl," diyen Varda, kendi içindeki başkalarına bakmak, bütün Varda'lara temas etmiş olan herkesi buluşturmak için kullanır aynaları. Dolayısıyla bu filmdeki aynalar, etrafından izole edilerek yüceltilmiş bir 'usta yönetmen' portresini çerçevelemezler.

ÇIPLAK KALMAK

Çıplak bir şekilde kumsalda oturan küçük bir çocuk, biraz ileride bize arkası dönük, denize doğru bakan çıplak bir adam ve kumsalda yatan ölü bir keçi bedeni. Varda'nın henüz film yapmaya başlamadan önce 1954 yılında Calais plajında çektiği bu fotoğraf, 1982'de *Ulysse* adlı kısa belgeselin çıkış noktası olur. Bu fotoğrafta yer alan insanlar, kendisinin o dönemdeki hayatı, fotoğrafı çektiği gün dünyada yaşanan gelişmeler bu fotoğrafın hikâyesini kurar, ya da bir fotoğrafı tüm bunları anlatmak için vesile eder Varda. Bu anlamda, hayatının son döneminde filmlerini filmlerle hatırlayan, bir üretimini başka bir üretimiyle buluşturup diyaloğa sokan Varda'nın çok daha erken tarihli bir işinde aynı pratiği uyguladığını gösterdiği için de ilgi çekici bir filmdir bu. Diğer yandansa, ayna gibi Varda sinemasında devamlılığı olan bir başka imgeye işaret eder *Ulysse*: Çıplaklık.

Ulysse'te Varda, fotoğrafta gençliğini gördüğümüz Fouli Elia'yı yıllar sonra bulup ona fotoğrafa dair hatırladıklarını anlattırırken, Elia ofis masasının yanında yine çıplak bir şekilde dikilmektedir.

Bu küçük şaka üzerine yorum yapılmaz hiç ama Elia, Varda'nın o zamanlar çıplak bedenleri fotoğraflamayı sevdiğini anlatır, aynı yıllarda çektiği ve insanların çıplak olarak poz verdiği bir dizi başka fotoğraf görürüz. Çıplak insan bedeni imgesini daha sonraki yıllarda fotoğraflarından filmlerine aktarmıştır Varda. *L'opéra-mouffe*'ta örneğin, hem iki âşığı hem kendi hamile bedenini çıplak olarak resmeder. Ya da mesela, *Réponse des Femmes*'de (1975) bir grup kadın çıplak bir şekilde kameraya bakıp bedenleri üzerine konuşurlar. Ama Varda çıplaklığa sadece görsel bir imge olarak tutkun değildir. Kelimenin metaforik anlamları çıplaklığı ilgi çekici kılar onun için.

Varda, Cleo'dan bahsederken, onun "çıplak olmayan bir karakter" olduğunu söyler (Uytterhoeven, 2014: 10). Bunu açıklarken, çıplaklığın onun için gardını indirebilmeyi, başkalarının karşısına savunmasız çıkabilmeyi temsil ettiğini anlatır. Bu anlamda filmde Cleo'nun geçirdiği dönüşüme bir başka kod daha ekler; filmin ikinci yarısında Cleo metaforik anlamda 'çıplak kalmayı' öğrenmeye başlamıştır. Çıplaklık filmdeki karakterler arasında doğrudan konuşulan da bir konudur. Sokaklarda çıktığı gezintinin bir noktasında Cleo arkadaşı Dorothée'yi görmeye gider. Resim öğrencilerinin çizimleri için çıplak poz vererek para kazanan arkadaşıyla atölyede poz verdiği bir anda buluşur ve sonrasında Dorothée'nin yaptığı iş üzerine sohbet ederler, Cleo kendisinin asla çıplak poz veremeyeceğini söyler. İlerleyen bölümlerde Cezayir'e, savaşa gitmek üzere olan bir askerle tanışır. Cleo'nun test sonucunu, Antoine'ın da Cezayir yolculuğunu beklediği, ikisinin de zihninde ölüm ihtimalinin salındığı o zor bekleme süresini birlikte geçirir, sohbet ederler. Uzun sohbetlerinin konularından biri yine çıplaklıktır. Cleo'nun yeni tanıştığı bu yabancıyla ilişkisi, filmin ilk yarısındaki insanlarla kurduğu ilişkiden çok farklıdır. Paris'te birlikte gezinirken daldan dala atlayarak ettikleri uzun sohbetlerde Cleo çok daha 'çıplak'tır. Onlardan bahsederken Varda şöyle der: "İkisi de gardını indirmiş, savunmasız bir hâlde. İnsanlar gerçekten böyle bir hâldeyken ancak iletişim kurabilirler." Cleo, 'bakılan nesne' değil 'bakan özne' olmaya başladığı anda geçirdiği dö-

nüşümle birlikte çıplaklığa da adım atmıştır. Bakmayı öğrendikçe, başkasını merak etmekle birlikte, başkasına kendini açmayı da öğrenmeye başlamıştır.

Çıplaklığın bu metaforik boyutuyla Varda sinemasının da tanımlayıcı özelliklerinden biri olduğu söylenebilir. Öncelikle, son derece kişisel bir sinemadır bu. Onun filmlerini tutkuyla sevenler, sadece filmlerini değil Varda'yı da aynı tutkuyla sevmeye başlar. Filmleriyle haşır neşir olmak Varda'nın kendisiyle tanışmak, onunla vakit geçirmek gibidir çünkü. Filmografisinde yapılacak kronolojik bir yolculukla, Varda'nın hayatının hangi döneminde zihninin nelerle meşgul olduğu, kimlerle gönül bağı kurduğu, nelere merak sardığı, nelere öfkelendiği, nelerle eğlendiği, nelere tasalandığı takip edilebilir. Sadece kamera arkasındaki yönetmenin izini filmlerin içinde arayarak ve röportajlarını takip ederek tanıdığımız bir yönetmen değildir Varda; kendisi de sinemasının ana karakterlerinden biridir. Filmografisinin önemli bir bölümünü oluşturan belgesellerin birçoğunda kameranın önüne de geçer; bazen konusu aslında başka bir şey olsa da, o belgesel dünyasının içine ara ara kenardan başını uzatır, içeri adım atıverir, bazen de doğrudan kendisidir zaten belgeselin çıkış noktası, odak noktası. Her koşulda, kamerayı kendisine çevirdiği zaman, kendisini filmlerine dahil ettiği zaman, olabildiği kadar 'çıplak' olmaya çalışır; yani gardını indirmek, mahremini görünür kılmak, zaaflarını ve kırılganlığını saklamamak için.

Bunun en güzel örneklerinden biri *Toplayıcılar* belgeselidir. Bu filmde tarlalardan, şehrin sokaklarından çeşitli atıkları toplayan bir dizi insana odaklanarak toplayıcılık üzerine, bu kavramı katman katman genişleterek bir belgesel yapar Varda. O dönem yeni çıkan küçük dijital bir el kamerasıyla çektiği bu filme kendisini de dahil eder. Film yapma biçimini toplayıcıların pratiğine benzetir: "Başka insanlardan birtakım düşünceleri, imgeleri, duyguları topluyorsun ve sonra onlardan bir film yaratıyorsun," diye tarif eder bu benzerliği. Ama kendisini bu filme dahil etmesinin tek motivasyonu, film yapma pratiği ile toplayıcılığı birbirine benzeten bu fikir değildir. Aynı zamanda etik bir tercihtir bu; filmine konu ettiği insanlara karşı duyduğu ahlaki sorumlulukla ilgilidir: "Mahrem

dünyalarını açmalarını, benimle konuşmalarını, dürüst ve açık olmalarını istemenin bu insanlardan çok şey beklemek olduğunu, bu yüzden benim de kendime dair mahrem bir şeyleri ortaya dökmem gerektiğini hissettim," diye açıklar bunu. Dolayısıyla çıplaklık, etik bir meseledir burada. Merak ettiği, baktığı, temsil ettiği insanlardan kamera önünde 'çıplak' olmalarını bekliyorsa, onları 'çıplak' halleriyle filmine dahil ediyorsa, o zaman kendisi de onların yanı sıra 'çıplak' bir şekilde filmin içine sızmalıdır ona göre.

Belgesel boyunca toplayıcılık yapan insanlara odaklanan bölümlerin arasına Varda'nın kamerayı kendisine çevirdiği küçük fragmanlar girer. Dijital el kamerasıyla beyazları çıkmış ve seyrelmiş saç diplerine aşırı yakın plan çekimlerle bakıp saçlarını tarayışını çekerken, "Saçlarım ve ellerim sonumun yakın olduğunu söyleyip duruyorlar bana," der. Kamera saç diplerinden ellerinin yakın planına doğru hareket eder sonra, bu kez ilerleyen yaşının elindeki izlerini yakın planda incelemeye başlar. "Projem bu; bir elimle diğer elimi çekmek. Elimin verdiği dehşetin içine girmek. Kendimi bir hayvan gibi hissediyorum; daha da fenası, tanımadığım bir hayvan gibi hissediyorum," der. Hem yaşlanmakta olan bedenini, hem de geçirdiği bu değişime dair mahrem duygu ve düşüncelerini kamerasının önünde, filminin içinde bu şekilde ortaya sererken gösterdiği çıplaklık, hem konu edindiği insanlarla hem de izleyicisiyle kurduğu ilişkiyi dönüştürür, derinleştirir.

Toplayıcılar'daki çıplaklık ile etik arasındaki ilişkiyi, yönetmenin 2004 yılında yaptığı *Les Veuves de Noirmoutier* (Noirmoutier'nin Dulları) isimli video yerleştirmesinde de görmek mümkün. On dört dul kadının kaybettikleri eşlerini ve yas süreçlerini anlattıkları on dört ayrı videoyu bir araya getiren Varda, kendisini de videolardan birine dullardan biri olarak yerleştirir ve o da büyük aşkı Jacques Demy'yi kaybetme deneyimini anlatır. Yine kamerasını çevirdiği insanlarla çıplaklıkta eşitlenmeyi tercih eder. Kendi deneyimini yalıtarak, biricikleştirerek değil, başkalarınınkine benzeterek, başkalarınınkiyle buluşturarak anlar ve öyle anlatır.

Bu anlamda Varda'nın sinemasını özel kılan şeylerden biri, başkalarına dönük ilgi ile çıplaklık ilkesinin buluşmasıdır. Yukarıda anılan işlerinin tümünde, etik açıdan problemli bir merak duygu-

sunun yerine etik sorumluluğunun farkında bir merak duygusunu koymaya çalışarak hareket eder Varda. Filmlerinin yaratıcılığın temellerinden biri olan başkalarına dönük merak duygusu, başkasını kendinden uzaklaştıran, kendisini özne, başkasını nesne olarak kuran, başkasını kendisine benzemeyişiyle tanımlayan, ben ile başkası arasında hiyerarşi kuran, başkasının çıplaklığına kendisini korunaklarla giydirmiş bir yerden bakan türden bir merak değildir.

SİNEMANIN SIRRINI AÇIK ETMEK

Varda kendisi kadar, ya da kendisiyle birlikte sinemasını da çıplaklaştırmaya çalışır. Filmlerindeki *self-reflexive* öğeler 'izleyiciyi uyandırma'ya, 'izleyiciye ders verme'ye soyunan agresif bir ton taşımaz; hem genel olarak sinemayı ve hem de film yapım süreçlerini erişilebilir, anlaşılabilir, ilişki kurulabilir kılar. Mary P. Wood *Toplayıcılar*'da Varda'nın ucuz dijital bir kamera kullanışıyla, "sinema alanında eğitimli ve kendisini ifade etmeyi bilen erkek yönetmen" geleneksel statüsünü kırdığını ifade eder ve Delphine Bénézet de bunu, Varda'nın film süreçlerini "büyü bozumuna uğratma" (*demystification*) stratejisinin bir yansıması olarak görür (2014: 60). Filmde dijital kameranın kullanılma biçimi gerçekten de film yapımının -dolayısıyla yönetmenin de- gizemli ve erişilmez konumunu reddeder, kırar. Her şeyden önce, kendi film yapma biçimini toplayıcıların pratiğine benzetmesi, sinemayı ve yönetmenliği özel bir statüye yerleştirmeyi reddetmenin, film yapımının sırrını açık etmenin de bir yoludur.

Toplayıcılar'ın bir noktasında, belli ki açık kalmış kameranın rastgele sallanırken çektiği görüntüleri görürüz ve bu sırada lensin kapağı da kadraja girip çıkar süreli. Sonra Varda'nın anlatıcı sesi devreye girip açıklama yapar. "O gün kameramı kapatmayı unutmuşum. O yüzden lens kapağının dansını izliyoruz," der ve o anda lens kapağının kaotik hareketlerine uyumlu bir caz parçası girer. Bu son derece klasik bir Varda oyunbazlığı ve ona has bir mizah anlayışıdır. Ama diğer yandan, yönetmenin 'hata' yapışını or-

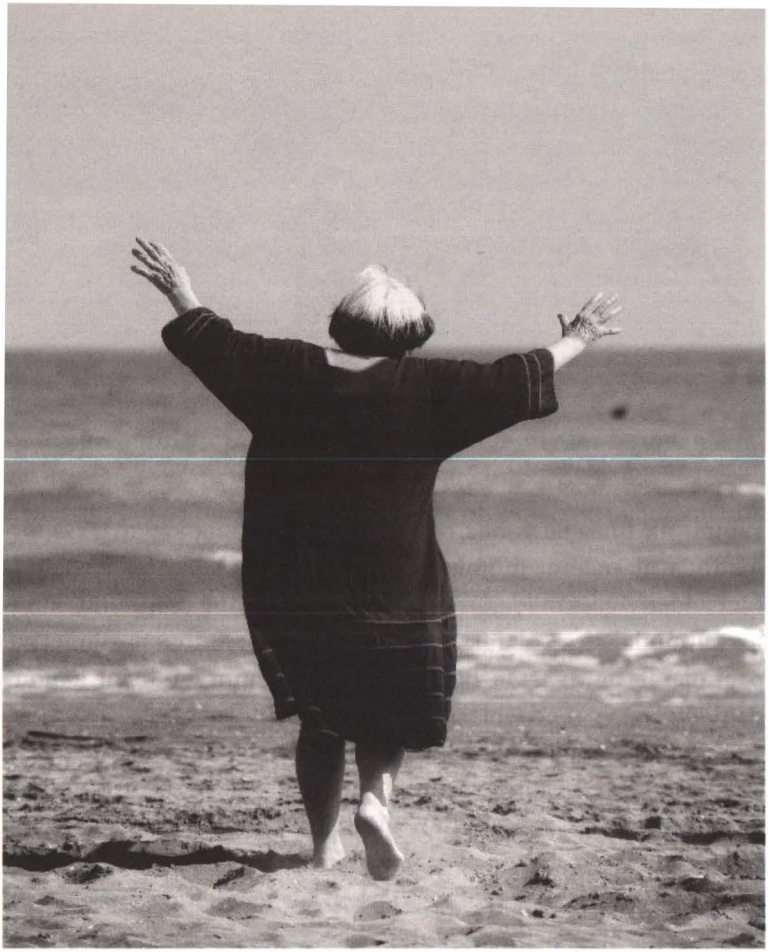
taya serişinde, dahası 'hataları' bitmiş işin bir parçası hâline getirişinde, bu şakacı hafiflikte, film yapımını 'büyü bozumuna uğratan' ve Varda'yı da geleneksel *auteur* imajından başka bir yere yerleştiren de bir boyut vardır.

Toplayıcılar'daki bu küçük şaka, Varda'nın film yapım sürecinde tesadüflere, hesaplanmamış gelişmelere olan açıklığını, hatta düşkünlüğünü de gösterir. Filmin bir başka noktasında, yol kenarında gördükleri bir eskici dükkânına girmeye karar verişini görürüz ve sonra bu dükkânda, filmin anlatısının bir parçası olan iki yağlıboya resmi bir araya getiren bir resim bulur; elinde bu resimle dükkândan çıkarken üst ses, "Bu bir film hilesi değil. Bu resmi gerçekten de şans eseri bulduk," der neşeyle. Varda, çeşitli söyleşilerinde film yapımı sırasında yaşadığı tesadüfleri ne kadar sevdiğini ve filmlerini bu tesadüfler doğrultusunda çekim sırasında nasıl değiştirdiğini anlatır. Bu, kurmaca filmleri için de geçerlidir. Örneğin *Vagabond*'dan bahsederken, "Çekim sırasında nesnelerle, insanlarla, durumlarla tesadüfi karşılaşmaların yeni fikirler doğurmasını belki elli kere yaşadık," der (Wera, 2014: 125). *Documenteur* (1981) filminde bir sahnenin çekimi esnasında bir kadın ve erkeğin kavgasına denk geldiklerinde bu nedenle çekimi durdurmak yerine, bu gerçek ânı Emilie'nin hikâyesinin arka planına nasıl entegre ettiğini *Agnes'in Plajları*'nda keyifle anlatır mesela.

Varda'nın belgesellerinde genelde bütün anlatı bir tür yolculuk gibi kurulur ve bu anlatı yapısında tesadüfi karşılaşmaların filmi şekillendiren gücü ön plana çıkarılır. *Oncle Yanco*'dan *Jane B. par Agnès V.*'ye, *Daguerréotypes*'tan (1976) *Yüzler ve Mekânlar*'a pek çok örnekte, filmin yapımını da filmin içine katar; sanki film gözümüzün önünde, bizim şahit, hatta dahil olduğumuz bir sürecin içinde vücuda gelir. Bunun güzel bir örneği yine *Toplayıcılar* üzerinden verilebilir. Şekli ya da büyüklüğü market satışına uygun görülmediği için toplanmadan bırakılan ve israf olan patates yığınlarının arasında kalp şeklindeki patatesler Varda'nın dikkatini çeker. Bu patatesler aklına 'Kalpler Restoranı' adlı dayanışma mutfağını getirir, onlarla iletişime geçer ve gönüllülerin gelip patatesleri toplayışlarını da kaydedip filmine dahil eder. Kendisi de bu kalp

şeklindeki patatesleri alıp evine götürür, orada onları küçük dijital kamerasıyla kaydedişini gösterir, anlatır. Bütün bu süreci filmin parçası kılışı, izleyiciye anlamın ve anlatının gözünün önünde kurulduğu izlenimi verir. Bu, film yapımının gizemini çözerken bir yandan da izleyiciyle diyaloğa geçen bir sinema anlayışıdır. Bu diyalog orada da kalmaz; *Toplayıcılar*'ın devam filmi olan *Les Glaneurs et la Glaneuse... Deux Ans Après* (Toplayıcılar... İki Yıl Sonra, 2002) ile birlikte Varda'nın izleyicisiyle kurduğu bu diyalog daha doğrudan bir hâle gelir. İlk filmi seyredenlerin Varda'ya gönderdikleri kalp-patateslerin fotoğrafları, devam filminin merkezine oturur. Filmin amblemine dönüşen bu patatesler daha sonra Varda'nın yıllar sonra yapacağı "Patatutopia" adlı enstalasyonunda başrolü oynayacaklardır.

Anlatının yolda kurulduğu bir yolculuk gibi tasarlanan filmler, olmuş bitmiş bir kapalılığın yerine etkileşime ve dolayısıyla dönüşüme açıklığı koyar. *Agnes'in Plajları* gibi otobiyografik bir anlatıda da aynı yapıyı kullanması, yönetmenin kendisini ve sinemasını sunma biçimini özgün kılar. Filmdeki yolculuğunun bir noktasında çocukluğunun geçtiği eve gider Varda ve şimdi orada yaşayan kişiyle tanışır, minyatür tren koleksiyonu yapan adamın koleksiyonuyla ilgilenir, onunla olan sohbetini de filme dahil eder. Konudan uzaklaştığını düşünmez, bu yeni tanışıklığı da kendi öyküsünün, otobiyografisinin bir parçası kılar. Filmin bir yolculuk olarak tasarlanması, onu üretim esnasında dönüşmeye açık bir anlatı hâline getirir. Varda bu filmde kendi hikâyesini anlatmaktadır, evet, ama anlatıldığı sırada da devam eden bir hikâyedir bu. Geçmişe bakmak şimdiyi durdurmaz. Anlatmak için durmaz Varda; anlatma eylemi anlatılanı dondurmaz, değişmez kılmaz. O yüzden de kendisini anlatmak için çıktığı yoldaki yeni deneyimleri de, bu yolda karşılaştığı yeni insanların onda yarattığı etkiler de hayat öyküsünün bir parçası hâline geliverir. Bu anlamda *Agnès'in Plajları*'nda çizilen otoportre, tamamlanmış ve sabitlenmiş bir yönetmen imgesi kurmaz; çizildikçe -ve çizildiği için- dönüşen bir yönetmen otoportresidir bu.



Agnès'in Plajları (2008).

KANONU DÖNÜŞTÜRMEK

Cybelle H. McFadden (2014), Varda'nın Fransız Yeni Dalga sinemasının öncü isimlerinden olduğu kabul edilse de onun hiçbir zaman François Truffaut ya da Jean-Luc Godard'ın statütüsüne yerleştirilmediğini hatırlatır. Bu yüzden de örneğin, Varda'nın 1955



Agnès'e Göre Varda (2019).

yapımı ilk filmi *La pointe courte*'a ta 2008 yılına kadar DVD formatında ulaşmanın mümkün olmadığını not eder. Bu bağlamda McFadden *Agnès'in Plajları*'nı yönetmenin tarihe dönük bir 'küratoryel müdahalesi' olarak görür. Varda'nın son dönem filmlerini, özel olarak da *Agnès'in Plajları*'nı yönetmenin kendisini kanona dahil etmesi (*self-canonization*) olarak yorumlar (a.g.y., 38).

Son dönem filmleriyle birlikte Varda'nın, ölümünden önce kendi sinemasına dair tarih yazımına güçlü bir müdahalede bulunduğu inkâr edilemez ve bunun etkili de olduğunu gözlemlemek mümkün. Ama McFadden'ın yorumuna önemli bir ek yapılabilir; Varda'nın kendisini kanona yazarken bir yandan da kanonu dönüştürdüğü söylenebilir. Çünkü *Agnès'in Plajları*, 'başka türlü bir *auteur*' ihtimalini ortaya koyan bir otoportredir.

Filmografisi boyunca 'çıplak' hâlleriyle filmlerinin içine sızan Varda, *Agnès'in Plajları* filmiyle birlikte ölümünden önce 'yönetmenin çıplak otoportresi'ni tamamlar bir bakıma. Kendisini, "Küçük, etine dolgun, konuşkan, kendi hayat hikâyesini anlatan bir yaşlı kadın," olarak tanımlayarak ve bu şakayla otoritesini alaşağı ederek söze başlarken, yazı boyunca da vurgulandığı gibi, geleneksel bir *auteur* imgesinden çok farklı bir yönetmen portresi ar-

mağan eder izleyicisine. Kendisini anlatmaya başkalarından başlar, otoportresini başkalarının portreleriyle buluşturarak çizer. Yaratıcılığını romantik bir yaklaşımla gizemli kılmaz; yaratıcılığını tetikleyen şeyleri, insanları, etkileşimleri görünür kılar. Kendisini izole edip tekilleştirmez; etkileşime açıp çoğaltır. Kendisini belli bir imgeye sabitleyen bir anlatı kurmaz; her an değişen, dönüşen bir yönetmen performansı kurar. Kendisiyle birlikte filmini de çıplaklaştırır; filmin anlatısını gözümüzün önünde kurar. Filme emeği geçen diğer insanları görünür kılar. İzleyiciyle hiyerarşik bir ilişki kurmaz; başkalarına olan merakının ve açıklığının izleyicisini de kapsadığını vurgular.

Bütün bunlar toplamda, *auteur* konumunun otoritesinden feragat etmenin yaratıcı yollarını aramak anlamına da geliyor elbette. *Agnès'in Plajları* bu yüzden sıra dışı bir otoportredir; yönetmenlik otoritesinden vazgeçmenin yollarını arayarak yönetmen portresi çizen bir film olduğu için. Sinemada kanonların oluşumu ile 'usta yönetmen' mitleri arasındaki ve bu mitler ile patriyarkal perspektif arasındaki bağlantı düşünüldüğünde, Varda'nın bu bağlantıları kıran türden bir yönetmen imgesiyle ve performansıyla kanonda yer etmesinin etkisi çok büyüktür. Varda'nın filmlerini neden çok sevdiğimizi, filmlerini sevmenin niye Varda'nın kendisini sevmekle iç içe geçtiğini idrak etmemizi sağlayan bir portre vardır elimizde. "Başka bir yönetmen mümkün," diyen bir otoportre. Otoriterliğin, sertliğin, gücün, tavizsizliğin yönetmen olmak için gerek şart kişilik özellikleri olarak sayılmasını; sinema tarihinin gizemli, kapalı, yüce, biricik, erişilmez yönetmen portreleriyle kurulmasını sorgulayıp tartıştığımız bir dönemde bize armağan ettiği, mükemmel zamanlamalı bir 'başka türlü bir yönetmen' portresi.

KAYNAKÇA

Geneviève Sellier (2008), *Masculine Singular: French New Wave Cinema,* Londra: Duke University Press.

Holmes Diana (2007), "Sex, Gender and Auteurism: The French New Wave and Hollywood", ed. Cooke, Paul, *World Cinema's*

'Dialogues' with Hollywood, Londra: Palgrave Macmillan, s. 154-171.

Rollins, Brooke (2006), "'Some Kind of a Man': Orson Welles as Touch of Evil's Masculine Auteur", *The Velvet Light Trap*, Sayı: 57, s. 32-41.

Martin, Angela (2003), "Refocusing Authorship in Women's Filmmaking", ed. Levitin, Jacqueline, Plessis, Judith, Raoul, Valerie, *Women Filmmakers: Refocusing*, Vancouver: UBC Press, s. 29-38.

Berger, John (1995), *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları.

Mouton, Janice (2001), "From Feminine Masquerade to Flâneuse: Agnès Varda's Cléo in the City", *Cinema Journal*, Sayı: 40, s. 3-16.

Nelson, Roy Jay (1983), "Reflections in a Broken Mirror: Varda's *Cléo de 5 à 7*", *The French Review*, Sayı: 56, s. 735-743.

Amiel, Mireille (2014), "*Agnès* Varda Talks about the Cinema", ed. Kline, T. Jefferson, *Agnès Varda: Interviews*, University Press of Mississippi, s. 64-78.

Bluher, Dominique (2019), "The Other Portrait: Agnès Varda's Self-Portraiture", ed. Tinel-Temple, Muriel, Busetta, Laura, Monteiro, Marlene, *From Self-Portrait to Selfie: Representing the Self in the Moving Image*, Oxford: Peter Lang Publishing, s. 47-76.

Uytterhoeven, Pierre (2014), "*Agnès* Varda from 5 to 7", ed. Kline, T. Jefferson, *Agnès Varda: Interviews*, University Press of Mississippi, s. 3-17.

Bénzét, Delphine (2014), *The Cinema of Agnès Varda: Resistance and Eclecticism*, New York: Wallflower Press.

Wera, Françoise (2014), "Interview with *Agnès* Varda", ed. Kline, T. Jefferson, *Agnès Varda: Interviews*, University Press of Mississippi, s. 118-126.

McFadden, Cybelle H. (2014), *Gendered Frames, Embodied Cameras: Varda, Akerman, Cabrera, Calle, and Maiwenn*, Maryland: Fairleigh Dickinson University Press.

TEKİL DİŞİL

Colleen Kennedy-Karpat



Zaman kimseyi affetmez. Bu gerçeği keşfetmek ve ifade etmek için Agnès Varda'dan daha fazla yol bulmuş çok az sinemacı vardır: *5'ten 7'ye Cléo*'da (1961) zaman öldüren popstardan *Toplayıcılar*'daki (2000) çürüyen patateslere; eşinin gençliğini yeniden kurguladığı *Nantes'li Jacquot*'dan (1990) kendi anılarını keşfettiği *Agnès'in Plajları* (2008) ve *Yüzler Mekânlar* (2017) gibi daha yakın dönem belgesellerine ve son çalışması *Agnès'in Varda'sı*'na (2019).

Sinema, ışıklarından birini kaybettiğinde, vedaların genelde halka açık yas ritüeli olması beklenir. Varda'nın vefatının hemen ardından, dünyanın dört bir yanından sinefillerin sevgilerini, onun hayatına ve çalışmalarına dair anılarını paylaşmaları şaşırtıcı değildi. Tören tanıdık olsa da buradaki ağıtları farklı kılan, tonlarıydı. Karşılaştırma yapmak gerekirse, Bernardo Bertolucci'nin



Macdonald Köprüsü Aşıkları (1961) filminin setinde.

2018 sonlarında aramızdan ayrılmasını takiben gerçekleştirilen merasim, küresel şöhrete ve uzun bir kariyere sahip bir yönetmen adına yazılmış bir senaryoyu takip etmişti. İtalyan yönetmen Bernardo Bertolucci'nin aldığı övgüler, genelde geçmişine odaklıydı: Sinema tarihindeki yerinden, bir yönetmen olarak elde ettiği başarılardan, filmlerinde kadınlara yönelik tutumunun, en azından metotlarını değerlendirmek için bir yıldızı hak ediyor olduğunu ifade eden beyan ve yorumlardan söz ediyorlardı.

Varda'nın merasiminin senaryosu farklı bir doğrultuda ilerledi. Sadece tarihsel öneme değil, Varda'nın etkisinin öznel ve kişisel yanlarına da odaklanan övgülere de yer veren bir senaryoydu onunki. Geçmişe dair vurgudaki bu azalma, Varda'nın Mart 2019'da doksan yaşında vefat edene değin hem medyada sıkça görünmesiyle, hem de sürekli üretime devam etmesiyle kısmen açıklanabilir. Ölümü, bu sürece keskin bir son vermişti. Dolayısıyla, 2015'te Cannes Film Festivali'nde ömür boyu onur Palmiyesini alması da son başarısı olmayacaktı: 2017 tarihli uzun belgeseli *Yüzler Mekânlar*, Oscar adayı oldu ve bir dolu ödül kazandı. Son çalışması *Agnès'in Varda'sı* ise, vefatından sadece bir ay önce Berlin'de yarışmada ilk gösterimini yapmıştı. Ne yavaşlayan ne de belirsizliğe savrulan Var-

da, ilerleyen yılların deneyimini, sanatına yeni bir yaşam vermek üzere kullandı. Çığır açan multimedya işleriyle yeni izleyicilerle beraber beklenmedik bir tanınırlık kazandı.

Varda'ya yapılan övgüler arasında, film tarihine katkıları elbette sayılıyordu. Ancak hayatı boyunca yaptığı tüm çalışmalara dair değerlendirmeler, genelde kişisel anılarını ve hayatının anlamıyla ilgili kişisel duygularını dikkate alır. Tanıdık saygı duruşlarının ötesinde, basılı yayında ve sosyal medyada Varda'ya yapılan övgüler, minnettarlık çerçevesindedir. Sevenleri, Varda'yı kendi sinemasal, sanatsal ve eleştirel arayışlarına yönelik esaslı bir ilham kaynağı addederler. Bu gözlem, yazarın kendi Twitter hesabıyla sınırlı olabileceği için, Varda'nın vefatının ardından sosyal medyadaki tepkilerin formel bir incelemesini yapmak önemli olabilir. Özellikle de aynı platformlarda anılan benzer figürlerle karşılaştırmak açısından. Böyle bir karşılaştırma için Bertolucci gibi birçok aday bulabiliriz. Ancak günün sonunda en uygun kişinin Jean-Luc Godard olması kaçınılmazdır.

ESKİ VE YENİ (DALGA) ARKADAŞLAR: VARDA VE GODARD

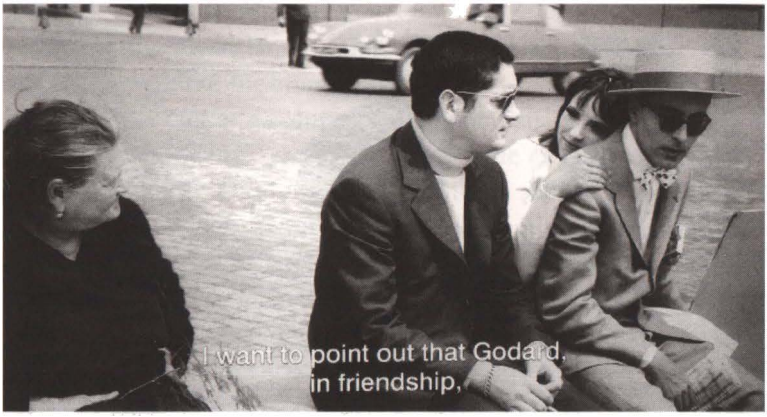
Aslında bu çalışmayı kışkırtan, hâlâ yaşayan bir figür olan Godard'ın hayaletiydi. Kariyeri birçok açıdan Varda'ya paralel seyreden bir figür Godard. Gerçi yolları da aynı şekilde birbirlerinden ayrışıyor. *Yüzler Mekânlar* filmine Ankara'daki Gezici Festival'in 2017 programında yer verilince hemen bir bilet almıştım. Gösterimi beklerken geçen günlerde filmle ilgili yorumları okudum. Bazıları filmin sonunda Godard'la karşılaşmayı bir hayal kırıklığı olarak addediyordu. Ancak hiçbir eleştiri, Godard'ın varlığının filme katacağı anlam kadar beni koşullandıramazdı. Bu eleştiriler, yirminci yüzyıl ortalarından bir figür olan Godard ile Fransız fotoğrafçı ve sokak sanatçısı JR arasındaki tekinsiz fiziksel benzerliğe de hazırlamamıştı beni.

Yüzler Mekânlar'ı izlediğimden beri beni en çok düşündüren şey Varda'nın kendini temsil edişiydi. Sayısız ve kendi alanlarında

çeşitli başarısı olan Varda neden Godard üzerine kafa yormakla zaman geçirsin ki? Aslında, kişilerarası ve profesyonel ilişkiler Varda'nın kariyerini belirleyen şeylerdi. İyi yanından bakarsak: Yönettiği ilk film *Paralel Yaşamlar*'ın kurgusunu Alain Resnais yapmıştı ve hatta Resnais hayranlıkla filmi kendisinin yönetmiş olmak istediğini söylemişti. Kötü yanından bakarsak: 1955 tarihli bu film, Varda'nın Yeni Dalga'nın 'annesi' mahlasını almasına ve son yıllarda daha da rahatsız edici şekilde 'büyükannesi' diye anılmasına neden oldu. Yine iyi yanından bakalım: Varda, Yeni Dalga'cı dostlarının bir kısmıyla savaş karşıtı *Loin du Vietnam* (1968) filminin bir bölümünü çekmişti, ama yine kötü yandan bakarsak: Varda'nın çektiği kısım gösterime giren versiyonundan çıkarılmıştı. Varda'nın yönetmen dostu Jacques Demy ile evliliğinin de iyi ve kötü anları olmuştu ve bunların bir kısmını *Documenteur* (1981) gibi filmlerinde görmek mümkün. 1990'da Demy'nin ölümünün ardından Varda kariyerinin önemli bir kısmını kocasının çalışmalarına ve anısına ayırdı. Varda'nın Demy ve filmleriyle olan sinemasal ilişkileri başlı başına bir kitap konusu ve bunu bir makalenin sınırlı alanından yapmak gibi bir amacım yok. Ancak son dönem kişisel belgesellerinde Varda, Demy'den çok diğer (erkek) Yeni Dalga dostlarını muhatap alarak, kişisel bir değerlendirme çerçevesi çizdi. Oldukça kişisel olan bu filmler çerçevesinde Godard sürekli öne çıkan bir figür.

Varda'nın kendini sinemadaki erkek kardeşleri arasında konumlandırması haliyle bir ilk değil. Jefferson Kline'la gerçekleştirdiği söyleşiler, onlarca yıl boyunca muhataplarının bu bağlamı sık sık dayattıklarını gösteriyor.

Varda araştırmacısı ve küratör Rebecca DeRoo, söyleşi yapan kişilerin Varda'yı tamamen bağımsız bir sinemacı olmasını göz ardı ederek, Demy ya da diğer erkek yönetmenlerle karşılaştırmalarının cesaret kırıcı bir eğilimin olduğundan söz ediyor. DeRoo, Varda'nın "stratejik şekilde kendi saflığına ve özgünlüğüne dair mitleri destekleyerek" bu kısıtlı ve kısıtlayıcı bakış açısından sakındığını söylüyor. Bu mitler arasında, sinema kariyerine başlamadan önce sadece on film izlemiş olması da var (17).



Macdonald Köprüsü Aşıkları filminin setinde.

Varda'nın Yeni Dalga bağlarını seçici şekilde kucaklamasını da, bunun altında yatan stratejiyle beraber düşünmek gerekir. Varda'nın geç dönem filmlerinde Godard kesinlikle kendini temsil ediyor, ancak Varda'nın tüm dost grubunun bir temsilcisi işlevi görüyor (kişisel ilişkilerinin derinliği nedeniyle Demy'yi ayrı düşünmek gerekir). Varda'nın Godard'ı çalışmalarında ele alma şek-li, aralarındaki ilişkiyi, kişisel olanla profesyonel olanın birbirine geçtiği bu çoklu ilişkileri *neden* görücüye çıkardığını gösteriyor olmalı.

Godard'ın ilk defa bir Varda filminde görünmesi Yeni Dalga'nın zirvesine denk geliyor. Varda Godard'ı, Anna Karina'yı ve birkaç tanıdık yüzü kendi çevrelerinden alarak, *5'ten 7'ye Cléo*'daki, film içinde film usulü sessiz sinema pastişi olan *Les Fiancés du Pont Macdonald*'da (Macdonald Köprüsü Aşıkları, 1961) oynatmıştı. Godard başrol oyuncuydu ve imza niteliğindeki güneş gözlükleri olmadan kamera karşısına geçmişti. Bu kısa filmin Cléo'ya katkısının dışında, Varda bizi bu anı incelemeye hem *Agnès'in Plajları*'nda hem de *Yüzler Mekânlar*'da davet ediyor.

Agnès'in Plajları'nda *Macdonald*'dan parçalar kullanan Varda, bunları Demy ile sette ve birbirlerinin filmlerinde nasıl etkileşim kurduklarını gösterecek şekilde işliyor. Bu düşünce dizisini görsel açıdan Godard'ın beş sahnesiyle kesiyor. Godard'ın farklı pozları-



Macdonald Köprüsü Aşıkları.

na, Varda'nın Fransızca şu sözleri eşlik ediyor: "*Je veux signaler en passant que Godard, par amitié, avait accepté d'être filmé sans lunettes noires. J'aimais ses beaux yeux, et son cinéma*" (Godard'ın, arkadaşlığımız adına, siyah gözlükler olmadan filme alınmayı kabul ettiğini, aklıma gelmişken söylemek isterim. Güzel gözlerini ve sinemasını çok seviyorum) [Res. 1]. Bunu gerçekten 'aklına gelmişken' söyler Varda, hemen ardından hem görsel hem de anlatı açısından devam eder: bir setten diğer sete, kendi filmlerinden Demy'ninkilere, filmlerinin setlerinden yıldızlara ve bir anda, bunların tam ortasında, *voilà* Godard. Bunları bir yana koymadan önce Varda 1966 tarihli *Les Créatures* filminden anılarını paylaşır. Özellikle de Michel Piccoli ve Catherine Deneuve'ü Noirmoutier adasında nasıl filme aldığından bahseder. Demy'nin de sette olağandan daha fazla zaman geçirdiği, dolayısıyla kişisel yankıları ağır basan bir adadır burası. Ardından, Godard dipnotundan sonra, Varda Demy'yi hatırlamaya devam eder. Demy'nin setlerinde fotoğraf çekerek zaman geçirdiğinden ve hemen ardından da Demy'nin *Cherbourg Şemsiyeleri* (1964) filmiyle kazandığı başarıdan söz eder. Yine Deneuve'le çektikleri bu film sayesinde 1960'ların sonunda birlikte Kaliforniya'ya gideceklerdir. Godard'ın filmdeki kısa rolü uyumsuz olabilir. Ancak bu kısa bölümün ilerleyişi,

bir dipnot işlevinde olmanın yanı sıra, eşlik eden sekansla muntazam bir bütünlük sağlar. Uzunluğuyla öyle kısa ki, bağlamla uyumsuzluğu neredeyse hiç anlaşılmıyor.

Godard'ın *Plajlar*'da olmamasının imkânsız olduğunu da ekleyelim, zira Varda'nın Yeni Dalga'daki rolüne en çok doğrudan referans verdiği filmi budur. Ancak tarihin bu şekilde karışması, *neden burada* sorusunu cevaplayamaz. Neden filmdeki bu anda, gidişata uymayan bir yerin ortasındadır? Belleğin doğasına tanınmış bir ayrıcalıktan ötürü olabilir; araya karışmış olabilir; kronolojiyi takip etmek zorunda olmayabilir; tutarlı bir anlatıyı garantilemez. Yine de böyle ilginç bir anın araya girmesinin birkaç sebebi olabilir. Her şeyden önce, film *Cléo*'yu gözlüksüz Godard oynatan ilk film addetmekten sakınıyor. Aynı sekansta gördüğümüz diğer filmlerin adları görsellerde ve öyküde olsa da *Cléo*'yu görmüyoruz. Cléo'yu bilenler bu sahneleri en çok Godard oynadığı için hatırlayacaktır. Ancak Varda, seyircilerin metinlerarası bilgisine, orijinal bağlamla aralarındaki ilişkiyi görmelerine güveniyor. *Cléo*'yu *Les Créatures* filminden sonra göstermek Varda'nın filmografisinin kronolojisini de bozuyor. Böylece Godard'ı gözlüklerini çıkarmaya ikna edenin, Cléo'nun içine eklenmiş bu *Les Créatures* filmi olduğunu ima ediyor. Daha da ilginci, *Macdonald*'da anlatılan öyküde gözlüğün rolünü de vurgulamıyor: Godard'ın oynadığı karakter, gözlüklerle "her şeyi karanlık görüyor", nişanlının ölümü dahil (tabii ki Karina oynuyor nişanlıyı). En sonunda Godard gözlükleri nehre atıyor (!). Hayatı düzene girip normalleşiyor. Oldukça açık bir kıssadan hisse bu. Godard özbilinçli olmasını gerektiren bir rolü oynuyor. Aynı öyküyse *Agnès'in Plajları*'nda Godard'ın kamera önünde gözlüklerini çıkarmasına indirgeniyor.

Son olarak bulunacağım en provokatif iddia ise, bu beş sahneyi Varda'nın dilinin çerçeveleme şekli olacak. Öyle ki, bu performansı fitilleyenin kimin kararı olduğu konusunda bir belirsizlik yaşıyoruz. Godard "avait accepté d'être filmé", gözlüklerini çıkararak *filmi çekmeyi kabul etti.* Ancak bunu ondan kim rica etti? Ve filmi kim çekti? *Cléo* elbette Varda'nın filmi, ancak Varda'nın anlatış şekline bakarsak, kendisi filmin yazarı değil gibi. Bu versiyondaki

İngilizce altyazılar da bu noktada ayrışıyor: "Söylemek isterim ki Godard, *arkadaşlıktan ötürü*, kendisini gözlüksüz çekmeme izin verdi" (vurgu yazara ait). Bu çeviri, Varda'nın filmi çeken özne olduğunu belli ediyor. Godard da haliyle kamera bakışının nesnesi oluyor. Varda, Godard'ın bu nesneleşmesini şurada daha da öne çıkarıyor: "*J'aimais ses beaux yeux, et son cinéma*"/"Güzel gözlerine ve sinemasına bayılırdım." Varda'nın kamerasındaki gözler önce görünüyor, sonra da Godard'ın kendi öznel gözü kameranın arkasında. Varda'nın belirsiz konumu da görsel açıdan vurgulanıyor.

Godard'ın yalnızca beş sahnesine yer veriyor Varda ve bunların her biri, stil fotoğrafı. İlk ikisinde Demy de var. Böylece Godard ile Demy ve Varda'nın set ziyaretleri arasında bir köprü kuruluyor. Varda ilk sahnede de görünüyor, ancak Demy'le sarıldıkları için yüzü görünmüyor. O esnada, Demy'nin bakışları, kendisiyle konuşuyor gibi görünen, gözlüklü Godard'a yönelmiş durumda. Varda'nın Godard'la etkileşimde bulunduğunu gösteren bir işaret yok. İkinci sahnedeyse bir başka çift beliriyor: ilk sahnede Demy ve Varda'yla hemen hemen aynı alana denk gelen Godard ve Karina. Ancak burada Varda yok ve Demy, (yine?) gözlüklü Godard'la konuşurken çerçevede yer alıyor. Karina ve çerçevenin solundaki kadın Demy'ye bakıyorlar; erkekler de ne birbirlerine ne de kadınlara bakıyorlar. Demy'nin Godard'la ilişkisi bu iki çekimde görünüyor: dostaneler ve hatta yakınlar. Bir bakıma, Godard'ın projede yer almasını (ve gözlüklerini çıkarmasını) sağlayan arkadaşlığın, Varda'yla değil de Demy'yle Godard arasında olduğu anlamı çıkıyor.

Varda *Yüzler Mekânlar*'da, Godard'ın kötü ikizi JR'ı aynı jest için tatlı sözle ikna ederken, daha samimi şekilde *Macdonald*'a ve ünlü gözlüklere döner. Godard'ın 1962'de gözlüksüz oynamayı kabul etmesini, yarım yüzyıl sonra JR'ı gözlüksüz oynamaya ikna etmek için kullanır. *Agnès'in Plajları*'nda olduğu gibi *Yüzler Mekânlar*'da da gözlükler ve görüş, filmin temel dört motifini belirleyen bir anahtar roldedir: "Varda'nın azalan görme yetisi, JR'ın güneş gözlükleri, parktaki bank konuşmaları ve Godard'ın hayaleti" (Conway, s. 32). Siyah gözlükleri çıkarma edimi, özellikle JR ve Godard

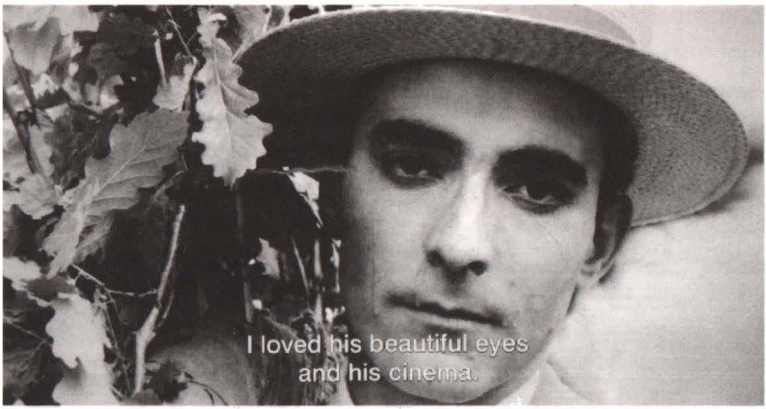


Macdonald Köprüsü Aşıkları.

arasında, güçlü fiziksel benzerliklerinin ötesinde bir paralellik kurmak açısından işe yarayan bir şey. Geçmişi ve şimdiyi yan yana getiren böyle tekrarlar, Varda'nın filmlerinde sık gördüğümüz, Homay King'in tutarlı bir 'bellek teorisi' diye ikna etmeye yetecek kadar anlamlı bir şey (92). King'e göre, Varda'nın filmlerinde geçmişle, sadece ondan uzaklaşarak yeniden karşılaşılır. Zengin ve gönülsüzce geçmişe geri dönmeye kışkırtan şey, sadece kaybedilmiş bir duyumsal deneyimle yeniden karşılaşma imkânı değildir. Nesnenin, orijinal nesneyle birebir aynı olmayan, yeni duyumsal deneyimi ortaya çıkarması da gereklidir (92).

King *Agnès'in Plajları* üzerine, *Yüzler Mekânlar*'ın gösteriminden önce yazmıştı. Yine de yaptığı gözlem, Varda'nın neden JR'ın gözlükleri ve Godard üzerinde durduğunu tekinsiz ama kesin bir şekilde açıklıyor.

Godard'ın Varda'yı üzerek, randevusunu onurlandırmayı reddetmesinin ardından JR gözlüklerini çıkarır. *Macdonald*'ın aksine, ama King'in de öngörebileceği üzere, seyircilere JR'ın jesti açık bir şekilde gösterilmez. Ekranda, Conway'in de ifade ettiği gibi, JR'ın yüzü "komik şekilde odağın dışındadır" (33). Varda'nın onu kendi gözleriyle nasıl gördüğünü göstermek için JR'ın yüzü bulanıklaşmıştır. Geçmiş, asla yeniden oluşturulamaz ya da ziyaret edilemez. Ancak geçmişin kaybedilmiş potansiyelini, şimdiyle yeniden



Macdonald Köprüsü Aşıkları.

iddia edebiliriz. *Time* dergisinde çıkan kısa bir vefat ilanında, JR Varda'yı bir arkadaş ve şimdiki zamana yerleşmiş bir sanatçı olarak hatırladığını söyler. Gözlerini geçmişe değil, geleceğe yöneltmiştir. *Yüzler Mekânlar*, sürekli Godard ve Yeni Dalga yönetmenleriyle karşılaştırılmaya cevaben, Varda'nın JR'da zengin bir işbirliği kaynağı gördüğünü gösterir. Gelecek, yazılmak üzeredir. Varda geleceğin, geçmişi anlamamızı ve geçmişe daha üretken şekillerde bağlanmamızı sağlayabileceğini önerecek kadar iyimserdir.

VARDA VE YENİ SİNEFİLYA

Varda'nın son dönem kariyerini ifade eden ileri görüşlülüğü, gelecek perspektifinin, geçmişi şimdiki zamanda kavrayamayacağımız şekillerde anlamamıza yardımcı olacağına işaret eder. Bu nihai ve kaçınılmaz değişimin beraberinde gelen öngörü, sadece Varda'nın filmlerini değil, filmlerinin gösterime girdiği sinefil çağını da renklendirir.

2000'ler itibarıyla Varda'nın çalışmalarına ilginin gitgide artmasının, sinefilyadaki bir evrimle aynı döneme denk gelmesi bir tesadüf değil. Varda'nın kökeni ve son dönem aldığı yörüngesi, Girish Shambu'nun tabiriyle, onu hem 'eski sinefilya'ya hem de 'yeni sinefilya'ya bağlar. Shambu'ya göre, çok tanıdık olduğumuz eski si-

nefilya, *Cahiers* eleştirmenleri ve Fransız Yeni Dalga'sıyla başladı. Yeni sinefilya ise onların estetik ve *auteur* yargılarını önemsizleştirir. Yeni sinefil, *auteur* söyleminden sakınır. Daha ziyade, hem filmlerde hem de bunları yapan sinemacılarda temsil çeşitliliği arar.

Son dönemde Varda'ya ciddi bir dönüş olması, onun hem bu iki epistemolojik çerçevedeki değerinden filizleniyor. Geleneksel sinemayla olan bağı güçlü, ancak bu gelenek içinde marjinalleşmesi de öyle. Varda zor kazanılmış *auteur* statüsünü kabul etmiş ve sık sık bunu zikretmiş olsa da, bu statüyle gelen yanılgıya karşı olduğunu da belirtmiştir. Son söyleşilerinden birinde de bunu, ölümünden dolayı kulağımıza dokunaklı gelebilecek şekilde, dile getiriyor:

> Henüz ölmemiş ve hâlâ film çekiyor olmam, birçok genç kadının sinirini bozuyor olmalı: İnsanlar hâlâ benden söz ediyorlar, her yerde ödül alıyorum. Yaşlandıkça insanlar bana daha çok ödül veriyorlar. Ödülleri reddetmiyorum. Bana ödül verilmesi nazik bir şey. Ancak ortalıkta bu kadar genç, yetenekli kadın yönetmen varken sanırım ben sahnede biraz fazla yer alıyorum (Sarratia).*

Varda burada iki gerçeği açıkça gösteriyor: İlki, temsilin önemi; ikincisiyse, onlarca yıl sinemacı ve sanatçı olarak geçen onlarca yılın ardından, temsildeki kendi rolünün öneminin devam etmesi. Varda'nın mirasıyla mücadele etmek zorunda olan bizler de, onun temsilinin (film yapımında olduğu kadar kadın sinemacılardaki rolünün) ölümünden sonra bile devam ettiğini anlayabiliriz. Ancak Varda hayatı boyunca, kendisiyle beraber, sinemadaki marjinalleştirilmiş diğer seslerin de, yaşamının sonunda almaya başladığı övgüyü hak ettiklerinin altını çizmek için çabaladı.

Godard'ın tüm savaşlardan galip çıktığında inatla ısrarcı olan onlarca yıllık bir sinefil bağlamından filizlenen biri olarak, Varda'nın savaşın zirvedeki galibi olduğuna dair umudumla bu yazıyı

---

*) Fransızca orijinali: "*Je pense que ça doit agacer beaucoup de jeunes femmes que je ne sois pas encore morte et que je fasse encore des films, qu'on parle encore de moi, que je reçoive des prix partout. Plus je vieillis, plus on me donne des prix. Je vais pas dire non, les gens sont gentils, ils m'offrent des choses. Mais je trouve que je prends un peu trop la lumière alors qu'il y a beaucoup de jeunes femmes qui ont du talent.*"

bitiriyorum. Yeni sinefilyanın yükselişi nihayet, haklı şekilde Varda'yı sinemasal matriark olarak yeniden, bu defa daha anlamlı bir kuşakla ve kuşaklar-arası mirasla beraber ilan edebiliriz. Çalışmaları ve varlığıyla beraber Varda bize bir sinemasal aşk modeli bıraktı. Bu modelde çerçevenin hermenötiği, hayatın kendisinden asla soyutlanmıyor.

KAYNAKÇA

Conway, Kelley, "*Visages Villages*: Documenting Creative Collaboration", *Studies in French Cinema*, 19.1 (2019): 22-39.

DeRoo, Rebecca J., *Agnès Varda: Between Film, Photography, and Art*, U California P, 2018.

King, Homay, *Virtual Memory: Time-Based Art and the Dream of Digitality*, Durham, NC: Duke U P, 2015.

Kline, T. Jefferson, *Agnès Varda: Interviews*, ed. Gerald Peary, Conversations with Filmmakers series, Jackson: U Mississippi P, 2014.

Sarratia, Géraldine, "Agnès Varda: 'Plus je vieillis plus on me recompense, mais tant de réalisatrices ont du talent'", *Nova.fr*, 25 Ocak 2019.

Sellier, Geneviève, *La Nouvelle Vague: Un cinéma au masculine singulièr*, Paris: CNRS, 2005.

—, *Masculine Singular: French New Wave Cinema*, çev. Kristin Ross, Durham, NC: Duke U P, 2008.

Shambu, Girish, "For a New Cinephilia." *Film Quarterly* 72.3 (İlkbahar 2019): 32-34.

MERAK İYİ BİR ŞEYDİR

Kiva Reardon ve Agnès Varda*



Kiva Reardon: *Daha önce sinema okuluna hiç gitmediğinizi söylemiştiniz. Tiyatro okumuşsunuz ve ardından yollara düşmüşsünüz. Kulağa esinlendirici geliyor.*

Agnès Varda: Merak iyi bir şeydir. Ben de başkalarına merak duyuyordum. Film yapmak için güçlü bir şeyin beni rahatsız etmesini ya da esinlendirmesini bekledim. 1975'te kendi sokağımda *Daguerréotypes* belgeselini böyle yaptım. İnanabiliyor musunuz?

Daha sonra da devamını çektiniz.

---

*) Reardon, Kiva ve Agnès Varda. "'Curiosity is a good thing': An Interview with Agnès Varda", *cléo: a journal of film and feminism vol. 6, issue 1: varda*, http://cleojournal.com/issue/vol-6-issue-1-varda/



Varda'nın atölyesindeki yönetmen sandalyesi.

Evet, *Toplayıcılar*'ın da bir devamını çektim. Belgesel yapınca insanların sizi alkışlaması beni çok etkilemişti. Yani, filmdeki insanları alkışlamaları. Kendimi garip hissettim, "Gidip bu insanları tekrar görmem gerek," dedim. Böylece iki yıl sonrasını çektim ya da geri dönmeye çalıştım. Çünkü kimilerinin adresi yoktu. 2000 yılında çekimini yaptığım insanlara, toplayıcılara geri döndüm.

Çünkü onlara bir şey borçlu olduğumu düşünüyordum. Sadece saygı değil, dostluk. "Aramızda bir şeyler var. Hayatlarını başkalarına anlatmam konusunda bana güvendiler," dedim kendime. Tekrar buluşarak, kendimi biraz daha iyi hissettim. Zor durumdaki insanların bir belgeselini yapmak da zordur. Yeni yüzyılda yeni küçük [dijital] kameraları keşfettiğimden beri belgeselleri kendim çekiyorum. Büyük korkutucu bir ekiple değil, bilirsiniz. "İçinden geldiği gibi yapmak" deyişi gibi. Çok planlamadan, çok soru sormadan. *Yüzler Mekanlar*'da da aynı yaklaşımı kullandık. Bazı şeylere karar vermiştik, ancak şansın bizi şaşırtacağını düşündük. "Boynuzsuz geyikleri gördüm mü?" gibi bir mevzuyla ilk karşılaştığımızda güldük. Ancak anladık ki çiftçiler, geyikler daha bebekken boynuzlarını yakıyorlarmış. Sonrasında güzel bir kadınla tanıştık, şunu söyledi: "Hayvanlar kendi doğal şekillerinde olmalılar. Böyle bir şeyi asla yapmazdım, birbirlerini boynuzlayıp incitiyor olsalar bile." Bu iş soru-cevaptan çok başkalarının zihinlerine girmeye ilişkin. Kendileri için önemli olan bir şeyi ifade edebilecekleri, gerçek bir iletişimle ilgili.

Sokaktan size bir oyuncak geyik aldım.

Nerede buldunuz bunu?

Bir oyuncakçıda.

Boynuzları var.

Evet.

Güzel. Yoksa sizi kovalardım. Ancak kulağa biraz saçma gelse de, bu boynuz konusunu insanlara bilip bilmediklerini sorduğumda, bilmediklerini söylediler. Herkesin ağzında bir dolu önemli haber dönüyor. Dünyanın kaotik durumu, siyasi durumlar, savaşlar, göç haberleri. Bunların hepsi önemli. Ancak geyiğin boynuzlarıyla ilgilendiğimden, bunu biraz gülünç şekilde ele alayım dedim. Gerçek bilginin ağırlığından bir kaçış şekli bu. Gündeliğin dramaturjisi.

Şans ve belgesel birbirleriyle yakından bağlantılı şeyler. Aynısını kurmaca için de düşünür müsünüz?

Evet, aynı şey. Çekimler başlayınca genelde şöyle hissederim: "Bir şey olacak." *Yüzler Mekanlar*'da ilk defa bir başkasıyla çalıştım [eşyönetmen JR]. Çekimlerden çok keyif aldık çünkü tanıştığımız insanlar çok naziktiler. Filmin yapımında, bizle beraber emek ve zaman harcamalarını sağlamaya çalıştık. Onları sorgulamak, "Ne iş yapıyorsunuz?" türünden sorular sormak gibi bir derdimiz yoktu. Onlardan yalnızca sözler değil, düş gücü de istedik. Geyiklerle ilgili birisinin bir yorumu olmuştu: Birbirlerine zarar vermesinler diye boynuzlarına pinpon topu koymayı önerdi. Bu fikre bayıldım! Bir şey önerdi, filme katıldı. JR'yle sevdiğimiz şey de buydu. İnsanların yaratıcı olmalarını, seyircinin tebrik edeceği şeyler söylemelerini istedik. Fransa'nın kuzeyinde, madenciler şehrinde tanıştığımız kadın çok dokunaklıydı. Gittiğimizde, kadının yaşadığı sokağın öyküsünü bize biri anlattı ve orada artık çok fazla kimsenin yaşamadığını söyledi. Kapılarını çaldığımız insanlar kendilerini rahatsız etmememizi istediler. Bir başka kapı çaldığımızdaysa harika Janine ile tanıştık. Açık sözlü olduğu için filmde büyük bir kişi oldu. Babasını anlatışı çok etkileyiciydi ve onun büyük bir resmini yaptık. Janine ile tanıştığımızda filmdeki yeri belli olmuştu.

Bu karşılaşmalara kendinizden bir şeyler kattığınızı düşünüyor musunuz? Çünkü herkes her zaman çok açık olmuyor ve sizin filmlerinizin empati yaydığını düşünüyorum.

Onları güldürüyoruz. Ben ve JR, Laurel ve Hardy gibiyiz. Aramızda o kadar yaş farkı var. Elli beş yıl! İnsanlar bunu iyi bir duygu gibi karşılıyorlar.

İlk defa eşyönettiğiniz bir film oldu. JR'nin eşsiz bir şeyler kattığı kanısında mısınız?

Daha önce hiç eşyönetmenlik yapmamıştım ama bayıldım buna. Çünkü bir topumuz vardı. Birbirimizi de keşfediyorduk, zira

çekimlerden önce birbirimizi tanımıyorduk. JR benden daha gizemli, siyah güneş gözlükleri var. Ben daha açığım. Bu yaşımda kaybedecek bir şeyim yok. Sanırım JR, iyi niyetimi avantaja çevirip ayak fotoğrafımı çekti ve bir trene astı. Bence bu hoş bir şey, çünkü bir bakıma tren benim artık gidemeyeceğim yerlere gidiyor. Yaşlandığım çok açık. Beni yakınlarda vefat eden büyükannesiyle tanıştırdı.

Çok üzüldüm.

Evet. Bu şekilde yakın bir şey paylaştık. Büyükannesiyle tanışmak gibi şeyler, birine güvenebileceğiniz anlamına geliyor.

JR sizi Instagram'la tanıştırdı.

Kullanmam gerekiyor. Bir aydır bir şey paylaşmıyorum. Her gün kullanmaya alışkın değilim. JR alışık. Onun Instagram'ını gördünüz mü?

Evet.

Baktıysanız çektiği fotoğrafımı görmüşsünüzdür [ünlü kartonpiyer fotoğrafı]. Bunu gümrüğe götürdü ve sınırdan geçirdi. Siyah noktalı beyaz bir etek giyiyorum bu fotoğrafta. Onunla [Los Angeles'a] gidemedim diye benimle eğleniyor. Bunu yapma şekli hoşuma gidiyor.

Sizce bu işi gölgede mi bırakıyor?

Hayır. Filmde anlamlı olan şey hâlâ orada. Işık tutmak istediğimiz insanlar hâlâ orada. Onlara saygı duyuyoruz. Onlara ışık tuttuk, büyük fotoğraflarını duvarlara asarak onları onurlandırdık. Onlardan alabileceğimizin en iyisini aldık. Bunlar arasında, emekli olmayı bekleyen adamınki gibi üzücü kesitler de vardı. Öte yandan, Le Havre limanındaki adamlardan çok hoşlandık. Güçlü maço erkekler. Eşleriyle tanışmak istediğimizi söyledim onlara. Bu da kadınlara yönelik büyük bir kutlama oldu. Bu adamlar da bunu yapmamıza yardımcı oldu. Klişeyi, önyargıyı kırmaya yardım ettik. Kadınlara farklı şekilde bakabilmelerine yardım ettik. Bunlar

küçük adınlardı. JR abartarak sanatın toplumu değiştirdiğini söylüyor. Ben buna inanmıyorum, ancak kadınlar ve erkekler arasındaki zihniyetlerin, başkalarına bakma şekillerimizin daha iyi olmasına yönelik umudu paylaşmayı denedik. 'Sanatçı bakışımız' da birbirimize başka bir perspektif sağlıyor. Oscar işi de oldukça ilginç. Oscar adayı belgesellerinin bir parçası olmak da bana kendimi çok iyi hissettiriyor. Ancak bu, Oscar almanın önemli olduğu anlamına gelmiyor. Sadece orada olmak, çalışmamıza iyi bir ışık tutuyor.

Kadınların kat ettiği yoldan söz etmişken, #MeToo hareketini takip ediyor muydunuz?

Yıllardır feminist hareketindeyim. Her zaman konuşun, şikayet edin, çığlık atın dedik. 1960'lar ve 1970'lerden beri sık sık sokaklarda yürüyorum. Şu anda olan şey bir bakıma iyi, çünkü kadınların bir şeyler söylemelerini sağlıyor. Ancak doğruya doğru: Toplumdaki iktidar, cinsel iktidara gidiyor. Genelde böyle. 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 anlarlarsa, toplum değişebilir. #MeToo hareketinin, hiç hoşlanmadığım bir adam yüzünden [Harvey Weinstein] böyle yükselmesi iyi oldu. Ancak toplumu değiştirmek, üç adım ileri ve ardından iki adım geri atmaktır. Sonra da bir ileri ve bir geri adım atmak. Davranışlar, yavaşça değişir ama değişir. 1960'larda bir feministken kürtaj sorununun ne kadar zor olduğunu hatırlıyorum. Kendini kontrol etme, doğum kontrolü özgürlüğü için mücadele ettiğimizde, bu bir zaferdi. Sonrasında sıra kürtaja geldi. Karar verme hakkına ihtiyacımız vardı. Bunun için bir müzikal yaptım: *Bazıları Şarkı Söyler, Bazıları Söylemez.* Şarkının devamı şöyleydi: "Artık Papa, hakim, kral, avukat, doktor karar vermeyecek..." Devamını hatırlayamıyorum. Şarkıda geçen adamlar, çocuk yapıp yapmayacağımıza karar verenler değiller artık. Bu büyük bir fark. Hâlâ daha bazı ailelerde kadınlar, babalarına ve ağabeylerine itaat etmek zorundalar. Dünyada bu hâlâ

devam ediyor. Ancak her yerde böyleydi. Değişim oldu. Geçenlerde bir ameliyat geçirdim; cerrahım genç bir kadındı. Çok genç ve nazikti; iki çocuğu vardı. Haftada üç gün muayeneye geliyormuş. "Böyle bir kadını görmeyi gençliğimde hayal bile edemezdim!" diye düşündüm. Güç hâlâ erkeklerin ellerinde ancak bu biraz değişti. Eğer kadınlar kendilerine güvenirlerse, inanılmaz şeyler yapabilirler.

5'ten 7'ye Cléo'*daki kadının, herkes için güzel bir kukla olduğunu anlaması ve gerçekte kim olduğunu keşfetmesi gibi.*

Evet, film kadının yalnızca bakılmak olmak için orada olduğu algısıyla başlıyor. Peruğunu çıkardığında ve siyah elbisesini giyip dışarı çıktığında, Cléo bakmaya başlayan kişi oluyor. Başkalarına bakmak, feminizmin ilk adımıdır. Bencil olmamak, ayna-yönelimli olmamak. Başkalarına bakmak. Hayatlarını kazanmak için neler yaptıklarını keşfetmek. Ya da nasıl davranış gösterdiklerini. Ölüm korkusunun şokunu yaşayan Cléo, şeyleri farklı görmeye başlıyor. Bu şok onun açısından çok iyi. Başkalarını dinlemeye başlıyor. Arkadaşını farklı görüyor. Başka bir gün olsa o karşılaştığı askerle yürümezdi. Kötü koşullar insanlarda bir etki bırakır. Cléo belki kanserden ölecek. O gün, özellikle de o doksan dakika... birinin bu sürede bu kadar değişebileceğini düşünmek çok zor. Ancak hayattaki bazı anlar böyledir. Bu nedenle Cléo [Cezayir'deki] savaşa, o saçma savaşa giden askerle yürüyüşe çıktı... Topluma ilişkin ama tamamen toplum içinde yer almayan filmler yapmaya çalışıyorum. Bu Cezayir Savaşı'na ilişkin bir film değil. Kanserle ilgili bir film değil. Dünyada ince çizgiler bulmak üzerine bir film. Ölüm ve güzellik temaları çok iyi. Güzelliği korumak isteriz. Çoğu ressam güzelliği resmeder. Bense güzelliğe ilişkin bir film çektim. Eski bir Alman ressam var, Hans Baldung Grien. Bir süre güzel, göğüslü çıplak kadınları bir iskelet eşliğinde resmetmişti. Bu zihinsel imge [*Cléo*'yu çekerken] hep aklımdaydı. Çünkü tene, tenin tatlılığına ve kemiğin kuruluğuna ilişkin bir imge bu. O güzel kadın kırılgan, çünkü korkuyor. Ancak filmde biz bunu Cléo'yu güçlendiren bir şeye dönüştürüyoruz.

Korku onu çökertmiyor.

Belki daha iyi olur diye düşünüyoruz. Ancak bu, tedavi olmaya ilişkin bir iyileşme değil. Ölebilir de. Anlamak için bir dizi adım atmamız gerekiyor. Ben bunu gereksiniyorum. Yıllar içinde öğrendiğim bir şey bu. İnsanlar, paylaşma imkânını, yalnız olmamayı gereksiniyorlar. Yoksul olanlar açısından kötü bir şey bu. Yalnız olmak zordur.

İnsanlar sizin çalışmalarınızı 'büyüleyici' diye tanımladığında rahatsız oluyorum. Bunun önemsemez ve dışlayıcı olduğunu düşünüyorum. Sanki bir film, hem şefkatli hem entelektüel olmazmış gibi.

[Filmlerimin] büyüleyici olduğunu düşünmüyorum. Bence cana yakınlar.

Büyüleyicilikle cana yakınlık arasındaki fark nedir?

Cana yakınlık, empatidir. Büyü ise karışıklık çıkarmaktır. Eğer bir ilişkide biraz büyü varsa bunda sorun yok. JR'yle aramızda olduğu gibi. Yoldaşız. Ona her zaman böyle seslenirim.

İşbirliği, 'büyük auteur' *kanonunda çok ilgi görmemiş bir şey. Yönetmenlerin yalnız oldukları yönünde bir düşünce var.*

Daha önce yalnızdım, sonra değildim. Ayrıca, eskiye göre daha güçsüzüm. Ayda sadece bir hafta çekim yaptık. Sonra da diğer şeyleri düşündük. JR enstalasyonu gerçekleştirdi, ben bir sergi yaptım... 21. yüzyılda bir görsel sanatçı oldum. Los Angeles'ta film makaralarından oluşan büyük bir baraka yaptım. *Agnès'in Plajları*'nın sonundakine benzer bir kulübe.

Filmlerden evler yaparken hangi filmleri kullandınız?

İlkinde *Yaratıklar*'ı [*Les Créatures*, 1966].

O yüzden bu filmin kopyasına ulaşamıyoruz.

Los Angeles'taki barakayı, Los Angeles'ta çektiğim *Lions Love (... and Lies)* (Arslanlar, Aşk [... ve Yalanlar], 1969) filminin ma-

karalarıyla yaptım. Şimdilerde de *Le Bonheur*'ün (Mutluluk, 1965] bir film barakasını yapıyorum. Bu filmin başlarında çok güzel günebakanlar olduğunda, bu defa bir sera olacak. Bir şeyler yaparken her zaman düş gücümü kullanmaya çalışırım. Sadece nesneyi geridönüştürerek değil, şeylerle olan ilişkilerimizi de geridönüştürerek.

Agnès'in Plajları *en sevdiklerimden biri.* Yüzler Mekânlar'*da da bellek ve geçen zamana ilişkin benzer temalar buluyorum. İkisinden de bahsediyorsunuz ama geçmişe yönelik nostaljik veya takıntılı değilsiniz.*

Kendi zihnimi geridönüştürmenin bir yolu bu. Nostalji değil, bellek.

Size mirasınızla ilgili sorular sorulunca hayal kırıklığı yaşıyor mu sunuz? Hâlâ çalışıyorsunuz.

Filmlerim asla para kazanmadı. Şimdiye kadar ne bana ne de yapımcı şirketlere para getirdiler. Ancak sevildiler. *5'ten 7'ye Cléo*'dan söz ediyorsunuz. Bu filmi 1961'de çektim! Herkes hâlâ bu filmden söz ediyor. Güney Kore'ye, Kuzey Brezilya'ya gidiyorum. *Cléo*'yu, *Mutluluk*'u, *Çatısız Kuralsız*'ı konuşuyorlar. Bunlar kendi payıma çok önemli. Filmlerim insanların anılarında, zihninde kalıyor. Onların gözünde bir şeyler ifade ediyor. Benim açımdan en güzel şey bu: başkalarının zihinlerinde kalmak, çalışmalarımı izleyen bir kitlenin olduğunu bilmek. Küçük bir izleyici kitlesi bu. Büyük başarıyla hiçbir ilgisi yok. Ancak benim kategorimde, olduğum yerin marjinlerinde, kendimi bir prenses gibi hissediyorum. Marjinal filmler kategorisinde ünlü olduğum doğru. Bazen *Yüzler Mekânlar* gösteriliyor ve insanlar alkışlıyorlar. Bence insanlara dokunan ve onların paylaşabileceklerini anlamalarını sağlayan bir film olduğu için böyle. Buna ihtiyacımız var. Bağlar kurmaya. Dünya zor bir yer ve bazen şeyler hemen kırılabiliyor. Ancak bir şeyler yapmak, insanların bağlara tanık olmalarını sağlamak için başkalarını incitmiyoruz. Sanat ve yaratım dünyalarında küçük bir kum taneciği bu.

Kulağa biraz saçma gelebilir ancak neden mor rengi seviyorsunuz?

Ah, üzerimdeki gömlek mor değil ki! Bordo rengi bu ama mor da güzel bir renktir. Karanlık görünüyor ama bir rengin gücüne sahip. Gençken ateşli kırmızı giyerdim ama şimdi böyle daha iyi. Renkleri severim. Beni besliyorlar.

Le Lion Volatil *(Havai Arslan, 2003) filminize bayıldım. Buraya gelirken filmdeki heykeli yolda görmek beni çok sevindirdi.*

Evet gülünç bir film. Sevdiğim kısalardan biri de *7 p., cuis., s. de b.,... à saisir* (7 Parça, 1984). Ve *Documenteur* (Belgeselci, 1981). Bu filme kendimden çok şey kattım. Hepimizde olan ama her zaman ifade etmediğimiz acı duygusundan söz ettim. *Belgeselci*'den gurur duyuyorum çünkü kadının belgesele ilişkin hissettiği şeyleri söylemektense imgelerin onun adına konuşmasına karar verdim bu belgeselde. İlk defa belgeseli, gösterdiği şey halinde değil de bir anlatma aracı olarak kullandım. Simgesel bir kullanım bu. Bir sinema yazımı örneğiydi, çünkü öncesinde belgesel imgeyi mecaz olarak kullanmamıştım. Çektiğim bazı imgelerin ne anlama geldiğini bile bilmiyordum. Kumsalda, kucağında bir İncil'le uzanan kadın ve diz çökmüş iki adam örneğin. Filme aldım ama üzerinden yıllar geçmesine rağmen ne anlama geldiğini bilmiyorum! İlginç bir şey bu, çünkü kim olduğumuzu bilmediğimizin farkındayım. Ne düşündüğümüzün, bazen düşündüğümüz şeyin anlamını bilmiyoruz. Hissettiğimiz şeyleri anlamaya çalışmak için imgeleri kullanmak... Bir sinemacı olmak çok güzel bir his. Hissettiğim şey bu.

SÖZDE KARYATİDLER

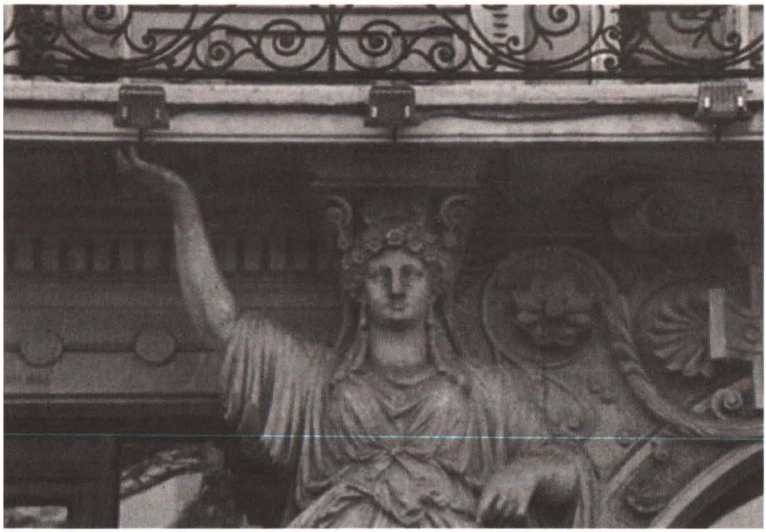
Feride Çiçekoğlu*



Sessizce ve hiç şikâyet etmeden başlarında ağır yükler taşıyan kadınlara adanmış bir kısa film, *Les Dites Cariatides* (Sözde Karyatidler, 1984). Agnès Varda'nın ardından tüm filmlerini tekrar izlerken onu en çok bu filmle anmak istedim. Mimarlık, şehir ve şehirde yürüme gibi bana aşina konuları Varda'nın her zamanki esprili, hayatı biraz da hafife alan dişil bakışıyla yansıttığı için bu filmi seçtim. Varda'nın mekânın poetikasına olan duyarlılığı ve insan yüzleri gibi bina yüzlerinin de hikâyeler anlattığına dair sezgisi kuşkusuz Gaston Bachelard'la tanışıklığından bağımsız değil, ama Varda'nın buna yepyeni bir boyut kattığı da yadsınamaz.**

Başlığından başlayarak hınzırca ve oyunbaz bir film *Sözde Karyatidler*. "Sözde Karyatidler" adıyla Varda bizim Türkiye'de sıkça

*) Bu yazı daha önce Manifold'da yayınlanmıştır: https://manifold.press/sozde-karyatidler.
**) http://cleojournal.com/2018/04/11/wandering-in-the-presence-of-womenles-dites-cariatides/.



Sözde Karyatidler (1984).

rastladığımız bir kalıbı tersine çeviriyor. Malum, bizim aşina olduğumuz versiyon 'sözde akademisyenler'* üslubunu kullanan iktidarın buyurgan ve eril sesidir. Varda ise resmi tarih adına kuraldışı olanı lanetlemek yerine resmi tarihi 'sözde' ilan ediyor. Mimarlık tarihçisi Vitruvius'un M.S. 1. yüzyılda, 500 yıl öncesine referansla anlattığı tarihe göre Atinalılar işgalci Perslerle işbirliği yapan Karyalıların erkeklerini esir alıp kadınlarını da ibret olsun diye ele güne teşhir etmek üzere mermer kolonları için model olarak kullanmışlar. Savaşlar tarihi üzerinden kurgulanan bu modeli pek de ciddiye almıyor Varda; karyatid teriminin tarihsel kökenine dair bu anlatıyla ilgili kuşkuları olduğu filminin başlığından belli. Tarihin bahane edildiğini, asıl amacın eril bakışa sunulmuş kadın bedenlerini teşhir etme amacı taşıdığını ima ediyor. 1980'lerin başlarında, yani tarihyazımının hikâye kurgulamaktan farkı olmadığı tezi sosyal bilimlerce akademik dünyaya henüz mal edilmeden önce Varda'nın böyle düşündüğünü sezebiliyoruz başlıktan.

*) http://www.diken.com.tr/bu-da-devletin-yanindaki-akademisyenler-operasyonlara-destek-veriyoruz/.



Sözde Karyatidler.

Agnès Varda'nın eline düşmese ve antik Yunan mimarisinde kolon olarak kullanılan kadın heykellerinden esinlenmiş cephe elemanlarına dair bir döküm olarak kalsa, bu konu sıkıcı bir belgesele dönüşebilirmiş pekâlâ. Ama Varda daha en baştan bize sıradan bir belgesel izlemeyeceğimizi gösteriyor. Kameranın aşağıdan yukarıya doğru ağır ağır taradığı, başında bir sokak lambası taşıyan kadın heykelini henüz bütünüyle algılamışken, heykelin yanında beliriveren bir çıplak erkeğin yürümeye başlamasıyla kendimizi bir Paris sokağında buluyoruz. Kimse çıplak kadın heykellerini yadırgamazken çıplak bir erkeğin yarattığı şaşkınlıkla Varda bize kadın bedeninin teşhirinin nasıl kanıksandığını göstermeyi amaçlıyor. Üzerinden otuz beş yıl geçmiş olmasına rağmen filmin bizi hâlâ gülümsetebilmesi, görme biçimlerimizin pek de değişmediğini ima ediyor.

19. yüzyıl ortalarından başlayarak Paris'in neo-klasik mimarisinde artan ve kimilerinin memeleri binalardan sokaklara taşan bu taştan oyma kadın figürlerinin hikâyesini filmde Var-



Sözde Karyatidler.

da'nın kendi sesinden dinliyoruz. Yük taşıyan kadın heykellerini yük taşıyan erkek heykelleriyle kıyaslarken Varda'nın dikkatimizi çektiği ayrıntılar bizi hem eğlendiriyor hem de inceden inceye öfkelendiriyor. Kadınların tevekkülle ve alışkın bir hâlle taşıdıkları sıradan yüklere karşılık Atlas heykellerinin dünyayı sırtlarında taşıyormuşçasına takındıkları önemli iş yapma hâllerine bakmamızı istiyor Varda.

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. Varda kamerasını tekrar bina cephelerine çevirdiğinde gerçekle temsil arasındaki o ince çizgide yalnızca filmin kendisi değil, sanki biz de salınmaya devam ediyoruz.

1984'de çektiği on iki dakikalık filmin izini sürmek üzere 2005'de iki dakikalık pek kısa bir film daha yapmış Varda, bu kez

Les dites cariatides bis (Sözde Karyatidler Bis) demiş adına. Geçtiği yollardan tekrar geçmeyi, gördüğü yüzlere bir daha bakmayı seven bir yönetmendi Varda. Aynı temaların çeşitlemelerini yapmayı sürdürdü. Altmış yılı aşan film yapma kariyeri boyunca kamerasını hep aynı merakla insanlara ve mekânlara çevirdi ve her yüzde yeni bir hikâye aramaktan bıkmadı. Yüzlere ve mekânlara dair her yeni hikâye biraz onu hatırlatacak.

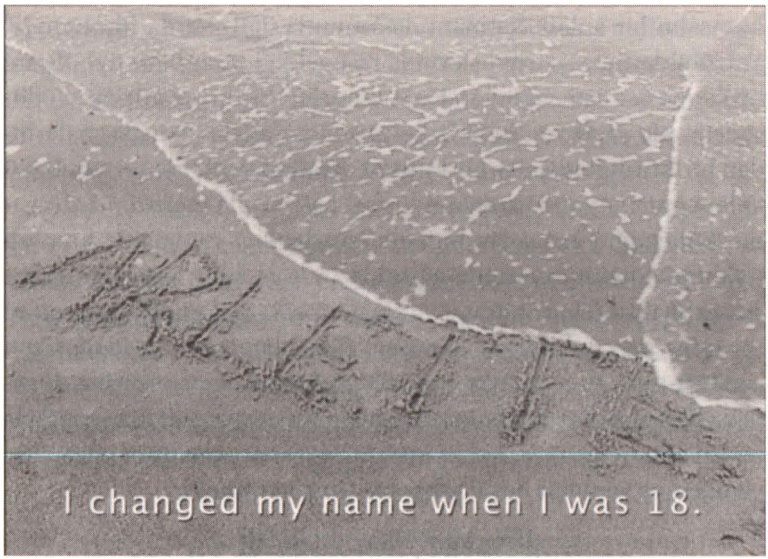
KUM TANECİKLERİNİ TOPLAMAK

Abbas Bozkurt



Agnès Varda sineması hakkında düşünürken, bir el kamerasıyla denizin kıyısında yürüyen birini hayal ediyorum. Plajın üzerinde, çeşitli açılarla yerleştirilmiş, birbirine dönük aynalar var. Yönetmen kamerayı aynalara doğrultunca bazen kendini, bazen denizi, bazen aynalar vasıtasıyla çetrefilleşen yansımalar silsilesini anlatıyor. Denizin ve kumun etrafında olup biten her şey buradaki öykünün parçası. Kum taneciklerinden oluşan bir portre çıkacak ortaya ve kolayca dağılacak. Peki bu kimin portresi?

Yürümeye devam ediyor Varda. Nereye gideceğini çok iyi bilmese de, karşısına çıkan her şeye şefkat ve merakla yaklaşan bir siluet olarak ilerliyor kıyıda. Yürüyüşün başlangıç noktası da varış noktası gibi bir plaj. Denizin gelgitleri plajı her seferinde aşındırıyor. Kumun şekli sürekli yeniden biçimleniyor. Öykü, dalgalara



Agnès'in Plajları (2008).

karşı korumasız. Kameranın arkasındakinin bize daha önce tasvir ettiği, kumun üzerinde var ettiği pek çok şekil bir sonraki bakışımızda dalgaların tesiriyle silinip gidebilir. Suyun rastgele sildiği izler/fotoğraflar Varda'nın yolculuğunun vazgeçilmez bir parçası.

GERİ GERİ YÜRÜRKEN BIRAKILAN İZLER

Agnès'in Plajları'nın (2008) ilk sahnesinde kumlara basarak geri geri yürüyor Agnès Varda. Yalnızca kendi yaşamının içlerine doğru değil, kumun içine dalarak da geçmişten parçalar toplayacak. Geçmişe saplantılı bir yürüme hali değil bu. Yürüyüş sırasında karşılaşılan her şey aranan yolun parçası. Geri geri yürürken şöyle diyor yönetmen: "Yaşlı, ufak tefek bir kadın rolündeyim, hafif tombul ve konuşkan." Kendini hem filmin öykü anlatıcısı hem de ana karakteri olarak konumluyor daha en baştan (DeRoo 2018). Ardından hemen ekliyor: "Benim esas ilgilendiğim başkaları, filme çekmek istediklerim asıl onlar." Kendi zihninin peyzajına benzettiği

kumsalın bir anlam katmanı da bununla ilgili Varda filmlerinde. Yolculuklarında, yürüyüşlerinde rast geldiği insanların öykülerini birikerek üst üste yığılıyor. Kum kümeleri birikiyor, rüzgarın etkisiyle etrafa yayılıyor, belli belirsiz şekiller alıyor. Karşılaşmalarından biriktirdiği imgeler bir kumsal suretinde şefkatle sarıyor öykü anlatıcımızı. Agnès Varda'nın kişisel hafızasıyla mekânın hafızasının buluştuğu, her şeyin bulanık hatırlandığı ve gelgitle kumsalı dolduran suyun sayesinde ağırlıkların kolaylıkla silinebildiği bir fantezi/hafıza diyarı burası. Varda'nın belki de kendi yaşamına ve iç sesine dair çektiği en kapsamlı film olan *Agnès'in Plajları*'nın mesken tuttuğu asıl diyar bu. Film çekme mecrası üzerine düşünen, film üzerine düşünürken kendi hafızasını onun aracılığıyla temsil etmeye çalışan, hafızasındaki peyzajları anlatının şehvetiyle yeniden ve yeniden hayal eden bir sinema onunki.

ÇOCUKLUĞUN MUHAYYEL PLAJLARI

Agnès'in Plajları'nda kumun üzerine çocukluk fotoğraflarını yayıp onları aynalarla çeşitli açılarda birbiri üzerine binmiş şekilde gösterirken şöyle diyor Varda: "Çocukluğuma dair nostaljik hislerim var mı? Neredeyse hiç yok." Sonrasında, kumların içinde oyuncularla birlikte çocukluğundan aklında kalmış bazı sahneleri kurmaca olarak canlandırıyor ve üst sesiyle hem kendine hem seyirciye soruyor: "Bu anları yeniden yaşamak ne anlama geliyor?" Cevabı "bilmiyorum" oluyor.

Varda'nın çektiği otobiyografik filmleri -hem kendi yaşamına hem de uzun soluklu yol arkadaşı Jacques Demy'ye dair olanları- nostaljik olmakla eleştirenler olduğunu hatırlatalım (DeRoo 2018). Nostalji, geçmişe duyulan katışıksız bir özlem, geçip gitmiş zamanı romantize ederek yeniden yaratmaya dair ısrarcı olduğu zamanlarda pekâlâ eleştiri konusu olabilir. Varda'nın 2000'lerden bu yana çektiği, belirgin otobiyografik unsurları olan filmlerine işlediği geçmiş, çocukluk, kişisel tarih ve fotoğraflar gibi öğeler, ele aldığı temel meselelere ters bir şekilde ilerlese de, bunları basitçe bir eskiye özlem olarak okuyamayız. Varda yaşamından fotoğraf-

ları sahnenin kompozisyonu içinde yeniden yaratır. Filmlerinin mizansenlerinde kendi geçmişini yeniden "performe eder" (Bluher, 2013). Hafızasını film çekme eylemi sırasında yeniden oluşturur. Onun filmlerini, 'hatırlamanın fantazi diyarı' şeklinde tanımlamamız bundandır. Film çekmek, hatırlamaktır Varda için.

Agnès'in Plajları'nın yanı sıra *Yüzler Mekânlar*'da (V2017) da bu performatif mizansenler kendini şiddetli şekilde hissettirir. Bu filmlerden ilki, doğrudan Varda'nın kendi yaşam yolculuğu, diğeriyse fotoğraf sanatçısı JR ile birlikte 'şimdiki zaman'da çıktığı bir yolculuğa dair olsa da, aslında hatırlamak iki filmin de ana edimidir. Plaj iki filmde de başroldedir. Kumların üzerine kurulan mizansenlerle Varda kendi yaşamının filmini bir karnaval gibi perdede oynatır. Bu filmi, istediği gibi kurgulayabilecektir artık.

KUMUN SONSUZLUĞU

Varda'nın sinemasındaki kumsalın ve denizin sürekli hatırlattığı bir diğer şey de ölümdür. Ölümü melankoli ve bilgelikle, hatta sonsuzluğa duyulan bir özlemle karşılama mekânıdır kum ve denizin birleştiği yer. Kumun üstünde yaşanan karnaval biter; kumsalın suyla birleştiği eşik bir dinginlikle, kabullenişle ilişkili olmaya başlar.

Varda yaşamının büyük bir kısmını beraber geçirdiği ve sinemasından da etkilendiği yol arkadaşı Jacques Demy'yi anlattığı her filmde kumu ve denizi kullanır. Demy, AIDS olduğunu öğrendikten sonra yaşamının son yıllarında dingin bir hayatı tercih eder. Varda, Demy'nin çocukluğunu ve yaşam öyküsünü onun yerine filme çeker. Demy'nin yazdığı otobiyografiyi onun adına Varda, kamerasıyla performe eder, ortaya *Nantes'lı Jacquot* çıkar. Film Varda'nın, yıllarca beraber yaşadığı adamın portresini, onun yaşamını çocukluğundan başlayarak hayal etmesiyle ilerler. Demy'nin yazdıkları ona bir kılavuz olur ama aslen Varda'nın Jacques Demy portresidir bu. Bu filmle birlikte bir anlamda yaşam yoldaşına veda eder Varda. Veda sahnesinde Demy'yi kumda yürütür, plajla denizin arasındaki eşikten geçirir ve suyun enginliğine doğru uğurlar.



Agnès'e Göre Varda (2019).

Varda bir başka belgeselinde yası, kaybı, kabullenişi yine denizin kenarında anlamaya çalışır. Noirmoutier adasında, kaybettikleri balıkçı eşlerinin ardından yas tutan kadınların öyküsünü anlattığı belgeseli görece az bilinen filmlerindendir. *Quelques Veuves de Noirmoutier* adlı belgesel bizi açılış sahnesinde dalgaların sesiyle baş başa bırakır. Kameranın karşısında, üzerine oturulup denizi izleyebileceğimiz bir bank dışında hiçbir şeyin yer almadığı bir kadrajla vakit geçiririz uzunca süre. Sonrasında Noirmoutier adasının yas tutan kadınlarını dinleriz. Varda'nın belki de en kasvetli, en matem havasına bürünmüş belgeselidir bu. Varda film ilerledikçe giderek kendini de Noirmoutier adasının kadınlarından biri olarak düşlemeye başlar. Yas sürecini onlar aracılığıyla, filmi çekerken anlamaya çalışır adeta. Belgeselin finalinde Varda yosunlarla dolu bir kumsalın üzerinde sessizce Jacques Demy'nin yasını tutar. Başladığı gibi, dalgaların her şeyi temizlediği bir sahneyle, denizin tüm çerçeveyi doldurmasıyla biter belgesel.

Yıllar sonra çekeceği *Agnès'in Plajları*'nın kumun üzerinde geri geri yürüyen Varda'yla açılacağını biliyoruz. Geri geri yürürken, kumların altında tüm bu duyguları yeniden keşfedecektir Varda sanki. Bu geri geri yürüme eyleminin kendisi, onun için bir tür toplayıcılık, yürürken keşfedilen duyguların, kumun altından çıkan

eski duygularla birleştiği, birbirlerini yeniden tanımladığı, onun benliğini yeniden kurduğu bir daimi yürüyüş halini alacaktır.

BİR TOPLAMA EYLEMİ OLARAK FİLM ÇEKMEK

Varda çoğu zaman filmlerinde bir kavramın izinden gider ve bu kavramın varyasyonlarını keşfe çıkarak ona karşılık gelecek imgeler bulur. Onun filmlerinin bir kısmının akademik makalelerde 'deneme-film' (*essay-film*) türü içerisinde değerlendirilmesi de bu nedenle doğaldır. Varda'nın başyapıtı diyebileceğimiz *Toplayıcılar*'da (2000) yönetmen, kendisini bu filmi çekmeye götüren tüm süreçleri de gösterir seyirciye. Kafasındaki kavramsal sorgulamaları yansıtır.

Filmin açılışında, toplayıcılık kavramının etimolojik kökleriyle başlar işe Varda; kelimenin çağrışımlarının tarih içinde kazandığı farklı yan anlamlara bakar. Sonra kamerasını alarak yola çıkar, kitaplar arasında yaptığı araştırmayı bu kez kamerasıyla, görsel bir dille genişletir. Kameranın gösterdikleri, sayfalar arasında anlatılanlardan farklı çağrışımlar bulmamızı sağlar.

Filmin çıkış noktasında iki ressamın 'toplayıcı' kadın tasvirleri ve bunların günümüze dair çağrıştırdıkları yer alır. Jean-François Millet'nin bir hasattan arta kalan buğdayları toplayan kadınları tasvir ettiği 1857 tarihli meşhur tablosu *Des glaneuses* (Toplayıcılar) filmin ana ilham kaynağıdır. Fransız realist resim ekolünün en önemli temsilcilerinden Millet'nin tablosu, el emeğine karşı gösterilen bir hürmetin, emeğiyle, mütevazı bir hayat sürerek var olan kadınlara duyulan saygının izlerini taşıyor.*

Toplayıcılar'a ilham kaynağı olan bir diğer ressam Jules Breton'dur. Onun "La Glaunese" serisinden tablolarda da 19. yüzyılın ortasında toplayıcı kadın tasvirleri görürüz. Fransa'nın kırsalındayızdır yine. Breton'un resmettiği figürlerin Millet'ninkinden farkı mağrur bir edayla poz vermeleridir. Millet'nin işini tevazuyla yapan toplayıcıları yerine bu kez dik ve karşıdakine meydan okuyan

*) *The Gleaners* (1857), Jean-Francois Millet, Interpretation of Realist Genre Painting, Barbizon School, Art Encyclopedia, https://bit.ly/2CGpht3.

şekilde bakan kadınlar var çerçevenin içinde. Varda'nın çizdiği toplayıcı portreleri işte bu ikisini de barındırır. Hem anlattığı modern toplayıcıların emeklerine karşı derin bir saygı besler, hem de onları birer mağdur, ezilmiş, toplumdan dışlanmış artıklar olarak resmetmeyi reddeder. Onların hayatının biricikliğini kamerayla anlamaya çalışır Varda, bir yoksunluk ve muhtaçlık anlatısı değildir *Toplayıcılar*'da izlediğimiz.

Millet ve Breton'un yapıtlarının düşündürdüklerini günümüze, 2000'lerin Fransa toplumuna taşır Varda'nın *Toplayıcılar* belgeseli. Hasattan arta kalanları toplayanların yerini kimler almıştır? Şehirde ve kırsalda farklı nitelikte, farklı sınıflardan toplayıcılar var mıdır hâlâ? Kimin artıklarını topluyorlar, kendilerini nasıl konumlandırıyorlardır? Eskisi gibi adı konulan, emeklerine saygı gösterilen bir topluluk mudur halen toplayıcılar? Yoksa artık, emekleri ve varlıkları görmezden gelinen, çöpe atılan bir sınıf mıdır onlar?

Varda'nın 2000'lerde belgesel türünü derinden etkileyen filmi tüm bu soruları sorar ve daha birçok yan yola girer. Varda dijital kameranın hafifliğini kendi avantajına kullanarak sokaklarda toplayıcılık kavramına denk düşecek farklı insanları bularak konuşur, onları kayda alır. *Toplayıcılar* hasatlardan arta kalanları toplamanın toplumsal cinsiyetle, sınıfla olan ilişkisini de tarihsel bağlam içinde, oyunbaz bir şekilde kurar. 19. yüzyılın kırsal Fransa'sındaki toplayıcılardan günümüz pazarlarındaki kentli toplayıcılara varır film. Tüketim fazlası olanın, sistem dışına atılıp çöp damgası taşıyan ürünlerin aslında nesillerdir pek çok farklı insana nasıl yaşam kaynağı olduğunu anlatır. Varda bir yandan toplama eylemini soyutlaştırarak kendi sinema pratiğini toplayıcılık geleneğinin bir parçası olarak görür. Toplayıcıları anlatan dijital kamerasını filmde defalarca kez seyirciye gösterir, kendi gözlemci/yönetmen konumunu sorgulamaya açar. Toplayıcılığın bir varyasyonunu da sinema pratiğinde bulur, imgeleri toplamak üzerine tefekküre dalar.

Tüm bu yolculuğu sinemaya dair özdüşümsel bir edim olarak da okur. Filmin estetik ve etik katmanlarını birleştiren en önemli hatlarından biri burada ortaya çıkar. *Toplayıcılar*'ın o artık ikonik-

leşmiş sahnesinde, filme dahil olmaktan hiç çekinmeyen Varda'yı mor bir fonun, bir duvar örtüsünün önünde, omzuna buğdayları yüklenmiş poz verirken görürüz. Millet'nin hasat toplayan kadınlar tablosundaki kadının yerine geçmiştir Varda. Başka bir karede, aynı fonun önünde, elinde bir dijital kamera vardır. Durumun ironisine hakimdir ve bunu bizim de sonuna dek irdelememizi ister. Toplayıcıları taklit ederek hasatı sırtına yükleyen sinemacı bizim zihnimizde neler çağrıştırır?

Belgeselin hem Fransızca hem de İngilizce adında yapılan 'ben' vurgusu (*Les glaneurs et la glaneuse* ve *The Gleaners and I*) filmi çekeni de anlatının temel bir unsuru olarak konumlandırır. Varda hasatı kendi sırtına alarak verdiği kareyle, bu filmi çekmesi sayesinde hasat toplayan kadınların rolüne bürünebileceğini, onları anlayabileceğini ima etmez. Kamerayla toplayıcıların öykülerini aktaran yönetmen konumunun ortaya çıkan bu anlatıya ne derece tesir ettiği üzerine düşünmek amaçlarından biri olabilir. Kameralı kadının, tüm bu tarihselleştirme denemesine olan etkisi, Varda'nın dışarıdan bir göz olarak anlatılanı değiştiren varlığı...

Varda kendini Millet'nin tablosundaki kadınlardan biri gibi tasvir ederek bir yandan da kendisini 'eli kameralı toplayıcı' olarak konumlandırır; ancak o, hasatın değil, imgelerin, izlenimlerin toplayıcısı olabilir ancak. *Toplayıcılar* estetik, toplumsal ve kişisel olanın eşsiz şekilde harmanlandığı bir yolculuk olarak Varda'nın tüm filmografisinde yapmaya çalıştığının bir zirve noktası olarak tesirini hiç yitirmeyecek gibi durmaktadır.

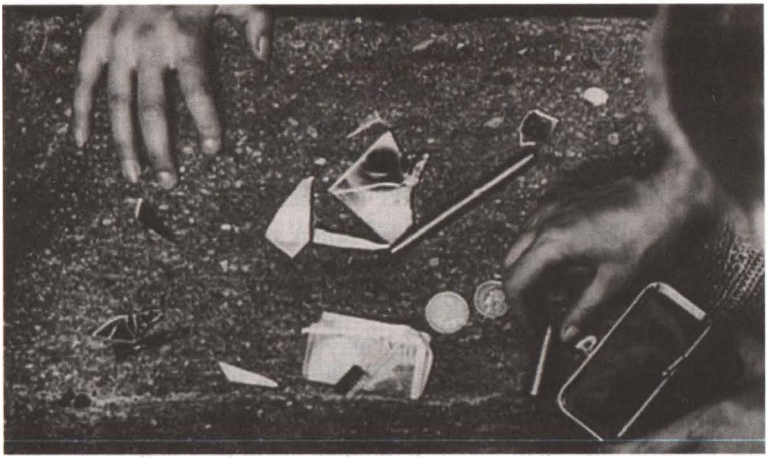
SEYAHATNÂME

Toplayıcılar'ın bir yerinde şöyle der Varda'nın üst sesi: "İzlenimleri, imgeleri, hakikati, bilgiyi toplamak, işte bu tür bir toplama eylemini hiçbir yasa düzenleyemez." Yönetmenin kendi sinemasına bakışını özetleyen bir monologdur bu. Otobiyografik yolculuklar diyebileceğimiz son dönem filmleri *Toplayıcılar*, *Agnès'in Plajları* ve *Yüzler Mekânlar*'ın temelinde bu türden bir toplama eylemi yatar. Bir kavramın varyasyonları üzerine düşüncelere dalmak,

bazen bir imgenin peşinde yola çıkmak ve o yolculuğun kendisinde, karşılaşmalara alan tanıyarak kendini "yoldayken, seyir hâlinde" tanımlamak; otoportreni devingen bir jestle çizmek.

İlginçtir, Varda'nın kişisel anlatıyla fotoğrafı, sanat tarihini, yürüyüşlerindeki gözlemlerini, gezi notlarını tek bir metnin içinde muhteşem bir ahenkle aktaran tarzını düşününce bunun bir benzerine ancak edebiyatttan örnek verebiliyoruz. Alman yazar W.G. Sebald'ın farklı tarih katmanlarını 'şimdiki zaman'da yapılan yolculuklarla bir palimpsest gibi tek bir kanvasa sığdıran üslubu geliyor insanın aklına. Sebald *Satürn'ün Halkaları*, *Göçmenler* ve *Austerlitz* gibi anlatılarında, farklı edebi türleri diyaloğa sokarak, ancak kendi imzasıyla ifade edilebilecek bir melez anlatı kuruyor. Varda gibi Sebald da yolculuğun, yürüyüşün kendisini farklı zaman-mekanları bir arada anlatmaya elverişli bir kurmaca diyarı olarak tasarlıyor. Onun metinlerinde, kişisel tarih, toplumsal olaylar, binaların, objelerin geçmişleri, ansikopedik tanımlar, yolda karşılaşılan kişiler ve akrabalara, dostlara dair anılar 'şimdi'yi dolduruyor. Yürürken, etrafına baktığı her anda, hafızasını yanı başında, teyakkuz halinde taşıyor sanki Sebald. Bugüne, nesnelere, insanlara bakarken sanki onları geçmişten geleceğe doğru uzanan birer kum saati olarak görüyor. Aşağı doğru dökülen kumları fark etmenin lanetiyle, bunun melankolisiyle bakıyor etrafına gözleri.

Kurmaca ile anı, gezi notları ile tarihsel anlatı ayrıştırılamayacak şekilde iç içe geçiyor Sebald'da ve bunu yaparken fotoğrafları metnin içinde sıklıkla bir anlatı unsuru olarak kullanıyor. Varda'nın sineması da benzer şekilde yürüme eylemine, seyahatlere muazzam bir önem atfediyor, hatta varlığını çoğu zaman bu seyahatlerle kuruyor. Varda da Sebald gibi, şimdiki zamanın içine kişisel ve toplumsal tarihin farklı katmanlarını doldurmaya karşı büyük bir coşku duyuyor. Fotoğraflar Varda'nın anlatılarında da muazzam bir öneme sahip. Nesnelere bakıyor, onlara karşı hislerini perdeye yansıtıyor, etrafına bakarkenki hislerini, kamerayla bir seyir günlüğü tutarmış gibi herkesle en ince ayrıntısına kadar paylaşmaktan imtina etmiyor. Ne var ki, iki farklı anlatım gramerinde benzer



Bir İmge İçin Bir Dakika (1983) serisinden, *5'ten 7'ye Cléo*'nun setinde çekilmiş bir fotoğraf.

işler yaptığını iddia edebileceğimiz Varda ve Sebald'ın tonlarını ayıran temel bir etken var. Varda'nın sineması geçmişle sürekli hemhal olsa da, Sebald'daki o kum saati melankolisinden uzak Varda'nın filmlerinin tonu. Varda'nın filmleri, geçmişe 'şu an'ı yeniden kurmak, kendi kimliğinin parçalarını birleştirip sonra yeniden dağıtmak, kendini sürekli yolun üzerinde yeniden kurgulamak için coşkuyla, hevesle bakıyor. Şimdiki zamandaki yürüyüşüne bir katman daha eklemek için farklı zamanlara gidiyor sanki Varda'nın kamerası. Buna karşın, Sebald'ın ağırbaşlı metinleriyse mütemadiyen geçen zamanın melankolisinden donuk bir haz almaya, tarihin tüm katmanlarını bir arada analiz ederek, kum saatinin yarattığı anlamsızlığı doldurmaya yöneliyor. Ailesinden dört insanın göç öykülerini anlattığı *Göçmenler* adlı kitabının bir bölümünde Ambros Adelwarth'ın öyküsünü anlatıyor Sebald (2016). Ona dair belleğinde kalan tortuyu deşiyor, aile tanıklıklarından ona gelen bilgileri aktarıyor. İkinci Dünya Savaşı'nın yerinden yurdundan ettiği insanlardan biri olarak Adelwarth'ın öyküsünü insanlık tarihinin bir parçası kılıyor ve bunu da kişisel ama mesafeli bir tonla yapıyor.

Varda'nın kendi amcasının öyküsünü anlattığı kısa belgeseli *Oncle Yanco* benzer türlerle ve anlatım biçimleriyle ne kadar farklı hisler bırakılabildiğinin bir kanıtı. Varda, Los Angeles'ta geçirdiği günlerde, tesadüfen bir ressamdan haberdar oluyor. Soyadının Varda oluşu onun ilgisini çekiyor. Bu ressamın aslında amcası olduğunu öğreniyor. Su kenarındaki kulübeleri mesken tutmuş bir komüne katılmış bu amca. Varda, Yanco amcasıyla tanışmak için San Francisco'ya gidiyor. Öyküsünü anlattığı bu ressam amcasının tuhaflıklarına, gündelik hayatına dair alışkanlıklarına odaklanıyor. Varda bu öyküyü hem amcasıyla hem de kendisiyle ilişkilendirerek resmediyor. Önce Varda ailesinin Yunanistan'a uzanan köklerinden bahsediyor. Sonrasında amcasının yaşamına dönüyor. Onunla karşılaşma anını kameraya çekmenin yabancılaştırıcı tarafını gösteriyor bize. Kameranın mevcudiyetini de sahnede vurgulayarak anlatıyor öyküyü. Bakışıysa her zamanki gibi iyimser. Yanco amcasını çok iyi tanıdığını da iddia etmiyor, ona dair kendi bakışını izlemekten öteye gidemeyeceğimizi vurguluyor. Bir yandan da zahmetsizce, belgesel sinema ve kameranın varlığı üzerine düşündüren bir filme imza atıyor.

Sebald'ın melankolik ve analizci tonundan çok uzak bir hissi var Varda'nın kamerasının. Yanco amcanın portresini, iki çocuğun tuttuğu kalp şeklindeki filtrelerle göstererek bitiriyor Varda'nın kamerası. Adeta dostlarına, varlığını bile bilmediği amcasını bulmaktan duyduğu sevinci bir görsel mektupla anlatır gibi Varda. Bir anlamda, onun tüm sinemasını kısaca özetleyebilecek bir tarif bu aslında. Varda'nın filmleri, yürüyüşlerinden, yolculuklarından dostlarına, izleyicilerine yollanmış içten, ayrıntılı görsel mektuplar gibi...

SİNEYAZI

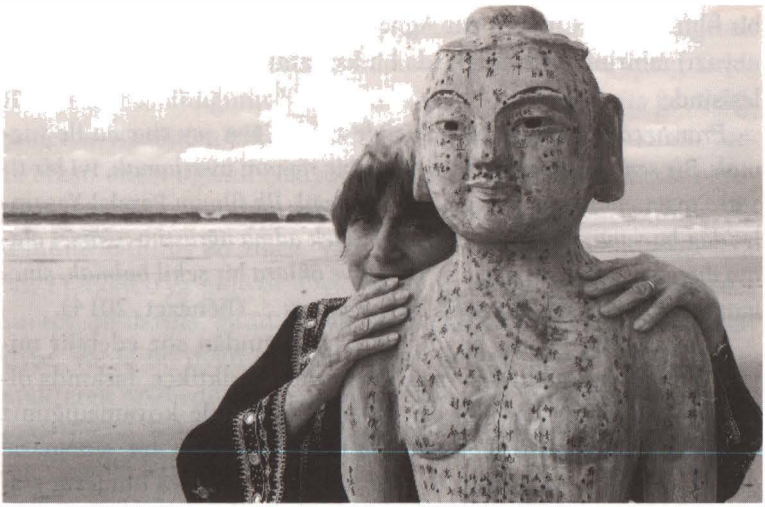
Varda'nın kendi sinemasını tanımlarken kullandığı, onun hakkındaki yazılarda da çokça atıfta bulunulan bir kavram var: *Cinecriture* (Sineyazı). Bazen filmlerinin jenerik kısmında Agnès Varda'dan

bir film yerine "Cinécrit par Agnès Varda" (Agnès Varda'dan bir Sineyazı) tabirini görürüz. Varda bu kavramı şöyle açıklıyor bir söyleşisinde:

Fransızcada Cinécriture tabiriyle kastettiğim şey sinema ile yazmak. Bir senaryoyu görselleştirmek, bir romanı uyarlamak, iyi bir tiyatro oyununundan diyaloglar almak değil. İlk filmim Paralel Yaşamlar*'dan bu yana, duyguyu ifade edebilmek adına uğraştım. Görsel olanın duygusu, sesin duygusu... Hisler ve onlara bir şekil bulmak, sinemanın kendisine has bir şekil bulma uğraşı...* (Bénézet, 2014).

Sinema diline içkin bir duygu dağarcığından söz edebilir miyiz? Sinema tarihi aktıkça, bazı görüntüler biriktikçe, farkında olmadan belli imgeleri belli duygularla, adını bile koyamadığımız duygularla eşleştirmeye başlar mıyız? Bu şekilde bir sinemasal duygu havuzuna sahip olur muyuz zamanla? Yalnızca filmlerin grameri aracılığıyla işaret edilebilecek bazı duygulanımlar var mıdır? Bunları yeni biçimler, yeni üsluplar aracılığıyla keşfedebilir miyiz? Varda'nın film yerine kullandığı *Sineyazı* tabiri bu tip sorulardan türer. Yazı/yazın/edebiyat gibi manalara gelen "*ecriture*" Varda'nın kullandığı şekliyle edebiyatın duyguları tarif etmeye olan yatkınlığına vurgu yapıyor gibidir. Yeni Dalga'yı derinden etkileyen André Bazin gibi teorisyenlerin *caméra-stylo* (kamera-kalem) kavramından farklıdır *Cinecriture*. *Auteur* teorinin içinde önemli bir yeri olan *caméra-stylo*, filmin arkasında her şeyi kontrol eden, her görüntü parçasına bir romanın kelimelerini yan yana dizen romancı gibi hakim olan özneyi imler. Filmin esas sahibi senarist değil, görüntülerin dilini konuşturan yönetmendir. Bu teoriye göre yönetmene düşen, kelimeler yerine ışığı ve gölgeyi kullanan bir tür kadir-i mutlak yazar olmaktır. Varda'nın *Sineyazı*'sı ise, yazan/kameraya çeken öznenin kurmaca yapıt üzerindeki iktidarından ziyade, perdedeki duygu dökümüyle ilgilenir. Bizdeki bazı duygulara karşılık gelebilecek yeni görüntü kümeleri bulma niyetindedir Varda'nın sineması. Bir metindeki duygusal tasvirlerin görsel karşılıklarını bulmak, yazıyla erişilemeyecek bazı duygusal alanlar keşfetmekle ilgilidir Sineyazı'nın anlamı.

Varda'nın filmlerinde estetik arayış, fotoğrafın, resim sanatının, çağdaş sanatın ve edebiyatın film mecrasına içkin, film diline uy-



Agnès'in Plajları.

gun temsili üzerine kafa yormakla da alakalıdır. Bu mecralarla başka pek az sinemacıda göreceğimiz derecede diyalog halindedir. Sinema ile fotoğraf, edebiyat, performans sanatları gibi alanların dilini farklı kılan unsurlar üzerine sürekli düşünür onun filmleri.

Onun filmografisinin tümüne yayılan bu mecralar arası etkileşimleri belgesellerinde sıkça görürüz. Fransız sinema ve müzik dünyasının efsanevi figürlerinden Jane Birkin'in ancak Varda tarafından çekilebilecek bir portresi olan *Jane B. par Agnès V.* bu anlamda iyi bir örnektir. Filmden bahsederken, "Birkin'in otobiyografisinin benim tarafımdan performe edilmiş hali gibi," der Varda. Hakikaten de, daha sonra *Agnès'in Plajları*'nda göreceğimiz gibi, Jane Birkin'i film boyunca bir dizi *canlı tablo*nun (*tableaux vivant*) içinde resmeder yönetmen. Bu tablolar birbirlerine eklendikçe, sanat tarihine göndermelerle, Birkin'i hem kendi biricikliği içinde, hem de tarihin kaçınılmaz akışının içinde bir halka olarak tasvir eder Varda. Geleneksel tabloların içinden o anki mevcudiyetiyle taşıp tablonun sınırlarını yırtan bir figürdür Varda'nın modeli. Jane Birkin burada, ressamın çizeceği portreyle kendi kimliği hakkında bir şeyler öğreneceğine inanan bir

model gibidir. Varda, bu portreyi oluştururken Birkin'le birlikte onun hakkında düşünür, bu düşünme sürecini filmin performansının bir parçası kılar. Arada, *Toplayıcılar* ve *Agnès'in Plajları*'nda sık sık göreceğimiz gibi, aynaları, aynalardan yansıyan kamerayı, yani kamerasıyla orada duran *Agnès* Varda'yı bize hatırlatır. Sonuçta ortaya çıkan film, Jane Birkin'i tasvir eden sayısız parçalanmış anla, yamalı bir portre verir izleyiciye. Varda'nın *Jane B. par Agnès V.* gibi biyografileri ve otobiyografik filmlerinde, bu yamalı portrelerin gücü, ancak sinemanın yakalayabileceği, başka hiçbir görsel dilin yetmediği çok parçalı bir bütünlüğe, kırılgan ve akışkan kimliğe işaret etmesinde saklıdır.

DURAĞAN OLMAYAN İMGELER

Agnès'in Plajları'nda, bir set fotoğrafçısı olarak çektiği konserleri, tiyatro oyunlarını anlatır Varda. Sanat kariyerinin başlamasında, gençlik yıllarında çektiği bu fotoğrafların yeri mühimdir. O fotoğrafları çekerken yaşadığı karşılaşmalar daha sonra imza atacağı belgesellere farklı şekillerde sızar. Fotoğrafladığı insanlara dair, onları durağan bir kareye "hapsettikten" sonra daha da fazla merak duymaya başlar sanki Varda. Onların hayatını çerçeveleyip kristalleştirdikten sonra, çerçevenin ötesine dair bir öykü bulma hissine kapılır adeta. 2017 yılında çektiği ve bir film için çıktığı son yolculuk olarak niteleyebileceğimiz *Yüzler Mekânlar*'da Fransız kırsalında karavanla gezerek fotoğraflayacak yüzler arar. Bu yolculukta mükemmel bir eşlikçisi vardır, fotoğrafı sanatını sokaklarda performe edilen, doğrudan insanlarla temas halinde bir şey olarak kurgulayan sanatçı JR. Hem Varda hem de JR insan yüzlerine meraklıdır. İkisi de öykülerini seyahatlerinden çıkarır. Varda'dan 55 yaş genç olan JR çağa özgü yeni olanakları kullansa da aslında işlerinde Varda'nınkine benzer bir ruh vardır. Evlerin, binaların, türlü mimari yapının üzerine özel bir teknikle üretilmiş devasa insan yüzlerini yapıştırdığı projeleriyle tanınır en çok JR. "Şehrin Kırışıklıkları" gibi dünyanın farklı köşelerine yayılan ve insanları yaratım sürecine dahil eden bu projeler onun çalışma

yöntemini anlatmak için en kısa yoldur. JR bir kavramın, bir fikrin peşinde şehir şehir gezer, burada tanıştığı insanlarla, onların yüzlerinin çağrıştırdığı öykülerle yapıtlarını kurgular. Şehrin parçası olan yapıtları dinamiktir, şehirle birlikte değişir, o şehrin geçirdiği dönüşümlerden etkilenir, yırtılır, dağılır, bazen de kalıcı olur.

Yüzler Mekânlar'da Varda ve JR, bir karavanın içinde, büyük ölçekli siyah-beyaz fotoğrafları olağanüstü hızda üretebilen özel bir fotoğraf makinesiyle kent kent dolaşırlar. Varda, çoğu filminde olduğu gibi, karşılaştığı insanların öyküleriyle kendi anılarını ustalıkla, hiç fark edilmeyecek yumuşak geçişlerle birbirine bağlar. Küçük dükkanlarda çalışanlar, fabrika işçileri, yoldan geçenler, yaşlılar, çocuklar, evlerinden çıkarılmak istenen semt sakinleri, neredeyse yüz yıldır kendi mahallesini sahiplenenler... Bu anonim insanların hepsini fotoğraflayarak, onların bedenlerini yaşadıkları şehrin duvarlarına devasa formatta siyah-beyaz fotoğraflarla kazırlar. Hem uğranan şehirler, hem yönetmenlerimizin buradaki insanlarla karşılaşma anları, hem de duvara kazınıp birer murali andıran dev imgeler filmin öyküsünü oluştururlar. Varda, kendi belgesellerinde olduğu gibi, JR'yle çektikleri bu filmde de, "sıradan insanlar"ın gündelik hayatlarına duyduğu merakı yansıtır. Onları, sanat tarihinden kodların içinde estetize eder ve duvara yansıtır. *Toplayıcılar*'da, şehirde ve kırsalda atık toplayan kimseleri, Millet ve Breton'un tablolarıyla çerçeveye alırken, *Yüzler Mekânlar*'da JR'yle beraber karşılaştığı insanların suretlerini, oyunbaz bir üslupla taşlara, fabrika duvarlarına, endüstriyel alanların betonuna işler. İnsan yüzleri burada farklı anlamlar bularak dönüşür, taşı da beraberinde dönüştürerek, uçucu, kırılgan bir öykü anlatmaya koyulurlar.

Yüzler Mekânlar'ın en kişisel ve dokunaklı anlarından birinde, Varda yıllar önce çektiği bir siyah-beyaz fotoğrafı devasa boyutlarda büyütür. Fotoğrafta tasvir ettiği dostu çoktan ölmüştür. Ona dair anlatmak istediklerini, fotoğrafı çektiği anı tarif ederek özetler. Şimdi o eski fotoğrafı kullanarak ortaya çıkardığı kopyayı, büyütülmüş "replika"yı JR ile birlikte özel malzemelerle sahildeki bir kayanın üzerine yapıştırırlar. Gelgitin çok güçlü olduğu bu kıyıda

su o fotoğrafı kısa süre sonra tamamen kayanın üzerinden silecektir. Varda'nın fotoğraf ve "hareketli imgeler" arasında bulduğu en önemli diyaloglardan birinin örneğini görmüş oluruz bu sahnede. Fotoğraf çerçevenin içinde bir anıyı dondurup katılaştırabiliyorsa, sinemanın gücüyle onu hem yeniden var edip hem de silerek uçuculuğunun hakkını verebiliriz.

BİR İMGE İÇİN BİR DAKİKA

Agnès Varda, 1983'te Fransız televizyonu için *Une Minute Pour Une Image* (Bir İmge İçin Bir Dakika) adlı bir seri hazırlamıştı. Her akşam bir fotoğraf seçip, bir dakika boyunca bu fotoğraf hakkında konuşuyordu. Bu basit fikir, aslında onun tüm filmografisinin de özeti olabilecek, ancak Varda'nın yapabileceği özel bir anlatıya evriliyordu. Bir kısmını rastgele bulduğu, bir kısmı arkadaşı olan fotoğrafçılar tarafından çekilmiş, bir kısmı da bizzat kendi filmlerinden imgeler... Varda dış sesiyle bu fotoğrafların duygusal dökümünü yapıyor televizyon programında. İlk başta bağlamsızca önümüze sürülüyormuş gibi duran bir imge, sadece bir dakika içerisinde, Varda'nın o imgeyle olan kişisel ilişkisini aktarma biçimiyle duygusal olarak bağ kurabileceğimiz, çerçevenin ötesini kendi hafızamızdan ve toplumsal hafızadan anlatılarla doldurabileceğimiz bir sahneye dönüşüyor.

Varda'nın 14 farklı fotoğrafı analiz ettiği bu serideki fotoğraflardan biri özellikle ilgi çekici. *5'ten 7'ye Cléo*'nun setinde çekilmiş bu fotoğraf, Varda'nın dış sesi bunu en başta bize söylemiyor. Fotoğraf o kadar dar bir kadraja sahip ki o söylemeden anlamamız imkânsız. Yere düşmüş küçük bir cüzdan, kırık bir ayna parçası, birkaç makyaj kalemi, bir miktar para, yere uzanmış iki el (iki farklı kişinin muhtemelen) ve aynadan yansıyan bir göz var. "Bu fotoğrafa sanki ilk kez bakıyormuşum gibi davranmak istiyorum," diyor Varda:

Aynada yansıyan gözün mantıken, çerçevede gördüğümüz ellerden birine ait olması gerekir. Ancak o göz sanki buraya ait değil. Beni bu fotoğrafta irkilten de bu. Kırık bir aynanın içinde bir kara delik

şeklini alan simsiyah bir göz... Eğer batıl inancınız varsa, kırık bir ayna ölümü simgeler. Bense burada ölüm görmüyorum, parçalanmış bir benlik, hatta daha ziyade kırılmış bir hafıza var. Parça halindeki, fragmanlar halindeki anılar bir araya gelip bir bütün etmiyor. Sanki bir filmde kurgu hatası varmış gibi.

Tam da bu noktada, söz konusu fotoğrafın onun belki de en meşhur filminden, *5'ten 7'ye Cléo*'dan olduğunu söylüyor. Bu fotoğraftaki parçalılık halini sinemaya benzetiyor. Bu fotoğrafın doğrudan filmden alındığını, saniyenin yirmi dörtte birinde dondurulmuş bir kare olduğunu öğreniyoruz. Kendi filminden bir kareye, sanki bir başkasının yapıtıymışçasına -ama onunla kişisel bağını da tam koparmadan- bakıp onu analiz eden Varda... Kendi filminden bu karenin analizi, onun durağan imgeler ile hareketli imgeler arasındaki diyalektik ilişkiye dair sıklıkla düşünen sinema pratiğine en güzel örneklerden biri.

BİR EL İLE DİĞERİNİ KAMERAYA ALMAK

Toplayıcılar'ın unutulmaz anlarında birinde, kendi elini bir kameranın vizörü gibi bükerek, onun içinden diğer elini gösterir Varda. Sonra da, tüm sinemasını özetlercesine, "İşte benim projem bu," der: "Bir el ile diğerini kameraya almak. Ona yakından bakmak, yakından bakmanın tüm dehşetiyle..."

Varda için çektiği filmlerden kalan imgelere ve sahnelere bakmak da kendi anılarına bakmaktan farksız. Onun çektiği otobiyografik filmlerde, yaşamından parçalar ile filmlerinden imgeler hiçbir hiyerarşiye tâbi olmadan, onun hafızasının ve geçmişinin bir parçası olarak yan yana duruyorlar. Filmleri, Varda'nın hafızasının bir uzantısıdır neredeyse.

Ölmeden hemen önce bitirdiği *Agnès'e Göre Varda*'yı (2019) son filmi olacağını sezerek çeker adeta. Film boyunca sinemasal hafızasına odaklanır Varda, kendi filmlerini yaparkenki dürtülerini hatırlar, filmleri zihninde geri çağırarak perdede bir anlığına yeniden yaratır. Seyircilerle dolu bir sinema salonunun sahnesinde açılır film. Arkasında "Agnès V." yazan bir yönetmen koltuğunda oturmuş Varda'yı görürüz. Sırtı bize dönük, yüzü salondaki izleyicile-

re... İlk filminden son filmine tüm filmlerini teker teker neden çektiğini, onu harekete geçiren şeyin ne olduğunu anlatırken bir yandan da kendi yaşama hevesinin sırrını anlatır Varda. Nasıl bunca sene merakını, dünyaya, insanlara dair ilgisini yitirmediğini filmle birlikte yeniden keşfeder. *Agnès'e Göre Varda*'nın final sahnesinde, bunun bir veda filmi olacağını kendisinin de sezdiğini belli eden bir jest yapar. Daha önce arzu ettiği bir final sekansını bu kez gerçeğe dönüştürecektir. Filmi bu kez tam olarak istediği gibi bitirir; son sahnede, plajın üzerinde durduğu bir karede, uçuşan kumların onu giderek görünmez kıldığı, siluetinin fonda giderek bulanıklaştığı bir anla sonlandırır sinema kariyerini. Kumların ve suyun ortasında anonimleşerek bitirir yürüyüşünü.

ARLETTE VE AGNÈS

Agnès'in Plajları'nda, kendi yaşam yolculuğunun Kuzey Denizi'nde, Brüksel'in kumlarıyla başladığını söyler Varda. Belçika'nın Arles şehrinde doğduğundan ona Arlette adı verilmiştir. 18 yaşında ismini değiştirmek ister ve Agnès'i seçer. Kendi hayatının dümenine bizzat kendisinin geçmesinin jestidir bu bir anlamda. Belgeselin akılda kalan sahnelerinde birinde, eline aldığı bir dal parçasıyla kumun üzerine "Arlette" yazar Varda. Dalgalar az sonra gelir ve dalın kumda bıraktığı izleri siler. Hem kendi adının bıraktığı izi hem de dalgaların tüm izleri temizlemesini kameraya almak, Varda'nın otobiyografilerinin temel hareketidir. Kimliği, benliği parçacıklar aracılığıyla keşfedip, yamalardan bir bütün kurar, sonra da dağılmaya bırakır. Birinin öyküsünü anlatırken, kumlardan, başkalarının ayak bastığı, kimseye ait olmayan, sürekli dalgaların altında yenilenen kumlardan faydalanır. Varda'nın sinemasal evreninde birinin portresi ancak kumsalın öyküsüyle, başka bir zamanda başka birinin portresine sızacak kum tanecikleriyle çizilebilir. Son fırça hamlesinde ressamın kendisi de model de dalgalara teslim olur. Sular kum taneciklerinden eksilttikçe, portre tamamlanır. Bu işlem hiç bitmez, arkada dalgaların inatçı, hiç yılmayan sesi asılı kalır.

KAYNAKÇA

Bénézet, Delphine (2014). *The Cinema of Agnès Varda: Resistance and Eclecticism*. New York: Columbia University Press.

Bluher, D. (2013). "Autobiography,(re-) enactment and the performative self-portrait in Varda's Les Plages d'Agnès/The Beaches of Agnès (2008)." *Studies in European Cinema*, 10(1), 59-69.

DeRoo, R. J. (2017). *Agnès Varda between Film, Photography, and Art*. Univ of California Press.

Sebald, W. G. (2006) "Ambros Adelwarth", *Göçmenler*, İstanbul: Can Yayınları.

AGNÈS'İN VARDA'SI

Jacques Demy

Jean Decock ve Agnès Varda*

Kesişen iki hayat. Bağlantısız gibi görünen iki şaheserin nihayetinde buluşması. Agnès Varda'dan şefkatli ve nostaljik bir çocukluk öyküsüne ne dersiniz? Varda yeni yüzyıla girerken kendi çocukluğunu değil, ilk filmini çektiği dönemden beri eşi ve yoldaşı olan Jacques Demy'nin çocukluğunu filme alıyor. Aslında yapmak istediğini, "Yeteneğin bir çağrışımı," diye anlatıyor Demy, filmde: "Önce bir sinema öğrencisiydim, çocuktum. Sonra sinemaseverdim, beraber filmler yaptık. Ardından da Agnès bana şahane bir çocuk verdi. Şimdiyse resim yapıyorum." Demy 1990'da aramızdan ayrıldı. Eşi Agnès ise onun anısına çektiği filmi Nantes'lı Jacquot'ya *(1991) dair konuşuyor.*

* * *

*) Decock, J.-Varda, A. (1993), "Entretien avec Agnès Varda sur Jacquot de Nantes", *French Review*, 947-958.



Nantes'li Jacquot'nun (1991) setinden.

Nantes'li Jacquot'*yu neden, ne zaman ve nasıl çektiniz? Ama önce fotoğraftan sinemaya, imge üzerine çalışmalarınız hakkında konuşabilir misiniz?*

1982'de televizyon için bir dizi kısa film çekmiştim. Bir dakikada bir imgenin gösterildiği ve bir dakika da yoruma ayıran bir programdı. Harika fotoğrafçıların çok güzel fotoğraflarını seçtim: Cartier-Bresson, Doisneau, aynı zamanda bilinmeyen fotoğrafçılar. Bir çeşit oyundu benim açımdan. Fotoğrafları izleyiciye, kimin yaptığını veya neyi temsil ettiğini söylemeden gösterdim. Bir dakika boyunca görüntü kaba bir etki yaratıyordu. Fotoğrafçının ve yorumcunun kim oldukları belirtilmiyordu. Okuduktan sonra söyleniyordu: Marguerite Duras'dan bir yorum eşliğinde, Deborah de Duberville'in bir fotoğrafına baktınız. Bazen yorumcu bir fırıncı, bir temizlikçi, kuaför veya filozof oluyordu. Benim fikrim, kültürel bilgi çağrışımlarına yer vermeden, bir fotoğrafı tasvir etmekti. Ardından da izleyiciye bir fikir edinme zamanını vermek.

İmgelerde temsilden çok daha fazlası olmadığını ve anlamın gözlemci tarafından, onun kültür, merak ve benzeri bilgi birikimiyle gerçekleştiğini anladım. 1954'te bir fotoğraftan yola çıkarak, bir kumsalda çektiğim *Ulysse* adlı yirmi iki dakikalık kısa bir film var: Denize bakan çıplak bir adam, bir çocuk ve ölü bir keçi.

Bu fotoğraf yirmi altı yıl boyunca stüdyomda duruyordu ve bir gün bu imge hakkında bir film yaptım. Fotoğrafı soruşturdum, adamı buldum. Çocuk büyümüştü. Fotoğrafın çekildiği gün ne olduğunu, haberi, televizyonu, benim o sırada ne yaptığımı bulmaya çalıştım. Sonunda çok sade bir fotoğraf olan (deniz, bir adam, bir çocuk, çakıllıklar, bir keçi) bu imgeden başlayarak bir hafıza arayışına girmiş gibiydim. Fotoğrafa yeni bir anlam yükleyebileceğimi düşündüm. Ancak imgenin kendisine döndüğünüz zaman, onu temsil edersiniz.

İmgedeki bu kişisel yansıma sinema açısından önemlidir, çünkü sinema görüntüleri hareket ettirir. Artık görüntüler ve hareketler seyirci tarafından sabit anılar olarak algılanıyor [...] çok ilginç, insanlar filmin bir bölümünü hareketsiz görüntüler halinde zihinlerine işliyorlar. Bunun üzerinden bir film karesi teorisi yapamam, çünkü hareket de var. Ancak sinemanın etkisiyle hafızanın etkisi arasında bir çelişki söz konusu. Çelişki ve diyalektik bizim duyarlılığımızın temelidir. Ben salt kronolojik bir öykü anlatmayı hiç ilginç bulmuyorum. Bir tespiti varmış gibi, öznenin önerisi ile sonu arasında çok iyi, çok klasik bir determinizm varmış gibi bir şey olur bu. Bence tamamen kaos içinde yaşıyoruz. Bir insanın gününe indirgenebilecek hayatımız kaostur. Yaşadığımız birçok tutarsız, çelişkili şey var: duygular, duyguların reddedilmesi, bilgi, dünya ve dünyanın dehşeti.

Demek istediğim, günü doğa, izlenim, öznellik, nesnellik veya hatta sokağa düşmek, sokağa bakmak, gazete okumak, geri dönmek gibi farklı şeylerle dolduruyoruz. Çocukları görüyor, kitap okuyor, müzik dinliyor veya aniden bir ölüm haberi alıyoruz. Küçük kafamızın bütün bunları, tüm bu kaosu algıladığını ve merakla kabul ettiğini gördüm. Filmlerden düzen, mantık ve sonuç talep ederiz. *5'ten 7'ye Cléo* nesnel ve öznel zaman arasındaki temel çelişkidir: 5'ten 5:10'a, 5'ten 5:15'e, piyano sesinin üstünde bulunan metronom gibi, tık tık tık. Şimdi, sorunlarını, duygularını deneyimleyen bir kadın var ve zaman, kontrol edilemeyen, yumuşak bir algı haline geliyor. Bir keman gibi bir kadın. Bazı anlar onun

için çok geniş ve bazen de işler çok hızlı geçer. Cléo için böyle zaman: metronom ve keman. Cléo muayene sonuçlarını, doktorun cevabını bekliyor. Bu bekleme süresi onu korkutuyor.

Filmi çekme fikriniz nasıl ortaya çıktı?

Tüm filmlerimde olduğu gibi, *Jacquot de Nantes* bir dürtüyle, bir zorunluluktan doğdu. Yani umrumda değil ama film yapıyorum. Her zaman, sanırım duracağım. Mesela *Sans toit ni Loi*'yı (Çatısız Kuralsız) çektikten sonra kendime şunu demiştim: İyi bir film çektikten sonra iyi bir film daha çekemeyiz. Bir çeşit olgunluk ve duygu karışımına ulaşmıştım, daha iyisini yapamadım. *Çatısız Kuralsız* kendilerinden hiç çekinmediğim evsizlerle olan ilişkimi anlatıyor. Zamanla başkalarına yaklaşan sanatçı, yoksul ve evsiz onlardan uzaklaşır.

Ondan sonra kulvar değiştirmek için eğlence filmleri çektiğim doğru. En çok satan türünden önerileri reddettim. Bunlar yapamayacağım şeyler. Çünkü sinemayı, sinema yazarlarının yarattığı sinemayı savunmak için hâlâ çok az şey olduğunu düşünüyorum. Benim açımdan sinema bazen saf olmayan kaynaklardan geliyor. Bir sinema yazarı kaynağını senaryoda değil, sinema yazımında bulan kişidir. Sinemadan önce gelen itici bir güç bu. Akla gelen ilk düşünce, senaryo öncesinde bile bir cihaz hareketi, bir amaç, bir plan, bir hareket olabilir.

Nantes'li Jacquot'ya gelince, hiçbir şey düşünemediğim bir anda aklıma geldi. Artık bir sır değil: Jacques hastaydı, tüm enerjimize, sadece bununla ilgilenmek için birbirimize ihtiyacımız vardı. Artık daha fazla resim çizemez olunca, çocukluğundan daha çok konuşmaya başladı. "Anılarını yaz," dedim. Hızını yitirmiş insanların, özellikle çocukluklarıyla güzel ve ilginç bağlantı kurduklarını bilirsiniz. O da bir pompa gibi başladı yazmaya; ne kadar yazarsa, çocukluğuna o kadar sahip oluyordu. Hâlâ kıskandığım bir hatırası vardı, öğretmeninin adını hatırlayabiliyordu. Anılarında ve çocukluğunda gezinirken sinekleri yakalar gibiydi. "Yürüyüşe çıkıyorum" der gibi "Bilgisayara gidiyorum" derdi. Her gün küçük Ma-

cintosh'ta yazmakla meşguldü ve bense her gece küçük, üç, dört, on sayfalık anıyı okumaya hak kazanmıştım. Bu bir ritüelimiz haline gelmişti. Hastalık anlarının yerini alan bir ritüel. Çok güzel bir senaryo yazıyordu. Bir gün vahiy gelmiş gibi ona dedim ki: "Dinle, bir film yapacağız. Senin anılarından." Büyük bir sadelikle, "Ah evet, bu harika bir hikâye," dedi.

Açıkçası bir yapımcıya, "Jacques Demy'nin anılarından film çekmek ister misiniz?" diye sorduğumuzda zorluklar başladı. "Muhteşem bir sinemaya sahip olsa bile, çocukluğunun 'güncel' bir ürün olmadığı"nı söyledi. Bu yüzden filmi kendim yapmak zorunda kaldım. Tam bir şizofreniydi. Bir yandan para bulmak için çılgına dönerken bir yandan da Jacques ile sade ve sakin bir iletişimdeydim: "Yazdığın, söylediğin her şeyi çekeriz," diyordum ona.

Böylece dört bir yandan araştırmaya koyuldum. Güzel bir üssümüz vardı. Çünkü Jacques'ın Nantes'ta büyüdüğü araba garajı biliyordum. Sol elle çok sıkı bir şekilde pazarlık yaptık, ama sağ elle ona şöyle dedim: "Çocukluğundaki garaja gideceğiz. Caddeyi, evinizi, çocukluğunun geçtiği her yerin çekimini yapacağız." Çok iyi tanıdığım Mireille Henrio'yu işe aldık. Jacques'ın yazamadıklarını bulmama yardım edecek çok bilgili bir belgeselciydi, zira tüm bilgiye ihtiyacım vardı. Mireille'in, Jacques'la ortak bir yanı da vardı; yoksul bir ailede doğmuştu. Yoksul bir ortamdan gelip, yaratıcı ve entelektüel biri olmanın ne kadar zor olduğunu çok iyi biliyordu.

Demy ailesi bir garajdaki iki odada yaşıyordu. Garajın yukarısında, küçük bir merdivenle çıkılan küçük bir çatı katı vardı. Bu tavan arasını bir inceledim; kirliydi, eski yataklar, sandıklar, herkesin kullandığı şeyler vardı, bir metre yüksekliğindeydi. Demy'ler 1927/1928'den 1968'e kadar burada yaşamışlardı, otuz beş yıl. Bunlar Demy'den kalan eşyaydı ve daha öncesi de vardı. Bir şeyler de keşfetmiştik: Villon şiirleri, amatörler için Traite sinemasının bir kopyası ve Jacques'ın çekmeye çalıştığı senaryo modelini içeren gerçek bir kitap vardı: *L'aventure de Solange*. Jacques'ın projektörleri hâlâ duruyordu ve bunları astığı kirişlerde demir parçaları vardı. Filmdeki her şeyi kullandık.

Tavan arasında kalanlarda 9 1/2 mm'de ikiye katlanan film parçaları da vardı (tırnaklarımın yarısı kadar). Jacques'ın on üç, on dört ya da on beş yılda yaptığı, tozlu, çizgili, kirli, kullanılamaz, ancak onları videoya ve güzel bir kıza verdik. Adı Agnès Chantoin'ti ve Nantes'lıydı; her şeyi kopyaladı, görüntülerini 16 mm'ye aktardı, böylece onları Jacques gençken projekte ettiği gibi mutfakta yansıtıp izleyebildik. İki dakikalık bir Charlie Chaplin reprodüksiyonu vardı. Jacques ondan bıkmış olmalı ki geriye atıyordu. 9 1/2 mm'de renkli mürekkeplerle çizdiği bir animasyon da vardı. Pont de Mauves bombardımanını temsil eden, daha önce gördüğü bir şeyin (emin değilim ama izleyince korkmuştu) bir animasyonlu çizimi. Filmde geçen her şey doğruydu. Yaptığı film reprodüksiyonlarını, çocukluğunun geçtiği garajda, çocukken kullandığı projeksiyonla göstermek şaşırtıcıydı.

Açıkçası, yaptığımız tamamen aktörlerin oynadığı bir kurmaca film. Dekorlar iyiydi, zamanın arabalarını kullandık. Almanların, Amerikalıların, Savaş'ın, hepsinin gelişini çektik. Film bir belgesel değil ama diyaloglar ve öykü, gerçeklerin yapısına, tadına ve kokusuna sahip.

Jacquot'da Jacques çocukluğuna geri döndü ama ben izleyicinin kendisine şöyle söylemesini istedim: "Bu küçük çocuğu tanıyordum. Gerçekten ilginç birisi, sempatik bir hayatı var." Ancak bir uyarlama gibi değil, bu beni rahatsız ediyor. Gerçek Jacques'ı anlatan bir film. Aktör ebeveynlerinin B 14 Renault arabasını bile almıştık. Bunları görünce sevinmişti Jacques. Çocukluğunu gördüğünden değil de, çocukluğuna gittiğindendi sanırım.

AGNÈS'İN VARDA'SI: PATATES KADIN

Tolga Yalur

Agnès Varda yaklaşık elli yıllık fotoğrafçılık, belgesel ve kurgu filmlerinden sonra, 2003 yılında Venedik Bienali'nde bir multimedya enstalasyonugerçekleştirdi. İsviçreli küratör Hans-Ulrich Obrist, Amerikalı sanat tarihçisi Molly Nesbit ve sanatçı Rirkrit Tiravanija'nın küratörlüğünü yaptığı büyük bir grup sergisi olan Utopia İstasyonu'na katılmaya davet edildi. *Toplayıcılar* belgeselinde de gördüğümüz, çürüyen patateslerin formlarını araştıran bir video enstalasyonu olan *Patatutopia*'yla sergiye katıldı. Bu, Varda'ya video ve heykelsel öğelerle deneysel bir iş yapmanın yanı sıra, halkının yeni bir yüzünü geliştirme fırsatı da vermişti: müzelerde, sanat fuarlarında ve galerilerde ve evde çalışan bir sanatçı-toplayıcı. *Patatutopia*, Varda'nın organik malzemedeki değişim üzerine dü-



Patatutopia (2003).

şünmesine yardımcı oldu. Zamanın geçişi ve yaşlanan, terk edilmiş nesnelerden güzellik yaratmak üzerine kafa yormasına yarayan bir değişimdi bu. Çalışma yöntemleri konusunda yeniliğe açık olan Varda, *Patatutopia*'yı gerçekleştirme sürecini şöyle anlatıyor:

> Bu patatesleri Eylül 2002'de tarlalardan topladım. Ayrıca çiftçilerden, kalp şeklindeki patatesleri benim için ayırmalarını istedim. Hepsini kutulara, farklı kaplara koyup kilerimde tuttum. Mart ayından itibaren, doğanın ve çimlenmenin sonucunu görebiliyordum. Patatesler çimlenirken, bazı patatesleri çekmeye başladım. Patateslerdeki değişime göre bir buçuk ay kadar çekim yaptım. Bir organik işti bu, entelektüel değil. Kilerin zamanıyla, karanlığın zamanıyla, patatesin zamanıyla beraber çalışmak anlamına geliyordu. Işıkta, bazı filizler yarı saydamdı, çok güzeldi. Yaşlanmayı, bu zaman sürecini gözlemek çok zevkliydi. Çimlenme bizi eski, çürümüş, işe yaramaz, yenmeyen şeylere yeniden bağlar. Burada anlatım yok, sadece çekimin keyfi var.*

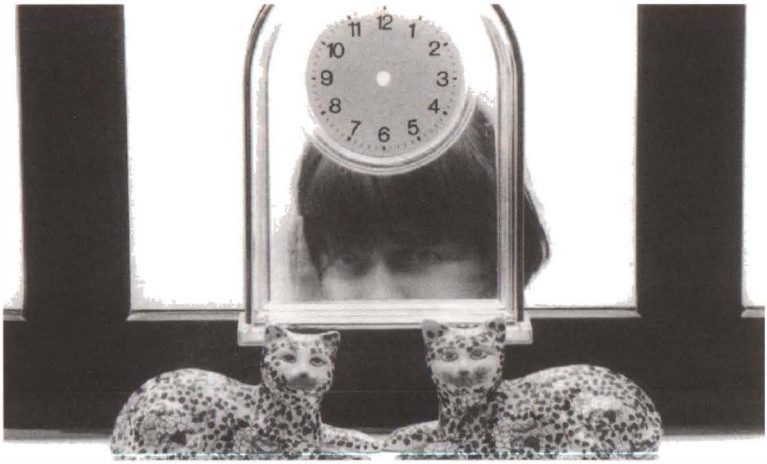
*) Akt. Conway, K. (2015), *Agnès Varda*, University of Illinois Press; Régnier, Philippe, "Agnès Varda, la 'dame patate', La cinéaste présente une installation à Venise", *Journal des arts*, 27 Haziran 2003.

MADUNUN ZAMANI

Sırma Saka

Toplayıcılar'da (1998) karıştırdığı çöplüklerden birinde bir saat bulan Agnès Varda, "Kadranları olmayan bir saat tam benlik. Zamanın geçtiğini görmüyorsunuz," der. Varda'nın filmlerini de sinemacı kimliğini de bu zamansız saat gibi düşünebiliriz. Daha çok Yeni Dalga'nın tek kadın yönetmeni olmasıyla anılan Varda'nın sinemanın her alanında yenilikler getirmesi ve hatta son döneminde sanatçılık kariyeriyle de ön plana çıkması, zamansızlık mefhumunu kendi varlığıyla beraber taşıdığının bir göstergesi.

Toplayıcılar'da kadransız saati evine götüren Varda ile *5'ten 7'ye Cléo*'da (*Cléo de 5 à 7*, 1961) iki saatte yeni bir hayata başlayan Cléo'nun zaman perspektifleri arasındaki tuhaf benzerlikse adeta bunun ironik bir örneği. Varda ortak bir tema olan zamansızlık kavramıyla karşımıza çıkarak politik motivasyonlarını da ortaya



Toplayıcılar... İki Yıl Sonra (2002).

koyar. Cléo'nun iki saatlik yolculuğu kadın cinsiyetiyle ilgili yaratılan mitleri kırmayı amaçlar. *Toplayıcılar* ise globalleşen ve dijitalleşen dünyada madun olan sınıfı işler ve geçmiş ile şimdi ikiliğini yıkar. Hem yaratan hem yok eden nitelikte diyalektik bir doğaya sahip olan zaman nihayetinde zamansızlık olarak tezahür eder.

MADUN

Agnès Varda *Cléo*'dan *Toplayıcılar*'a ele aldığı temel sorunlardan madunluğu, madun grupların bulamadığı temsili filmleri aracılığıyla görsel kültüre dahil eder. 'Madun' (*subaltern*) kavramı ilk defa hegemonya kuramında İtalyan Marksist düşünür Antonio Gramsci tarafından ortaya atılmıştır ve 'ezilen' ya da 'öteki' olarak ifade ettiğimiz sesi duyulamayan kişileri içerir. Hegemonya, Gramsci'ye göre, "toplumun her kesiminde belirli bir üstünlük kurma olarak tanımlanmakta olup, madun kavramı da hegemonyaya maruz kalma ile ilintilidir" (Kiraz ve Kestel, 2017, s. 144). Gayatri Chakravorty Spivak'ın (2016 [1988]) kaleme aldığı ünlü "Madun Konuşabilir mi?" makalesinde, kadınları temel alarak feminist bağ-

lamda madun kavramını incelemiştir. Eril ve ataerkil hegemonyada kadınlar, sessiz ve kıyıda köşede kalmış bir kimlik, yani madun olarak karşımıza çıkarlar.

Agnès Varda filmlerinde kadın bakışı kullanarak bir 'madun' olarak görülen kadınlara ses vermiş ve "madun konuşabilir mi" sorusunun cevabını vermiştir, fakat Varda 'madun' sınıfını sadece feminist bağlamda işlemez, aynı zamanda ötekileşen farklı gruplara da ses verir. Ek olarak, gelişen teknolojinin olanaklarını kullanarak sinemaya dair bir ontoloji ortaya koyar. En bariz örnek olarak *Toplayıcılar* belgeselinde toplayıcı diye nitelendirilen alım gücü olmayan insanların tarlalarda ve çöplerde buldukları yiyeceklerle, yani artıklarla, hayatını sürdüren kişilerin hikayesini anlatır. Etnografik bir bakış açısıyla Fransa'yı dolaşarak toplayıcılığın tarihini inceler, günümüz tüketim ve endüstrileşme çağında artıklarla sadece beslenmekle kalmayıp onlarla sanat eserleri de üreten grubun portresini yapar. Sosyal normların dışında kalan bu grubu inceleyerek Varda sanat ve tüketim üzerine adeta bir sosyolojik çalışma yapar. Varda'nın kendisi de film yapımcısı kimliğiyle bir görüntü toplayıcısı olarak karşımıza çıkar. Belgeselin isminde de Varda'nın toplayıcılığı 'toplayan' anlamına gelen '*glaneuse*' kelimesinin dişil yapısıyla lanse edilir. Filmin tekniği de içeriğini yansıtır.

Dijital bir el kamerasıyla çektiği belgeselde Varda, bir eliyle çekim yaparken diğer eliyle toplayıcılık yaptığını belirtir (Knegt, 2009). Kendi ellerini toplayıcılık yaparken çekerek sanat ve toplayıcılığı bir noktada daha birleştirmekle beraber kendi bakışını da kullanarak kadın bakışı ve kadın toplayıcılar üzerinden 'madun' sınıfı da inceler. Filmin başında Varda Breton'un kadın bir toplayıcıyı resmettiği "La Glaneuse" tablosunu inceler. Daha sonra tablonun yanında omzunda buğday başaklarıyla beraber resmedilen kadını taklit eder. Buğday başaklarını bırakıp kamerasını eline almasının onu mutlu etmesi Varda'nın dijitalleşen dünyaya ayak uydurmasını gösterir. Belgeselin anlatısında eski ile yeni arasında kurduğu kontrast Varda'nın zamansızlığının başka bir örneğidir. Ona göre, *Toplayıcılar*'da da belirttiği gibi, kameranın etkileri stroboskopik, narsis ve hatta hiper-gerçekçidir. Bu yorumu-

nun üstüne kamera elleri ve saçları gibi vücudunun belirli parçalarına odaklanır. Beyaz saçlarının veya kırışan ellerinin habercisi olduğu yaşlılığı onun düşmanı değil, ancak sonunun yakınlaştığının bir göstergesidir. Dijital kamerasıyla kendini çektiği bu sahneler Varda'nın azalan zamanının göstergesi olsa da, yeni bir postmodern sinematik kanalın da doğuşudur. Sinema, gerçekliğin ve simülasyonun bir arada olduğu parçalardan bir araya gelen yedinci sanattır.

Varda'nın bu belgeseli oldukça popüler olarak uluslararası düzeyde birçok ödül alır ve "madun konuşabilir mi" sorusunun cevabı doğru platformlar sağlandığında konuşabilir sonucuna çıkarır. Dijital bir el kamerası kullanarak çektiği belgeselinin bu kadar popüler olması farklı bir neticenin altını çizer: Yüksek kültür ile popüler kültür arasında ekonomik güç farklılığının üstesinden gelinebilir ve yüksek kültür popüler kültüre dönüşebilir.

KADININ BAKIŞI

5'ten 7'ye Cléo Agnès Varda'nın en popüler filmlerinden biridir ve Varda'nın belgeselinde altını çizdiği yeni sinemanın erken örneklerindendir. Filmin kurmaca anlatısı Cléo'nun içinde yetiştiği toplumsal kodları, özellikle 'Fransız kadını' mitinin hiper-gerçekliğini yerel bir anlatıyla yıkar. Cléo adlı genç bir şarkıcının gittiği falcıda yakın geleceğinde ölüm görmesiyle başlayan film, Cléo'nun girdiği kanser testinin sonuçlarını beklediğinin açıklanmasıyla devam eder. Bunun üstüne Cléo ile beraber seyirci iki saatlik bir yolculuğa çıkar. Cléo, ölümünün farkındalığıyla varoluşsal bir sorunla baş başa kalır. Sahip olduğu zamanın limitine ulaştığının inancı Cléo'nun yeniden doğuşuna sebep olurken zamansızlığın altını çizer. Filmin çok katmanlılığı da bunu destekler. Cléo'nun yolculuğuna şahitlik ederken bir yandan farklı bir hikaye arka planda sürer. Taksiye bindiği sahnede radyodaki konuşmacı Cezayir Savaşı'ndan bahsetmektedir ve eş zamanlı olaylar heterojen bir gerçekliğe işaret eder. Ayrıca, film boyunca Cléo'nun sonuçları beklerken çıktığı adeta panoramik şehir gezisi ve karşılaştığı karakter-



2. 5'ten 7'ye Cléo.

ler ile sahneler aracılığıyla bir arzu nesnesinden arzulayan özneye dönüştüğü görülür.

Agnès Varda bir röportajında Cléo için insanlarının bakışının bir nesnesi olmaktan bakan özneye dönüştüğünü kendi de söyler. Varda'nın birçok filminde görülebilen belgesel anlatım tekniğini bu filminde de kullanması gerçeklik ve kurmaca arasındaki çizginin bulanıklaştırılmasını sağlamış ve Cléo özdeşleşmesi daha kolay bir karakter haline de gelmiştir. Böylece Varda yalnız karakterlerinin mitleri yıkmasını değil, seyirciyi de bu süreçten geçirerek onun da kendi mitlerini yıkmasına ön ayak olmuştur.

Varda'nın kullandığı film tekniklerinin arasında en önemlisi Cléo'nun birinci tekil bakış açısını kullanmasıdır. Bir flanör havasında şehrin sokaklarında gezerken Cléo'nun bakış açısı kullanılır ve birçok insanın Cléo'yu farklı motivasyonlarla izlediği görülür. Hepsinin ortak noktası Cléo'ya bir nesne olarak yaklaşımlarıdır. Metalaştırılan kadının bakışını kullanarak Varda, Cléo'yu 'seyirlik kadın' rolünden çıkarıp otonom bir özne haline getirir.

Cléo'nun bakış üzerine düşünceleri de arkadaşı Dorothee tarafından yıkılır. Dorothee heykeltıraşlara çıplak poz vermektedir ve



5'ten 7'ye Cléo'nun bir afişi.

Cléo, Dorothee'nin bu durumdan nasıl rahatsız olmadığını sorgular. Dorothee sanatçıların bakışında erotik bir nitelik olmadığını, çıplaklığının arkasında bir fikir ve yaratıcılık gördüklerini söyler. Cléo'nun 'bakış' üzerine olan inançları böylece yıkılmaya başlar.

Cléo'nun temel inançlarının değişimi son sahnelerden biri olan hastaneye olan otobüs yolculuğunda açığa çıkar. Cezayir Bağımsız Savaş'ında görev alan bir asker olan Antoine'la tanışmasının ardından, Cléo'nun test sonuçlarını almak için hastaneye gittikleri esnada uzun bir bakışma sahnesi vardır. Bu sahne Cléo'nun bakışın aslında iki kişi arasında karşılıklı bir eylem olduğunun farkındalığına varmasını gösterir. 'Öteki'nin bakışından ziyade karşılıklı bakış Cléo'nun bir nesneden özneye dönüşümünün son adımıdır.

AYNA AYNA

5'ten 7'ye Cléo filminde, oldukça fazla kullanılan aynalar ve yansımalarsa zamanın psişik algısı ve özfarkındalığın bir yürüyüşle gerçekleşmesi bağlamında, Fransız psikanalist Jacques Lacan'ın *Ay-*

na Evresi kuramına kapı aralar. Lacan ayna evresi sürecinin, kişinin oluşumunun ve toplumsal temsil düzeninde bir yere gelmesinin bir parçası olduğunu söylemişti. Bir-iki yaşlarındaki bir bebek, kendi fiziksel imgesini etrafındaki yansıtıcılarla algılamaya ve bir 'ben' oluşturmaya başlar zihninde ve bedeninde. Bu 'ben', kültürel ve toplumsaldır, çünkü çocuğun etrafında göreceği ve duyacağı, özetle algılayacağı şeyler toplumsal çeperden gelir. Lacan ayna gibi yansıtıcılar sayesinde kendi bütünlüğümüze egemen olduğumuzu düşünmeye başlarız der. Bu yansıtıcılara, daha sonra ideoloji ve film çalışmaları filmleri de ekleyecek ve Lacan'ın ayna evresinin sadece çocuklar için değil, dünyada var olan kişiler olmanın bir parçası olduğunu söyleyeceklerdir. Ancak dünyadan, toplumdan, çevreden kişiye başkalarından ya da filmlerden yansıyan imgeler, beraberinde cinsiyetçi, ayrımcı temsilleri de beraberinde getirir. Bu nedenle feminizmde ayna evresi, kadının salt bakılası bir özne gibi kurgulandığı toplumsal temsilleri deşifre eder.

Laura Mulvey "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" (1993[1975]) adlı klasik metninde incelediği *bakış* (*gaze*) kavramıyla, ana akım sinemada karakterlerin, kamera açılarının ve yönetmenlerin eril bakışı sürdürdüğünü, kadının bu filmlerde eril arzuları yansıttığını söyler. Psikanalitik bağlamda sinema ve seyirci ilişkisini işleyen Mulvey, ana akım sinemanın eril bakışında, kadının bakılası bir haz objesi olarak sunduğunu tartışır. Bu durumda sinemanın seyirciye sağladığı haz Sigmund Freud'un öne sürdüğü 'skopofili' (gözetlemecilik) terimiyle açıklanır. "Bakmanın kendisinin bir zevk kaynağı olduğu durumlar vardır, aynen bakılmada da zevk olduğu gibi," (Kırel, 2018, s. 244). Ana akım filmler, karşısındaki özneyi bir nesne olarak alan skopofilinin verdiği haz aracılığıyla voyör (dikizleme/bakma) fantezisine hitap eder. Kadının cinsel yönüyle çok fazla sunulmasının nedenlerinden biri kadını fetişistik bir ikon haline getirmektir.

Agnès Varda'nın, özelde *Cléo*'da, genelde madun temsillerinde ya da eleştiri amacıyla eril bakışı kullanmasıyla kadınla ilgili cinsiyet mitlerini tersyüz ettiği söylenebilir. Varda eril bakışın yarat-

tığı ve ayna tuttuğu kadın imgesini tamamen değiştirir. Cléo'nun kendiyle, aynadaki yansımasıyla bir sorunu vardır filmin başlarında. Paris sokaklarındaki yürüyüşünde, ölüm farkındalığıyla yüzleşen Cléo aslında yansımalardan gündelik hayatın gerçeklerine geçer ve yeni bir doğuş yaşar.

Kadın cinsiyetine atfedilen rollerin en bariz olduğu sahne filmin oldukça başlarında gelir ve rollerin yıkımı da bunun üstüne kurulur: Cléo aynada kendini izleyerek, "Çirkinlik ölümün bir şeklidir. Güzel olduğum sürece yaşıyorumdur," der. Bir başka sahnedeyse bir restoranda yaşadığı ruhsal çöküntünün ardından aynada kendini izleyerek ağlamaya başlar ve bir süre sonra kendini toparlar. Cléo 'gerçek' düzleminden çıkıp 'imgesel' düzleme geçmiştir. Ayna evresinin ilk aşamasında kendi benliğinin farkına varan çocuğun yaşadığı narsistik zevki Cléo da yaşıyor gibidir. Sürekli aynalarda kendini incelemekte ve yansımalarını takip etmektedir.

Bu evrede Cléo, çocuğun anneyle olan bütünlük inancı gibi, kadın mitiyle bütünlük içindedir. Kendi 'doğası'nın da bu mitolojik yapıda olduğu yanılgısındadır. Ayna evresinin ikinci aşamasında çocuğun anneden dış görünüş olarak farklarını ayırt etmesiyle başlayan farklı bir özne olduğunun idrakine benzer şekilde Cléo da varır. Kendi korkularıyla yüzleşemediğini kabullenir ve herkesin onu izlediği sanrısından çıkar. Cléo sadece kendisini izlediğini itiraf eder. Ayna evresinin ikinci aşamasıyla karşılaştırıldığında, çocuğun anneyle olan farklarının idrakiyle bütünlük kaybı yaşadığı gibi, Cléo da toplumla olan farklarının idrakiyle bütünlük kaybını yaşar ve bu durumdan rahatsızlık duyar. Ayna evresini tamamlayan Cléo, son olarak 'sembolik' düzleme geçer.

Annenin farklı bir özne olduğunun, özellikle farklı bir cinsiyet olduğunun, idrakinden sonra çocuğun anneye karşı olan arzusu toplum normlarını ve ataerkilliği temsil eden Babanın Adı metaforuyla engellenir. Babanın varlığı aracılığıyla arzusu bastırılan çocuk hiçbir zaman tam olamaz (Tuzgöl, 2018, s. 50). Cléo'nun durumundaysa, benliği oluştuktan sonra Babanın Adı tarafından

engellenmez. Tekrar normların egemenliğine girmekten ziyade kendi fikirlerini oluşturmaya başlar. Cléo'nun öznel bilincinin oluşmasının doruk noktasıysa Antoine'a gerçek isminin 'Florence' olduğunu itiraf etmesidir. Floransa'nın Rönesans çağrışımı yapması ve etimolojik olarak yeniden doğuş anlamına gelmesi Cléo'nun yeniden doğuşunun da sembolü haline gelir.

Bu noktadan sonra seyirci kitlesinin ona verdiği Cléopatra'dan gelen 'Cléo' isminden sıyrılır ve kendi 'özü'ne döner. Antoine'la geçen bütün sahnenin bir parkta geçmesi ve Varda'nın kent/doğa tezatlığını kullanması da gözden kaçmamıştır. Cléo bir bakıma toplumdan uzaklaşmış, insanlığın 'özü'ne dönmüştür. Cléo'nun otonom bir özneye dönüşme süreci seyirciyi de yerel bir anlatıyla karşı karşıya bırakarak filmin feminist alt metnini aktarır.

Agnès Varda çeşitli yöntemler aracılığıyla ana akım sinemanın sınırlı sunduğu temsili kadın ve 'madun' bakış açılarını getirerek alternatif bir sinema yaratmış ve popüler gündemin sorunlarını da tartışmasıyla kendi popülaritesini kazanmıştır. Hem film anlatısı içinde hem de kendi kimliğiyle zamansızlık mefhumunu işlemiş ve modernizmin ötesine geçen dünyaya ayak uyduran bir sinema ontolojisi yaratmıştır. Kendi mensup olduğu akım içinde de oldukça özel bir konuma sahip olan Varda sadece kurgusal karakterlerinin bakışını kullanarak değil, kendi bakışını da kullanarak ataerkil hegemonya altındaki sinemaya yeni bir soluk getirmiş ve globalleşen dünyada popüler kültürün ne olduğunu bir kez daha sorgulatmıştır.

KAYNAKÇA

Kırel, Serpil (2018), *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İthaki Yayınları.

Kiraz, S.-Kestel, S. (2017), "Kadınların madun sorunsalı ve bir alternatif olarak yeni medyada dijital aktivizm: Change. org.", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 53, s. 139-163. doi.org/10.17064/iuifd.321654.

Knegt, Peter (2009), "Decade: Agnès Varda on 'The Gleaners and I.'", *Indie Wire*, indiewire.com/2009/12/decade-Agnès-varda-on-the-gleaners-and-i-55672.

Mulvey, L. (1993), "Görsel Haz ve Anlatı Sineması", Nilgün Abisel (çev.), *25. Kare*, 3, 18-24.

Spivak, G. C.-Riach, G. (2016 [1988]), *Can the subaltern speak?*, Londra: Macat International Limited.

Tuzgöl, Kamil (2018), "Lacanyen Psikanalitik Kuram ve Öznenin Konumu", *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi, 1. 1*, s. 41-53. dergipark.org.tr/download/article-file/396283.

AGNÈS'İN VARDA'SI

Paralel Yaşamlar

Pierre Uytterhoeven-Agnès Varda*



Pierre Uytterhoeven: *1954'te yönettiğiniz* Paralel Yaşamlar*'la başlayalım. Bugün hala, filmde çok farklı stillerle işlenen iki temasının birbirleriyle karıştırılmayacağını ve karıştırılmaması gerektiğini düşünüyor musunuz?*

Agnès Varda: *Paralel Yaşamlar*'ı yaptığım zaman çok kesin bir fikrim vardı ve bu da mutlaka çelişkili olmayan, ancak yan yana yerleştirilen ve birbirinden ayrı problemleri olan iki tema önermekti: ilişkileriyle başa çıkan bir çift, bir yandan da bir sorunu kolektif bir süreçle çözmeye çalışan bir köy. Film bölümlere ayrılmıştı, bu yüzden iki tema hiçbir zaman birbirine karışmamıştı ama seyircinin onlarla yüzleşme ya da üst üste binme olasılığını açık

*) Uytterhoeven, P.-Agnès Varda (1962), "Agnès Varda de 5 à 7", *Positif*, 44, 1-14.



Paralel Yaşamlar (1955).

bıraktım. Her zaman birinin özel sorunlarını kamu sorunlarıyla bütünleştirmenin çok zor olduğunu düşündüm. *Hiroşima, Sevgilim*'de Resnais, Fransız kadına Hiroşima'daki Japon adamla tutkulu bir karşılaşma deneyimi yaşatmak suretiyle seyircilere bu iki seviyenin karıştırılmasından kaynaklanan bir izlenim vermeyi başardı. Karşılaşmalarının gücü, kadının bir Almana olan ilk tutkusuyla ilgili hatıralarını canlandırıyor. Bu şekilde, daha büyük sosyal konular çiftin özel problemleriyle bütünleşiyor.

Paralel Yaşamlar*'da neden bu iki sorunu ayırmayı seçtiniz?*

Film, Faulkner'ın *Çılgın Palmiyeler*'inden esinlendi. Hatırlarsanız, romanda çift ile kasabadaki olay arasında bir bağlantı yoktur. Ne alegorik ne de sembolik bu iki tema, sadece romandaki iki hikaye arasında gidip gelirken aldığınız bir duygu. Bu duyguları bir düzene sokmak, okuyucunun görevi. Aynı Resnais'nin *Marienbad*'da izleyicilerinden ne istediği gibi. Özel bir sorunu daha büyük bir sosyal sorunla bütünleştirme ihtiyacı da *L'Enclos*'da bir temadır. Bu özel durumda, iki kahramanın deneyimleri büyük re-

simde sadece bir ayrıntıdır. Gatti'nin filmi hakkında sevdiğim şey, iki karakterin sorunlarını kamp açısından deneyimlemeleri ve aynı zamanda kampın da onları düşünmeleri. Ancak çifte ve gruba muamele etme şekli ancak kamptaki bütün mahkumların karşılaştığı aynı sorunla karşı karşıya kalan iki adam arasında yüzleşmesi nedeniyle mümkün. Bir erkek ve bir kadın arasındaki aşk meselesi olduğunda, bu daha zordur.

Öyleyse çift, daha büyük sosyal gruba düzgün bir şekilde ait olmak için kişisel sorunlarını çözmüş mü olmalıydı?

Evet, ama bunu zaten söyledim. Kişisel sorunlarını çözmeyi başaran uyumlu bir çift daha büyük bir kolektiviteyle birleştirilebilir. (Örneğin, sendika üyesi olan mutlu çiftler var.)

Paralel Yaşamlar'da göstermeyi umduğum şey, entelektüel ve duygusal problemlerinden arınamayan çiftin felç olması ve bu nedenle herhangi bir gruba olan aidiyetlerini düşünememeleriydi. Seyircilerimin sosyal konular ile özel sorunlar arasında bir bağlantı olmadığını anlamalarını istedim. Elbette, bu ikiliklerin ortadan kaybolduğu bir yer var. Ancak *Paralel Yaşamlar*'da yalnızca birbirleriyle değil, başkalarıyla da bağlantı kuramamaları açısından, krizde olan bir çift tasvir ettik.

Filmlerinizde yapısal sorunlar hakkında konuşabilir misiniz? Örneğin Mouffe Operası, *her biri ayrı başlıklı olan bölümlerden oluşuyor.*

İçgüdü üzerine bir film, kendi mantığına göre gelişen içgüdü üzerine. Filmin belli bir biçimde yapıldığını söylemek istemem. Bunun yerine, ciddi bir çelişkiyle mücadele eden, hamile bir kadının paniğini yansıtıyor. Beklemek doğal olarak bir umut duygusu anlamına gelir. Gelecekteki mutluluk ümidi, yarışın devamı için umut, vb. . . ama öte yandan, yaşamda oldukça çaresiz olan birçok durum var. Bunların bir kısmını günlük yaşamımızda kaçınılmaz olarak deneyimliyoruz. Belki çaresizlik doğru kelime değildir, belki de umutsuzluk demek istiyorum; mutlak bir trajedi değil ama...

Umut-yok diyebilir miyiz?

Evet, aynen öyle. Böyle bir kelime yok ama sen Rue Mouffetard'ın etrafındaki mahalleyi biliyorsun...

Orada yaşıyorum.

Bize insanlık konusunda fazla umut vermeyen, oldukça umutsuz bir bölge olduğunu söyleyebiliriz. Bir yandan da eğer fark ettiyseniz, diğer mahallelerden çok daha fazla alkolik ve çok sayıda yaşlı insan yaşıyor orada. Bu insanlık dertlerine bakınca, çocuğunuzun bir serseriye, alkoliğe veya oradaki gibi yaşlı bir insana dönüşebileceğini düşünmeden edemezsiniz. Bu yüzden film bu çelişki üzerine kuruludur. Kendi çevremizde gördüğümüz insanlık, belli bir dünyanın görüşü üretir. Filmin belgesel yanı bu – etrafındaki dünyanın belli bir görüntüsünü gören, yapay bir kadın.

Bowery *ile karşılaştırdığınızda tamamen öznel bir görüntü.*

Bowery'yi görmedim ama nesnel belgesel diye bir şey olmadığına inanıyorum. On beş kamerayı bir yere koymanız ve beş yıl boyunca çekim yapmaya bırakmanız gerekir bunun için. O zaman bile kurgu, öznel olurdu. Nesnellik, insansız bir kamerayla çekilmiş, sahnelenmiş, herhangi bir kurgu olmadan yapılan bir dizi genel kontrolsüz çekimle olur. Nesnellik, sokakta olup biteni çekmektir ama o zaman bile her şeyi göremezsiniz.

Görme eylemi bir seçim anlamına geliyor.

Evet, ama belli sınırlar içinde. Geri çekilmek istediğinizde bir seçim yapıyorsunuz. Bir şemsiyenin altından sokağa bir bakın, bir bütün algınız olacak. *Mouffe Operası*'nda belirli bir öznellik türünü, hamileliği, yani karnındaki çocuğun içine doğacağı dünyaya bakan ve buradaki kimselerin daha önceden birer bebek olduğunu düşünen kadının bakış açısını içeriyor. Bu öznellik ve süper-duyarlılık, nesnelliğin sınırlarını zorluyor. Kimse böyle düşünmek zorunda değil. Ancak bir serseri görünce şunu düşünmeden edemiyorsunuz: Bu adamı karnında taşıyan annesi, onun doğup büyü-

yüp mutlu biri olacağını düşünüyordu. Böyle bir bağlantı kopukluğu var ve işte buna dair bir film yapmam gerektiğini düşündüm. Filmin içgüdüsel şekilde yapıldığını söylediğimde, yaptığım şeyin, yapı hakkında konuşmaya imkân tanımayacak kadar içgüdüsel olduğunu kast ettim.

Çocuk sahibi olma konusuna, uzun metrajlı bir filmde geri dönmek ister misiniz? La Proie pour l'ombre *filmini sevdiğini ama filmin bu sorunla pek ilgilenmediğini düşünüyorsun sanırım.*

La Proie pour lombre'ı eleştirme amacında değilim. Sevdiğim bir film. Basitçe söylemek gerekirse, *La Proie pour lombre, La Nuit* (Gece), *Paralel Yaşamlar,* hatta *Voyage en Italie* (İtalya Yolculuğu) bile, nostalji ve kadının çocuğu olma arzusuna işaret etse de, çocuk sahibi olma meselesini ele almayan filmler. Kuşkusuz aşkın kendini göstermek için çocuklara ihtiyacı yok. Ancak çiftin sorununu ortaya çıkardığınızda doğumu ele almanız gerekir. Çocukları olsun olmasın, çocuk istesinler ya da istemesinler, her çiftin çocuk sorunu vardır. Ayrıca, çiftlerin sorunlarının, bunları düşünmeye ayıracak boş zamanlarının olduğu sosyal sınıflar dahilinde sunulması gerektiğini anlamıyorum. Diğer sınıflarda da bu sorun var ve insanlar bunun üzerine düşünüp harekete geçmek zorunda.

Le Cri'nin en güzel yanlarından biri bu. Bir işçi, aşk ilişkisinde çok önemli bir sorunla karşılaşır. Aşktaki mutsuzluğundan dolayı işini bırakır. Bu da ilişkisini etkiler. Bu filmde sevdiğim üç şey var: ilki, kötü sonuçlanan aşk ilişkisi; daha sonra sürekli bir çocuğun varlığı, yargılayıcı bir çocuk, kadının başka bir erkekle yapmak istediği bir çocuk; üçüncüsü, Aldo'nun, en azından kadınla olan ilişkisi kadar kendi işiyle olan ilişkisi. Bunun kanıtı Aldo'nun intihar etmek için işyerine geri döndüğüdür. Tıpkı bir suikastçının suç mahalline geri dönmesi gibi, işçi çalıştığı yere geri döner. İşine derin bir bağlılığı var. Bir filmde sadece aşkın yitimiyle ilgilenmek (çok trajik bir konu), sadece soyutu ele almak demektir. *Paralel Yaşamlar* soyut bir filmdir. Karakterlerin adları ve işleri yoktur.

Ama öyle olsa bile, adam kendi dünyasındaydı ve o dünyayla sağlam bir bağı vardı.

Evet, film karakterlerin köklerini gösteriyor. Çift sorunları işleriyle, toplumla ve çocuklarla olan bağlantıları yokmuş gibi tasvir edilmesi hoşuma gitmiyor. Çift soyut bir şey değildir, canlı unsurlarca beslenir.

Henri Michaux hayatı yüzlerle yaşadığımızı, diğer insanların bizim için aslında birer yüz olduğunu düşünüyor. Mouffe Operası*'nda neden bu kadar çok yüz var?*

Bir kadın için sorun, insanlar ve çocuklukları arasındaki gizemli ilişkiyi anlamak. Birinin karşılaştığı insanlar da her şeyden önce birer yüzdür. Ayrıca Mouffetard bulvarında, o kitleye, kalabalığın yaşamına dair bir baskı hissetmiştim. Çocuk yapmak da baskı yapan bir şeydir. Duygusal açıdan, çocuğu doğuruncaya kadar yaşam rahim içinde bastırılıyor sanki. Bu çok bilimsel değil. Filmim içgüdüye dayanıyor. Duygular ne kontrol edilir ne de mantıksaldır. Örneğin, işkembe üzerine bir sekans var filmde. Çok fazla yemek yiyen birinin midesi büyüktür; çocuk bekleyen bir kadının da midesi büyüktür. Yiyecek ve hamilelik arasında çok fazla kafa karışıklığı var. Bu nedenle, filmin lokasyonu bir pazar. Kahraman sürekli yemek, sebze, et ve işkembeye takılmış vaziyette. Tabii ki, böyle konuşmak hoş değil. Filmdeki temsil biçimini neredeyse bozuyor. Hamile bir kadının hep işkembe yemek istediğini söyleyemeyiz! Ancak içgüdüsel düzeyde bu işkembe duygusu var. Doğal bir doğum yapmak bir ilerleme. Ancak her ilerlemenin başlangıcında, korku kaynağı olan içgüdülere karşı mücadele etmek zorundasınız. Elbette ilerlemeyi destekliyorum, ama aynı zamanda ilerlemenin içgüdülerimizi öldürmemesi veya içgüdüsel korkuları görmezden gelmemesi gerektiğine inanıyorum. Bu duyguları kontrol etmelisiniz, güçlerine boyun eğmeden onları hissetmeyi başarabilmelisiniz, içinize almalısınız. Doğal doğum, özellikle de ilkel ve arkaik içgüdülerimizi korumayı başarırsak, iyidir. Lütfen bilime gelince gerici olduğumu düşünmeyin - doğal doğum yaptım - ama arkaik içgüdülerimizle bağlantıda kalmamız gerektiğini düşünüyorum. Kadınlar bunlara olan duyarlılığımızı yitirmemeli.

Annelikten (veya yaratımdan) bahsediyorken, Rilke kadın ve erkek arasında bir ayrım yapar. Kadınlara doğum işini ve erkeklere sanat dünyasını verir. Bir film yapımcısı olarak işinizle, doğum gibi bir yaratımı yapan bir kadın olarak yaşamınız arasındaki denge nedir?

Bu gerçekten bir oran sorusu. Bir sanatçının, annelik sorunu karşısındaki tutumu, anneliğe olan tutumumla aynı. İnsanlar şöyle derlerdi: "Doğum yapan bir kadın, büyükannesinin hissettiği gibi içgüdülerini hissedemez." Bir sorun diğerini elemiyor. Kadınlar profesyonel sanatçılar olabilirler. Ben kendimi anormal bir kadın gibi hissetmiyorum. Diğer kadınlar gibi yaşıyorum. İnsanlar bana, "Neden film çeken daha fazla kadın yok?" deyince şaşırıyorum. Bir kadınım ve film yapmak için hayatımdan bir şeyler feragat etmeme gerek yok.

Öyleyse genelde, bir kadın çalışınca, bunun kocasını veya sevgilisini terk etmesi gerektiği anlamına gelmediği söylenebilir mi?

Kadınlar salt seçme-seçilme hakkı etrafında dönen zihniyeti aşacak kadar uzun süredir özgür değiller. Yeni yeni özgürlüklerini kazanıyorlar. Bunu söylemekten mutluluk duyuyorum. Ancak bazı kadınlar bir kocaya bağımlılıktan işyerinin bağımsızlığına gittiğinde çok memnun kalmıyorlar. Kadınların mutlaka işyerinde mutluluk ve denge bulduklarını sanmıyorum. İçinde bulunduğumuz türden bir geçiş döneminde, radikal davalar ılımlı davalardan daha fazladır. Kendim bu alanda çok ılımlıyım, çünkü tüm kadınların özgürleşmeye ihtiyacı olduğunu ve ihtiyacı olanların bazen ihtiyaç duydukları dengeyi bulamadıklarını düşünüyorum. Bu bir yetenek, zeka ve özel yaşam meselesidir. Özgürlüğünü ilgisiz bir kocadan alan bir kadın, hem kadınsı durumundan hem de kocasından kurtuluyor. Ancak daha ilginç olanı, ilgi çekici bir erkeği seven kadının durumu. Özgürleşmeye ihtiyacı varsa bu gerçek bir ihtiyaçtır, ancak yalnızca bir kadın olarak dengeyi bulduğunda işe yarar. Bir kadın sevmediği kocasını terk ederse, bu kesinlikle bir çift problemidir. Kadınların sorularını çevreleyen bir sürü kafa karışıklığı var. Ve işler gittikçe karmaşıklaştıkça ve daha fazla kafa

karışıklığı oluştukça, özellikle de erkekler bu karışıklığa katkıda bulunduğundan, bir kadının netliğe erişmesi zorlaşıyor.

Bazıları kadınların çalışabilmesini ister, bazıları da kadınları evde tutmak ister. Asıl sorunları birbirine karıştıran terimler kullanıyorlar. Ancak bu abartı hem kadınlardan hem de erkeklerden geliyor. Çalışmak isteyen bir kadının bunu derin bir ihtiyaçtan dolayı yaptığını, kocasını aldatmak, bağımsız olmak, hayatını yaşamak için yapmadığını düşünen çok az erkek var... Her ülkenin kendine özgü tutumları vardır. İtalya'da çalışan kadınlar hor görülüyor. İnsanlar çalışan kadınların anormal olduklarını ve başka türlü yapamadıklarını düşünüyorlar. Fransa'da bazı çevrelerse, çalışmayan bir kadının çok değerli olmadığını düşünüyor. Ancak bunların hemen hepsi o kadar kafa karıştırıcı ki, kadınları ve kız çocuklarını eğitmek için daha çok çalışmak zorundayız. Bu sorunları yavaş yavaş ele almalı ve bunlar üzerinden genellemeler yapmamalıyız.

Filmlerinize içkin temalardan biri de çıplaklık...

Evet, doğru.

Bu temanın sizin için tam bir anlamı var mı?

Benim için biçimsel güzelliğin alanı ile ahlaki güzelliğin alanı arasındaki karşılaşma noktası. Bu ayrıcalıklı bir alandır. Çıplak bir beden, güzellik ölçüsüdür. Dahası, zihinsel olarak çıplak olan biri, yani masum, açık, soyunmuş, maskesiz olan biri çekici ve güzeldir. Doğru: tartışmaktan her zaman zevk aldığım bir tema, çıplaklık. *Mouffe Operası*'ndaki çift, aşka bir çeşit saygı duruşu. Çok saf bir aşk bu, kelimenin püriten anlamda değil. Karşılıklı aşkta olağanüstü bir güzellik var. Sekansı bu şekilde çektik: ilk önce çift yatakta... O sırada aşkın bir tür çiftleşme olduğunu, sanki bir araç üzerinden gerçekleştirilen 'transportasyon' olduğunu düşündüm... Ne demek istediğimi anladınız mı? Afyon bir transportasyon aracıdır. Aşk, aksi takdirde erişilmez olacak bir gerçeğe ulaşmanın yollarından biridir. Bu çiftleşmeyi, zihinsel bir manzara izlenimi

gibi duyumsayan insanlar var. *Mouffe*'daki şiirsel dize gibi, "Kendimi izlerken izledim..." Biraz alaycı. Kadın, adamın kollarında. Mutlular, güzeller. Kendi güzelliklerini görüyorlar. Aynı zamanda kendi güzelliğini de görüyor kadın. Narsisizm değil; adamın bakışıyla kadın güzelleşiyor. Kadının açık havadaki yatakta yattığı sahneden bahsediyorum. Adam sanki kedi gibi hissediyor, bir okşama veya tüy... bir kedinin bakışı olmadan bu hissi yaşayabiliyor. Bu yüzden film bir çeşit yaklaşım. Mutlaklığı değil, yaklaşık değeri var. İmge de her zaman duygudan daha önde geliyor. Dolayısıyla, bir anda çifti yatakta görürken sahne değişiyor ve avluda birbirlerine doğru yürüyorlar.

Bu, filmdeki en güzel sahneler biri, barok bir ortamdaki yürüyüş.

Ama barok değil, gerçekçi. Resmi bir stilizasyon yok. Düşündüğünüzden daha sade.

FEMİNİST FENOMENOLOJİ

Kate Ince*

2000'li yıllarda Agnes Varda, Fransa'nın en uzun süredir devam eden başarılı kadın film yapımcısı olarak yerini doğrularken, aynı zamanda bir yerleştirme sanatçısı olarak kendini yeniden keşfetti ve yeni bir başarı elde etti: Deneysel belgeseli *Toplayıcılar*'la yeni binyıla giriş yaptı; 2006'da Paris'te Fondation Cartier'de ilk sergisi *L'lle et Elle* görücüye çıktı; kısa bir süre sonra Fransa'nın İkinci Dünya Savaşı sırasında Yahudilerin hayatlarını kurtaranlara adanan "Justes" (Hommage de la nation aux Justes de France) enstalasyonuna saygı duruşunda bulundu (Valens, 2007, s. 66) ve otobiyografik *Agnes'in Plajları*'yla 2000'lerin ilk onyılını tamamladı.

Varda'nın sineması başından beri 'kadınsı' addediliyor. *Cahiers du Cinema*'da onun filmlerine adanmış en eski makalelerden biri,

*) Ince, Kate (2013), "Feminist Phenomenology and the Film World of Agnès Varda", *Hypatia* 28.3.



Paralel Yaşamlar.

"Kadının Zaferi" (Beylie, 1962) başlığını taşıyor. Varda elli beş yıl boyunca kariyerini feminist film teorisine ve aynı zamanda kadınların sorunları konusundaki tartışmalara önemli ölçüde katkıda bulundu. Aslında *5'ten 7'ye Cléo*, Yeni Dalga'dan ayrı düşünülemez bir kişisel ve *auteur* film olmasına rağmen, Laura Mulvey'nin ünlü "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" (Mulvey, 1975) makalesini on dört yıl öncesinden öngörüyor. Varda evlilik ve anneliği, feminist sadakat eylemleriyle birleştirdi. 1971'de yasadışı kürtaj yaptıran 343 Fransız kadının imzaladığı ve 1975'te Fransa'da kürtajın yasallaştırılmasında kilit rol oynayan manifestoyu da imzalamıştı. 1977 tarihli *Biri Söyler Diğeri Söylemez* başlıklı filmi, Fransa'nın aile planlama hareketinin öncülerinden olan Suzanne karakteri üzerinden bu imza kampanyasını betimler. 1975'te çektiği kısa filmi *Reponses de femmes* (Kadınların Tepkileri), kadınlarının bedenleri üzerindeki haklarının militan olduğu kadar eğlenceli bir görsel ifadesi.

Ancak Varda'nın filmlerindeki konu ve mekanlar Fransa'daki mücadeleleri de aşan bir noktada. Ayrıca kadınların yaşamlarını belgesel stilinde betimlemesi politik açıdan sorgulandı ve şüpheli de bulundu, özellikle de 1964'te çektiği *Le Bonheur* (Mutluluk)

filmiyle feministten çok 'kadınsı' bulundu. Bu makalede, bu tartışmaları birleştiren literatürün bir kısmını inceleyeceğim. Varda'nın kadınlığı ve politikasıyla ilgili ifade ettiği şahsi görüşlerini ele alacağım ve feminizmin belli bir türden bedensel hassasiyet olduğunu ve son zamanlarda fenomenoloji etkisiyle film yazarlığının merceğine takıldığından bahsedeceğim. Delphine Benezet, Varda'nın imgelerinin fenomenoloji ve feminist film teorisinden gelen bir eleştirel perspektif kazandığını söylüyor (Benezet, 2008). Ben de Varda'nın dünya görüşü için bu iki film yazarlığı yaklaşımını birleştirmenin en iyi yol olduğunu düşünüyorum. Bu nedenle, Varda'nın duyarlılığını gösteren *Toplayıcılar*'daki anları yakından analiz ederek başlayacağım ve ardından da daha genel filmografisine bakacağım.

TEMASSAL İMGELER VE DİRENEN BEDENLER

Laura Marks *The Skin of the Film* (Marks 2000) adlı kitabında, 'temassal görsellik' dediği, "gözlerin bizzat dokunma organı işlevi gördüğü" görüş biçimini keşfetmek üzere bir dizi kaynaktan yola çıkıyor (Marks, 2000, s. 162). Optik görsellik, nesneleri "yeterli bir mesafeden, derin uzamdaki ayrı formlar," diye görürken, temassal bakış "illüzyon derinliğindense, nesenenin yüzeyi üzerinde hareket eder ve bu şekilde formu ayrıştırmaz ve yüzeyi kavrar" (s. 162). Temassal imge dolayısıyla duyumsal imgedir, genelde bir yakın çekimdir, temassal algıysa "imgenin maddi varlığına ayrıcalık tanır" (s. 163).

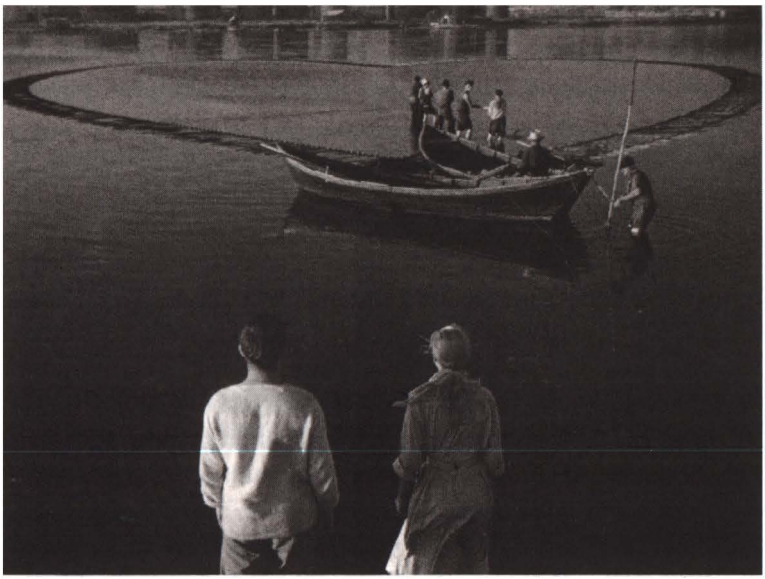
Temassal görsellik ve algı mefhumlarını geliştirirken, Marks, Gilles Deleuze'ün film felsefesinden mümkün mertebe faydalanır. Aynı zamanda algılayan kişinin dünyayla ilişkisi için hem sembiyotik hem mimetik olduğunu, yani algının kendine dönecek şekilde bedenleştiğini ifade eden Maurice Merleau-Ponty'nin fenomenolojisinden de yola çıkar. Marks'a göre temassal imgeler "belirgin bir görsel ustalıkla kullanılır, imgeyi bedene ve diğer duyumlara daha yakınlaştırma amacındadır" (s. 151-52). Yani, Mer-

leau-Ponty'nin algı fenomenolojisini sorgulamadan kabul etmese de, bedenlerimizin duyumsal şekilde dünyayla ilişkilendiği düşüncesi Marks'ın interkültürel filmlerdeki anı okumalarında görülebilir.

Varda'nın filmlerindeki temassal görselliğin en unutulmaz örneği belki de kocası Jacques Demy'nin 1990'da AIDS'ten ölmek üzere olduğu sırada çektiği film-portresidir. *Nantes'lı Jacquot*'da Varda'nın kamerası yavaşça hareket eder ve Demy'nin tenine yaptığı çok yakın çekimlerde, mor sarkoma lekeleri görünen kocasının durumunu şefkatli ve pişman bir şekilde gözlemler. Varda'nın temassal görselliğe kocasının bedenini ve benzer yakın çekimlerde kendi kadın karakterini filme alarak gelmesi önemlidir: Temassal bakış modu keşfi, cinsel açıdan başkalıkla gerçekleşir. Kendi kocasının dışındaki erkek bedenine olan yaklaşımı daha sıradandır, *Sahte Karyatidler*'in (*Les Dites Cariatides*, 1984) açılışında olduğu gibi. Bir Paris sokağında yürüyen çıplak bir adam, arkasından filme alınır. Belgeselci Varda'nın çektiği daha uzun sahnelerdeki bütün erkek bedenleri Demy'nin bedeninin yakın çekiminden daha tipiktir.

Bu defa Varda'nın tenine dokunan çekimler, *Toplayıcılar*'daki iki sahnede tekrar ortaya çıkar. İlkinde kamera, kahverengi saçlarının gri köklerini tararken süzülür ve buradan da bir arabanın ön paneline dokunan Varda'nın ellerini görürüz. Aynı zamanda Pierre Corneille'nin *Le Cid* adlı oyunundan, yaşlılıkla ilgili bir parçasını nasıl çürüttüğünden söz ediyordur: "Hayır, hayır, 'Öfke' değil, 'Umutsuzluk' değil, 'İhtiyarlık benim düşmanım' değil, hatta 'İhtiyarlık benim dostum' olabilir. Saçım burada, ellerim burada, bana sonun yakın olduğunu söylüyorlar." Bu haptik çekim, ikinci bir sahneye dönüyor ve yine bir ihtiyarlık güzellemesinde bulunuyor. Kişisel portre mefhumunun açıkça ifade edildiği bu anda, Varda'nın bir Tokyo ziyaretinden getirdiği, Rembrandt'ın portrelerinin yüksek kaliteli, kartpostal boyutundaki reprodüksiyonları kullanılıyor.

Kamera, Rembrandt'ın eşi Saskia'nın bir ayrıntısından kayarak Varda'nın sol eline ve hem dokunan hem de arayan parmaklarına odaklanır. Varda'nın sesi bu sahneye eşlik eder: "Saskia, yakın çe-



Paralel Yaşamlar.

kimde... ve benim elim yakın çekimde... bunun benim projem olduğu anlamına geliyor. Bir eli diğer elle çekmek." Varda'nın bu sahnesi, Merleau-Ponty'nin "Filozof ve Gölgesi" adlı makalesinde elleriyle nasıl tanıştığını anlattığı ünlü pasajını çağrıştırıyor:

> Sağ elim sol elime dokununca, bunun 'fiziksel bir şey' olduğunun farkındayım. Fakat aynı anda, eğer istersem, olağanüstü bir olay gerçekleşir: işte sağ elimi algılamaya başlayan sol elim. Fiziksel olan canlanır. Daha doğrusu, aynı halde kalır ama olağanüstü bir güç üzerine yerleşir. Bu nedenle, kendime dokunan kendime dokunurum. Bedenim bir çeşit yansıma gerçekleştirir. Burada, algılayan kişi ile algıladığı şey arasında sadece tek yönlü bir ilişki yoktur. İlişki iki yönlüdür, dokunulan el dokunan el haline gelir. Burada dokunma algısının bedene yayıldığını söylemem gerek. Beden, bir algılayan şeydir. Bir 'özne-nesne'dir (Merleau-Ponty, 1964, s. 166).

Bu iki-yönlü 'bedensel yansıma', Merleau-Ponty'nin daha sonra *Görünür ve Görünmez*'de geliştireceği, tenin kendine dönüşü kavramını müjdeliyor. Beden ve dünyanın ayrık varlıklar olmadıkla-

rını söyleyen Merleau-Ponty, bu durumu 'ten' (*la chair*) ve 'sarmalanma' (*l'entrelacs*) diye adlandırıyor.

Varda'nın bedeni (filme alan ve filme alınan), haptik bakış üzerinden, 'algılayan şey' ve 'özne-nesne' haline geliyor. Demy'nin *Nantes'lı Jacquot*'daki çekimlerinde olduğu gibi, öznellik ve nesnellik birbirinden ayrılmaz hale geliyor. *Toplayıcılar* filminde de ihtiyar sinemacı kadının otoportresi üzerinden, Merleau-Ponty'nin bedenin otoportreye 'bir çeşit yansıması' dediği şey gerçekleşiyor. *Toplayıcılar*'daki iki sahnedeki bir başka ayrıntı da önemli: Varda'nın kamerası, Rembrandt'ın Saskia portresinden uzaklaşarak Varda'nın 'yaşlanan teni' üzerine geliyor ve ihtiyarlayan teninin bilinmez 'dehşet'i üzerine düşünen Varda'nın parmağını kaldırmasıyla sahne tamamlanıyor. Sonrasında da Rembrandt'ın elini değil, yüzünü görüyoruz. Varda'nın 'ihtiyar bir kadın olarak' otoportresinin haptik bir anını sunması, Rembrandt'ın otoportre uzmanlığının yerini alıyor. Bir adamın değil bir kadının elleri ve algısına ayrıcalık tanınıyor bu sekansta. Böylece seyircinin algıları tekrar konvansiyonel eril otoportreye bakıyor. Kısa süreliğine erkek sanatçının imgesini kesmek, algısal bakışı kadının perspektifine indirgiyor.

Toplayıcılar'daki 'toplayıcı' kimliği tanımında da benzer bir filmik tersyüz etme performansı görülebilir. Varda'nın edimleri, cinsiyet özelinde gerçekleşen ve literatürde yaşayan-beden deneyimi diye bilinen tarihsel fenomenolojik tanımlara uyuyor. Iris Marion Young'a ait olan yaşayan-beden terimi, kadın bedeni temalarına odaklanıyor (Young, 2005). Young'ın "Kız Gibi Atmak" adlı makalesi, Merleau-Ponty'nin ifadelerinden ve Fransa'da dönemin felsefi tartışmaları arasında Simone de Beauvoir'ın kuramlaştırdığı kadın durumunda bir takım görüşleri bir araya getiriyor (s. 31).

"Kadın bedeni tavırları, hareket tarzı ve mekâna olan uyum" üzerine ayrıntılı düşünen Young, bir şekilde fenomenolojik feminist film eleştirisinin çerçevesini belirliyor ve Varda'nın *Toplayıcılar*'daki performansının da hakkını veriyor. Varda'nın da ifade ettiği gibi, toplamak "dürüst bir edim". Varda kendini bir toplayıcı diye tanımlarken, Jules Breton'un gururlu ve yalnız kadın figürünü taklit ediyor (Varda'nın keşfinin başlangıcı, Jean-François

Millet'nin 1857 tarihli *Toplayıcılar* ve Breton'un 1877 tarihli *Toplayıcı* adlı tabloları gibi görünüyor). Arras müzesi ve galerisinin duvarında asılı olan Breton'un resminin karşısında Varda büyük bir mısır demetini sağ omzuna koyarak duruyor. Sonra da demeti yere bırakarak dijital kamerayı omzuna alıyor; bu mizahi an aynı zamanda anlamla dolu, zira Varda'nın hareketi, kendini birçok açıdan ifade ederken mekanı belli bir şekilde kullanmayı tercih ettiğini gösteriyor. On dokuzuncu yüzyıl rençber kadınlarının hem hayranı hem de yoldaşı olduğunu gösteriyor, bir yandan da bakan beden-özne ve bakılan beden-nesne oluyor. Merleau-Ponty ve Young'ın tanımladığı yaşayan beden, öznece hem amaç hem de eylem halinde yaşandığı için aşkın, maddiliği ve durumu nedeniyle içsel bir şeydir.

Varda'nın *Toplayıcılar*'daki hal ve hareketleri ile Young'ın kadın bedeni tavırları arasındaki yakın benzerlikler, uygulamadaki bir feminist fenomenoloji teorisini gösteriyor. Doğrudan feminist bir varoluş fenomenolojisi geliştiren Young, kadın bedeni ve deneyimine odaklanır. Böylece Beauvoir'ın *İkinci Cins* kitabında bahsettiği kadının beden deneyimine dönüş yapar ve yaşayan bedeni kavramlaştırır.

VARDA'NIN FİLM DÜNYASI: KİŞİSEL BİR COĞRAFYA

Toplayıcılar, Varda'ya göre kadın öznelliğinin her zaman 'yaşanan' bir şey olduğunu, yani bakılan nesne olduğunda bile bedenle ve aktif şekilde hareket eden bir şey olduğunu gösteren şeyler sunar. Varda'nın filmlerinde bunun örneklerini bulmak mümkün: en çok *5'ten 7'ye Cléo*'daki Cléo'dan ve *Çatısız Kuralsız*'daki Mona'dan hatırladığımız edimlerden biri, şehirdeki ve kırsaldaki dinamik yürüyüşleri. Bana göre Varda bunları, 'cinsel' değil öznel ifade şeklinde görmeye davet ediyor. Canlı, hareketli kadın bedenleri temsili, özellikle *Agnes'in Plajları*'nda "küçük, tombul ve konuşkan bir hanımefendinin kendi hayatını anlatışı" performansında da görülebiliyor (Romney, 2009, s. 46). Mesela Varda, on dokuz yaşındayken üç aylığına küratörlük eğitimini bırakıp fotoğraf

derslerine başladığından, Korsikalı balıkçılar için kürek çekmesinden bahsediyor. Bu dönemi (aynı zamanda ilk ciddi cinsel deneyimini yaşadığı zamanlar) Akdeniz'deki Sete limanından (filmin ilk kısımlarının lokasyonu) çektiği küçük bir yelkenli tekne sahnelerine de yansıyor, sonrasında da Paris'teki Sen nehri sahnelerine. Sembolik bedenin *Agnes'in Plajları*'ndaki en ilginç temsillerinden biriyse, mizahi geri-yürüme aracı (ilk başta Sete plajında, sonra Ponts des Arts'ta ve filmin birkaç çekim lokasyonunda gördüğümüz). Hatırlamanın bu bedensel taklidi, Varda'nın filmine yaptığı 'yaşayan sergi' usulü bir kişisel katkısı.

Varda'ya göre plajlar, zamansız mekânlar, yetmişten fazla yılın anılarını birbirlerine bağlayan motiftir. Fakat otobiyografik anlatıyı enstalasyon sanatıyla ve filmsel fotoğrafik montajla birleştiren *Agnès'in Plajları*, yönetmenin yaşamının zengin coğrafyasını, daha önceki filmlerinin ya da sergilerinin yapmadığı şekilde bir belgeselde bir araya getiriyor. Bu mekânlar, varoluşsal fenomenolojinin ifade ettiği türden bir 'dünya' inşa ediyorlar. Doğa bilimlerinin tanımladığı, objektif ve fiziksel 'dünya' algısından farklı, ancak düşünüre göre değişen bir dünya bu. Merleau-Ponty *Algının Fenomenolojisi* kitabında 'dünya'ya belli bir anlam vermişti. Algı burada içsel ve bireysel değil, dünyada olmanın ve yaşayan her bedenin dünyasına ve çevresine yönelik geliştirdiği perspektif olarak tanımlanıyor. "Bedenimin bilincine dünya üzerinden varırım," diyor Merleau-Ponty, veya, "Dünyanın bilincine bedenim üzerinden varırım" (Merleau-Ponty 2002, s. 94). Varda'nın film dünyası da benzer şekilde, kendisinin mesken tuttuğu ve dolayısıyla sık sık algılarına mekân olmuş ve sürekli tasvir ettiği bir dizi lokasyondan oluşuyor.

Varoluşçu fenomenoloji ve Varda için 'dünya', algılandığı bedenle maddi açıdan bütünleşiktir. Varda'nın sinemasında şefkatle aktardığı ve üzerine derin derin düşündüğü lokasyonlara uymasının nedeni bu. Bu lokasyonlar yönetmenin duyarlılığıyla öyle iç içe geçiyor ki, filmlerini lokasyonlar olmadan düşünmek olanaksız. Haptik görselliğin, *Nantes'li Jacquot* ve *Toplayıcılar*'daki oluşumunu Varda'yı bir çeşit 'yaşayan beden' yönetmeni yapıyorsa, *Ag-*

nes'in Plajları'nda zirve yapan, kariyeri boyunca istikrarla kurguladığı fenomenolojik coğrafya veya 'dünya' da kimliğinin farklı, tamamlayıcı ve muhtemelen çok güçlü bir kanıtı. Varda'nın 'film dünyası' derken neyi kastettiğimi artık açıklamış olduğuma göre, bu dünyanın karakteri ve dokusuna dair kritik incelemelere geçebilirim (hatta bunların bir kısmı bizzat Varda'ya ait).

KUMDAKİ AYNALAR: DUYARLILIK VE MADDİ MEKÂN

Varda'nın erken eserlerini inceleyen çalışmalar, duyarlılığı genelde 1950'ler ve 1960'lardaki filmlerinin bir karakteristiği gibi görüyorlar. Claude Beylie, Varda için, "Paris sinefil çevrelerinde karşılaşacağınız en ince zekâlı ve duyarlılıkla dolu kişi," diyor. Varda'nın duyarlılıkla ilişkili her şeye bir 'şefkatliliği' olduğunu ve Jean Renoir, Max Ophuls ve Jean Gremillon gibi bir 'duyarlı realist' olduğunu dile getiriyor (Beylie, 1962, ss. 20-26). Toplumsal cinsiyet temelinde düşünen Beylie, Varda'nın imgelerince aktarılan duyarlılığın 'kadınsı sezgi' olduğunu söylüyor ve hemen ardından ekliyor: "zekâyla ortaya çıkan ve erkeksi miktardaki farklı şeylerin dengelediği bir kadınsı sezgi". Bu sezginin nerede bittiğini ve zekânın nerede başladığını bilmediğini ve bilmek istemediğini kabul ediyor.

Mutluluk filminin gösterime girmesinin akabinde fitillenen üslup tartışmalarında Varda, Beylie'nin yorumlarına cevap veriyor. Filmi aşırı-sanatsal bir zekâ türü diye suçlayan eleştirmenlere cevaben, "Neden zekâ kavramı duyarlılığın bir titreşimi gibi düşünülmüyor?" diye soruyor (Varda, 1965, s. 15). *Mutluluk*'ta bir şey aşırı-sanatsalsa o da Varda'nın doğal renk algısı olabilir, çünkü Varda'nın asıl savunduğu şey rengin rolü. Başka bir röportajında da duyarlılık ve beyinsellik arasındaki sabit karşıtlıkla ilgili şunları söylüyor: "Genelde düşünmekten çok duyarlılıkla hareket ederim. Çünkü güçlü bir renk-duyarlılığım var" (Fieschi ve Oilier, 1965, s. 50). Fakat filmin güzel olmasının nedeni için, seçtiği lokasyonların renklerinin güzel olduğunu ve filmde renklerin aslın-



Nantes'li Jacquot.

da değiştirilmediğini ve estetikleştirmediğinin söyleyerek Varda zekâ ve duyarlılık arasındaki karşıtlığı ortadan kaldırıyor.

Varda'nın erken dönem filmlerinde "keskin bir duyarlılık, ham halindeki yaşamın farkındalığı" olduğunu düşünen Annette Raynaud gibi eleştirmenler de buna katılıyorlar (Raynaud, 1963, s. 121). Duyarlılık ve zekâ arasındaki bu belirsizlik, Merleau-Ponty'nin algı fenomenolojisindeki temel doktrinlerden biri olan bilincin bedenleşmesiyle güçlü benzerlikler taşıyor: Fiziksel bir beden ile fiziksel-olmayan zihin arasındaki karşıtlığı reddeden Merleau-Ponty, bilinci bedenleşmiş ve sezgisel şekilde tanımlıyor (bedenin hareketleri ve kendini dünyada ifade edişi açısından sezgisel). *Mutluluk*'un estetiği açısından Varda'nın derin düşünerek değil duyarlılıkla hareket etmekten söz etmesi önemli. Çünkü sinemacılığı Merleau-Ponty'nin kavramlaştırdığı yaşayan beden ifadesine bu şekilde yaklaşıyor ve sinema görüşünün bedenleşme özelliğini de onaylıyor.

İNSANLAR VE MEKÂNLARIN KADINSI BİR DİYALEKTİĞİ Mİ?

Varda'nın filmlerinin çoğunluğu, gördüğümüz gibi, belli bir mekâna dayanıyor. Film dünyası da aslında yaşadığı yerlerden oluşuyor. Varda'nın çevresindeki şeyleri görme merakı, 'mekân algısı'ndan daha fazlasına işaret ediyor: Bireysel kimliğin inşasında maddi toplumsal çevrenin oynadığı rol tarafından ifade edilen şeyi Varda 1961'de açıklıyor: "İnsanları yapan şeyin, sevdikleri veya yaşamış oldukları mekânlar olduğuna inanıyorum. Mekânın bize sindiğini ve bizi ileri taşıdığını düşünüyorum" (Michaud ve Bellour, 1961, s. 14). Ayrıcalıklı çevrelerin insanlar üzerinde oynadığı biçimlendirici rolü anlamak, insanlar, özneler-arası ilişkiler için yaşamsal olabilir: *Paralel Yaşamlar* filminde, filme adını veren Sete semtini ziyaret eden Kadın, Adam'ın doğup-büyüdüğü bu yerde dört yıllık evliliklerinin yavaşladığı ve daha az tutkulu bir sürece girdiğini anlar. Adam, Kadın'a, "Le Pointe Court hayatımın yarısı," der.

Varda'nın sinemasında protagonistler ve çevre(leri)yle olan ilişkileri genelde diyalektik bulunur, ancak kimse (felsefi açıdan) ne tür bir diyalektiğin geçerli olduğunu incelememiştir. Varda da 'diyalektik' gibi terimler kullanıyor: 'dizme', 'karşıtlık', 'sıralama'. Kişisel olan ile toplumsal olanın ayrışımının en dinamik şekilde çekildiği iki filme (*Paralel Yaşamlar* ve *Hamile Bir Kadının Güncesi*) bakılınca bu meseleyi en iyi şekilde yanıtlayabiliriz.

Paralel Yaşamlar'da Kadın ve Erkek arasındaki diyalog sahneleri ile balıkçılarla ailelerini gördüğümüz sahneler arasındaki sıralama, filmin sonuna doğru daha akışkan hale geliyor. Çiftin bir odadaki yatakta yan yana uzanırken gerçekleştirdikleri diyalogun ardından gelen iki sahneyle, çift köye daha da yaklaşıyor. Ne birbirleriyle ne de köylülerle konuşuyorlar. Bir dans pistinin yakınından geçerken, yarışmaya katılmasalar bile mutlu bir ruh halinde geçerler ve bu da bir diyegetik sentez oluşturur. Filmin son sahnesinde de arkaplanda Paris treni kasabadan ayrılırken, balıkçı teknelerinin körfezi geçişini görüyoruz. Çiftin ve trendeki diğer yolcuların seslerini de, kendilerini görmesek bile bu sahnede duyarız.

Merleau-Ponty'nin 1940'lardan itibaren geliştirmeye başladığı diyalektik çeşidi, çözülmesiz sentezdir: Hegelci veya Marksist diyalektiğin tersine, karşıt terimlerin çözülmesi gereken bir çatışma, ulaşılması gereken 'yüksek' bir sentez burada yoktur. Merleau-Ponty'nin bu tarih dışı veya karşıtı bu diyalektiği, Sovyet işçi kamplarındaki baskı bağlamında Marksizm'den tatmin olmamış olmasında görülebilir. Aynı hoşnutsuzluk 1950'ye doğru Fransız entelektüelleri arasında da görülmüştü. Merleau-Ponty, Marksizm'in hem bir teori hem de devrimci bir politika olarak başarısızlığına dair açıklamasını, 1955'te *Diyalektiğin Maceraları* adlı kitabında yapmıştı. Teleolojik olmayan diyalektikten burada bahsetmeye başlıyordu: "Modası geçmiş olan şey, diyalektik değil, bunu tarihin bir sonuyla yok etme iddiasıdır," (Merleau-Ponty, 1973, s. 206). "Diyalektik, bir son getirmez... fakat bir deneyim alanının küresel, esasi tutarlılığı sunar. Burada her bir öğe, diğerlerine açılır" (s. 204). Merleau-Ponty'nin bu diyalektik anlayışını karakterize eden ve *Görünür ile Görünmez* taslağında geliştireceği şey, açıklık, bitmemişlik, karmaşıklık ve çözülmemiş sentezdir: "Merleau-Ponty'nin diyalektiği, 'gerçeklik içinde kurulmuş bir çelişkidir'. Tutarsız veya çelişkili perspektifler sentezidir. Ancak aralarındaki bağı açığa çıkaran bir bağlama oturtulduklarında, birbirleriyle bütünleşirler" (Spurling, 1977, s. 139-140).

Şimdiye dek birbirleriyle ilişkili olmamış ögelerin bu sentezi, Varda'nın *Paralel Yaşamlar*'ında gerçekleşen şeyin birebir aynısı. Çiftin ve köyün birbirleriyle bağlanımı olması, film imgelerinde yeni bir öykülemeye mahal vermeden vurgulanıyor. Varda'nın kişisel ve toplumsal olan arasında kurduğu diyalektik, Merleau-Ponty'nin 'gerçekteki tutarsızlık'ı gibi, açık, geçici, fakat aydınlatıcı bir sentez. "Kendini bulmaya çalışan bir çiftin gerçekliğiyle, kendini örgütlemeye çalışan bir köyün gerçeği," diyor Varda: "Bu iki şeyi plastik açıdan ilişkilendirirken, seyircilerin filme mesafeli durmalarını istedim." Seyircinin filmle kurduğu mesafe ve diegetik uzamın somutlaşmasının nasıl birleştiği kusursuz bir şekilde tarif ediyor (Michaud ve Bellour, 1961, s. 8-9).

Mouffe Operası'nda görünmez ve hamile yönetmen Varda ile Rue Mouffetard insanları arasındaki ilişki öncelikle diyalektik. Ancak fiziksel sağlık ve yoksulluk arasındaki kontrast ise, 'la Mouffe' semtinin toplumsal dünyası ile çıplak görünen aşıkların çekimleriyle oluşturuluyor. Bu ikinci diyalektik "Yeni Yıl Tebrikleri" başlıklı bölümde *Paralel Yaşamlar*'a yaklaşıyor. Ölü Noel ağaçları ile iki başlı karnaval maskeleri takan çocuklardan oluşan bu çekimlerin ortasında, aşıklar kalabalık sokakta birbirlerine sarılırlarken görülüyorlar.

Çiftin göründüğü bu kısa sahneyi, pencereden sevgilisiyle sarıldıktan sonra içeri giren bir kadının göründüğü bir çekim takip eder. Çok kısa bir süreliğine 'özel' ve 'kamusal' aynı alanda birleşir. Semt festivalinin gerçekleştiği tarih bilinmiyor, ancak *Paralel Yaşamlar*'daki gibi, filmin sosyal dünyasının farklı öğeleri diyalektik bir sentezle buluşturan şey kendilerini yineleyen, ritüel zaman.

KAYNAKÇA

Arnault, H. (1967), "Entretien avec Agnes Varda", *Image et Son 201* (Ocak).

Bellour, R. (2009), "Varda ou l'art contemporain: Note sur Les Plages d'Agnes", *Trafic 69* (İlkbahar).

Beugnet, M. (2004), *Claire Denis*, Manchester, UK: Manchester University Press.

Beugnet, M. (2006), "Close-up vision: Re-mapping the body in the work of contemporary women filmmakers", ed. Gill Rye and Carrie Tarr, *Focalizing the body in contemporary women's uniting and filmmaking in France*, Nottingham French Studies 45 (3): 24-38.

Beugnet, M. (2007), *Cinema and sensation: French film and the art of transgression*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Beylie, C. (1962), "Le Triomphe de la femme", *Cahiers du cinema 130* (Nisan): 19-28.

Benezet, D. (2008), "Filming the body and unravelling stories: Agnes Varda's intimate geographies", Film and Philosophy/

Philosophy and Film'de sunulan tebliğ, University of the West of England, 4-6 Temmuz.
Benezet, D. (2009), "Spatial dialectic and political poetics in Agnes Varda's expatriate cinema", *Journal of Romance Studies 9* (2): 85-100.
Carman, Taylor (2008), *Merleau-Ponty*, Londra ve New York: Routledge.
Del Rio, Elena (2004), "Rethinking feminist film theory: Counter-narcissistic performance in Sally Potter's Thriller", *Quarterly Review of Film and Video 21* (1): 11-24.
Fieschi, Jean ve Claude Oilier (1965), "La grace la'ique: entretien avec Agnes Varda", *Cahiers du cinema 165* (Nisan): 42-51.
Fisher, Linda ve Lester Embree (2000), *Feminist Phenomenology*, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
Heidegger, Martin (1977), *Basic Writings*, New York: Harper Collins Publishers.
Mandy, Marie (2000), *Filmer le desir*, the factory/Saga Film/ARTE France/RTBF.
Marks, Laura (2000), *The Skin of the Film: Intercultural Film, Embodiment, and the Senses*, Durham, N.C. ve Londra: Duke University Press.
Martin, Marcel ve Jacqueline Nacache (1988), "Agnes Varda—profession: documenteuse", *La Revue du cinema 436* (Mart): 53-58.
Merleau-Ponty, Maurice (1964), "The philosopher and His Shadow", *Signs*, çev. Richard C. McCleary'nin sunuşuyla, Evanston, 111: Northwestern University Press.
Merleau-Ponty, M. (1973), *Adventures of the Dialectic*, çev. J. Bien. Evanston, 111: Northwestern University Press.
Merleau-Ponty, M. (2002), *Phenomenology of Perception*, Oxford ve New York: Routledge.
Michaud, Jean ve Raymond Bellour (1961), "Agnes Varda de A a Z", *Cinema 61 (60)*: 3-20.
Moi, Toril (1999), "What is a Woman? Sex, Gender and the Body in Feminist Theory", *What is a Woman? and Other Wssays* içinde, Oxford: Oxford University Press.

Mulvey, L. (1975), "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen 16 (3)*: 6-18. Newton, Elizabeth.

Mulvey, L. (2008), " The phenomenology of Desire: Claire Denis's Vendredi soir (2002)", *Studies in French Cinema 8 (1)*: 17-28.

Predal, Rene (1991), "Agnes Varda, une oeuvre en marge du cinema français", ed. Michel Esteve, *Agnes Varda, Etudes Cinematographiques* içinde, Paris: Editions Minard.

Raynaud, Annette (1963), "Le regard d'Agnes Varda", *Artsept 1* (Ocak-Mart): 121-123.

Romney, Jonathan (2009), "A life through a lens", *Sight and Sound 19 (10)*: 46-47.

Rosello, Mireille (2001), "Agnes Varda's Les glaneurs et la Glaneuse: Portrait of the Artist as an Old Lady", *Studies in French Cinema 1 (1)*: 29-36.

Smith, Alison (1998), *Agnes Varda*, Manchester, UK: Manchester University Press.

Sobchack, Vivian (1992), *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton: Princeton University Press.

Spurling, Laurie (1977), *Phenomenology and the Social World*, Londra ve Boston: Routledge and Kegan Paul.

Tigoulet, Marie-Claude (1991), "Voyage en Pays Feminin", ed. Michel Esteve, *Agnes Varda, Etudes Cinematographiques*, Paris: Editions Minard.

Valens, Gregory (2007), "Agnes Varda, l'hommage juste", *Positif (553)*: 66.

Varda, A. (1965), "Un bonheur bien defendu", *Cinema 65 (97)*: 14-16.

Varda, A. (1975), "Autour et alentour de Daguerreotypes", *Cinema 204*: 39-53.

Young, Iris Marion (2005), *On Female Body Experience*, Oxford ve New York: Oxford University Press.

DİJİTAL İZLENİMLER

Domietta Torlasco*



"Yani bu benim projem: bir elimle diğer elimi filme almak. Elimin dehşetine nüfuz etmek. Bunu olağanüstü buluyorum. Sanki bir hayvanmışım gibi hissediyorum; daha kötüsü, bilmediğim bir hayvanmışım gibi."

(Agnès Varda, *Toplayıcılar*, 2000)

"Yazmak ve hatta algılamak için kendimizi aşmalıyız."

(Jacques Derrida, *Yazı ve Fark*, 1967)

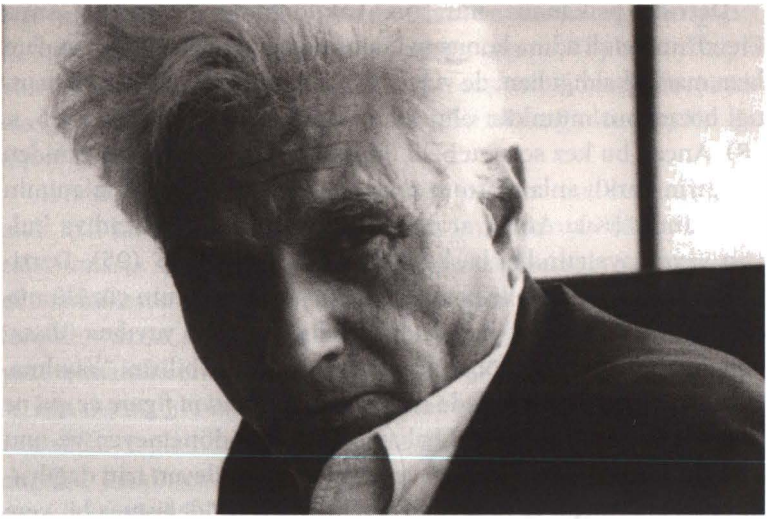
1960'ların başından beri görsel-işitsel deneyimin ön saflarında yer alan Agnès Varda, 1990'ların sonunda dijital kamerayı benimsedi ve 2000 yılında *Toplayıcılar* adlı deneme filmini (*essay film*) ve kısa bir süre sonra, bunun devamı olan *Toplayıcılar ve Ben... İki Yıl Sonra*'yı (2002) çekti. Sinematik yazımın mükemmel bir örne-

*) Torlasco, D. (2011), "Digital Impressions: Writing Memory after Agnes Varda", *Discourse*, *33*(3), 390-408.

ği olan bu eserler bize, marjinal ve aynı zamanda dağınık bir uygulama olan toplayıcılığın bir mizansenini sunuyor. Toplamanın nedenleri, nesneleri kadar çeşitlidir: Toplayıcılar ihtiyaçtan, etik duruştan, zevk için hasat edilmemiş buğdayları, garip şekilli meyve ve sebzeleri, süresi dolmuş yiyecekleri, atılan aletleri ve terkedilmiş oyuncakları toplarlar.

Solcu bir belgeselci olan Varda, kırsal bölgeleri, deniz kıyısını ve şehri dolaşırken her tip toplayıcı ile sohbet eder ve konuşmaya başlar, ancak – "geçmişte," der sesi, "sadece kadınlar toplayıcılık yaparlardı". Montaj da bize Jules Breton ve Jean-François Millet'nin resimlerindeki kadın toplayıcıları, siyah-beyaz Larousse resimlerini ve yüzyılın başlarından kalma bir film klibini gösterir. Çok geçmeden anlarız ki toplama, Varda'nın sadece belgelediği değil, aynı zamanda icra ettiği bir şeydir. Günümüz dünyasından ve resim, kopyalama ve sinema tarihinden görüntüler derlerken, bir yandan da mütevazı toplama performansının peşine düşer. Varda'nın hatırlama şekli budur: kendi hayatı, sevdiklerinin ve beraber çalıştığı kimselerin hayatları ve sinema tarihi. Bunların hepsi, keskin sınırları olmayan bir anıda bütünleşir. Sonra da dijital toplayıcılığa, marjinlerin bir pratiği ve teorisi, patriyarkal mekân ve zaman düzenlemesi olarak arşivle derdi olan bir kültürel koruma şekli olarak bakabilir miyiz? Kaydın, sınıflandırmanın ve yorumun nesnesi ve öznesi arasındaki ayrıma bir meydan okuma? Toplamak, dijital çağda arşivleme için yeni bir heterodoks figürü haline geliyorsa, Varda'nın film tarihi yazma şeklimizde ve sinema yazımında bıraktığı etki ne olabilir?

Arşiv Humması: Freudcu Bir İzlenim (1996) adlı kitabında Jacques Derrida, 'arşiv' kelimesinin anlamını sebatla söker. Arşivin temelde arkaik, aslında ataerkil, bir işlevi yinelediğini ifade eder (Derrida, 2006). Bunun yanısıra, 'izlenim' sözcüğünü ele alışı, 'toplayıcılık' teriminin arşivleme ve yazma kavramlarını yeniden tanımlayabileceğimize işaret eder. *Arşiv Humması* başlangıçta Londra'daki Freud Müzesi'nde bir konferans olarak sunuldu. Kitapta, izlenimi gösteren bir isim ve ona eşlik eden bir görsel temsil vardır: Gradiva. Wilhelm Jensen'ın aynı adlı öyküsünün hayaleti ve



Jacques Derrida.

kendisine ilk başlarda ilham veren bir Roma rölyefinin konusu. Freud, ünlü bir denemesinde öyküyü analiz etmiş ve daha sonra Viyana'daki çalışmalarında bir sıva kabartmayla göstermişti (Freud 1953-1974).

İzlenimin üç 'yoğun' ve 'yan yana dizili' anlamı vardır ve Derrida bunları listeler. İlki, heykelvari ya da tipografiktir, alttaki bir katmanın yüzeyinde ya da kalınlığında iz bırakan bir yazıttır. İkincisi yarı-kavramsaldır, bir kavramdan çok mefhum olan 'arşiv'dir. Üçüncü ve sonuncusuysa kalıtımsal olandır, Freud'un formal ve enformal yazılarının bıraktığı izlenimle, psikanalizin gelişen tarihine yaptığı mikro ve makro müdahalelerle ve sünnet olduğu için kendisinde ve bedeninde kalmış izlenimle ilgilidir (Derrida, 2006, s. 25-30). Baskıdan daha az tipografik olsa da, sünnet yine de bir 'grafik iz'dir ve özel veya kamusal tarihte farklı izler haline gelerek kendini yineler. Freud'un arşiv ekonomisi, belli bir yazım ekonomisiyle kesişir. Burada 'izlenim' sözcüğünün ilk ve üçüncü anlamları hem örtüşürler hem de birbirlerini müjdelerler, arşiv ya da arşivsel izlenimler alanını tanımlarlar. Bu sırada da patriyarkal arşiv ilkesinin yeniden üretimi ile analizi arasında kalırlar.

Derrida psikanaliz mirasına bakıldığında, "Antigone-Anna Freud"un kendi adına konuşup konuşmadığını sorar. Yani Freud'un hem maruz kaldığı hem de yinelediği babadan kalma, ataerkil mantığı bozmanın mümkün olup olmadığını sorar (Derrida, 2006, s. 48). Ancak bu kez soruyu belli bir hayaleti çağırmak için yeniden geliştirir. Farklı anlamlarının zaten çoğalmış olduğu bir izlenimin hayaletini: "[Kızı Anna] acaba yeniden doğmuş bir Gradiva hulyası veya hayaletinden başka bir şey değil miydi..?" (95). Derrida'nın bu kuşkusuna ve beraberindeki ataerkil ilkenin çözülümüne, Derrida'nın birkaç metninde ele aldığı sürekli *yayılma* (*dissemination*) kavramına dönerek bu soruyu düşünebiliriz. "Yayılma, babanın olamayan şeyi ifade eder (*la dissemination figure ce qui ne revient pas au père*)." Yani, babanın mirasına dönemeyen ve onu ifade edemeyendir. Göstereni ve gösterileni etkileyen izin dağılışıdır: özsel bir birlik ve tutarlılığı gerektirmeyen, "değişmez bir yere oturtulanmayan, türetken bir çokluktur" (Derrida, 1981). Ancak yine de, Gayatri Spivak'ın erken dönem eseri olan "Yer Değişimi ve Kadının Söylemi"nde (1983) gösterdiği gibi, Derrida'nın inanılmaz söylemini bozmadan bırakmanın riski çok yüksektir. Özellikle de yazım ve yazarın kaleminin 'seminal hız'ı arasındaki ilişkiyle ilgili olduğu düşünülürse. Buna Derrida daha önce, "rastlantısal benzerlik, anlambirimi (seme) ve meni (semen) arasındaki tıpatıp benzer olan ortak kök," demişti (45). Çünkü ataerkil mantığın seminal etkileri, görünürdeki bu rastlantının ardında, ortak semantik bağın kökleri etrafında, yayılmanın dağıtması gerekeni çevreler.

Arşive alternatif bir kavram düşünme stratejisi olan yayılmaya cevaben, Agnès Varda'nın dijital çalışmalarına dönüyorum. Varda'nın hem filme aldığı hem de filme alma yoluyla gerçekleştirdiği toplama edimi, içerik ve form, tema ve sentaks arasındaki farkın ötesinde, artıkların (gıda, nesneler, imgeler) bir araya gelişi olarak tasvir edilir. Varda filme tanımlama sorunuyla başlar: "Toplayıcılıktaki T", "toplamak, hasattan sonra bir araya getirmektir," derken Larousse Sözlüğü'nün sayfalarını karıştırır ve Breton ve Millet resimlerinin reprodüksiyonlarını bize gösterir. Film ilerledikçe,

bizi kişiselin ve kolektifin, insan bedeni ve manzaranın ve geçici ile kalıcının sınırlarını aşan bir yolculuğa çıkarır. Toplama yoluyla Varda bize heterodoks, tersyüz eden bir arşivcilik örneğiyle, yayılma düşüncesinde yerini koruyan ataerkil mantığa karşı gelen bir dijital teknoloji kullanımı sunar.

Aslında Varda'nın müdahalesi, bir izlenim mefhumu açıklamak için bir imkan sunuyor. Dijitalin imkânlarıyla başlayan, ancak bunlarla sınırlı olmayan, arşiv algımızla beraber yazımı yeniden tanımlayan ve genişleten bir izlenim mefhumu. Varda'nın filmlerinde, yazma aracının (kalem) bir yüzey üzerinde bıraktığı bir yazıt olmaktan çıkan izlenim, görünenin kendi üzerine katlanması, için dışına çıkması ya da başa sarma şeklinde ortaya çıkar. Aynı zamanda, toplamanın beraberinde gelen anlamlar ve formların dağılışı, kendince türeyen imgenin maddesi üzerinden gerçekleşen bir hareket halinde yeniden kurgulanır.

Bu perspektif kaymasının birkaç çıkarımı var. Kendi üzerine katlanan izlenim, Maurice Merleau-Ponty'nin son dönem fenomenolojisiyle çizilmiş bir yazım kavramının gereğini gösteriyor. Merleau-Ponty'nin fenomenolojisi, görünür olanın radikal bir incelemesini oluşturur. Varlık metafiziği gibi bir örnek sunmaz, görünürün farklılığını onaylar. Aslında Merleau-Ponty'nin ten tanımı (görünür olanın içten içe farklılaşmış kütlesi), "kendi üzerine katlanma, içe katlanma veya doldurulma" şeklindedir. Bu da yazımı, yayılma dilinin ötesinde düşünmemize yardımcı olur (Merleau-Ponty, 1993). İçe katlanma, bir özcülüğe kaçış değil, hiç tamamlanmayan bir farklılaşma ilkesine açılma anlamına gelir. Metaforik beraberliklerin tersyüz olabileceği, oynanabileceği ve tekrar düzenlenebileceği bir alanın betimlemesidir.

İçe katlanmak, sadece metinsel bir kurgu şekli olarak değil, bir sinematografi ve montaj tarzı olarak da ortaya çıkıyor. Materyallerin sürekli bükülmesini sağlıyor. Varda'daki içe katlanış, aynı zamanda algıdan bağımsız olmayan bir yazım kavramı gibidir de. Görünür olan sürekli gidip gelir, yükselir alçalır. Kendisinin öte yanını şekillendiren görünmez olanın da bir parçasıdır. Bize, genişlemiş bir yazım büker. Psikanalizin marjinal konumlara atfetti-



Toplayıcılar.

ği figürlerin Freud'da bıraktığı izlenim haline gelir: Oedipus'un kızı ve sürgündeki eşlikçisi Antigone, daha sonra erkek kardeşini toprağa verecek ve kralın emrine rağmen vefatın anmasını yapma hakkını kullanacaktı; Anna Freud da babasının hemşireliği ve sekreterliğini yapmış, teorik yazıları da Freud'un düşüncesindeki daha muhafazakar yanları güçlendirmişti ve Anna, hayatının geri kalanını psikanalist Dorothy Burlingham'la beraber geçirdi.

KAMERA-KALEM'İN ÖTESİNDE

Toplayıcılar'ın başlarındaki kısa bir sekans, Varda'nın kültürün resmi belleğinde gelenekten dolayı bir yeri olmayan imgeleri toplayan kişi olduğunu açıkça gösterir (bu imgeler kültürde yer edinse bile, bu da arşiv üzerine şekillenen düzenlemeler bağlamında olabilir). Varda, Breton'un ünlü resmi "Toplayıcı Kadın"ı görmek için Arras'a gitmiştir. Gün sonunda tarlada tek başına duran kadın, bu portrede omuzunda bir buğday başağı tutuyordur. Bu ese-

rin bir siyah-beyaz Larousse reprodüksyonuna daha önce bakmıştık. Ancak şimdiyse dünya renklerinin zenginliği ve figürün heyecan uyandıran sakinliğiyle baş başayız. Müzede Varda resmin yayına geçer, alayla ve ciddiyetle toplayıcının pozunu taklit eder: Omzunda bir buğday demeti vardır, renkli ve çiçekli bir arkaplanın önünde poz veriyordur (bu poz için bu arkaplan perdesini iki adam tutuyorlardır). Varda da böylece Breton'un figürünü kopyalar. Orantılar elbette düzensizdir, Varda'nın başı resimdeki yalnız toplayıcı kadının dizlerine anca yetişir. Duraklamış zamanda kalan Varda, meraklı ve belli belirsiz bir gizemi olan gülümsemesiyle, doğrudan kameraya bakar. Resim canlanacak mı? Müze küratörlüğü eğitimi alan bu diğer Gradiva da aynı şekilde canlanacak mı? Varda elindeki buğday demetini yere bırakır ve dijital kamerasını kaldırır ve kasten bize (yani hem bize hem de kendini filme alan ikinci kameraya) doğru çevirir. Lenslerin bu karşılaşmasında, biz de *toplanmış* oluruz.

"Bu yeni küçük kameralar," der Varda'nın üst-sesi, "dijitaller, fantastikler; stroboskopik, narsisistik ve hatta hiperrealistik etkileri var". Ekranda temel dijital efektleri kısaca bir görürüz. Optik oyuncak olan kameraya keyifli bir giriş: bir yakın çekimin ardından, Varda'nın yüzüyle bir başka kadının piksellere ve bitlere ayrıştırılmış portresiyle birleştirilir. Ağır çekimle hareket eden kamera bize Varda'nın bedeninin ürpertici konturlarına ulaşır. Varda'nın açık avucu, sanki görüşümüzü yönlendirircesine kameraya uzanır. Sinemasal toplamanın yeni aracı olan bu dijital alet üzerine böyle performatif, akıcı bir yorum, bize Walter Benjamin'in 'ikinci teknoloji' mefhumunu ve insanlar ile doğa arasındaki, kapitalist sömürgeye direnen oyuncul etkileşimini hatırlatır. Tüm ciddiyetiyle doğa üzerine egemenlik kurma amacındaki ilk teknolojinin aksine, ikinci teknoloji dünyayı sürekli devam eden bir oyun ilişkisine sokar. Bu da, farklı olanın geridönüşü olan tekrarı onaylar.

"Madde, Zaman ve Dijital: Varda'nın *Toplayıcılar*'ı" (2007) adlı makalesinde Homay King, dijital filmciliğin bu oyuncul ve dünyaaçan boyutunu vurgular. Yeni medyanın sık sık ilişkilendirildiği, dünyayı materyal-olmayan üzerinden fethetme anlamına gelen

'eski Kartezyen rüya'yla karşılaştırır. Varda'nın sineması için "materyalist, feminist, fenomenolojik ve politik" der ve buradaki dijital kamera kullanımını ilk önce bir 'alıcı'yla ve ardından 'fırça ya da keçeli kalem'le karşılaştırır: Varda'nın sinematik yazım için kullandığı şemsiye kelime olan sineyazımın bir uygulamasıdır" (King, 2007, s. 421).

Görünürde pek bağdaşmayan terimlerin geciktirilmiş bir şekilde birbirleriyle örtüşmesi ('fırça' ve 'keçeli kalem'), King'in belli bir yazım mefhumu tanımı imkânlarına dokunduğu yerlerden biridir. Aslında bu terminolojinin birkaç teorik çıkarımı var. Her şeyden önce, Varda'nın kendi yeni kelimesi sineyazım, "bir filmin kavrama ve gerçekleştirmesinin tüm yönleri"ni açıklıyor ve senarist ile yönetmen arasında uzun zamandır kurulmuş olan karşıtlığı ortadan kaldırıyor (Varda, 1986). Hem belli hem heterojen olan sinematik yazım, yazar figürünün etrafında bir araya gelir veya gerçekleşir. Yazarın bireysel sesi, böyle zengin bir kompozisyon yoluyla oluştuğu kadar ifade edilir de.

Alexander Astruc "Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem" (1948) adlı çalışmasında, teori-pratik konturlarındaki sinemayı tarif eder: "Burada yönetim, bir sahneyi gösterme ya da sunma aracı değildir artık. Gerçek bir yazım aracıdır." Bu yeni sinemada, "filmci/yazar kamerasıyla yazar, aynı kalemiyle yazan yazar gibidir". Filmci/yazarın elinin altında "yazılı dil kadar esnek ve incelikli" olan bir dil vardır (Astruc, 1968, s. 22). Yeni Dalga'dan filizlenen *auteur* teorisinden ayrılan bu kamera-kalem kavramı, bu makalemizde yazarlığa dair muhafazakar iddialardan çok, sinematik yazımı bir yazıt tarzı şeklinde ele alması dolayısıyla öne çıkıyor. Son olarak da Kaja Silverman "Alıcı Olarak Yazar" (2001) makalesinde, geniş bir öznellik mefhumu üzerinden önceki müdahaleleri görmemize ve kamera-kalem metaforunu tersine çevirmemize yardım ediyor.

Jean-Luc Godard'ın yanıltıcı otobiyografik filmi *JLG/JLG: Aralık'ta Otoportre*'yi (1995) (yönetmen "otobiyografi değil otoportre" diye ısrar ediyor) analiz eden Silverman, kendi ölümünün belirtileri üzerinden konuşan Godard'ın yaratıcı veya yapımcı değil, "kelimeler ve görsel formların kendilerini yazdıkları ya da kur-

dukları alan" şeklinde belirdiğini söylüyor. Burada yönetmen, yazım yüzeyine yazım uygulamasından daha yakındır. Yazdıkça kendini yazım işine adar. "Yazarlık açısından öldükten sonra yaşamaya devam eden Godard," der Silverman, "bir senarist değil, alıcıdır. Aldığı şey de dilin kendisidir." Astruc'ten elli yıl sonra, kamera-kalem 'alıcı bir enstrüman' olarak yeniden şekillenir (Silverman, 2001, s. 4-5).

Silverman'i biraz daha ağırlayalım, zira farklı semantik alanlara ait bu terimlerin uyarlamalarını açıklıyor: "Yazım metaforuna olduğu kadar enstalasyon metaforuna da başvurdum," diye yazıyor parantez içinde, "çünkü Godard da bazen sanatçıyı alımlayan biri şeklinde, bazen de bir yazım yüzeyi gibi düşünür". İki durumda da yazar pasifliğe yerleştiriliyor ve bu alanda iskan ederek en kreatif hale geliyor. Yani dünyanın dilsel ve algısal gösterenlerinin zenginliğini alımlayarak. Bu da ciddi bir kavramsal hareketi, pasiflik ve aktiflik arasında çizilmiş geleneksel karşıtlığın bir değişimini oluşturuyor. Varda'nın çalışmalarını anlayışımız da bundan çok faydalanıyor. Yine de, eğer 'alıcı' uygulamadan çok yüzeyle eşleştiriliyorsa, alımlama ve yazım arasındaki belli bir ayrımın ısrarını fark etmekten kendimi alamam. Yazım genelde yazıtla birlikte düşünülen bir şey. Ancak kişi aynı zamanda alımlayarak yazamaz mı? Alımlama, yazımın pasifliğine işaret eden bir başka kelime değil midir? Yazım ve yazıtın (mürekkep, kan, meni) 'veren' bir araç yoluyla (kalem, fallus) iz bırakma işlevini ayrıcalığını nasıl bozacağız? Varda'nın kamerası, yazıttan önce ve sonra gelen, dijital çağda yazma mefhumu önermemize imkân tanıyor. Alımlayan ya da toplayan (bir araya getiren ve yayan) kamera, yazan kameradır.

KAYNAKÇA

Astruc, A. (1968), "The Birth of a New Avant-garde: La Caméra-stylo" ed. Peter Graham, *The French New Wave: Critical Landmarks*, Cinema World Series. Garden City, NY: Doubleday.

Derrida, Jacques (1981), *Positions*, çev. Alan Bass, University of Chicago Press.

Derrida J. (2006), *Archive Fever: A Freudian Impression*, çev. Eric Prenowitz, University of Chicago Press.

Freud, S. (1953-74), "Delusions and Dreams in Jensen's Gradiva," *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* içinde, çev. James Strachey, 24 cilt. Londra: Hogarth.

King, Homay (2007), "Matter, Time, and the Digital: Varda's The Gleaners and I", *Quarterly Review of Film and Video 24, No. 5.*

Merleau-Ponty, Maurice (1993), *The Visible and the Invisible*, ed. Claude Lefort, çev. Alphonso Lingis, Northwestern University Press.

Silverman, Kaja (2001), "The Author as Receiver", *October96*: 17-34.

Varda, A. (1986), "Interview: A Personal Vision", *Passion.*

KATKIDA BULUNANLAR

Abbas Bozkurt

Mubi Türkiye'de editör ve Altyazı Sinema Dergisi'nde yazıyor. Boğaziçi Üniversitesi Kültürel Çalışmalar yüksek lisans programı mezunu.

Feride Çiçekoğlu

Senarist ve yazar. İstanbul Bilgi Üniversitesi Sinema-TV Bölümü'nde akademisyen. Pennsylvania Üniversitesi'nde doktorasını tamamladı. Metis Yayınları'ndan çıkan *Vesikalı Şehir* (2007), *Şehrin İtirazı* (2015) ve *İsyankâr Şehir* (2019) kitaplarının yazarı.

Ayça Çiftçi

Film eleştirmeni ve akademisyen. Altyazı Sinema Dergisi'nin editorial kadrosunda yer alıyor. Londra Üniversitesi, Royal Holloway'de doktorasını tamamladı. İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde öğretim görevlisi.

Kate Ince

Fransız sineması, feminist kuram, kadınların sineması ve felsefe üzerine çalışıyor. Birmingham Üniversitesi'nde akademisyen. *The Body and the Screen* (Bloomsbury, 2017) kitabının yazarı.

Colleen Kennedy-Karpat

Bilkent Üniversitesi'nde film, görsel çalışmalar ve medya dersleri veriyor. Ulusal ve ulusötesi film kültürleri üzerine çalışıyor. Doktorasını Rutgers Üniversitesi'nde tamamladı. *Adaptation, Awards Culture, and the Value of Prestige* (Palgrave, 2017) başlıklı son kitabını, Eric Sandberg ile beraber derledi.

Sırma Saka

Boğaziçi Üniversitesi'nde İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümü ve Sinema Çalışmaları programında öğrenci. Fransız Yeni Dalgası'yla ilgileniyor.

Domietta Torlasco

Northwestern Üniversitesi'nde akademisyen. Film kuramı ve pratiği, psikanaliz ve feminist kuram üzerine çalışıyor. *The Time of the Crime: Phenomenology, Psychoanalysis, Italian Film* (Stanford University Press, 2008) kitabının yazarı.

Tolga Yalur

Medya, film ve psikanaliz üzerine çalışıyor. The New School'da başladığı doktora eğitimine George Mason Üniversitesi'nde devam ediyor. Daha önce Agora'dan çıkan *Benim Adım Kes: Ken Loach* (2015) ve *Aydaki Adam: Luis Buñuel* (2016) derlemelerini hazırladı.



TEN VE HAFIZA: AGNÈS VARDA

DERLEYEN: TOLGA YALUR

"Dehanız, pesimizminiz, varoluşa dair düşünceleriniz ne olursa olsun, yanıt daima... Hayat. Diyalektik bir fikir değil bu, yaşanan bir ikilem. Antonio Gramsci'nin de dediği gibi, 'Düşüncede pesimist, davranışta optimist olmalıyız."
(Agnès Varda)

* * *

Agnès Varda'nın 1950'lerden günümüze kadar işlerini inceleyen bu derleme, onun farklı sanatsal gelenekler üzerinden feminist, fenomenolojik, estetik, kuramsal ve politik tartışmalara açılmasına odaklanıyor. Agnès'in çokyönlülüğünü, kısa filmlerinden belgesellerine açık tartışmalara yer vermesinde, günlük hayattaki kaçınılmaz gerçeküstülüğü ve tesadüfleri sanatına eklemesinden anlayabiliriz. Bu nedenle, okuyacağınız kitaptaki yazılar ve söyleşiler, bir yandan en iyi bilinen filmlerini yorumlarken, bir yandan da daha az bilinen işlerini merceğe alıyor.

Ten ve Hafıza'nın hazırlanma süreci, son filmi *Varda par Agnès* (Agnès'e Göre Varda, 2019) ile aynı zamana denk geldi. Agnès Varda'nın söyleşileri ve derslerinden, arşiv kayıtları ve kliplerinden oluşan ve kariyerine rehberlik eden bu belgesel gibi, filmlerinden fotoğraflarına ve keyifli sergilerine yer verdik. Dileriz bu çalışma, ona yakışan bir uğurlama olmuştur...

ISBN 978-605-103-416-4

www.agorakitapligi.com